

LOS RESTOS DEL NAUFRAGIO: LA CANCIÓN DE NOSOTROS DE EDUARDO GALEANO

Hugo J. Verani

Los novelistas uruguayos que surgen a partir de 1960 se dan a conocer con novelas de indudable mérito, pero de limitada audacia innovadora o experimental.¹ Desde el punto de vista formal es evidente el arraigo del realismo —el fraseo descriptivo, la enunciación directa y el lenguaje mimético-expositivo. En su temática testimonian el hastío y la alienación afectiva de jóvenes desencantados con la vida, sin proyectarse más allá de aspectos superficiales de la convivencia. Demasiado apegados a la descripción de una circunstancia espacial inmediata, presentan situaciones de una cotidianidad fatigosa, en un tono monótono que acentúa el estatismo de las escenas, un modo de ver el mundo derivado de Cesare Pavese, la cinematografía de Antonioni y de la *nouvelle vague* francesa. La literatura de balneario, bautizó peyorativamente Mario Benedetti a las novelas de comienzos de la década, por la reiterada presencia de descontentos conversadores que se aburren confortablemente y por “la perspectiva de ver convertida nuestra literatura en un gigantesco y soleado médano”.² Acaso sea *Calles que dan al mar* (1968) de Alberto Paganini la novela estéticamente más lograda de esta modalidad narrativa.³

Al finalizar la década del sesenta puede distinguirse un cambio sustancial en la orientación artística de la novela uruguaya. Paulatinamente los nuevos narradores uruguayos buscan vías de expresión más libres, inventivas y experimen-

1. Sobre la literatura uruguaya actual, véase la excelente síntesis panorámica de Angel Rama, *La generación crítica 1939-1969* (Montevideo: Arca, 1972). Sobre la novela actual, véanse Jorge Ruffinelli, “La década literaria”, Entrega No. 57 de *Enciclopedia Uruguaya* (Montevideo: Arca, 1969), pp. 127-129, y Mercedes Ramírez de Rossiello, “Los nuevos narradores”, Fascículo No. 38 de *Cuaderno Oriental* (Montevideo: CEDAL, 1969), pp. 593-608.

2. Mario Benedetti, “Literatura de balneario”, *Literatura uruguaya siglo XX*, 2a. ed. (Montevideo: Alfa, 1969), p. 332. El espíritu de esta literatura asoma hasta en los propios títulos de algunas de las obras publicadas en la década: *Tan solos en el balneario* de Sylvia Lago, *Los veranos y los inviernos* de Juan José Lacoste, *Un breve verano* de Anderssen Bancharo, *El nadador* de Hiber Conteris, *En la orilla* de Fernando Ainsa, *Crónicas de cuatro estaciones* y *Veraneo* de Juan Carlos Legido, *Confesiones de un adolescente* y *Calles que dan al mar* de Alberto Paganini, *Sin horizonte* y *Los amigos* de Claudio Trobo.

3. Otra novela importante de la década, cuya compleja e impecable estructura —en la línea del *nouveau roman*— difiere sensiblemente de la modalidad narrativa generacional, es *Con cierto asombro* (1968) de Fernando Ainsa.

tales. En 1969 Jorge Onetti publica *Contramutis*, Cristina Peri Rossi *El libro de mis primos* y en 1971 aparece *Aproximación al ángel* de Jorge Musto, novelas que inician la renovación de las categorías estéticas establecidas en la década precedente. La paródica reelaboración de lo cotidiano, el elemento lúdico, el arte *pop* y el *comic*, medios expresivos que neutralizan la intención crítica de un período histórico concreto (el peronismo), convierten la escritura de *Contramutis* en una actividad creadora y libre. Es evidente que la disolución de toda categoría realista se agudiza en *El libro de mis primos*. El despliegue imaginativo (uno de los "ejemplos más libres de imaginación que hayan conocido las letras uruguayas" 4), la reelaboración exhaustiva del lenguaje, la destrucción de los marcos genéricos y la exaltación de la palabra creadora en íntima fusión con la experiencia erótica son algunos de los rasgos que distinguen a este libro singular. La simultaneidad de creación y reflexión sobre el acto de escribir y el diálogo del texto con textos anteriores del propio autor inscriben a *Aproximación al ángel* en una corriente autorreflexiva que hace de la problemática de la escritura uno de los móviles narrativos predominantes. Las obras mencionadas de Jorge Onetti, Cristina Peri Rossi y Jorge Musto dan un nuevo rumbo creativo a la narrativa uruguaya actual, sin que el virtuosismo formal llegue a convertirse en ostentación gratuita. Por el contrario, no es difícil observar que otro rasgo propio de las novelas que se escriben alrededor de 1970 lo constituye un renovado acento social, agudamente crítico de la penosa situación actual de un pueblo despojado.⁵

A la vanguardia de la nueva generación se incorpora Eduardo Galeano (1940), uno de los narradores con más vasto potencial creador con que cuenta la literatura uruguaya actual. Escritor de múltiples talentos y actividades, es autor de extensa obra periodística que culmina con un libro excepcional, *Las venas abiertas de América Latina* 6. Muy joven aún publica una *nouvelle*, *Los días siguientes* (1963), de orientación neorromántica y pavesana, escrita con elegancia pero prescindible, seguida cuatro años después de un volumen de relatos, *Los fantasmas del día del león*, donde se integran propósitos y logros con mayor destreza

4. Angel Rama, op. cit., p. 244.

5. Jorge Onetti no ha vuelto a publicar libro desde 1969. La obra previa de Onetti se reduce a un volumen de cuentos, *Cualquiercosario* (1967). De Jorge Musto se conocen otras cuatro novelas, *Un largo silencio* (1965), *Noche de circo* (1966), *La decisión* (1967) y *El pasajero* (1977) y un tomo de cuentos, *Nosotros, otros* (1970). La obra de Cristina Peri Rossi comprende cuatro libros de relatos, *Viviendo* (1963), *Los museos abandonados* (1969) *Indicios pánicos* (1970) y *La tarde del dinosaurio* (1976), con prólogo de Julio Cortázar, y tres libros de poesía, *Evohé* (1971), *Descripción de un naufragio* (1975) y *Díaspóra* (1976). Otras novelas destacadas de la década: *La ciudad* (1970) de Mario Levrero, *Primer cielo primera tierra* (1972) de Jorge Sclavo y *Pepe Corvina* (1974) de Enrique Estrázulas.

6. Galeano ha sido Director del Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República, Secretario de redacción de los semanarios *Marcha* y *El sol*, Director del periódico *Época*, Redactor responsable del semanario *Izquierda*, Codirector de un programa de entrevistas en televisión, y desde su aparición en 1973 hasta su cierre (No. 40), Director de la revista *Crisis* de Buenos Aires. Su actividad periodística ha sido recogida en numerosos libros de reportajes, crónicas y ensayos políticos: *China 1964: crónica de un desafío* (1965), *Guatemala, clave de Latinoamérica* (1967), *Guatemala país ocupado* (1967), *Reportajes* (1967), *Siete imágenes de Bolivia* (1971), *Violencia y enajenación* (1971), *Crónicas latinoamericanas* (1972). *Las venas abiertas de América Latina* (México: Siglo XXI, 1971), es una erudita exploración de los mecanismos de opresión económica y política de América Latina, desde la dependencia y el despojo colonial hasta el saqueo imperialista actual. Ha sido traducido a siete idiomas y ha servido de fuente a una serie de seis películas.

narrativa, hondura e indiscutible talento.⁷ Pero no será hasta la publicación de *Vagamundo* (1973) que Galeano revela las verdaderas posibilidades de su arte narrativo. Lo que distingue a este libro de relatos —veinticinco relatos que forman un todo íntimamente ligado— es la escritura inventiva, el incesante afán creador. Galeano recurre con naturalidad al mito, a la leyenda, a elementos mágicos o sobrenaturales, enlaza la miseria cotidiana con los sueños del deseo para recrear diversas dimensiones de la realidad latinoamericana, realidad que oscila entre el candor inocente y la lucha revolucionaria. *Vagamundo* es un libro hondamente realista que aspira a recoger los conflictos y contrastes de América Latina, pero hay un despojamiento total de elementos informativos. Todo se insinúa mediante una condensación lírica del lenguaje que obliga al lector a establecer relaciones más allá de lo enunciado. El amplio registro expresivo y la ductibilidad de un lenguaje capaz de captar lo diverso y de sugerir claves de un presente mísero, ponen de manifiesto las tensiones entre la realidad y el deseo. Movido por un aliento romántico que busca por momentos el canto, *Vagamundo*, dice Angel Rama, “es un ambicioso intento de captar, con mirada enamorada, la vida de un pueblo martirizado, pero no al servicio de una literatura social programática sino como descubrimiento de su humanidad puesta a prueba”.⁸ Al combinar —tan admirablemente— la perspectiva lírica con aspectos histórico-sociales, *Vagamundo* logra una riqueza sorprendente y se constituye en uno de los libros más estimables de la narrativa actual.

*La canción de nosotros*⁹ viene a confirmar lo que anunciaba *Vagamundo*. El talento del autor para crear, a partir de circunstancias y ambientaciones reales, una obra válida por su carácter de ficción. La novela evoca la lucha agónica de un pueblo paralizado por un sistema represivo y se erige en una exploración simbólica de la progresiva marginación del individuo, una toma de conciencia de las pautas de sometimiento del hombre al orden dominante. Al haber volcado Galeano en *La canción* vivencias muy hondas y, más aún, por la proximidad del relato a un contexto fácilmente reconocible y que se presta a una interpretación anecdótica, la novela bien podría haber adquirido un tono de denuncia social de tipo panfletario. Es indudable que nada de esto ocurre en *La canción*. La adhesión incondicionada de Galeano a la causa de la justicia social y sus vastos conocimientos del proceso histórico latinoamericano —que tan brillantemente estudiara, a nivel intelectual, en *Las venas abiertas de América Latina*— no han condicionado ni restringido su libertad imaginativa y expresiva. La novela va más allá de la denuncia meramente circunstancial y alcanza ese esquivo equilibrio entre la representación de una realidad concreta y su ampliación ficticia, entre el testimonio de una experiencia intensamente sentida y su transformación en literatura.

La canción entraña una toma de posición a la vez precisa y ambigua. Precisa en un nivel textual, ambigua en un nivel contextual. En un plano inmanente, el

7. *Los días siguientes* (Montevideo: Alfa, 1963), *Los fantasmas del día del león y otros relatos* (Montevideo: Arca, 1967).

8. Angel Rama, “Galeano en busca del hombre nuevo”, prólogo a *Vagamundo*, 2a. ed. (Barcelona: Editorial Laia, 1975), p. 13. *Vagamundo* había sido publicado simultáneamente en Montevideo (Arca) y en Buenos Aires (Crisis), en 1973.

9. *La canción de nosotros*, primer premio de novela de Casa de las Américas (1975), compartido con *Mascaró, el cazador americano* de Haroldo Conti, fue publicada simultáneamente en La Habana (Casa de las Américas), Buenos Aires (Sudamericana), México (Hermes) y en Barcelona (Edhasa), en 1975. Cito por la edición española.

texto describe los andares de una casta de humillados y silenciados. Una lectura simbólica, permite alcanzar una comprensión del hombre y de la época más profunda y reintegrar el signo poético a una totalidad más amplia: el contexto total de la realidad que lo condiciona. Partiendo de destinos individuales y aislados que adquieren relieve representativo de la relación hombre-sociedad, Galeano configura un mundo narrativo que prodiga claves para un mejor entendimiento de la condición humana en la sociedad latinoamericana actual.

Es indudable que la preocupación política se ha intensificado en la narrativa de los últimos años. Novelas como *Libro de Manuel* (Cortázar), *El recurso del método* (Carpentier), *Yo el supremo* (Roa Bastos), *El otoño del patriarca* (García Márquez). *El paso de los gansos* (Alegria) y *Mascaró, el cazador americano* (Conti) han llevado a la crítica a hablar de la novela política o de la dictadura, camino peligroso que puede conducir, una vez más, a la falacia de clasificaciones temáticas, a desconocer la interdependencia de todos los componentes de una obra literaria. En una entrevista reciente, Eduardo Galeano distingue el aspecto político como uno de los elementos dominantes del relato, pero matiza con lucidez su criterio de clasificación: "*La canción de nosotros* es una novela política, pero se propone que los hechos políticos encarnen en seres humanos que están vivos y aman, dudan, sufren, temen, son débiles, vulnerables, a veces invencibles. Quizá la novela funcione en un nivel mítico, pero esa comarca del mito es también la comarca de la vida cotidiana. Es decir, es una novela mítica pero donde no hay nada que no provenga de los episodios sencillos de la vida de todos los días".¹⁰ La carga política que destaca Galeano es uno de los elementos fundamentales de la novela, pero no se da a un nivel abstracto o discursivo, ni mediante una visión unívoca de la realidad, sino a través de representaciones vitales, de palabras liberadas de toda retórica conceptual. La novela trasciende el nivel documental, la visión epidérmica de hechos y conflictos sociales inmediatos, y se convierte en un espacio mítico en el cual las historias referidas —imaginarias, no verificables— extractan el sentido profundo de la realidad sensible y adquieren validez universal.

En *La canción* Galeano no se propone ser un cronista de su época; la alusión y la evocación desplazan a la descripción. Si bien la historia se nutre de experiencias derivadas de una circunstancia determinada, el referente aparece alterado conforme a las necesidades internas del relato. El discurso narrativo fluye sin una preintención manifiesta, despojado de una tesis previa que lo sustente y de planteamientos extraliterarios explícitos. La novela no se desarrolla, entonces, como ilustración verbal de un estado anterior, sino como un todo orgánico y unitario que lleva en sí su propio sentido.

Galeano traza una vasta y amarga imagen de la corrosión social de un pueblo a nivel individual, captada en instancias de pleno dinamismo. Tal como en *Los ríos profundos*, en *La canción* el testimonio de injusticias es indirecto pero inequívoco, como ha señalado Vargas Llosa a propósito de José María Arguedas: "La literatura testimonia sobre la realidad social y económica, por refracción, registrando las repercusiones de los acontecimientos históricos y de los grandes problemas sociales a un nivel *individual*: es la única manera de que el testimonio

10. Osvaldo Soriano, "Eduardo Galeano: una literatura sin máscaras, en la que encarnen los hechos políticos" (entrevista), "*Diorama de la Cultura*", *Excelsior*, 9 de mayo de 1976, p.2.

literario sea *viviente* y no cristalice en un esquema muerto".¹¹ En forma similar, Galeano se vale de diversos motivos temáticos, íntimamente entrelazados, para reconstruir modalidades de existencias precarias y proporcionarle al relato una inmediatez quemante, un carácter de documento vivo. La reiteración de unos pocos motivos que dan cohesión al relato imparten signos de desajuste, de vacío y desolación.

Uno de ellos, el movimiento perpetuo —los "andares" de *Vagamundo*— adquiere singular relieve. Como contraste con su existencia limitada, el individuo aparece invariablemente en búsqueda de libertad y de amparo: "Y yo caminé, desde aquel día. Caminé y caminé y caminando ando todavía, buscando en invierno la vereda del sol" (p. 134). Y más adelante: "Y yo caminé y seguí caminando, como si tuviera algún lugar donde ir o buscando algún lugar que sea mi lugar" (p. 138). El hombre ve truncado su destino, sus esperanzas continuamente frustradas y vive a la deriva, condenado a ser un fugitivo. Como en los cuentos de Rulfo, en Galeano el hombre es con frecuencia un caminante o un peregrino que va de un lugar a otro y cree estar cerca de la meta, pero todo es una vana ilusión.¹² En "Tener dos piernas me parece poco" de *Vagamundo*, un hombre huye de la miseria y al llegar a la frontera la figura de un jinete le despierta vagas ilusiones de fraternidad. El jinete, sin embargo, es un policía que viene a arrestarlo por andar en caballo ajeno y destruye su última, ilusoria esperanza. En *La canción* la búsqueda de cambio determina el movimiento de cada uno de los personajes. Tanto el periodista Mariano, como el revolucionario Fierro, o los vagabundos Ganapán y Buscavidas personifican, de un modo u otro, un anhelo nunca saciado —el anhelo de restaurar todo un modo de vivir, de pensar y de sentir.

Otro motivo dominante, la degradación del existir, impregna todos los estratos de la obra y convierte el mundo representado en una galería pavorosa de desolación. Se manifiesta, principalmente, en una condición siempre presente, la violencia, que despliega múltiples formas.¹³ La violencia institucional, impuesta por un sistema represivo que desconoce la dignidad humana; la tortura y el asesinato de Fierro y el encarcelamiento de Mariano son los ejemplos salientes. Y la violencia instintiva, motivada por la indigencia y la necesidad de sobrevivir (las rapiñas de Buscavidas) o por un machismo estéril y vacío (la riña en el prostíbulo, la gratuita agresión de Ganapán a su mujer). Son formas visibles de opresión (torturas, represión, exilio, muerte) e invisibles (desempleo, ignorancia, hambre), fomas de alienación a escala individual que dan la tónica de una existencia limitada y abyecta a escala universal.

La estructura de la novela aparece fundada en la yuxtaposición de cinco historias. La fusión de tres instancias narrativas, con un plano épico-lírico y otro histórico-simbólico, despliega una mirada totalizante sobre categorías vitales concretas y abstractas que abarcan no sólo el presente sino el pasado histórico del continente americano. Las cinco historias, enlazadas por una atmósfera común a todas, descubren en conjunto una precaria imagen de la vida humana.

11. Mario Vargas Llosa, "Tres notas sobre Arguedas", en *Nueva novela latinoamericana I*, ed. Jorge Lafforgue (Buenos Aires: Paidós, 1969), p. 54. El subrayado es del autor.

12. Violeta Peralta, *Rulfo: la soledad creadora*, en colaboración con Liliana Befumo Boschi (Buenos Aires: F. García Cambeiro, 1975), p. 18.

13. Vid. Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América* (Santiago: Editorial Universitaria, 1970).

El plano épico-lírico se manifiesta en los capítulos dedicados a la evocación de la "ciudad". La nostalgia evocadora constituye el impulso que determina la creación de la novela. Se canta lo que se pierde, decía Machado. *La canción* se sitúa en una ciudad innominada que adquiere categoría de estrato unificador de la novela. Aunque en el relato se omita toda referencia local y las indicaciones geográficas sean deliberadamente imprecisas, como si se quisiera conferir mayor universalidad al texto, la ciudad no necesita nombrarse; la presencia de Montevideo impregna cada alusión, resuena en cada palabra e invade la conciencia del lector. En los ocho capítulos que giran en torno de la ciudad el relato adopta la forma de un soliloquio épico-lírico. Épico, por la exaltación y amplificación de un momento histórico de un pueblo, con el acento puesto en la reparación social; intensamente lírico, porque sintetiza la resonancia emocional y el tono predominante del libro. No por casualidad el primer capítulo está escrito en versos que condensan la melancólica evocación de la ciudad del recuerdo. La proyección de la afectividad se descubre en la acumulación reiterativa de preguntas retóricas que constituyen la base sintáctica del poema. Qué hacer, se pregunta el hablante, para dar fin al desiado suceder que invade el escenario de sus recuerdos y sentimientos:

¿Podré cantar su canción boca arriba sobre la hierba?
¿Cantar con voz de ciego tu canción?

La marcada preferencia de Galeano por las personificaciones metafóricas crea una subjetividad intensa: las cosas aparecen como prolongaciones del hombre y lo acompañan en su destino: "El hombre acorralado puede irse pero se queda, atado a la ciudad por una deuda misteriosa que el viento conoce" (p. 230). La potencia mítica de la naturaleza (sintetizada en el mar, en el fuego y en el viento), se halla en conjunción con otros elementos semánticamente equivalentes, como, por ejemplo, los pájaros y ese caballo que galopa por la playa desierta, las noches de luna llena, "llamando desde la tierra a alguien que no llega, y cuando la primera claridad del día se deslice a traición en el aire, el caballo se meterá mar adentro, regresará mar adentro; el caballo de ojos incendiados, invicto de jinetes" (p. 14). Tanto el viento, como el mar, los pájaros y el caballo de ojos incendiados tienen en común el sugerir estados anímicos que se corresponden. Son todas fuerzas en movimiento y en actividad, opuestas a lo estancado. El agua arrasa y renueva; el viento, por su asimilación al soplo creador, adquiere tradicionalmente poder fecundador y renovador de la vida; y el fuego detenta una finalidad purificadora, de agente mediador entre formas en desaparición y en creación.¹⁴ En *La canción* el fuego, el agua y el viento que sopla amenazante sobre la ciudad cumplen una similar función rectificadora: "El viento norte viene con tierra; el del este, con lluvia; el pampero, con frío; y todos arrojan remotos puñales contra los vidrios de las ventanas y anuncian el huracán criminal que alguna vez vendrá con fuego y nos revelará la palabra buscada. Mientras tanto, en los potreros, relinchan los caballos en celo, y el viento trae el olor del deseo, que es el olor del primer día de la Creación" (p. 230). Se ve, entonces, que las imágenes recurrentes son símbolos de transformación que irradian anhelos de liberación de las fuerzas hostiles que asedian al mundo.

14. Juan-Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Labor, 1969), pp. 219, 310, 362 y 476.

En las ocho breves secuencias que evocan la ciudad se va intensificando gradualmente el vacío y la desolación: “Las cosas han perdido sus nombres y nosotros ya no damos sombra” (p. 20). La ciudad hierve de hombres acorralados que temen el omnipresente poder destructor que desvincula al ser de su contexto social y humano, como si no hubiera existido nunca. La amenaza indefinida acecha, el miedo se infiltra por todas partes: “La ciudad vivía con el aliento cortado. El aire estaba envenenado por la desconfianza: se hablaba en voz baja, las voces no tenían eco, las voces no coincidían con las caras” (p. 56). Cuando la prosa de Galeano rebasa toda fidelidad descriptiva, alejándose del lenguaje referencial y responde a impulsos propiamente poéticos que no enuncian sino sugieren los tensos estados anímicos de los personajes, la novela cobra una honda dimensión humana que inquieta por su sobrecogedora presencia de experiencias profundamente sentidas: “Un loco persigue por las calles el eco que perdió cuando era chico, y una mujer sola siente las lágrimas arremetiéndole contra las pestañas y busca un sitio para llorar y no encuentra. Un hombre se hinca, desesperado, y lame la pared” (p.32).

En otro nivel la novela asume una perspectiva histórica, portadora de la significación más sugerente. Hábilmente introduce Galeano en el relato una situación ajena a la narración, un eco histórico de los infortunios humanos. Intercala crónicas del virreinato, del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, es decir, reúne fragmentos inconexos de la vida actual con el pasado remoto, común a todos los americanos, que le sirven para echar luz sobre una historia reiterada: la asunción de una nueva forma de inquisición, de persecuciones y de injusticias. Al exhumar documentos que exponen la existencia de fuerzas institucionales negativas desde la época colonial, el relato adquiere una sugerente continuidad histórica, muestra el interés totalizante y latinoamericanista del autor: “Para atajo de tales males, Don Frai Pedro de la Peña Obispo de Quito, decía que cierto convenía al servicio de Dios Nuestro Señor que en cada ciudad donde hay Real Audiencia en estos reinos haya 'nquisición más que ordinaria, que pondrá en asiento las cosas de la fe, causará miedo y será freno a los ruines y a los que causan inquietud grande con la libertad de su lengua y vivir” (p. 88). La violencia represiva y las torturas no están, por cierto, menos presentes en el pasado colonial, como atestiguan los capítulos 22 y 27. En *La canción* se establece un sutil diálogo intertextual entre las crónicas virreinales y la situación actual, contrapunto nada gratuito, sino provocativamente alusivo y revelador de la naturaleza cíclica de un mal endémico. Las transcripciones de documentos de la Inquisición reintegran a nuestra conciencia, la permanencia del trasfondo inhumano de la América Latina —como dijera Carlos Fuentes en otro contexto— el drama de todos los hombres, el de la justicia.¹⁵

El hilo conductor de la novela gira en torno de tres historias, tres planos estrictamente narrativos en los que se desarrolla el acontecer del relato. a) El regreso de Mariano, periodista militante, quien vuelve a la ciudad tras las huellas de su pasado, después de haberse fugado de la cárcel, abatido por la culpa de sentirse responsable de la captura y muerte de su amigo Fierro. Deseoso de aferrarse a algo y de reestablecer vínculos rotos se reencuentra con su compañera Clara y regresa a lugares frecuentados antes de su encarcelamiento. b) Los andares de Gana-

15. Carlos Fuentes, *La nueva novela hispanoamericana* (México: Joaquín Mortiz, 1969) p. 37.

pán y de Buscavidas, la milagrosa forma de supervivencia de vagabundos privados de las mínimas necesidades humanas y sin redención posible, reducidos a vender basura (Ganapán) o a vivir de hurtos (Buscavidas). c) En los capítulos titulados "La máquina" —es decir, las fuerzas represivas del poder— se relata el encarcelamiento de Mariano y de Fierro y el asesinato de éste. Galeano nos introduce en la conciencia de Fierro y registra los episodios condicionantes de su existencia. En su pesadilla febril aparecen insistentemente las voces del pasado (recuerdos de infancia y de la vida reciente), alterados e interrumpidos por los tormentos del presente, hasta convertir ambas esferas de la realidad en una sola visión total. En el delirio final la evocación del pasado se convierte en una defensa a través de la memoria, un modo de prevalecer sobre la muerte: "Recordar, fuga fugaz, no salvaba; pero ayudaba. Era como tocarse el cuerpo; una manera de comprobar; estoy vivo: llamo a la abuela, me envuelvo, un mundo como una campana: cae la tarde. La abuela estaba sentada a la entrada de la glorieta. . ." (p. 100). El discurso repetitivo en torno del desvanecimiento de la conciencia en la nada es un notable ejemplo de la capacidad de Galeano para apresar los movimientos subconscientes de un ser agonizante, alterado por un estado febril, y recrear la caótica experiencia subjetiva.

La estructura de la novela es una manifestación más de la íntima y armoniosa relación en la obra de Galeano de dos realidades, la social y la humana. Y satisface una exigencia estética: la de establecer un orden propiamente literario. El discurso narrativo integra cinco secuencias que muestran múltiples dimensiones de la realidad, tensiones y búsquedas que imponen el texto como una totalidad viviente y dinámica.

Si la novela despliega una serie de secuencias temáticas discontinuas que alternan y se complementan, la estructura del narrador y los niveles de lenguaje responden a la necesidad de representar las diversas manifestaciones de la realidad. La narración está enfocada desde ángulos distintos, según exigencias de la situación recreada. Un examen atento de las tres historias centrales permite descubrir cuatro voces predominantes: a) La presencia de un narrador de omnisciencia neutra que se identifica con el temple de ánimo de Mariano, describe su retorno a la ciudad y su reacción síquica (caps. 3, 7, 39), sin explicar ni comentar la naturaleza del acontecer. b) El narrador básico entra al comienzo del capítulo, se funde con el personaje e imperceptiblemente se desliza en su interioridad. En la historia de Fierro, la tercera persona es desplazada con frecuencia por la llamada locución vivida,¹⁶ en la cual el narrador se proyecta al interior del personaje, se identifica con él y habla desde su interioridad:

Fierro quiso moverse, retorció el cuerpo. ¿Qué es esto? ¿Dónde estoy? Las esposas le lastimaban las muñecas y las ligaduras de alambre le hacían sangrar los tobillos, pero no veía nada. Le dolían los culatazos y las patadas. Sentía la nuca como rota por un golpe de hacha. Arqueó la espalda y crujieron las vértebras: flexionó las piernas y los músculos se desgarraron y ardieron. En la cabeza, también dolían las preguntas. ¿Por qué no me han llevado a una cárcel o a un cuartel? Estaba lúcido, con una lucidez desesperada, y las preguntas se abrían paso, cuchillos

¹⁶ Wolfgang Kayser, "Origen y crisis de la novela moderna", *Cultura Universitaria*, No. 47 (1955), p. 42.

calientes al rojo vivo: ¿Qué hago aquí? ¿Qué van a hacer conmigo? La cabeza hervía y el cuerpo temblaba de frío. ¿Estoy en una habitación? ¿En una casa? ¿Un enterradero? ¿Qué es esto? ¿Por qué no me llevaron con los demás? No se podía tocar, no se podía mover. No podía verse. Se arrastró por el piso; chocó contra una pared. ¿Qué es esto? (p. 93).

c) La narración en primera persona, sin que se la presente enmarcada por el narrador básico. Se reitera en el discurso de Mariano (caps. 11, 14, 29, 34, 36) y en el capítulo 28, narrado por Ganapán. d) En los andares de Ganapán y Buscavidas el narrador presenta la situación y enmarca el diálogo de los personajes, matizado por su presencia.

Los cuatro enfoques dominantes son modalidades narrativas presentativas, pero no son los únicos. Las otras elocuciones intercaladas en el relato —el uso esporádico de la segunda persona (cap. 30), el poema que abre el libro, la evocación de la ciudad hecha por un narrador despersonalizado y el uso del nosotros, que enjuicia y culpa a todos (caps. 4, 9) —son apóstrofes que se dirigen a un receptor para entablar un contacto directo e íntimo.

El desplazamiento del narrador por diversas voces y el carácter no discursivo sino presentativo de la prosa tienden a provocar un encuentro directo con la materia narrada, a intensificar el tono de intimidad que domina el relato y que se refleja en cada uno de los estratos de la novela. Tanto el punto de vista, como el modo narrativo y el aspecto temporal del relato —la insistencia en el presente como forma verbal casi exclusiva— portan un hondo grado de inmediatez dramática al relato. El empleo de diversos niveles de lenguaje adquiere, asimismo, importancia especial: cada una de las historias posee características distintivas propias, revela una constante mutación del modo expresivo. El lenguaje lírico de la evocación de la ciudad; el lenguaje arcaico de los documentos coloniales; la imitación del habla corriente y vulgar en los andares de Ganapán; el lenguaje apelativo de Mariano, quien alterna modalidades expresivas cultas y llanas; y el lenguaje exaltado del caótico monólogo de Fierro. Vemos, entonces, que los principales recursos utilizados (multiplicidad de enfoques y de lenguaje, modo presentativo, falta de distancia temporal) obedecen a una intención precisa: es una forma de hacer que el lector conviva con la materia narrada, de presentar directamente la complejidad vital del mundo recreado.

La canción de nosotros muestra las distintas caras de la realidad, alternativamente cruel o tierna, indiferente o compadecida, un universo donde se funde lo poético con lo grotesco, lo histórico con lo mítico, lo cotidiano con lo fantástico. Como un canto esperanzado, como una envolvente canción —de nosotros, los latinoamericanos— Galeano recoge diversas voces que comunican una siempre desgarrada verdad: la imagen de una sociedad fragmentada, despojada y marginada. En medio de este panorama desolado, alienta una velada esperanza. La novela deja la impresión, en última instancia, de que la solidaridad fraterna sobrevive al infortunio circunstancial y de que si bien la opresión y la injusticia reinan en la sociedad actual, existe, al menos, una defensa. La novela intenta mostrar en palabras del propio autor, “como el amor, la amistad, la fraternidad, la solidaridad son valores más fuertes que esa máquina de destruir. Como finalmente, sobreviven a todo”.¹⁷ Hay signos de ternura y de fraternidad que ofrecen un vi-

17. María Esther Gilio, “Eduardo Galeano: Yo creen el hombre”, *Triunfo*, 26 de marzo de 1975, p. 65.

vo contraste con la violencia institucionada; el tenso y afectivo reencuentro de Mariano con Clara, la lealtad de Mariano con su amigo Fierro, el ejemplo moral de Fierro, quien muere sin delatar a sus camaradas. Pero hay un indicio más importante que trasciende el plano individual. Mariano, intelectual pequeño-burgués, se escapa de la cárcel herido y cuando ya no tiene casi posibilidades de salvación es rescatado de un basural por Ganapán, el obrero desocupado. La acción adquiere un singular carácter simbólico: es una implícita admisión de la mutua dependencia de las dos clases sociales. En un contexto donde predominan los signos de desamparo y destrucción hay un profundo estremecimiento solidario, un deliberado intento de entrelazar destinos, fusión que abre las puertas —fugazmente— a una velada esperanza redentora. En el capítulo final convergen las dos historias principales de la novela —la de Mariano y la de Ganapán— y ambas desembocan en un común desenlace. En la última escena Mariano comparte la mísera comida de Ganapán, comparte la penosa responsabilidad de vivir igualmente silenciado y anulado por la implacable máquina de destruir.

La novela adopta, en suma, una doble función simultánea. Constituye una toma de posición ética y estética frente a una circunstancia degradante, un ahondamiento en un mundo marcado por la violencia y la injusticia —en los restos del naufragio— que Galeano transforma en una totalidad artística. Tanto *La canción de nosotros* como *Vagamundo* son metáforas de un mundo en trance de destrucción. Por su textura compositiva y verbal son, ante todo, conciencia del lenguaje, búsquedas creativas a partir de los fragmentos del recuerdo y del deseo.¹⁸

University of California, Davis.

18. Después de haber sido redactado este trabajo, Eduardo Galeano publicó un volumen de relatos/testimonio: *Días y noches de amor y de guerra*. La Habana: Casa de las Américas y Barcelona: Laia, 1978.