EDUARDO GALEANO: LA LITERATURA COMO UNA PASION LATINOAMERICANA

A mediados de 1963 apareció en Montevideo *Los días siguientes* [1], primera novela de Eduardo Galeano. Lo menos que puede decirse es que, para ese entonces, el autor no era un desconocido. Desde hacía casi diez años practicaba el periodismo con un brillo singularísimo, que lo llevó a ocupar la secretaría de redacción del semanario «El Sol», en plena adolescencia, y la del semanario «Marcha», cuando apenas emergía de ella. Desde este último cargo llevó a cabo una importante tarea de renovación de los usos periodísticos de la casa y sedujo rápidamente a los lectores montevideanos que no habían conocido sus artículos de «El Sol». Fui testigo—en la Universidad, en otros periódicos y en los cafés más o menos estudiantiles o intelectuales de Montevideo—del entusiasmo que despertaban las crónicas de Eduardo y de la rapidez con que logró recuperar y aumentar el número de lectores de «Marcha», que, por aquellos años, salía de una pequeña crisis interna e iniciaba —con su jovencísimo secretario de redacción—un nuevo período de su historia.

NACÍA, DE VERAS, UN ESCRITOR

En 1963, pues, cuando apareció *Los días siguientes,* unos pocos montevideanos quedamos muy disconformes. Eramos los amigos de Eduardo. Pero el público no se equivocó: en pocas semanas agotó la primera edición. Y la crítica—por lo menos la de mayor experiencia—tampoco se equivocó. Angel Rama le dedicó una extensa reseña que tituló: «Nace un escritor». Años más tarde, con la distancia del tiempo transcurrido y el conocimiento de la obra posterior de Galeano, Arturo Sergio Visca daba un juicio más matizado, pero en el cual—pese a las muy razonables reservas—la novelita de 1963, que cabe en apenas noventa páginas de apretada tipografía, no sale tan mal parada:

[1] EDUARDO GALEANO, *Los días siguientes,* Editorial Alfa, Montevideo, 1963.

«Nuestros románticos poblaron de cementerios y cipreses sus poemas. Este neo-romanticismo—que Galeano comparte con algunos escritores que son sus coetáneos o casi coetáneos—puebla sus narraciones de seres que no creen en nada o casi nada, que se dedican al alcohol y a las aventuras eróticas asumidas con una mezcla de ansiedad y desgano y bastante desprecio por la mujer. No creo que Galeano se sienta solidario de este tipo de vida. Su novela es, más bien, la denuncia de una situación. Pero una denuncia en la que no hay el distanciamiento o la objetividad necesaria como para que sus páginas se estructuren como obra definitiva. Hay en ellas, eso sí, la presencia de un joven escritor ya con diestro oficio y poseedor de una prosa fluida e incisiva que sabe hacerse leer» [2].

Con el paso de los años también, y a medida que maduraba su oficio de escritor, Galeano fue tomando sus distancias respecto a la novela y terminó considerándola como una especie de «pecado de juventud». Así lo hizo saber en el prólogo a la segunda edición de *Los días siguientes* [3], donde reconoce que su personaje Mario Varela «puede resultar irritante», aunque justifica sociológicamente su elección literaria, dado que—dice—corresponde en la realidad montevideana a un «tipo de jovencito pequeño burgués» que ostenta cualidades tan desagradables como las de ser, a un mismo tiempo, «egoísta, fatuo y bastante *poseur*». De ahí la condición de «denuncia» que Visca percibió en la novela.

Hay, sin embargo, un hecho sorprendente en todo esto: el entusiasmo del público, entusiasmo firme e invariable, puesto que la segunda edición se agotó con mayor rapidez aún que la primera—exactamente, en una semana—pese a los cinco años transcurridos desde la aparición del tomito entre gris y azul de 1963. La seriedad crítica nos obliga, pues, a intentar un nuevo enfoque de este libro que juzgamos desfavorablemente cuando apareció, razón por la cual no escribimos una sola línea sobre él, fieles al principio que nos habíamos fijado en los albores de nuestra actividad crítica de no incurrir jamás en la autoría de una de esas bombas de vitriolo que algunos llaman crítica exigente, pero más parecen un acendrado ejercicio de cursilería.

Idas y vueltas de una generación

Cuando apareció *Los días siguientes* hacía ya unos años que el ambiente literario uruguayo contemplaba, sin mayor interés ni sorpresa, la emergencia de una nueva promoción de críticos y escritores. Su aparición coincidió con el agravamiento de la crisis que Uruguay padece des-

[2] Cfr. Arturo Sergio Visca, *Antología del cuento uruguayo*, tomo VI: *Los nuevos*, Ed. de la Banda Oriental, Montevideo, 1968, págs. 97 y 98.

[3] Editorial Alfa, Colección de Bolsillo, Montevideo, 1968.

de 1955 y que, por aquellos años, agriaba ya su apacible aspecto democrático. Bien miradas, esas obras primeras de aquel grupo de narradores, que por la circunstancia señalada recibió el nombre de *generación de la crisis,* no aportaban un acento especialmente renovador a las prácticas literarias de la época. Se caracterizaron, en su mayoría, por un tratamiento considerablemente adolescente de la vida sexual, una prosa primaria y escasamente elaborada, y un anecdotario tan reducido como trivial. (Por eso dije alguna vez—y lo sigo creyendo—que cuando la imaginación se decida a pedir cuentas a los jóvenes escritores uruguayos, muy pocas cabezas quedarán sobre sus hombros.) En poesía, sí, el panorama era mucho más alentador con las primeras producciones de Washington Benavides, Enrique Fierro, Walter Ortiz y Ayala, Circe Maia, Marosa di Giorgio, A. Paternain, a las que se sumarían años más tarde la obra sensible, íntima, desgarrada de Enrique Estrázulas, cuyo talento literario nos dará, sin duda, obras tan perdurables como las de su amigo Juan Carlos Onetti [4].

Pero en la narrativa la situación fue mucho peor. Salvo nombres tan importantes como los de Sylvia Lago, Jesús Guiral, J. Carlo Somma o Anderssen Banchero es poco, muy poco, lo rescatable. Habrá que esperar, pues, el advenimiento de una nueva promoción—que, a juicio de críticos muy autorizados, marca una verdadera ruptura con la producción anterior—para que se produzca una renovación palpable de las letras uruguayas o, para ser más exactos, de su narrativa. En esta nómina figuran Cristina Peri Rossi, cuya obra se caracteriza por una valiosa experimentación formal; Gley Eyherabide, cuyos relatos revelan una fantasía muy libre y un manejo inteligente de las técnicas narrativas; el imprevisible, talentoso Mario Levrero, y, más tarde, Héctor Galmés, quien se inició con una excelente primera novela, en la cual la imaginación, la cultura literaria y la ya entonces atroz realidad uruguaya se complementan para la construcción del espacio narrativo [5].

Eduardo Galeano era, pues, tributario—en el momento de la aparición de *Los días siguientes*—de la primera postura literaria de la joven generación, en la que había poco, muy poco que no fuera perfectamente prescindible. Agregábase a esto, además, una sensible desventaja en cuanto al juicio que su primera incursión literaria podía despertar:

---

[4] Enrique Estrázulas ha publicado, hasta la fecha, cuatro libros de poesía: *El sótano* (Ediciones de la Banda Oriental, Montevideo, 1965), *Fueye* (E. B. O., Montevideo, 1968), *Caja de tiempo* (E. B. O., Montevideo, 1971) y *Confesión de los perros* (E. B. O., Montevideo, 1975).

En prosa ha publicado, con gran éxito, una novela: *Pepe Corvina* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1974), y un libro de cuentos: *Los viejísimos cielos* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975).

[5] Sobre esta nueva promoción puede consultarse: *La generación crítica,* de ANGEL RAMA (Editorial Arca, Montevideo, 1972, págs. 173-245), así como en *Capítulo oriental,* Historia de la literatura uruguaya (CEDAL, Montevideo-Buenos Aires, 1968), el trabajo de MERCEDES RAMÍREZ DE ROSSIELLO, *Los nuevos narradores,* págs. 593-607.

el inexperto narrador de 1963 era no sólo un fogueado periodista, sino, además, el más brillante y original de todo el país. Por eso sus amigos —tal vez injustamente exigentes—quedamos defraudados. En definitiva, le exigíamos tanta madurez en su trabajo de escritor como la que había demostrado desde las páginas de «Marcha» o «El Sol». Y ahora, cuando releo *Los días siguientes,* confieso que la obrita me parece encerrar muchos elementos rescatables: la pintura de un ambiente juvenil indudablemente cierto en el Montevideo pequeño-burgués de aquellos años, un manejo sutil y distante del lenguaje, una capacidad de armar y narrar una historia que no debe ser ajena, sin duda, al entusiasmo que la novela despertó entre tantos lectores montevideanos.

Gatos, niños y fantasmas de león

Por otra parte, no fue necesario esperar mucho tiempo para que se confirmaran las virtudes de narrador que la crítica había señalado en Eduardo Galeano: en 1967 apareció una colección de relatos suyos que lo deslindaban claramente de la primera hornada de jóvenes narradores y lo incluía en un ámbito de experimentación técnica y temática infinitamente más auspicioso que todo lo propuesto por su primera novela. *Los fantasmas del día del león* [6]—que tal es el título de su segundo libro—reúne cinco relatos. Incluye además un prólogo de Mario Benedetti que señala, desde sus primeras líneas, los progresos cumplidos por Eduardo en el ejercicio de la narración:

> «(...) superado ya el comprensible *complejo de primer libro,* los cuentos de *Los fantasmas del día del león* permiten la aproximación a un creador por cierto mucho más maduro, más consciente de las posibilidades de los temas que maneja y, sobre todo, más legítimamente osado en el ejercicio de su aventura» [7].

Sin duda, el relato que mejor revela la evolución de Galeano es *La sombra del grano de mostaza que Pablo perdió.* Proviene de un cuento publicado en «Marcha» por la misma época en que apareció *Los días siguientes.* En aquella versión la anécdota se agotaba rápidamente a causa de una elaboración técnica insuficiente, como suele ocurrir en los narradores primerizos, ansiosos, por lo general, en rematar la historia y aún incapaces de asumir la plenitud de sus recursos literarios. Aquel primer relato se llamaba *Fiebre* y la distancia que va de

[6] Eduardo Galeano, *Los fantasmas del día del león* (Editorial Arca, Montevideo, 1967).
[7] Cfr. *op. cit.,* págs. 9-10.

ese título al de 1967 es la misma que va del cuento original a su versión definitiva.

En *Fiebre* la anécdota dominaba al relato y, por extensión, también al narrador. En consecuencia, se trataba de un cuento frustrado. En *La sombra del grano de mostaza...,* por el contrario, Galeano se detiene en la reconstrucción poética de un encuentro, el nacimiento del amor y su florecimiento, hasta desembocar en la separación y el desencuentro final. Del grano de mostaza—que vimos crecer y morir—sólo queda la sombra, y el lector sigue ahora todas las etapas del proceso mediante la alternancia de la narración directa y los *racconti,* en los cuales Galeano explota a fondo su gran talento por la descripción y la metáfora:

> «Había entrado a la sala y me había sentado dos filas detrás, había estado todo el tiempo mirándole la nuca, la pelusa de la nuca, recorriéndola desde ya con los labios, dejándome sorprender por tus propios labios, cada vez que volvías tu cara de ciervito para saludar a alguien (y no me mirabas): tenías labios carnosos y siempre mojados, supe entonces o después, y te pasabas mordisqueándolos» [8].

O bien:

> «Tenías la cara como recién amanecida; me gustaba la idea de tu alegría, ser el autor de tu alegría, tan lindísima que era, que eras; tenías veintitrés años, te llevaba siete: yo ya me había acostumbrado a no creer. Llegábamos desintegrados, menos de la mitad de cada uno, a los cafés de Avenida de Mayo donde nos reuníamos; una buena parte de cada uno había quedado presa del mundo de los demás y era preciso traerla, recobrarla. Nos mirábamos y era como una invasión; poco a poco, nos reconstruíamos, cada vez. Una tarde me dijiste que en los días de lluvia, los ojos se te ponían verdes; después supe que la soledad era no mirarte, no ser mirado por vos, haber perdido la conciencia de mí mismo que habías sido para mí» [9].

Y esto es precisamente lo que da toda su fuerza al relato: la conciencia de la pérdida del protagonista, de su destrucción, humilde descenso a los infiernos, sin más guía que un llamado, ya fuera de tiempo, de la mujer que amó. En la narración de ese agotamiento, la sensibilidad y la fantasía del escritor irrumpen con una fuerza que es más que elocuente sobre los progresos que en el manejo de su oficio logró cumplir de un libro a otro. Es visible además su capacidad de dar cuerpo a sus personajes, de mostrarnos su transformación entre un pasado feliz y un presente de soledad, que se materializa en la diferencia de lenguaje entre los *racconti,* en los que Pablo se describe sin reservas, y la narración directa, irónica, distante, dura por momentos, propia de un hom-

[8] *Ibid.,* pág. 30.
[9] *Ibid.,* pág. 32.

bre que ha cumplido ya su inevitable viaje al fondo de la soledad. Por otra parte, Galeano ha sabido dar en esta nueva versión un entorno sociológico que completa la imagen de frustración y aislamiento de Pablo, convertido en periodista mercenario, temeroso de ofender las opiniones (¿o conveniencias?) políticas del director de la revista para la que trabaja. Frustración y aislamiento, también, en su vida matrimonial, apenas bosquejada, pero sí lo suficiente para que el círculo de soledad que encierra al personaje no ofrezca la menor quiebra, la menor posibilidad de redención. Este hombre es un náufrago, y la imposibilidad de su rescate da al relato un clima narrativo que hasta entonces sólo Anderssen Banchero había logrado en la nueva generación.

Hay, en el libro, otros dos cuentos que merecen nuestra atención: *Señor Gato* y *Homenaje.* En los dos se halla presente el mundo infantil, pero en el primero se llega a él a través de un adulto, en una situación marcada también por la frustración y el desencuentro. Lo interesante es ver cómo en lugar de dejarse dominar por esa situación, Eduardo la quiebra con el desarrollo del diálogo entre el padre y el niño, que establece una comunicación cierta y válida entre ambos, gracias a personajes de ficción primero y luego gracias al libre desarrollo de la fantasía con gatos rojos, azules, verdes, grises, que empiezan a volar al atardecer. En *Homenaje,* por el contrario, vemos una situación a partir del universo infantil. El punto de vista es el de la niña y, por momentos, el lenguaje del relato también es el suyo. Ese respeto hacia el mundo imaginario de una niña constituyó, en el conjunto de la narrativa uruguaya de aquellos años, un hallazgo del que Galeano supo sacar buen partido, por otra parte, en un libro posterior.

Dos relatos completan el volumen: *Para una noche del fin del verano* y *Los fantasmas del día del león.* En el primero, Galeano volvió a ceder a las modas temáticas de aquellos años: Punta del Este, adulterio, Ford Falcon, ambiente burgués. El cuento nace (según advierte el autor en la dedicatoria) de un relato oral y, en realidad, se resiente por ese origen. Se puede argumentar, claro, que *La vida breve* también nació de una anécdota que Luis Batlle relató a Onetti, hace años, y ahí está, sin embargo, como uno de los monumentos de la literatura de este siglo. Pero precisamente lo «anecdótico» en *La vida breve* no es más que un punto de partida, una ínfima contribución a la puesta en marcha del universo literario. Mientras que en este relato de Galeano todo el esfuerzo está puesto en función de la anécdota, en la búsqueda de un final de efecto y de macabro humor. Y la superficialidad de lo narrado hace que tal esfuerzo resulte inútil, sobre todo si se compara este relato con *Homenaje,* con *Señor Gato* o con *El grano de mostaza que Pablo perdió.*

En cuanto al último cuento (más bien una *nouvelle), Los fantasmas del día del león,* merece un análisis y una valoración distintas, porque hay en él un esfuerzo de experimentación narrativa, por un lado, y, por otro, un mayor aliento en la construcción de lo narrado. La anécdota en que se basa proviene de un hecho real, de corte policíaco, que permitió la extralimitación en la práctica de lugares comunes a que son tan afectos los cronistas policiales de Montevideo y—tal vez—del mundo entero. A partir de ese hecho, Galeano fabula una situación pintoresca que le permite presentar una serie de personajes—Bolita, García, Don Orestes—e intercalar en el relato fragmentos y títulos de las crónicas periodísticas de aquel episodio. Por tanto, la narración se cumple en dos planos: la fábula *(Lo que el Bolita me contó)* y el *collage* periodístico *(La batalla de Julio Herrera y Obes).* El contrapunto no se establece, pues, en base a los personajes, sino como contraste de dos realidades, igualmente míticas, si bien se mira, y por tanto eficazmente desmitificadoras, tanto en la hedionda adulonería de los títulos y los delirios periodísticos como en la avidez animal, incontrolada, de los personajes cuando creen tener encerrados en un colchón los millones de pesos que constituían el botín de los maleantes.

El relato tiene dos puntos fuertes: la escena nocturna del barco en Buenos Aires y el final en el que a la tragedia se suma la opereta. Habrían bastado esos dos fragmentos para juzgar los progresos cumplidos por el narrador. Pero debe sumarse el retrato de los personajes, exuberante para Bolita; austero, indirecto casi, pero definitivo, para García; irónico, caricaturesco para el viejo avaro. Y, sobre todo, la elección temática, más amplia, más vívida y, por tanto, de mayor vigor.

Llega el momento, sin embargo, de confesar que el mismo público que devoró *Los días siguientes* mostró un entusiasmo relativamente más cauteloso ante este segundo libro, literariamente tan superior. Y hubo que esperar a un tercer título para que los lectores volvieran a demostrar su fervor inicial por el narrador.

Una pasión latinoamericana

Mientras tanto Galeano seguía desempeñando una importante actividad periodística como director del diario «Epoca», tras abandonar la secretaría de redacción de «Marcha», y luego como jefe del Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República y, por tanto, director de la «Gaceta de la Universidad».

Un domingo de 1967, al mediodía, me llamó Guillermo Chifflet —uno de los periodistas más nobles y más honrados de cuantos han

transitado por los diarios de Montevideo—para avisarme que Eduardo había muerto. Lo habían matado, según decía la noticia, en un pequeño pueblo del sur de Guatemala. Aquella vez la muerte de Eduardo nos impresionó muchísimo. Desde entonces la noticia nos ha llegado con cierta frecuencia, pero aún nos cuenta tomarla con la debida tranquilidad. En realidad, aquel domingo de 1967 Galeano se encontraba encerrado en un hotel de Guatemala (pero nosotros creíamos que estaba en los Estados Unidos) y esperaba a un guía que lo llevaría a las sierras para realizar un reportaje sobre las guerrillas. Se lo había encargado la revista norteamericana «Ramparts» y los tres periodistas que habían aceptado ese encargo antes que él habían sido asesinados, sin lograr tomar contacto con la guerrilla.

De esa experiencia Eduardo sacó un libro—*Guatemala, clave de Latinoamérica*—que tuvo varias ediciones y una importante difusión mundial. Sacó, además, una idea: la de reunir en un libro de ensayos la historia y el presente del saqueo a que se ve sometida América Latina desde hace más de cuatro siglos. Empezó a trabajar en ese libro en el otoño de 1968 y fue adelantando parte de su trabajo en distintos artículos publicados en varias revistas del continente. Para documentarse realizó viajes por casi toda América y recién en 1970 lo dio por terminado. Trabajaba esencialmente de noche, acumulando libros, informes técnicos, balances bancarios y testimonios orales. Así surgió *Las venas abiertas de América Latina,* que obtuvo una mención en el concurso de Casa de las Américas, ha agotado unas doce ediciones en español, ha sido traducido a varias lenguas y se ha convertido en imprescindible libro de consulta para los estudiantes de la explotación del continente.

Paralelamente a la redacción de *Las venas...,* Galeano empezó a escribir una novela que debía iniciarse con la matanza de la noche de San Juan, en las minas bolivianas, y terminar el 8 de octubre de 1967 con la muerte del *Ché* Guevara. Pensaba aprovechar, para ese libro, su profundo conocimiento de Hispanoamérica, de los hechos, costumbres y sufrimientos de los pueblos hispanoamericanos. Llevaba escritos ya varios capítulos cuando decidió darle otra forma, y el proyecto inicial de una novela que constituyera una especie de complemento narrativo de *Las venas...* se transformó en un conjunto de apretados relatos cuyo trasfondo es, sí, una vez más el desgarrado ambular de nuestros pueblos. Así nació *Vagamundo,* cuya primera edición apareció en Montevideo—con el sello «Arca»—y en Buenos Aires—con el sello «Crisis»—en julio de 1973.

La primera edición argentina—8.000 ejemplares—se agotó en pocas semanas y *Vagamundo,* sólo en Buenos Aires, anda ya por la séptima edición. Ambos libros—el de ensayos y el de relatos—son la cul-

minación de la pasión latinoamericana de Eduardo Galeano. *Vagamundo* fue, además, un nuevo paso adelante en su oficio de narrador. Se trata de un pequeño volumen (137 págs. en la edición argentina), dividido en cuatro secciones: *gurises, metejones, andares, banderas.* En total, veinticinco relatos, a veces simples estampas, puesto que algunos caben en menos de una carilla *(Garúa, Mujer que dice chau)* o la superan apenas *(El pequeño rey zaparrastroso, La iniciación, Hombre que bebe solo).* Otros, por el contrario, sin llegar a ser cuentos en el sentido más estricto del término, abarcan un mayor espacio *(El deseo y el mundo, Te cuento un cuento de Babalú).*

La primera sección del libro está dedicada al mundo infantil, y de ahí su título, puesto que Gurí (plural, gurises) designa en el Río de la Plata—para escándalo de distinguidos hispanistas—al niño, en un principio al niño del campo (cf. *Gurí,* de Javier de Viana), pero por una ampliación de su uso también al niño de la ciudad, para el que es más frecuente, sin embargo, la apelación de *pibe* o *botija.* Los cuatro relatos que forman esta sección intentan aprehender el mundo infantil en todo lo que éste tiene de riqueza imaginativa, y constituyen, en este sentido, una prolongación de la experiencia iniciada con *Homenaje* en *Los fantasmas del día del león.* En el primero de ellos—*Secreto a la caída de la tarde*—la fantasía infantil cumple cabalmente su función de compensación ante una carencia difícilmente soportable:

> «Ya va para cinco años largos que al Mingo se le vino encima aquel camión en la carretera. El estaba pastoreando las dos vacas que teníamos. Yo lo hubiera defendido a mi hermano, si hubiera estado allí y con mi espada amarilla» [10].

Y, sin duda, esta noción de carencia insoportable, de ausencia que debe ser subsanada, planea sobre la casi totalidad de los relatos del volumen. Los *gurises,* claro, pelean contra la ausencia imaginando su contracara, construyendo un mundo en el que ella será derrotada y todos los sufrimientos vengados:

> «Cuando yo sea astronauta, nos vamos a ir a la luna o nos vamos a ir a pescar» [11],

dice el niño de *El deseo y el mundo* al padre preso que apenas si lo oye detrás de las alambradas. Y unas páginas más adelante, el niño de *El monstruo amigo mío* imagina que:

> «Ahora, hoy o mañana, el monstruo amigo mío va a aparecer caminando por el mar, convertido en un guerrero que más inmenso no pue-

[10] Cfr. EDUARDO GALEANO, *Vagamundo* (Editorial Crisis, Buenos Aires, 1973), pág. 9.
[11] *Ibid.,* pág. 22.

de ser y echando fuego por la boca. De un solo soplido va a reventar la cárcel donde lo tienen preso a mi papá y me lo va a traer en la uña del dedo chiquito y me lo va a meter en mi cuarto por la ventana. Yo le voy a decir: "Hola", y él se va a volver al Africa despacito por el mar» [12].

Está presente aquí, ya con mucha fuerza, la realidad del Uruguay, cuyas cárceles se fueron atiborrando de presos políticos a partir de 1968 y, muy especialmente, a partir de 1972, mientras la crisis (económica, política, social) iba destruyendo al país que—según una expresión del propio Galeano en un debate televisivo en 1969—se nos escapaba «como agua entre los dedos de las manos». No hay lugar, pues, para un relato tan digno de reparos como *Para una noche del fin del verano*—que ensombrecía el conjunto tan armónico de *Los fantasmas del día del león*—ni para el cinismo *poseur* de Mario Varela y sus amigos de *Los días siguientes.* Porque mientras Galeano maduraba su oficio de narrador, también su temática se iba templando al fuego de su pasión por Uruguay y los pueblos de Hispanoamérica.

Estos últimos—la sufrida historia y el desgarrado presente de América Latina—están presentes también en varios de los relatos de *Vagamundo,* especialmente en las secciones *Andares* y *Banderas.* Esta última recoge precisamente uno de los primeros capítulos de la proyectada novela que Eduardo empezó a redactar a su regreso de Guatemala. Creo que no hay mayores diferencias entre *La ciudad como un tigre*—que tal es el título del relato que aparece en *Vagamundos*—y un manuscrito que leí en el invierno de 1968 en una fantasmagórica oficina que por entonces alquilábamos a un estudio de abogados—cuya clientela superaba en mucho a la más buñuelesca imaginación de la miseria—y que servía de sede del equipo técnico de una historia de la literatura uruguaya en la que trabajamos durante varios meses [13]. *La ciudad como un tigre* es, sin duda, uno de los relatos mejor escritos y de mayor tensión de todo el libro. Dos anécdotas se entrelazan en él: una en Vietnam, la otra en Guatemala. Las dos crecen sobre el fondo de guerrilla, opresión, lucha de liberación nacional que hermanan las historias de ambos pueblos. Desde este punto de vista el relato cumple perfectamente su

[12] *Ibíd.,* pág. 24.

[13] Algún día habrá que contar, en detalle, la precariedad de medios con que se desarrolló en aquellos años la cultura uruguaya. El referido «equipo técnico», por ejemplo, capitaneado por Galeano, estaba integrado además—en calidad de administrador—por un finísimo humorista, uno de cuyos rasgos de humor había consistido en ocupar la gerencia de una compañía de aviación que, al poco tiempo, se precipitó en tromba a la más estrepitosa quiebra comercial que imaginarse pueda. El fotógrafo poseía un muy buen nivel técnico, pero no tenía aparato fotográfico propio. Trabajaba, pues, con la máquina de un amigo, de tal suerte que cuando éste no se la podía prestar tenía que hacer toda suerte de malabarismos para llegar a tiempo con las fotos necesarias. Y para colmo de males, junto al pomposo título de «asesor iconográfico», aparecía el nombre de este modestísimo cronista que jamás había trabajado en cargo similar. Lo más increíble de todo es que aquella historia de la literatura uruguaya tuvo un gran éxito de venta, fue citada en debates parlamentarios y constituyó, al fin de cuentas, una próspera empresa comercial.

cometido: los bandos en pugna están hábilmente presentados mediante la interiorización del relato, lo que le otorga—dado el tema—un contenido contrapuntístico que recién se resolverá en el párrafo final. Galeano se esfuerza así por darnos una presentación psicológica de los distintos personajes, que escapan, por tanto, al estereotipo—riesgo que acechaba al cuento desde su planteo inicial—y cobran, por así decir, una realidad carnal o—en el buen sentido de la palabra—una auténtica estatura literaria. La importancia que tienen en este relato los pequeños gestos, las miradas o el diálogo interior revelan la sutileza con que el autor supo sortear las dificultades que planteaba la narración. Pero, más allá de ésta, lo que *La ciudad como un tigre* nos propone es una austera reflexión sobre la muerte. Ella es, en realidad, el gran tema del relato. Por un lado, la muerte como profesión—ignorado (o manifiesto) móvil de la actividad de los agentes yanquis:

> «Un día, alguien le había dicho: a nosotros nos mueve un secreto deseo de muerte» [14].

O más adelante:

> «Estuve en Vietnam dos años, tres meses y seis días, dedicado al negocio de cazar hombres y matarlos cuando era necesario (y algunas veces cuando no lo era). Trabajé junto con algunos buenos tipos. Disfruté de mi cuota de mujeres y probablemente bebí más de lo establecido en mi cuota de tragos. Aprendí a economizar los fondos públicos arrojando vivos a los presos desde los helicópteros. Aprendí a usar orejas como amuletos. La suerte que dan» [15].

Pero también las otras formas de la muerte:

> «(...) la sospecha de un error en la hora es mejor que otras sospechas. Hace una semana, Medio Litro apareció al pie de un barranco, con un pedazo de la cara devorado por las hormigas» [16].
>
> «Marco Antonio creía. Y ya no hay más Marco Antonio (...). Había moscas en la morgue, la muerte era una tela de vidrio cubriendo las pupilas de Marco Antonio y hasta la ropa, dura de sangre y toda perforada, parecía haberse muerto ella también» [17].

Estas distintas visiones expresan, en realidad, dos formas distintas de relación con la vida, dos valores distintos enfrentados en el relato, cuyo contrapunto se resuelve en la última secuencia, cuando la muerte —pero ya con otro sentido—aparece dialécticamente integrada a la vida

---

[14] Cfr. *Vagamundo*, ed. cit., pág. 98.
[15] *Ibíd.*, pág. 105.
[16] *Ibíd.*, pág. 99.
[17] *Ibíd.*, pág. 100.

y dándole a ésta su orientación y su valor en una alteración del tiempo sutilmente esbozada:

> «(...) y la detonación sorda del balazo en el segundo en que Dave se arroja sobre Sebastián y otro balazo y Dave se retuerce y cae y Sebastián está súbitamente seguro de que había hecho esto antes, alguna vez, aunque no lo sabía, que había matado a este hombre tiempo atrás aunque no lo sabía y ahora un olor acre a pólvora y a sangre va atravesando, lento, el olor de la lluvia» [18].

Lo reseñado basta para ilustrar el tono general de dureza del relato, que se inscribe en la temática del volumen que es—lo hemos dicho—la de la ausencia. Y la muerte aparecerá también en *La pasión, Morir, Los sobrevivientes* o tantos otros cuentos de títulos tal vez menos elocuentes, pero de contenido igualmente desgarrador. En otros casos, la ausencia surge por la quiebra del amor, la repentina elipsis de un pasado feliz o de un futuro inaccesible. *Donde ella estaba ocurría el verano, Te cuento un cuento de Babalú* o *Las fuentes* son títulos que la ilustran también, siempre en similar entorno político.

Los cuatro breves relatos de la sección *Metejones* (otra palabrita apta para erizar a algunos hispanistas) se inscriben en la misma línea, aunque en dos de ellos—*Hombre que bebe solo* y *Mujer que dice chau*—la evocación de un pasado luminoso tal vez mitigue en parte la ruptura, la separación.

La tercera sección de *Vagamundo* se llama *Andares* y en ella Eduardo ha concentrado distintas imágenes y situaciones percibidas en sus diferentes incursiones por las selvas y los sitios ignorados de nuestra América. *Ceremonia,* por ejemplo, proviene de un viaje a Brasil efectuado en 1968, durante el cual presenció la ceremonia que aquí describe en días que le permitieron trabar amistad con el Diablo «borracho y reumático» y de «millones de años de edad» que salva a la niña de la fiebre. Poco después se metió por las selvas de Bolivia y en los socavones anduvo oyendo relatos de mineros. Es a ellos a quienes menta en *La tierra nos puede comer cuando quiera.* Y si a sus personajes presta voz, a sus lectores presta ojos y oídos para conocer los retazos aún vivos, latientes de Hispanoamérica, en los que arraiga—con acrecido vigor—su literatura. Y así, al mismo tiempo que conocemos la leyenda del Yatirí:

> «El fue elegido. Ni las ovejas vieron. No había hombres ni animales: nadie había. Una voz lo llamó desde lo alto de la noche cuando él todavía no era yatirí y él subió tras ella caminando por la montaña hasta muy arriba, mucho más allá de las nubes» [19].

---

[18] *Ibíd.,* pág. 113.
[19] Cfr. *Vagamundo,* ed. cit., pág. 49.

sabemos que

> «Bajo tierra, metidos en los rajos, los hombres persiguen a la veta (...). Una rata atrapada en un agujero hondo: una opresión entre pecho y espalda, un dolor que camina por el cuerpo: la venganza del polvo de sílice: antes de la tos y la sangre y la temprana aniquilación, los perseguidores de la veta pierden los sabores de la comida y el trago y los olores de las cosas» [20].

Porque en estas tierras el promedio de vida no llega a los treinta años, salvo para unos pocos como «don Simón Patiño, que había tenido la suerte y el dinero y el poder».

Otras tierras, otras leyendas y otros mineros son, por cierto, los de *Los soles de la noche,* relato en el que el delirio de Dionisio Marchán se conjuga con el del «cuerpo caliente y helado que tiembla en una hamaca, a la intemperie, con los ojos quemados por la fiebre», y con las alternativas de miseria y derroche en que Barrabás—el minero negro que encontró un diamante que valía medio millón de dólares y se enamoró de la hija del presidente—agota su vida. Mineros y diamantes, tal es el reiterado contrapunto de este relato, construido austeramente sobre esas dos variaciones temáticas, en párrafos escuetos, cargados de poesía, pero también de toda la abyección que la miseria ha dejado caer sobre nuestros pueblos.

Y no diré más sobre este libro que otros han analizado mejor que yo: «hermoso y terrible» le llamó Jorge Ruffinelli; «libro pequeño para tanta vida ancha que corre por sus venas», como lo definió un crítico argentino.

La música de la ciudad

En julio de 1973 apareció, pues, la primera edición de *Vagamundo.* Unos meses antes Eduardo había aceptado la dirección de la revista «Crisis», en Buenos Aires, donde se radicó, por fin, a partir de noviembre del mismo año, cuando la situación política del Uruguay—donde ya había sido detenido, amenazado y su casa varias veces allanada—le impidió regresar a Montevideo. Fue en aquel invierno que me mostró las primeras cuartillas de una novela sobre la ciudad que más tarde le fue prohibida y sobre los infinitos padecimientos que la historia había descargado sobre los uruguayos en tan pocos años. En los meses que siguieron se produjo una interesante danza de editores en torno al ma-

[20] *Ibid.,* pág. 50.

nuscrito de la novela. Demás está decir que la coreografía de esa danza estaba dictada por los miles de ejemplares que *Vagamundo* y *Las venas abiertas*... agotaban semana a semana. Por agosto o septiembre de 1974, en el café «Ramos», en Buenos Aires, Eduardo me anunció que la novela estaba terminada. El resto es historia conocida: *La canción de nosotros*—que así se llama—compartió con *Mascaró, el cazador americano,* de Haroldo Conti, el primer premio de «Casa de las Américas», fue editada en julio de 1975 por Editorial Sudamericana (segunda edición en diciembre del mismo año) y ya recorre, a pie firme, el camino de las ediciones en otras lenguas.

La canción de nosotros es, sin duda, la obra más ambiciosa que Eduardo nos ha entregado. La escribió tres veces, y es probable que de la idea inicial haya quedado muy poco (aquellas cuartillas que leí en 1973, por ejemplo, han desaparecido). Como sus anteriores, *La canción*... es también la novela de un deambular, pero esta vez concentrado en un país y, más exactamente, en una ciudad—Montevideo—a la que no se nombra porque, sospecho, como en los juegos de los niños, no se debe nombrar lo que se desea para poder poseerlo un día.

En la disposición del espacio narrativo, Eduardo ha elegido tres sectores: *La ciudad, El regreso, Andares de ganapán.* Ellos constituyen las tres líneas dominantes sobre las que se inscribe el contrapunto de *La máquina y El Santo Oficio de la Inquisición. La ciudad* está constituida por la relación del autor con Montevideo, el afán del regreso, pero también la certeza del sufrimiento, de la destrucción progresiva de las calles y los paisajes que fueron el signo de un país. Son textos breves, por lo general, que se introducen cada tanto en el relato, quiebran el andar del tiempo y van completando la escenografía de la novela:

> «Aullando a lo animal, el viento arremete y rompe las amarras de las embarcaciones, humilla los árboles, atropella las puertas, invade las casas: el hombre acorralado salta y enfrenta el viento con un dedo en el gatillo (...). El hombre acorralado puede irse pero se queda, atado a la ciudad por una deuda misteriosa que el viento conoce. Se queda y va orejeando, sin sorpresa, las barajas desgraciadas que le esperan en el mazo» [21].

En *El regreso* renace una situación que Galeano había tratado ya en un relato de *Vagamundo: Las fuentes.* Pero aquí se detiene más en su elaboración y, sobre la evocación de la anécdota política, el romance del protagonista (Mariano) con Clara toma una dimensión mayor y, en consecuencia, se incorpora con más fuerza a los elementos

[21] Cfr. EDUARDO GALEANO, *La canción de nosotros* (Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975), página 230.

significantes de la novela. Para ser más exactos no hay simple evocación de la realidad política, sino minuciosa reconstrucción, con la afluencia de «casos» y detalles (la lucha, la tortura) que permiten la introducción de los capítulos de *La máquina* (con la historia de Fierro) y, en contrapunto, *El Santo Oficio de la Inquisición,* compuesto con un montaje de documentos históricos. Se logra así también condensar todas las peripecias de un período de la vida uruguaya, con referencia—más allá de la situación personal de Mariano o de Fierro—a hechos tales como el éxodo rural, que hizo del interior del Uruguay un vasto desierto en manos de los señores de la tierra, o la masiva emigración de los jóvenes, menos espectacular que otros acontecimientos de estos años, pero no menos expresiva de la crisis y de la dramática situación del país. En este sentido, el contrapunto entre *La máquina* y *El Santo Oficio...* cumple otra función importante en la novela: establece una distancia merced a la cual la denuncia de la tortura nunca llega a ser un panfleto y se mantiene siempre en el ámbito de la literatura.

Por último, debemos analizar los *Andares de ganapán.* Al comienzo de la novela esta línea narrativa se sustenta en dos personajes, *Buscavida* y *Ganapán;* pero al final, *Buscavida* desaparece y es el segundo quien llega solo hasta la clausura. Hay en este sector de la novela mucho de picaresca, pues los personajes mismos pertenecen a este género: son «pícaros», a su manera, al uso del Montevideo de hoy. Por eso son andarines y no cabe olvidar aquí que el deambular es propio de la picaresca. Y como en ella, el fondo es de crisis y el hambre reina como principal preocupación. Sobre esta línea se insertan, además, rasgos insistentes de un barroco muy montevideano, ilustrado, por ejemplo, en toda la escena de *La perversa de París* o en la representación del baldío en el capítulo 5. Lo cierto es que, para construir el universo de Ganapán, Eduardo ha recordado a personajes muy típicos de Montevideo, como el propio Ganapán o el enano King Kong. Y la historia de Flecha no es más que la (muy buena) elaboración literaria de una anécdota que casi toda la ciudad conoce y que había servido de punto de partida a la primer novela de un joven autor de los años sesenta. Pero por el tema político tan continuamente presente, por la pintura del ámbito popular, *La canción...* me hace pensar en *Los miserables;* más exactamente, pienso que con Ganapán, Eduardo nos ha dado una especie de *Gavroche* latinoamericano y adulto que, en vez de vivir en el elefante del París de Louis-Philippe, vive en un rancho de lata, en los *cantegriles* del Montevideo de hoy.

Por supuesto, los tres sectores de la narración que Galeano nos propone no son paralelos, sino convergentes. *La ciudad,* ámbito general de la narración, engloba a los otros dos, y entre éstos el autor ha cons-

truido zonas nodales, puntos de convergencia que permitirán la coincidencia final. Al comienzo ésta es muy tenue, sólo las figuras de los dos hombres borrachos que pasan junto a Mariano:

> «Dos hombres pasan, entre otros. Uno es un negro fornido, que camina desganado y cariñoso como un gato con sueño y tiene ojos amarillos y voz ronca; el otro es un petizo de bigote ralo, que camina sacando pecho y dos por tres tropieza. Mariano no les presta atención: ellos caminan abrazados, un poco borrachos y otro poco también» [22].

Más tarde sabremos que esos dos hombres son Buscavida y Ganapán, que este último fue quien recogió a Mariano tras su fuga del cuartel y que Caralisa [23] fue quien se llevó a la Pitanga, compañera de Ganapán. Este juego de cruces y alternancias culminará, pues, en la clausura de la novela con la visita de Mariano al rancho de Ganapán y la charla de ambos que insinúa la coincidencia definitiva de los *Andares...* y *El regreso,* destinada a transformar el ámbito que las engloba, la innominada ciudad.

Después de la ciudad

Desde 1974—año en que terminó la redacción de esta novela—hasta ahora Galeano ha publicado varios cuentos, la mayoría, en «Crisis», cuya edición debió suspender dada la situación imperante en Buenos Aires. Ahora se encuentra en su segundo exilio. En todos esos relatos la pasión personal del escritor (sus pasiones) se conjuga con su central, primordial pasión por su país. Lo cierto es que, a la luz de esas nuevas producciones, *La canción de nosotros* aparece ciertamente como una obra lograda, indudable testimonio de su madurez en el oficio de narrador, y que aún sigue girando en la imaginación de su autor. Y no podía ser de otra manera. La narración que se inició con *Los días siguientes* está lejos de haber terminado. Queda un largo trecho por recorrer antes que culmine, en la obra de Eduardo Galeano, su doble pasión de escribir y de dar voz, con su escritura, a su permanente pasión latinoamericana.

GABRIEL SAAD

Résidence «Carlitos I»
Porte 1. 5, Ae du Pt Kennedy
64000 PAU (Francia)

[22] *Ibíd.*, pág. 19.
[23] *Ibíd.*, pág. 74.