



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE QUERÉTARO
FACULTAD DE LENGUAS Y LETRAS
MAESTRÍA EN LITERATURA CONTEMPORÁNEA DE MÉXICO Y AMÉRICA LATINA

La enunciación polifónica en *La canción de nosotros*: umbral de la poética galeana

TESIS

Que como parte de los requisitos para obtener el grado de

Maestro en Literatura Contemporánea de México y América Latina

Presenta:

L. L. E. Yolanda Sánchez Alvarado

Dirigido por:

Dra. Ma. Esther Castillo García

SINODALES

Dra. Ma. Esther Castillo García
Presidente

Dra. Ester Bautista Botello
Secretario

Mtra. Araceli Rodríguez López
Vocal

Mtra. Phyllis Herrin de Obregón
Suplente

Mtra. Beatriz Terán Suárez
Suplente

L. L. M. E. Ma. Eugenia Castillejos Solís
Director de la Facultad

Dr. Luis Gerardo Hernández Sandoval
Director de Investigación y Posgrado

RESUMEN

El título, “La enunciación polifónica en *La canción de nosotros*: umbral de la poética galeana”, advierte que la enunciación polifónica es el concepto por rastrear a partir de la propuesta teórica de *Enunciación* (1998) de Isabel Filinich, circunscrita al paradigma de la Semiótica del discurso; así como el paradigma filosófico subjetual a través de Peter y Christa Bürger en *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot* (1996). Ambos textos delimitan el marco teórico de partida, al cual se agregan otros configurando un proceso-enriquecimiento de perspectivas teóricas circunscritas a la reflexión subjetual. Más de dos pares de autores teóricos de disímiles posicionamientos se han sumado al punto de partida: M. M. Bajtin, Raúl Dorra, Paul Ricœur, y concatenados a ellos: Manfred Frank, Jean François Lyotard, Jacques Lacan, Michel Foucault, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas, Émile Benveniste y Jacques Fontanille. Baste mencionar sus nombres para dejar asentado el camino teórico recorrido. Es dable resumir que, siendo el punto de partida el concepto enunciación polifónica, la primera precisión ha virado a la observación de términos subyacentes: enunciación, sujeto y polifonía. De éstos se ha transitado a precisiones como Yo, Instancia de enunciación y Voz, estadio que concatenó a la mirada (voz-mirada conceptos de Filinich), y en un siguiente movimiento al cuerpo, donde están implicados el espacio y tiempo. Mientras el aporte o prospectiva de investigación es, como el título lo muestra, evidenciar en *La canción de nosotros* el umbral de la poética galeana a través de *los días y noches y amores y guerras* de escritura. En convergencia al recorrido teórico emprendido, la investigación se concierta en tres capítulos, reunidos bajo el epígrafe “La enunciación polifónica en *La canción de nosotros*”, que abordan la configuración del Sujeto-enunciador, la Configuración de Subjetividades (entendida como trasnominación de Polifonía), es decir, el despliegue de voces que la novela contiene, y finalmente, la configuración de los sujetos-personajes, abarcando su espacio y “vida” en el enunciado. El objetivo cardinal se sitúa en la configuración de la enunciación polifónica, por tanto, los protagonistas de dicho concepto son las voces que se imbrican en la novela. La disposición de los epígrafes en cada capítulo y de los capítulos mismos, dan muestra del procedimiento seguido, des-montando parte por parte la instancia de enunciación. Un segundo epígrafe: “Conjeturas sobre *La canción de nosotros*. Conclusiones” tiene por objeto atar las certezas obtenidas en el análisis textual que se ha hecho al *corpus*, para encontrar los ecos de esa primera configuración de poética en trashumancia.

(Palabras clave: Eduardo Galeano, Subjetividad Americana, Ideal Dialógico, Semiótica del discurso, Literatura Latinoamericana del siglo XX)

SUMMARY

The title, “The polyphonic speech in *La canción de nosotros*: a threshold for Eduardo Galeano’s poetic work”, is a signal that the polyphonic speech is the main concept to look up based in the theoretical proposal of *Enunciación* (1998) of Isabel Filinich, inserted in the paradigm of *Semiotics of Speech*; as well as the philosophical subjectivity of Peter and Christa Bürger in their book *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot* (1996). Both texts delimit the basic theory to which other proposals are incorporated to create an enrichment process of theoretical perspectives added to the paradigm of subjectivity. Several authors, with an opposite point of view have joined to these investigations: M. M. Bajtin, Raúl Dorra, Paul Ricœur, and because of them, Manfred Frank, Jean François Lyotard, Jacques Lacan, Michel Foucault, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas, Émile Benveniste and Jacques Fontanille. These names give us an idea of the theoretical path reviewed in this study. As the concept of polyphonic speech is the turning point of this study, it is important to define underlying terms as *enunciation*, *subject*, and *polyphony*. From these terms we go to clarifications of the concepts “I”, “Speech” and “Voice” which engage with Filinich’s terms (view-voice), and then move to the text, where space and time are implied. Furthermore, as the goal in this study is to show the threshold of Eduardo Galeano’s poetic work across the days, nights, lovers and wars of writing, as it is implied in the title, it is divided in three chapters under the quotation *La canción de nosotros*: a threshold for Eduardo Galeano’s poetic work” which deal with the subject that speaks, the configuration of subjectivities understood as transformation of Polyphony and as synonym of polyphonic speech, that Galeano’s novel contains. And finally, the configuration of the several subjects as characters with their lives and space in the enunciation. The main point is the configuration of the polyphonic speech, and finally the configuration of the main characters, so they are the voices that appear in the novel. The title of each chapter shows the procedure of this research deducing step by step the meaning of the word through the speech. A second title, “*Suppositions about “La canción de nosotros”. Conclusions*”. The objective is to embrace the results obtained in the analysis done to the corpus, to find the echoes of this first poetic configuration.

(Key words: polyphonic, subjectivity, voices, speech, enunciation).

a David, mi hermano, por *loco lindo* que guarda para los dos la resistencia celebrante.

y a mis padres, Yolanda y David, por sostener mis pasos a la distancia y en el silencio.

Gracias
Dra. Ma. Esther Castillo G.
por creer en estas palabras abrazadas *para que no sea muda la realidad y su memoria.*

INDICE

<i>La canción de nosotros: umbral de la poética galeana</i>	6
INTRODUCCIÓN	
La enunciación polifónica en <i>La canción de nosotros</i>	18
1. Configuración del Sujeto–enunciador polifónico en <i>La canción de nosotros</i>	21
Punto de partida. Configuración del Sujeto	34
Configuración de la instancia de enunciación	38
Configuración de la enunciación polifónica	41
Configuración de Sujeto–enunciador cognoscente–sintiente–paciente	44
Configuración del espacio y tiempo	51
El Sujeto–enunciador polifónico configurado al través de la voz	56
Dimensión intelectual y pasional del Sujeto–enunciador polifónico	60
2. Configuración de subjetividades en <i>La canción de nosotros</i>	76
La configuración de subjetividades	86
La configuración de horizontes–intersticios	96
Símbolos y disímiles entre el Sujeto–enunciador y las Subjetividades	100
3. Configuración de los intersticios de la Ciudad Irrumpida	105
La Ciudad Irrumpida	109
La Ciudad Sabida. <i>Mariano</i>	118
<i>Clara</i>	124
<i>Fierro</i>	127
Ella y el hijo	132
Los anónimos presentes	134
Los anónimos pretéritos	136
La Ciudad Ignorada. <i>Ganapán</i>	138
<i>Buscavida</i>	144
<i>La Pitanga</i>	147
INTERMEDIO: Configuración de un realismo grotesco contemporáneo	149
La Ciudad Negada. Los concurrentes al bar <i>La perversa de París</i>	153
<i>La Perversa</i>	160
Los Concurrentes	161
Conjeturas sobre <i>La canción de nosotros</i>	166
CONCLUSIONES	
Conjetura Uno. Lecturas dables	172
Conjetura Dos. Lectura Ideológica de <i>La canción de nosotros</i>	180
Conjetura Tres. La Ciudad Invocada: otra lectura ideológica	185
Conjetura Cuatro. Trashumancia de la poética galeana (1963–2009)	194
Conjetura Cinco. Eduardo Galeano: autor implícito (1963)	204
Certeza Cero	208
BIBLIOGRAFÍA	211
1. Del Autor	212
2. Crítica a propósito del autor	216
3. General	217

La canción de nosotros: umbral de la poética galeana
INTRODUCCIÓN

La revolución, la tierra prometida... ¿Treinta años? Puede ser. ¿Cuarenta años? Puede ser. ¿Una cruz de crayola roja sobre un número del almanaque? ¿Mañana? No. La victoria y la resurrección y el poder: mañana no. Me jodo la vida. No voy a tener otra. Esta es la única que tengo. [...] ¿Cuánto será la cantidad de dolor todavía reservada para mí? ¿Todo por quién? ¿Por los otros? ¿Por los que me están reventando? ¿También por ellos? ¿Es la muchedumbre una familia? ¿Se puede tocar, la muchedumbre? ¿Puede uno sentirse abrazado por la multitud? Sí puede sí puede. Podés. Pudiste. Te ocurrió. Te está ocurriendo. Siempre. La muchedumbre: una muchacha embarazada de granadas. La gente bailando en la calle. Una alegría feroz. Un alboroto de tambores y guitarras y banderas y todos abrazándose y besándose sin conocerse. Sí: siempre. Sí: todo. Por eso: todo. La revolución: cuando el cielo baja y la tierra sube. Los armados, desarmados. Los atados, desatados. El precio. Pagar el precio, ¿no era lo que pedías? ¿No era lo que querías? ¿Quién eligió en tu lugar? La larga noche de los años. El trabajo de hormiga. La impotencia y la espera. Un ponchito nomás, y a la intemperie. Vos. Yo. Sí. Yo. Nosotros. Yo dispuesto a la reventazón de todos los mandamientos. ¿No quisiste hablar con la voz de los que no tienen voz? ¿Pelear del lado de los que no tienen armas? ¿Caer con los condenados a la caída?

“La máquina” en *La canción de nosotros*

La *canción de nosotros*¹ es “una historia que muestra el drama social y político del Uruguay de hoy [1975]”, señala la sinopsis de la primera edición. Abre una historia del hombre: **Mariano**, quien “entregado a la causa del pueblo con sus vicisitudes, riesgos y grandezas de exiliado-político, regresa a su país” (Galeano, 1975: Contraportada), con el nombre trocado, buscándose en una tierra que ya no le pertenece; mientras la historia paralela da cuenta de *Buscavida* y *Ganapán*, quienes nunca se han ido de la *Ciudad*, aunque quisieran mudarse a la *Ciudad Grande*, sobreviven cotidianamente con el deseo siempre-presente de buscar una vida digna fuera de allí; conexos otros habitantes anónimos: pretéritos y presentes; nombrados: *Fierro*, su mujer y su hijo; *los concurrentes al bar* “La perversa de París”. Juntos son un *Nosotros*, quienes entonan una canción por *su* ciudad irrumpida.

La novela galeana situada en la *dimensión histórica de la existencia humana*² que la Historia (con mayúscula) ha comprendido bajo el epígrafe Dictadura Contemporánea en Latinoamérica, irrumpe *el mundo concreto de la vida* que atañe al exilio-migración³. Unos, en el interior de la propia patria como *Ganapán* y *Buscavida* –tanto en el propio cuerpo-alma como en la *Ciudad*– experimentan un sentimiento de orfandad que puede sentir y cavilar cualquiera ante el presente incierto. Otros, como *Mariano*, al regresar a *su Ciudad* desde otro país, “emigrante forzado” que partió para defender la vida... *su* vida. A parte ellos, los concurrentes al bar “La perversa de París”, para quienes las noches suceden unas tras otras sin necesidad de huir, pues se han acostumbrado.

¹ Todas las citas de Eduardo Galeano. *La canción de nosotros*. Cuba, Casa de las Américas, 1975.

Salvo que se indique Eduardo Galeano. *La canción de nosotros*. México, Siglo XXI, 2005.

² Se emplea este concepto siguiendo la distinción que hace Milan Kundera: “No hay que confundir dos cosas: la dimensión histórica de la existencia humana y, por otra parte, la novela que ilustra una situación histórica, que describe una sociedad en un momento dado de la historiografía novelada” (Kundera: 1987: 29 – 47).

³ “La migración propiamente dicha, es decir, la que da lugar a la calificación de las personas como «emigrantes» o «inmigrantes», es aquella en la cual el traslado se realiza de un país a otro, o de una región a otra suficientemente distinta y distante, por un tiempo suficientemente prolongado para que implique «vivir» en otro país, y desarrollar en él las actividades de la vida cotidiana” (Grinberg, 1996: 30).

¿Cuál es la pregunta que responde la novela galeana a sus lectores de 1975? El lector contemporáneo a la primera edición, el Jurado del Premio *Casa de las Américas* de 1975, las reseñas y artículos escritos a propósito de la primera edición encuentran las constantes de una poética en ciernes que Ángel Rama advirtió en 1973 al prologar la 2ª edición de *Vagamundo*:

Es un cuadro variado de sus experiencias en torno a una fórmula distinta [en comparación a su narrativa precedente]; 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. [...] este nuevo enfoque sitúa la narrativa de Galeano en una perspectiva populista, [...] abandona el núcleo urbano cultivado de colegas, amigos y libros, para abordar la existencia cotidiana de seres populares, más aún, para tratar de transformar ese rescate de la lectura de ellos mismos. [...]. Literariamente ha implicado a la narrativa un lirismo cauto que expande dentro de ella mediante la producción de atmósferas y tonalidades, situando a los personajes y a sus acciones dentro de un envolvente clima poético, que a veces cede la compartida emoción del autor. [...]. Ese lirismo ha sido un eficaz instrumento para abordar narrativamente a los personajes de pueblo —los luchadores golpeados por la represión, los marginados de la sociedad, los desposeídos— porque ha autorizado a recuperarlos como en un sutil dibujo a pluma, apenas bocetados. Lejos de escudriñar psicologías, el autor se limita a rescatarlos dentro del movimiento de la vida cotidiana (Rama en Galeano, 1975b (1973): 13–14).

En prospectiva, ¿cuál sería la actualización de la novela en el horizonte de lectura del siglo XXI? Los comentarios y artículos en circulación respecto a la poética galeana han evadido reincidentemente una lectura textual, privilegiando una ideológica. Otros acercamientos, como reseñas o entrevistas, surgen para presentar la publicación en turno del autor. Y los más, son pretexto que enmarca reseñas, artículos o ensayos de otros escritores. Las lecturas de *La canción de nosotros* han optado por una interpretación ideológica que insiste en un cuestionamiento a la postura política del escritor⁴, soslayando su *ser de novela*⁵, dejando en el umbral el objetivo primero de la indagación literaria: decir lo que se tenga que decir de la poética galeana.

⁴ El equívoco se circunscribe a interpretar-suponer que el escritor Eduardo Galeano se expresa en su obra, soslayando la *enunciación literaria*. Es decir, “La relación del autor con su obra es diversa de la relación del hablante con sus frases: la obra no expresa al autor” (Filinich, 1997: 37). Cfr. Martínez Bonati. *La estructura de la obra literaria*. Barcelona, Seix Barral, 1972: 131.

⁵ Se entiende por *ser de novela* el concepto acuñado por Milan Kundera en su pieza homónima: “El ser de la novela acompaña constante y fielmente al hombre desde el comienzo de la Edad Moderna. La «pasión de conocer» se ha adueñado de ella para que escudriñe la vida concreta del hombre, la proteja contra el «olvido del ser»; para que mantenga «el mundo de la vida» bajo una iluminación perpetua” (Kundera, 1987: 13).

La *poética galeana*⁶ guarda cientos de *historias contadas, anécdotas contadas y ventanas*⁷ que se intercalan a lo largo del tiempo, de las hojas, de los libros, y a pesar de la distancia entre una publicación y otra existe una ensambladura articulada por Eduardo Galeano: autor-implícito. El deslinde entre autor-empírico Eduardo Germán Hughes Galeano⁸ (nacido en Montevideo: 1940) y autor-implícito: Eduardo Galeano⁹ (*Los días siguientes*: 1963), posibilita sortear la pregunta obvia y obligada al autor-empírico sobre su formación racional y lectura del mundo, posicionamiento político que los retractores (lectores críticos) definen como un *perfecto idiota latinoamericano* o ¿latinoamericanismo?¹⁰

⁶ En la presente revisión de la Bibliografía del autor uruguayo hemos considerado únicamente las obras que conocemos por lectura directa, quedando excluidas las obras, de las cuales sólo tenemos referencia.

v. Bibliografía del autor.

⁷ Eduardo Galeano designa, por primera vez, *ventanas* a las prosas cortas contenidas en *Las palabras andantes* (1994) y posteriormente a las prosas cortas publicadas en *La Jornada* a partir de 1996 hasta la fecha, cuyo título de la sección es homónimo.

En tanto, las *ventanas* son reflexiones críticas sobre América Latina Contemporánea, la presencia del pasado remoto y el pasado inmediato convergentes en el presente de todos los días.

⁸ “El autor

nació en Montevideo, Uruguay, en 1940. Eduardo Hughes Galeano es su nombre completo. Se inició en el periodismo en el semanario socialista El Sol, publicando dibujos y caricaturas políticas que firmaba Guis, por la dificultosa pronunciación castellana de su primer apellido. Luego fue jefe de redacción del semanario Marcha y director del diario Época y de algunos semanarios en Montevideo. En 1973 se exilió en Argentina, donde fundó y dirigió la revista Crisis. Desde 1977, vivió en España. En 1985, regresó a su país.

Publicó varios libros. Entre ellos, *Las venas abiertas de América Latina*, editado por Siglo XXI en 1971, y los premios de Casa de las Américas *La canción de nosotros* (1975) y *Días y noches de amor y de guerra* (1978)” (Galeano, 1998a (1982): XVI).

⁹ “Ahora en estas líneas, estoy escribiendo, se supone, algo así como un autorretrato. Podría remontar a mi infancia muy católica, todos culpables a los ojos de Dios, Dios Jefe Universal de Policía, el alma y el cuerpo como la bella y la bestia; o podría hablar de mis posteriores conflictos con las versiones dogmáticas del marxismo, que proclaman la Verdad Única y que divorcian al hombre de la naturaleza y a la razón de la emoción. O podría contar que he jineteado diversas desventuras y que varias veces me he volteado del caballo; que he conocido por dentro algunos engranajes del terror y que el exilio no ha sido siempre fácil. Podría celebrar que al cabo de mucha pena y mucha muerte siga mantenida viva mi capacidad de indignación ante la infamia, y que continúe creyendo en la verdad del poeta que me aconsejo que no tome en serio nada que no me haga reír.

Un autorretrato. Podría decir que detesto las óperas y los manteles de plástico y las computadoras, que soy incapaz de vivir lejos del mar, que escribo a mano y tacho casi todo, que me casé tres veces, que ... Pero tanto hablar de mí me aburre. Me aburre: lo comprendo, lo confieso y lo celebro” (Galeano, 1997: 317).

¹⁰ El *Manual del perfecto idiota latinoamericano* de Álvaro Vargas Llosa, Carlos Alberto Montaner y Plinio Apuleyo Mendoza dedica (amén de ser pretexto del libro completo) el capítulo III. “La biblia del idiota” a *Las venas abiertas de América Latina*, conteniendo una crítica peyorativa sobre el despliegue ideológico de la obra galeana:

“En el último cuarto de siglo el idiota latinoamericano ha contado con la notable ventaja de tener a su disposición una especie de texto sagrado, una biblia en la que se recogen casi todas las tonterías que circulan en la atmósfera cultural de eso a lo que los brasileños llaman «la izquierda festiva».

Naturalmente, nos referimos a *Las venas abiertas de América Latina*, libro escrito por el uruguayo Eduardo Galeano a fines de 1970, cuya primera edición en castellano apareció en 1971. Veinte años más tarde –octubre de 1994– la editorial Siglo XXI de España publicaba la sexagésima séptima edición, éxito que demuestra fehacientemente tanto

Deslindar hace viable leer la poética galeana como una poética en trashumancia, donde se van perfilando las estrategias literarias elegidas de *Los días siguientes* (1963) a *Espejos* (2008). Por ejemplo, un juego-montaje¹¹ de los mundos narrados donde, Galeano: autor-implícito inserta textos de su memoria de escritura, pues hay fragmentos corta-pega de piezas anteriores y posteriores; también se configura a sí mismo, suscitando un juego que confunde en el acto-lector al autor-empírico y el autor-implícito. Galeano: autor-implícito se reviste en YO-enunciador que establece la distancia con *lo enunciado* mediante un narrador omnisciente: que todo lo ve y todo lo sabe, pero que cede la palabra al personaje. En ocasiones es, también, un autor-personaje que habita el mundo narrado. En concomitancia, *La canción de nosotros* es umbral de una poética-dinámica porque se identifican técnicas-semilla¹² de textos anteriores, por ejemplo, personajes existencialistas (*Los días siguientes*) y personajes niños (*Vagamundo*); fragmentos corta-pega en textos posteriores (*Días y noches de amor y de guerra*); amén de la técnica que bifurca la intriga en cuatro programas narrativos¹³, mismos que trocarán en

la impresionante densidad de las tribus latinoamericanas clasificables como idiotas, como la extensión de este fenómeno fuera de las fronteras de esta cultura.

En efecto: de esas sesenta y siete ediciones una buena parte son traducciones a otras lenguas, y hay bastantes posibilidades de que la idea de América Latina grabada en las cabecitas de muchos jóvenes latinoamericanistas formados en Estados Unidos, Francia o Italia (no digamos Rusia o Cuba) haya sido modelada por la lectura de esta pintoresca obra ayuna de orden concierto o sentido común” (Vargas Llosa, 1996: 43).

¹¹ La intuición juego-montaje, para caracterizar la poética galeana en trashumancia, tiene su adeudo con las observaciones que V. Sklovski emitió en “La construcción de la «nouvelle» y de la novela” (1929) respecto a la colección de *nouvelles* que antecedieron a la novela contemporánea, donde especifica:

“La colección de nouvelles precedió a la novela contemporánea: esta afirmación no implica la existencia de un vínculo causal; se trata más bien de un hecho cronológico. Habitualmente se intenta ligar, aunque sea formalmente, las partes que constituyen una colección. Las nouvelles son incluidas en el interior de otra, considerándolas partes de ésta. Existen muchos tipos de nouvelles que sirven de marco a otras o que son, una manera de incluir una en otra; [...]” (Shklovski, et. al., 1999: 141-146).

En correspondencia, la colección de relatos que constituyen la poética galeana a través de las publicaciones están ligadas una a otra, aquí, por singularidades como el tránsito de personajes, elecciones discursivas, por ejemplo.

¹² Se entiende por “técnica-semilla” a la elección de una técnica narrativa efectuada por el autor, que representa los primeros bocetos de las modalidades discursivas singulares de la poética galeana; por ejemplo, el antecedente de las prosas cortas.

¹³ Programa narrativo se entiende a partir de la definición de A. J. Greimas (*cit.* Por I. Filinich): “Asimismo Greimas, al trabajar en el nivel de la sintaxis narrativa, describe el encadenamiento de estados y transformaciones en términos de programas narrativos que suponen frases diversas [...] y que, a su vez, pueden establecer distintos tipos de relaciones; de ese modo, una historia puede ser descrita como una articulación de programas narrativos (Filinich, 1997: 86). Cfr. A. J. Greimas y J. Courtes. *Semiótica. Diccionario razonado de la teoría del lenguaje.* Madrid, Gredos, 1982.

modalidades discursivas posteriores (*Días y noches de amor y de guerra, Memoria del fuego, El libro de los abrazos, Bocas del tiempo, Espejos*).

Transcurridas las décadas, la poética galeana es un acopio de historias cotidianas en espera de ser contadas que se fugan dentro de la ficción, al tiempo que Galeano reitera: “la realidad vale la pena” (Galeano en Vico, 1996: 81). Pues para él, la Historia¹⁴ de nuestro continente ha perdido su significado originario e intenta contribuir al rescate de la memoria de toda América mediante sus palabras. Su poética encuentra el umbral del acto de escribir en la realidad circundante:

Me gustan las pequeñas vivencias, porque frecuentemente encierran la grandeza. [...] vivencias pequeñísimas pero cargadas de significado que explica la historia. Me gusta ver la realidad a través del hueco de la cerradura. Es totalmente legítimo. La realidad, de hecho, es una señora muy poética y descabellada cuyo lenguaje está lleno de símbolos. Yo trato de contar en el lenguaje metafórico su esencia más profunda (Galeano en Minà, 1996: 125-126).

“Ver la realidad a través del hueco de la cerradura” es, también, escribir textos híbridos que abrazan el “real-horroroso”¹⁵ de América, la vida cotidiana y las reflexiones que convergen entre la memoria pretérita y la memoria por venir. Galeano escribe instantes que manifiestan el resistente engarce entre la cabeza y el corazón combatiendo la indiferencia con palabras *sentipensantes*, esas que definen “al lenguaje que dice la verdad”¹⁶, para resquebrajar fronteras

¹⁴ Ortega Esquivel discute el concepto de historia cotidiana o historia con minúscula, referido en estas páginas, partiendo del pensamiento de De Certeau:

“[...] De Certeau recela de la Historia, con mayúscula, porque la considera una “selva virgen” de “rica imprecisión en donde proliferan ideologías en donde corremos el riesgo de perdernos para siempre”. ¿Qué significa esto? Objetivamente la renuncia explícita a entrar en los aspectos más oscuros de las formas colectivas y aun ideológicas de la historia, aquellas que la necia realidad inscribe en la praxis social como historia no escrita” (Ortega Esquivel, 2000: 34).

¹⁵ “Desatar las voces, desensoñar los sueños: escribo queriendo revelar lo real maravilloso, y descubro lo real maravilloso en el exacto centro de lo real horroroso de América. [...] Al fin y al cabo, somos lo que hacemos para cambiar lo que somos. La identidad no es una pieza de museo, quietecita en la vitrina, sino la siempre asombrosa síntesis de las contradicciones nuestras de cada día. En esa fe, fugitiva, creo. Me resulta la única fe digna de confianza, por lo mucho que se parece al bicho humano, jodido pero sagrado, y a la loca aventura de vivir en el mundo” (Galeano, 2000a: 111).

¹⁶ “Sabios doctores en Ética y Moral han de ser los pescadores de la costa colombiana, que inventaron la palabra *sentipensante* para definir al lenguaje que dice la verdad” (Galeano, 2000: 107).

y recordar(nos) la importancia del compromiso con la dignidad humana. Textos biplánicos donde convergen palabras, imágenes, dibujos e incluso espacios en blanco, a lo que afirma: “es la necesidad de un suspiro, cuando leía libros con dibujos e historietas y creía que en los libros de los adultos sólo había cementerios de palabras” (Galeano en Minà, 1995: 125).

Su escritura sirve perennemente de sumario en el transcurso de la memoria americana, llevando implícita la transición histórica de un continente de los años sesenta y setenta en combate, las postrimerías de un siglo XX que renunció a la utopía, y finalmente, el advenimiento de un tercer milenio, que al menos, pretende resarcir la *historia de los vencidos*¹⁷. Suena entre la inercia de la cotidianeidad rescatando historias postergadas. Consigue acortar la distancia y estar “con los demás”, Nosotros: lectores-empíricos que concurren-concurrimos a “mirar por el hueco de la cerradura”, hueco que revela y propaga el valor de la escritura desde y para América. Despliega la vida cotidiana y la reflexión compartida. Convida a la comunión en las palabras para vislumbrar los intersticios de un continente, nuestro continente, que aún no hemos aprendido a mirar con ojos nacientes.

A la par del Galeano-ensayista, autor de *Las venas abiertas de América Latina* (1971), asoma el Galeano-narrador que prolonga en sus obras el escenario del continente americano. A decir de la crítica, *Los días siguientes* (1963) y *Los fantasmas del día del león* (1967) son los primeros intentos de una literatura, que hacen eco a la tendencia europea y a sus coetáneos¹⁸,

¹⁷ El ideal “la historia de los vencidos merecen narración” es retomado de la disertación de Paul Ricœur en *Tiempo y Narración* :

“Sin embargo, la prioridad a la historia todavía no narrada puede servir de instancia crítica frente a cualquier énfasis sobre el carácter artificial del arte de narrar. Contamos historias porque, al fin y al cabo, las vidas humanas necesitan y merecen contarse. Esta observación adquiere toda su fuerza cuando evocamos la necesidad de salvar la historia de los vencidos y de los perdedores. Toda historia del sufrimiento clama venganza y pide narración” (Ricœur, 1998: 145).

¹⁸ Tras otear la poética galeana en suma, es decir, abarcando de 1963 al 2009, es factible observar las transformaciones o elecciones del autor en el devenir de su escritura, mismas que en las lecturas parciales o

descubriendo un Galeano-narrador distante del Galeano-ensayista, observación coincidente con

Rama:

Galeano hizo suya esa vasta y desmembrada sociedad latinoamericana a través de sus viajes y estudios, contándola apasionadamente en *Las venas abiertas de América Latina*, un ensayo narrativo o una novela ensayística que definió su nuevo nivel de los conocimientos dentro de un clima emocional. De sus primeros escritos escépticos, pasó a una narrativa psicologista y política (*Los fantasmas del día del león*) que abordaba la inmediatez de los sucesos nacionales a partir de una escritura educada, [...]. Pero en ninguna de esas vías, donde se ejercitaba en líneas narrativas ya trazadas, permitía esperar lo que alcanzó primero en la ensayística política, por lo cual abandonó largo tiempo la literatura, a saber, una interpretación libre de una sociedad relegada (Rama en Galeano, 1975: 13).

Transcurridos diez años, será en los relatos de *Vagamundo* y *La canción de nosotros* donde emerja un Galeano-narrador que asume la responsabilidad de traslucir al continente, acortando la distancia entre el ensayista de *Las venas abiertas de América Latina* y el zurcidor de ficciones. Galeano es crítico y creador de una escritura que no puede eludir el referente político y social, escenario en el cual se erige *Días y noches de amor y de guerra* (1978), relatos que convocan a nombrados y anónimos de la Dictadura en Uruguay y Argentina. Así continuará hasta arribar a *Memoria del fuego* (1982, 1984 y 1986), ficciones cortas que celebran el pretérito, presente y futuro de la cotidianidad americana. Y persistirá en *Contraseña* (1985), *Las aventuras de los jóvenes dioses* (1986), *El libro de los abrazos* (1989), *Las palabras andantes* (1994), *Fútbol a sol y sombra* (1995), *Bocas del tiempo* (2004). Después de cuatro décadas,

privativas a las obras más recientes del autor han sido ignoradas, promoviendo una interpretación errada. ¿Cuáles son esos rasgos que empatan a Galeano con sus coetáneos y contemporáneos? ¿De qué antecesores proviene su primer escritura? ¿Cuáles son los ecos europeos que suenan en sus primeros ejercicios de escritura literaria? Diana Palaversich, parafraseando los comentarios de Benedetti ha explicado:

“La publicación de *Los días siguientes*, una novela básicamente existencialista, llega con una sorpresa para los lectores y críticos que esperaban encontrar en ella los rasgos del compromiso político de Galeano, tan evidente en su periodismo. Mario Benedetti nota en esta primer novela del escritor una ausencia de «cualquier huella (sea en el estilo o en la anécdota) de ese oficio periodístico para el que Galeano ha demostrado tanta competencia». Por su atmósfera y sensibilidad *Los días siguientes* se inserta dentro de la narrativa uruguaya de la década de los 60, junto a la obra de Sylvia Lago, Hiber Conteris, Alberto Paganini, Anderssen Banhero y Claudio Trobo [...]. La literatura de los «nuevos narradores» recibe la influencia de sus colegas mayores: la preocupación urbana y los personajes conflictivos de Juan Carlos Onetti, la visión crítica de la sociedad de Mario Benedetti, como también la influencia de la literatura y el cine europeos: la enajenación de los personajes con una actitud escéptica hacia la vida; el acento en lo cotidiano de Camus, Moravia y Pavese y el *spleen* de Antonioni, Resnais y Truffaut, todos ellos de amplia difusión en el Montevideo de la época” (Palaversich, 1995: 37-38).

Espejos (2008) reitera las continuidades de una poética que congrega historias que merecen ser contadas:

Los espejos están llenos de gente.
 Los invisibles nos ven.
 Los olvidados nos recuerdan.
 Cuando nos vemos, los vemos.
 Cuando nos vamos, ¿se van?

Este libro ha sido escrito para que no se vayan.
 En estas páginas se unen el pasado y el presente.
 Renacen los muertos, los anónimos tienen nombre:
 los hombres que alzaron los palacios y los templos de sus amos;
 las mujeres, ignoradas por quienes ignoran lo que temen;
 el sur y el oriente del mundo, despreciados por quienes
 desprecian lo que ignoran;
 los muchos mundos que el mundo contiene y esconde;
 los pensadores y los sentidores;
 los curiosos, condenados por preguntar, y los rebeldes y
 los perdedores y los locos lindos que han sido y son
 la sal de la tierra (Galeano, 2008: Contraportada).

Su poética encuentra correlativo en miles de hombres y mujeres: lectores empíricos de disímiles realidades, quehaceres y edades. El lector-crítico y el lector-amigo de los borradores a través de las décadas. El lector del tiempo de publicación y los lectores asiduos a través de las publicaciones, entre ellos, el lector celebrante, el lector convidado y el lector crítico desde espacios transdisciplinarios, donde convergen Literatura, Historia, Antropología, Filosofía, Economía, Política, Educación, Psicología. Se suman a ellos, los lectores creadores de sonidos e imágenes, que convierten las historias galeanas en música y artes plásticas. No se ignora que esta *estética expresiva*¹⁹ conlleva un cuestionamiento respecto a los lectores ingenuos. Pero “esa empatía o vivencia compartida” con la poética galeana, descrita acertadamente por Rama, prevalece en los lectores-empíricos.

¹⁹ Se entiende por Estética expresiva al acto de lectura empírico cuestionado por Bajtin: “Una de las corrientes más poderosas y, tal vez, la más desarrollada en la estética del siglo XIX, sobre todo en su segunda mitad, y del principio del XX es aquella que interpreta la actividad estética como empatía o vivencia compartida. [...]: el objeto de la actividad estética representan la expresión de cierto estado interior cuyo conocimiento estético es la vivencia compartida de este estado interior” (Bajtin, 1990: 61).

De entre la vasta producción literaria y ensayística, *La Canción de nosotros* es laboratorio de una poética-dinámica que madurará a través de los *mundos narrados* precedentes y subsecuentes, certeza que ha dado título a la investigación. El título, “La enunciación polifónica en *La canción de nosotros*: umbral de la poética galeana”, advierte que la enunciación polifónica es el concepto por rastrear a partir de la propuesta teórica de *Enunciación* (1998) de Isabel Filinich, circunscrita al paradigma de la Semiótica del discurso (o Semiótica Literaria); así como el paradigma filosófico subjetual a través de Peter y Christa Bürger en *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot* (1996). Ambos textos delimitan el marco teórico de partida, al cual se suman otros configurando un proceso-enriquecimiento de perspectivas teóricas circunscritas a la reflexión subjetual. Más de dos pares de autores teóricos de diversos posicionamientos se han sumado al punto de partida, M. M. Bajtin, Raúl Dorra, Paul Ricœur, y concatenados a ellos: Manfred Frank, Jean François Lyotard, Jacques Lacan, Michel Foucault, Max Horkheimer, Theodor Adorno, Jürgen Habermas, Émile Benveniste y Jacques Fontanille. Baste mencionar sus nombres para dejar asentado el camino teórico recorrido. Es dable resumir que, siendo el punto de partida el concepto enunciación polifónica, la primera distinción ha virado a la observación de términos subyacentes: enunciación, sujeto y polifonía. De éstos se ha transitado a precisiones como Yo, Instancia de enunciación y Voz, estadio que concatenó a la mirada (*voz-mirada*: conceptos de Filinich), y en un siguiente movimiento al cuerpo, donde están implicados el espacio y tiempo. Mientras el aporte o prospectiva de investigación es, como el título lo muestra, evidenciar en *La canción de nosotros* el umbral de la poética galeana a través de *los días y noches y amores y guerras* de escritura.

En convergencia al recorrido teórico emprendido, la investigación se concierta en tres capítulos, reunidos bajo el epígrafe “La enunciación polifónica en *La canción de nosotros*”, que

abordan la configuración del Sujeto-enunciador, la Configuración de Subjetividades (entendida como trasnominación de Polifonía) despliegue de voces que la novela contiene, y finalmente, la configuración de los sujetos-personajes, abarcando su espacio y “vida” en el enunciado.

El objetivo cardinal de la investigación se sitúa en la configuración de la enunciación polifónica, por tanto, los protagonistas de dicho concepto son las voces que se imbrican en la novela. La disposición de los epígrafes en cada capítulo y de los capítulos mismos, dan muestra del procedimiento seguido, des-montando parte por parte la instancia de enunciación. Un segundo epígrafe: “Conjeturas sobre La canción de nosotros. Conclusiones” tiene por objeto atar las certezas obtenidas en el análisis textual que se ha hecho al *corpus*, para encontrar los ecos de esa primera configuración de poética en trashumancia.

La enunciación polifónica en *La canción de nosotros*

Las cosas han perdido sus nombres y nosotros ya no damos sombra.

Nuestra tierra se ha vaciado de hombres vivos y la esperanza se ha convertido en una puta estéril de tanto asesinarse personitas en el vientre.

¿Qué se ha hecho de la tierra que nos había sido dada para crecer y creer y ser libres como en un juego? La que veíamos y nos devolvía el poder mirar. La que nos hacía señas al otro lado de la noche y la tristeza. La pobrecita maga chambona. ¿Qué se ha hecho de ella?

¿Es ella este cadáver que los caballos arrastran?

¿Qué somos nosotros si ella ya no es? Inventarnos, nacer juntos: ¿podremos volver a no estar solos?

¿Dónde están los cuerpos que se buscaron y se ataron entre sí con nudos de músculos y maravillas y ciegamente creyeron que seguirían para siempre mojados de esos jugos y muertos sólo de risa?

Nosotros cantadores, nosotros hacedores; antes de que empezara este largo penúltimo día, ¿cómo éramos? ¿Éramos quienes?

El viento anda de dueño de los restos del naufragio y nos arroja a donde quiere. ¿No volverán a juntarse nunca los pedazos que nos hicieron posibles?

La canción de nosotros

1. Configuración del Sujeto-enunciador polifónico en *La canción de nosotros*

La palabra Sujeto refiere un Yo²⁰, quien al caminar la vida no sólo recorre los días y las noches en espera del *detenerse* que es la muerte, sino que su andar lleva implícito el conocer, el querer y la voluntad del acto. Al tiempo, es también un caminar con otros. Caminar los días y noches no es sencillamente el acto de mover los pies para recorrer la distancia, o mudar de un sitio a otro, sino que caminar la vida es la posibilidad humana de transformar el mundo y a sí mismo.

Esta palabra trasciende como un concepto teórico a disímiles discursos, adquiriendo matices de significación en cada espacio de reflexión para “hablar o escribir”²¹ por ejemplo, de sujeto cognoscitivo o psicosocial, incluso de sujeto de la enunciación, circunscrito en el espacio de la Semiótica del discurso, que en palabras de Isabel Filinich, “no es posible concebir un sujeto hablante sino como un locutor que dirige su discurso a otro” (Filinich, 2007: 15). Desde esta perspectiva el discurso literario-narrativo, por ende, el mundo ficcional que encierra, adquieren una significación dialógica, pues

Siendo el relato literario un acto verbal, comporta todas las características propias de ese acontecimiento por el cual un sujeto se instala como locutor y asume el lenguaje para dirigirse a otro (Benveniste, 1978a [1966]), condición dialógica del lenguaje que el relato actualiza. En consecuencia, el relato o discurso narrativo no sólo representa una historia sino una situación comunicativa completa: alguien un narrador, le cuenta una historia a otro, un narratario. El análisis de la situación comunicativa representado en el relato permite describir diversos procedimientos narrativos que conforman la significación textual (Filinich, 2007: 21).

²⁰ “El poder de la teoría: el sujeto y el habla: disolución, yo es decir yo (Benveniste); yo es un significante (Lacan); yo es yo soy mortal (Derrida); sujeto es texto (Todorov, Barthes, Genette); sujeto es efecto de ideología (Althusser), sujeto-autor-función (Foucault); Sujeto en proceso (Semiótica); sujetos disidentes” (Nota de Ma. Esther Castillo G. al manuscrito de la Tesis. 17 agosto 2009).

²¹ Raúl Dorra reflexiona sobre el uso del verbo hablar o escribir en referencia al acto de disertar sobre un tema. El uso entrecuillado de los verbos: “hablar o escribir” implican la disertación de Dorra: “Hablaré, entonces, del cuerpo. [...]. ¿Por qué pongo *hablaré* si estoy escribiendo? ¿No correspondería poner: «Escribiré acerca del cuerpo»? [...]; aunque cada elección supone un gesto y anticipa una deriva en cada caso diferente, hay entre ellas un espacio común. [...], o que más exactamente, llama todo el tiempo la atención sobre su decir, se señala como hablante-diciente: entonces estará implicado a lo largo de mi alocución, cualquiera sea la elección que haga en el comienzo, es el hecho de que «yo estoy diciendo». Tal decir es un hablar –un hablar en este caso intransitivo– que expone al yo como el sujeto que aparece, o comparece, en ese acto fundante. El sujeto del hablar no es otro que el yo, agreguemos, situado ante el espejo. Escribir, vocalizar, inclusive hacer gestos o formar señales no son sino modos del hablar. Entonces: estoy hablando. Entonces, siempre puedo decir que estoy hablando” (Dorra, 2005: 17-18).

Sujeto y Enunciación son conceptos cooriginarios que convergen en la situación narrativa y permiten ahondar en la significación del relato literario. Siguiendo el andar en la narración del Sujeto-enunciador y el andar en la historia de los personajes-Sujetos, cuyo caminar lleva implícito su potestad de transformar su mundo y a sí mismo, como la implicación del conocer, del querer y de la voluntad que los configura como tales. En otras palabras, la situación narrativa o instancia de la enunciación (como la designa Filinich) evidencia la configuración de la Subjetividad inherente a todo discurso literario-narrativo. La perspectiva teórica-analítica que destaca la importancia de la Enunciación o configuración de la Subjetividad en el relato literario es, a decir de Filinich, una característica singularizante de la Narrativa Latinoamericana:

El trayecto de lectura elegido [...] me permitió constatar que la narrativa latinoamericana contemporánea ha privilegiado el espacio de la enunciación como terreno para las exploraciones de las variadas posibilidades de narrar que ofrece el lenguaje (Filinich, 1997: 16).

La canción de nosotros en concomitancia con su horizonte de escritura, pertenece al epígrafe de Narrativa Latinoamericana Contemporánea, y es, precisamente, la Enunciación (en su caso) Polifónica, un rasgo de la poética galeana que encuentra su umbral en esta novela. Lleva implícita, también, la configuración de una Subjetividad no sólo de la narración, sino de los personajes que habitan lo enunciado. Dichos rasgos justifican el empleo de la propuesta teórica-analítica que Isabel Filinich aborda en *La voz y la mirada* (1997) y *Enunciación* (1998). El primer texto tiene por “principal objetivo proporcionarle al lector de relatos literarios un instrumento para aprender a distinguir y correlacionar los principales aspectos de la configuración interna de esta forma de narración” (Filinich, 1997: 9). El segundo advierte,

El propósito de las páginas que siguen es presentar al lector interesado en la reflexión contemporánea sobre el lenguaje una visión en conjunto de la problemática que ha reorientado en los últimos años el derrotero de los estudios lingüísticos y semióticos: la presencia del sujeto en el discurso [...]. [...] son reflexiones [...] animadas no sólo por la voluntad de sistematizar, en una mirada de conjunto, los diversos componentes de la subjetividad discursiva, sino además motivadas por una intención didáctica (Filinich, 2007: 9-10).

A la par del estado de la cuestión que expone Filinich en el ámbito de la teoría y análisis literarios, el tópico de la Subjetividad es, también en la década de los noventa del siglo pasado, punto de encuentro de reflexiones filosóficas que corren paralelas al paradigma de la Filosofía del Lenguaje, como *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot* (1996) de Christa y Peter Bürger, quienes delimitan en un estado de la cuestión la problemática inconclusa:

El sujeto ha caído en descrédito. Desde el giro de la filosofía del lenguaje el paradigma del sujeto se considera obsoleto. Ciertamente hay autores que la defienden, y en Francia se habla incluso desde hace algún tiempo de un «retour du sujet» [retorno del sujeto]; pero la mayoría de las corrientes filosóficas (la filosofía analítica, estructuralismo, teoría de sistemas, incluso la teoría de la comunicación) se las arreglan sin sujeto. El paradigma, según se dice, se encuentra agotado (Bürger, 2001: 10).

El presente horizonte de discusión transdisciplinario respecto a la Subjetividad precede al tema que interesa a la investigación: la enunciación polifónica como estrategia discursiva y fundamento de la poética galeana, que encuentra su umbral en *La canción de nosotros*. Puesto que, como indica Filinich:

La noción que subsume las diversas modalidades bajo las cuales el sujeto se hace presente en lo que comunica es la de enunciación:

El proceso de enunciación, de apropiación del lenguaje por parte de un yo que apela a un tú, pone en juego los diversos aspectos de la subjetividad configurada en el propio discurso (Filinich, 2007: 10).

Se empleará el texto de Christa y Peter Bürger como guía de discusión que proveerá, al tiempo, una indagación de la historia del Sujeto en la formación racional americana, tendiendo un anclaje al Sujeto-enunciador de *La canción de nosotros*. El término formación racional es un concepto extraído de *La filosofía y la racionalidad contemporánea* (2000) de Rodolfo Cortés del Moral, quien precisa:

Entendemos por racionalidad o formación racional un conjunto de principios, valores, criterios, categorías e instancias de legitimación que explícita o implícitamente determinan el desarrollo de los saberes, instituciones, formas de vida, ideologías, producciones culturales y materiales que conforman un horizonte sociocultural de dimensiones históricas. [...] “Formaciones racionales” comporta la misma intención de significado que “formaciones económicas” en los textos de Marx, a saber, totalidades históricamente determinadas cuya organización y cuyos componentes se hallan en desarrollo (positivo o negativo) a lo largo de su duración, por lo que en cada caso se presentan como entramados de

tendencias más o menos generales. En cualquier momento o fase de su verificación histórica, una racionalidad se mantiene en estado de formación. (Cortés, 2000: 37).

Al tiempo, se confrontará el paradigma filosófico planteado por Bürger con las observaciones de Filinich para delimitar la discusión al objeto literario²² como un ejercicio de convergencia transdisciplinaria que provee una discusión simultánea de conceptos que circundan la problemática de la Subjetividad en el (nuestro)²³ presente de discusión académica mexicana. Es necesario encontrar la coincidencia entre el término Sujeto²⁴ y la configuración de un sujeto americano; segundo, hacer una historia del mismo en la Edad Moderna; y finalmente, determinar su *para qué* en el discurso literario galeano. En tanto, el Sujeto de la enunciación para Filinich:

[...] no alude a un individuo particular ni intenta recuperar la experiencia singular de un hablante empírico. No señala una personalidad exterior al lenguaje cuya idiosincrasia intentaría atrapar. No nombra una entidad psicológica o sociológica cuyos rasgos se manifestarían en el enunciado. [...] el autor empírico del enunciado no tiene cabida en el análisis de la enunciación. El sujeto del cual aquí se habla está implícito en el enunciado mismo, no es exterior a él y cualquier coincidencia entre el sujeto de la enunciación y el productor empírico de un enunciado sólo puede determinarse mediante otro tipo de análisis y obedece a otro tipo de intereses. La riqueza y fecundidad del concepto de sujeto de la enunciación reside precisamente en el hecho de considerar al sujeto como una instancia subyacente a todo enunciado, que trasciende la voluntad y la intención de un individuo particular, para transformarse en una figura constituida, moldeada por su propio enunciado y existente sólo en el interior de los textos (Filinich, 2007: 37-39).

En otras palabras, el Sujeto de la enunciación para la Semiótica del discurso literario se incrusta en la inmanencia del mismo, deslindándose del autor-empírico. Mientras en la discusión

²² “Una lingüística de la enunciación postula que muchas formas gramaticales, muchas palabras del léxico, giros y construcciones tienen la característica constante de que, al hacer uso de ellos se instaura o se contribuye a instaurar relaciones específicas entre los interlocutores” (Ducrot, 1994, pp. 133-134). Nos interesa citar esta concepción de Ducrot pues ella adelanta que los rasgos enunciativos son constitutivos de la lengua misma, esto es, depende de un modo diverso de acercarse al estudio de la lengua, y no son elementos agregados por el uso o la puesta en práctica del código lingüístico” (Ducrot en Filinich, 2007: 12).

²³ Se emplea en esta discusión el uso del pronombre: Nosotros entre paréntesis, puesto que quien escribe asume en concordancia al tema: subjetividad, las marcas deícticas desde donde está escribiendo: aquí y ahora. Es decir, como habitante americana-mexicana que se responsabiliza de un saber en proceso de la (nuestra) Historia Continental.

²⁴ Considerando que el término *Sujeto* se circunscribe a un abanico de sinónimos por su naturaleza polisémica, se empleará aquí la siguiente distinción:

1. Se empleará Subjetividad como sinónimo-abreviatura de la problemática.
2. Sujeto para referir el vocablo: Yo, como sinónimo del concepto que emplea la Filosofía.
3. En tanto, Sujeto-enunciador para referir el concepto de Enunciación en Semiótica del Discurso.

filosófica el término, ciñéndose a Bürger y Bürger, quienes, cabe puntualizar primero, no se plantean construir una “teoría del sujeto, sino una historia de la subjetividad que nos hable, [...]”

(Bürger, 2001: 8), circunscriben la definición a un estado de la cuestión o punto de partida:

El sujeto de la Modernidad vive por lo tanto de la tensión entre especificidad individual y universalidad, en la cual Montaigne convierte el polo de la especificidad en centro de sus esfuerzos intelectuales, Descartes el de la universalidad. Sólo este momento de la unidad nos permite concebir las dos acuñaciones de la subjetividad como dos caras del mismo concepto de sujeto (Bürger, 2001: 41-42).

No ofrecen una definición fijada como concepto unívoco sino re-construyen la transformación del término a través de concepciones sincrónicas que comienzan con el pensamiento de Montaigne, Descartes y Pascal, recorriendo de un siglo a otro hasta arribar al segundo lustro del siglo XX con Maurice Blanchot. Al anclar en las conclusiones, Bürger evidenciará que en realidad ha desembarcado apenas en el principio de la discusión: “la historia aquí narrada [...]: llega al final antes de haber comenzado de verdad” (Bürger, 2001: 311). En tanto, cuestiona: “¿cómo contar entonces la historia de la subjetividad moderna?” (Bürger, 2001: 9), obteniendo una respuesta parcial,

La estrecha limitación del pensamiento de Montaigne, Descartes y Pascal, intercambiándose entre sí en movimientos de atracción y repulsión, sugería no reducir el sujeto moderno a *un único* origen, sino buscar en la constelación que conforman entre sí los diferentes conceptos de sujeto de los tres autores, y preguntar por los cambios que experimenta esta constelación de partida en el transcurso de los siglos sucesivos (Bürger, 2001: 313).

En el marco de la presente investigación, antecede a la cuestión de Bürger otra, ésta pertinente a la formación racional americana: ¿Cuál es la historia, respecto a la construcción del sujeto, que debería contarse en América? Haciendo un ejercicio autorreflexivo y dejando intencionalmente entre paréntesis *lo que* de universal tiene el pensamiento filosófico, el cual soslaya la nacionalidad de los pensadores, en los siguientes párrafos se ceñirá la singularización de la formación racional americana. Pues sí el sujeto moderno no “puede reducirse a un único origen” (Bürger, 2001: 313), subrayando la afirmación de Bürger tocante a la pertinencia de

“preguntar por los cambios que experimenta esta constelación de partida en el transcurso de los siglos sucesivos” (Bürger, 2001: 313), es válido suponer que el origen del Sujeto Americano tampoco puede reducirse, puesto que se ha ensayado en la formación racional que le es propia. A la cita que abrevia la Historia de la Subjetividad Moderna se adhiere un estado de la cuestión desde su horizonte²⁵ de escritura: 1996,

La historia del sujeto se puede contar de diversas maneras: como historia de una emancipación o de una pérdida, pero también como historia de una catástrofe continuada. Cada una de estas historias tiene a su vez su lugar histórico. La que narra la *Dialéctica de la Ilustración*, se debe a una situación especialmente sombría, a la constelación de fascismo, stalinismo y altocapitalismo. Ya no es la nuestra, en eso hay que darle la razón a Habermas. Sin embargo, cabe preguntarse si nuestra época no es también, a su modo, sombría. Lo cual anuncia ya el hecho de que no tengamos ningún concepto positivo de futuro. La presente historia no podría por ello seguir un modelo de emancipación; pero tampoco da noticia de ninguna decadencia o de alguna catástrofe originaria que determine todo lo demás. Más bien se ha mostrado que, para nosotros, emancipación y pérdida son, ante todo, modos de la consideración de un acaecer (Bürger, 2001: 328).

Aún cuando pretende referir una concepción universal del pensamiento humano, se circunscribe solamente al horizonte²⁶ occidental-europeo como resultado de las disertaciones sobre el fracaso de la Modernidad que lanza a discusión, entre otros, la Escuela de Frankfurt²⁷.

²⁵ El término horizonte se empleará bajo significados disímiles a través de la investigación. Aquí corresponde al uso que da la Hermenéutica de Hans George Gadamer:

“Todo presente finito tiene sus límites. El concepto de la situación se determina justamente en que representa una posición que limita las posibilidades de ver. Al concepto de la situación le pertenece esencialmente el concepto de *horizonte*. Horizonte es el ámbito de visión que abarca y encierra todo lo que es visible desde un determinado punto. Aplicándolo a la conciencia pensante hablamos entonces de estrechez del horizonte, de la posibilidad de ampliar el horizonte, de la apertura de nuevos horizontes” (Gadamer en Rall, 1993: 21).

²⁶ Es oportuno precisar que el concepto horizonte occidental-europeo se circunscribe a la formación racional que tiene su origen en la herencia grecorromana como cultura dominante. La cual, en su momento histórico, se sobrepuso al resto de las culturas, también dominadas, en su espacio geográfico continental. Y a la fecha las *otras* culturas de la Europa Oriental: bosnios, cerdeños, flamencos, gitanos, serbios, vascos, (el orden es alfabético) y con los fenómenos de migración contemporánea, incluso las diásporas africanas y americanas (el orden es por fecha de arribo), también consideradas “menores” llevan al cabo su resistencia.

²⁷ Tras tres siglos de una racionalidad dominante que sustentó su pensamiento y acción en los ideales de la Modernidad: el progreso utilitarista, la Escuela de Frankfurt denuncia el fracaso de la supuesta Modernidad. El proyecto inicial de la Teoría Crítica (o Escuela de Frankfurt) pretendió desarrollar una serie de teorías atentas a los problemas sociales, como la desigualdad de clases, no sólo desde el punto de vista sociológico, sino también filosófico, dando importancia a factores sociales, psicológicos y culturales a la hora de abordarlos. Intentó, también, ser un enfoque que, más que tratar de interpretar, pudiera transformar el mundo, mediante la propuesta de ampliar el concepto de razón, de manera que el pensamiento se liberara de los límites marcados por la práctica empirista, y de una visión objetiva de la realidad. En tanto, su denuncia se centró en las implicaciones institucionales y mercantiles del enfoque positivista, que naturaliza las exigencias propias de la sociedad de consumo, sin prestar atención a los conflictos sociales. Con la publicación de la *Dialéctica de la Ilustración* (1944), Horkheimer y Adorno revelaron el propósito de lanzar conceptos que promovieran el cambio social y su posicionamiento crítico

Coincidiendo con el término formación racional, que previamente se ha citado, si se considera el *aquí y ahora* de su enunciación, remite solamente al fracaso de la formación racional europea de raigambre grecorromano. En este párrafo es posible ubicar dicha delimitación cuando Bürger esboza: “La que narra la *Dialéctica de la Ilustración*, se debe a una situación especialmente sombría, a la constelación del fascismo, stalinismo y altocapitalismo” (Bürger, 2001: 328). Tres estadios de la discursividad y praxis europea-occidental que distan de la realidad americana²⁸. Cuando ellos están disertando sobre el fracaso de *su* Modernidad, acá solamente es un referente textual: palabras. Siguiendo la terminología adoptada de Cortés del Moral, tales estadios de discursividad reciben el nombre de *prácticas discursivas*:

Por prácticas discursivas entendemos las unidades básicas que integran la extensión o contenido dinámico de las formaciones racionales. Ante todo, no se trata de unidades simples u homogéneas gobernadas por alguna legalidad lógica, lingüística o epistemológica universal, sino unidades concretas, objetivas y subjetivas al mismo tiempo (a tenor del principio fenomenológico según el cual no hay subjetividad que no remita a objetividad y viceversa). En principio, los conjuntos de obras, actividades y comportamientos de que consta en cada caso la realidad social constituyen conjuntos de prácticas discursivas, las cuales por tanto acusan los mismos grados de heterogeneidad, concurrencia y alteridad que se aprecian de inmediato en aquellos (Cortés, 2000: 37-38).

Pues el horizonte americano, en la construcción de *su* discurso y en la praxis, no puede cimentar(se) en hechos históricos que le son ajenos: *fascismo, stalinismo y altocapitalismo*, salvo como “daño colateral”; ya que su (nuestro) devenir histórico ha generado sus propias contradicciones. Por ejemplo, una conformación inconclusa de emancipación ideológica-

(denunciante) respecto al ocaso de Occidente, ejemplificado por el Fascismo como consecuencia de la modernidad, y por ende, fracaso irrefutable. Sin embargo, lo hace desde su trinchera, dando alcance solamente a su propia historia continental.

²⁸ ¿Por qué insistir en una historia propia del devenir americano, tanto de formación racional, como de un paradigma subjetual? Las reflexiones de Gadamer en torno a la necesidad irrenunciable de un horizonte distendido para comprender la historia justifican nuestro posicionamiento:

“La lengua filosófica ha empleado esta palabra [horizonte], sobre todo desde Nietzsche y Husserl, para caracterizar la vinculación del pensamiento a su determinatividad finita y la ley de progreso de ampliación del ámbito visual. El que no tiene horizontes es un hombre que no ve suficiente y que en consecuencia supervalora lo que le cae más cerca. En cambio tener horizontes significa no estar limitado a lo más cercano sino poder ver por encima de ello. El que tiene horizontes puede valorar correctamente el significado de todas las cosas que caen dentro de ellos según los patrones de cerca y de lejos, grande y pequeño. La elaboración de la situación hermenéutica significa entonces la obtención del horizonte correcto para las cuestiones que se nos plantean de cara a la tradición” (Gadamer en Rall, 1993: 21).

económica que viene de dos siglos atrás. Sin ignorar que el pensamiento de la Ilustración influirá en el proceso de Emancipación Colonial, en cuya discusión se inserta *América Latina: la identidad y la máscara* (1998) de Rosalba Campra, ensayo que se empleará párrafos abajo para precisar la conformación de la “aún discutida y negada” identidad del (nuestro) continente. Mientras Fascismo y Estalinismo tendrían por equivalencia las Dictaduras Militares en centro y sur de América de la segunda mitad del siglo. Y finalmente, el Altocapitalismo que, como “daño colateral”, reafirma las carencias materiales de centro, Caribe y sur de América, en comunión con el resto del mal nombrado “Tercer Mundo”: África, sur de Asia y Oceanía. Afirmando un neocolonialismo económico, cuyas marcas de discriminación permean incluso el uso semántico con el cual (somos) es nombrado el bloque económicamente dependiente. Se empleará el término entrecomillado a sabiendas que forma parte de un repertorio léxico difícil de erradicar.²⁹

En el transcurrir de dos siglos pervive una necesidad por construir una identidad continental³⁰ al margen del otrora centro colonizador-irradiador de cultura/civilización. Al respecto, Rosalba Campra hace una reflexión sobre el tópico de la identidad cultural-literaria de América como discurso-continente, refiriéndose a la expresión “América Latina” y la sempiterna discusión sobre una tangible identidad continental:

[...] una expresión única, América Latina, abarca un territorio que se extiende del río Bravo a la Tierra del Fuego y de océano a océano: [...]. Una expresión que quiere decir Borges y García Márquez, pero también Jorge Amador y Lezama Lima y Neruda y Carlos Fuentes y Roa Bastos y [...] ¿Cómo se puede unificar —con qué legitimidad, sobre todo— una geografía tan contradictoria y una tan intrincada red de historias y presentes? ¿Acaso, en una operación mágica, el nombre es prueba de la existencia de la

²⁹ Quien suscribe considero que existen infinidad de vocablos de uso corriente que es necesario erradicar o resignificar desde la Semántica Antropológica o Sociológica (entendiendo la segunda como extensiva a la Historia, Economía y otras Ciencias Sociales). ¿Por qué nombramos los periodos históricos y fenómenos sociales de una región geográfica en consideración de los invasores y no de las civilizaciones invadidas como culturas ya existentes? ¿Acaso no es un derecho, verdaderamente democrático, cuestionar términos como Latinoamérica, Prehispánico, Precolombino, Tercer Mundo?

³⁰ La necesidad por construir una identidad continental, o al menos, definir un Sujeto Americano, es una problemática que interesa a un pensamiento emancipador que pervive al margen de las sociedades científicas americanas. Incluso los posicionamientos divergen de país a país, donde la problemática es asumida en mayor número por los países cuyo sustrato originario sobrevive, a diferencia de las naciones que han devastado su pretérito originario.

cosa? ¿Y qué es, entonces, esa entidad que llamamos “América Latina”? Esta expresión se afirma en la segunda mitad del siglo XIX, cuando la independencia de las colonias lleva a la necesidad de contraponer una América del norte, anglosajona, a una América centro-meridional no anglosajona. Pero la elección del nombre es ya un postulado de esencia. Si es “latina”, esta América forma parte de un mundo cultural que tiene sus raíces, su centro perdurable, en Europa; es remota periferia, pero sus modelos son —deben ser— los que impone el núcleo irradiante (Campra, 1998: 13-14).

Es en esta urgencia de asir la identidad americana, metonimia de esperanza nutrida de un pretérito propio-auténtico que aún camina en prospectiva, donde reside también la certeza de que el “llamado fracaso de la Modernidad” no (nos) ha alcanzado al (en el) continente americano, porque sencillamente no es su (nuestra) Modernidad... y quizá en este intersticio³¹ resida un “horizonte abierto de posibilidades de configuración” (Bürger, 2001: 329) para la Subjetividad Americana que se ha negado a la Modernidad, como lamenta Bürger:

Si la historia de la subjetividad moderna no se presenta hoy como horizonte abierto de posibilidades de configuración, sino limitada por un campo cuyos polos fijan las posibilidades de determinación del yo, esto podría remitir al hecho de que nos hemos convertido en incapaces de pensar cambios históricos radicales (Bürger, 2001: 329).

Se entiende el juicio “daño colateral” no como una sobrevaloración de nuestra *formación racional*, o bien, un eco de la “leyenda negra” que aún no resuelve el trauma de la invasión cultural-socio-económica-política iniciada en 1492. El posicionamiento asumido se corresponde con el estado de la cuestión reparado por Eduardo Galeano en “Los quinientos años: El tigre azul y nuestra tierra prometida”³²,

Ni leyenda negra, ni leyenda rosa. Los dos extremos de esta oposición, falsa oposición nos deja fuera de la historia. Ambas interpretaciones de la conquista de América revelan una sospechosa veneración del tiempo pasado, fulgurante cadáver cuyos resplandores nos encandilan y nos enceguecen ante el tiempo presente de las tierras nuestras cada día. La leyenda negra nos propone la visita al Museo del Buen Salvaje, donde podemos echarnos a llorar por la aniquilada felicidad de unos hombres de cera que nada tienen que ver con los seres de carne y de hueso que pueblan nuestras tierras. Simétricamente, la leyenda rosa nos invita al Gran Templo de Occidente, donde podemos sumar nuestras voces al coro universal, entonando los himnos de celebración de la gran obra civilizadora de Europa, una Europa que se ha derramado sobre el mundo para salvarlo. [...]. No, no: ni leyenda negra, ni leyenda rosa. *Recuperar*

³¹ El uso del vocablo intersticio se emplea en su acepción corriente sinónimo de resquicio, hendidura, abertura. En tanto, no implica una referencia a terminología especializada.

³² Eduardo Galeano. “Los quinientos años: el tigre azul y nuestra tierra prometida” en *Nosotros decimos no* (1989). México, Siglo XXI, 1997. pp. 375-382.

la realidad: ése es el desafío. Para cambiar la realidad que es, recuperar la realidad que fue, la mentida, escondida, traicionada realidad de la historia de América (Galeano, 1997: 375).

La Historia de América (con mayúscula), la de los “grandes acontecimientos” y del “tiempo monumental” ha sido, conocimiento corriente, escrita por el Poder en turno, y a conveniencia (o incomprensible deuda) de la versión oficial de los invasores. Incluso los eufemismos que truecan, baste de ejemplo: invasión por conquista, comprueban un soslayo para asumir la configuración de un Sujeto Americano que no emerge de “un único origen”, reiterando las constataciones de Bürger. Conveniente a la presente disertación, el juicio “daño colateral” encuentra un argumento sustentado en el pensamiento crítico de Walter Benjamin:

[...] en la idea que nos hacemos de la felicidad late inseparablemente la de la redención. Lo mismo le sucede con la idea del pasado, de la que la historia hace asunto suyo. El pasado lleva un índice oculto que no deja de remitirlo a la redención. [...] Si es así, un secreto compromiso de encuentro está entonces vigente entre las generaciones del pasado y la nuestra. Es decir: éramos esperados sobre la tierra. También nosotros, entonces, como a toda otra generación, nos ha sido conferida una *débil* fuerza mesiánica, a la cual el pasado tiene derecho de dirigir sus reclamos. [...] Articular históricamente el pasado no significa conocerlo “tal como verdaderamente fue”. Significa apoderarse de un recuerdo tal como éste relumbra en un instante de peligro. [...] El peligro amenaza tanto a la permanencia de la tradición como a los receptores de la misma. Para ambos la clase dominante. En cada época es preciso hacer nuevamente el intento de arrancar la tradición de manos del conformismo, que está siempre a punto de someterla. [...] Entender en el pasado la chispa de la esperanza es un don que sólo se encuentra en aquel historiador que está compenetrado con esto: tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer (Benjamin, 2005: 20).³³

También, porque en América como formación discursiva, el sujeto nunca ha muerto, aún cuando el discurso académico y estético asuman como extensiva dicha lucubración del pensamiento europeo. O bien, como Campra señala, continúa en construcción:

³³ Es importante considerar, como se ha advertido respecto a la postura teórica-crítica de Bürger (y demás autores europeos que sean citados aquí) que la trasposición de las palabras de W. Benjamin deben entenderse en el contexto americano. Por ejemplo, al parafrasear al filósofo alemán: “[...] tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence. Y este enemigo no ha cesado de vencer” se entiende que en su contexto está refiriendo el “estado de cosas” en su país y continente (y quizá se advierta, incluso, su condición de perseguido u hombre en situación límite, como su biografía lo constata). Mientras en el contexto americano (nos) remite a nuestros muertos, nuestra historia mentida y el superstrato cultural impuesto a nuestro continente tras la Invasión-Colonización que vino después de 1492. Se ha puntualiza el tema previendo que la lectura crítica de Benjamin realizada por el discurso pos-colonial, por ejemplo, dista del uso que aquí se da. Nuestra posición es una autorreflexión desde-dentro de América; un intento por comprender la historia de la “colonización”-invasión de nuestro continente, no para afrentar en el presente a las naciones y sus habitantes de carne y hueso descendientes de los invasores de América sino para “*Recuperar la realidad: ése es el desafío. Para cambiar la realidad que es, recuperar la realidad que fue, la mentida, escondida, traicionada realidad de la historia de América*” (Galeano, 1997: 375).

[...] por más que títulos de libros (como éste mismo), de cátedras universitarias, de congresos, den por descontada la unidad de América Latina, ésta es, más que una comprobación, un problema. Un problema que se origina en el tipo de acto que da unidad a América: “América Latina” es un mundo creado por la Conquista. Escandalosa paradoja: el hecho de arrasar con lo existente produce existencia. Existencia, pero no de sujeto. América es el mundo nuevo inaugurado por la mirada europea (Campra, 1998: 14).

Siguiendo el tratamiento que dan al tópico Bürger y Bürger, emerge lo que ellos nombran la *otra subjetividad*³⁴, es decir, el yo femenino que acompaña a cada paso la construcción de la subjetividad moderna (masculina), representación de “el afuera” de la subjetividad, sinónimo de lo otro/lo opuesto/la otredad, quienes son indeterminados, y como tal necesitan del otro-tú para alcanzar el status de determinación. (Valga precisar que no se intenta abordar el tópico subjetividad femenina circunscrita a una discusión teórico-feminista, sino dar cabida a la configuración de sujetos femeninos en el enunciado). En la formación racional y discursiva occidental/universal la *otredad* se autodetermina a partir del diálogo. Considerando que tanto las mujeres como los habitantes del “Tercer Mundo” son (somos) parte de las minorías subordinadas³⁵ al sujeto dominante en la historia cultural universal: occidental/hombre/rico/heterosexual/ (anteriormente militar) ahora político³⁶; el Sujeto Americano se construye, afín a la subjetividad femenina que vindican Bürger y Bürger, en ese mismo “afuera”.

³⁴ “En la Edad Moderna las mujeres mismas han tomado la palabra y han comenzado a hablar de ellas, sobre todo, aunque no exclusivamente, en cartas. Una tarea de la presente investigación consistirá, por tanto, en analizar la cuestión de si en sus autotestimonios se encuentran puntos de apoyo para la tesis de que las mujeres se han resistido a los cuños del campo de la subjetividad o incluso han desarrollado proyectos vitales propios femeninos” (Bürger, 2001: 27).

³⁵ El sistema social actual determina como *minorías* a las mujeres, los marginados socioeconómicos, personas con discapacidades, los homosexuales, los jóvenes y los ancianos; y en el caso de América Latina los originarios. Entendiendo que el término minoría se asigna por el exiguo poder que tienen estos grupos y no por la cantidad y cualidades de las personas que lo integran.

³⁶ Las características del Sujeto Contemporáneo Dominante (Sujeto Occidental) en una lectura ideológica coinciden con el término WASP (White Anglo-Saxon Protestant), expresión acuñada por el escritor E. Digby Baltzell en la década de los años sesenta. Se usa para referir a los norteamericanos originarios del norte de Europa. En su uso cotidiano es, también, un término peyorativo para los miembros de este grupo, quienes son considerados como los más poderosos, privilegiados e influyentes en EE. UU. Además de emplearse para referir a toda persona blanca de clase media descendiente de los primeros colonos y que cree en los valores tradicionales estadounidenses.

Se puede arriesgar, respecto a la indeterminación del sujeto americano y su similitud a la subjetividad femenina-moderna, una suposición-ejemplo de la formación racional americana en el rubro de la Cosmogonía preamericana que antecedió a la fe cristiana en el (nuestro) continente, misma que comparte (compartimos) con el resto de los países que conforman el “Tercer Mundo”. El fundamento del mundo en las culturas originarias³⁷ nace de la fusión de lo masculino-femenino, por ejemplo: *K’ucumatz*, Creador y Formador, que “es Madre y Padre de todo” en la cultura maya quiché³⁸; y en otras, tienen su principio en lo femenino: *Pachamama*, quien representa a la madre tierra para los quechuas³⁹. Entonces, ¿será que por ello, en el imaginario-colectivo se conserve, a pesar de la muerte del sujeto occidental, una disposición al diálogo?⁴⁰

³⁷ Para clasificar las culturas que han existido en la historia hasta el presente (no podemos abarcar el futuro) hay que emplear diferentes criterios que también han ido evolucionando. El primer criterio, válido para las culturas arcaicas, es el de su sacralidad, que las diferencia de todas las culturas modernas [A dicho sustrato se refiere la suposición respuesta expuesta aquí, en tanto las culturas preamericanas o anahuacas pertenecen]. El segundo criterio es el de la pureza o mezcla de elementos ajenos. [...]. A su vez las culturas puras se clasifican por el grado de evolución social. Las mixtas por la influencia o no influencia del cristianismo. Aunque esto no parezca un factor tan determinante, lo ha sido de facto y ha marcado unas diferencias notables entre unas culturas y otras de la Baja Antigüedad y de la Edad Media. Y, por otra parte, aunque todas las culturas de la Antigüedad avanzada y de la época clásica han recibido influencias y elementos de otras, algunas de ellas pueden considerarse «puras» en cuanto que han sabido fusionar lo recibido de acuerdo con una identidad propia y han constituido un modelo perfectamente determinado de vida, de pensamiento, de cultos y de saberes (por ejemplo, las culturas de India y China, la mesopotámica o la azteca, que aunque mixtas de hecho, han sabido unificar y recrear en su «pureza» los rasgos de su propia identidad) (Cencillo, 1998: 75).

³⁸ v. Anónimo. *Popol Vuh* (Antigua historia de los quichés de Guatemala).

³⁹ v. *Mitología Quechúa*.

⁴⁰ Un ejemplo lingüístico de esta necesidad y disposición del diálogo, se encuentra en un texto de Galeano: “Tik”, quien refiere la discrepancia en uso de pronombres, que al tiempo refieren una formación racional de la comunidad lingüística en cuestión:

“En el verano de 1972, Carlos Lenkersdorf escuchó esta palabra por primera vez. Había sido invitado a una asamblea de los indios tzeltales, en el pueblo de Bachaján, y no entendía nada. Él no conocía la lengua y la discusión, muy animada, le sonaba como lluvia loca. La palabra tik atravesaba esa lluvia. Todos la decían y la repetían, tik, tik, tik, y su repiqueteo se imponía en el torrente de voces. Era una asamblea en clave de tik. Carlos había andado mucho mundo, y sabía que la palabra yo es la que más se usa en todos los idiomas. Tik, la palabra que brilla en el centro de los decires y los vivires de estas comunidades mayas, significa nosotros” (Galeano, 2004: 362).

¿Por qué es uso habitual leer los discursos literarios producidos en América desde una *mirada* colonizadora o subalterna?⁴¹ La Literatura Americana por lo general se lee desde un posicionamiento europeo, la digresión contenida en estos párrafos⁴² ha tenido el objeto de subrayar que la formación racional del Sujeto Americano diverge de la formación del sujeto-moderno-de Occidente, así como su pertinencia en la significación imparcial del Sujeto-enunciador que pone en escena *La canción de nosotros*, sorteando una lectura prejuzgada del mundo ficcional. Insertos, de nueva cuenta, en la configuración de la subjetividad del discurso, tras el salto dado del discurso y praxis histórico hacia la cosmogonía preamericana, se determina el *para qué* del sujeto en el discurso literario, donde Filinich sintetiza,

[...] la constitución misma del sujeto en la enunciación (la relación yo-tú implicada por todo discurso), tanto en su dimensión intelectual como afectiva y pasional, la representación discursiva de la temporalidad, la reticulación del espacio, la actividad perceptiva y cognoscitiva del observador, la modalización del discurso, son todos componentes del proceso enunciativo a través de los cuales es posible comprender la conformación discursiva de la subjetividad (Filinich, 2007: 9).

Las ideas hasta aquí expuestas permiten anclar al proceso mediante el cual se configura el Sujeto enunciativo-polifónico de *La canción de nosotros*. Para su abordaje es necesario, antes, delimitar la instancia de *enunciación*⁴³:

⁴¹ Valga atenuar que el término viene del discurso-occidental, al igual que los términos de la nota a pie de página 25, es cuestionado por su uso corriente. Subalterno (a) es sinónimo de subordinado, dependiente, sometido, siervo, vasallo, criado. ¿Cómo podríamos aceptar que el término implica un ejercicio semántico de reivindicación? ¿Desde que posicionamiento teórico-académico es “obsequiado” en defensa de reivindicación histórica?

⁴² El ejercicio reflexivo o digresión efectuada tiene su justificación en una propuesta de lectura hermenéutica sustentada en las disertaciones de Gadamer. Es decir, es consecuencia de las palabras que ahora citamos:

“Es también interesante hablar de horizonte en el marco de la comprensión histórica, sobre todo cuando nos referimos a la pretensión de la conciencia histórica de ver el pasado en su propio ser, no desde nuestros patrones y prejuicios contemporáneos sino desde su propio horizonte histórico. La tarea de la comprensión histórica incluye la exigencia de ganar en cada caso el horizonte histórico, y representarse así lo que uno quiere comprender en sus verdaderas medidas. El que omite este desplazarse al horizonte histórico desde el que habla la tradición estará abocado a malentendidos respecto al significado de los contenidos de aquélla. En este sentido parece una exigencia hermenéutica justificada el que uno se ponga en el lugar de otro para poder entenderle” (Gadamer en Rall, 1993: 21).

⁴³ “Este concepto es también rescatado por Parret (1995, pp. 38 y ss.) por otra razón de peso relacionada con lo que decíamos anteriormente: hablar de sujeto puede dar a entender que se trata de una figura determinada por rasgos psicológicos [...], en cambio, hablar de instancia de la enunciación acentúa el hecho de que lo que interesa desde una perspectiva semiótica es la dimensión discursiva, o bien, en otros términos, la cristalización en el discurso de una presencia —una voz, una mirada— que es a la vez causa y efecto del enunciado” (Filinich, 2007: 39).

Se comprende que el sujeto de la enunciación es una instancia compuesta por la articulación entre sujeto enunciador y sujeto enunciatario, de ahí que sea, preferible hablar de instancia de la enunciación (Filinich, 2007: 39).

Gracias a la cual será posible “comprender la conformación discursiva de la subjetividad” polifónica, que como estrategia reviste o configura, a su vez, la poética-dinámica galeana. En tanto, se dejará el enfoque singularizante de la Subjetividad americana, para significar al Sujeto-enunciador de *La canción de nosotros*, desde la perspectiva universal, que se había dejado entre paréntesis en estos párrafos introductorios.

Punto de partida. Configuración del Sujeto

Se ha destacado que durante la década de los noventas del siglo pasado se abrió un “nuevo paradigma” de discusión respecto a la Subjetividad o Filosofía del Sujeto. Bürger mediante la cuestión: ¿por qué entonces una historia de la subjetividad moderna?, contra argumenta la afirmación irrevocable de “la muerte del sujeto”, advirtiendo que

En primer lugar, porque el discurso relativo al agotamiento de un paradigma no encierra argumento filosófico alguno. La metáfora remite a procesos, o bien naturales, o bien mecánicos, pero no históricos (Bürger, 2001: 9).

En un segundo punto, advierte: “la polémica entre filósofos de la subjetividad confesos y no confesos y sus opositores estructuralistas me parece poco productiva” (Bürger, 2001: 9). Para demostrar la indefendible argumentación filosófica, tanto de la metáfora como de la polémica, comparará la postura de dos pensadores: Lyotard y Manfred Frank, diada ejemplo de paradigmas contrarios, opositor y confeso respectivamente:

Cada uno de los paradigmas convierte algo en reconocible, cada uno oculta algo. El paradigma lingüístico [Lyotard] insiste en que el mundo está siempre al descubierto ya por el lenguaje, y hace desaparecer con ello dentro del lenguaje a los hombres que actúan. El paradigma subjetual [Manfred Frank] acentúa la fuerza descubridora de mundo de la acción humana y ve en el lenguaje sólo un medio de la misma.

Ninguno de los dos paradigmas, es correcto, ninguno falso, cada uno muestra una forma de mirar al mundo (Bürger, 2001: 11).

Por su parte, Filinich diserta para delimitar el enfoque de *Enunciación*, también, entre dos posturas dables para abordar el estudio del lenguaje,

[...] una forma consiste en considerarlo [al lenguaje] como un sistema de significación cuyos elementos se definen por las relaciones que entablan entre sí, mientras otra consiste en considerar que el ejercicio del lenguaje es una acción como tantas otras cuya significación depende no sólo de las relaciones estructurales entre sus elementos constitutivos sino también de los interlocutores implicados y sus circunstancias espacio temporales (Filinich, 2007: 11).

Opta por considerar el lenguaje como una acción para insertarse en el paradigma subjetual y, al igual que Frank, estará “mirando el mundo” desde una perspectiva que asume la “conservación del sujeto”, en palabras de éste:

«El mundo se descubre en el espacio abierto de la interacción interindividual cuyos sujetos son seres singulares, autoconscientes, dotados cada uno de ellos con una motivación singular» (M. Frank citado por Bürger, 2001: 10).

Para afianzar la postura elegida, Filinich recurre al pensamiento de Benveniste:

Afirma Benveniste: “Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto: porque el solo lenguaje funda en realidad, en *su* modo que es la del ser, el concepto del ego [yo]” (Benveniste citado por Filinich, 2007: 15).

Desde disciplinas de abordaje desemejantes Filinich a través de Benveniste y Bürger de Frank, se posicionan, mediante argumentos conciliadores, en paralelo a la metáfora que reviste “la muerte del sujeto”, compartiendo un concepto de sujeto en presencia. Filinich señala:

Privilegiar uno u otro aspecto del lenguaje, esto es, su carácter de sistema de relaciones autónomo, independiente de su realización, o bien, su productividad significativa en posibles situaciones comunicativas, implica optar concepciones diferentes acerca de la significación y del lenguaje, y sobre el lugar de éste dentro de la experiencia humana (Filinich, 2007: 12).

Bürger agrega, a la oposición ejemplo entre el pensamiento de Lyotard y Frank, dos posturas que concilian parcialmente la divergencia de paradigmas, ahora teniendo por ejemplo a Foucault y Lacan,

La polémica entre los representantes de ambos paradigmas [confeso vs opositor] resulta de poca ayuda, pues no es resoluble en ninguno de los dos sentidos. Es, no obstante, posible buscar un pensamiento que se mueva en ambos paradigmas (como el de Foucault) o que los relacione entre sí (como el de Lacan) (Bürger, 2001: 11).

Filinich, dando por sentado la presencia del sujeto en la inmanencia del discurso (como se referirá en párrafos próximos), y Bürger, estrechando su disertación a un re-armado de la Historia de la subjetividad, sortean la problemática respecto al agotamiento del paradigma: sujeto-muerto. Sin embargo, señala Bürger, al margen de una lectura conciliadora, “la muerte del sujeto”⁴⁴ es el acontecimiento que marca la (posible) comprensión de nuestro presente, pues

No hace todavía demasiado tiempo cuando el discurso de la muerte del sujeto parecía contener la clave para la comprensión de nuestro presente. Sin embargo, antes de que se hubiera comenzado seriamente a dilucidar el contenido significativo de la extraña fórmula, se perdió el interés en ella, y en su lugar surgió el discurso de los nuevos medios. Esto es lamentable, pues el sujeto no deja de ser la categoría central de la Modernidad; el discurso relativo a su muerte bien podría ser, por tanto, expresión de la conciencia de hallarnos en una época de tránsito (Bürger, 2001: 12).

Al ser este paradigma no sólo “la clave para la comprensión de nuestro presente”, como anota Bürger, sino una problemática en oposición a la cual está edificando una historia de la subjetividad moderna; es preciso delimitar ¿cuál es el concepto de sujeto-muerto en la formación racional y discursiva de Occidente?

Antes de abordar la metáfora de sujeto-muerto, cabe precisar que para Filinich la problemática de ambos paradigmas: sujeto-vivo y sujeto-muerto, no implica una discusión de posicionamiento, pues el carácter lingüístico de la subjetividad da por sentado la presencia de un *yo que dice algo sobre algo a alguien*, pues

No es posible concebir un sujeto hablante sino como un locutor que dirige su discurso a otro: el yo implica necesariamente el tú, pues el ejercicio del lenguaje es siempre un acto transitivo, apunta al otro, configura su presencia. Está condición dialógica es inherente al lenguaje mismo —el cual posee la forma yo/tú para expresarla— y su manifestación en la comunicación no es más que una consecuencia pragmática derivada de su propia organización interna (Filinich, 2007: 15).

⁴⁴ Consideremos que este paradigma tiene su antecedente en el anuncio de “la muerte de Dios” advertido por F. Nietzsche, al que secundarán “la muerte de la Historia”, “la muerte de la Modernidad”, “la muerte de las Utopías”.

El carácter lingüístico de la subjetividad, al deslindarse de la polémica que protagonizan “la muerte del sujeto”, el “sujeto siempre vivo”, o bien, “el retorno del sujeto”, marca la apertura de la *enunciación* como una instancia que posibilita en un análisis discursivo la ubicación de un Yo, siempre presente en cualquier discurso:

Es el acto de decir el que funda al sujeto y simultáneamente al otro en el ejercicio del discurso. El hecho de asumir el lenguaje para dirigirse a otro conlleva la instauración de un lugar desde el cual se habla, de un centro de referencia alrededor del cual se organiza el discurso. Tal lugar está ocupado por el sujeto del discurso, por el yo al cual remite todo enunciado (Filinich, 2007: 15).

Es decir, el Sujeto-enunciador: “yo que apela a un tú”, es quien, al través de su decir, hacer y sentir hará inteligible el mundo que habita. Pero, ¿qué pertinencia adquiere esta discusión teórica —tanto de un sujeto que se deslíe, o bien, un sujeto siempre presente en cualquier discurso— en la configuración del Sujeto-enunciador de *La canción de nosotros*? Se arriesgará una sospecha: el arte consigue discutir incertidumbres del Ser en los mundos ficcionales (no sólo discursos literarios, sino pictóricos, musicales, escultóricos, filmicos) que construye, anticipándose al devenir histórico y al discurso teórico⁴⁵. Así, *La canción de nosotros* en una coincidencia afortunada, al margen de las intenciones del autor-empírico Eduardo Galeano (1940), logra discutir mediante la enunciación polifónica, sin pretensiones de resolución, el tópico de la subjetividad, que —como se ha contenido en los párrafos introductorios— el discurso teórico filosófico y semiótico abrió como un “nuevo paradigma” dos décadas después. Más trascendente es que se manifieste en la configuración de un *mundo narrado* que traspone la discusión a la formación racional americana. Sin duda, es una coincidencia afortunada porque contribuirá al menos al entendimiento de la (nuestra) subjetividad americana, que al igual que sus (nuestros) Estados modernos no terminan de consolidarse.

⁴⁵ No se ignora aquí que Milan Kundera en *El arte de la novela* (1987) afirmaba que: “[El *ser de la novela*] acompaña constante y fielmente al hombre desde el comienzo de la Edad Moderna. La «pasión de conocer» se ha adueñado de ella para que escudriñe la vida concreta del hombre, la proteja contra el «olvido del ser»; para que mantenga «el mundo de la vida» bajo una iluminación perpetua” (Kundera, 1988: 13). Al tener conocimiento de la tesis, nuestra dilucidación hace eco a las palabras del autor, asumiendo nuestro adeudo.

En tales circunstancias, ¿dónde reside su *ser novela*? La novela galeana al sólo discutir el tópico respecto a la Subjetividad americana y no resolverlo, puesto que se trata de un discurso ficcional y no de un posicionamiento ideológico, resguarda en su configuración de novela polifónica⁴⁶ su intencionalidad estética. Es decir, el juego de voces que se imbrican en lo enunciado, cuyos sujetos no se resuelven sino evidencian sus propias contradicciones, dan señas de su *ser de novela*, que por añadido está discutiendo un tópico añejo en el pensamiento americano: la certeza de una identidad en construcción.

Configuración de la instancia de enunciación

¿Quién es el Sujeto-enunciador de la novela galeana?, ¿por qué es un Sujeto-enunciador polifónico? La configuración polifónica de la novela se delimita al través de una relación recíproca que se establece entre Sujeto-enunciador, enunciación y polifonía. La subjetividad es configurada lingüísticamente en los tres primeros capítulos mediante la imbricación de tres voces en el nivel *enunciativo*⁴⁷ de los capítulos, 1: “La ciudad”; 2. “La ciudad”; y 3. “El regreso”⁴⁸. El capítulo 1: “La ciudad” es un canto celebrante donde el Sujeto-enunciador se configura a sí mismo como polivalente, primero en plural para cuestionar a *su ciudad* sobre el presente incierto que viven:

¿Nos contarás tu historia?
 ¿Nos hablarás al oído alguna vez?
 ¿Nos dirás: yo fui trazada
 en el camino de una bala de cañón,
 humillada por el viento, barrida,

⁴⁶ Cuyas características responde al ideal polifónico teorizado por M. M. Bajtin, configuración abordada adelante.

⁴⁷ En todo enunciado, sea éste de la naturaleza y de la extensión que fuere –verbal o no verbal, una frase o un relato– es posible reconocer siempre dos niveles: el nivel de lo expresado, la información transmitida, la historia contada, esto es, el nivel *enuncivo*, o bien, lo enunciado; y el *nivel enunciativo* o la enunciación, es decir, el proceso subyacente por el cual lo expresado es atribuible a un *yo* que apela a un *tú*. Así, en el enunciado, en una manifestación discursiva cualquiera, reconocemos lo enunciado y la enunciación (Filinich, 2007: 18).

⁴⁸ Subtítulos anotados en la edición de Siglo XXI.

salvada de las pestes
 por el viento que sopla del sur?
 ¿Nos dirás: yo fui sangrada,
 vaciada, quemada, traicionada?
 ¿Nos entregarás espadas para vengarte?
 ¿Espejos para multiplicarte?
 ¿Vino para celebrarte, voces para nombrarte? (Galeano, 1975: 9).

Segundo, muda en una voz singular que cuestiona su propio presente:

¿Me dejarás saber que soy de acá, sentir que soy de acá, nacido acá?
 Ciudad mía, ciudad nunca:
 ¿Seré digno, de hundir la cabeza entre tus pechos?
 ¿Mereceré beber tus jugos
 amargos, poderosos?
 ¿Podré cantar tu canción boca arriba sobre la hierba?
 ¿Cantar con voz de ciego tu canción? (1975: 10).

La primera voz: *Nosotros*, mediante un poema-prólogo cuestiona a la *Ciudad*: “¿Nos contarás tú historia? ¿Nos hablarás al oído alguna vez?” (Galeano, 1975: 9). Efectuando la configuración de ambos⁴⁹ (*Nosotros*-enunciador y *Ciudad*-enunciario), despliega un espacio: la *Ciudad*; un tiempo: presente que guarda del pretérito los recuerdos cardinales, y el futuro que se está edificando; unos personajes: los habitantes. La segunda voz es una primera persona del singular: Yo-cantor, voz principal-protagónica, quien adelanta un paso para apelar a una *Ciudad*, ahora, apropiada: “Ciudad mía, ciudad nunca” (Galeano, 1975: 10), quien en nombre de *Nosotros* cuestiona: “¿Me dejarás saber que soy de acá, sentir que soy de acá, nacido acá?” (Galeano, 1975: 10).

En el capítulo 2: “La ciudad”, el Yo-cantor vira en un *Él-Narrador*-mirada, quien despliega la objetividad, la *Ciudad*-espacio, donde Tú es un narrario-implícito, preservando para el Sujeto-enunciador-voz la subjetividad, cuyo Enunciario es la Ciudad-personaje. Investido en un

⁴⁹ “Es el acto de decir el que funda al sujeto y simultáneamente al otro en el ejercicio del discurso. El hecho de asumir el lenguaje para dirigirse al otro conlleva la instauración de un lugar desde el cual se habla, de un centro de referencia alrededor del cual se organiza el discurso” (Filinich, 2007: 15).

Él-narrador, primero, *extradiégetico* que construye el *relato* como un no habitante, establece una segunda relación, ahora yo-él, en donde la *Ciudad* y sus habitantes son de quienes *habla*:

La noche ha impregnado a la ciudad con su aliento, el jadeo de la boca de la noche, pero el sol de otoño ya se acerca y será suficiente para acorralar a la humedad contra los cordones de las veredas y al pie de los muros, junto a la basura (Galeano, 1975: 11).

Segundo, *omnisciente*, cuya voz narra los intersticios del pretérito y presente, mediante una *mirada* objetiva asume la responsabilidad de mostrar la secuencia de las imágenes-sinestesia que describen el presente, sus habitantes y los hechos; así como los recortes del pretérito:

La playa, en cambio, no se secará. Las huellas seguirán impresas en la arena como sobre cemento fresco: se podrá adivinar por dónde han andado los pescadores con sus faroles y las gaviotas y el caballo de las noches de la luna llena (Galeano, 1975: 11).

El tránsito del *Nosotros-Yo* hacia *Él-narrador* inserta los atisbos del *proceso de enunciación*, que en la novela galeana demuestra la configuración del Sujeto-enunciador polifónico. En otras palabras, la instancia de la enunciación muestra los siguientes niveles: Uno, un Sujeto-enunciador: *Nosotros*, correlativo de Tú-enunciario: *Ciudad* (ésta adquiere un status de Interlocutor-voz muda mediante la prosopopeya). Dos, el Sujeto-enunciador: *Él/Yo*, correlativo de Tú-enunciario: *Ciudad* (igual que en nivel anterior). Tres, *Él-narrador* correlativo de Tú-narrario (subnivel de lector-implicito). Cuatro, el Sujeto-enunciador polifónico quien cede la palabra a los personajes/habitantes: *Mariano*, *Ganapán* (por ejemplo), correlativo de Tú-enunciador: *Ciudad* (igual que los niveles uno y dos). Finalmente, cinco, *Él/Yo* personaje-narrador que dará cuenta de la historia de Otro, por ejemplo: *Mariano* de *Fierro*, correlativo de Tú-enunciario-personaje: *Clara* (ambos personajes de lo enunciado).

Configuración de la enunciación polifónica

Concordando con la definición de *novela polifónica* que teoriza Mijail Bajtin en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1936):

La pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles, la auténtica polifonía de voces autónomas, viene a ser, en efecto la característica principal de las novelas de Dostoievski. En sus obras no se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible (Bajtin, 1986: 16).

El Sujeto-enunciador polifónico de la novela galeana logra, al igual que en la Poética de Dostoievski, *dejar oír al otro* (Filinich, 2007: 45) a través de “las voces y conciencias independientes” (Bajtin, 1986: 16) de los personajes: *Mariano, Ganapán*, etcétera, cuya “unidad” la proporciona la Ciudad como espacio-enunciatario. En el siguiente capítulo se ahondará en tal configuración. Ahora es preciso cotejar la definición de polifonía de Bajtin y Filinich. A diferencia del primero, Filinich remite a una configuración de Sujeto-enunciador polifónico, misma que ocurre en el nivel de la instancia de enunciación:

Es necesario considerar que las alusiones al enunciador y al enunciatario pueden presentarse de manera ambigua y dar lugar, por lo tanto, a significaciones suplementarias. [...] en los cuales el enunciador puede hacer referencias ambiguas, dar la palabra a otro, o bien dejar oír voces ajenas en el interior de su propio discurso. [...] En este caso, el enunciador (narrador, en términos de teoría literaria) pone en escena, expone, desde cierta distancia, los movimientos de conciencia del otro, sin cederle la voz pero concediéndole el ángulo de visión, la perspectiva visual y valorativa de los hechos. De este modo, enunciador y observador ocupan lugares diferentes; se produce así una ruptura significativa por la cual la tercera persona (junto con las marcas temporales y espaciales, y demás índices de la subjetividad) no solamente indica la procedencia de la voz sino que señala también la presencia de la focalización de otro, dando lugar a que se aprecie mediante la voz de uno la conciencia de otro. Podríamos decir que es un modo de hacer oír al otro, introducir un discurso ajeno en el interior del discurso propio. Esta posibilidad de hacer circular voces en el interior del discurso propio es lo que Bajtin (1986) ha denominado polifonía de la narración (Filinich, 2007: 45-46).

La polifonía, en términos de Filinich, evidencia una imbricación de voces que, antecediendo a la fórmula *Yo digo que...*, delimitan los niveles del discurso-texto. Confrontando el concepto de *autor* bajtiano, emerge el nivel de Sujeto-enunciador: voz implícita en cualquier discurso, que se distancia del autor-persona en tanto productor empírico del discurso literario,

pues “no alude a un individuo particular ni intenta recuperar la experiencia singular de un hablante empírico” (Filinich, 2007: 37).

En *La canción de nosotros*, la diferenciación de niveles imbricados, permite distinguir entre Eduardo Galeano autor empírico (nacido en Montevideo, 1940), y la configuración de un autor-implícito: Eduardo Galeano (*Los días siguientes*: 1963 — *Espejos*: 2008), y Eduardo Galeano: autor-ensayista (*Las venas abiertas de América Latina*: 1971 — ensayos: 2009). Eduardo Galeano: autor implícito (1963) está presente en el discurso de *La canción de nosotros* mediante el epígrafe que apertura la novela, al tiempo, que evidencia un primer nivel de enunciación al través de la fórmula: Yo Eduardo Galeano-autor-implícito digo que, “El molino ya no está; pero el viento sigue, todavía.” Van Gogh, carta a Téó (Galeano, 1975: 1).

La voz Eduardo Galeano, autor-implícito, da paso a una segunda voz-segundo nivel, el Sujeto-enunciador, quien aparece en el primer capítulo mediante la fórmula: Yo-enunciador digo que, *Nosotros* decimos: “¿Nos contarás tú historia? ¿Nos hablarás al oído alguna vez?” (Galeano, 1975: 9). Quién hacia el último párrafo asume su propia voz para decir Yo-enunciador digo que Yo digo: “¿Me dejarás saber que soy de acá, sentir que soy de acá, nacido acá? Ciudad mía, ciudad nunca” (Galeano, 1975: 10).

En el segundo capítulo cede la voz a una tercera voz-nivel: Él-narrador, quien dice Yo-él narrador digo que “La noche ha impregnado a la ciudad con su aliento, [...]” (Galeano, 1975: 11). Mediante la imbricación de voces, el Sujeto-enunciador da cuenta de su configuración de Yo-enunciador polifónico pasando del Yo al *Nosotros* al Yo-él/narrador, cuya voz se instalará en esta última a partir de capítulo 3 hasta el desenlace, oscilando entre el uso de Yo y Él-narrador: Yo-él/narrador digo que “Entre los rituales sonidos del amanecer en la ciudad, ruidos de botellas y latas

y perros flacos husmeando la basura, Mariano escucha el motor de un ómnibus que se acerca. [...]” (Galeano, 1975: 13). Finalmente, un cuarto nivel en *lo enunciado*, da paso a una cuarta voz: la de los personajes-enunciadores, donde Yo enunciator-polifónico *digo* que *Mariano dice* a *Clara*, Hablarte, contarte. No es por desenterrar a la gente ni al tiempo que pasó. [...]Estábamos en eso cuando me dijeron:

—Mariano, te buscan.

Era de parte de Fierro. [...].

Él era... ¿sabes? [...] Era hombre de poco hablar, y ni medio sobre sí mismo (Galeano, 1975: 73-74).

Al confrontar el concepto de *novela polifónica* de M. Bajtin y de *enunciación polifónica* de Filinich, se observa que él primero pasa por alto el concepto de *autor implícito*, mientras la segunda retoma el concepto de Wayne C. Booth⁵⁰:

La forma de manifestación del autor en la obra que hemos llamado manifestación *implícita*, adaptando el concepto de “autor implícito” de Booth (1983 [1961]: 70 y ss.). Entendemos por manifestación implícita el conjunto de rasgos de la escritura, presentes en la configuración general de todos los textos: las elecciones estilísticas, el destino de los personajes, la disposición gráfica [...], las convenciones de género, en fin todo aquello que dé cuenta de las estrategias de la composición de la obra constituyen el autor implícito (Filinich, 1997: 41-42).

Dado que la aparición del concepto autor implícito, remite a décadas posteriores respecto a la teorización del concepto novela polifónica de Bajtin, no hay equívoco. Sin embargo, la inserción del concepto, permite en la propuesta de Filinich proveer un análisis discursivo de la subjetividad que sortea la ambigüedad de los niveles inherentes al discurso. Más aún, es pertinente en la presente investigación considerando los equívocos constantes en la lectura crítica de la Poética Galeana, puntualizaciones que se retomarán en la configuración del autor-implícito Eduardo Galeano (1963).

⁵⁰ Valga aclarar, incluso como una vindicación que las nociones de autor implícito, lector implícito, narrador digno o indigno de confianza son términos de diario en Teoría Literaria, cuyo primer teorizador se ha perdido en el uso constante, olvidando que

“Las aportaciones más técnicas de Booth, como son las nociones de “autor implícito” y de “lector implícito”, así como la de “narrador digno / indigno de confianza”, son quizá hoy tan de uso ordinario y repetido por otros autores, que más de uno puede ignorar que su origen está en los textos de Booth” (www.scriptor.org. Consultado el 10/10/2008).

Configuración del Sujeto-enunciador cognoscente-sintiente-paciente

Los antónimos sujeto vivo / sujeto muerto (que se habían dejado inconclusos párrafos arriba) son pertinentes para referir los vacíos⁵¹ que la Filosofía de la Subjetividad colma en el concepto de sujeto de enunciación (perspectiva lingüística), y por ende, se precisará el concepto de sujeto muerto:

Si se piensa el discurso de la muerte del sujeto según el modelo de la sentencia de Nietzsche sobre la muerte de Dios, entonces éste se convierte también en abismal⁵². No se trata por lo tanto, de un suceso datable de algún modo (por ejemplo de un cambio de paradigma del primado del sujeto al del lenguaje), sino de una transformación en el curso del posicionamiento respecto de la categoría central de la Modernidad. Del mismo modo que la muerte de Dios deja algo tras de sí, a saber, la marca del lugar en que estaba Dios, así deja también la muerte del sujeto una huella que remite a él. Esto significaría que: también tras su muerte nos es aún presente el sujeto, sólo que ya no como esquema libre de contradicción, del orden de nuestra relación con el mundo y con nosotros mismos, sino como un esquema quebrado en sí. La metáfora encerraría el requerimiento de conocer como exagerada la confianza moderna en el poder del yo para apropiarse del mundo (Bürger, 2001: 13).

El sujeto construido en la narrativa galeana es un contraejemplo del sujeto-muerto occidental moderno. Pues como se ha observado, el Sujeto-enunciador polifónico configurado en *La canción de nosotros*, al concretarse como polivalente, donde él-Yo-NOSOTROS está renunciando a “la confianza moderna en el poder del yo para apropiarse del mundo” (Bürger, 2001: 13), porque una vez que ha renunciado al yo por el *nosotros* regresa al yo consciente de la presencia del *otro*; y en condiciones, ahora, de virar a él-YO-narrador polifónico.

Frecuentemente los relatos de ficción emplean la tercera persona de singular: él, o bien, la primera persona de singular: yo; y pocas ocasiones la segunda persona del singular: tú. ¿Qué significación reviste el empleo del pronombre *nosotros* en lugar de la primera persona del singular: Yo en la novela galeana? Acaso, el empleo deliberado del pronombre *nosotros*, a quien

⁵¹ Al igual que el uso del vocablo *intersticio*, el uso de *vacíos* se emplea en su acepción corriente sinónimo de ausencia, falta (de faltar), laguna. En tanto, no implica una referencia a terminología especializada.

⁵² “Dios ha muerto, es decir, no creemos ya en Dios; pero el lugar que ocupó en su momento queda marcado. Ya no luchamos con Dios, sino con su sombra, con ese vacío que el dios muerto deja tras de sí. [...] Nietzsche sitúa el suceso en una doble temporalidad. Por un lado ha ocurrido: por el otro, sin embargo, no en la medida que no ha llegado a nosotros (Bürger, 2001: 13).

se adhiere el propio Sujeto-Enunciador de la novela, ¿reitera significativamente el discurso configurado de un sujeto-vivo-americano, contraejemplo del sujeto-muerto-moderno de Occidente? Raúl Dorra diserta en *La casa y el caracol* (2005) sobre la significación del uso de pronombres en el discurso, precisando:

¿Qué diferencia existe entre expresar el resultado de la acción de hablar en singular o en plural o utilizando una fórmula que simula impersonalidad? “Hablaré” sugiere un acto intransitivo y al mismo tiempo sugiere que, situado ante el espejo, el yo se autoconstruye como un tú, también como un tú: “yo hablaré para ti”. Por otra parte, “hablaremos” supone que ese sujeto se está desdoblado en los dos extremos del recorrido del hablar. Aquí el desdoblamiento se desdobra a su vez y se proyecta reflejándose. El yo se autoconstruye como un yo-tú que es él mismo y también el otro. Llevado este procedimiento a la situación comunicativa real, ello implica que el que habla hace –simula– en su hablar un espacio para el que oye y simula también un espacio para sí, espacio instalado en el lugar del que oye. De un extremo a otro le dice, se dice: tú y yo estamos juntos. Acaso esta forma de incorporar al otro expresa una verdad más grande, incluso la última verdad, pero también, imaginada la situación en lo real, no deja de presentarse como una fórmula de cortesía que implica a la vez una concesión y un descargo, sobre todo en este tipo de expresiones discursivas: hablo yo pero mi hablar es un cederte a ti la palabra, lo que quiere decir que si bien te hago un lugar en este extremo, el extremo del decir, a ese mismo lugar te lo sustraigo en el otro, el extremo de escuchar: no te dispongas por lo tanto, a escuchar críticamente porque si me criticas a mí también estarás criticándote a ti. La atenuación cortés es al mismo tiempo una estrategia para atajar los golpes, curarse, como quien dice, en salud (Dorra, 2005: 17).

Reflexionando a partir de los niveles ya estipulados del discurso-polifónico que construye la novela galeana, el uso deliberado del Nosotros advierte en el primer nivel (autor-implícito): la significación que adquiere el título de la novela. Donde “La canción” como tal es una celebración presente, es el *aquí y ahora* del discurso, pero que retoma del pretérito “la chispa de la esperanza”, citando nuevamente a Benjamin, pues “tampoco los muertos estarán a salvo del enemigo, si éste vence” (Benjamin, 2005: 20). Esto se precisará más adelante en la configuración del tiempo, tanto íntimo como monumental. El *Nosotros* implica en la intención de Eduardo Galeano: autor-implícito, respecto a su correlativo el lector-implícito “que el que habla hace –simula– en su hablar un espacio para el que oye y simula también un espacio para sí, espacio instalado en el lugar del que oye. De un extremo a otro le dice, se dice: tú y yo estamos juntos” (Dorra, 2005: 17).

Es decir, en ésta “canción” *tú y yo estamos juntos*. Advirtiendo también, como señala Dorra, “no te dispongas por lo tanto, a escuchar críticamente porque si me criticas a mí también estarás criticándote a ti” (Dorra, 2005: 17), concordando un pacto de lectura. En el segundo nivel, la imbricación de voces, o bien, la optación de voces en que se mueve el Sujeto-enunciador: *nosotros, yo, él* “supone que ese sujeto se está desdoblado en los dos extremos del recorrido del hablar” (Dorra, 2005: 17). Donde el primero: Nosotros es un “desdoblamiento [que] se desdobra a su vez y se proyecta reflejándose. El yo se autoconstruye como un yo-tú que es él mismo y también el otro” (Dorra, 2005: 18). La “canción” no es de una sola voz, sino muchas que en un tiempo “cantarán” de la individualidad y de la comunidad. En tanto el yo, “sugiere un acto intransitivo y al mismo tiempo sugiere que, situado ante el espejo, el yo se autoconstruye como un tú, también como un tú: “yo hablaré para ti” (Dorra, 2005: 18). Construcción que implica como correlativo al Tú-enunciario: la Ciudad a quién el Yo-cantor cuestiona, “¿Me dejarás saber que soy de acá, sentir que soy de acá, nacido acá? Ciudad mía, ciudad nunca: [...] ¿Podré cantar tu canción boca arriba sobre la hierba?” (Galeano, 1975: 9). Dorra, agrega respecto al uso de la primera persona que

Por el contrario, se entiende que quien hace la primera elección –esto es, la elección del singular de la primera persona– se arriesga en un discurso que desde el primer momento marca, o más bien construye, una diferencia entre el que habla y el que escucha –yo me sitúo aquí, en el lugar del que habla porque sabe, porque tú no sabes– y de entrada acepta que será suyo cualquier error, contradicción o equívoco que puedan señalársele a su exposición (Dorra, 2005: 18).

Aquí, el Sujeto-Enunciador está asumiendo, el *aquí y ahora* desde donde habla, individualizando su orfandad. Así como cualquier “error, contradicción o equívoco” (Dorra, 2005: 19) que lo justifica ante su enunciario: la Ciudad. Tiende un puente, ahora, con él-se impersonal, que revestirá Él-narrador en el tercer nivel, quien hablará de los personajes, o bien, los personajes de otros personajes, en el cuarto nivel. Dorra indica:

Por el contrario, la selección de la forma impersonal para construir el espacio enunciativo supone un gesto de atenuación o de desvío con el que se trata de borrar la presencia de la enunciación con el fin de ofrecer, al otro o a sí mismo, la ilusión de que está ante un puro enunciado. “Se hablará” pretende insinuar que tomará la palabra alguien que no es ni tú ni yo, [...]; o mejor aún, insinúa que las palabras emergerán solas, dóciles y adelgazadas hasta la transparencia para, sin importarnos con su estar-ahí,

trasladarnos directamente a eso que es al cabo lo que importa pues somos gente seria, realista (Dorra, 2005: 19).

Respecto a la cuestión que ha motivado la digresión hacia la significación del uso de pronombres, se reconoce que la imbricación de voces que configuran al Sujeto-Enunciador polifónico de novela galeana, además de explicitar el significado del título en relación con el discurso que despliega. Insta en la configuración de un sujeto contraejemplo del sujeto muerto de Occidente, reiterado y comprobado en estas páginas, pues el “fracaso de la Modernidad” como ya se ha precisado y sin intención de redundar, justifica “la muerte del sujeto” que testifica Foucault,

También Foucault habla de un suceso (évènement) pero de uno hipotético. A diferencia de Nietzsche le otorga a éste sólo una dimensión temporal, el futuro. Pues mientras que la sombra del dios muerto perdura aún, por milenios, el hombre en Foucault desaparecería como una figura dibujada en la arena que borra las olas. No quedaría nada de él —ninguna huella, ningún recuerdo—. Evidentemente, Foucault no piensa en la muerte del sujeto justo como proceso que se extiende mucho, que permanece marcado durante lapsos de tiempo irrepresentable por la presencia de lo ahora ausente, sino casi de forma jubilosa como un suceso que tendrá lugar en un abrir y cerrar de ojos. [...] La muerte del sujeto sería para el yo hablante la liberación de un esquema que no le asigna lugar alguno en el que pueda vivir (Foucault citado por Bürger, 2001: 14).

¿Quién es, entonces, el sujeto para Foucault⁵³?

El sujeto es a la vez sujeto y objeto del movimiento. Quisiera librarse de la forma de sí mismo que percibe como vínculo a lo siempre-lo-mismo. Detrás se encuentra el pensamiento de que el yo en modo alguno se proyecta libremente, que más bien está sometido a prácticas discursivas y no-discursivas que posibilitan antes que nada su hacerse sujeto. [...] Esto se puede entender de diferentes maneras, se puede destacar la fractura entre la crítica del sujeto y la vuelta a una comprensión positiva del mismo. [...] Se puede presuponer también que Foucault tiene un concepto de sujeto escindido que conecta momentos que polemizan entre sí. Según esto, el sujeto sería a la vez un esquema de sometimiento a prácticas de poder y un esquema de autoformación (Foucault citado por Bürger, 2001: 14-15).

⁵³ “El sujeto es a la vez sujeto y objeto del movimiento. Quisiera librarse de la forma de sí mismo que percibe como vínculo a lo siempre-lo-mismo. Detrás se encuentra el pensamiento de que el yo en modo alguno se proyecta libremente, que más bien está sometido a prácticas discursivas y no-discursivas que posibilitan antes que nada su hacerse sujeto. [...] Esto se puede entender de diferentes maneras, se puede destacar la fractura entre la crítica del sujeto y la vuelta a una comprensión positiva del mismo. [...] Se puede presuponer también que Foucault tiene un concepto de sujeto escindido que conecta momentos que polemizan entre sí. Según esto, el sujeto sería a la vez un esquema de sometimiento a prácticas de poder y un esquema de autoformación (Bürger, 2001: 14-15).

Este sujeto-muerto, que libera al yo-hablante y, por tanto, está determinando a cada uno a categorías distintas, es “un sujeto no-sustancialista [que] se aproxima bastante al concepto sociológico de rol” (Bürger, 2001: 16). Pero es concepto de “función del autor” de Foucault, discutido en *¿Qué es un autor?*, donde Bürger localiza un peligro, pues “la búsqueda de un sujeto alternativo [va] a parar a uno reducido” (Bürger, 2001: 14), el cual deja fuera el interior-*autorreflexivo* propia del sujeto, es decir, al negarse a sí mismo se ciñe, para los otros y para sí mismo, solamente en su quehacer social, en otras palabras, se retrae al exterior de sí mismo. Se observa como Filinich coincide con Foucault, desde el momento que ambos eligen el vocablo yo-hablante por el de Sujeto, y coincidiendo con la definición que ésta da al Sujeto-enunciador:

[...] no es posible concebir un sujeto hablante sino como un locutor que dirige su discurso a otro: el yo implica necesariamente el *tú*, pues el ejercicio del lenguaje es siempre un acto transitivo, apunta al otro, configura su presencia. Esta condición dialógica es inherente al lenguaje mismo –el cual posee la forma *yo/tú* para expresarla– y su manifestación en la comunicación no es más que una consecuencia pragmática de su propia organización interna (Filinich, 2007: 15).

Por su parte Dorra, referirá respecto al uso de *se* en un ejercicio reivindicatorio y, netamente lingüístico que

El “se habla” es la fórmula de todos los positivimos y el recurso de aquellos a los que Barthes despreció llamándolos “escribidores”. Bien mirado, no hay sin embargo discurso más autorreferente que aquel que comienza con esa dichosa fórmula en realidad anunciadora de que lo que viene es un trabajo de ocultación. En efecto, en ningún lugar se nota tanto el esfuerzo por hablar –y hablar de una determinada manera– que, por ejemplo, en los informes policiales o en los documentos administrativos donde se construye la ilusión de un enunciado puro, construcción, digamos, no siempre exenta de torpeza. Esto ocurre quizá por la razón de que los “escribidores” suelen estar bien dotados para la escritura y los textos que producen son a la vez pesados y frágiles, pero más seguramente porque el yo sumergido nunca cesa en su empeño por emerger y, mientras emerge, o más bien mientras no emerge, se mantiene en escena como lo que falta. Así, el “se hablará” suele llevar, implícito pero flagrante, un me cuesta mucho hablar, [...] (Dorra, 2005: 20).

Con esta cita, ¿qué nueva delimitación se tiene del Sujeto-enunciador polifónico de *La canción de nosotros*? La configuración polifónica hace del Sujeto-enunciador polifónico una voz que se oculta tras las voces de los personajes, pero como señala Dorra, “el yo sumergido nunca cesa en su empeño por emerger y, mientras emerge, o más bien mientras no emerge, se mantiene en

escena como lo que falta” (Dorra, 2005: 19). Él-narrador logra “emerger sin emerger” de manera positiva, y contraria a los “escribidores” (término de R. Barthes), en el marco de la novela polifónica. Es decir, el *yo* que mudo en *él*, teniendo de antecedente un *nosotros*, asume en un “discurso (más) autorreferente” la tarea de delimitar la acción-acontecimiento que unifica las voces de los personajes que se imbrican sin converger nunca, facturando una novela polifónica.

Se observa como el Sujeto-Enunciador, tanto de Filinich como de Dorra⁵⁴, de entrada son, llanamente, un yo-locutor cuya función primaria es *decir*. Sin embargo, y quizá previendo este concepto primario de Sujeto-enunciador, ambos anotan las modalidades “bajo las cuales el sujeto se hace presente en lo que comunica” (Filinich, 2007: 9). Se advierte que estas modalidades remiten en la instancia de enunciación al tiempo, espacio, actividad perceptiva e incluso dimensión intelectual: configuración pasional, pertenecen al rubro de Enunciación y no de yo-hablante. Es decir, mediante lo que comunica el sujeto-lingüístico podemos inferir el mundo que le rodea. Desde la perspectiva semiótica, es Fontanille quien promoverá el ahondar en el interior-reflexivo del sujeto, aún cuando se trate de una instancia no experiencial,

Desde el momento que hablamos de interacción entendemos que no sólo participa activamente en la percepción el sujeto observador sino también el objeto captado y construido por la actividad perceptiva. [...]. Digamos que todo aquello que puede –en ciertas circunstancias– ser percibido, despliega esta propiedad en grados diversos [...]. El objeto, aquello que se busca captar, impone las condiciones que deben ser creadas para lograr una imagen adecuada. Atendiendo a esta actividad ejercida por el objeto de la percepción –que, en tanto tal, es siempre un objeto de saber– Fontanille ha señalado que habría que reconocer en su conformación no sólo su calidad de objeto sino la de sujeto, con el fin de evidenciar su interacción participativa (Filinich, 2007: 72).

⁵⁴ Transcribimos aquí, el párrafo con que abre Dorra su disertación respecto al uso de distintos pronombre, en tanto consideramos que precisa más la afirmación que se hace arriba:

“ [...] aunque cada elección supone un gesto y anticipa una deriva en cada caso diferente, hay entre ellas un espacio común. Si me decido por “escribiré” o bien por “escribiremos” o por “se escribirá”, de cualquier modo, ante quien tenga oídos para oír, estaré implicando un sujeto siempre preexistente que dice: “Yo digo que...”, o que más exactamente, llama todo el tiempo la atención sobre su decir, se señala como hablante-diciente: entontes lo que estará implicado a lo largo de mi alocución, cualquiera sea la elección que haga en el comienzo, es el hecho de que “yo estoy diciendo”. Tal decir es un hablar –un hablar en este caso intransitivo– que expone al yo como el sujeto que aparece, o comparece, en este acto fundante. El sujeto del hablar no es otro que el yo; el yo, agreguemos situado ante el espejo. [...]” (Dorra, 2005: 17-18)

Por su parte, Dorra tiene por objeto en *La casa y el caracol*, como el subtítulo indica: “(Para) una semiótica del cuerpo”. Tras un “umbral DEL ANIMAL YACIENTE [sic]” (Dorra, 2005: 7-15) escrito en primera persona y en una estrategia discursiva que remite a las sensaciones del cuerpo. El capítulo “I. EL NIDO DE LA VOZ” [sic] (Dorra, 2005: 17-52) da paso a la disertación sobre el uso de los pronombres. Aún cuando dio inicio con el enunciado “Hablaré, entonces, del cuerpo” (Dorra, 2005: 17) e inmediatamente disertó sobre el yo-locutor, regresa al cuerpo-lo sintiente del yo, es decir, la esfera que suprime Foucault al ceñir al sujeto a su “rol social”, explicando

Leyendo lo que acabo de escribir, advierto que, habiéndome propuesto hablar del cuerpo, inmediata, y como espontáneamente, pasé a reflexionar sobre el discurso que debía o podía construir para que se hiciera cargo de tal tema; y que, poco después, la reflexión sobre el discurso me condujo de regreso al cuerpo. Yo mismo podría rápidamente persuadirme de que esta relación que establezco entre discurso y cuerpo me ha sido proporcionada por mis incursiones en la retórica y, en especial, por las reflexiones que he venido haciendo sobre el concepto, o más bien la idea de figura. Pero en realidad ha ocurrido al revés: mi interés por el estudio de la figura proviene de mi antigua convicción de que, como la poesía de tradición oral me lo ha enseñado, aquélla es común al cuerpo y al discurso porque ambos tienen el mismo origen. Y de que ese origen es el origen. Ello querría decir que, por mi parte, aceptaría hasta gustosamente postularía que cuerpo y discurso pueden ser analizados como una mitología (Dorra, 2005: 22).

El horizonte de configuración del Sujeto, a partir de la propuesta de Fontanille y Dorra, amplifican las posibilidades de construcción del Sujeto-enunciador, que ahora, además de ser *quien dice algo a alguien*, es un Yo cognoscente-sintiente y padeciente. Dicha delimitación permite aprehender al Sujeto-enunciador polifónico y los personajes como yo-hablante y yo-sintiente/padeciente en un espectro totalizante: Sujetos cognoscente-sintiente-padecientes, puesto que el mundo que configuran a través de su decir se muestra como una relación Yo-mundo, donde es trascendente no sólo su rol-social y su momento histórico, sino *su* experiencia e introspección, por ejemplo, en *Mariano* al regreso del exilio.

Configuración del espacio y tiempo

Bürger, al tiempo que crítica el sujeto-muerto de Foucault (ejercicio que en paralelo se ha hecho aquí respecto a la *Enunciación*) propone un concepto de sujeto sobre el que reconstruirá la historia de la subjetividad moderna, y cuyo espectro sintiente-paciente es más tangible en los ensayos escritos por Christa Bürger, que no sólo dan cuenta de la *otra* subjetividad: femenina, sino también de un ejercicio introspectivo escritural. Respecto a lo primero arguye,

La consecuencia es que no se puede hablar ya en absoluto sobre determinadas experiencias. La mirada objetivante que concibe al sujeto como «punto de inserción de acciones que precisan de regulación, y de reglas para lo que debería hacerse» [Foucault], hace desaparecer metódicamente el miedo del yo (Bürger, 2001: 17).

¿Qué es el miedo del yo? ¿Qué pertinencia tiene en una discusión o reconstrucción histórica de la subjetividad? El sujeto de Foucault se había quedado en el exterior, mientras a partir de las concepciones de sujeto de la Escuela de Frankfurt, en voz de Adorno y Horkheimer: *Dialéctica de la Ilustración*⁵⁵, el sujeto regresa a la propia experiencia para reflexionar sobre sí mismo en la Historia como escenario⁵⁶, para quienes la teoría del miedo es

—dice Horkheimer— ante la «de lo amorfamente inidéntico», en última instancia el miedo a la muerte. Sin embargo, como muestra el análisis del episodio de las sirenas en la *Odisea*, el objeto del miedo es profundamente ambivalente. La pérdida de sí mismo que atemoriza al yo es a la vez cifra de una fortuna indescriptible. Pues para convertirse en sí mismo inidéntico, tiene el yo que renunciar a la inmediatez de su existencia naturalmente que pervive en él como oscura seducción (Bürger, 2001: 18).

⁵⁵ “En una entrevista Foucault acentúa su proximidad a la escuela de Frankfurt [...] Es de presuponerse que está pensando sobre todo en la crítica de la razón de la *Dialéctica de la Ilustración* que adelanta tantas cosas de las suyas propias. Sin embargo, en relación con el sujeto, el modo de aproximación de Foucault se diferencia nítidamente de los de Horkheimer y Adorno. Su actitud de rechazo frente a cualquier forma de introspección lo llevan a renunciar del concepto de experiencia. Ciertamente también Horkheimer y Adorno presentarán al sujeto moderno como resultado de procesos de disciplinamiento y, sobre todo, de autodisciplinamiento para remitir sin reserva el objeto de su reflexión a su propia situación histórica y a la existencia que dimana de ella. Sin el momento del miedo, no pensaríamos, se dice en los protocolos de las conversaciones que preparan el trabajo en la *Dialéctica de la Ilustración* (Bürger, 2001: 18).

⁵⁶ “Los enfoques para una teoría del miedo, formuladas en las conversaciones especialmente de Horkheimer, se desarrollan apoyándose en y en controversia con los análisis de Heidegger en *Ser y tiempo*. La meta de Horkheimer en ello es la de reconducir la ontología de Heidegger a una Filosofía de la historia. Lo que Heidegger fija como existencial debe recuperarse desde la filosofía de la historia en el tránsito de la naturaleza a la cultura. Pues «la identidad del sujeto mismo sólo se constituye en el tránsito» (Bürger, 2001: 18).

Retomando el ejemplo de Horkheimer, quien localiza en *Odiseo* un ejemplo pertinente a la teoría del miedo⁵⁷. ¿Es factible preguntarse si, acaso, el miedo del pensante esta presente en *La canción de nosotros*? En efecto, el Sujeto-enunciador polifónico se enfrentará, a diferencia de *Odiseo*⁵⁸, a la “atemorizante y seductora realidad social” de su ciudad implicados los habitantes:

Ciudad enmascarada que nos escondés el rostro
a nosotros tus hijos:
¿Bailan juntos en tus noches
los vivos y los muertos?
¿Salen juntos de cacería los vivos y los muertos?
¿Por qué tan larga nuestra vela de armas?
¿Con qué tinta se dibuja tu rostro? ¿Con que sangre?
¿Mueren de estafa los hombres que mueren
para que nuevamente nazcas? (Galeano, 1975: 9).

Así se configura el espacio: la *ciudad de nosotros*, *ciudad de todos*. Una ciudad que existe por los ojos que la entrevén, los pasos que la caminan y las palabras que la dicen y, entonces, es. Donde *nosotros* escuchan atentos, mientras apilan preguntas, en espera de que ella, *ciudad enmascarada*, les (*nos*) cuente su historia, que tiene un pretérito y un presente y, quizá un futuro en espera de celebración. El sujeto-enunciador polifónico regresa a la propia experiencia para reflexionar sobre sí mismo en la Historia como escenario: espacio que se escinde en dos configuraciones, la primera: *Ciudad evocada*, pretérito guardado en un tono de rememoración: *lo que* la ciudad fue y ya no puede ser, y paradójicamente, quedan los resabios que le permiten resistir al presente incierto. La segunda: *Ciudad irrumpida*, despliega en imágenes el presente incierto que un *Nosotros* cuestionan en busca de la respuesta que

⁵⁷ “Para los autores de la Dialéctica de la Ilustración, la forma de ese «tránsito» es Odisea. Odisea, que en su periplo se encuentra aún con una naturaleza animada por monstruos míticos que es a la vez atemorizante y seductora, ha elevado en sí un dominio que le permite refrenar los sentimientos y deseos propios de forzar con astucia el poder de los monstruos” (Bürger, 2001: 18).

⁵⁸ La configuración de los Sujetos en *La canción de nosotros* frente a la configuración de *Odiseo* reafirma una oposición entre la formación racional occidental grecorromana donde el héroe-sujeto se hace consciente de su libre albedrío en contracara a la Divinidad, apuntalando el nacimiento de la individualidad del héroe-sujeto. En la formación racional americana, dando continuidad a la conciencia del nosotros, los sujetos de la novela galeana encaran la “atemorizante y seductora realidad social” en dos movimientos: uno, asumiendo su libre albedrío; segundo, esgrimiendo su potestad para andar la vida que lleva implícito el conocer, el querer y la voluntad de caminar; al tiempo que es caminar con otros y con ello celebrar la posibilidad humana de transformar el mundo y a sí mismo en comunidad.

resquebraje este presente y les permita primero, celebrarla, para después construir el futuro: la *Ciudad de todos*.

A la serie de cuestionamientos que dirige el yo plural, *yo* a nombre del *nosotros*, a la Ciudad: enunciatario, el yo avanza un paso para *cantar con voz de ciego*, un canto que quizá sea un intento de rehacer lo sido y entender el tiempo que está siendo, soñar la ciudad que será: *ciudad que nosotros* quieren. Aporías del tiempo humano. Memoria. Presente. *La canción de nosotros* comienza. Será, entonces, el *Yo-plural*: narrador omnisciente quien *hará oír* la historia por contar de los *Nosotros-personajes-protagonistas*, develando un presente donde se intersectan sus vidas. La astucia del Sujeto-enunciador polifónico será la posibilidad de construir una ciudad-en-el-futuro: libre. Al tiempo, en vez de pervivir en él el miedo a la posible autodisolución, se da el movimiento de voces del yo-al-nosotros, donde el yo renuncia convencido a su subjetividad-autorrealización por la edificación-utopía de una ciudad de todos- *nosotros*: habitable y digna de los yo. Esta configuración reitera, una vez más, el fracaso de la Modernidad Occidental, al tiempo que opone al Yo-egoísta un nosotros-autorreflexivo que aún cree en la solidaridad para construir una ciudad digna.

Al margen de la transición que representa el sujeto de Foucault hacia el de Horkheimer y Adorno, Bürger inserta la reformulación de paradigma que representará Habermas en su propia escuela⁵⁹. Tiende un puente con la intención de situar la discusión respecto al sujeto-muerto de Occidente en un horizonte más próximo a su momento de lectura, el escenario de la Globalización:

⁵⁹ Cuando Jürgen Habermas en 1985 anota sobre el fundamento de experiencia de la Dialéctica de la Ilustración: «Esta voz, este posicionamiento no es ya el nuestro», está hablando en nombre de una persona de izquierdas, a quien ha dolido el fracaso de sus esperanzas de revolución cultural de 1968 y que se ha adaptado a la República Federal (Bürger, 2001: 19).

Habermas se impone la tarea de determinar de nuevo los límites de la crítica de la alienación, y ello quiere decir los ámbitos sociales en los que debe dominar la razón instrumental, separarlos del mundo de la vida que obedece a otros principios, a saber los principios comunicativos (Bürger, 2001: 19-20).

En dicho momento de reflexión asumirá el posicionamiento, referido párrafos arriba, para cuestionar, ahora a Habermas, quien da un paso decisivo,

para cumplir este programa [que] consiste en el abandono de la filosofía del sujeto dirigiéndose al paradigma de la comunicación intersubjetiva. Esto le permite dominar racionalidad comunicativa a eso que polemiza con la razón instrumental [...], y describirla en su efectividad social (Bürger, 2001: 20).

Pero, al igual que Foucault, el “abandono de la filosofía dirigiéndose al paradigma de la comunicación intersubjetiva” (Bürger, 2001: 20) ha “sacado fuera”, una vez más, al sujeto de sí mismo, para situarlo en su efectividad social, y ello tiene un costo:

Desde luego que esta posibilidad se paga con el hecho de que la Teoría de la acción comunicativa sobre el sujeto moderno no es capaz de decir nada más dado que sólo puede enfocar al sujeto como participante en una relación comunicativa, pero no como conciencia que es capaz de la autorreflexión. Estados de ánimo y situaciones pueden hallarse en la base de la teoría pero no convertirse en su objeto. El miedo del pensante del que recibe su impulso la construcción filosófica-histórica de Horkheimer y que se convierte en reconocible en la Dialéctica de la Ilustración como patrón vivencial mítico del sujeto moderno no tiene sitio alguno en la Teoría de la acción comunicativa (Bürger, 2001: 20).

Tras re-armar la *Historia de la subjetividad moderna*, Bürger sitúa su punto de partida en el antagonismo del sujeto-vivo y sujeto-muerto, representado por la Escuela de Frankfurt y Foucault, sintetizando:

La presente investigación toma como punto este desasosiego. Aventura la crisis del sujeto, de la que testimonian en igual medida los trabajos de Foucault y *La Dialéctica de la Ilustración*, convierte en reconocible algo de los textos de auto experiencia de la Modernidad que hasta ahora había permanecido oculto. [...] Aunque no sigue ninguno de los enfoques presentados, la investigación debe, sin embargo, a ambos esenciales perspectivas directoras al conocimiento sobre su objeto; (que desde luego, no es, en rigor, ningún objeto; se trata nada más y nada menos que del modo de nuestro ser-en-el-mundo). A Horkheimer y Adorno les debe el saber interpretar al sujeto en la disparidad de sus momentos, que el yo cognoscente no es pues separable del yo sintiente y padeciente [...]. Y algo más, se podría ganar de la Dialéctica de la Ilustración: la capacidad de reconocer la ambivalencia y la disponibilidad para soportarlas. Más difícil me resulta decir o que la investigación debe a Foucault. Podría ser en primera línea una mirada a la historia que se ha liberado de la representación de que el mero transcurrir del tiempo produce necesariamente transformaciones históricas. Más de cerca está mirada se podría caracterizar como la que percibe la permanencia propia de aquello que otorga a una época su unidad (Bürger, 2001: 22-23).

A este posicionamiento filosófico se ata también la (nuestra) investigación, pues como se ha visto, *La canción de nosotros* a partir de la enunciación polifónica configura a los sujetos no solamente como sujetos-cognoscentes-objetivos en relación con la Ciudad-enunciatorio/espacio, sino también como sujetos-sociales inmersos en un momento histórico; y sujetos sintientes-padecientes de *su Ciudad*, como individualidades que ahondan en su introspección para definirse y decirse a sí mismos quienes son. En parangón, *La canción de nosotros* muestra un posicionamiento ideológico, considerando que el horizonte de escritura (1975) y las lecturas posteriores a la década de los ochenta, manifiestan el declive de la promesa–fe utópica vida comunitaria en América. En la construcción de *Mariano* y *Ganapán*, permea la misma fractura salvo que en ellos se resolverá como un paso más allá que podrían dar... al menos la esperanza no declina:

Entonces Mariano apoya los codos en la mesa, adelanta la cara:

—Y también...

—Estamos jodidos —dice Ganapán.

—Hay que hacer algo, ¿no? —dice Mariano.

—Yo creo.

—Y sí. Con respirar no alcanza. Yo...

Al pobre farol le queda poca llama.

Las dos sombras, gigantes, se aproximan en la pared de lata (Galeano, 1975: 232).

Las dubitaciones de los personajes respecto a la utopía ponen en juego lo que “escudriña de la vida concreta” la novela, mientras protege al *ser del olvido* atajando en lo humano-cotidiano-sensible que acorta la distancia temporal-histórica-espacial en un universo literario, haciendo eco a las disertaciones de Milan Kundera sobre el *ser de novela*.

El Sujeto-enunciador polifónico configurado al través de la VOZ

Al tiempo que la presente investigación trasluce su deuda con *La historia de la subjetividad moderna* de Bürger y Bürger, también se distanciará. Considerando que remite en todo momento al pensamiento occidental-europeo, cuyos representantes se han configurado en dicha formación racional, mientras el Sujeto-enunciador polifónico, de *La canción de nosotros*, por ende sus personajes, se configuran en una formación racional americana. Proposición que se ha venido comprobando en este capítulo, y se explicitará aún más en este momento. Bürger y Bürger circunscriben la presencia-siempre-viva o ser-en-el-mundo del Sujeto Moderno en la escritura:

Parece como si hubiera una experiencia del yo moderno, que señala por encima de los límites del campo de la subjetividad la del escribir (-se), que Rousseau hubiera sido el primero en realizar y que arrastra aún el discurso postmoderno de la muerte del sujeto (Bürger, 2001: 24).

Se han precisado dos diferencias entre la conformación de la Subjetividad Moderna Occidental y la singularización del Sujeto Americano, primero que éste requiere de un tú para determinarse; segundo que entre la dicotomía sujeto-vivo y sujeto-muerto, se adhiere al primero. ¿Es esta indeterminación a solas lo que lo lleva a determinarse mediante el diálogo con otros? ¿Acaso esa necesidad del otro es la que le ha permitido estar siempre-vivo? Entonces, ¿cómo es que el Sujeto americano se determina? El Sujeto americano se determina al través de la oralidad concretada en el diálogo. Es preciso recordar que la Historia (con mayúscula) oficial del continente fue escrita tras la invasión y la colonización europea, mientras la historia (no escrita) no oficial, *historia de los vencidos*, sobrevivió gracias a la oralidad. Quizá esta reminiscencia explique porque el Sujeto americano se determina al través del diálogo. Así también la Literatura Americana se escinde en una que elige la oralidad como vehículo de configuración donde un yo *apela a un tú*; y la otra se erige mediante la escritura, al tiempo que va anulando al tú. Los primeros optan por un sujeto-siempre-vivo, los segundos por una perpetuación del Yo-moderno occidental. No hay antagonismo entre ambas elecciones. Una y otra desplegarán mundos

ficcionales distintos, no opuestos. Incluso la elección por la oralidad o la escritura también delimita concepciones disímiles de Literatura.

Se considera pertinente, rescatar de las disertaciones de Bürger que el valor negativo dado a la oralidad como antónimo de escritura, no sólo para prejuzgar el discurso histórico bifurcado en Historia oficial e historia cotidiana, sino en Literatura de Imaginación y literatura realista (el uso de mayúsculas y minúsculas es intencional), viene de la configuración de la Subjetividad Moderna. A partir de Nietzsche se nombra “prehistoria de la subjetividad moderna” al estadio residido por el pensamiento filosófico de Agustín de Hipona, representación del hombre-religioso (en el paradigma de la Historia Europea, por extensión universal: Medioevo-Renacimiento). Quien figurará como el pre-sujeto que reflexiona sobre sí mismo, aunque teniendo por interlocutor a Dios. El tránsito del pre-sujeto al Sujeto se dará al anular a Dios como interlocutor, y optar por la escritura, en vez de la oralidad, casi inmediatamente anula al Otro:

En el dirigirse a Dios están contenidas dos representaciones que separan en el transcurso del posterior desarrollo: el apaciguamiento del yo y el modo de su realización. Para narrarse, es decir, para poder decir qué ha sido de éste o de ésta que son, tiene que saber el yo lo que es en el instante de la escritura. Con otras palabras, toda autorepresentación narrativa presupone la conclusión del desarrollo del yo, se tiene que haber alcanzado, por así decir, el puerto del yo para poder informar su travesía. Este apaciguamiento sucede en Agustín a través de la palabra dirigida a Dios. Ella es la fórmula de la constitución del yo, que sin ella no podría hablar de sí. Sólo al dirigirse al tú le da al yo consistencia y duración (Bürger, 2001: 30-31).

El Sujeto moderno tiene que cortar sus amarras con Dios, el Otro y la oralidad para convertirse en tal. Esto no ocurre en el Sujeto Americano, que si bien, neutraliza su religiosidad, conserva el diálogo con el otro y ensambla la historia de su comunidad en la oralidad. Siguiendo la propia historia del (nuestro) continente, la relación de dependencia vendría de la cosmovisión indígena por el diálogo que éstos establecían con sus Dioses. Una vez realizado el eclecticismo entre Religiones Preamericanas y Catolicismo el hombre americano aprehende a conversar con sus Dioses, después Uno, y como repercusión, con el Otro. El predominio de la palabra escrita

(entiéndase aquí el alfabeto latino en Hispanoamérica) sobre la palabra oral supondrá un rasgo más del estado “pre-subjetivo” del Sujeto americano. Habrá que añadir a la disposición de diálogo Yo-Dios, Yo-Tú que prevalece en el Sujeto Americano para construir un Nosotros, y la construcción del sujeto en la oralidad y no en la escritura, la consideración de un pensamiento pre-lógico que viene de la convergencia de la realidad y lo mítico que pervive en el pensamiento americano. Así, el carácter dialógico y oral de comunicación para el Sujeto Americano conformarán el prejuicio de un estado “primitivo” sostenido por el pensamiento europeo occidental desde 1492, tras el arribo al continente⁶⁰. En contrapartida, Alejo Carpentier ahondó en el tema, y defendió una lectura desprejuiciada, desde el escenario literario a propósito del realismo maravilloso:

Arrastra el latinoamericano una herencia de treinta siglos, pero, a pesar de una contemplación de hechos absurdos, a pesar de muchos pecados cometidos, debe reconocerse que su estilo se va afirmando a través de su historia, aunque a veces ese estilo puede engendrar verdaderos monstruos. Pero las compensaciones están presentes: puede un Melgarejo, tirano de Bolivia, hacer beber cubos de cerveza a su caballo Holofernes; del Mediterráneo Caribe, en la misma época, surge un José Martí capaz de escribir uno de los mejores ensayos que, acerca de los pintores impresionistas franceses, hayan aparecido en cualquier idioma. Una América Central, poblada de analfabetos, produce un poeta —Rubén Darío— que transforma toda la poesía de expresión castellana. [...] La enumeración sería interminable. [...] Lo real maravilloso se encuentra a cada paso en las vidas de los hombres que inscribieron fechas en la historia del continente y dejaron apellidos aún llevados: [...]. Y es que, por la vida del paisaje, por la formación, por la ontología, por la presencia fáustica del indio y del negro, por la revelación que constituyó su reciente descubrimiento, por los fecundos mestizajes que propició, América está muy lejos de haber

⁶⁰ “La certeza de que unos pueblos nacen para ser libres y otros para ser esclavos ha guiado los pasos de todos los imperios que en el mundo han sido. Pero fue a partir del Renacimiento y de la conquista de América, que el racismo se articuló como un sistema de absolución moral al servicio de la glotonería europea. Desde entonces, el racismo impera en el mundo: en el mundo colonizado, descalifica a las mayorías; en el mundo colonizador, margina a las minorías. [...]. Y desde Roma los papas calumniaban a Dios atribuyéndole la orden de arrasamiento. [...]. En la América hispánica, un nuevo vocabulario ayudó a determinar la ubicación de cada persona en la escala social, según la degradación sufrida por la mezcla de sangres. [...]. Los indios siempre fueron lampiños, pero en 1694, en su *Dictionnaire universal*, Antoine Furetière los describió «velludos y cubiertos de pelo», porque la tradición iconográfica europea mandaba que los salvajes fueran peludos como monos. [...]. En 1774, el fraile doctrinero del pueblo de San Andrés Itzapán, en Guatemala, descubrió que los indios no adoraban a la Virgen María sino a la serpiente aplastada por su pie, [...]. Al mismo tiempo, Immanuel Kant, que nunca había estado en América, sentenció que los indios eran *incapaces de civilización* y que estaban destinados al exterminio. [...]. Nunca han faltado pensadores capaces de elevar a categoría científica los prejuicios de la clase dominante, pero el siglo XIX fue pródigo en Europa. El filósofo Auguste Comte, uno de los fundadores de la sociología moderna, creía en la superioridad de la raza blanca y en la perpetua infancia de la mujer. [...]. Herbert fundaba en el imperio de la razón, las desigualdades que hoy por hoy son ley del mercado. [...]. Según Spencer el estado debía ponerse entre paréntesis, para no interferir en los procesos de selección natural que dan el poder a los hombres más fuertes y mejor dotados” (Galeano, b1998: 45-56).

agotado su caudal de mitologías. ¿Pero qué es la historia de América toda sino una crónica de lo real maravilloso? (Carpentier, 1984: 68-79).

En *La canción de nosotros*, como el mismo título lo advierte, la convergencia de Sujetos en diálogo está montada en la voz⁶¹, y no en la escritura como refiere Bürger. En otras palabras, el Sujeto-enunciador polifónico se configura al través de su decir a otros: comunidad, y a sí mismo: individualidad. Con ello se reafirma el pensamiento de Filinich, quien coincide con Foucault, Horkheimer y Adorno: “no nacemos como sujetos, sino que somos convertidos en sujetos” (Bürger, 2001: 21).

El Sujeto-enunciador polifónico de la novela galeana se construye al través de una reflexión dialógica y despliega un mundo ficcional más próximo a la cotidianeidad. Suena en él un eco de la historia que dice de los quehaceres diarios y no de los “grandes acontecimientos” de la Historia. Al delimitar el horizonte literario de *La canción de nosotros* se afirma por la crítica literaria que es una anécdota llana que pareciera no decir nada nuevo al lector, y sin embargo (como el resto de la producción galeana) da muestras de un impacto ratificado por el lector-empírico. En palabras conocidas al lenguaje especializado crítico-literario la poética galeana es realista, sin ignorar la carga peyorativa del término. Al destacar la optación por la oralidad y que dentro de ésta se configuran los personajes, se puede leer desde otra perspectiva la llaneza de la novela galeana, no sólo de la anécdota, sino de la configuración del Sujeto-enunciador. Para rematar esta idea, la oralidad liga el *mundo narrado* a la cotidianeidad, imbrica la realidad empírica y el realismo literario.

⁶¹ Se observará más adelante que sólo existen dos ejemplos de escritura en lo enunciado: Una carta que escribe la mujer de *Fierro* para éste y una carta de amor que recibe *Hachabrava* de su amante.

Dimensión intelectual y pasional del Sujeto-enunciador polifónico

Se ha delimitado hasta esta página la configuración del Sujeto-enunciador polifónico de la novela galeana sólo en su espectro de Yo-hablante, es decir, como un locutor quien al través de su decir a un *tú* abre el *aquí y ahora* (tiempo y espacio) de la historia por contar concretando la instancia de enunciación. Pero en proporción a su configuración como Sujeto cognoscente-sintiente-padeciente se ha dicho poco. ¿Desde cuál posicionamiento abordar el estadio de configuración del Sujeto en su dimensión intelectual y pasional?

Gracias a la antonimia sujeto-vivo/sujeto-muerto se ha precisado una tensión que edifica al Sujeto Moderno de Occidente, misma que ha permitido la delimitación-especificación de un Sujeto Americano, estimado aquí como prototipo del Sujeto-enunciador polifónico de *La canción de nosotros*. Sin embargo, el pensamiento de Filinich y Bürger, que han servido a la investigación para precisar al Sujeto-enunciador polifónico en la modalidad de Yo-hablante y *ethos*, respectivamente, no proporcionan un vehículo de interpretación para definir al Sujeto en la modalidad cognoscente-sintiente-padeciente (*pathos*), objeto de este apartado.

Sendos teóricos atienden objetivos precisos, para Filinich la configuración de la voz-enunciación es insertada mediante el pensamiento de Fontanille para referir la conformación sintiente-padeciente, como un anexo del concepto: punto de vista, en el cual concurren la relación Sujeto de Observación – Objeto Observado y modalización del primero:

En una reciente revisión de este tema [punto de vista], Fontanille (1994b) reintroduce la noción de punto de vista para analizarla a la luz de las nuevas reflexiones sobre la percepción en la semiótica contemporánea. [...].

Desde el momento que hablamos de interacción entendemos que no sólo participa activamente en la percepción el sujeto observador sino también el objeto captado y construido por la actividad perceptiva. [...]. Digamos que todo aquello que puede –en ciertas circunstancias– ser percibido, despliega esta propiedad en grados diversos [...]. El objeto, aquello que se busca captar, impone las condiciones que deben ser creadas para lograr una imagen adecuada. Atendiendo a esta actividad ejercida por el objeto de la percepción –que, en tanto tal, es siempre un objeto de saber– Fontanille ha señalado que habría

que reconocer en su conformación no sólo su calidad de objeto sino la de sujeto, con el fin de evidenciar su interacción participativa (Filinich, 2007: 71–72).

Se ha referido en la Configuración del espacio y tiempo como la relación que el Sujeto-observador: Sujeto-enunciador establece con la Ciudad: enunciatario-espacio evidencia una tensión entre la *voz-mirada* objetiva-subjetiva del primero, quien en el discurrir del relato imbricará tanto su Yo-subjetivo como Él-narrador-objetivo. Bürger en la configuración de *ethos* a través de la Historia de la Subjetividad precisará dichas dimensiones como implícitas. Baste de ejemplo, la descripción que hace de Montaigne, primer sujeto de la Modernidad:

Montaigne, representa a un hombre común, a ningún elegido. Se ha retirado de la vida activa para ocuparse de sí mismo, y ciertamente tanto en sus pensamientos y estados de sensación como de su cuerpo. Experimenta su yo como algo inestable en grado sumo que está sometido del mismo modo a los propios estados de humor y de ánimo como a lo que le invade desde fuera. Así no es capaz de constatar su objeto, no le queda otra vía que representarlo en su mutabilidad y sus contradicciones (Bürger, 2001: 32-33).

Ambos posicionamientos, lingüístico y filosófico respectivamente, dan por conocimiento corriente la metodología por la cual arribaron a tales configuraciones. Se requiere, entonces, de la inserción de otra perspectiva teórica para agotar el pensamiento de Filinich y Bürger. Paul Ricœur en complementariedad a ambos, dispone de una propuesta que remite a la problemática de la Subjetividad, al igual que el segundo, desde el horizonte filosófico, pero enlazando los postulados de la Lingüística del Habla (uso de la primera):

Nos apoyaremos en aquella lingüística, complementaria de la anterior [estructural], que no estudia la lengua sino el habla o, mejor dicho, que retoma el problema del habla donde lo había dejado Saussure. Como se recordará, para Saussure, el habla es lo que queda cuando se extrae del lenguaje concreto el sistema de la lengua. Ahora bien, el habla no es sólo esta ejecución externa, esta representación individual, está libre combinación que elude las leyes del sistema de la lengua. Tiene una función propia que depende de un análisis tan riguroso como el de la lengua. Por ello, [...] Emile Benveniste, que se ha dedicado a la intelección del habla, prefiere el término «discurso» al de «habla» a la hora de mostrar la consistencia de este nuevo rasgo del lenguaje (Ricœur, 1999: 47).

Tal posicionamiento hermenéutico, se distancia del de Filinich en cuanto al concepto de inmanencia del discurso, aún cuando ambos emplean el pensamiento de Benveniste como punto de partida. La primera, parafraseando el pensamiento de Benveniste señala:

[...] es el lenguaje el que ha fundado la especificidad de lo humano y ha posibilitado la definición misma del hombre. Por el lenguaje se ha establecido el reconocimiento de las fronteras entre el hombre y las demás especies, la conciencia de sí y del otro, la posibilidad de objetivarse y contemplarse (Filinich, 2007: 15).

Pero en correspondencia a su objetivo: la enunciación, advertirá el binomio yo-tú como elementos ingénitos de la estancia de la enunciación, centrando su atención en el primero y no en el diálogo establecido entre ambos. Mientras Ricœur precisa,

El signo será, desde ese momento [tras las aportaciones de Ferdinand de Saussure], una realidad con dos caras [significado-significante]. Situada en su totalidad dentro de la clausura del lenguaje. Pero al excluir de la definición de signo cualquier referencia a algo real extralingüístico, los postulados de la lingüística estructural conllevan una crítica radical tanto del *sujeto* como de la *Intersubjetividad*. En la lengua, podría decirse, nadie habla. La noción de «sujeto», al ser desplazada del ámbito del habla, deja de ser un problema lingüístico para recaer en el terreno de la psicología. La despsicologización radical de la teoría del signo en el estructuralismo une, en este punto, sus efectos a las demás críticas, de origen nietzscheano o freudiano del sujeto reflexivo, y entra a formar parte del gran movimiento que se ha hallado a veces la crisis e incluso la muerte del sujeto. Al respecto, puede hablarse de la existencia de un desafío estructuralista, dirigido a toda la tradición de la filosofía del sujeto, desde Descartes hasta Husserl, pasando por Kant (Ricœur, 1999: 44).

A diferencia de Bürger, quien ofrece una discusión pragmática de la configuración del Sujeto en el escenario lingüístico, teniendo por objeto una tipología de sujetos definidos por la singularización de sus caracteres (*ethos* en términos aristotélicos). Ricœur determinará la relación que establece el Sujeto con el mundo, el otro y consigo mismo donde el lenguaje es una mediación (se inserta aquí el pensamiento-punto de partida ya referido que comparte con Filinich):

La experiencia que tenemos del lenguaje pone de manifiesto una parte de su modo de ser que se resiste a esa reducción [como objeto de estudio sistemático]. Para quienes hablamos, el lenguaje no es un objeto, sino una mediación. En un triple sentido: en primer lugar, se trata de una mediación entre el hombre y el mundo; dicho de otro modo, es aquello a través o mediante lo que expresamos la realidad, aquello que nos permite representárnosla, en una palabra aquello mediante lo que tenemos un mundo. El lenguaje es asimismo, una mediación entre un hombre y otro. En la medida en que nos referimos conjuntamente a las mismas cosas, nos constituimos como una comunidad lingüística, como un

«nosotros». El diálogo, como hemos dicho, en tanto que juego de preguntas y respuestas, la última mediación entre una persona y otra. Finalmente, el lenguaje es una mediación de uno consigo mismo. [...] De estos tres modos, el lenguaje no es un objeto, sino una mediación. Hablar es el acto mediante el que el lenguaje se desborda como signo para acceder al mundo, al otro o a uno mismo (Ricœur, 1999: 47).

Cabe advertir que centra su atención en cuestionar la omisión de la referencialidad en el discurso en oposición a los postulados de la Lingüística Estructural (los cuales considera pertinentes sí se estudia el lenguaje como objeto científico), y para ello se detiene en la problemática del Sujeto y la Intersubjetividad como idea subordinada a su objetivo. Dicha problemática secundaria en la disertación de Ricœur es la perspectiva teórica que se empleará para re-construir la dimensión intelectual y pasional de Sujeto-enunciador polifónico de la novela galeana. Ricœur inicia su disertación con una cuestión, también pertinente para el marco teórico de la investigación aquí contenida: “¿Cuál es, respecto al lenguaje, la *responsabilidad* de la Filosofía? [...], ¿qué tiene que decir aún la filosofía después de la lingüística, la teoría de la comunicación, la lógica, etc.?” (Ricœur, 1999: 41). En coincidencia con Bürger, diserta sobre el concepto sujeto-muerto y sujeto-vivo. Atiéndase que al enlistar la Teoría de la Comunicación entre las disciplinas que comúnmente se hacen cargo de esta problemática, Ricœur está asumiendo una discusión en paralelo, al igual que Bürger, con el posicionamiento de la Escuela de Frankfurt. La respuesta cimentará una justificación preliminar que da cuenta del engarce lingüística y filosofía:

El propio progreso de las ciencias del lenguaje que acabo de enumerar [se refiere a la pregunta inicial] (sin cerrar la lista) tiene como contrapartida el olvido o el desconocimiento de algunas dimensiones del lenguaje que son, precisamente, aquello que está en juego en la filosofía. [...]. Anticipando el curso de ese desarrollo, señalaré que la filosofía tiene la tarea principal de volver a abrir el camino del lenguaje hacia la realidad, en la medida que las ciencias del lenguaje tienden a distender, si no a abolir el vínculo entre el signo y la cosa. A esta tarea principal se añaden otras dos complementarias: volver a abrir el camino del lenguaje hacia el sujeto vivo, hacia la persona concreta, en la medida en que las ciencias privilegian, a expensas del habla viva, los sistemas, las estructuras y los códigos desvinculados de cualquier hablante, y, finalmente, volver a abrir el camino del lenguaje hacia la comunidad humana, en la medida en que la pérdida del hablante va unida a la dimensión intersubjetiva del lenguaje (Ricœur. 1999: 41).

Trasponiendo la cuestión inicial de Ricœur respecto a la responsabilidad de la Filosofía en la discusión del lenguaje, la cuestión es: ¿cuál es la pertinencia teórica de enlazar una propuesta semiótica, propia del análisis y teoría literaria como la de Filinich, con una propuesta filosófica para arribar a una significación puntual de *lo que dice y cómo dice* la novela galeana? El pensamiento de Ricœur es pertinente, en tanto, señala una “prioridad al problema de la relación del lenguaje y la realidad” (Ricœur, 1999: 41), al cual se subordinan la relación entre lenguaje y hablante, así como la relación entre lenguaje y comunidad lingüística pues “tanto uno como el otro tienen el mismo peso y, en cierto modo son cooriginarios respecto al primero” (Ricœur, 1999: 41). Cuyo objetivo es

[...] situar los problemas del sujeto y de la Intersubjetividad en el lenguaje por encima del nivel psicológico o moral [...], así cómo el deseo de llevar dichos problemas a un plano ontológico, en el que la cuestión del lenguaje y de la realidad se plantea necesariamente. De ese modo, la solución aportada al problema del hablante y el de la comunidad lingüística, opuestas enérgicamente al mentalismo y al psicologismo, y que dichos problemas puedan plantearse de otro modo desde la perspectiva previamente establecida de la *apertura del lenguaje al ser* (Ricœur, 1999: 42).

La *apertura del lenguaje al ser*, desde la perspectiva de Ricœur, permitirá al rastreo de la configuración del Sujeto-enunciador polifónico en un horizonte de significación más vasto que implica, incluso, la intersubjetividad e intrasubjetividad:

Tomaré como guía de trabajo la siguiente definición del acto de hablar: *la intención de decir algo sobre algo a alguien*. La triple mediación mencionada hace un momento se resume de este modo en una sola frase. [...]. Estos son los estrechos vínculos que unen conjuntamente en el discurso la referencia al mundo, la relación con uno mismo y la relación con el otro. En la medida en que se da esta referencia al mundo, es posible la referencia en común, la correferencia, y en la medida en que existe esta última es posible referirse a uno mismo, el compromiso del sujeto con lo que dice. Digamos lo mismo de otro modo: las tres dimensiones del lenguaje; la dimensión ontológica (referencia al mundo), la psicológica (relación con uno mismo) y la moral (relación con otro) son rigurosamente cooriginarias (Ricœur, 1999: 49-51).

El uso de los términos: *dimensión ontológica*, *dimensión moral* y *dimensión psicológica* como préstamos teóricos se emplean bajo definiciones idénticas de Paul Ricœur. Se considera pertinente esta especificación, puesto que los significados de vocablos como ontológico, moral y psicológico reviste sentidos heterogéneos de acuerdo al posicionamiento filosófico empleado. En

tanto, la interpretación que se da a dicha terminología teórica es, para la Dimensión ontológica, la relación del Yo y el (su) mundo. Es decir, la relación de valores entendidos y configurados por el Yo respecto al mundo, *su* mundo, aunada la apropiación de éste y su interpretación del mismo. En tanto, dimensión moral consigna la relación del Yo y los Otros: Yo. Corresponde a la relación que un Sujeto establece con los demás. Entre quienes prevalecen un compromiso de solidaridad y un respeto. Y la dimensión psicológica refiere la relación entre el Yo y sí mismo. Aquí el sujeto se desdobra en Yo-exterior y Yo-interior (que se refería en la discusión respecto a Foucault). El Yo o Sujeto no sólo es su exterior, o individualidad que lo distingue de los otros Yo; sino es un Yo-interior que se configura a partir de su intelecto, sus sensaciones y sentimientos.

Las dimensiones del lenguaje trazadas por Ricœur traspuestas a una lectura textual de *La canción de nosotros*, proveen de nueva significación la traslación de voces que efectúa el Sujeto-enunciador para configurarse, en un segundo movimiento, en Sujeto-enunciador polifónico. Donde el Yo-narrador se sitúa en la dimensión ontológica, es decir, a partir de la relación que establece con la Ciudad-espacio, de su percepción de ésta y sus habitantes, y las reflexiones y comentarios que comparte con el Narratario-lector implícito está dando cuenta de un orden-del-mundo-ficcional que configura una interpretación del ser-en-el-mundo. Mientras, el Yo-enunciador cuando toma la palabra como Yo-Nosotros está en la dimensión moral, es decir, el tránsito de una voz a otra, considerando la significación que se ha justificado al través de la disertación de Dorra, la relación que se establece entre el Yo y el Nosotros, es una muestra en el mundo ficcional de cómo a través del diálogo se determina el Sujeto-enunciador al igual que el Yo-enunciador polifónico. Por último, el Yo-enunciador apelando a la Ciudad como un habitante más, se determinará al través de la dimensión psicológica. Como se ha advertido, además de ser

una voz es también la construcción de un *ethos*, cuya descripción será posible mediante sus reflexiones y opiniones de *la Ciudad*.

Atendiendo el tránsito de voces que antecede a la instauración del Yo-narrador como voz y mirada que despliega *la Ciudad*, se observa que el Sujeto-enunciador está configurado no sólo como un Observador-objetivo, es decir, transgrede, en su calidad de narrador extradiegético, el contrato que lo rige sólo a enunciar las acciones de los personajes. Pues siempre su voz y mirada subjetiva: eco del Yo-enunciador del segundo nivel, “emerge sin emerger”, retomando las palabras de Dorra, en un discurso metafórico que prevalece en su narración desde el inicio hacia la conclusión del relato.

Así *La canción de nosotros* descubre la entelequia de *la Ciudad* tras la mirada y voz del Yo/narrador-omnisciente, quien en un *relato simultáneo* muestra el entramado de las vidas de los habitantes de *la Ciudad*-espacio, segunda mediación del lenguaje: dimensión moral. El Sujeto-enunciador mediante el uso de la palabra como un *Yo-Nosotros* delimita su configuración como un habitante más de la *Ciudad*, poniéndose a la par de circunstancias de los personajes, habla por sí mismo, apelando a la Ciudad-enunciario para dar cuenta de su sentir y padecer: “¿Me dejarás saber que soy de acá, sentir que soy de acá, nacido acá?” (Galeano, 1975: 9). Es un Yo que representa la voz de *Nosotros* como habitante de la Ciudad irrumpida. Es un Yo, al igual que *Mariano*, exiliado que ha regresado a la *Ciudad*:

Ciudad mía, ciudad nunca:

[...]

¿Podré cantar tu canción boca arriba sobre la hierba?

¿Cantar con voz de ciego tu canción?” (Galeano, 1975: 10).

Al tomar por primera vez la palabra, y convertirse en el Yo-cantor de esta canción que, no por gratuidad es de *Nosotros*, descubre a la ciudad su orfandad, pero también su esperanza.

Es consciente del tiempo que transcurre, en su discurso están los tres presentes que disertó Agustín de Hipona: pretérito, presente y futuro convergen en un mismo momento, en el aquí y ahora. Para él-Yo enunciador la convergencia de los tres presentes es la de tres ciudades: *sida*, *es*, *será*. La primera encierra su propia memoria. La segunda es a la que ha regresado y encuentra tan distinta: *mía* y *nunca*, donde se aproximan sus propias contradicciones. La última es la Ciudad de todos, donde convergerán las voces que ha elegido para transitar, de vez en vez, y poder mirar en totalidad la Ciudad; para detenerse en los intersticios y las vidas de sus habitantes.

Por eso ha elegido darles voz no solamente a los que tienen nombre, sino también a los sin nombre, cuya historia se ha perdido y, sin embargo, ha contribuido en la edificación de la Ciudad que ahora es, cimiento de la Ciudad que será. El tránsito de Yo-narrador a Sujeto enunciador polifónico (se considera que estos párrafos precisan, también, la estrategia polifónica que singulariza la novela galeana) asumido en un Yo-enunciador da paso a la última dimensión del lenguaje, la psicológica. Él-Yo/sujeto enunciador de la novela galeana tiene la posibilidad de no sólo hablar desde Yo-dentro, sino también, desde Yo-afuera para *hacer oír a otros*. En una coincidencia afortunada, la imbricación de voces, y ahora su intentado⁶² como ejercicios de las dimensiones del lenguaje, exhiben en el discurso literario galeano la convergencia entre el Sujeto consciente de la Historia (Escuela de Frankfurt), el Sujeto en su rol social (Foucault) y el Sujeto: cognoscente-sintiente y padeciente por el que apuesta Bürger. Este sujeto que no corta sus amarras con la realidad, el otro y sí mismo, es pues, una proyección ficcional del Sujeto americano. ¿Qué pensamientos convergen en la configuración de este Sujeto? ¿Quién es este Sujeto en su dimensión intelectual y pasional? Una vez especificada las dimensiones del

⁶² "El término «intentado», empleado por Benveniste en el ámbito de la semántica, donde lo esencial, según indica él mismo, no es el significado del signo, sino una frase y la producción del discurso, alude a aquello que el hablante quiere o tiene la intención de decir, a la actualización lingüística de su pensamiento" Citado por Ricœur: 1999: 49).

lenguaje, pertinentes para determinar la configuración del Sujeto-enunciador de la novela galeana en su dimensión volitiva, se dilucidará dicha construcción teniendo como referencia los tipos de sujeto prevenidos por Bürger.

“¿Nos contarás tu historia? / ¿Nos hablarás al oído alguna vez?” (Galeano, 1975: 9) —cuestiona el Sujeto-enunciador inquiriendo a la Ciudad-enunciatario en busca de una respuesta para entender el presente de la Ciudad que es. Acorta el acaecer entre el pretérito indefinido de la Ciudad que fue y el futuro imperfecto de la Ciudad que será. Rememora su fundación como espacio: “¿Nos dirás: yo fui trazada en el camino de una bala de cañón, humillada por el viento, barrida, salvada de las pestes por el viento que sopla del sur? / ¿Nos dirás: yo fui sangrada, vaciada, quemada, traicionada?”(Galeano, 1975: 9). Seno-madre-mujer: Ciudad sintiente y padeciente a quien cuestionará reiteradamente, “¿Nos dirás: yo fui sangrada, vaciada, quemada, traicionada?” (Galeano, 1975: 9). En cuya memoria está, quizá, la respuesta al presente incierto, pues si en el pretérito ya fue “salvada de las pestes por el viento del sur” (Galeano, 1975: 9), en el futuro podría ser “salvada” otra vez: “¿Nos entregarás espadas para vengarte? / ¿Espejos para multiplicarte? / ¿Vino para celebrarte, voces para nombrarte?” (Galeano, 1975: 9).

El diálogo Sujeto-enunciador – Ciudad-enunciatario reafirma un *aquí y ahora*: presente incierto. “Ciudad enmascarada que nos escondés el rostro a nosotros tus hijos:”, en donde se apertura la instancia de enunciación, dando juego a la coincidencia de los tres presentes de Agustín de Hipona:

¿Bailan juntos en tus noches los vivos y los muertos?
 ¿Salen juntos de cacería los vivos y los muertos?
 ¿Por qué tan larga nuestra vela de armas?
 ¿Con que tinta se dibuja tu rostro? ¿Con qué sangre?
 ¿Mueren de estafa los hombres que mueren
 para que nuevamente nazcas? (Galeano, 1975: 9-10).

Al través de la convergencia de lo sido-lo siendo-lo será y la instauración del diálogo yo-tú, el Sujeto-enunciador se configura como Yo-dialógico, denominado pre-sujeto, sinónimo de indeterminación, en la Historia de la Subjetividad de Occidente cuyo rastro sigue Bürger en *Las confesiones* de Agustín de Hipona:

El autor de las *Confesiones* es consciente de estar presentando un modo de vida ejemplar, el de un hombre que ha encontrado a Dios. Su vida tiene una estructura clara, se despliega en un antes y un después, el tiempo de estar caído en el mundo y en el tiempo de la vida con Dios (Bürger, 2001: 32).

La necesidad de diálogo con la Ciudad-enunciario muestra un Sujeto que requiere del cuestionamiento sempiterno para *Ser-en-el-mundo*:

Ningún dios nos ama, ningún dios nos escucha.
 ¿Adónde, a qué comarca o cielo ajeno
 se nos llevaron el alma?
 ¿Qué pájaro la robo, qué gaviota? (Galeano, 1975: 10).

A la par se configura, también, un Yo-revolucionario⁶³, en quien recae la reflexión del devenir histórico, donde adquiere significación el eco de voces que vienen del pretérito, confluyen en el presente y advierten-inventan el futuro: “¿Bailan juntos en tus noches los vivos y los muertos? ¿Salen juntos de cacería los vivos y los muertos?” (Galeano, 1975: 10). El Sujeto-enunciador, un Sujeto sin nombre, se nombra así mismo cantor cuando cuestiona a la *Ciudad* el futuro: “¿Podré cantar tu canción boca arriba sobre la hierba? ¿Cantar con voz de ciego tu canción?” (Galeano, 1975: 10). Aún cuando el Sujeto-enunciador pretende dejar oír en su propia voz, la voz de otros; se presenta como el elegido en el primer capítulo, o al menos, como la voz que avanzará un paso para cantar esta canción en nombre de un Nosotros. Dar un paso hacia delante, es también un índice de la configuración del Yo-revolucionario, quien consciente de sí, ahora está en resistente determinación: “¿Me dejarás saber que soy de acá, sentir que soy de acá, nacido acá?”

⁶³ El término Yo-revolucionario (empleado aquí en un sentido llano), remite al Sujeto quién consciente de su realidad social cree en la transformación del presente incierto para construir un futuro solidario. La configuración de su pensamiento (racionalidad) parte de ideas heredadas de la Revolución Francesa (1789), mismo que en el rastreo de Bürger corresponde a Diderot.

(Galeano, 1975: 10). En los *ethos* desplegados por Bürger la modalidad de Yo-revolucionario remite a Diderot:

Quando la Modernidad que se encuentra en la tradición de Descartes separa al sujeto del mundo de los objetos, en Diderot se encuentra viva aún una tradición opuesta que se remonta a la Antigüedad que fusiona cuerpo, alma y asuntos morales en una unidad del mundo de la vida que, a pesar de la metáfora de la máquina, no tiene en sí nada mecánico (Bürger, 2001: 98).

El Sujeto-enunciador asumido en Yo-revolucionario muestra, también, el eco del hombre de la Antigüedad en quien lo cognoscente-sintiente y padeciente no se divorcian. No se olviden las especificaciones acotadas respecto al Sujeto Americano, pues el tipo de sujeto en quien suena el eco de la Antigüedad, no sólo representa la herencia del mundo grecorromano en la formación racional occidental, también, es el eco de las voces pretéritas que vienen de los antiguos pobladores del (nuestro) continente antes de llamarse América.

La esperanza en voz del Sujeto-enunciador a nombre de Nosotros que manifestaba en los cuestionamientos enlazando el pretérito, presente y futuro del tiempo en comunidad: “Nos contarás tu historia? [...] ¿Nos dirás yo fui sangrada [...]? [...] ¿Nos entregarás espadas para vengarte? ¿Espejos para multiplicarte? ¿Vino para celebrarte, voces para nombrarte?”; es también esperanza reiterada por el Yo-revolucionario cuando asume y revela su subjetividad sintiente y padeciente en *su* tiempo íntimo:

Ciudad mía, ciudad nunca:
¿Seré digno de hundir la cabeza en tus pechos?
¿Mereceré beber tus jugos
amargos, poderosos? (Galeano, 1975: 10).

¿Qué es la esperanza... qué es la utopía en el pensamiento del Yo-revolucionario ante la certidumbre de un presente incierto? El futuro atado al pretérito y presente en “la imagen de realidad” (Bürger, 2001: 98) del Yo-revolucionario aunque da la certidumbre de una “Ciudad enmascarada que esconde el rostro a sus hijos” también descubre “las fantasías con las y en las

que viven y contribuyen de manera considerable en la felicidad o infelicidad” (Bürger, 2001: 98) de los hijos-habitantes. La esperanza es, pues, creer en una Ciudad futura por celebrar.

¿En algún momento el Yo-revolucionario da señas de una configuración cognoscente? ¿Acaso la reflexión del tiempo es solamente una manifestación de su sentir y padecer que experimenta en la subjetividad de *su* tiempo íntimo? Y con ello, ¿reafirma que la esperanza, la utopía, el diálogo no son más que evidencias de un pre-sujeto, de una indeterminación, de un pensamiento pre-lógico que ciñe irremediabilmente la revolución a egoísta quimera? Es decir, ¿el Sujeto-enunciador al sobreponer su sentir y padecer al ejercicio cognoscente sólo es un Yo-revolucionario-existencialista? Se empleará aquí la caracterización del ethos Yo-existencialista que Bürger configura al través del pensamiento de Sartre. (Valga especificar que dicho estadio de Sujeto es contemporáneo al Sujeto-enunciador atendiendo el horizonte de escritura):

El yo que no se encuentra ni en su pasado ni en su presente, sino únicamente, en el futuro, que se le escapa siempre y que además asume su situación como si la hubiese querido justo así, este yo se hace inexpugnable. No está nunca allí donde lo busca un posible oponente, sino siempre en movimiento a un futuro que sabe lo decepcionará. Y tampoco desde afuera le puede suceder ninguna contrariedad, pues este afuera se lo ha dado él a sí mismo (Bürger, 2001: 270).

¿La configuración Yo-revolucionario-existencialista⁶⁴ manifiesta, al través de las preguntas reiterativas que hacen coincidir la incertidumbre pretérita-presente-futura, únicamente sus contradicciones irresueltas? Por tanto, ¿sólo reafirma la muerte del sujeto después de transitar por el Yo-existencialista? Bürger advierte, en el Yo-revolucionario representado por Diderot que, éste salva su subjetividad sintiente-padeciente mediante la autorreflexión del Yo-ilustrado que tensiona la reflexión temporal de “dentro-íntimo” y “fuera-comunitario-monumental”:

Diderot sabe también que el presente sólo es un punto y por eso estamos escuchando siempre voces del futuro o del pasado. Pero él le da la vuelta a la valoración de la reflexión temporal de sus predecesores.

⁶⁴ El término Yo existencialista remite a un Sujeto quien funda el saber de la realidad sobre su experiencia inmediata de la (y su) existencia. Es decir, a partir de su individualidad significa su propia vida y la de los demás, como un ejercicio de escudriño de la condición humana.

[...] El yo ilustrado, tal como aparece en Diderot, no se pierde ni en el pasado, ni en el futuro, sino que amplía e intensifica sus posibilidades de vivencia y actividad adentrándose en los tiempos de los que no dispone. [...] (Bürger, 2001: 99).

El Sujeto-enunciador ¿da indicios de no perderse “ni en el pasado, ni en el futuro”? A primera lectura, el Sujeto-enunciador no logra sobreponer su dimensión cognoscente a la sintiente-padeciente, pues cada vez que transita del se-Narrador omnisciente al yo-Enunciador o Nosotros-polifónico emerge el sino de exiliado que regresa, un Sujeto indeterminado que no termina de configurarse sino es al través del diálogo. Es en tal indeterminación donde recaen también cuestionables contradicciones⁶⁵: ¿por qué este Sujeto, que dejará oír la voz de los otros, se asume como “el elegido”? ¿Acaso al tiempo que cede la palabra reafirma también su individualidad, y por tanto, su “superioridad” de narrador-director de la visión del mundo que está por desplegar? Continuando con los *ethos* expuestos por Bürger, en el Sujeto-enunciador-polifónico de *La canción de nosotros* “emergen” simultáneamente un Yo-revolucionario contrapuesto a un Yo-egoísta, éste último definido por Pascal como una auto-crítica a la Modernidad, sintetizada en el siguiente párrafo:

Porque al hombre no lo caracteriza la abundancia de la vivencia interior, sino el vacío, necesita de una actividad incesante que, se dirija a donde se dirija, no es más que esparcimiento (*divertissement*). [...] Pascal parte de un concepto totalizador de esparcimiento. Dentro de él caben no sólo todas las actividades culturales, sino cualquier acción humana general. Pues haga lo que haga el hombre, sólo persigue con ello, sin saberlo, el único fin: escapar del propio vacío. En la medida en que el hombre, tan pronto como está solo consigo, cae en el tedio vital (*ennui*), *divertissement* es la única salida de la existencia del mundo interior que le queda (Bürger, 2001: 45).

La más cuestionable contradicción del Sujeto-enunciador reside, precisamente, en el “motivo” de su diálogo con la Ciudad y con los habitantes. ¿El tedio vital es el motivo que echa a andar la narración de *su Ciudad: mía y nunca?* ¿Y contradictoriamente es, también, el motivo que descubre un “Sujeto enmascarado” polifónico? Sin embargo, como se ha venido reiterando

⁶⁵ El carácter existencialista del Sujeto-enunciador advierte y sostiene las contradicciones que en él se vislumbran. Pues ser consciente de su individualidad-libertad y asumirla conlleva su pensamiento, actuar, su propia definición de sí, su trascendencia, sus contradicciones y sus angustias. Reflexión de sí que le permite deducir un conocimiento de la condición humana.

en estas páginas, todo depende desde donde se vislumbre la configuración del Sujeto, pues son la indeterminación, la necesidad de diálogo y la utopía, rasgos que han permitido al Sujeto-vivo Americano apartarse de *ser* el Sujeto-muerto de Occidente. La pregunta ¿quién soy yo?, afirma y cuestiona una determinación en construcción:

Nosotros cantadores, nosotros hacedores; antes de que empezara este largo penúltimo día, ¿cómo éramos? ¿Éramos quienes? (Galeano, 1975: 19).

La divergencia sujeto-vivo Americano y sujeto-muerto de Occidente se ensambla no sólo en la indeterminación, el diálogo y la utopía, también en la resolución de esa indeterminación al través de la palabra hablada, y no en la escrita, como refiere Bürger en el *ethos* del Yo-revolucionario y Yo-existencialista (amén del resto de los *ethos* de sujeto de Occidente):

Diderot plantea la cuestión: ¿Qué soy yo? [...] Y tras la enumeración de una serie de conceptos abstractos [...] llega al resultado de que: el pensamiento que escribo: ese soy yo. [...]. También aquí es importante el tiempo gramatical. El yo es eso que hace aquí y ahora [...], no le preocupa una primera certeza inconclusa, sino la autodeterminación. Al yo no lo constituyen proyectos y planos, tampoco recuerdos, sino únicamente su acción presente, el escribir. Espere lo que espere producir el yo con su escritura y pensamiento, en principio y, ante todo, se escribe a sí mismo y es ése que escribe (Bürger, 2001: 99–100).

A diferencia del Yo-revolucionario y Yo-existencialista de Occidente que se escriben, el Nosotros-Yo-Él (ellos) de *La canción de nosotros* se dicen y son en el diálogo, en la oralidad, en el aquí y ahora de una Ciudad irrupida. Son esos que se dicen y no se escribe. Son cantadores de una canción siempre cantada, en cuya intermitencia sobrevive la utopía. Pues las preguntas reiterativas que se hace el Sujeto-enunciador respecto al pretérito, el presente y el futuro, inciertos los tres, elucidan porque el Sujeto-enunciador no tiene nombre, ni historia, sólo un presente incierto, y la esperanza en el futuro como lo ha dejado asentado en el Capítulo 1. Asume la primera persona para cuestionar a la Ciudad, develando la supremacía del Yo-voz-sintiente-paciente al través de las cuestiones que vienen de su propio pasado, y las esperanzas que guarda respecto al futuro. Al transitar al Él-mirada-narrador en el Capítulo 2, su

historia no importa, sólo comparte con el narratario (en el discurrir de *lo enunciado*) algunas reflexiones y opiniones alternando la presencia de la Ciudad-enunciador y Ciudad-espacio, pero de facto, omitirá toda información sobre sí, emergiendo, ahora, la preponderancia del Yo-cognoscente, siempre en tiesura —como se ha visto en sus contradicciones— por el Yo-sintiente-padeciente:

La noche ha impregnado a la ciudad con su aliento, el jadeo de la boca de la noche, pero el sol del otoño se acerca y será suficiente para acorralar a la humedad contra los cordones de las veredas y al pie de los muros junto a la basura (Galeano, 1975: 11).

Retomando la cita que enlaza el pensamiento de Filinich, Foucault, Horkheimer y Adorno: “no nacemos como sujetos, sino que somos convertidos en sujetos” (Bürger, 2001: 21). Se ha advertido la configuración del Sujeto de *La canción de nosotros*, un sujeto que se ha convertido al través de su decir en un Sujeto enunciador, en tanto, narrador de *lo enunciado*; y polifónico, ya que cederá la palabra a los habitantes; pero también un Sujeto cognoscente-sintiente-padeciente que “emerge sin emerger” en el discurrir del relato. ¿Qué significación tendrá en el mundo diegético la configuración de un Sujeto que no es llanamente Yo-locutor del enunciado que emite? Primero, el Sujeto-enunciador-polifónico de la novela galeana, como se ha evidenciado y reiterado, no es solamente una voz polifónica que deja “oír otras voces”, es también una mirada-caleidoscopio porque al tiempo que deja “oír otras voces” descubre los intersticios habitados por cada una de esas otras voces. En tanto, la Ciudad no es una, sino la suma de los intersticios que convergen en ella y contradicen una posible unidad-espacio. La ciudad de Nosotros, en correspondencia a los disímiles habitantes que la caminan, la cuestionan y la miran es también “muchas ciudades”, o bien, una ciudad de múltiples rostros (dando continuidad a la antropomorfización que de la Ciudad-enunciatarario hace el Sujeto-enunciador). Segundo, el Sujeto-enunciador-polifónico es “hacia dentro” un Yo donde se tensionan y contradicen, también, múltiples pensamientos, es un Sujeto polivalente.

Recordando, ahora, los niveles que especificaban las voces que concurrían en la enunciación de la novela galeana, en cada uno de ellos converge la polifonía, no llanamente entendida como concurrencia de locutores, sino como concurrencia de miradas, espacios, contradicciones sociales y humanas, que despliegan acertadamente un mundo-ficcional polifónico, acorde al ideal polifónico bajtiano. En otras palabras, y está es la conclusión preliminar al presente capítulo, al través de un Sujeto-enunciador en quien se tensiona un locutor y un personaje más, es posible deducir unos personajes polifónicos, quienes habitan un espacio y un tiempo, también polifónicos en *lo enunciado*. Se ha dejado, para este momento la configuración de subjetividades que se concatenan a la primera conformación de Yo-enunciador que presenta el relato en el primer y segundo capítulo. Razón del siguiente capítulo al cual se dará paso.

2. Configuración de subjetividades en *La canción de nosotros*

Valga recordar que el primer teórico en detener la atención en la estrategia narrativa que *pone en juego* más de una voz dirigiendo el relato fue Bajtín, pero lo hizo a través de un *corpus* específico: la poética de Dostoievski. Es decir, el re-armado teórico que da nombre a la llamada novela polifónica fue inferido en función de dicha poética mediante un análisis inductivo. Las aproximaciones posteriores a la ahora rotulada polifonía (ideal dialógico) tienen su punto de partida en la teoría bajtiana mediante de una lectura deductiva, misma que ha sido tamizada por lectores críticos haciendo las “adaptaciones” pertinentes en consideración a *corpus* específicos, e incluso perspectivas teóricas. Filinich, por ejemplo, en *Enunciación*, hace un extracto del concepto bajo el epígrafe: “Ambigüedad y polifonía enunciativa”, donde contiene la recapitulación de un par de matices confeccionados a partir de la teoría bajtiana, citando a Kerbrat-Orecchioni quien “recuerda, a propósito del desplazamiento significativo que pueden sufrir los pronombres personajes, que la retórica clásica disponía de la figura de la enálage⁶⁶ para señalar esas alteraciones” (Filinich, 2007: 44); Ducrot “retoma el concepto de polifonía de Bajtín para trabajarlo no ya en el ámbito de un género de textos, sino en el interior mismo del enunciado” (Filinich, 2007: 46); anexando su propio uso de la teoría bajtiana:

Esta posibilidad de hacer circular otras voces en el interior del discurso propio es lo que Bajtín (1986) ha denominado la polifonía de la narración. El propósito de Bajtín fue mostrar el hecho de que la lengua no es monolítica sino que conviven en su interior jergas, dialectos, lenguajes particulares, y que tal heteroglosia se pone de manifiesto particularmente en la novela, mediante el trabajo de estilización de los diversos lenguajes. Esta caracterización de la lengua convalida la concepción según la cual el sujeto hablante no es fuente ni dueño de su discurso sino que su habla hace circular ideologías, creencias, valores, que lo desbordan; su habla es un mosaico de citas en conflicto (parodias, ironías, refundiciones) que un supuesto discurso homogéneo (Filinich, 2007: 46).

Se observa, al igual que en el rastreo del concepto de Sujeto que se hizo en el capítulo anterior, que el matiz hecho al concepto bajtiano está planteado desde una perspectiva

⁶⁶ enálage. (Del lat. *enallāge*, y este del gr. ἐναλλαγή, cambio).

1. f. *Ret.* Figura que consiste en mudar las partes de la oración o sus accidentes; p. ej., poner un tiempo del verbo por otro. (<http://buscon.rae.es/drae/>. Consultado 30/10/2009).

lingüística: “El propósito de Bajtín fue mostrar el hecho de que la lengua no es monolítica sino que conviven en su interior jergas, dialectos, lenguajes particulares, [...]”. El uso de vocablos pertenecientes al campo semántico: lengua, evidencian nítidamente esta perspectiva: “lengua / jerga / dialectos / lenguajes particulares / heteroglosia / diversos lenguajes / sujeto hablante / habla”. Filinich circunscribe su re-lectura de Bajtín al ejercicio lingüístico del Sujeto de Enunciación instalado en una perspectiva de Yo-hablante y no de Sujeto cognoscente-sintiente-padeciente.

Es pertinente, entonces, para sondear la Configuración de las Subjetividades en *La canción de nosotros*, precisar el uso que se dará (aquí) a los ecos de la teoría bajtiana. *La auténtica polifonía de voces autónomas* –precisa Bajtín– es la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles (Bajtín, 1986: 16). Advirtiendo que el origen imponderable es la narrativa de Dostoievski, pero que hoy día lo serán todas aquellas narrativas que asienten en su configuración un par de rasgos afines con el ejemplo-origen (ideal dialógico), una novela polifónica es aquella donde

No se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible (Bajtín, 1986: 16-17).

El héroe es el elemento que articula la pluralidad del discurso, gracias a la independencia que posee respecto a la “conciencia del autor”, o bien, de la configuración del Sujeto enunciator (para utilizar la terminología de la Enunciación):

El héroe posee una autoridad ideológica y es independiente, se percibe como autor de una concepción ideológica propia y no como objeto de la visión artística de Dostoievski. Los héroes [...], son, según la misma intención del autor, *no sólo objetos de su discurso, sino sujetos de dicho discurso con significado directo*. [...]. La conciencia del héroe aparece como otra, como una conciencia ajena, pero al mismo tiempo tampoco se vuelve objetual, no se cierra, no viene a ser el simple objeto de la del autor. [...]. (Bajtín, 1986: 15-16).

El héroe de la novela polifónica es equivalencia del Yo que la Filosofía rastrea al través de la historia de la Subjetividad, y es también, el Sujeto de la Enunciación que la Semiótica infiere como la voz que apertura un discurso. Es el Yo que en su decir implica no sólo su voz sino una conciencia de sí y de los otros, pues

El discurso del héroe acerca del mundo y de sí mismo es autónomo como el discurso normal del autor, no aparece sometido a su imagen objetivada como una de sus características, pero tampoco es portavoz del autor, tiene una excepcional independencia en la estructura de la obra, parece sonar al lado del autor y combina de una manera especial con éste y con las voces igualmente independientes de otros héroes (Bajtin, 1986: 15-17).

Estimar la pluralidad de conciencias como el rasgo dominante de la polifonía advierte, también, que cada una de las “conciencias” o voces despliegan un horizonte de existencia y una postura ideológica frente al “mundo”, y que estos tantos horizontes se yuxtaponen para dar cuenta de una totalidad que nunca será reducida a un “único mundo objetivo”. Se entenderá aquí por polifonía, la estrategia discursiva que al través de la configuración de sujetos “autónomos e independientes”, como señala Bajtin, despliega horizontes de “vida”, los cuales se yuxtaponen y coexisten en una totalidad. En tanto, enunciación polifónica es la estrategia narrativa mediante la cual el Sujeto-enunciador, definido en el capítulo anterior, cede la palabra a los Sujetos-personajes-enunciadores para desplegar los horizontes de su “vida” que se yuxtaponen y coexisten en una totalidad. En tanto, se entiende por horizonte un sinónimo de visión de mundo que en la polifonía funge como visiones de mundo en convergencia. Precizando más, la visión de mundo (como se entiende en el código literario y lingüístico) es el cómo conciben o piensan los hablantes (personajes): los objetos, circunstancias, la historia, la ideología, en fin, su propia experiencia vital.

¿En qué coinciden y se diferencian estos tres conceptos de las propuestas de Bajtin y Filinich? Ambas teorías son traspuestas a la singularidad de la novela galeana, es decir, son un

punto de partida para leer, analizar e interpretar *lo que dice y como dice La canción de nosotros*. Respecto al concepto de enunciación polifónica de Filinich, se abordará el Sujeto-enunciador y las Subjetividades como Yo cognoscente-sintiente-padeciente previendo que la enunciación polifónica en la novela galeana no sólo ocurre en el nivel enunciativo sino que atraviesa al nivel enunciado; al tiempo que se imbrican enunciaciones enunciadas donde los personajes “narran” recortes pretéritos de la vida propia y de otros personajes; e incluso justifica la yuxtaposición de formas discursivas disímiles en el enunciado.

En cuanto a la teorización de novela polifónica se anotó que, en el epígrafe “Enunciación polifónica”, el empleo bajtiano de términos como *autor*, sin distinguir entre autor empírico y autor implícito⁶⁷ (cuya aparición en la discusión teórica es posterior). El uso del término: héroe, al igual que el anterior es pertinente en el tiempo de escritura: 1936, y respecto al *corpus* que analiza. Sin embargo, el teórico ruso acertó, tres décadas después, una reconsideración del uso del término modificando el título del capítulo dedicado a éste, según se asienta en las Notas Aclaratorias del artículo “Para una elaboración del libro sobre Dostoievski” contenido en *Estética de la creación verbal* (1979), obra que reúne escritos dispersos del teórico ruso:

⁶⁷ Filinich efectúa el deslinde entre autor empírico y autor implícito bajo el epígrafe enunciación literaria. Al tiempo explica las modalidades o manifestaciones del autor empírico en su obra, es decir, la transición efectuada del autor empírico al autor implícito donde:

“Entendemos por manifestación explícita toda intervención mediante la cual el autor habla en su propio nombre, en tanto creador de un universo de ficción que reflexiona acerca del mismo. Diremos que son manifestaciones explícitas las dedicatorias, prólogos, las notas al texto, las intervenciones del autor insertas en la obra que aluden a ésta como mundo ficcional, con un estatuto de existencia diferente a aquél en que vive su creador y que se refieren a los personajes como entes de ficción no como entidades reales. [...].

La segunda forma de manifestación del autor en la obra es la que hemos llamado implícita, adaptando el concepto de “autor implícito de Booth. Entendemos por manifestación implícita el conjunto de rasgos de la escritura, presentes en la configuración general de todos los textos. Las elecciones estilísticas, el destino de los personajes, la disposición gráfica (las marcas de finalización y comienzo de capítulos, encabezados, numeración de partes, títulos, puntuación), las convenciones del género, en fin, todo aquello que dé cuenta de las estrategias de composición de la obra constituyendo el autor implícito. [...].

Una tercera forma de representación de autor es lo que hemos denominado manifestación ficcionalizada. El autor puede introducirse en el universo por él creado a condición de asumir el mismo estatuto de existencia que los demás entes que pueblan ese universo. Así, el autor puede “ficcionalizarse” como narrador, como personaje o como narratario” (Filinich, 1997: 36-46).

Bajtin emprendió una reelaboración esencial de su libro sobre Dostoievski para una nueva edición [...] desde la segunda mitad de 1961 hasta la primera mitad de 1962. [...]. En el trabajo realizado por el autor para la segunda edición del libro había varias tendencias generales: 1] se introdujo la cuestión acerca la postura total del autor en la novela polifónica de Dostoievski (el acento sobre este tema se expresó en el cambio del título del segundo capítulo: “El protagonista y la postura del autor con respecto a él en la obra de Dostoievski”, en vez “El héroe de Dostoievski” en la edición de 1929 [...] (Bajtin, 1990: 343).

Además de persistir su atención en la ideología de los héroes-sujetos, cuyo uso corresponde también a la naturaleza de la poética de Dostoievski. El uso que se dará a estos tres conceptos bajtianos es: sujeto-enunciador, personaje-enunciador y configuración de subjetividad, respectivamente. Bajtin, en el ensayo editado en 1979, al reescribir su teorización sobre novela polifónica —para entonces divulgado en Europa— hace coincidir con la polifonía el concepto de carnaval o realismo grotesco, escribiendo:

Reelaborar el capítulo acerca del argumento en Dostoievski. Las aventuras de tipo especial. El problema de la sátira menipea. La concepción del espacio artístico. La plaza de Dostoievski. Las chispas de fuego carnalesco. Escándalos, conductas excéntricas, las uniones disparejas, histerias, etc. Su fuente es la plaza del carnaval (Bajtin, 1990: 324).

También precisa tres descubrimientos-autoría de Dostoievski, pertinentes en trasposición a la novela polifónica que edifica *La canción de nosotros*, que atañen al concepto ideología-conciencia de los héroes-sujetos o configuración de subjetividad(es) donde converge el dialogismo, sinónimo o especificación de polifonía. Bajtin reiterando sus afirmaciones respecto a la autonomía del héroe recuerda:

Lo principal es el problema de la polifonía. Una estructura totalmente nueva de la imagen del hombre: la conciencia ajena llena de vida y de significado, conciencia no enmarcada conclusivamente en la realidad, que no puede ser concluida por nada, [...]. Esta conciencia ajena no se enmarca en la conciencia del autor sino que se manifiesta como algo puesto *fuera y junto*, con lo cual el autor establece relaciones dialógicas. El autor, como Prometeo, crea entes independientes de él (más bien los recrea), con los que tiene derechos iguales (Bajtin, 1990: 324).

Se apuntaba, párrafos arriba que, en la teorización de Bajtin, el héroe-protagonista es el elemento articulador de la polifonía gracias a su independencia del autor, pero ¿cómo es la configuración del primero para manifestarse “como algo puesto *fuera y junto*” de la conciencia del

segundo? A manera de recapitulación, sin olvidar que habían transcurrido tres décadas de repensar y reforzar la teorización de polifonía, Bajtin concreta en tres características (que titula “Descubrimientos de la poética de Dostoievski”) la configuración del héroe como conciencia autónoma. El primero es la personalidad. En términos de Narratología (se emplea aquí la propuesta de Mieke Bal en *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología*) se entiende por personaje:

[...] el actor provisto de los rasgos distintivos que en conjunto crean el efecto de un personaje. [...]. Para comenzar, basta decir que un personaje se parece a un ser humano mientras que un actor no tiene por qué. [...]. De momento aceptamos que un personaje es un actor con características humanas distintivas. Un actor constituye una posición estructural, mientras que un personaje es una unidad semántica completa. [...] (Bal, 1998: 87).

La personalidad para Bajtin coincide con la definición de personaje desde la perspectiva narratológica, o al menos es pertinente para elucidar los rasgos que le atañen. En parangón con la oposición actor-personaje que precisa Bal, donde el actor o actante

[...] indica una clase de actores, considerados en sus relaciones entre sí. Estas relaciones mutuas vienen determinadas por la que tiene cada actante con los acontecimientos. Esta aproximación al actante no toma en cuenta la función semántica del actor como unidad narrativa específica (Bal, 1998: 88).

Mientras el personaje,

En el nivel de la historia, los personajes difieren entre sí. En ese sentido son individuales. Sobre la base de las características que les han correspondido, cada uno evoluciona de forma distinta respecto del lector (Bal, 1998: 88).

La coincidencia con Bajtin reside en la oposición que éste hace entre Héroe-sujeto/Héroe-objeto, sin ignorar que éstos se “mueven” en la historia (*lo enunciado*), y no como aquellos que pertenecen cada uno a un nivel distinto del texto, el actante en la fábula y el personaje en la historia-intriga. Sin embargo, el parangón es válido si se considera que antes de la configuración de una personalidad está la de personaje. Es decir, una vez que se configura el “actor provisto de rasgos distintivos” deviene la hechura de una personalidad, “rasgos distintivos”

que lo singularizan aún más, en palabras de Bajtin, “la conciencia ajena llena de vida y de significado”. La configuración como personalidad es la que desanuda la dependencia del héroe del autor:

El autor, como Prometeo, crea entes independientes de él (más bien los recrea), con los que tiene derechos iguales. No los puede concluir, porque descubrió aquello que distingue a la personalidad de todo lo que no lo es. El ser no tiene poder sobre ella. Es el primer descubrimiento del escritor (Bajtin, 1990: 324).

Un Héroe-objeto del autor, sería llanamente un actor-actante en términos de la Narratología, salvo que revestido con “características humanas distintivas”, a diferencia de un Héroe-sujeto, quien “vive su vida” sin ser aprehendido por el autor, que “no lo puede concluir”, disponiendo el segundo descubrimiento:

El segundo descubrimiento es la representación (más bien, la recreación) de una idea con *desarrollo propio* (inseparable de la personalidad). La idea llega a ser objeto de representación artística y se manifiesta no en el plano del sistema (filosófico o científico), sino en el plano del *acontecimiento* humano (Bajtin, 1990: 325).

La puesta en movimiento de la conciencia del héroe, lleva a la constatación de horizontes que “coexisten” en la novela polifónica, que a su vez instaaura el dialogismo, último descubrimiento:

El tercer descubrimiento del artista es el dialogismo como forma especial de interacción entre conciencias de derechos y significados iguales (Bajtin, 1990: 325).

Asoma tras el último descubrimiento el término dialogismo, que había sido eludido en la primera aproximación a la teoría bajtiana, puesto que el Sujeto-enunciador en el Prólogo-poema que apertura la novela da cuenta de su propia posición dentro de la canción que está por narrar-enunciar, y no de su relación con los Sujetos-personajes que “viven” la Ciudad. Se recordará que el Sujeto-enunciador cuestionó a la Ciudad-enunciatario a nombre de Nosotros, implicando que había otros además de él, pero no les cedió la voz. Será en el capítulo 3 de la novela donde comienza esta “forma especial de interacción entre las conciencias de derechos y significados iguales”

entre el Sujeto-enunciador y los Sujetos-personajes. Al igual que los otros ecos de la teoría bajtiana aquí contenidos, el dialogismo es pertinente para puntualizar la singularidad de enunciación polifónica en la novela galena. Bajtin compendia en el siguiente párrafo su comprensión del *ser dialógico*:

Yo me conozco y llego a ser yo mismo sólo al manifestarme para el otro, a través del otro y con la ayuda del otro. Los actos más importantes que constituyen la autoconciencia se determinan por la relación a la otra conciencia (al tú). La ruptura, el aislamiento, la cerrazón en sí mismo como causa principal de la pérdida de sí mismo. No aquello que sucede dentro, sino lo que acontece en la frontera de la conciencia propia y la ajena, en el umbral. Y todo lo interno no se basta a sí mismo, está vuelto hacia el exterior, está dialogizado, cada vivencia interna llega a ubicarse sobre la frontera, se encuentra con el otro, y en este intenso encuentro está toda su esencia. Éste es el grado supremo de socialidad (no externa ni cosificada, sino interna) (Bajtin, 1990: 327).

Coincide con el *ser dialógico* bajtiano una revalidación más sobre el empleo de las propuestas filosóficas de Bürger y Ricœur respecto a la Subjetividad. La misma coincidencia y revalidación ocurre con la Configuración de Sujeto Americano que se arriesga en (nuestras) páginas iniciales. Bajtin se ha anticipado a las disertaciones de quienes, en la última década del siglo pasado, vindicaron la cuantía del diálogo. Más aún, es Dostoievski quien se anticipa a todos, y el mismo teórico ruso lo señala:

Después de mi libro (pero independientemente de él) las ideas de la polifonía, el diálogo, del carácter abierto, etc. se desarrollaron muy ampliamente. Esto explica por la influencia creciente de Dostoievski, pero ante todo, por supuesto, por los cambios en la misma realidad que antes que otros (y en este sentido proféticamente) pudo descubrir Dostoievski (Bajtin, 1990: 325).

Ecos de la teoría bajtiana sonarán en la Configuración de Subjetividades de la novela galeana, la presente digresión ha tenido el objeto de precisar cuáles son esos ecos-adeudos. Anticipando un posible cuestionamiento sobre el abordaje reiterativo, quizá obvio, quizá teoría desgastada, en que se ha convertido la polifonía como punto de partida teórico, es pertinente manifestar el posicionamiento de su uso. La polifonía se ha transfigurado (en el sentido peyorativo del término), en un “lugar común”, una muletilla para resolver o justificar el *ser de*

novela de piezas como *La canción de nosotros*. ¿Será qué —como tantos otros discursos teóricos, estéticos, políticos— ha sido mermado por el mismo sistema al que confrontaba?

Hace tiempo que la “ideología dominante” domestica la contracultura, y la devuelve a escena como un discurso alienado, hueco, que ya no tiene nada más que decir, salvo fingir que sigue siendo lo que era: resistencia. Las construcciones teóricas germinadas a partir de las distintas lecturas interpretativas sobre la teoría bajtiniana en la década de los ochentas y noventas del siglo pasado, y cuyo auge se extiende hasta este 2009, cimientan para el escenario literario su “vindicación” del *otro* en las disertaciones obtenidas. Otro tanto hacen con Walter Benjamin y el rescate de la teoría marxista, o lo que queda de ella. Debe recordarse donde residen geográficamente sus centros de estudio. ¿Qué sitio ocupa el *otro* en el discurso que “ha revivido” al Sujeto? “La mirada-virada sobre el otro” no es un ejercicio en resistencia, pareciera un falso sentimiento de culpa, una desilusión de sí mismos, un fracaso de *su* Modernidad, que ante su propia miseria les mueve los ojos hacia *los* que nunca habían mirado. El discurso que “vindica al otro” ha nacido después de la “muerte del sujeto”. No ha estado allí desde siempre, como se intuye aquí, en el Sujeto americano. Vocablos como vindicación, subalterno, frontera, llevan implícito el sinónimo subordinación, y han perdido su significado original.

Vocablos desmantelados transfiguran las disertaciones bajtianas, hacen cortes y omiten, o malentienden, el significado primero. ¿El lector crítico, el lector académico, tendrían el adeudo de hacer una lectura polifónica? La presente lectura procurará respetar los ecos de la teoría bajtiana traspuestos a un *corpus* de Narrativa Latinoamericana, el uso será pertinente apostando por el “carácter abierto” de la polifonía. Quizá el salto que se ha hecho, reincidentemente, de lo

“universal”, “objetivo”, “textual” que exige una investigación como la presente, hacia “lo particular”, “subjetivo”, “extratextual” sea un ejercicio de tal “carácter abierto”.

En el capítulo primero se advertía una configuración del Sujeto americano que no oculta el principio-sempiterno de su determinación: el diálogo con el otro. Coincidencia que se advierte con Dostoievski:

[...] se contraponen a toda cultura decadente e idealista (individualista), que es cultura de la soledad fundamental y sin salida. Dostoievski afirma la imposibilidad de la soledad, su carácter ilusorio. El mismo ser del hombre (tanto interior como exterior) representa una comunicación más profunda. Ser significa comunicarse. La muerte absoluta (el no ser) es no ser oído, no ser reconocido, no ser recordado [...]. Ser significa ser para otro y a través de otro ser para sí mismo. El hombre no dispone de un territorio soberano interno sino que está, todo él y siempre, sobre la frontera, mirando al fondo de sí mismo el hombre encuentra los ojos del otro o ve con los ojos del otro (Bajtín, 1990: 327-328).

Al parecer, las coincidencias vislumbran certezas alcanzadas por las lucubraciones propias. Hasta aquí ha sido posible acertar las amarras entre la teoría bajtiana y la Configuración del Sujeto Americano, entre la polifonía y la configuración de la novela galeana. Se advierte una complementariedad entre la propuesta de Bajtín y la relectura que hace de él Filinich, y la coincidencia entre el primero y propuestas filosóficas como la de Bürger y Ricœur. ¿Qué singularidades presenta la polifonía en *La canción de nosotros*? Es el objeto del presente capítulo.

La configuración de subjetividades

La configuración de las subjetividades en la novela galeana, a quienes cede la voz el Sujeto enunciator tiene su comienzo en el capítulo 3: “El regreso” (edición Siglo XXI), donde también se arriba al nivel enuncivo o “nivel de lo expresado, la historia contada” (Filinich, 2007: 18). El Sujeto enunciator hace un nuevo movimiento de posición, como se señaló en su configuración, siendo

que en el capítulo 1 el objeto de enunciación es en conjunción con lo enunciado: Enunciador y personaje,

¿Me dejarás saber que soy de acá, sentir que soy de acá,
nacido acá?
Ciudad mía, ciudad nunca: [...] (Galeano, 1975: 9).

En el capítulo 3 el objeto de su enunciación es ahora disjunto, es decir, el “objeto nunca ha sido poseído” (Filinich, 2007: 19), mudando de Sujeto-enunciador a Narrador, como se ha previsto. La historia por contar-*cantar* da inicio con uno de los personajes protagonistas, *Mariano* caminando la *Ciudad enmascarada* y por subir a un ómnibus:

Mariano escucha el motor de un ómnibus que se acerca. Vuelve sobre sus pasos, arrastrando apenas la pierna renga, y sube al ómnibus. Tropieza con el escalón. El ómnibus ferruginoso está lleno de hombres que se apretujan sin hablarse. Ésta es la hora peor: huele a derrota y a humedad y al humo frío del primer cigarrillo. El silencio revuelve las tripas. A las pocas cuadras Mariano se baja. (Galeano, 1975: 13).

Mariano es presentado como el personaje-protagonista de la canción. Se advierte que no será objeto-no persona, tal como prevé un relato tradicional, sino que el Narrador cederá la voz y la perspectiva de vez en vez para que sea su propio enunciador, se imbrican en la narración tanto la voz de uno: “Mariano anda vagando y la nostalgia es un perro perseguidor que le muerde los talones”, y otro: “¿Por qué regresa uno?, se pregunta. (Galeano, 1975: 14), en oraciones contiguas. Una vez que *Mariano* ha bajado del ómnibus, va sobre sus pasos otra vez, caminando la Ciudad, reencontrándose con Ella: *ciudad enmascarada*, mientras a su paso

Un camión cargado de soldados atraviesa, roncando a baja velocidad, la calle de la escollera. La lona entreabierta deja ver, desde atrás, las miradas aburridas de los soldados y el caño de una ametralladora. Las ruedas salpican de barro los pantalones de Mariano pero Mariano no corre, Mariano no se pega a la pared: continúa caminando, como si tal cosa. Cierra los ojos. Cuando era chico, alcanzaba con cerrar los ojos y pensar: los demás no me ven. (Galeano, 1975: 13-14).

El último enunciado imbrica ahora una enunciación pasada: “Cuando era chico, alcanzaba con cerrar los ojos y pensar: los demás no me ven”, el pretérito de *Mariano* alterna con el presente de sus pasos en la Ciudad irrumpida. Aún cuando la voz del Narrador constata

los pensamientos del personaje, la perspectiva se sitúa en el “nivel constatativo o descriptivo”, permitiendo que al través de la enunciación enunciada el horizonte del personaje ocupe su propio espacio en el relato. A cada paso que da *Mariano* en el reconocimiento de *su* Ciudad vienen a su memoria los recuerdos de la Ciudad pretérita, los espacios comunes, los espacios íntimos, las personas, los quehaceres diarios:

Sin darse cuenta, Mariano camina como buscando el café del griego. [...]. Mariano sabe que el café del griego no existe más. Pero existir, existió. ¿Existió? Sí, estuvo vivo. Fue de vidrio y de madera y en las madrugadas neblinosas se detenía, a sus puertas, las lanchas remolcadoras y los barquitos pesqueros. Había una muchacha que se llamaba Clara, sentada frente a Mariano, y una botella de vino con dos vasos sobre la mesita, en el empedrado, aquí, al borde del mar. Un remolcador abría un largo tajo de espuma, gruñía, echaba una humareda de hollín entre las embarcaciones ancladas. Se hinchaba y se alejaba una vela roja (Galeano, 1975: 16).

En la conquista de su propio espacio, *Mariano* intenta también re-conquistar *su* Ciudad, ha regresado y se busca indagando los intersticios que eran suyos antes de partir. Pero la Ciudad pretérita ya no es. Sólo queda la evocación y los recuerdos propios al regreso. *Mariano* exiliado que regresa, sólo puede reconstruir *su* Ciudad, la que fue y de la que sólo quedan recortes en la memoria: “el café del griego no existe más”. *Mariano* cara a cara con la Ciudad reafirma los cuestionamientos que dieron inicio a esta canción. ¿Qué queda? Una Ciudad Irrumpida que en un encuentro fortuito hará coincidir con *la ciudad de Mariano* ciudades desplegadas por otras subjetividades, horizontes yuxtapuestos que develan los intersticios de la ciudad presente, apertura en la polifonía de la novela galeana:

Las muchachas de los bares matean yerba lavada, al cabo de una noche larga sin clientes. Sí, ésta es la hora peor: tiene un sabor y un color de mentira y ya no quedan palabras para decir ni ganas de decir ni música brotando de las máquinas traganíqueles. Mariano entra; pide una grapa. El trago arde en el cuerpo, le hace bien. (Galeano, 1975: 14).

Entre el ir y venir de los recortes de la memoria de *Mariano*, la narración hace coincidir el horizonte-intersticio que de la Ciudad *de todos* le pertenece, con la historia de otros, por ejemplo un boxeador, “grande como un país”. Encuentro imprevisto, coincidencia ignorada por *Mariano*,

pero que más adelante se concatenará a otro intersticio, el de *Ganapán*, donde tendrá incidencia:

(Al fondo, duerme la mona el campeón que ha peleado anoche su última pelea. Duerme desbordado sobre un catre, con la boca abierta, boca arriba: es grande como un país. Mariano no lo ve ni sabe, pero anoche el campeón resbaló y cayó, al esquivar un gancho de derecha, cuando tenía ya la cara inflada por los golpes de varios jodidos *rounds* y le sangraban los labios y la ceja partida. Cayó y el público se alzó de sus asientos y él ya no podía mirar por entre las bolsas de los párpados y sólo podía escuchar y oyó los rugidos de la multitud y supo que toda esa gente había estado esperando desde siempre la oportunidad de verlo caer). (Galeano, 1975: 14).

La presentación o “exposición” de los personajes-habitantes de la Ciudad Irrumpida está dirigida por la *voz* y *mirada* del Sujeto-enunciador, quien investido de Narrador dará cuenta del suceder en la “vida” de cada uno. Su posición de mirada se hace cargo de las imágenes-sinestesia de la Ciudad, devela los intersticios al través de su propia noción de Ella: ciudad enmascarada. Permite que emerja su Yo-cognoscente-sintiente-padeciente evidenciado en el capítulo 1, despliega la ciudad ante el Narratorio como su propia configuración la ha significado, detiene la mirada en los intersticios que develan la irrupción de la Ciudad. “Una hora del día que huele a derrota”, es la impresión de él-Narrador. Ante sus ojos se despliega la Ciudad irrumpida de presente incierto, también su presente incierto. Al tiempo, cede la mirada a *Mariano*, quien reflexivo de su propio presente, de su estar-siendo subjetivo-íntimo, cuestiona a la Ciudad y a sí mismo:

Mariano echa un soplo de vapor por la boca; camina fumando frío. ¿Esta ciudad no supo ser un fraternal campamento sin fronteras? ¿Acaso es también nuestra trampa de ratas? ¿No es acaso nuestra impresión digital, nuestra tan de veras señal de identidad, y al mismo tiempo nuestra podrida jaula? Esta ciudad (Galeano, 1975: 15).

El pretérito propio del habitante exiliado, mientras camina la Ciudad al regreso, se reencuentra con ella y aparecen recortes de la ciudad sida, *su* ciudad pretérita. En ese instante de caminar adquiere la configuración de Sujeto cuya *voz* se escuchará en el discurso del Sujeto-enunciador, configuración nombrada por Filinich como polifonía enunciativa, a la cual atañen

diversas modalidades, por ejemplo: “la ironía y la cita” (Filinich, 2007: 46-47), pero ¿qué modalidad polifónica se articula en la novela galeana? En *La canción de nosotros* se configura una polifonía articulada en lo enunciado mediante “voces y conciencias independientes e inconfundibles” que despliegan los intersticios de la Ciudad armando una visión estereoscópica en voz del Sujeto-enunciador y reiterando la significación del título, una canción donde nosotros todos los habitantes están implicados. Al través de imágenes-sinestesia que llevan impresa su propia percepción de la Ciudad: “Está es la hora peor: huele a derrota y a humedad y al humo frío del primer cigarrillo” (Galeano, 1975: 13), dice para referir las primeras horas de la mañana, cuando *Mariano* ha subido al ómnibus. El Sujeto-enunciador sabe, siendo parte del nosotros habitantes, de los olores y sabores y sentimientos que irrumpen en la Ciudad, y se repiten a distintas horas: “Sí, ésta es la hora peor: tiene un sabor y un color de mentira y ya no quedan palabras para decir ni ganas de decir ni música brotando de las máquinas traganíqueles” (Galeano, 1975: 13). El presente incierto surca la cotidianeidad, la hora peor es todos los días, una reiteración sempiterna que ratifica el tedio, acaso la derrota, pero presiente que habrá un futuro por esperar, y pensando en ese tedio que ocurre todos los días, el Sujeto-enunciador cuestionaba a la Ciudad:

¿Nos entregarás espadas para vengarte?
 ¿Espejos para multiplicarte?
 ¿Vino para celebrarte, voces para nombrarte? (Galeano, 1975: 9).

No es distinto el tedio en ninguno de los intersticios, lo mismo ocurre en los soldados con quienes se cruza *Mariano*: “La lona entreabierto deja ver, desde atrás, las miradas aburridas de los soldados y el caño de una ametralladora” (Galeano, 1975: 13-14). Con “las muchachas de los bares matean yerba lavada, al cabo de una noche larga sin clientes (Galeano, 1975: 15). Y en el puerto: “Más allá, acodado en el castillo de proa de un buque, un marinero fuma”. ¿Cuántos intersticios se despliegan tras los pasos y descansos de *Mariano*?

Al subir al ómnibus se ha encontrado con los anónimos que van al trabajo. Al descender “a pocas cuadras” se “cruzarán” con un camión de soldados, ese es el intersticio del sistema-poder, es la causa de la “larga vela de armas” que cuestionaba el Sujeto-enunciador. Y sin embargo, esos anónimos son también habitantes–sujetos sin voz, sintientes y padecientes que han renunciado a su yo al servicio del Poder. Una vez que entra al bar, sin dejar su horizonte, *Mariano* se encuentra con otra manera más de “mirar” la ciudad:

Vista desde el mostrador, la ciudad se despereza contra las cortinas de flecos de plástico y se rompe en franjas reverberantes. Se siente un olor acre en el aire, adentro, y hay anillos pegajosos de cerveza sobre el hule que cubre el piano maltratado: alguna mosca anda por el humo, el aceite burbujea en el sartén (Galeano, 1975: 14).

Mariano es los pasos y los ojos para mirar la Ciudad desde otros intersticios, desde los ojos de otros, que no son él, pero que son parte del Nosotros. No hay unicidad en una Ciudad, ésta es tantas ciudades como intersticios y habitantes abraza. Pues aunque ellos-todos-nosotros coincidan en un encuentro fortuito y sus horizontes se crucen nunca se fusionan, ocurren yuxtapuestos. Las tantas ciudades coexistentes nunca convergerán, nunca se fusionarán. La unidad de la novela galeana la articula en la instancia de enunciación el Sujeto-enunciador-narrador, y *Mariano* en lo enunciado. Cabe la duda de que sea esta unidad la que configure una falsa polifonía, entendiendo que la voz y perspectiva que dirigen la percepción de la Ciudad muestran el Sujeto tensionado, que son el Narrador y *Mariano*, entre la revolución y el *tedio vital*. Bajtin acota este rasgo de configuración del Sujeto-enunciador, nombrada por él “no pasividad” del autor, como un acierto de la novela polifónica:

Nuestro punto de vista no afirma en absoluto una pasividad del autor que sólo hace montaje de los puntos de vista ajenos, de las verdades ajenas, rechazando totalmente su propio punto de vista, su propia verdad. No se trata de esto, sino de una interrelación absolutamente nueva y especial entre la verdad propia y la verdad ajena. El autor es profundamente activo, pero esta cualidad suya tiene un carácter dialógico (Bajtin, 1986: 325-326).

El Sujeto-enunciador da muestras de su capacidad de tránsito de un pronombre a otro, así también, permite la imbricación de su voz con la de los habitantes. Las voces y los intersticios de la Ciudad también se imbrican, como lo han hecho los pronombres en el Poema-prólogo, como ha ocurrido con el Sujeto-enunciador polivalente. Si es cierto, que a cada paso de *Mariano* y a cada imagen-sinestesia de la Ciudad va implícita la propia impresión del Sujeto-enunciador, también lo es que, de vez en vez les cede esa voz, y son ellos quienes recapitulan su propio pretérito, quienes sueñan el futuro, conversan con otros, se configuran sujetos al través de su memoria y voz. Ellos, también tiene una percepción propia de la Ciudad, desde sus ojos, desde su intersticio, desde su propio pretérito. ¿Cuántas ciudades es esta Ciudad? ¿Cuántos intersticios concurren en ella? ¿La ciudad es desde siempre, sólo una? Acaso ¿la Ciudad es, en tanto, los habitantes que la camina? ¿O será que la Ciudad es según las palabras que la dicen? La Ciudad de Nosotros es una que se escinde, como se ha advertido, en intersticios, y entonces, concurren en ella tantas ciudades como habitantes la caminan. Amanece en la Ciudad y *Mariano* va sobre sus pasos, primer intersticio, el del exilio y el regreso. “Ciudad mía y nunca” afirmaba el Sujeto-enunciador, y ahora sus preguntas a la Ciudad lo asemejan con las propias preguntas de *Mariano*:

¿Por qué regresa uno? ¿Por la revolución? ¿Por ese modo que tenemos de querernos sin decirlo? ¿De caminar como guapeando y mirar con melancolía? [...] ¿Esta ciudad no supo ser un fraternal campamento sin fronteras? ¿Acaso es también nuestra trampa de ratas? ¿No es acaso nuestra impresión digital, nuestra tan de veras señal de identidad, y al mismo tiempo nuestra podrida jaula? [...] ¿Está uno dispuesto a morir por esta mierda y esta maravilla? (Galeano, 1975: 15).

El pretérito inmediato y el presente, la ciudad evocada que no volverá a ser y la ciudad irrumpida en el presente, convergen también en la memoria de *Mariano*, y otra vez lo semeja al Sujeto-enunciador:

Mariano anda vagando y la nostalgia es un perro perseguidor que le muerde los talones. ¿Por qué regresa uno?, se pregunta. ¿Por qué siempre regresa uno? (Galeano, 1975: 14-15).

La ciudad se escinde en cuanto *Mariano* desciende del ómnibus y va nuevamente sobre sus pasos coincidiendo en un encuentro fortuito con otras subjetividades. La primera imagen con que se encuentra es la Ciudad ocupada por el sistema-poder. Al tiempo que *Mariano* coincide con su ciudad irrumpida por el poder militar, pues ¿por qué un “camión de soldados atraviesa la calle de la escollera” llevando una ametralladora? y supone un miedo, ahora, vencido por *Mariano*, quien “no corre,... no se pega a la pared: continua caminando como si tal cosa”. Es pues la imagen de una Ciudad presente irrumpida, ya advertida por el Sujeto-enunciador en el Prólogo-poema:

Ningún dios nos ama, ningún dios nos escucha.
 ¿Adónde, a qué comarca o cielo lejano
 se llevaron el alma?
 ¿Qué pájaro la robó, qué gaviota? (Galeano, 1975: 10).

Este encuentro será uno de tantos detonadores que traerá de la memoria los recuerdos de todos que el miedo no pueden borrar: “Cierra los ojos. Cuando era chico, alcanzaba con cerrar los ojos y pensar: los demás no me ven”. La subjetividad de *Mariano* está marcada por los recuerdos que la memoria trae al presente de vez en vez, al tiempo que su caminar la Ciudad coincide con los intersticios-horizontes de otros habitantes. El segundo alto ocurre al entrar a un bar y pedir una grapa. Se despliega un segundo intersticio, que ocurre de noche al margen del presente, que ha estado allí todas las noches desde el pretérito hasta el presente y seguirá estando en el futuro. Es la Ciudad negada, habitada por los otros. El tercer intersticio, es el de los hombres y mujeres que se quedan al margen de la revolución, porque su lucha diaria es la de sobrevivir en una “Ciudad que no supo ser un fraternal campamento sin fronteras”, y que han aprendido a sostenerse unos a otros, “caminando abrazados”:

Mariano despliega un diario y se sienta encima con las piernas colgando sobre las grandes rocas pulidas como huesos. De vez en cuando escucha pasos a sus espaldas: se le crispan los músculos; mira de reojo, tenso, y transcurren los segundos, y vuelve a lo suyo. Dos hombres pasan, entre otros. Uno es negro y 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. (Galeano, 1975: 16-17).

La Ciudad de nosotros, ciudad de todos, se escinde en horizontes yuxtapuestos. Ciudad bifurcada en intersticios. La Ciudad sabida de Mariano, la Ciudad negada de las muchachas del bar, la Ciudad ignorada de quienes se han quedado a sobrevivir, y la Ciudad acallada de quienes exigieron una voz y les fue negada. A través de una continuidad de imágenes/*sinestesia* ata la reciprocidad irrenunciable que existe entre los habitantes-personajes y la Ciudad. Conforme transcurre el relato, sabremos que esta historia es el acontecer de sólo cuarenta ocho horas, que comienza en una madrugada de otoño y concluye al anochecer tras dos soles ocurridos. El *tiempo narrado* y el *tiempo vivido* concurren en la rememoración del pretérito inmediato (tres años atrás cuando “comenzó el miedo”, ya desleídos los recuerdos de la niñez de cada personaje protagonista) y la incertidumbre del presente ocurriendo (cuando “fracaso la huelga general”), teniendo como punto de partida el regreso de *Mariano*, implícito el pretérito que lo llevó al exilio político, hilando aquí la historia pretérita y presente de *Ganapán* y demás habitantes de la ciudad,

El relato, efectivamente, representa un hombre que actúa y que se orienta en unas circunstancias que no ha realizado y dan lugar a consecuencias que no ha querido. Por tanto, el hombre se encuentra abandonado y, al mismo tiempo, responsable en el tiempo del «ahora que...». Pero el carácter dialéctico de este «ahora que...» sólo se pone de relieve narrativamente en la relación entre el «poder hacer» y el orden del mundo. Esta relación muestra claramente la diferencia que existe entre el tiempo abstracto y el «estar en el tiempo», así como lo que desvía la interpretación de éste hacia la representación de aquél. [...]El fenómeno de la intervención, por lo tanto, en el que se vinculan el orden del mundo y nuestro «poder hacer», da lugar a lo que podríamos llamar la estructura de la intersección característica de la intratemporalidad, que oscila entre el tiempo vulgar y la verdadera historicidad (Ricœur, 1998: 195-196).

El tiempo monumental trae al presente el tiempo sempiterno-cotidiano de la ciudad: qué hacen los habitantes, cómo se suceden los días, cómo sobreviven, “el ómnibus ferruginoso está lleno de hombres que se apretujan sin hablarse... Un camión de soldados atraviesa la escollera... Las muchachas de los bares matean yerba lavada... al fondo duerme la mona el campeón que ha peleado anoche su última pelea... tres pescadores caminan hacia la escollera... acodado en el castillo de proa de

un buque, un marinero fuma... Dos hombres pasan, entre otros... ellos caminan abrazados, un poco borrachos y otro poco también... se abren paso los fantasmas desde el exilio tristón de la memoria" (Galeano, 1975: 15-17). El presente incierto resiste gracias a la evocación de la *Ciudad* que fue y la que celebrarán tras esperar el futuro, y el tiempo íntimo también colectivo, nunca existe separado del espacio.

El tercer capítulo ha inaugurado el relato a través de *historias* enmarcadas, unas yuxtapuestas otras subordinadas, que cantará en un *relato simultáneo* del *encuentro contingente* entre *Mariano* y los intersticios-habitantes. La mirada que edifica la entelequia de *la Ciudad evocada e irrumpida* es la de un *Él/narrador-omnisciente*, virado en Yo, quien despliega los horizontes yuxtapuestos, pero siempre sustentada en la mirada de los personajes (gracias al diálogo y las *historias enmarcadas*), aunque sea sólo su voz la que enuncia, y su tarea la de mostrar el entramado que ata las vidas de cada uno de los personajes implicados en *La canción de nosotros*.

Tiempo⁶⁸ y espacio se intersectan desde el comienzo hasta la conclusión de esta historia presente-cotidianidad ocurriendo que rememora el *exilio tristón de la memoria*, pues el trazado de la geografía lleva implícita la referencia de cada uno de los cuatro tiempos que confluyen en su *enunciación geotécnica*. El tiempo de la narración comenzará en un presente anterior;

⁶⁸ Próxima a la representación vulgar del tiempo, se encuentra la primera estructura temporal sobre la que hemos de reflexionar, a saber, la que considera el tiempo como aquello en lo que suceden los acontecimientos. La representación vulgar del tiempo conlleva, precisamente la nivelación de esa estructura temporal. El análisis del relato nos ayudará a apreciar qué diferencia existe entre esta «intratemporalidad» (o, como diré algunas veces, este «estar en el tiempo») y el tiempo lineal, aunque el hecho de que pueda ser fechada y medida, su carácter público y su dependencia respecto a las referencias mundanas la aproximen a la linealidad. En un nivel de profundidad mayor, nos encontramos con el tiempo de la historicidad. Este término no ha de confundirse con la *intratemporalidad* de la que acabamos de hablar, ni tampoco con la *temporalidad* en cuanto tal, que constituye el nivel más profundo. [...] Por último, Heidegger nos incita a ir más allá de la propia historicidad, hasta el surgimiento de la temporalidad en la unidad plural del pasado, del presente y del futuro. En este punto, el análisis del tiempo se encuentra vinculado al de la cura, principalmente cuando reflexiona sobre sí misma como ser mortal (Ricœur, 1998: 184-185).

mientras el tiempo narrado dará cuenta del presente que transcurre en la vida de los personajes; el tiempo íntimo, donde convergen los recuerdos, el presente y el futuro perseguido en la memoria de los personajes, y finalmente el tiempo monumental, o de los “grandes acontecimientos” que la subjetividad diluye y apenas esboza en uno que otro comentario del Sujeto enunciador.

La configuración de horizontes-intersticios

La configuración de las subjetividades inquiriere por el espacio en donde se funda. “Mariano quisiera pensar. Sólo puede recordar. El puerto retrocede, la ciudad se extiende. Los tiempos idos avanzan. Se abren paso los fantasmas del exilio tristón de la memoria” (Galeano, 1975: 17). La técnica narrativa bifurca la intriga en cuatro programas narrativos, cuatro horizontes-intersticios. “El regreso” tantea el drama social y político del Uruguay de un “hoy” fechado en el año 1975. Fija la impronta de aquel que regresa del exilio, primer horizonte, acorde o en correspondencia al través de la vida de un hombre: *Mariano*, auto-exiliado-político que regresa a su país con el nombre trocado, buscándose en una tierra que ya no le pertenece,

Mariano [...] arrastrando apenas la pierna renga. [...] se rasca el bigote nuevo, que él odia tanto como el nombre falso y el pelo teñido. A través de las suelas gastadas de los zapatos siente piedritas que lo pinchan y el frío se le mete y le muerde las plantas de los pies y trepa, lengua de hilo, por las pantorrillas. [...]. (Galeano, 1975: 13-15).

Un segundo horizonte coincide yuxtapuesto, el de *Ganapán* y su amigo *Buscavida*, quienes nunca se han ido de la *ciudad* aunque quisieran mudarse a la *Ciudad Grande*, sobreviven cotidianamente con el deseo siempre-presente de buscar una vida digna fuera de allí:

—La Ciudad Grande. Ahí te ibas a ir anoche, Busca, y ya te olvidaste. A la Ciudad Grande. Y si no te fuiste, fue por mi culpa —dice Ganapán, el ceño fruncido, La palmas de las manos en la nuca.

Buscavida se apoya en un codo:

—¿Y qué se ganaba con eso me querés decir?

—Todo se ganaba. Mirá los que se fueron. Allá hay otro respeto. Y hay trabajo. Desembarcas y ya estás trabajando. No te da tiempo de dejar la valija. [...]

—¿Cuántos se han ido, Busca? Gente de mucho roce, doctores y todo. ¿Y el pobrerío? Todos se van. La muestra es una ciudad que dice adiós (Galeano, 1975: 26).

Historias del exilio, donde coinciden unos que regresan y otros, exiliados al interior de la propia tierra que en el propio cuerpo-alma soportan la orfandad que puede abrigar y cavilar cualquier habitante ante el presente incierto:

El viento se demora en arrear las nubes y el hambre tiene uñas que arañan la tela del estómago. En la boca de la cloaca, los mendigos investigan los excrementos de la ciudad y esperan que aparezca, por milagro flotando en la inmundicia, algún anillo de oro. [...]. La ciudad hierve de mendigos y laburantes sin camisa y sin fe, mientras los inquisidores y los verdugos alzan sus estandartes y el Poder avanza por los basurales. [...]. El hambre daga lenta, desgarrar los intestinos. Un loco persigue por las calles el eco que perdió cuando era chico, y una mujer sola siente las lágrimas arremetiéndolo contra las pestañas y busca un sitio para llorar y no encuentra. Un hombre se hinca, desesperado, y lame la pared (Galeano, 1975: 29-30).

Se concatenan dos horizontes más de la *ciudad*. Una realidad aparte donde coinciden los asiduos al bar *La perversa de París*, cuyas vidas transcurren al margen de la Historia con mayúscula y minúscula:

—Vamos a ver a una amiga mía —dice Buscavida, con un dedo picoteándole el labio de abajo—. Ella nos va a dar de comer. Y yo ando necesitando unos bucheros de caña. [...]

Un paso más allá del hombre de la inmutable sonrisa, está la entrada del bar. Una enredadera de hojas de parra, labrada en madera, se enrosca entre serpientes doradas y trepa hasta el alto cartel luminoso que por las noches reina en la cuadra: «La perversa de París». [...]. Buscavida cree ver en el vano, oculta tras la cortina de colgajos de colores, abanicándose y con una mano en la cadera, a la Perversa en persona. Pero ella está adentro, muy ocupada, discutiendo de negocios (Galeano, 1975: 47-50).

El otro horizonte es una *ciudad* en resistencia habitada por personajes obstinados en no “decir adiós”, como *Fierro* rebelándose a una Ciudad-sistema:

[Diálogo de *Mariano*] Había habido una manifestación. ¿Te acordás, Clara? Vos estabas, Yo te había visto desde el balcón. [...]. La gente se trepaba a los tanques y arremetía. Eran oleadas de gente gritando y arremetiéndolo. Hubo tiros, chorros de agua, gases y ustedes avanzaban todos tomados del brazo. Eran muchos y tenían mucha rabia. [...]. Ellos los arreararon a ustedes hasta la plaza y a punta de bayoneta los obligaron a arrodillarse con las manos en la nuca y las cabezas contra el suelo. [...]. Habían pasado muchas cosas. La huelga general había fracasado sin vuelta, habían empezado los despidos y las razzias. [...]. Habían aplastado la huelga y Fierro andaba escondido. Él quería verme. Él era... ¿sabés? [...] Un buen día él mismo descubrió quién era. [...] Mandó todo a la mierda y se dedicó a organizar la rabia (Galeano, 1975: 72-75).

Éste último confluye subordinado-yuxtapuesto en voz de *Mariano*, quien haciendo uso de su independencia, donde será personaje-enunciador:

Hablarte, contarte [dice *Mariano* a *Clara*]. No es por desenterrar a la gente ni al tiempo que pasó. Transmitirte las palabras que me persiguen; decirte: me acuerdo de aquel tiempo porque no estaba solo. Decirte; me acuerdo de todo.

.....
Como te cuento, aquella noche estábamos muy demorados y del taller nos llovían amenazas y puteadas. En eso estábamos. Estábamos en eso cuando me dijeron:

—Mariano, te buscan.

Era de parte de Fierro.

Habían aplastado la huelga y Fierro andaba escondido.

.....
Él era... ¿sabes? [...] Era hombre de poco hablar, y ni medio sobre sí mismo (Galeano, 1975: 73-74).

Subordinando al horizonte de *Fierro*, Él-narrador cede la voz a un Narrador-anónimo para concatenar anécdotas sobre disidentes, delatores y torturadores, víctimas y victimarios del *Poder* que, “es capaz de todos los crímenes menos de los que requieren coraje. Devora héroes y caga locos” (Galeano, 1975: 29):

El delator estaba aturdido por los golpes y las voces: ¿Adónde te vas a meter? Siempre podemos encontrarte. Siempre. Sabemos todo. ¿Creías que te ibas a esconder? No hay ningún lugar. Nunca vas a poder escapar de nosotros.

.....
El delator delató. Y después pensaba: ¿Quién me puede obligar a que me arruine la vida? Y bueno. No sirvo para mártir de las catacumbas. Y con eso, ¿qué? No me gusta estar preso. No me gusta estar muerto.

.....
El delator; carnada, batidor, dedo duro, buey corneta. El delator: que quiere gritar y vomita, que quiere llorar y se mea, que quiere dormir y se muere. Que quiere querer y no tiene con qué (Galeano, 1975: 79-81).

A los recortes-horizontes de las víctimas anónimas presentes, una segunda subordinación se concatena, paralelismo temporal que no olvida las víctimas del pretérito, las de la Inquisición en América del Sur, cuya modalidad discursiva inserta un anacronismo:

A los inquisidores, celadores de la honra de Dios, debemos la excelencia mayor que se halla en toda la monarquía y reinos de la cristiandad, pues ninguno se conoce más limpio de herejías, judaísmos, sectas y otras cizañas que siembran la ignorancia y arranca o quema este Tribunal, siendo su jurisdicción desde Pasto, cuidad junto a la equinoccial, dos grados hacia el trópico de cancro, hasta Buenos Aires y Paraguay [...].

Dijo que no debía nada.

Amonestada, y fue mandada desnudar, dijo que no debía nada.

Fue vuelta a amonestar que diga la verdad donde se mandará poner en la cincha.

Dijo que no debía nada contra la fe; fue desnudada y puesta en la cincha, atados los dedos de los pies, y por los pies y espinillos un cordel, y por los brazos, y por los molledos para la mancuerna. (Galeano, 1975: 86-101).

Un segundo relato subordinado se concatena al horizonte de *Ganapán*, recortes de la vida de *Flecha*, un futbolista:

Esperan que aparezca en la puerta del café. [...] El esperado llega con una hora justa de retraso. Viene desde la noche y el frío y trae el dinero de la cobranza de toda la jornada., [...]. El cobrador se sienta a solas, con la cartera de cuero negro apretada contra las rodillas. Ganapán y Buscavida se sientan con él: no les contesta el saludo y no los mira. Visto de cerca tiene la piel rosada, de perla; brilla la calva [...].

—No vaya a hablarle de la época gloriosa —aconseja el extraño, susurrándole al oído—. Cuando le hablan mucho de eso, se pone a llorar y después los amigos tenemos que cargarlo hasta la casa.

—¿A quién? —Buscavida no entiende nada.

—A Flecha — dice el paralítico enojándose—. A quién va a ser.

Buscavida asiente, como enterado. Así que éste era el famoso Flecha. Flecha, se supo ser adorado por la multitud y cantado por los poetas y ahora es este infeliz comido por las polillas. Los focos de la memoria de Buscavida se encienden todos a la vez. Flecha. El héroe de la infancia y los años idos (Galeano, 1975: 152).

El Nosotros que el Sujeto-enunciador implicaba en el Prólogo-poema como una comunidad a la cual también pertenecía, adquiere voz tras desplegarse los horizontes que convergerán en la Ciudad-espacio. Nosotros ahora singularizado en personalidades con un nombre: *Mariano, Ganapán, Buscavida, Clara, Fierro, la Perversa, Flecha*. Cada uno apelará en su propia voz a la Ciudad-enunciatario, ciudad presente, en estar siendo en estado de sitio. Cada uno al través de su diálogo tanto para sí como con los otros estará desplegando su horizonte. Las cuestiones del Sujeto-enunciador encuentran una razón de ser, y despliegan el tiempo de su enunciación, no son el comienzo de la Canción como se presentía, sino la constatación de un presente incierto, principio y fin de la Ciudad irrupida: el deseo de rehacer lo sido y entender el tiempo que está siendo, soñar la ciudad que será: *ciudad* que *nosotros* quieren, adquiere significación también:

¿A quién o a qué cantarán los trovadores? Alguien se quedará, para recordarlo así:

Había quienes morían de frío en los portales de las iglesias o en las canteras del parque, frente a la playa; había quienes aparecían abandonados en las rocas, con los huesos rotos y la carne reventada por el plomo. Un hombre atado escuchaba los aullidos de su hija, mientras la partían por la mitad en el cuarto

de al lado. Los presos reconocían a los verdugos por las voces y los olores y las maneras de pegar. [...]. Los días no se tomaban unos a los otros de la mano, no se habrían pasado en fila india, amablemente, lento flujo del aceite del tiempo, ida y vuelta, va y viene, no: los días se atropellaban y se montaban unos sobre otros y caían al vacío con las piernas enredadas (Galeano, 1975: 52-53).

Cada uno de los personajes apelará a la *tú-Ciudad* para cuestionar *su* presente. Cada uno será protagonista sin implicar una gradación de personajes principales y secundarios. *Él/Yo-narrador* cederá la subjetividad al *hacer oír* a los habitantes del pretérito y presente que convergen en su relato. Ellos-nosotros, haciendo uso de su independencia, serán, también, *meta-narradores*, cuyos *relatos* se concatenarán en la *trama* como *programas narrativos* simultáneos, *Mariano*, narrador de la historia de *Fierro*; *Ganapán* y *Buscavida*, *narratorios* de la historia de *Flecha*. Las vidas por contar de los *Nosotros-personajes-protagonistas* develan un presente donde se intersecan sus vidas concatenando lo que *viven-son ahora*, y que en su *memoria-recuerdo* rehacen el montaje del pretérito inmediato para explicarse por qué esta Ciudad irrupida les pertenece y ellos, ineludiblemente, le pertenecen.

Símiles y disímiles entre el Sujeto-enunciador y las Subjetividades

La configuración de las Subjetividades, al igual que la del Sujeto-enunciador se manifiesta en dos perspectivas que en concomitancia dan integridad al Yo, una, el Sujeto-hablante sinónimo de voz, que se circunscribe un "Yo que apela a un tú"; otra, el Sujeto cognoscente-sintiente-padeciente, un Yo en quien convergen las tres dimensiones del lenguaje, propuestas por Ricœur: ontológica, moral y psicológica, en la que coinciden Bürger y Bajtin. En los epígrafes precedentes se ha exhibido la configuración de Sujeto-hablante de las Subjetividades (y sus horizontes) que se yuxtaponen en la Ciudad de Nosotros. Se ostentará ahora su disposición de

Sujetos cognoscentes-sintientes-padecientes, al tiempo, será posible elucidar si entre éstos y el Sujeto-enunciador se identifica un símil o disímil de configuración.

La dimensión ontológica, es decir, la relación del sujeto con el (*su*) mundo, se definió como la relación entre el Sujeto-enunciador y la Ciudad-espacio, al través de la cual él daba cuenta de un orden-del-mundo-ficcional. Se ha precisado que tal percepción-mirada despliega la Ciudad mediante afirmaciones subjetivas que adjetivizan las horas de tedio, las contradicciones que en ella conviven, los intersticios que deliberadamente el Narrador descorre ante el Narratorio. ¿Cómo describir la dimensión ontológica de los personajes? Cada uno de ellos-Nosotros es configurado como Sujeto de enunciación a quienes el Sujeto-enunciador *ha cedido la voz*. Su relación con el mundo, será una relación privativa con el mundo, que al singularizarse se convertirá en *su* mundo, *su* Ciudad. Según los recortes que *su* memoria ha guardado del (*su*) *pretérito* será también la imagen que tengan de ella. *Mariano* se encuentra con una Ciudad que ya no le pertenece, donde los sitios que eran suyos ya no existen como “el café del griego”. La ciudad “de las muchachas del bar” es una ciudad de mentiras, donde no hay “nada más que decir”, en quienes acrecienta el tedio, análogo será a los demás habitantes anónimos y nombrados de la Ciudad. Aunque cada habitante establezca por separado una relación propia con la Ciudad-espacio, lo privado será *su* Ciudad, sus recuerdos; lo público es el espacio-Ciudad, las mismas calles, el mismo presente incierto, que convergen en una unidad suprema, advertida por Bajtin:

[...] varios mundos y varias conciencias con derechos iguales, [que] no se dan en un mismo horizonte sino en varios, completos y equitativos, y no es el material inmediato sino estos mundos, estas conciencias con sus horizontes, los que se combinan en una unidad suprema, es decir, en la unidad de la novela polifónica (Bajtin, 1986: 30).

La dimensión moral, la relación entre el Yo y los Otros, hizo virar al Sujeto-enunciador en Sujeto-enunciador-polifónico para determinarse al través del diálogo. Ahora como Narrador

dialoga con los intersticios de su Ciudad “mía y nunca”. *Mariano* en un encuentro fortuito coincide con los otros, y al través de esta imprevisión descubre que hay otras maneras de mirar la Ciudad, que hay otras *Ciudades* coexistiendo en la “unidad suprema”, nombrada aquí: Ciudad de todos. Igual ocurrirá a los demás habitantes, a *Ganapán* y *Buscavida* el deseo de “enderezarse la suerte” los lleva a coincidir con los concurrentes de *La perversa de París*. El regreso de *Mariano* y su reencuentro con *Clara*, hacen coincidir su lucha con el horizonte de *Fierro*. El Sujeto-enunciador hace dialogar con éste último los recortes de las víctimas presentes y pretéritas del Poder: el delator y los “castigados” por la Inquisición. La dimensión moral es, además de un diálogo entre personajes, de una coincidencia de horizontes, un “compromiso de solidaridad”. Los habitantes tienen sabido, son sujetos-cognoscentes, que no están solos, que *su* Ciudad es de los cientos que la habitan, anónimos y nombrados (aunque sea el Narrador quien descorra los horizontes en coexistencia e interacción⁶⁹). El Yo configurado por cada personaje, la personalidad que le es inherente, se hace consciente de la interrelación irrenunciable que tiene con el Otro, aunque coincidan fortuitamente. La dimensión moral es el *Ser* dialógico de cada habitante, empleando las palabras de Bajtin, cada habitante se conoce y llega a ser sí mismo, o bien a determinarse sólo al “manifestarse para el otro, a través del otro y con la ayuda del otro”. *Mariano* encuentra *su* Ciudad cambiada al cotejarla con las imágenes que ha salvado su memoria, pero descubre también que es otra al caminarla y coincidir con horizontes ajenos. La experiencia del *Ser* dialógico es contundente en el Sujeto-enunciador al través de la enunciación polifónica, porque cada habitante devela ante su mirada *otras* ciudades, sus cuestiones a la Ciudad coinciden con las cuestiones de los habitantes: “todo lo interno –escribe Bajtin– no se basta

⁶⁹ La categoría principal de la visión artística de Dostoievski no era el desarrollo, sino coexistencia e interacción. Dostoievski veía y pensaba su mundo por excelencia en el espacio y no en el tiempo. [...]. Dostoievski se inclinaba a percibir las etapas mismas en su *simultaneidad*, a *confrontarlas* y a *contraponerlas* dramáticamente en vez de colocarlas en una serie en proceso de formación. El entender el mundo, significaba para él pensar todo su contenido como simultáneo y *adivinar las relaciones mutuas de los diversos contenidos bajo el ángulo de un solo momento* (Bajtin, 1986: 47-48).

a sí mismo, está vuelto hacia el exterior, esta dialogizado, cada vivencia interna llega a ubicarse sobre la frontera, se encuentra con el otro, y en este intenso encuentro está toda su esencia" (Bajtín, 1990: 328).

La dimensión psicológica, es la última relación del Sujeto-enunciador ahora consigo mismo, quien apelando a la Ciudad como un habitante más, un cantador doliente que comparte con *Mariano* el sino del exilio, y justifica con ello que sea éste quien se interrelacione fortuitamente con los demás horizontes, que su horizonte sirva de puente con los demás. La similitud entre los *ethos* del Sujeto-enunciador y *Mariano* son indicio de una ambigüedad, pero que la instancia de enunciación resuelve. Cada habitante implica un *ethos* o visión de mundo que descubre su intersticio habitado. Es relevante aquí, que la configuración de dichos *ethos*, al igual que en el Sujeto-enunciador, ocurre al través de la relación que cada uno establece con la Ciudad-enunciataria, a quién también cuestionan. El despliegue de conciencias ajenas se concretiza en el delineado de la personalidad de los habitantes, al través de la polifonía cada uno ocupará su horizonte y tendrá su propio espacio, como se mostraba en *Mariano*. En la conformación de cada uno no prevalece la mirada monológica del Sujeto-enunciador, sino la pluralidad de caracteres que dispone la novela polifónica. Cada uno será disímil de éste y habitará su propio horizonte. *Mariano*, *Clara*, *Fierro* y demás disidentes de la ciudad-sistema habitan la *Ciudad sabida*, ciudad-presente opuesta a la ciudad-máquina arrebatada por la Dictadura, quienes conscientes del transcurrir de la Historia, intentan rescatarla y hacer de ella: la *Ciudad de todos*. *Ganapán* y *Buscavida* habitan la *Ciudad ignorada*, ellos a pesar de ser conscientes de habitar una ciudad arrebatada no tienen modo de salir rumbo a la "Ciudad Grande" ni de intentar rescatarla, pues son ignorados por esa ciudad-máquina. Y los concurrentes a *La perversa de París*, quienes habitan la *Ciudad negada*, viven al margen de la ciudad-máquina con quien se desdeñan mutuamente.

El *Ser* polifónico o *Ser* dialógico de *La canción de nosotros*, hasta aquí descubierto, ha reiterado la incidencia del Sujeto americano en la enunciación de la novela galeana. Previsiones como un sujeto americano, siempre vivo, que necesita del diálogo con el otro para determinarse, y que ese diálogo se cimienta sobre la palabra hablada, pese a la descalificación que impera sobre la oralidad como ejercicio del pre-sujeto, son muestra de una coincidencia afortunada que se ha estado persiguiendo en la (nuestra) investigación. Mediante la trasposición de propuestas teóricas, cuyo objeto: la subjetividad que las empata, se han rastreado las concomitancias y divergencias que prevalecen entre ellas, para explicitar la enunciación que subyace en la configuración de la novela galeana. El paso siguiente, penúltimo capítulo que conforma el análisis textual, arribará a la Configuración de las Ciudades que despliega el mundo polifónico de *La canción de nosotros*, donde será ahora desplegado el *pathos* de los personajes-habitantes.

3. Configuración de los Intersticios de la Ciudad Irrumpida

En el paradigma lingüístico y subjetual, aquí considerados como marco teórico, han concurrido filósofos y teóricos literarios, recordando: Bürger y Filinich, y a través de ellos Frank, Lyotard, Lacan, Foucault, Horkheimer, Adorno y Habermas, así como Benveniste, Fontanille y Dorra; además de las coincidencias entre Bajtin y Ricœur. En un intento de complementariedad *a posteriori*, los aportes teóricos de cada uno han servido para abordar la Enunciación Polifónica que conforma y define *La canción de nosotros*. La configuración, tanto del Sujeto-enunciador polifónico como de las Subjetividades, ha sido rastreada mediante el actuar del Yo-hablante, pero sólo mediante su Yo-exterior, Yo-social en palabras de Foucault, eludiendo su Yo-interior. Al parecer, y entendiendo la Polifonía como un diálogo entre Sujetos, se ha privilegiado el actuar del hablante en comunidad, es decir, su diálogo con el mundo, con el otro y sí mismo pero hacia fuera. Bürger advertía al respecto un equívoco, más aún un peligro, pues al considerar al Sujeto sólo en su dimensión social, se corría el riesgo de “reducirlo” e ignorar *lo que* configuraba su individualidad. Riesgo que llevó a la Modernidad a anunciar la “muerte del sujeto”. Se aprecia, en tanto, los vacíos que aún falta colmar en la configuración de las Subjetividades de la novela galeana. ¿Cuáles son esos vacíos?

El presente capítulo tiene por objeto indagar la Configuración de los Intersticios de la Ciudad Irrumpida, es decir, regresar al Yo cognoscente-sintiente-padeciente ahora en relación consigo mismo. Se sugería en la Configuración del Sujeto-enunciador polifónico que éste, al ser consciente de que además de Él, había Otros y juntos eran parte de un Nosotros, escapaba de ser un Sujeto-muerto, y recobraba al Sujeto-vivo, correlato del Sujeto Americano indagado en la presente investigación. Mismo que al transitar de un pronombre a otro, y reconocer su lugar en la Ciudad como un habitante más, le es posible regresar a su individualidad y contestar(se) la primera pregunta obligada del Sujeto: ¿quién soy yo? Lo mismo ocurre a quienes “cede la voz”:

Mariano, Ganapán, Buscavida, Fierro, la Perversa de París y demás habitantes, quienes se cuestionan el presente incierto, replican a la Ciudad-enunciatorio desde su Yo-interior. Pesquisas no resueltas quedaron en el capítulo precedente: ¿La ciudad es desde siempre, sólo una? Acaso ¿la Ciudad es, en tanto, los habitantes que la camina? ¿O será que la Ciudad es según las palabras que la dicen? El abordaje significativo de *la Ciudad* supone al través del Yo-exterior que el espacio está dado *a priori*, es decir, la Ciudad existe desde siempre y los Sujetos se configuran en *lo dado*, en una Ciudad que ya existe. En términos semióticos, es la Ciudad-enunciatorio/espacio quien los modaliza. Pero vista desde el Yo-interior, son los Sujetos quienes construyen *su* espacio, es mediante su decir sobre la Ciudad, que ésta se configura, donde los sujetos modalizan *su* espacio. En una perspectiva incluyente, habitantes y Ciudad se modalizan mutuamente.

¿Cómo abordar el Yo-interior de los habitantes de *La ciudad de nosotros*? ¿Cómo indagar la Configuración de los Intersticios de la Ciudad Irrumpida? El Sujeto-hablante se configura mediante la voz, pero la voz es el medio para decir a los otros de sí. A ello se refería Ricœur con “la mediación del lenguaje”. Esa voz es el Sujeto, pero el Sujeto es también un cuerpo, una memoria, un Yo-interior. El Yo es además de un hablante, un cuerpo sintiente y sentido, Sujeto modalizador y modalizado del y por el exterior. Para indagar la Configuración de los Intersticios de la Ciudad Irrumpida se empleará *La semiótica del cuerpo* de Raúl Dorra como referente teórico.

En otras palabras, el Yo-exterior dialoga con los otros, mientras el Yo-interior es quien conoce, siente y padece. Después de edificar al Sujeto en el exterior, y suponer que en el diálogo se encontraría su configuración, es necesario regresar al Sujeto, ahora en su interior,

encontrar(nos) con el cuerpo, que –en palabras de Dorra– es el medio para percibir (lo racional-cognoscitivo) y sentir (el desborde) el exterior (mundo-cosas):

Percibir es hacer presente cualquier cosa con ayuda del cuerpo. [Mientras] Sentir es para el pensamiento antiguo, muchas veces el sentir ha sido hacer presente cualquier cosa con ayuda del alma “alma”. Es hacer presente el vivir con ayuda del cuerpo. [En tanto] se presentan como dos experiencias opuestas. [Donde] el percibir estaría del lado de lo racional [y] sentir estaría del lado del desborde y tendría como efecto una heterogenización (Dorra, 1999 en www.deartesy pasiones.com.ar. Consultado mayo 2009).

Los posicionamientos lingüísticos y filosóficos que han concurrido en estas páginas adquieren, a partir de este último estadio teórico advertido por Dorra, un ensamblaje que evidencia la configuración de un Sujeto total, donde convergen lo social, lo histórico y lo individual, pero que descubre, también, que el punto de partida y regreso es el cuerpo, y por extensión el Yo-interno. La enunciación, y particularmente la enunciación polifónica en *La canción de nosotros*, figuraba ser el punto de partida para dar cuenta de la Subjetividad en la novela galeana, extensiva a la poética del autor uruguayo. Sin embargo, se trasluce, ahora, que el punto de partida es el Yo-cuerpo, que tiene como mediación la voz, sinónimo de enunciación, para exteriorizar al mundo su interioridad. Y el diálogo, sinónimo de polifonía, para interiorizar el mundo. Los presentes párrafos no hacen más que ensamblar lo que los posicionamientos teóricos elegidos ya han dicho. Quizá el acierto sea haber trazado un paradigma subjetual, una apuesta por el Sujeto-vivo quién al través de la oralidad, dialoga con el Otro, “cede la voz” al tú, da cabida a la “conciencia ajena” y afirma la existencia de un Sujeto Americano, cuya configuración es resultado de una formación racional privativa de su momento geográfico e histórico. ¿Qué justifica este acierto en la Configuración de *La canción de nosotros*? Insistiendo, el Sujeto-enunciador y las subjetividades configuradas en la novela galeana son ejemplo del aquí nombrado, Sujeto Americano. El rastreo y ensamble de posicionamientos teóricos han sido un ejercicio deductivo para explicar el Sujeto configurado en la novela galeana, cuyo último estadio: el cuerpo, falta por desplegar. Ahora comienza.

La Ciudad Irrumpida

Dorra, después de “discurrir-hablar” sobre la significación implícita en el uso cotidiano de los pronombres en lecturas analíticas, el cual se ha empleado para dar una significación cabal al tránsito entre los pronombres que hace el Sujeto-enunciador polifónico. Ensancha el concepto de enunciación, abordado aquí desde el posicionamiento de Filinich, implicando en éste la “configuración del cuerpo”:

[la enunciación es] la irrupción del habla y a ésta como el acto por el cual el uno se autoexpulsa para convertirse precisamente en *uno* en la medida en que se mira a sí y se vuelve sobre sí como *otro*. El habla, pues, es el acto que da lugar al *uno* –el cual sería el sujeto de dicho acto–, un *uno* desplazado de sí, siempre próximo y siempre inasible. Enunciar es expulsar y crear la necesaria distancia para que aparezca el *yo* y por tanto la estructura elemental *uno-otro*, *cuerpo-mundo* (Dorra, 2005: 26-27).

Como se ha advertido en estos párrafos, vislumbrar la instancia de enunciación en un atisbo crecido que implique el cuerpo, da cabida a una interpretación más precisa de la polifonía, demostrando que ésta no se efectúa sólo hacia el exterior, sino que también transforma el interior del Sujeto (ya previsto por Bajtin):

El enunciar, el puro enunciar, continuamente conduce a formar dentro del *uno* un significante que significa al *yo*. El *yo*, a su vez, da forma al *uno*, construye las estructuras opositivas sobre las que se asienta la identidad y el desdoblamiento: *yo-tú*, *yo-él*, *uno-otro*, *cuerpo-mundo* (Dorra, 2005: 27).

Se escribió que el “caminar”⁷⁰ los días y noches del Sujeto era no sólo movimiento sino la posibilidad de éste para transformar el mundo y a sí mismo. Desde esta perspectiva, la voz es una mediación para exteriorizar al mundo *su* interior, mientras el diálogo trae de vuelta el exterior al interior. “¿De dónde sale esa voz suya [del Sujeto] que está oyendo, que ha oído?”, pregunta

⁷⁰ Para Dorra, circunscrito en la Semiótica del cuerpo, caminar es, también, discurrir:

“Discurrir es andar, encaminarse hacia una dirección no necesariamente fijada de antemano, y lo primero que el verbo andar evoca es un cuerpo erguido y caminante, un cuerpo, que como le gustaría a Antonio Machado, “hace camino al andar”, va dejando la huella de su paso y, dejándola, va mostrando a la vez tanto el camino como el caminar del caminante” (Dorra, 2005: 20-21).

Valga considerar aquí que la analogía discurrir-andar-hablar tiene su origen en el discurso estético-literario de Vanguardias de la primera mitad del siglo XX, incluso advertido ya por Dorra, al citar a Antonio Machado (1875-1939) protagonista de la *Generación del 98*.

Dorra, para recordar que esa voz sale de un cuerpo, y anotar la trascendencia de éste al “hablar”

de Subjetividad:

Enunciar, señalarse como el quién del habla supone construir un sujeto en el momento en que se separa del silencio primordial, y por tanto construir al mismo tiempo ese silencio y esa separación. El sujeto es también el que oye hablar, el que se percibe como un yo y se construye a la vez como otro que es sujeto del oír y el percibir. [La voz] Sale de la interioridad inubicable en la que reconoce su cuerpo, reconoce y recorre como si el cuerpo fuera una pura sensación, un tacto que se toca y tocándose establece sus límites. [...]. Podríamos decir que en el hombre, pensado como sujeto, la experiencia del contacto, al menos en una parte fundamental, es proporcionada por la voz, si bien de una manera contradictoria y compleja. La voz es lo que *sale* del cuerpo, es –como prefiere decir Herman Parret– “ese pedazo que escurre del cuerpo”. Pero sale para integrarse al mundo y a la vez para que el mundo quede integrado en mí (Dorra, 2005: 28-29).

Se ha reparado que al través del “regreso” de *Mariano* y su encuentro contingente con los Intersticios de la Ciudad, éstos se han desplegado y el Narrador da cuenta de ellos al Narratorio. Es pues, al través de los pasos, ojos, recuerdos y pensamientos de *Mariano* que se puede adjetivar a la Ciudad como una Ciudad Irrumpida. La voz de *Mariano* “escurre de *su* cuerpo”, se integra al mundo y el mundo se integra a él. La mediación de la voz entre *Mariano* y la *Ciudad*, el ir y venir entre el adentro y el afuera hacen del espacio-Ciudad una Ciudad enunciatario: prosopopeya. El tiempo y espacio son-existen por su paso y estancia, respectivamente, en *su* cuerpo, como Dorra explica:

[...] ese cuerpo también es el presente, y aun más, es el centro organizador del tiempo y el espacio. [...], mi cuerpo está erguido aquí y ahora, organizando el espacio (aquí-allá, arriba-abajo, adelante-atrás, a izquierda-a derecha) tanto como el tiempo: lo que deviene, lo que adviene, lo que sobreviene si se trata del tiempo como transcurrir; o la memoria –un ahora-aquí donde el recuerdo se reúne con atención y con la espera– si se trata del tiempo como duración (Dorra, 2005: 29-30).

Los horizontes con que ha coincidido *Mariano* se despliegan al través de la voz del Narrador, de vez en vez, se oye la voz del Sujeto-enunciador habitante, y también las voces de otros habitantes. La mediación de la voz, o el lenguaje en palabras de Ricœur, que trae o interna el mundo en el Yo, da cuenta de un cuerpo que torna las dimensiones del lenguaje: yo-mundo, yo-otros, yo-mí mismo, en estadios del cuerpo, es decir, es cuerpo *percibiente* y *sintiente* cuando

el mundo se adentra en él; es cuerpo *secretante* cuando responde al mundo y a los otros; y es cuerpo *sentido* cuando el otro (los otros) se adentran en él. Son estos estadios del cuerpo, estadios de los cuerpos de los habitantes, los que despliegan en *La canción de nosotros* los horizontes en que se escinde la Ciudad que canta el Sujeto-enunciador. Aquella pregunta: ¿será que la Ciudad es según las palabras que la dicen?, encuentra una respuesta no en la voz-palabras que la dicen, sino en los cuerpos que la viven, la voz es “un escurrimiento” de ese cuerpo, voces que escurren de esos cuerpos, y esos cuerpos son los habitantes, nombrados y anónimos, que saben, sienten y padecen la Ciudad de Nosotros.

La organización del tiempo y el espacio en derredor del cuerpo de *Mariano* y demás habitantes, y el sobre entendido cuerpo del Sujeto-enunciador, cuya voz “que escurre” es la que se escucha en *La canción de nosotros*, permiten nombrar a *su ciudad* una Ciudad Irrumpida: presente, cuyo pretérito es re-armado en *sus* memorias y da cuenta de una Ciudad evocada: pretérita, mientras la esperanza adivina una Ciudad de Todos: futura. La ciudad presente contiene, en un tiempo, la ciudad pretérita y la ciudad futura. Pero es al través del cuerpo-memoria-voz de los habitantes que se hace tangible. Es decir, la ciudad, una ciudad cualquiera en su disposición geotectónica⁷¹ no es más que calles, y en ellas edificios y casas, tal vez monumentos, jardines y plazas, en fin. Es la memoria y estar-siendo de los habitantes que hacen coincidir el pretérito, presente y futuro de ésta, la significan. Así, la Ciudad Irrumpida es descrita en imágenes-sinestesia como se ha señalado, que la describen: una ciudad frente al mar, con una playa y basurales, con calles y en ellas cafés, también el diario donde trabajaba *Mariano*, la habitación donde “fueron felices” *Mariano* y *Clara*, las cárceles, el apartamento donde vio, por última vez, *Mariano* a *Fierro*, el bar de *La perversa de París*, una tienda donde *Buscavida*

⁷¹ Entendemos por geotectónica (De *geo-* y el gr. *τεκτονικός*, de carpintero). adj. Perteneciente o relativo a la forma, disposición y estructura de las rocas y terrenos que constituyen la corteza terrestre.

robó, el “rancho” de *Ganapán* en los andurriales. Irrefutablemente el cuerpo es la medida del tiempo y el espacio que transcurre o se pisa, correspondientemente, la voz es el medio, citando a Dorra:

Para que haya cuerpo no basta que haya un *sí mismo*. También tiene que haber un mundo pues el cuerpo debe poder ser tocado y señalado, ser exterior a sí. Uno es *eso*. El cuerpo es lo que uno y a la vez separa al yo y al mundo. Es la garantía de mi existencia *en* el mundo y por lo tanto también la existencia *del* mundo puesto que él mismo, mi cuerpo, para que yo sea yo, tiene que ser una parte del mundo. El cuerpo es, según esto, actividad percibiente y objeto percibido (Dorra, 2005: 31-32).

El cuerpo del Narrador es la medida del tiempo y espacio en el presente de la Ciudad Irrumpida, sin olvidar que a través de su voz, también está dando cuenta del Nosotros. La Ciudad es una ciudad como cualquiera, pero la ciudad de Nosotros es, al ser *sus* habitantes conscientes del pretérito y el presente que está ocurriendo, Irrumpida: “El viento anda de dueño de los restos del naufragio y nos arroja a donde quiere” (Galeano, 1975: 18). ¿Cómo es la Ciudad Irrumpida? La irrupción, hecho anticipado en los cuestionamientos del Sujeto-enunciador, ha trastocado el sosiego que una ciudad “debería” conservar para sus habitantes, y sin embargo: “Las cosas han perdido sus nombres y nosotros ya no damos sombra” (Galeano, 1975: 18), acusa el Narrador, agregando: “Nuestra tierra se ha vaciado de hombres vivos y la esperanza se ha convertido en una puta estéril de tanto asesinarse personitas en el vientre” (Galeano, 1975: 18). Los cuestionamientos surgen, una vez más:

¿Qué se ha hecho de la tierra que nos había sido dada para crecer y creer y ser libres como en un juego? ¿Qué se ha hecho de ella? [...] ¿Es ella este cadáver que los caballos arrastran? ¿Qué somos nosotros si ella ya no es? [...] ¿Dónde están los cuerpos que se buscaron y se ataron entre sí con nudos de músculos y maravillas y ciegamente creyeron que seguirían para siempre mojados de esos jugos y muertos sólo de risa? [...] ¿cómo éramos? ¿Éramos quienes? [...] ¿No volverán a juntarse nunca los pedazos que nos hicieron posibles? (Galeano, 1975: 18).

Para encontrar una respuesta, la memoria trae del pretérito el sosiego, ahora irrumpido, ¿cómo era la Ciudad, hoy, evocada? Era, dice el narrador: “La que veíamos y nos devolvía el poder mirar. La que nos hacía señas al otro lado de la noche y la tristeza. La pobrecita maga chambona” (Galeano, 1975: 18). ¿Cómo salvarla? Se pregunta, adivina, o quizá sólo sueña sin encontrar

respuesta: “Inventarnos, nacer juntos: ¿podremos volver a no estar solos?” (Galeano, 1975: 18). La ciudad-mundo-exterior, el presente incierto, devuelve a la voz hacia dentro del Sujeto, para cuestionarse la pregunta obligada del Sujeto: “Nosotros cantadores, nosotros hacedores; antes de que empezara este largo penúltimo día, ¿cómo éramos? ¿Éramos quienes? (Galeano, 1975: 18).

Pero, ¿quién irrumpió la Ciudad? El sosiego lo robó el *Poder*, que “devora héroes y caga locos”, dice el Narrador. El Sujeto-enunciador cuestionaba: “¿Adónde, a qué comarca o cielo ajeno se nos llevaron el alma? ¿Qué pájaro la robó, qué gaviota?” (Galeano, 1975:9). No ha sido una gaviota. El *Poder* ha irrumpido la Ciudad y el cielo y el hambre, mundo-cuerpo, anuncian el estado de sitio: “El viento demora en arrear las nubes y el hambre tiene uñas que arañan la tela del estómago” (Galeano, 1975: 29). ¿Quién es el Poder? El Poder es otro Nosotros, un antagonista de esta canción: Ellos, no tiene rostro, por la voz de otros dice, a través de los cuerpos de otros irrumpen el cuerpo de los cantadores-habitantes. Es también el silencio, y sólo puede ser percibido al través, precisamente, de los cuerpos y las “cosas que han perdido sus nombres” y la Ciudad que irrumpen:

La ciudad hierve de mendigos y laburantes sin camisa y sin fe, mientras los inquisidores y los verdugos alzan sus estandartes y el Poder avanza por los basurales. Enanos con abanicos rodean al Poder; lo flanquean los jinetes enmascarados del Escuadrón de la Muerte. [...]. Hasta los postes del telégrafo se inclinan a su paso (Galeano, 1975: 29).

El *Poder* ha irrumpido la Ciudad y persigue, pero no gasta sus fuerzas en todos los habitantes, sólo encarcela, enloquece o mata a los que resisten y atacan y exigen su derecho de voz, a quienes nombra: los enemigos. Nosotros que sueñan una Ciudad de todos, una Ciudad de vuelta. Habitantes de la Ciudad Sabida, sabida porque el *Poder* la tiene en la mira, no la ignora ni la niega. Sabida porque ella sabe y resiste y no calla. Nosotros: Sujeto-enunciador y habitantes, los cantadores resisten en las palabras, como *Mariano* que trabajaba en un diario. Otros en las calles, *Clara* que salía a las manifestaciones. Y unos más apuestan la vida en la resistencia,

Fierro. Juntos sueñan la Ciudad de Todos, y asumen el riesgo de salvarla o al menos intentarlo.

El *Poder* no puede ignorarlos, y por eso advierte:

El enemigo quiere un mundo sin dueños ni prohibiciones y el Poder advierte: el enemigo pretende hacernos creer que no existe pero, ¿quién no es peligroso para el orden público? El enemigo se infiltra, anida, intoxica, asedia: huele a azufre, tiene cuernos, es nocturno y joven y numeroso (Galeano, 1975: 29-30).

No todos son enemigos. También se da el gusto, el lujo, de ignorar a los que menos tienen, quienes sólo gastan las fuerzas en sobrevivir y no en resistir: Ciudad ignorada. *Ganapán* y *Buscavida*, por ejemplo, y con ellos los que habitan su horizonte, van y vienen de los andurriales, intentando, y su nombre lo devela: “ganar-el-pan” y “buscar-la-vida”. Ellos, como tantos otros, la mayoría-la masa-los sin nombre, se han quedado en la Ciudad Irrumpida “comiendo salteado” dice *Ganapán*. Ellos no pueden huir, se quedan. El *Poder* no los persigue, sólo los ignora: “La ciudad hierve de mendigos y laburantes sin camisa y sin fe, mientras [...] el Poder avanza por los basurales” (Galeano, 1975: 29), mirando de soslayo:

El hambre, daga lenta, desgarrar los intestinos. Un loco persigue por las calles el eco que perdió cuando era chico, y una mujer sola siente las lágrimas arremetiendo contra las pestañas y busca un sitio para llorar y no encuentra. Un hombre se hinca, desesperado, y lame la pared (Galeano, 1975: 30).

Tampoco son enemigos los que lo niegan, como “las muchachas del bar”, ellas también se quedaron. El *Poder* niega que ellas existan, es una negación mutua aunque, a veces, hagan tratos. Ellos, los de la Ciudad Negada, no gastan su tiempo en resistir, están al margen del día, de la resistencia, de la sobrevivencia, son un intersticio que vive de noche al margen del presente irrumpido.

La Ciudad Irrumpida se escinde: Ciudad Sabida, Ciudad Ignorada, Ciudad Negada. El presente incierto e irrumpido, el sosiego robado es el mismo para las tres. Hambre, abandono, locura, tedio, llanto, soledad, miedo, muerte, dolor son las imágenes-sinestesias que prueban la Ciudad Irrumpida. El Sujeto-enunciador, Yo a nombre de Nosotros secuencia las imágenes, una

tras otra, y devela la Ciudad. Su canto, la ristra de preguntas con que ha comenzado al “tomar la palabra” encuentran una razón de ser proferidas, la respuesta ¿estará después del dolor?, se preguntaba, se pregunta: *¿A quién o a qué cantarán los trovadores? Alguien quedará para recordarlo así: ...* (Galeano, 1975: 52).

Nosotros, a nombre de quienes apela el Sujeto-enunciador a la Ciudad, dejan de ser otros tras la voz del Narrador, alcanzan un rostro. Consumando las previsiones de la polifonía, la “conciencia ajena” no puede ser sólo la voz implicada en la voz del Sujeto-enunciador. Si ocurriera que el Nosotros no hiciera acto de presencia en lo enunciado por el Narrador, sería sólo un simulacro de su presencia. Las dudas sobre un falso Sujeto-enunciador polifónico, que cuestionaban una voz monológica fingiendo hacer oír en su voz la voz de otros, se resuelven. Las imágenes-sinestesia que despliegan la Ciudad Irrumpida, anuncian a los otros implicados en el Nosotros. El tránsito de posiciones, o juego de pronombres, se inserta en los recortes que el Narrador hace coincidir o imbrica en el suceder del relato que da cuenta de *Mariano*, *Ganapán* y *Fierro*, habitantes que al igual que él, dan un paso de entre el Nosotros, tienen un rostro, una “vida”, habitan uno de los intersticios de la Ciudad Irrumpida. En el nivel de lo enunciado, al igual que en el nivel enunciativo, el Sujeto-enunciador “emerge sin emerger”, y una vez más los pronombres se imbrican: yo-yo, yo-tú, yo-él, y yo-nosotros. Él-narrador, preguntándose si después del desasosiego quedará alguien que pueda recordar y cantar la Ciudad pretérita y presente que no logró resistir al *Poder* da rostro a los Nosotros: “los que moría de frío”, un padre y una hija, los presos, los niños, los amantes:

Los niños dibujaban túneles y animalitos que escapaban por los túneles. Se hacía el amor como si no fuera a repetirse nunca: «Si caigo y no me matan, voy a mandarte cartas debajo de la lengua de alguien» (Galeano, 1975: 52-53).

El yo descubre el rostro de ellos, anónimos pero también parte del Nosotros. El Nosotros, regresa: “Descubríamos que sentíamos miedo”. El tiempo, el espacio y los habitantes se imbrican, sus horizontes “se yuxtaponen y coexisten”. El presente, tiempo irrumpido, es el mismo para todos-Nosotros, aunque sus horizontes nunca coincidan. Cada uno sabe que el otro está allí, y sabe, siente y padece el mismo presente incierto. Cada uno en su propio horizonte rememora el pretérito de la Ciudad evocada. Saber que el presente es incierto es dable por la memoria íntima y colectiva. Cómo saber que el presente es distinto del pretérito, si no al través de los recortes de la memoria, al través de la oposición del sosiego y el desasosiego: “Pensaste, dijiste, dudaste: [...]” (Galeano, 1975: 53). Pretérito y presente convergentes. Sólo así, un Sujeto-enunciador, también habitante del presente incierto, puede afirmar:

Los días no se tomaban unos a otros de la mano, no se abrían paso en fila india, amablemente, lento flujo de aceite del tiempo, ida y vuelta, va y viene, no: los días se atropellaban y se amontonaban unos sobre otros y caían al vacío con las piernas enredadas: zumbaban, atacarán, acosan: naciste, mañana, morirás ayer: dijiste dirás adiós; amor o miedo ardiendo en esos ojos que me miraron la próxima última vez (Galeano, 1975: 53).

Las aporías del tiempo encuentran comprobación en el tiempo íntimo de los habitantes. El tiempo se mide con el cuerpo, con la memoria, con el sentir y padecer que es la “vida”, el horizonte de cada habitante-cantador de *La canción de nosotros*. Pretérito, presente y futuro se barajan en el decir de Nosotros, acaso en una incongruencia sintáctica que d-enuncia el desasosiego del presente irrumpido. La memoria íntima pierde equilibrio, trastornados los tiempos, pretérito: *zumbaban*, futuro: *atacarán*, presente: *acosan*. Pretérito: *naciste*, futuro: *mañana*, futuro y pretérito: *morirás ayer*, *dijiste dirás adiós*, *miraron la próxima última vez*. La Ciudad irrumpida supone la imposibilidad de escapar,

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. Estar libre resultaba sospechoso, pero nos encontrábamos sueltos y vivos y nos daban ganas de felicitarnos (Galeano, 1975: 52).

El presente incierto implica, aunque a veces se desdibuje como se obvia que la voz del Sujeto-enunciador “escurre de un cuerpo”, un pretérito que fue cierto, sosegado, y un futuro que anuncia el resarcir del miedo. Los habitantes todos, quizá más los que resisten en la Ciudad Sabida guardan-aguardan la esperanza, el futuro que por ahora sólo es una pregunta: “¿podré cantar con voz de ciego tu canción?” (Galeano, 1975: 9). “Los niños dibujan” y “se hace el amor como si no fuera a repetirse nunca” aunque “los días no se tomaban unos a otros de la mano”, el presente no da tregua, *La canción de nosotros* sólo alcanza para ser un testimonio del presente incierto, fechado en el año de 1975, d-enuncia de una ciudad al borde del río-mar y sus horizontes que confluyen y se tocan. La canción de Nosotros-cantadores comienza y termina en el presente irrumpido, el Poder “no ha dejado de vencer”, recordando las palabras de W. Benjamin. ¿Qué queda?

Estando la tierra tan lastimada por el poder y los triunfos de los señores de la tierra y de la guerra, el viento se alza desde las praderas baldías y se queja. [...]. Una mujer canta en el café que da a la plaza y el viento conduce su harapienta voz de gorrión y se lleva los vagidos de las cuerdas de violín. El viento también transmite el griterío pavoroso de un hombre que revienta su vaso de vino contra el suelo y propone ahogar a todos los viejos en un inmenso vómito y a los muchachos les grita vayáanse, no hay ningún destino, sálvense, váyanse al culo del mundo (Galeano, 1975: 219).

El Poder “no deja de vencer”, el desasosiego suena en *La canción de nosotros*. El presente es así, cotidianeidad y lo que ocurre día tras día, nadie puede adivinar el futuro. Al Sujeto-enunciador no le queda más que atar preguntas, apelar a la Ciudad-enunciatario, trabar imágenes-sinestesia y d-enunciar el presente incierto. Su canción está por callar, una tras otra de las imágenes que develan la Ciudad sólo reiteran el miedo, todas se reducen a una: un hombre acorralado y “la muestra es una Ciudad que dice adiós”⁷² –sentencia de Ganapán. Después de ir y venir entre los pronombres, de decir yo, tú, él, nosotros (tras tantas páginas, vidas imbricadas, horizontes yuxtapuestos) el Sujeto-enunciador apresta distancia y encuentra al

⁷² En la edición de siglo XXI 2005 aparece la palabra “muestra” como una errata respecto a la edición de Casa de las Américas (1975): “... la muestra es una ciudad de gente que dice adiós” (1975: 26). “... la nuestra es una ciudad de gente que dice adiós” (2005: 32).

Yo, Sujeto que sabe, siente y padece la Ciudad Irrumpida en un hombre acorralado que es yo, tú, él, nosotros:

El hombre acorralado salta y enfrenta el viento con un dedo en el gatillo. El hombre acorralado duerme con un solo ojo y despierta antes que el día. Le dan miedo los ecos de sus propios pasos y los focos de los automóviles que doblan las esquinas. Los gatos que descuelgan de los tejados también le dan miedo. Camina de oscuridad en oscuridad, pegado a las paredes. 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 (Galeano, 1975: 220).

El hombre acorralado se queda en la Ciudad Irrumpida, ciudad que lleva dentro la Ciudad evocada y la Ciudad futura. ¿La Ciudad futura? ¿Existe? El presente alcanza para hacer preguntas, el futuro es un sueño. Cada uno de los habitantes quisiera soñar el futuro y despertar al otro lado del desasosiego. Caminan los días y las noches del presente, dialogan sin saberlo con los tú, su intersticio se yuxtapone a otros en un encuentro contingente. El Ser dialógico de *La canción de nosotros* persiste. Los habitantes concurren y arraigan al sujeto-siempre vivo que necesita de los otros para autodeterminarse, de la voz para resguardar la memoria no escrita. El sosiego espera al otro extremo del presente que es el futuro. Los habitantes caminan los días, juntos sin saberlo, intuyéndolo, pero el futuro de Nosotros ocurrirá en la esperanza, en el tesón de seguir juntos, de quedarse “por una deuda misteriosa que el viento conoce”, aunque la “muestra es [sea] una Ciudad de gente que dice adiós”:

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 (Galeano, 1975: 220).

La Ciudad Sabida

Mariano. El intersticio de la Ciudad Sabida habitado por *Mariano* dilucida el tópico del “regreso” del exilio, que lleva implícito la partida, pero que en el recorte del presente como habitante descubre los pensamientos, sentimientos y padecer a que se enfrente el Yo interior y exterior al

regresar. Su partida no ha sido un irse premeditado en busca de una mejor vida, sino el huir para salvarse de la muerte. *Mariano* ha salido del Yo-interior al re-hacer su memoria, en el diálogo se encuentra con el Nosotros, un nosotros iguales y distintos, que oponen el ustedes amigos con quienes dialoga y “salva su vida”, y ellos enemigos, quienes irrumpen su cuerpo. Ha descubierto las dos caras de la Ciudad-mundo: “Esta ciudad. [...]. ¿Está uno dispuesto a morir por esta mierda y maravilla?” (Galeano, 1975: 15). Tras la irrupción de su cuerpo (que en él, valga recordar, es provocada por el encarcelamiento y tortura), regresa al Yo-interior. Ha caminado los días y las noches del exilio para asir la potestad de todo Sujeto de cambiar el mundo y a sí mismo. Siendo su intersticio un recorte del presente, su presente que confluye en el de la Ciudad Irrumpida, su decir a *Clara* le ha permitido re-significar las amarras que el Sujeto-siempre-vivo no corta: el otro, el diálogo en la palabra no escrita sino dicha, y la esperanza-la utopía que sostiene el futuro de la Ciudad de Todos.

Mariano, mirada del Sujeto-enunciador, voz propia, es también, cuerpo percibiente y sintiente donde confluyen el intersticio de las tres ciudades que le pertenece, implicado el mundo-Ciudad, el otro-*Clara/Fierro/Ganapán* y sí mismo: cuerpo percibiente y sintiente que regresa, mientras “Los tiempos idos avanzan. Se abren paso los fantasmas del exilio tristón de la memoria” (Galeano, 1975: 17). Del pretérito remoto, desleída niñez, sólo quedan tres imágenes que entre el ir y regresar ha guardado su memoria, y en esa necesidad del decir las comparte con *Clara*. La primera, recuerdos de antes de partir: “Cuando era chico me alcanzaba con querer una cosa con muchas ganas, para que ocurriera” (Galeano, 1975: 147). Al regreso, al menos el miedo ya se ha ido, y lo corrobora cuando “cruza” con el camión de soldados y, dice el Narrador: “Mariano no corre, Mariano no se pega a la pared: continúa como si tal cosa. Cierra los ojos. Cuando era chico, alcanzaba con cerrar los ojos y pensar los demás no me ven” (Galeano, 1975: 14). El tercer recuerdo,

iteración del primero: “¿Yo? Yo era católico, cuando niño. [...] Cuando era chico, yo no sentía miedo. Pero un buen día...” (Galeano, 1975: 148). El presente incierto deslió los recuerdos de la niñez. Los primeros años de toda vida son en *Mariano* remoto recuerdo del sin-miedo. Irrumpida la Ciudad, *Mariano* está de regreso re-armando el rompecabezas de lo que queda de él. Yo: *Mariano* te cuento a ti: *Clara*, pero también recuerdo contigo lo que era antes de este regreso, lo que estuvo entre la ida y la vuelta.

Mariano y *Clara*, dialogantes de la Ciudad Sabida despliegan el afuera de ésta, que contiene “la muestra de una Ciudad que dice adiós”: el exilio obligado, y “los fantasmas de exilio tristán”: el regreso, cuya explicación será: “esa deuda misteriosa” del “hombre acorralado”, coincidencias entre el Sujeto-enunciador y *Mariano*. El regreso es, pues, la memoria fragmentada, trofeo del *Poder* “que no ha dejado de vencer”, y sin embargo, se dialoga, intentando re-armarla y d-enunciar la Dictadura. ¿Acaso decir es la manera de entender lo sido?

Mariano siente que muy del fondo le brota la necesidad de hablar, de contarle. La prisión. La importancia de universal de una frazada y una manzana. La memoria de tu cara. En el espacio breve de tu cara cabía toda mi libertad y sobraba sitio. Contarle: [...]. Contarle: [...]. Hablarle, contarle, decirle: quedar vacío. Pero sonaría a súplica o chantaje (Galeano, 1975: 38-39).

El diálogo entre *Mariano* y *Clara* concatenan el pretérito y el presente en las palabras, los recuerdos y los pensamientos callados al reencontrarse. El regreso implica una partida. ¿Podría resumirse en una fábula los acontecimientos que dicen de *Mariano*, habitante de la Ciudad Sabida, caminante que hace coincidir los horizontes que despliega *La canción de nosotros*? *Mariano* era un joven menor de treinta años que fue encarcelado y logró escapar. Al regreso se encuentra en un café con *Clara* –amante-amiga-amor–, narratario de los hechos que necesita decir para “quedar vacío”. ¿Por qué regreso?, se cuestiona a sí mismo, y lo debate *Clara*. No hay respuesta, sólo un diálogo callado (entrelíneas de monólogo interior):

—¿Por qué volviste? [Pregunta reincidente Clara]

[...]

Mariano quisiera besarla o quisiera romperle la cara. En cambio le dice: «Perdoná». [...]. El también quisiera que no hubiera pasado el tiempo y que no hubiera pasado nada. [...]. Podría decir que ha vuelto para hacer algo por su pobre tierra y por lo que le parece justo y merece ser salvado; y eso sería la verdad. Pero sería solamente una parte chiquita de la verdad (Galeano, 1975: 38).

El diálogo de *Mariano* y *Clara*, tiempo íntimo-espacio íntimo, despliega el amor pretérito y amor presente que pretenden reconstruir, y que valga acotar: logran salvarlo, haciendo como “si no hubiera pasado nada”, o quizá encontrando otras respuestas posibles, a las cuestiones del Sujeto enunciador, en la cotidianeidad del amor. El diálogo entre el Yo-Tú amantes también salva del miedo: “Contigo no siento miedo de nada [afirma *Mariano* a *Clara* tras el difícil reencontrarse] El miedo es una porquería. [...] Pero juntos, no. Juntos estamos a salvo. Al miedo lo ponemos bajo la suela del zapato y crash: la aplastamos como a una porquería. [...] Tanta alegría. Es un regalo” (Galeano, 1975: 146-147). Sin embargo, *Mariano* regresó por la Revolución, el Yo-revolucionario que lo llevó al exilio, no por *Clara*, o en parte, “sólo una parte chiquita de la verdad”, dice él. Y sin embargo, es en el diálogo-espejo, el decir al otro, advertido por Bajtin, Ricœur y Dorra, donde el yo se hace *uno*, sale de sí, se puede ver en el otro-tú, comprenderse. *Mariano* encuentra las respuestas, que la Ciudad no le ha dado, en el escuchar-narratorio de *Clara*. ¿Qué es la Revolución? Y otra vez, encuentra las definiciones al través de las palabras que dice a *Clara*. Ella le ha preguntado cómo es creer en Dios, porque ella nunca ha creído: “Como creer en la revolución, me imagino. Te da la misma alegría y la misma sensación de no estar solo. Cuando era chico, yo no sentía miedo nunca. Pero un buen día... (Galeano, 1975: 148).

Mariano regresó y es otro en apariencia: nombre de otro, cabello teñido, falso bigote, una pierna “renga”, el pulso aún tiembla. La memoria que intenta re-armar, las razones del partir y del regresar, la ciudad distinta que encuentra son ejercicio del yo-mundo-tú-afuera. ¿Qué hay del Yo-adentro, del Yo-cuerpo? Una palabra, un recuerdo lleva al cuerpo en el diálogo de

Mariano: “Contarle: «Pero las caras se sueltan y se van. Una noche le pedís una cara a la memoria y la memoria no segrega nada. La muerte es eso. No poder recordar. Eso.» Contarle: «Me colgaron de una cruz de madera, con las piernas abiertas hasta rajarse.» Contarle: «Alguien había escrito en la pared de la celda: *Afuera siempre creyeron en voz*» (Galeano, 1975: 39).

Mariano cayó preso. Su cuerpo sintiente es invadido por los otros, el mundo: Ciudad-máquina entra en él para dejar las huellas de la Ciudad Irrumpida:

La máquina te atraviesa la carne y te parte los huesos y te desboca el corazón. A veces uno pasa cierta frontera del sufrimiento y entonces no lo sentís mientras ocurre, porque los dolores se enciman y se anulan unos a otros, pero después vuelven todos juntos al ataque, cuando quedás abandonado en el piso, y entonces los dolores gritan por todos los poros, el cuerpo es un alarido, y por dentro vas sintiendo crecer un incendio que arrasa. Aprendí muchas cosas que no sabía. Uno sabía que la máquina estaba hecha para romper a los hombres, [...] (Galeano, 1975: 138).

Igual que ahora-presente cuando le “cuenta” a *Clara* que en el decir está el resarcimiento de la memoria, antes, cuando la ciudad-máquina lo rompía también ella estuvo para salvarlo:

Pensaba en vos, Clara. O no pensaba. Venías sola, para ayudarme. Yo no te llamaba y venías. ¿Te acordás cuando nos conocimos y yo te pise? ¿Y se te cayó el libro y nos agachamos y nos dimos un cocazo? ¿Y el primer beso, aquel mediodía, cuando chocaron los lentes? Venías por tu cuenta y me ayudabas (Galeano, 1975: 139).

¿Qué sabe la Ciudad Sabida? ¿Qué sabe *Mariano* de la Ciudad Sabida? La Ciudad Irrumpida atraviesa el cuerpo de *Mariano* y entonces el sabe de que es capaz la Ciudad-máquina:

Yo sabía que la máquina está hecha para romper a los hombres, pero no sabía que tenés que defenderte de las tentaciones que vos mismo te soplás al oído mientras la cosa dura. [...]. Uno puede dominarse. Pero te asalta, por ahí, el miedo de volverte loco. Estás en el suelo y sentís que se te abre el cráneo y de adentro te salen pájaros y porquerías y todavía pensás, pero con pánico pensás: ¿Ya no soy mi dueño? ¿Estoy dejando de ser mi propio dueño? ¿Quién es el dueño de mí? ¿Es la máquina? ¿La máquina me ganó? Eso es peor que cualquier dolor y más triste que la muerte. La muerte es el último cartucho y el que muere pierde: yo lo sabía. Pero no sabía que ese pánico es peor que la muerte (Galeano, 1975: 139).

Mariano sobreviviente, huyó y regresó. ¿Por qué regresó? Una explicación: “deuda misteriosa” que debía a *Clara*, al Nosotros. Falta una pieza del rompe-cabezas de su memoria.

¿Por qué huyó? *Mariano* fue encarcelado porque sabía de *Fierro*, otro habitante de la Ciudad

Sabida:

Hablarte, contarte. No es por desenterrar a la gente ni al tiempo que pasó. Transmitirte las palabras que me persiguen; decirte: me acuerdo de aquel tiempo porque no estaba solo. Decirte: me acuerdo de todo. Yo estaba trabajando en el diario. Era de noche [...]. —Mariano, te buscan. Era de parte de *Fierro*. Habían aplastado la huelga y *Fierro* andaba escondido. Él quería verme. Él me andaba necesitando y yo no le iba a fallar (Galeano, 1975: 74).

Mariano, su voz y su cuerpo entre el adentro y el afuera. El mundo-el otro-y-sí-mismo dialogan fuera y dentro de él. *Mariano*-voz contará a *Clara* el fragmento presente de *Fierro* que ha coincidido con el suyo. También le dirá del intersticio de *Ganapán* que convino por imprevistos de la “vida” en la huída, y concatenará otras vidas, de anónimos, atados a este rompecabezas que ahora despliega ante ella:

Un buen día me sacaron de la celda. Nos pusieron a todos a caminar en fila india, cada cual con la mano en el hombro del que iba adelante. Hacía no se cuanto tiempo que yo no tocaba un ser humano. [...]. Entonces mire a los costados, vi las caras de otros presos, todos nosotros pobres y nerviosos, las barbas, los pantalones atados con cordones, una mucha que temblaba y otra que se tapaba los ojos con las manos, y más de uno que se veía aniquilado. [...]. Había uno, lo supe después, que había sido roto para siempre. Lo habían llevado de nuevo a la máquina, cuando ya había cantado todo, y lo habían sentado bajo un chorro de luz, ahí entre los tachos, las tablas, las correas, los trapos y el cablerío. En la oscuridad, atrás de una rejilla, estaba su mujer, y él no lo sabía. [...]. —Vas a tener que repetir —le dijeron— todo lo que nos dijiste. Todo lo que nos dijiste de tu mujer. [...]. Y el repitió. La acusó. [...]. Ahora él estaba ahí, en el patio, junto con todos nosotros, y yo no sabía quien era. Supe después que había querido reventarse la cabeza contra una pared y había embestido y había rebotado. [...]. Ahora yo lo veía, ahí, donde estábamos todos, sin capucha, mirando sin ver: perdido (Galeano, 1975: 169).

¿Qué son el exilio y el regreso? ¿Qué transformación hace el exilio en el Yo-cuerpo-Sujeto? ¿Qué nuevo conocimiento del mundo en el Yo interna el exilio y el regreso? *Mariano* había salvado la vida en la huída, pero no así la memoria. Lejos de la Ciudad-ahora-sabida, que antes del partir sólo era presentida, la soledad y una memoria fragmentada son el presente. El remordimiento de estar a salvo, como no estaban el Nosotros ni *Clara* ni la Ciudad, forja el regreso. *Mariano* vuelve después de tres años. Ahora sabe que “la lucha sigue”, al menos debe seguir:

Mariano ha vuelto al camino de la fuga. Está queriendo rumbo, por el borde del arroyo, hacia la casa del hombre que lo recogió. Recorre así, con las piernas, la ruta que antes había transitado con las palabras para Clara. También en sueños había andado por aquí, muchas veces, traído por las imágenes que lo rescataban de sobresaltos y pesadillas y lo despertaban salvado (Galeano, 1975: 221).

Mariano sabe ahora que el Nosotros es el motor para “crecer y creer y ser libres como en un juego”, que la Ciudad de todos espera al otro lado del desasosiego, en el futuro, al menos adivinado o soñado o inventado, quizá. “El regreso” es, precisamente, apenas el comienzo de *La canción de nosotros*: denunciar el presente, inventar el futuro.

Clara narratario-personaje, cuerpo que escucha, a veces voz que contesta a *Mariano*. Ella se quedó, habitante-esperante:

—Me aguanté —contesta, elude, se encierra *Clara*—. No me morí en tu ausencia. Para mí era fácil, ¿no? ¿Te acordás? Me decías que yo tenía piel de tela impermeable y que todo me resbalaba y... Yo me quedé aquí. Me quedo. Un país en demolición. Esperando. Que se me caiga encima y me aplaste (Galeano, 1975: 37).

¿Quién es *Clara*? Su memoria, al igual que la de *Mariano* ha salvado apenas un par de recuerdos de la niñez. Ella es el pensamiento-cuerpo-Yo “que venía por su cuenta y ayudaba a *Mariano*”. Es la memoria de éste quien la re-hace recordándola o haciéndola recordar quien era. *Clara* es un cuerpo-sentido por *Mariano* que, entre el ir y venir del pretérito desleído al presente irrumpido con sus recovecos, re-arma su propia memoria, también, fragmentada. Recién llegado *Mariano* arriba también *Clara* atada al pretérito que “ocurría antes de que empezará el miedo”:

Había una muchacha que se llamaba Clara, sentada frente a Mariano, y una botella de vino y dos vasos sobre la mesita, en el empedrado, aquí, al borde del mar. [...] y Clara tenía una nariz buena para dar besos de esquimal y para ser acariciada con la yema del dedo índice y buena, también para ser recordada. Y ella bostezó, una rendija le separaba los dientes, y se desperezó y el suéter y el pantalón se abrieron como dos párpados mostrando el temblor del vientre, la curva de la cadera, la piel radiante. Entonces Clara hizo chasquear los dedos y arrojó una pestaña hacia atrás, por encima de su hombro

izquierdo, y pidió, con los ojos cerrados, tres deseos. No dijo cuáles. Se rió y apretó los dientes y no dijo cuáles y todo eso ocurría antes de que empezará el miedo (Galeano, 1975: 16).

Clara escucha a *Mariano*, y es en la Ciudad Sabida, o al menos en el re-hacer de la memoria de *Mariano*, un punto de encuentro, un siempre, extensión del Yo de esa memoria. Pretexto y anclaje del pretérito y presente en el rompecabezas que está resolviendo el exiliado. Nimiamente su Yo-interior escapa y emerge. ¿Quién es *Clara*? Habitante que espera, que sigue estando, que no huye, mujer varada en “un país en demolición”. Su vida se re-arma a la par de los recuerdos de *Mariano*, quien al verla tras tres años de ausencia piensa: “es una suerte que ella siga estando” (Galeano, 1975: 32). ¿Cómo explicar que ella se haya quedado? *Clara* no supo nunca de Dios, no le gustaba llorar: “Cuando era chica, leía un libro para varones y había dos páginas que me hacían llorar. Cada vez que leía esas dos páginas, lloraba. Entonces la pegué, con goma. A mí no me gusta llorar” (Galeano, 1975: 35). Ella salía a las calles, antes de la huelga general rota, creyendo en el Nosotros, apoyando la resistencia: “Había habido una manifestación. ¿Te acordás, Clara? Vos estabas. Yo te vi desde el balcón. [...]. Eran oleadas de gente gritando y arremetiendo. Hubo tiros, chorros de agua, gases y ustedes avanzaban todos tomados del brazo. [...]. Ellos los arrearon a ustedes hasta la plaza y a punta de bayoneta los obligaron a arrodillarse con las manos en la nuca y las cabezas contra el suelo (Galeano, 1975: 72-73). Tres años se quedó varada yendo al “café del griego” antes de que desapareciera. Caminó los días y las noches de la Ciudad Irrumpida, en espera del olvido que nunca llegó, y en trueque, regresó *Mariano*:

[dice *Clara* a *Mariano*]: —Para mí, fue una sorpresa. Quiero decir: después. Me parecía increíble que el mundo no hubiera cambiado. Me miré al espejo y yo tampoco había cambiado y me mordía los labios. Quise estudiar y no pude. Quise estar con mis amigas y no pude. Quise escribir cartas, quise trabajar. Quise dormir y tampoco pude [...]. No me bañé, Tenía tu olor en todo el cuerpo (Galeano, 1975: 145).

¿Cuál es el intersticio que habita *Clara* en la Ciudad Irrumpida? Ella, *Clara*, tú de *Mariano*, tú a quién él apela, es el Nosotros en el interior de su intersticio, en el interior de su espacio: la habitación, la mesa del café. *Clara* es la cotidianeidad y la memoria compartida entre

dos sujetos, que una vez afuera en comunidad con los otros, también Nosotros, propaga las certezas que se hilan en derredor de las palabras, los pensamientos callados, el cuerpo percibiente y sintiente al interior de los espacios íntimos y resuena la esperanza. ¿Acaso la resistencia y la esperanza se forjan en el adentro de los yo, después en los espacios cerrados que son las casas, los apartamentos, los cafés, para asaltar el espacio (*espacio abierto* anunciado por Frank) de todos-nosotros? Tal vez. *La canción de nosotros* apuesta por el “valor universal de una frazada y una manzana”, por la propagación del valor del Nosotros y el Yo convergiendo. Intento. Apuesta. Entre el adentro y el afuera de *Mariano*, *Clara* es la pieza de anclaje que los hacen converger:

Por primera vez te fuiste lejos del alboroto desesperado de la prisión, que era tu destierro, y una muchacha llamada Clara fue tu reino perdido y recobrado: ella venía viniendo descalza, desnuda: la ciudad estaba acostada boca arriba y ella le andaba por el pecho con pasos secretos (Galeano, 1975: 140).

Aunque *Clara* emerge y es al través de la memoria rearmándose de *Mariano*, aun siendo cuerpo-sentido: “La que hacía el amor entre velas encendidas. ¿Mi mano toca tu piel o tu piel toca tu mano?” (Galeano, 1975: 141). Apuesta el cuerpo-percibiente y sintiente que también es, se configura afirmando certidumbres, ya advertidas en la configuración del Sujeto Americano, su yo-*Clara* tiene la posibilidad de determinarse en el tú-Mariano: “La que fue capaz de apostarse y perdió, pero con triunfo, mientras vos te defendías de querer porque eso golpea duro. La que con los ojos te decía: pero quiero todo, y te decía: pero quiero siempre, y te enseñó a no medir el tiempo ni la libertad y otras cosas que también fueron traicionadas o acaso olvidadas (Galeano, 1975: 141). *Clara* es al través de *Mariano*, sin perder de vista que tal determinación se hace en la vuelta del diálogo inaugurado por *Mariano*. Es decir, el Yo de *Clara*: sujeto-sentido emerge y se determina Sujeto-Yo-dentro y fuera (sintiente y padeciente), cuerpo que escucha en la vuelta del diálogo:

[Clara] La que te decía: a pesar de todo, y te llamaba Pirata.
La que sospechaba de lo imposible, pero lo prefería.

La que venía de una comarca donde las pequeñas cosas tenían toda la importancia del mundo: las cosas chiquitas: una gata lamiéndose la pata izquierda, un cuchillo cayendo al suelo, la crepitación del fuego, la forma y el calor de la ceniza, el dibujo de la gota que resbala sobre el vidrio de la ventana, la mucha sal en la comida o el hecho de haber nacido en febrero.

La que de chica preguntaba a las cáscaras de naranja cuántos hijos iba a tener y se quedaba haciéndole la guardia a la radio para sorprender a los enanitos que se metían adentro.

La que te aceptó sin preguntas.

La de los ojos-túneles, que se reía con dientes de conejo y tenía una trenza negra que le llegaba a la cintura (Galeano, 1975: 140-141).

Fierro. *Mariano* no partió por decisión propia, quizá si hubiera podido elegir se habría quedado con-como *Clara*. Pero tuvo que huir porque las improvisaciones de “la vida” hicieron que estuviera en el sitio equivocado, que supiera por traspié *lo que* hacia la-máquina: el encarcelamiento de *Fierro*, y su muerte y *lo que vino después*. *Fierro*, cuerpo sintiente-percibiente-escurriente es el anclaje que explica la ida de *Mariano* a *Clara*; pero también, despliega el horizonte yuxtapuesto que aproxima dos intersticios de la Ciudad: la sabida y la ignorada. Mientras *Clara* es para *Mariano* su anclaje a la cotidianeidad, *Fierro* es su punto de encuentro con la Revolución. Siendo *La canción de nosotros* la convergencia de voces-horizontes y sujetos, *Mariano* sólo es el portavoz del intersticio habitado por *Fierro*. *Mariano*-personaje-enunciador comienza el “recorte” de la vida de *Fierro*, que después continuará el propio-personaje alternando con el Narrador, mientras en su decir se subordinarán, como en el horizonte de *Mariano*, los Nosotros anónimos que coinciden con él.

Fierro disímil de *Mariano* comprometió en la resistencia el cuerpo y la vida, en tanto, su diálogo con el mundo y el mundo internándose en él darán cuenta de una experiencia del cuerpo distinta: el cuerpo secretante. *Mariano* sobrevivió a la máquina por un golpe de suerte, *Fierro* tenía la suerte echada desde antes de comenzar, él iba por todo o nada:

[Mariano cuenta a Clara] Él era... ¿sabes? Si alguien le hubiera dicho que llevaba una vida de sacrificio y riesgo, le hubiera dado un ataque de risa. Era hombre de poco hablar y ni medio de sí mismo. Yo sabía que había tenido una infancia muy jodida, porque alguien me lo había dicho, y nada más. Cuando lo conocí, él estudiaba Derecho y además trabajaba como una bestia. [...] Leía cuanta cosa le caía en las manos y le gustaba tomar vino y escuchar historias y opiniones. [...]. Un buen día él mismo descubrió quién era. Supo de golpe como una revelación, para qué había aprendido todo lo que sabía y a quiénes iba a entregar todo lo que fuera capaz de dar en el tiempo de vida que pudiera vivir. De golpe se llenó de asco y de apuro. [...]. Mandó todo a la mierda y se dedicó a organizar la rabia, como él decía, durmiendo donde fuera y comiendo si había. Lo que pasará con él se le importaba un carajo. Había aceptado su destino cuando supo cuál era, o lo que había elegido, no sé, pero sin hacer ningún drama con eso, como si la pobreza y el peligro de morir fueran una fiesta. Se había dado. Darse. Él sabía que no hay alegría más alta (Galeano, 1975: 74-75).

“La huelga general había fracasado sin vuelta y habían empezado los despidos y las razias”, recuerda *Mariano* a *Clara* acordonando los acontecimientos de la Ciudad Irrumpida, era el comienzo del “miedo”. “*Fierro* andaba escondido”, re-arma la memoria de *Mariano*, “Yo no sabía para que me había llamado. Todavía no lo sé” (Galeano, 1975: 77). Entonces ocurre el asalto: la captura de *Fierro*. *Mariano* al re-armar su memoria aún desconoce por qué traspie el destino lo puso en el sitio equivocado, pero al menos ha resuelto, tras atar los cabos de la memoria y los decires, que él no fue el culpable de la captura de *Fierro*:

Charlábamos medio a oscuras y *Fierro* se cansó de parecer fantasma. Levantamos las persianas. [...] Entonces baje la cabeza y los vi. El corazón se me trepó a la boca. Venían muy excitados, chocándose, saltando de los camiones con cascos y caretas de gases y metralletas y todo el arsenal. [Sentí que me encogía; que me sobaban las mangas; que me volvía chiquito. ¿Y si habían estado pisándome los talones? ¿Y si me habían usado de carnada? ¿Y si me habían seguido sin que yo me diera cuenta? Tuve, en aquellos segundos, ese pánico que me hizo brotar la transpiración a chorros. Había sido sin querer, pero, ¿de qué me servía ese consuelo? Y a *Fierro*, ¿de qué le servía? (Galeano, 1975: 83).

¿Qué experiencia del cuerpo encarna *Fierro* en la Ciudad Irrumpida? Las tantas imágenes-sinestesia que han atado tanto el Sujeto-enunciador como *Mariano* a su propio percibir del mundo-Ciudad-irrupida que son percepciones de los otros, son en el intersticio de *Fierro* la experiencia en el cuerpo propio, el sentir: “sentir estaría del lado del desborde y tendría como efecto una heterogeneización” (Dorra, 1999 en www.deartesy pasiones.com.ar. Consultado mayo 2009). *Mariano* al vivir en cuerpo propio la tortura da cuenta de la irrupción de la máquina, pero que con tesón logró sortear. Mientras en *Fierro*, paso a paso tras el encarcelamiento, se

desmantela el Yo desvelando el tránsito violento de la conciencia hacia la pérdida de sí-mismo, que el dolor del cuerpo-secretante provoca hasta la muerte:

Soy un ojo que no ve... Soy un oído que no escucha... Soy esta mano que no toca... [...] Soy un cuerpo desollado... [...] Soy un montón de músculos retorcidos y quemados... Tenía todos los nervios al aire. Le dolían los cabellos, uno por uno. Le dolían las uñas. Sentía una aguja clavada en cada poro. Sentía el dolor crujiendo en la caja de los huesos del cráneo. [...] El cerebro había volado en pedazos. Una náusea como una ola con sabor a sangre y a olor podrido. [...] El frío de la hoja del cuchillo en el escroto. El caño del revólver hundido en el agujero del culo. Te levantarán nuevamente la capucha: nuevamente verás el chisperío arrasándote el pellejo, mordiéndote la carne, arrancándote la carne de a pedazos. [...] La lengua inflada le llenaba toda la cabeza. Los testículos hinchados como globos. El pus chorreando: había sentido, sentía, los minúsculos y repugnantes ríos de pus y de sangre deslizándose desde las heridas. Morir. Sí: recordaba. [...] Soy un puñado de fibras rotas... [...] (Galeano, 1975: 102).

Fierro se descubre preso: “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” (Galeano, 1975: 87). El cuerpo-percibiente y sintiente de *Fierro* dan cuenta del mundo-el-otro-el sí mismo adentrándose en el Yo. ¿Cómo es que el Sujeto se hace consciente de su cuerpo y el interior de ese su cuerpo: el sí mismo? ¿Cómo es que el cuerpo siente adentrarse en él el mundo? ¿Acaso la única manera de sentir y sentirse es en el límite del dolor? ¿Y quién o qué podría salvar al Sujeto del violento tránsito del cuerpo vivo al cuerpo muerto? *Fierro* encuentra la resistencia en la memoria, como *Mariano* estuvo a salvo con el recuerdo de *Clara*:

Morir. No quiero morir. Es injusto. ¿Quiero morir? No quiero. Faltan tantas cosas para hacer y para ver. [...] Vida única vida. Nadie me dará otra. La pierdo. Se me va. La estoy perdiendo. Se escurre; gotea. Nadie me dará otra. [...]. No soy mi dolor; soy otro... Pensar. Ahí está. Tengo que pensar. Poner en orden mis ideas. Salvarme. Pienso. Me salvo del dolor. Separarme del dolor. Eso. El dolor me parte. ¿Quién soy? No estoy roto. ¿Quién era? No me romperán. ¿Quiénes son los míos? Los míos: los malcomidos, los maldormidos, los dueños de nada. Un odio crece como pelo o uñas. Soy más fuerte que mi dolor. Pensar. Pienso. Yo. Fuerte. [...]. No me importa sufrir. Estar vivo es un juego de dados. Muevo los dedos. Así. Las piernas. Los tendones. Despacito. Despacito. Así. Estoy vivo. [...] Soy un país subterráneo... (Galeano, 1975: 102-106).

Así comienza el tránsito violento de la conciencia hacia la pérdida de sí mismo. El cuerpo estaba preso y había sido ya asaltado por la primera cuota de dolor que el *Poder* cobraba al enemigo. La conciencia estaba lúcida, no presa, aún no dolida. El cuerpo y la conciencia se habían dissociado: “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 calientes al rojo vivo: ¿Qué hago aquí? ¿Qué van a hacer conmigo? (Galeano, 1975: 87). En tanto, las preguntas del Sujeto-enunciador cuestionaban a la Ciudad y las preguntas de *Mariano* apelaban sin respuesta a la *Ciudad* y a *Clara*, las preguntas de *Fierro* han franqueado el afuera-el otro y piensa en sí mismo, su cuerpo, su pretérito, su muerte. El espacio se ha reducido a una habitación, un espacio cerrado e íntimo. Lo que para *Mariano* ha sido el sentirse, al menos, a salvo; para *Fierro* es la antesala a la muerte, pero antes de que ocurra, el espacio más íntimo despliega para sí, en el encierro y la soledad, el Yo-profundo:

“La cabeza le 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? [...] ¿Qué es esto? [...] El filo quemador de las preguntas: ¿van a dejarme morir de hambre y de sed? La transpiración de hielo. ¿Qué hora es? ¿Cuándo vendrán? [...] ¿Y si me dejan abandonado para que me muera? [...] ¿Cuánto tiempo se aguanta sin agua? [...] ¿Van a dejarme morir o me van a matar? ¿Qué prefiero? Elija. ¿Estoy asustado? ¿Asustado, yo? Me cago de risa. Susto no; asombro. ¿Asombro de qué?” (Galeano, 1975: 88).

En la orilla del abismo que es el Yo (concurridas las polivalencias dables: interior-cognoscente-sintiente-padeciente / exterior- sí mismo- el otro- el mundo), *Fierro* re-arma su memoria, el rompecabezas de los recuerdos, y en un ir y venir andarán su lúcida memoria los recortes de la niñez, de la adolescencia y de la juventud (apenas tiene veintisiete años). A diferencia de *Mariano* y *Clara*, cuyo pretérito-niñez se ha desleído y sólo queda el antes muy próximo a la irrupción del miedo y el presente, en *Fierro* cada recorte de pretérito se reproduce casi tangible, quizá porque es el último plazo para sumergirse en el abismo que es el sí mismo:

En la superficie lisa de la memoria asomaba la punta de algo que pujaba por salir. Tengo veintisiete años cumplidos. ¿Se me acabó la cuerda? ¿No fue poca la vida para tanta muerte que me espera? Tengo cinco años. ¿O seis? Estoy al borde del camino, con mi amiga. [...]. Estoy en un pozo profundo y descubro el pánico de morir y la potencia del grito. [...]. ¿Qué edad tenía? Adentro del poso hace mucho calor. No sé veía nada. [...]. No. No me van a matar. Cobarde. Después de todo, ¿qué importa? Maula. ¿No estabas decidido desde el pique a morir? [...] Una estupidez que le pasa a cualquiera. Ser digno de los demás, digno hasta el final, ¿no parecía fácil? Alguien que me dice: «Me alcanza con saber que estás vivo en algún lugar del planeta.» Alguien que me cuente cosas. Le cuento yo también, cosas de antes. Nos contamos. Hablamos y vamos perdiendo la ropa mientras hablamos. [...] La lindísima muchacha que desnuda es mi verdadera única casa. Yo, oso torpe: ella mi guarida. [...] Fierro se serenaba. La memoria era una fuente de bravura. [...]. Fierro había conseguido que el pasado se moviera sobre una correa giratoria: cada imagen se desprendía de la anterior, desembocaba en la siguiente. [...]. Cosas que el no

solía recordar, afloraban como ciudades sepultadas. La memoria no le entregaba recuerdos alegres, pero eso no importaba. Era el que era y el que había sido. Soy. Me recorro como un país (Galeano, 1975: 88-94).

Las tres ciudades convergen en *Fierro*, pero no en la manera en que coinciden en el Sujeto-enunciador donde sólo es la síntesis del presente del Nosotros. El presente de la ciudad-irrupción y el presente del cuerpo-irrupción de *Fierro* son el acontecimiento ocurriendo. Es decir, converge mundo-cuerpo-irrupción en el mismo instante, pues el presente que denuncia la voz del Sujeto-enunciador y el regreso de *Mariano* acontece a tres años de distancia. El pretérito es para *Fierro* antes del “organizar la rabia”, un pretérito no desleído, la irrupción de la Ciudad no hizo tambalear su memoria. El presente es el de su cuerpo. Y paradójicamente, él que había cedido sin cortapisas su Yo al Nosotros, en el violento desasir de su cuerpo y memoria, consigue apresar al Yo que era y es, antes de la muerte. La Ciudad de Todos: futura por la que regresó *Mariano*, el presente incierto que denuncia el Sujeto-enunciador en *Fierro* tenía una respuesta. El tránsito del Yo al Nosotros y de vuelta era el presente de *Fierro*; el tránsito de un pronombre a otro adquiere una nueva significación ahora en el cuerpo-secretante de *Fierro*:

La revolución, la tierra prometida... ¿Treinta años? Puede ser. ¿Cuarenta años? Puede ser. ¿Una cruz de Cariola roja sobre un número del almanaque? ¿Mañana? No. La victoria y la resurrección y el poder: mañana no. Me jodo la vida. No voy a tener otra. Esta es la única que tengo. [...] ¿Cuánto será la cantidad de dolor todavía reservada para mí? ¿Todo por quién? ¿Por los otros? ¿Por los que me están reventando? ¿También por ellos? ¿Es la muchedumbre una familia? ¿Se puede tocar, la muchedumbre? ¿Puede uno sentirse abrazado por la multitud? Sí puede sí puede. Podés. Pudiste. Te ocurrió. Te está ocurriendo. Siempre. La muchedumbre: una muchacha embarazada de granadas. La gente bailando en la calle. Una alegría feroz. Un alboroto de tambores y guitarras y banderas y todos abrazándose y besándose sin conocerse. Sí: siempre. Sí: todo. Por eso: todo. La revolución: cuando el cielo baja y la tierra sube. Los armados, desarmados. Los atados, desatados. El precio. Pagar el precio, ¿no era lo que pedías? ¿No era lo que querías? ¿Quién eligió en tu lugar? La larga noche de los años. El trabajo de hormiga. La impotencia y la espera. Un ponchito nomás, y a la intemperie. Vos. Yo. Sí. Yo. Nosotros. Yo dispuesto a la reventazón de todos los mandamientos. ¿No quisiste hablar con la voz de los que no tienen voz? ¿Pelear del lado de los que no tienen armas? ¿Caer con los condenados a la caída? (Galeano, 1975: 104-105).

La suma de pronombres transitados yo-tú-él-ella-nosotros, e incluso ellos, ustedes, convergen en el cuerpo-secretante de *Fierro*. Una memoria polifónica que da a cada uno un lugar en la Ciudad que sueña, Ciudad de todos; pero que la muerte llega antes, sin sorpresa, porque estaba jugada y era sabido. Tras mucho resistir *Fierro* es vencido, y tras ser un cuerpo-vivo, inevitable destino del Sujeto, es un cuerpo muerto-anónimo encontrado por un desconocido:

Estaba buscando monte para echarse una siesta con mucho árbol encima, costumbre del hombre solo que antes había sido, hombre solo y monteador, y caminando lo vio. [...] Le vio el pie. [...] El pie asomando entre las ramas espinosas. [...] El mosquerío zumbaba, alborotado. Le vio el pie y adivinó el resto. Se escapó cuesta abajo, a todo lo que daba. [...] Quiso dormir. Tenía al muerto atravesado entre los párpados. Volvió a media tarde. Solo. Se aproximó, persignándose. Vio el cuerpo desnudo y desbaratado, el lívido pellejo y los manchones morados de golpes y quemaduras. Vio el misterioso fueguito invulnerable todavía brotando de alguna parte y todavía imponiéndose. El cuerpo no había empezado a descomponerse. A este pobre hombre lo han matado varias veces, pensó. Está pidiendo tierra, pensó. Y paz. Y otra cosa más está exigiendo o advirtiendo, pensó, sin saber cuál era esa otra cosa que estaba retumbando más allá de la sorpresa y la tristeza del asesinato (Galeano, 1975: 116-117).

Ella y el hijo. Mujer, sin nombre y niño: el *Yuyo*. Dos voces, que en un momento de lucidez de *Fierro*, vienen del pretérito y presente, anunciando el futuro, o mejor escrito, lo que pudo ser:

Salgo de la prisión al mediodía, con una bolsa al hombro, y floto en el espacio y parpadeo: me cuesta creer en tanta luz que hay en el aire. El aire esta preñado de lluvia y todo luminoso de luz blanca. Lejos, contra una pared, me espera una mujer. Mi hijo viene corriendo, llega, se me trepa de un salto, nos ahogamos en un atracísimo. Los puñetazos del corazón contra el pecho. Dos golpes: estoy libre, estoy vivo. Está necesidad de caminar en cualquier dirección y sin plazo, caminar porque sí, porque quiero, porque se me da la gana. La libertad. Mirá. Tengo para vos estos bichitos de miga de pan. Fueron hechos por todos nosotros. La vida adentro (Galeano, 1975: 97).

Fierro convoca a la mujer y el hijo: *Yuyo*, como *Mariano* ha hecho con *Clara*, aunque en el desenlace, que es la muerte, no consigan salvarlo. Ella sin nombre, él un alias. ¿Acaso porque representan, una vez más, en *La canción de nosotros*, a los tantos que se enlistan en el anonimato del Nosotros? Y sin embargo, tienen voz, y al tiempo, se convierten en Sujetos-enunciadores de otra arista de la Ciudad Irrumpida. *Fierro* resiste a la máquina mediante la memoria, el pretérito casi tangible le da fuerzas, mientras piensa:

No. No me van a matar. Cobarde. Después de todo, ¿qué importa? Maula. ¿No estabas decidido desde el pique a morir? ¿No era que se te importaba un carajo? Morir. Una estupidez que le pasa a cualquiera. Ser digno de los demás, digno hasta el final, ¿no parecía fácil? Alguien me dice (Galeano, 1975: 90).

Alguien es Ella, su mujer-la madre de su hijo, que viene a su memoria del pretérito tangible diciéndole:

«Me alcanza con saber que estás vivo en algún lugar del planeta.» Alguien que me cuenta cosas. Le cuento yo también, cosas de antes. Nos contamos. Hablamos y vamos perdiendo ropa mientras hablamos. No nos sacamos la ropa. La ropa va desapareciendo, de a poco, de a poquito, mientras nos contamos de cuando éramos chicos. La lindísima muchacha que desnuda es mi verdadera única casa. Yo, oso torpe: ella mi guarida. Fierro peleaba con su conciencia respondona; [...] (Galeano, 1975: 91).

Ella, pretérito y presente. El hijo, presente y futuro. Mientras resiste exigiendo al cuerpo, aún vivo, que no de tregua “escucha las voces del pasado viniendo sin mentira y sin prisa. Sentía a su hijo diciendo: «Contáme de cuando eras chiquito»” (97). El futuro anunciado:

Las cosas que no te digo por nuestra manera callada de querernos. Cuando descubras... Cuando descubras. Mirá. Llueve como si fuera la primera vez. Mi hijo a caballo, galopando a mi lado. El pasto aplastado bajo los cascos de los caballos. La tierra sin alambros. Las cosas que no te digo. La tierra purpúrea empapada por la lluvia. De esta costilla naciste, de esta tierra mojada brotaste: por ella pelearás, hasta que cada fogón sea la casa de todos. Las cosas que no te digo. A caballo, a los piques, golpeando los charcos, libres bajo el cielo rajado, y llueve, y llueve. ¿Qué será de nosotros todos? Libres. Abriendo la lluvia brava: libres. ¿Qué otro gallo cantará? (Galeano, 1975: 98).

Pero el presente-ignorado, acaso adivinado o presentido por *Fierro* es otro. Su hijo, sin nombre para el Sujeto-enunciador-narrador, no es más que un anónimo más, un “chiquilín” más, enunciado, una no persona, un objeto de la enunciación:

El chiquilín anda por la costa y levanta del suelo un tubo cualquiera, [...]. Un chingolo sale aleteando por la ventana de casa y con el pico le punió a mamá un billete que no se termina nunca jamás, así ella compra comida y no tiene que trabajar ni llorar ni andarse preocupando. El chiquilín se ve a sí mismo, también, en la otra punta del fierro, y él es grande y es domador de caballos. El chiquilín camina y camina [...]. Y piensa: [...]. Arranca un puñado de pasto y se lo mete en el bolsillo: es lechuga, para que el papá coma cuando vuelva. Al papá se lo llevaron y nadie puede verlo y él le guarda comida y le cuida las cosas (Galeano, 1975: 99-101).

El cuerpo no aguanta. Fierro muere, ignorando que su cuerpo sería “arrojado muerto al monte, cerquita de un pueblo cualquiera” (Galeano, 1975: 113); negado de la alegría porque, “al cabo de semanas de no poder arrancarle ni una sola palabra” (Galeano, 1975: 113), había vencido a la

máquina; y “no sabía, y nunca supo, que en alguna parte había una carta para él” (Galeano, 1975: 114).

Ella, la mujer sin nombre, dejaba escrito su amor y espera, en una carta:

La carta decía:

Hemos preguntado por todas partes y nadie sabe dar cuenta de tu paradero. En los cuarteles se ríen de mí cuando pregunto. Ellos dicen que te habrás ido con otra, pero yo sé que te han metido preso nuevamente porque vino un amigo tuyo que sabe y me lo dijo. Me preguntó adónde andarás. Los sufrimientos que estarás pasando ya me los imagino. Puede ser que esta carta te llegue y puede ser que no, pero lo mismo la voy a llevar a ver qué pasa. Dice el Yuyo que te manda un chicle globero, porque vos sabés hacer buenos globos, globos grandes, que vuelan y así te metés adentro del globo y te escapás. [...] El Yuyo es una maquinita de hacer preguntas. [...] Camina mucho solo, anda por ahí, sin darse con nadie. A cuanto tipo de uniforme que ve por la calle, aunque sea un portero de hotel, le pregunta: ¿Cuándo me vas a devolver a mi papá? [...] Yo también te extraño mucho. Olvidate de todas las cosas feas que te tengo dichas y las veces que yo no te entendía. Solamente quiero que vuelvas. [...] Ahora yo no sé si vas a poder leer esta carta, pero igual siento como una necesidad de decirte que yo contigo he sido más feliz de lo que los libros dicen que se puede. Perdoname si tantas veces me anduve quejando por bobadas. Un día me dijiste que yo tenía cara de mujer a la que siempre se vuelve y yo te espero ahora o cuando sea y donde sea y como sea. Quiero que sepas (Galeano, 1975: 114-115).

Ella, la mujer anónima, escribe, se escribe. Sus palabras son las únicas que se escriben sobre esta canción de todos-canción de nosotros. Dejando constancia en palabras, que no se deslíen, del presente, del cuerpo y la ciudad irrumpidas. Palabras del tiempo íntimo y cotidiano que es el amor, el perdón y la espera.

Los anónimos presentes. Ella, la mujer, y el hijo de *Fierro*, han desplegado la ristra de anónimos presentes, víctimas sin nombre de la *Maquina*, sumados a los tantos que ya habían referido el Sujeto-enunciador y *Mariano* en imágenes-sinestesia. Un paso de entre el anonimato, para desplegar un horizonte más, con un nombre común: *El delator: carnada, batidor, dedo duro, buey corneta. El delator: que quiere gritar y vomita, quiere llorar y se mea, quiere dormir y se muere. Que quiere querer y no tiene con qué* (Galeano, 1975: 80). *La máquina*, advertían *Mariano*, *Fierro* y el Sujeto-enunciador, tiene como tal, los instrumentos invencibles que quiebran la solidaridad del

Nosotros. Entonces la Revolución no sirve, y el “poder vence”. ¿Qué es la Revolución cuando el cuerpo no resiste? ¿Para qué sirve la Revolución si no cambia nada? ¿Quién podría creer si la máquina vence... siempre vence? El cuerpo del *delator* no resiste, ni tiene amarras hacia dentro sólo hacia fuera, y pensando en el afuera: el otro-los hijos, el mundo-que no tiene posibilidad de salvarse, claudica, delata:

El delator estaba aturdido por los golpes y las voces: [...] El delator delató. Y después pensaba: ¿Quién puede obligarme a que me arruine la vida? Y bueno. No sirvo para mártir de las catacumbas. Y con eso, ¿qué? No me gusta estar preso. No me gusta estar muerto. Quiero comer todos los días. ¿Hay algo malo en eso? Yo tengo hijos. Si yo no los alimento, ¿quién? El pan no crece en las veredas. La leche no sale por las canillas. Yo estuve preso. ¿Y alguien movió un dedo por mí? ¿Alguien hizo algo por mí? Yo no era importante, ¿eh? ¿Revolucionarios, esos? ¿Por qué los dejó la mujer o el padre les pegaba o querían tener coche y no podían? Resentidos, esos. Cobardes. Imitando héroes como monos. Repitiendo frases como loros. Saben mucho, ¿no? Saben todo, ¿no? Mucho librito. Tienen la receta de la felicidad pública. Se creen los mejores. Y si son los mejores, ¿por qué no ganan? ¿Por qué pierden siempre? Van a salvar a la humanidad y no se creen ni entre ellos. ¿Desconfiaban de mí? ¿No me daban pelota? ¿Sanciones, a mí? Que se jodan. El pueblo se caga de risa. Además le hago un favor. A este coso le estoy haciendo un favor. Libre, es cadáver de un momento a otro. Lo entrego y le salvo la vida. No lo van a matar. Van a agarrarlo vivo. El oficial me dio su palabra. Porque yo le dije que si no, no digo nada. Y él me juró (Galeano, 1975: 79-80).

El cuerpo del delator, es sintiente, percibiente y sentido, al igual que el de *Fierro* y de *Mariano*, pero no resiste, se quiebra en el sentir, y su percibir justifica su delación: “Vamos a romperle el culito. Tocá, tocá. A ver si echa sangre. [...] Mirá, tantealo. Está bueno. Llorá, está llorando. [...] Está llorando. El desgraciado este está llorando. El cagón este. [...] No le pegues más, no te gastés las manos” (Galeano, 1975: 78-79). A la orilla del abismo del dolor, de la muerte, es cuerpo secretante que no resiste y se salva, o cree salvarse. *La canción de Nosotros*, el acto de cantar se desplaza del significado que había tenido hasta aquí como sinónimo de celebración, de resistencia, de confianza en el Nosotros, para ser sinónimo de delatar, soplar, confesar. Al través de su cuerpo irrumpido el-Ellos se evidencia, y es también, un Nosotros, metonimia de la Máquina, del Poder que “devora héroes y caga locos”:

¿Creías que te ibas a esconder? Nunca vas a poder escapar de nosotros. No hay ninguna cueva a donde nosotros no podamos llegar. Ninguna cueva en ninguna parte del mundo. Así que no querías colaborar. Y nosotros creíamos que eras una pobre mosquita. Ya no eres nuestro amigo (Galeano, 1975: 78).

Los anónimos pretéritos. ¿Acaso, existe un pretérito anunciado de la Máquina? ¿Un origen, un principio, de dónde venga? ¿Una justificación histórica? Concatenado al horizonte de la *Maquina*, es decir, el relato que da cuenta del desmantelamiento del yo, ejemplificado con *Fierro*, el Sujeto-enunciador encuentra un pretérito desleído, quizá olvidado, pero a fin de cuentas, la justificación del presente irrumpido en la Historia (con mayúsculas), en el tiempo monumental; y que se inscribe bajo el epígrafe: *El Santo Oficio de la Inquisición*, en la edición de Siglo XXI⁷³. Los anónimos del pretérito se hacen presentes, recobran su voz en un presente histórico que comienza en el arribo de la Inquisición a las tierras del Sur:

El virrey Toledo quejábbase de la poca paz y mucha inquietud que en casi todas partes y lugares había encontrado cuando llegó al país: desasosegada la ciudad de la Paz con las alteraciones que causaron Gómez de Tordoya, Jiménez y Osorio; en la provincia de Vilcabamba alzado el inca Cusi Titu Yupanqui; [...]. 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 Inquisición 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 e su lengua y vivir (Galeano, 1975: 81-82).

Una mujer anónima, es mortificada, su cuerpo visto al través de la objetividad del enunciador-mirada, sólo dará cuenta del procedimiento, sin desvelar nada del cuerpo sintiente-percibiente:

Dijo que no debía nada. Amonestada, y fue mandada desnudar, dijo que no debía nada. Fue vuelta a amonestar que diga la verdad, donde se no se mandará poner la cincha. Dijo que no debía nada contra la fe; fue desnudada y puesta en la cincha, atados los dedos de los pies, y por los pies y espinillos un cordel, y por los brazos, y por los molledos para la mancuerna (Galeano, 1975: 101).

Después de la tortura, la mortificación del cuerpo, devela en una metonimia los dejos del cuerpo escurriente de los anónimos del pretérito. Sólo son los instrumentos del Poder pretérito, una vez más, la descripción del Sujeto-enunciador-mirada:

En las paredes se veían colgadas disciplinas de diferentes materiales, algunas sogas anudadas y no pocas tiesas con la sangre; otras de cadenas de alambre con puntas y ruedecillas como las de las espuelas, éstas también manchas de sangre; los cilicos de tejidos de alambre con puntas salientes, como de un octavo de pulgada, cubierto con cuerpo por el exterior y provistos de cordeles para amarrarlos. Los

⁷³ En la tercera parte de la presente investigación se advertirá una transición del Sujeto-enunciador (aquí referido como voz que d-enuncia o esclarece el presente mediante un suceso histórico) al Autor-Implícito. Valga, entonces, considerar aquí parcialmente que dichos apartados de la novela son enunciados por el Narrador.

había de diversos tamaños, para la cintura, los muslos, las piernas y los brazos [...]. En un cajón había muchas argollas para los dedos, hechas de pequeños pedazos de hierro en forma de semicírculos o medias lunas, con un tornillo en uno de sus extremos, de manera que colocándolas en el sitio adecuado, se podían apretar todo lo que se quisiera, aún hasta el punto de reventar las uñas y romper los huesos (Galeano, 1975: 107-108).

La anatomía del cuerpo inmóvil, eso que la mirada atrapa o recuerda que es, fragmento a fragmento se descubre, pero es un cuerpo ajeno, el cuerpo del otro a merced del dolor: “la cintura, los muslos, las piernas, y los brazos... las uñas y los huesos... la sangre que brota del interior al exterior dejando una huella de cuerpo ya mortificado”. Pero del dolor nada. Entonces, el relato de un hombre, quien al igual que la mujer “amonestada” se deja hacer y sólo dice (dijo): «Vea usted cuán flaco soy y cuán fácilmente se acabará mi vida». El cuerpo mortificado no es el suyo, puede verlo como otro, el cuerpo de otro que:

Fue mandado quitar la ropa y tornado a amonestar que diga la verdad, dijo que no tiene más que decir. Fuele quitado el escapulario y tornado amonestar que diga la verdad, dijo que no tiene más que decir. Fue mandado quitar el sayo y el almilla, y amonestado que diga la verdad, dijo que no tiene más que decir. Fue mandado quitar el jubón, las calzas y los zapatos, y amonestado que diga la verdad, dijo que no tiene más que decir. Fue mandado poner unos zaragüelles, y amonestado que diga la verdad, dijo que no tiene más que decir. Fue mandado quitar la camisa y quedó desnudo y con los zaragüelles y sentado en el potro, y amonestado dijo que no tiene más que decir que lo que tiene dicho. Fue mandado tender en el potro y estando tendido dijo: «Vea usted cuán flaco soy...» (Galeano, 1975: 111).

El “Hablamos y vamos perdiendo ropa mientras hablamos. No nos sacamos la ropa. La ropa va desapareciendo, de a poco, de a poquito, mientras nos contamos de cuando éramos chicos” de *Fierro*, tiene para los anónimos pretéritos otro significado. El perder la ropa, pieza a pieza, anuncia la mortificación del cuerpo, donde al desnudado le queda nada más que resignación y repetir una y otra vez: “no tengo más que decir que lo dicho”. La palabra propia, el pecado de decir se censura en el pretérito histórico. Un listado de por qué descubren una lista de culpables, y justifican la razón de los cuerpos mortificados:

Porque en un entierro muy suntuoso había dicho que tanta pompa era inútil... Por haber usado artes mágicas con que convertía a la vista en negros a los hombres blancos... porque dispuso tres muñecos que representaban otras tantas personas de autoridad y ejercicio... Por decir que no tenía el Pontífice facultad para conceder indulgencias... Porque dijo que Dios había errado en la creación del hombre... Porque dijo que tenía segura la gloria y estaba tan cerca de ella como de aquí a su capa... Porque estando dormida, se le representó que había de quedar la ciudad reducida a cenizas por a ira del cielo...

Porque un clérigo con quien ella había estado amanceba, lo solía decir: «Diosa mía»... Porque dijo que los sacerdotes comían el sudor de los pobres... Porque se ofreció al demonio... Porque negaba redondamente lo del sexto mandamiento.... Porque dijo que aunque lo mandasen el Rey y el Papa, el haría en su casa lo que quisiera... Porque sostenía, con motivo de la aparición del cometa grande, que eso significaba el fin del mundo... Porque renegó de Dios mientras estaba colgado recibiendo azotes de su amo... Porque declaró que era cabrón y saludador... Porque afirmó que los indios que había muerto antes de la llegada de los españoles, se iban al Cielo. Porque dijo que la Inquisición era como la torre de Babilonia... Porque sostenía que a los inquisidores y familiares se les debía atar a la cola de un caballo...Porque dijo que los inquisidores no hacían lo que debían hacer, que no era sino contra los pobres y no contra los grandes hinchados del mundo (Galeano, 1975: 123-125).

Los anónimos pretéritos, tácitos en la lista de por qué, anuncia a los habitantes del intersticio de la Ciudad Ignorada. Una marca indeleble del pretérito se ha quedado en ellos, herederos del sin lugar en el presente irrumpido: las mujeres, los negros, los respondones, los opinadores, los irreverentes, los pobres, los indios, por hacer una lista. En resumen, *Fierro* ha sido el anclaje entre el huir y regreso de *Mariano*, pero también lo es entre la Ciudad Sabida y la Ciudad Ignorada, a la que se da paso.

La Ciudad Ignorada

Ganapán. Así como *Fierro* es la causa del encarcelamiento y exilio de *Mariano* y el anclaje (o punto de intersección) entre la Ciudad Sabida y la Ciudad Ignorada. *Ganapán* será para *Mariano* el anclaje entre lo sabido de la primera y lo recién-advertido de la segunda. Considerando que para *Fierro* la Ciudad Ignorada es un recuerdo de niñez, atravesando los acontecimientos de su joven vida, la convivencia con ese intersticio fue un siempre ahí y compromiso y justificación “cuando comenzó la rabia”. En tanto, para *Mariano* la Ciudad Ignorada antes de la huída fue una intuición, sólo un significante con referente lejano, donde los ignorados no distaban mucho de las estadísticas, del “se dice”, de la mirada desde arriba, aunque a *Mariano* no le agradara, él sólo

era observador, como había narrado a *Clara* en el montaje de la partida. Es hasta ese momento límite cuando su encuentro contingente con *Ganapán* despliega la Ciudad Ignorada:

Me despertó el hocico de un caballo. Ni el susto pudo moverme. Alcancé a alzar la cabeza y enseguida el suelo me golpeó la nuca con violencia. Veía nublado. Atrás del caballo había alguien. Una mancha grande. Escuché una voz. Palabras rotas. Pasó un siglo. [...] Después la mancha se infló y se desprendió del carro y vino y tapó el cielo. Sentía que me alzaba en brazos. [...] Abrí los ojos y no supe dónde ni cuando. Estaba bajo techo, eso sí. En el suelo, cubierto por una cobija. [...] Desde una silla, un negro grandote me estaba observando, como al descuido. Las manos le colgaban de las rodillas. Armaba un cigarro (Galeano, 1975: 174-175).

Ganapán, al igual que *Fierro*, entra a escena al través de la voz-narración de *Mariano*:

un negro grandote [...] las manos le colgaban de las rodillas [...] Le vi los brazos fuertes y una cara muy simpática, de chiquilín gigante. [...] Él había sido obrero, obrero del metal, y había perdido el trabajo cuando la huelga grande. Ahora vivía de la basura que juntaba con el carro. Tenía hijos de varias mujeres, y un caballo percherón que se llamaba "Pulga" (Galeano, 1975: 175).

El retrato de *Ganapán* que *Mariano* llevó consigo en la huída, "cuando pudo caminar y no decir adiós" (Galeano, 1975: 175), se deslió en el exilio tristón, pues en la mañana de otoño del regreso cuando coincidieron en el muelle no lo reconoció:

Mariano despliega un diario y se sienta encima con las piernas colgando sobre las grandes rocas pulidas como huesos. De vez en cuando escucha pasos a sus espaldas; se le crispan los músculos, mira de reojo, tenso, y transcurren los segundos, y vuelve a lo suyo. Dos hombres pasan, entre otros. Uno, es negro y fornido, que camina desganado y cariñoso como un gato con sueño y tiene ojos amarillos y voz ronca; el otro [...]" (Galeano, 1975: 16-17).

¿Quién es *Ganapán* para sí mismo? ¿Qué cuerpo tiene implícita la voz "que escurre del cuerpo" que responde al nombre de *Ganapán*? Imponiendo distancia respecto a una obviada (incluso obligada) lectura ideológica de la configuración de la Ciudad Sabida, dadas sus singularidades, es factible también, y en concordancia con el tópico de la Subjetividad, indagar la relación entre *Ganapán*-cuerpo-voz y su interacción con sí mismo, los otros-nosotros y el mundo, o viceversa, para develar su configuración de Sujeto.

Así pues, *Ganapán* distiende su intersticio y configuración de habitante ignorado. Quien a la par de los demás habitantes y horizontes se yuxtapone en la Ciudad Irrumpida, un presente y pretérito inmediato marcado por la “Huelga General”, que en su vida ha inaugurado el ir y venir entre los andurriales persiguiendo el trabajo, el alimento, preguntándose y soñando que un día podría encontrar su lugar:

Yo había estado trabajando en una fábrica. [...] Ando todavía pegajoso del aceite de la máquina y de noche todavía me zumban los taladros en los oídos, aunque ya va para cuatro años largos de todo eso. Vino la huelga general y yo [...] Yo no me meto en política y de esas cosas no entiendo nada, pero si hay que pelear, acompaño y peleo y del caballo no me baja nadie. Perdimos. Los que mandaban siguieron mandando y al que no le guste, marche preso. Me dieron raje y me dejaron en la calle para siempre. Yo me quedé plantado toda la tarde frente al portón de la fábrica, agarrado a los barrotes de fierro, [...]. A la final me cansé de pensar en eso y le pegué una patada al portón [...] Y yo caminé y sigo caminando. Siempre apuradas mis piernas como si tuvieran un lugar adónde ir o buscando algún lugar que sea mi lugar y no encontrando. Caminé sin bajar los brazos, mundo arriba y mundo abajo, caminante, viviente, sobreviviente, con la desgracia haciéndome sombra y con el pánico este de que se me llene un día de aire la panza o la cabeza (Galeano, 1975: 130-131).

Ganapán se cuestiona y contesta ¿quién soy? Dice de sí mismo recordando una niñez a la intemperie, en la orfandad de padre y madre, de ésta no recuerda nada, de aquél sólo el poco tiempo “que lo tuvo”, y con quien se murió también la esperanza de tener un lugar en el mundo-ciudad. Padre e hijo soñaban que el sino de negro cambiaría con los años, que un destino distinto le esperaba en el futuro... pero la suerte “no se enderezó” y el presente irrumpido es para *Ganapán* nada más que la consecuencia de una niñez en el abandono, un sin-lugar, “mataduras”, dice él:

No son lisonjas, Virgen Santa. Son veracidades. Para mí que la propia entrada mía al mundo ya estuvo equivocada. [...] Se ve que el nacimiento mío fue un error y que yo no estaba para venir acá. No soy el que soy y no me encuentro: ésa es la contra mía. Yo sé que éste no es mi lugar. Aquí estoy pero no estoy, María, María Auxiliadora, Madre de Dios, y ya tengo unas cuantas mataduras en el lomo. Mataduras, tengo. Otra cosa no. A mi padre lo tuve pero por un rato nomás, y me lo dejaron morir. Con él yo conversaba. [...] Yo de gurí me levantaba cuando era muy de noche todavía y salía a buscar la yegua tordilla. Aquellos eran buenos tiempos. [...] y a la noche no le tenía miedo [...] y no era enemiga. Yo traía la yegua y la ataba al carro y nos íbamos al mercado, al trote por el camino de tierra, mi viejo y yo. Él llevaba las riendas con una mano y con el otro brazo me apretaba contra el pecho de él, para que yo no sienta el frío de la madrugada, y me hablaba [...] de sus cosas tristes y de las pateaduras que le habían dado y vos vas a ser más fuerte que yo, me decía, vas a ser un Tarzán de fuerte, y cuando seas grande, me decía, los vas a hacer sudar sangre a esos hijos de puta (Galeano, 1975: 131-132).

“Los buenos tiempos” y el padre los tuvo “por un rato nomás”, *Ganapán* se echó a caminar por el mundo teniendo nada, a solas. Al decir de sí, al cuestionarse (igual que los demás habitantes) convergen en su memoria-íntima un pretérito-presente-futuro que reiteran lo mismo, un hombre sin nada y sin nadie: “Una de las maldiciones mías está en que no tengo nada. Todo lo que yo tuve, se me fue” (Galeano, 1975: 129). Él percibe el mundo-ciudad-presente y entonces piensa, preguntándose ¿dónde está el lugar (suyo) que anda buscando y no encuentra?, es un par de “las teorías mías” (Galeano, 1975: 128) dice, se dice. *Ganapán* dialoga consigo como lo hizo *Fierro* en la espera de la muerte, como *Mariano* buscando las razones de la “lucha”. En él, el percibir-cognoscente: “Ésta es una de las teorías mías, de cuando me pongo a pensar. Cada vez pienso más, porque ando sin laburo, ¿sabe? Pienso: y yo, ¿qué tengo? ¿Qué es lo mío? ¿Qué soy, yo? ¿Carne bautizada, nomás?” (Galeano, 1975: 128); se amalgama con el sentir-desbordado:

Me pongo a pensar y a preguntar y es como apretar el botón de arranque de un motor que después no hay manera de pararlo. A veces hago unos pesos y los convierto en grapa, con mucha frecuentidad (*sic*) me pasa eso, la verdad sea dicha, a usted no la voy a engañar, usted que es la Reina del Cielo y de la Tierra. Pero esas son mis armas, María, usted comprenda, contras las preguntas que se me vienen de adentro y me atropellan. A la grapa yo le pido que me saque las preguntas que me lastiman la cabeza. Vacío la primera botella y entonces espero perder las ganas de cobrarme las desgracias a cuchillo y de romperle los dientes a cualquiera. Yo tengo esa intención (Galeano, 1975: 130).

Cuerpo y mundo en *Ganapán* se mezclan sin posibilidad de fronteras, los límites se diluyen. El mundo-ciudad es para su cuerpo la cotidianeidad de un presente incierto, que viene siéndolo desde el pretérito. Desasosiego reiterado e ininterrumpido, compartido con el Nosotros. El mundo entra por sus sentidos al través de los olores, los sabores, los sonidos, pero una vez dentro se amalgaman con su pensamiento. A diferencia del existencialismo y revolución de *Mariano*, *Fierro* y el Sujeto-enunciador, el mundo-ciudad percibido y racionalizado como una “lucha” por la cual caminan la vida. En él, la cotidianeidad gana y se centra en el “diario luchar” por el alimento. Para él, la Ciudad de Todos será, entonces, no la victoria definitiva contra el Poder, sino el hambre colmada:

Ganapán, que esconde bajo la mesa sus zapatos sin medias, se pregunta qué mierda espera para irse. «¿A qué vinimos?», piensa. La estatua sagrada lo contempla desde lo alto, sombra descomunal de la sombra que envuelve a la Perversa, y él siente hambre y piensa que siente hambre. [...]. El hambre de Ganapán bate alas contra el fondo vacío de su estómago. Ganapán cierra los ojos y una vaca asada flota envuelta en una nube. Ganapán se siente solo, sobrando, náufrago de ninguna nave: la vaca sale volando y él la baja a tiros. Ganapán abre los ojos. Piensa en sus hijos y en los víveres que tendría que llevarles. Doña Anunciación, ¿cómo se las estará arreglando? Doña Anunciación tiene una vaca lechera durmiendo al lado de la cama y un marido que peleó en las guerras civiles. El veterano pasa los días en una mecedora, delirando con batallas que se definen en una carga de lanceros entre dos luces, Ganapán no quiere pensar, piensa que no debe pensar, la Perversa le está leyendo los pensamientos: ella lo aturde cuando habla, y mucho más lo aturde cuando se queda callada, [...] (Galeano, 1975: 59-60).

Aun cuando en *Ganapán* al través de su voz, su propia enunciación del mundo se desembraga el mundo de su yo-cuerpo, por ejemplo al decirse-pensar que “no debe pensar”, el mundo, los otros y sí mismo se amalgaman, como en la cita ejemplo. Pues de percibir su propia imagen: “sus zapatos sin medias” y preguntarse qué espera para irse, a qué vino a ese lugar, salta de inmediato a sus sensaciones: el hambre, una imagen-sensación que lo persigue desde el pretérito-niñez hasta el presente-adulto (como se ha observado). Las sensaciones, el sentir, embiste su pensamiento, es consciente de esa sensación que al mismo tiempo lo lleva a soñar-inventar para no pensar: “cierra los ojos y una vaca asada flota envuelta en una nube”; sin embargo, piensa, y convoca a los otros: sus hijos, su responsabilidad de padre, las carencias, también hábito irrenunciable, de “los suyos”, y de ahí a una vecina: *Doña Anunciación* con quien ha dejado a sus hijos, y de ella al esposo, y de vuelta al instante que está viviendo. Tiempo, espacio, personas, sensaciones, pensamientos convergen en el ahondar de su propia subjetividad en todo momento, a cada palabra y pensamiento. Los límites del mundo-ciudad-cotidiano-presente para *Ganapán* se deslíen. Esta es la manera de *Ganapán* de dialogar con el mundo-ciudad. El mundo-ciudad, los otros y su cuerpo son una unidad, donde él es un cuerpo-yo parte de la Ciudad, los otros son parte de la ciudad, la ciudad es de todos, al tiempo, que él es todos.

En medio de esta fractura de los límites mundo y yo *Ganapán* se cuestiona: ¿Quién soy yo?, por mediación del diálogo con el otro y sí mismo, dentro de sí. Yo *Ganapán* conversa sobre sí, se explica quién es, cómo el mundo se interna en él, qué lugar ocupan en su vida los otros al través de un diálogo mental-oración con la *Virgen María*:

¿Se acuerda la primera vez que nos hablamos? Yo era muy gurí, estaba recién empezando esta vida sin abrazos. ¿Se acuerda? Fue la primera y la última vez, porque pasaron los años y usted nunca se ocupó más de mí. [...] Es que yo a usted la quiero, María, pero a mi manera. ¿Se acuerda? [...] Estaba yo todo lleno de dolor. Entonces cerré los ojos y los apreté para metérmelos bien adentro y vi puntitos de colores y con toda la fuerza del alma le pedí a usted, Madre de Dios, Madre de Mártires, ponchito de los pobres. Y usted me fue propicia. Yo le pedí un milagro y usted me lo hizo. [...] Y yo caminé desde aquel día. Caminé y caminé y caminando ando todavía, buscando en invierno la vereda del sol (Galeano, 1975: 126-127).

Regresando a las elucidaciones del Sujeto-vivo, *Ganapán*, muestra de ello, es sujeto al través del diálogo ininterrumpido con el mundo- los otros- sí mismo. Es ejemplo del Sujeto-premoderno, quien al través del diálogo-oración con la Divinidad se dice y se explica quién es:

Me meto adentro mío y avanzo, avanzo, [...]. ¿Qué habría pasado si mi papá y mi mamá no se juntaban en una noche de carnaval? ¿Estaría yo acá? Me habría muerto sin nacer, pongo por caso. ¿Y quién estaría en mi lugar? ¿Eh? Porque en el fondo, yo no sé quién soy ni de dónde soy. Hay alguien que lo sabe, pero no soy yo. Yo sé que esta vida que llevo no es la mía. Pero, ¿cuál es la mía? Eso lo ignoro, yo. Esta vida que llevo no tiene música. De tanto sentir pena, ya me están doliendo las costillas (Galeano, 1975: 128-129).

Ganapán no cuestiona a la ciudad como lo hacen *Mariano* y el Sujeto-enunciador, tampoco ahonda dentro de sí, tironeando sentir y percibir, como *Fierro*. Él ahonda dentro de sí en busca de su identidad en un diálogo entrañable aceptando su sino:

[...] yo a los hombres no les pido nada. Yo no mendigo. Yo no digo gracias. Ofrezco mis brazos, buenos para lo que sea, aguantadores, de fierro. Pero no hay novedades para mí. [...] ¿Cuántos años llevo haciendo cola y esperando que llegue mi turno? Si protesto, marchó preso. Si me callo, marchó preso. Echo una monedita al aire y si sale cruz es mala suerte y si sale cara, también es mala suerte. ¿De dónde viene mi desgracia? ¿Nací torcido o me hicieron el mal de ojo? La alegría se me ha salido, Virgen Santa, por los agujeros que tengo en el alma. Estoy hecho una tristeza andante. ¿Para qué vivo? ¿Por qué respiro? Me pongo a pensar y es como apretar un botón de arranque [...] (Galeano, 1975: 129-130).

No está en el límite de salvar la vida ni en la caída del Yo-cuerpo-vivo hacia el Yo-cuerpo-muerto. Su presente es el de la incertidumbre y carencias de la cotidianeidad, lucha por

necesidades corporales como el alimento, concatenadas están las necesidades de afecto como el amor y el cuidado de los otros, y en una tercera intersección, el cuidado de sí. Mediante su diálogo con la Divinidad estrecha la distancia entre lo metafísico y lo físico, lo universal y lo individual en un círculo, donde el Sujeto se vuelve sobre sí mismo pensando, sintiendo y padeciendo el mundo.

Ganapán, al igual que el Sujeto-enunciador que transita de un pronombre a otro, hace en su enunciación (Yo-*Ganapán* te digo a ti: *Virgen María*) el recorrido desde la cotidianeidad tangible hacia el otro, el mundo, y de vuelta a sí mismo mediante la pregunta obligada del Sujeto. “Se pone a pensar” y va de las cosas concretas a la pérdida de éstas, de los otros en diálogo al silencio, del pretérito desleído al presente incierto, del presente incierto al futuro soñado. Para concluir y ser, decirse a sí mismo y a su interlocutor: “Usted María, que premia y castiga, [...] acuérdesse de mí. Usted debe tener muchos pedidos. [...]. Pero acuérdesse de mí, si cuadra: Mi nombre es *Ganapán* y soy muy tigre (Galeano, 1975: 133).

Buscavida. Las elucidaciones respecto a la configuración de Sujetos Modernos, ensamblaje de Bürger, advertían, en parangón con la posibilidad de un Sujeto-vivo-americano, un cotejo y búsqueda de los Sujetos convocados en *La canción de nosotros*. Al igual que el Sujeto-enunciador, *Mariano* y *Fierro* manifestaron símiles y disímiles con el Sujeto Moderno-occidental, enfilándose cada uno hacia una configuración de Sujeto taxativo con la formación racional del (nuestro) continente. Además de diferir con el Sujeto moderno-europeo, su configuración responde a divergencias entre ellos. Por ejemplo *Mariano*, representación de un intelectual en “lucha” que trasluce dejos del Sujeto-Moderno representado por Montaigne y Pascal. *Fierro* es

una concretización de los ideales revolucionarios del siglo XVIII y XIX aún sobrevivientes en el tercer cuarto del siglo XX en América, reproduciendo un Sujeto-vivo-americano. No siendo excepción ocurre similar entre *Ganapán* y *Buscavida*, amigos entrañables que habitan el mismo horizonte de la ciudad:

Dos hombres pasan entre otros. Uno es negro y fornido [...]; el otro es un petizo de bigote ralo, que camina sacando el pecho y dos por tres tropieza. Mariano no les presta atención: ellos caminan abrazados, un poco borrachos y otro poco también (Galeano, 1975: 17).

Ambos llevan en el nombre y el color de piel el sino. A diferencia de *Ganapán*, *Buscavida* pretende mudar su destino mediante un “golpe de suerte” a la que él ayuda con uno que otro “asalto” o “negocio” poco o del todo desafortunado siempre:

Ambos amigos sienten la necesidad de humo en el cuerpo. Al llegar a la esquina, *Buscavida* dice: —Esperame aquí, que ya vuelvo. Vos no tenés buena presencia. [...] A la mitad de la cuadra, *Buscavida* entra en una cigarrería. El dueño del establecimiento lleva los dedos pulgares enganchados en los tiradores del pantalón [...]: las bolitas de sus ojos se deslizan de izquierda a deerecha [...]: vigila los movimientos de *Buscavida*. [...] *Buscavida* le sonrió [...]. Le hace una guiñada, [...]. Lo obliga a inclinarse llamándolo con el dedo índice y preguntándole en secreto: «¿De seda, superlargos, sicodélicos, reversibles, irrompibles?» [...] «¿No tiene preservativos de Dinamarca? ¿Realmente no tiene? ¡Pero no me diga! ¿Preservativos garantizados de Dinamarca?», y para entonces ya el brazo izquierdo de *buscavidas* se ha convertido en caña de pescar y los anzuelos han atrapado, a la velocidad del rayo, algunos paquetes de cigarrillos rubios con filtro y una cajita con maníes de chocolate. [...] *Buscavida* exhibe sus trofeos; [...]. Despliega sobre sus rodillas un cartel pintado en prolijas letras rojas sobre fondo blanco: *Se rifa*. Está orgulloso de su conquista. [Dice a *Ganapán*] —Este cartel es de la rifa de los estudiantes. Rifan un auto y todo el mundo compra. [...] El negocio nuestro está en buscar un choche bien de bien, [...] estacionado por el centro. [...]Entonces le colgamos el cartel en el parabrisas y vendemos los números a beneficio de los huérfanos de las inundaciones (Galeano, 1975: 41-43).

Las astucias afortunadas o no de *Buscavida* son ejemplo del Sujeto-moderno-occidental, salvo que caído en desgracia y nacido en el intersticio equivocado de la ciudad. Al través de su percepción del mundo-ciudad “busca la vida”, honor a su nombre, en estafas sencillas. A cada paso dialoga con el exterior, nunca en el interior. Aunque cuestione a la Ciudad, al igual que *Mariano* y el Sujeto-enunciador: “se para sobre una rosa⁷⁴. De espaldas al mar, gesticula interrogando a la ciudad: —¿Somos gitanos? ¿O qué somos? ¿No hay ningún lugar que sea de nosotros?” (Galeano,

⁷⁴ La edición de Siglo XXI (2005) señala una errata: “*Buscavida* se para sobre una roca. De espaldas al mar, gesticula interrogando a la ciudad.” (:27).

1975: 23). Pronto deserta de lucubraciones y vuelve a planear asuntos y negocios. Reiteradamente cuestiona a *Ganapán* la manera en que acepta el presente sin “buscar” una muda de destino que no sea “ganar el pan” con el trabajo arduo: “—Qué aborto se perdió tu vieja, Ganapán. No te das maña para nada. Ésa es la contra que vos tenés. [...] Mirá que sos cabezón, Ganapán —dice Buscavida, apretándole el brazo—. ¿Dónde tenés la maquinita de hacer pesos, vos? ¿Enterrada en el fondo de tu casa? ¿Te vas a hacer rico sin judiar a nadie?” (Galeano, 1975: 44 y 46).

Su diálogo con los otros y el mundo es para “sacar algún provecho”. De todas las escenas en que está con *Ganapán*, sólo una da cuenta de su interior, y no es en su propia voz, sino en un comentario de su amigo. Tras un “negocio desafortunado” más, sin pesos que invertir para otra estafa, *Buscavida* conversa con *Ganapán*, en una continuación de sus cuestionamientos a la Ciudad:

Buscavida cuenta las monedas que le quedan en el bolsillo. Las arroja al aire; las baraja en la palma de la mano. [...] Las monedas se deslizan por entre los dedos y caen sobre las piedras: —¿No se les puede sacar cría? —pregunta, se queja *Buscavida*—. Me he pasado mi triste existencia queriendo averiguar cómo se hace. ¿Cómo se hace, Ganapán, para sacarle a la guita? [...] ¿Y yo? ¿Qué derecho tengo de decirte que sos un inservible de mierda? Ningún derecho tengo, Ganapán. Para qué sirvo yo, no sé. Vos sos más inútil que teta de hombre pero yo no te llevo ventaja, no te vayas a creer (Galeano, 1975: 179-180).

Cada vez que las palabras llevan a *Buscavida* a excavar en su Yo-interior de un salto se pone a salvo porque, sencillamente, “*Buscavida* no quiere saber de nada. Tiene la cabeza llena de billetes que humean” (Galeano, 1975: 182). Mientras *Ganapán* va y viene en la memoria y las palabras, sale y entra del mundo y éste entra y sale de él, *Buscavida* se arraiga en el afuera de sí mismo, amonestando a *Ganapán*:

—Qué mujeres ni qué ocho cuartos —dice—. A ellas las marea el perfume de nafta. Te sienten olor a pobre y salen rajando. [...]
 —Me cago en eso —afirma *Ganapán*—. Uno liga mucha plata entonces se hamburguesa y se olvida de los amigos.
 —Yo no tengo amigos—se queja *Buscavida*.
 —¿Ah, no? [...] ¿Y quién fue el que hizo de cura cuando la Azuzena te exigió casorio? ¿Eh? [...] ¿Quién? ¿Te denuncié, yo, cuando a la pobre le dabas mejorales raspados en vez de las pastillas esas para no

tener hijos? Pensá en ella, Buscavida, Ella también te quiere. Si vos te ponés así, a mí, ¿qué me queda? Yo duermo solo. Solito, duermo yo. (Galeano, 1975: 182).

Buscavida es un Sujeto que ha renunciado al interior dejándose de sentimentalismos. Un Yo desapegado del otro. Siempre a “salto de mata” en provecho de sí mismo, quien sencillamente camina la vida y espera la buena suerte, sinónimo de dinero: “¡Tanta plata que íbamos a tener, Ganapán! [dice tras el “negocio” fallido] Bulines, autos, ropa nueva, pollo al horno...” (Galeano, 1975: 182). Siendo tal la configuración de su Subjetividad, es predecible que sea él quien funja de anclaje entre la Ciudad Ignorada y la Ciudad Negada. *Buscavida* “planeando” un negocio, o al menos la oportunidad de comer, lleva a *Ganapán* al bar *La perversa de París*, dónde éste encontrará los fragmentos ignorados sobre el abandono de *la Pitanga*, la mujer que él tanto quería y perdió, como perdió el trabajo, al padre, el derecho a ser feliz. También encontrarán ahí el anclaje a otro personaje, habitante de la ciudad ignorada: *Flecha*, un futbolista venido a menos.

La Pitanga. Ella es la mujer que perdió *Ganapán*, y desde entonces se siente perdido, también: “Una de las maldiciones mías está en que no tengo nada. Todo lo que yo tuve, se me fue. La mujer que yo más quise, la Pitanga, que con ella me sentía como un sabio atómico, se pudrió de comer huesos y se fue. A dos de mis hijos, ¿cuánto hace que no los veo? A la radio la empeñé, [...] y empeñé la boleta también” (Galeano, 1975: 128). ¿Qué coincidencias encuentra *la Pitanga* con *Clara* y la mujer de *Fierro*? Ella abandonó a *Ganapán*, su vida se configura al través de los recuerdos de él. Es, al igual que *Clara* y la mujer de *Fierro*, interlocutor cuando se reencuentran por azar. En primera instancia no tiene voz para decir quién es, su subjetividad se rehace al través de las palabras de otros: *Ganapán*, *Buscavida* y los comentarios en el bar. Sin embargo, es distinta de los otros dos

personajes femeninos, ella “se cansó de comer huesos y se fue” (Galeano, 1975: 128); y creyendo en la buena suerte escapó con otro hombre que la instaló a trabajar en el bar-burdel. Él y ella, al reencontrarse por azar, en un diálogo re-arman los hechos de su huida:

—Yo te quería Ganapán [...] Ya sé que no se entiende bien, pero yo te quería. [...] Yo no te aguantaba más. No quería odiarte. [...] Quería irme y no sabía cómo. No me ibas a dejar. Te tenía miedo. Te quería Ganapán. Yo te quería. Pero no aguantaba más y quería cambiar de vida y te tenía miedo. [...] Ese gaucho de mierda —dice—. Yo le creí todo. Cuando me desperté, ya se había hecho tarde. Yo tuve mi castigo. Ganapán. No creas. Vos no saber...

—Sí sé. Supe. Después, supe. [...] Supe que te sacó hasta el anillo. Que te cortó la melena y la vendió para peluca.

—Hubo más. [contesta ella]. Quería obligarme a hacer la calle. [...] Me tuvo trabajando en un bar del puerto. [...] Había allí un enano —dice ella— que me vigilaba, y una vieja repelente que quería obligarme a... A los tres días, me escapé. Estaba muerta de miedo. Tenía miedo de quedarme y miedo de andar sola y miedo de volver contigo. Eso no lo sabías, ¿eh? (Galeano, 1975: 211-212).

Aunque ella no tiene voz para decir de sí, en apariencia, y lo que dice, al igual que *Clara* y la mujer de *Fierro*, es en diálogo con *Ganapán*-enunciador, su actuar da muestra de una independencia distinta de las otras habitantes. Escapa dos veces del destino que no quiere, y además regala un hijo que no puede cuidar y alimentar. Entonces se instala en el servicio doméstico, así tres años hasta el nuevo destino, que también asumirá con libertad y tesón:

—El gurí —ronca Ganapán.

—¿Qué gurí? [...]

—Lo regalé, Ganapán. [...] Ella llora de cara a la pared. [...] ¿Qué querías que hiciera? [...] ¡Te creés que me gustó, regalarlo? Yo trabajo de sirvienta. En ninguna casa te aceptan con un bebe a costas [Ganapán le reclama no haberlo dejado con él]. ¿Para qué? [...] ¿Para que fuera un muerto de hambre como vos? (Galeano, 1975: 214-215).

En parangón, con los Sujetos femeninos-modernos ensamblados por Christa Bürger, *la Pitanga* es similar a las mujeres —intelectuales— cuyo libre albedrío coincide con él de aquellas, incluso que en aquéllas es un rasgo que se va construyendo en la escritura y diálogo con los intelectuales-amigos de su momento histórico. *La Pitanga* es, una mujer de barrio, iletrada, quien insiste en defender su derecho a elegir un destino y con ello asume los errores y aciertos de la elección. Ajena a la “lucha revolucionaria”, ella a diferencia de *Clara* y la mujer de *Fierro*, no es para *Ganapán* la antonimia-complemento-obligado de su hombre. Al igual que para los de su

intersticio, la Ciudad Irrumpida es así sin posibilidades de muda. El presente es la concretización de colmar o no las necesidades básicas. En tanto, tal carencia es la que la lleva a abandonar a *Ganapán*, la vida haciendo la calle y al hijo. No escribe cartas como la mujer de *Fierro*, sólo dialoga con él los hechos. Admite sus errores y decide, libremente, regresar con él, jugándose el destino por decisión propia.

Aunque su actuar se dirige por el libre albedrío, no se adentra en su Yo-interior ni lo despliega a sí misma ni a *Ganapán*. Dice de sí como de otro, consigue mirarse en la practicidad del espejo que mediante la enunciación se desembraga del sentir desbordado e instala frente a sí un *uno* que es ella misma. Ella encuentra un símil, más próximo, con *Buscavida*. Donde ambos son el anclaje con la Ciudad Negada, ella al igual que los habitantes de este intersticio viven el presente, sobreviven sin cuestionar al Poder ni a la Ciudad, escapan de él y no oponen resistencia.

INTERMEDIO. Antes de dar paso al tercer intersticio de la Ciudad Irrumpida valga considerar una posible lectura de los capítulos de la edición Siglo XXI, titulados “Los andares de Ganapán”, con el objeto de vislumbrar La ciudad Ignorada bajo la óptica de una interpretación bajtiana: una actualización de la cultura cómica popular que muestra un segundo mundo, vida festiva-cotidiana donde:

Las fiestas tienen siempre una relación profunda con el tiempo. En la base de la fiesta hay siempre una concepción determinada y concreta del tiempo natural (cósmico), biológico e histórico. Además, las fiestas, en todas sus fases históricas, han estado ligadas a períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y del hombre. La muerte y la resurrección, las sucesiones y la renovación constituyeron siempre los aspectos esenciales de las fiestas” (Bajtín, 1998: 14).

Incluso para dar un tratamiento sucinto al tópico del cuerpo, y una explicitación ampliada de la convergencia mundo-cuerpo en el presente programa narrativo, el cual mediante una actualización de la *cultura cómica popular* muestra un *segundo mundo: vida festiva-cotidiana* que se opone al *mundo oficial*, instaurado aquí por *La máquina-Dictadura*.

El mundo infinito de las formas y manifestaciones de la risa se oponían a la cultura oficial, al tono serio, religioso y feudal de la época. Dentro de su diversidad, estas formas y manifestaciones [...], poseen una unidad de estilo y constituyen partes y zonas únicas e indivisibles de la cultura cómica popular, principalmente de la cultura carnavalesca” (Bajtín, 1998: 10).

Esta oposición de las *manifestaciones de la risa al sistema-oficial* en los pasajes de *Los andares de Ganapán* despliega escenas de la vida cotidiana que soslayan el tema del Dictador, al tiempo, que refrenda la importancia de las *pequeñas historias* que urden una configuración de *realismo grotesco*:

...este contacto libre y familiar vivido constituía la visión carnavalesca del mundo. El individuo dotado de una segunda vida que le permitía establecer nuevas relaciones, verdaderamente humanas, con sus semejantes. [...]. El hombre volvía a sí mismo y se sentía un ser humano entre sus semejantes. El auténtico humanismo que caracterizaba estas relaciones no era en absoluto fruto de la imaginación o el pensamiento abstracto, sino que se experimentaba concretamente en ese contacto vivo, material y sensible. El ideal utópico y real se basaban provisionalmente en la visión carnavalesca, única en su tipo” (Bajtín, 1998: 16).

¿Cuáles son esos espacios donde es posible celebrar la vida en la *Ciudad Irrumpida*?
 ¿Quiénes se quedan a celebrar la vida, a pesar, del miedo... del hambre? *Ganapán y Buscavida*, quienes en los nombres llevan ya la marca del *principio material y corporal*, celebrarán a solas la *fiesta utópica*, que es *ambivalente* y, por tanto, contiene la alegría y la tristeza de buscar el pan y ganar la vida.

A diferencia de la fiesta oficial, el carnaval era el triunfo de una especie de liberación transitoria, más allá de la órbita de la concepción dominante, la abolición provisional de las relaciones jerárquicas, privilegios, reglas y tabúes. Se oponía a toda perpetuación, a todo perfeccionamiento y reglamentación, apuntaba a un porvenir aún incompleto. [...]. Esta fiesta tenía por finalidad la consagración de la desigualdad, a diferencia del carnaval en el que todos eran iguales y donde reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre los individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar (Bajtín, 1998: 15).

La *fiesta utópica* comienza en una noche de otoño en la cantina, donde *la caña brasileña* hace su parte para que *lo cósmico, lo social y lo corporal estén ligados indisolublemente en una totalidad viviente e indivisible* (Bajtín, 1998: 24):

Cuando entraron a tomar la primera copa, la luna estaba recién dibujándose, enorme, a un costado del cielo. Cuando salieron habían agotado tres botellas de caña brasileña y la luna persistía en otro lugar, pero ya había amanecido el nuevo día. No había llegado demasiado lejos, sin embargo, por el camino en eses de la borrachera; se durmieron sobre la mesa cuando recién empezaba la etapa de los agravios al Creador, que sucede al capítulo de los improperios contra la autoridad, antes de llegar a la exaltación de los caudillos depuestos o extintos y mucho antes de la pérdida de la estabilidad y la negación de la evidencia (Galeano, 1975: 21).

Inaugurado el ir y venir de *Ganapán* y *Buscavida*, quienes deambularán por la ciudad durante dos soles, mientras las *imágenes grotescas*⁷⁵ correrán para mostrarnos en voz del narrador el *mundo del revés*⁷⁶ resaltando las contradicciones de la *vida-oficial*, por ejemplo: *Buscavida* cuestiona su destino a la *Ciudad*:

— ¿Somos gitanos? ¿O que somos? ¿No hay ningún lugar que sea de nosotros? [...]
 — Juntar botellas y fierros viejos —dice Ganapán— ya no da. Hay mucha competencia. Todo el mundo anda con la trompa hundida en la basura. Es un asco; yo me retiré. No es digno ni de los chanchos andar escarbando en la basura. Y entonces, ¿qué? ¿Vender diarios?
 — De los que sabían leer de corrido, ¿cuántos quedan?
 — ¿Lustrar zapatos?
 — No te rinde ni para el betún.
 — Por arrancar yugos, ¿quién paga?
 — Billetes de lotería, ¿quién compra?
 — ¿Rifar el sueldo?
 — ¿Qué sueldo?
 — ¿Vender versos sobre los muertos famosos?
 — Los muertos famosos están prohibidos?
 — ¿Y en los talleres?
 [...] (Galeano, 1975: 24).

⁷⁵ “La imagen grotesca caracteriza un fenómeno en proceso de cambio y metamorfosis incompleta, en el estadio de la muerte y el renacimiento, del crecimiento y la evolución. [...] El sentimiento del tiempo y de la sucesión de las estaciones se amplía, se profundiza y abarca los fenómenos sociales e históricos; su carácter cíclico es superado y se eleva a la concepción histórica del tiempo. Y entonces las imágenes grotescas, con su ambivalencia y actitud fundamental respecto a la sucesión de las estaciones, se convierte en el medio de expresión artístico e ideológico de un poderoso sentimiento de la historia y sus contingencias, que surge con excepcional vigor en el Renacimiento” (Bajtín, 1998: 28-29).

⁷⁶ “Esta visión, opuesta a todo lo previsto y perfecto, a toda pretensión de inmutabilidad y eternidad, necesitaba manifestarse con unas formas de expresión dinámicas y cambiantes (proteicas) fluctuantes y activas. [...] Se caracteriza por la lógica original de las cosas «al revés» y «contradictorias», de las permutaciones constantes de lo alto y lo bajo («la rueda») del frente y el revés, y por las diversas formas de parodias, inversiones, degradaciones, profanaciones, coronaciones y derrocamientos bufonescos. La segunda vida, el segundo mundo de la cultura popular se construye en cierto modo como parodia de la vida ordinaria, como un «mundo al revés»” (Bajtín, 1998: 16).

Llevados por sus pasos hacia la playa, representarán una parodia de *La máquina*, pero conservando el signo ambivalente de la *cultura cómica popular* que refiere Bajtin, en ésta no hay melodrama ni la degradación sólo negativa que caracteriza a la parodia moderna⁷⁷.

Caminan hacia el vaciadero. Un perro abandonado como ellos, los persigue. [...] El perro se sienta sobre las patas de atrás y para las orejas: la función va a comenzar. El baldío lleno de latas, piedras y abrojos, sirve de escenario. Buscavida, parado con las piernas abiertas sobre un cajón de cerveza, se ha encajado en la cabeza una olla tiznada y destartalada a modo de galera de felpa, y un pedazo de escoba como cigarro de hoja. A sus pies, en cuatro patas, Ganapán muerde el polvo: varias vueltas de cadena le atan el cuello. Con la mano derecha, Busca sostiene un habano de palo; con la izquierda retiene el extremo de la cadena y la sacude golpeando la espalda de Ganapán. Desde allá arriba, Buscavida chilla con la voz de falsete, a distintos ritmos, como un disco que va cambiando de velocidad y todas las velocidades están equivocadas: pregunta nombre y apellido, dirección, estado civil, profesión, antecedentes, enfermedades, religión, ideas políticas, tendencias, preferencias, referencias. Ganapán ladra, maúlla, grazna, cloquea, rebuzna, gruñe, muje (Galeano, 1975: 25).

El *juego*⁷⁸ representado por *Ganapán* y *Buscavida*, después de una seria e hilarante disertación sobre la dificultad de encontrar empleo en esta *Ciudad*, justificando con ello la razón de que *todos* se estén *yendo*, burlarán el sistema-Dictadura solapados aún por la resaca⁷⁹:

[...]. Mirá los que se fueron. Allá hay otro respeto. Y hay trabajo. Desembarcás [en la Ciudad Grande a la que todos se van] y ya estas trabajando. No te dan tiempo ni de dejar la valija. Y los precios de las cosas son tan bajos, pero tan bajos, que hay que comprar agachado. [...]

—¿Cuántos se han ido, Busca? Gente de mucho roce, doctores y todo. ¿Y el pobrerío? Todos se van. La muestra es una ciudad de gente que dice adiós. Yo no te digo, con toda la gurisada que... Estando yo, comen salteado. Si me voy, se tienen que alimentar a jugo de madre selvas (Galeano, 1975: 26).

⁷⁷ "El realismo grotesco y la parodia medieval se basan en estas significaciones absolutas. [...] De allí que no tenga exclusivamente un valor negativo sino también positivo y regenerador; es *ambivalente*, es a la vez negación y afirmación. No es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior productivo, dónde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente. [...] La parodia moderna también degrada pero con carácter exclusivamente negativo, carente de ambivalencia regeneradora" (Bajtin, 1998: 26).

⁷⁸ "Por su carácter concreto y sensible y en razón de un poderoso elemento de *juego*, se relacionan preferentemente con las formas artísticas y animadas de imágenes, es decir con las formas del espectáculo teatral. [...]. Sin embargo, el núcleo de esta cultura, es decir, el carnaval, no es tampoco la forma puramente artística del espectáculo teatral, y, en general, no pertenece al dominio del arte. Está situado en las fronteras entre el arte y la vida. En realidad es la vida misma, presentada con los elementos del juego característico" (Bajtin, 1998: 12).

⁷⁹ "...este contacto libre y familiar vivido constituía la visión carnavalesca del mundo. El individuo dotado de una segunda vida que le permitía establecer nuevas relaciones, verdaderamente humanas, con sus semejantes. [...] El hombre volvía a sí mismo y se sentía un ser humano entre sus semejantes. El auténtico humanismo que caracterizaba estas relaciones no era en absoluto fruto de la imaginación o el pensamiento abstracto, sino que se experimentaba concretamente en ese contacto vivo, material y sensible. El ideal utópico y real se basaban provisionalmente en la visión carnavalesca, única en su tipo" (Bajtin, 1989: 16).

Referente a la caracterización de los personajes, que evidentemente, son también de físico *grotesco*⁸⁰. Citamos dos referencias descriptivas—ejemplo: la *muela picada* de *Busca*,

La maldita muela siempre le duele cuando él recuerda que no tiene dinero y le da por pensar que viven mejor los perros que los cristianos y no hay grapa al alcance del buche para tranquilizar el nervio. Busca extrae el escarbadientes del bolsillo chiquito del pantalón y se pincha el agujero de la muela devastada” (Galeano, 1975: 22).

Y la cicatriz que atraviesa el rostro de *Ganapán*:

Con el dedo Ganapán recorre la cicatriz que le atraviesa la cara; una frontera blanca abriendo en dos la negra piel radiante; él nunca habla de su cicatriz, pero se entiende con ella (Galeano, 1975: 22).

La construcción de personajes, al igual que el concepto de *fiesta*, *imagen grotesca* y *parodia*, congrega un sentido de *ambivalencia*, alejado de los términos que empleamos en la estética contemporánea, constituyendo un rasgo singular que comparten La Ciudad Ignorada y la Ciudad Negada, último estadio de la Ciudad Irrumpida, que se despliega ahora.

La Ciudad Negada

Los concurrentes al bar *La perversa de París*. En los intersticios anteriores ningún espacio congregó a los habitantes como el bar-burdel. *Mariano* y *Ganapán* habían realizado una breve estancia en su itinerario por la Ciudad. En tanto, el bar-espacio da un nombre al horizonte que despliega, siendo también el alías de la dueña del “establecimiento”:

[...] la entrada del bar. Una enredadera de hojas de parra, labrada en madera, se enrosca entre serpientes doradas y trepa hasta el alto cartel luminoso que por las noches reina en la cuadra: «La perversa de París». [...] Buscavida cree ver en el vano, oculta tras la cortina, abanicándose y con una mano en la cadera, a la Perversa en persona. Pero ella está adentro, muy ocupada, discutiendo negocios al amparo de la enorme diosa de yeso que vela por la buena marcha del establecimiento (Galeano, 1975: 51).

⁸⁰ “A diferencia de los cánones modernos, el cuerpo grotesco no está separado del resto del mundo, no está aislado o acabado ni es perfecto, sino que sale fuera de sus propios límites. El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de oficios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias. [...]. Es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador, un eslabón en la cadena de la evolución de la especie, [...]” (Bajtín, 1998: 30).

Los concurrentes asiduos son juntos, como se ha mencionado, un actante. Sujetos que coinciden en un mismo espacio presente, donde cada uno es una individualidad, quienes sumados son el intersticio que habitan, y que, en voz de *La perversa* se nombra como un nosotros “Cuando se refiere al establecimiento, [...] habla en plural como la prensa: —Hemos soportado la calumnia y la traición. Pero seguimos en la lucha. *Toujours* [Siempre]” (Galeano, 1975: 56).

Ecós de un sujeto-moderno-parisino, decadentista y pesimista del siglo XIX, resuenan en su epíteto y palabras sueltas en francés en boca de *La perversa* haciendo honor-juego-constatación a su alías. Al tiempo, que es posible parangonarlos con el Sujeto representado por Baudelaire (1821-1867), en el ensamblaje de Bürger, para quien, el poeta maldito devela un Yo configurado como figura literaria⁸¹ al través de la escritura de cartas que el poeta remite a su madre:

Baudelaire no ha escrito autobiografía alguna, pero en las cartas a su madre se deja entrever que las noticias concisas que trazó bajo el título *Mon Coeur mis à un* [*Mi corazón al desnudo*], puede considerarse como preparativos para un proyecto de libro (Galeano, 1975: 171).

Bajo la búsqueda de tipos de Sujeto Moderno emprendida por Bürger, el proyecto de libro de Baudelaire devela un listado de características que empatarán, como se observará, con el rastreo de Sujeto configurado en la Ciudad Negada de la novela galeana. Así pues, el Yo como figura literaria manifiesta que aún cuando escriba sobre “su corazón al desnudo”, no se trata de confesiones, ya que “no le interesa, en cualquier caso preferentemente, una exposición de su vida” (Galeano, 1975: 171), advierte Bürger, añadiendo: “no se encuentra en ellos casi nada del tipo de confesión [...]. Baudelaire, según parece, ha querido renunciar al comunicado de intimidades. [...] quiere, ante todo provocar moralmente al lector” (Galeano, 1975: 172-173).

⁸¹ Título del capítulo de Bürger: “IX. El Yo como figura literaria: los *Journaux Intimes* [Diarios íntimos] de Baudelaire” pp. 171-181.

¿Qué pretende re-escribir, entonces, un “poeta maldito”? ¿En dónde convergen los deseos de su escritura y el Yo configurado por *los concurrentes* al bar de *La Perversa*? *Los concurrentes* son lumpen, escoria o patología social (por emplear vocablos que vienen del análisis sociológico tradicional, sin soslayar el uso peyorativo moral). Habitantes, que considerando su retrato, viven al margen del *Poder* y la *máquina* de quien, por cierto, nada opinan. Son una provocación moral, al igual que las pseudo-confesiones de Baudelaire “quien no se conforma con la indignación del lector respecto del amoralismo, sino que busca incluso provocarla” (Galeano, 975: 173). “Vivir” al margen, es también un parangón de los sentimientos e ideas del poeta:

Un gran libro [escribe Baudelaire], con el que sueño desde hace dos años, *Mi corazón al desnudo*, y en el que apilaré todas mis cóleras. [...]. Sí, este libro tan soñado será un libro de rencores. [...] Pero relatando mi educación, la manera en que se han conformado mis ideas y mis sentimientos, quiero que se perciba en todo momento que me siento un extranjero dentro del mundo y sus costumbres. Dirigiré contra *toda Francia* mi verdadero talento impertinente (Baudelaire citado por Bürger, 2001: 171-172)

En similitud y divergencia con el Yo baudelariano, *los concurrentes* del bar muestran sí, su verdadero talento impertinente a los ojos del Poder-orden, al “vivir” al margen son extranjeros de su mundo y sus costumbres; sin embargo, la Ciudad Irrumpida no los inquieta, pues se ignoran mutuamente. Ellos viven la hora presente, acaso recuerdan lo que ocurrió anoche y no se desgastan en el mañana. Ayer, hoy, mañana, pasado mañana se suceden a la par de las manecillas del reloj, no se imbrican ni se confunde, contradictoriamente al miedo de los habitantes sabidos, para ellos “los días si se suceden tomados de la mano unos a otros”. Del pretérito guardan sólo hazañas o rememoraciones que valgan la risa, o hagan entretenida la charla. En convergencia al Yo baudelairiano son amoraes, provocadores, hedonistas y se solazan en ello desde la interpretación de la mirada occidental, exactamente igual que áquel, un “sujeto que resulta así reconocible se caracteriza por una aceptación placentera de la propia ambivalencia” (Bürger, 2001: 173).

El intersticio de la Ciudad Negada vive un auténtico presente, “el aquí y ahora”, sin amarras temporales ni espaciales al pretérito o futuro. No sueñan. No piensan. No esperan. Viven, resuelven, actúan. Y con ello son ejemplo coincidente del Sujeto-moderno-muerto: “Baudelaire ve en el hombre un animal de rapiña, [...], con lo cual retorna a la concepción pesimista del hombre de los moralistas del siglo XVII” (Bürger, 2001: 174); confirmando las dilucidaciones de su configuración: nada que amarre el presente al pretérito le sirve para *Ser*, nada que ancle al futuro dará una solución.

Sinónimo de “vivir el presente” es el hedonismo, un presente donde el cuerpo se solaza en los sabores, los olores, el tacto, los colores, los sonidos que el mundo ofrece:

Detrás del mostrador, muy arriba, forma filas un ejército de botellas. Desde un costado de la bóveda de cielorraso, un vital despide haces de colores. En su caída, las luces oblicuas atraviesan la atmósfera sombría y espesa de polvo, salpican las pilas de papeles acumulados sobre la mesa y trazan rombos púrpuras y violáceos, un disfraz de arlequín, sobre la espuma de encajes del vestido de la Perversa de París. El ambiente huele fuerte a comida y hay un sopor de buena digestión pesando el aire (Galeano, 1975: 56)

El bar es un punto de fuga en medio del desierto-tierra yerma en que se ha convertido la Ciudad Irrumpida. Intersticio negado, que paradójicamente, guarda el pretérito sin sobresaltos que añoran los de la Ciudad Sabida, aprisiona entre sus paredes el sin tiempo, el sin espacio, la “felicidad” que los habitantes de la Ciudad Ignorada persiguen y no encuentran.

Cuando la cortina se abre y Hachabrava irrumpe en escena con un paso de danza, [...]. La Perversa cloquea:

—Hacha, estás cada día más loca. Sos una vergüenza nacional, Hachita.

Se celebra el alivio con tragos para todos. [...]. Se escucha el golpeteo de hielo contra los cristales. [...]. Hachabrava gira las caderas, alzándose los pantalones de pana negra con dos dedos. Canta «¡Que se quema! ¡Ay que se quema la cola de paja...!» zapateando como un cantaor de flamenco. A Caralisa le saca la lengua. [...]. Una guitarra se mueve por detrás del mostrador; se ve nada más que el mástil, inclinado, desplazándose hacia un extremo. Cuando la guitarra sale del mostrador y tuerce el rumbo avanzando hacia la mesa, aparecen los dedos de King Kong abrazando la caja, [...] (Galeano, 1975: 62-63).

El intersticio negado alias del pecado, es en una inversión de significados, el paraíso. Sin amarras al acontecer diario, sin nostalgias de lo que no puede volver a ser, sin promesas incumplidas del porvenir. Ahí, intersticio del presente irrumpido, se come, bebe, charla, ríe, baila, escucha, canta, bromea, y no pasa nada, exacto como creían *Mariano* y *Clara* que ocurría en su habitación con las piernas anudadas; como describió *Fierro* que era dormir con Ella-guarida; como *Ganapán* recordaba que eran los días con *la Pitanga*:

La ve sin ropa, mordisqueando la almohada, y se ve con ella y sobre ella y en ella, derramándose, incendiándose, hechos los dos un lindo revoltijo de transpiración y humo. El tiempo crecía, en aquel tiempo, en vez de gastarse; cada día tenía, en aquellos días, mucho más de veinticuatro horas (Galeano, 1975: 208).

Cada noche se reinventa el mundo, cada noche el mundo nace de nuevo, como en una fiesta sempiterna, la fiesta utópica celebrada en el juego por *Ganapán* y *Buscavida*. Cuerpo y mundo convergen como en los primeros días de la creación. Paradoja. Inversión del orden, similar al juego, a la fiesta del cuerpo. Donde *La Perversa* afirma que “a pesar de la calumnia y la infamia, seguimos en lucha”, trastocando el significado de un significante caro al horizonte de *Fierro*. *Seguir en lucha* sinónimo de “rabia” para *Fierro*, razón del regreso *Mariano*, “huella digital” del enemigo para *la Máquina*, se sobre-parodia en boca de *La Perversa*, quien a decir del Narrador enuncia la palabra emulando, sea de paso, a “la prensa”.

Siendo el bar un burdel, *La Perversa* reafirma el escarnio-provocación, afirmando: «La casa detesta la promiscuidad», «A todas las inicia el mismo ministro», «Se quedan porque quieren. No es obligación. Pero, ¿dónde van a encontrar un amor y un respeto? ¿A dónde les van a pagar doble las horas extras? ¡Ni en Europa! Mira que yo conozco, soy viajada», «Las cosas que hay que oír de esas ingratas». Aseveraciones que en su momento, *La Pitanga* desdecirá a *Ganapán* en confesión:

—Ese gaucho de mierda —dice—. Yo le creí todo. Cuando me desperté, ya se había hecho tarde. Yo tuve mi castigo, Ganapán. No creas. Vos no sabés...
 —Hubo más. [...]
 —No sabés lo peor. [...]
 —Quería obligarme a hacer la calle. [...]
 —Me tuvo trabajando en un bar del puerto. [...]
 —Había un enano —dice ella— que me vigilaba, y una vieja repelente que quería obligarme a... A los tres días, me escapé (Galeano, 1975: 211-212).

Valga señalar que a diferencia de la fiesta utópica celebrada por *Ganapán* y *Buscavida*, que conservaba el signo ambivalente de la cultura popular en positivo y significación absoluta en comparación al realismo grotesco y la parodia medieval, acorde a las previsiones de Bajtin; la fiesta utópica celebrada en el bar ya no conserva, vista desde fuera del intersticio, sino la degradación y melodrama como rasgos negativos que caracterizan a la parodia moderna.

Es difícil suponer que las parodias representadas a cada momento por los *concurrentes al bar* posean un valor “positivo y regenerador”, puesto que como se constata al final del pasaje con el altercado que casi destruye el “establecimiento”, la mentira de *La Perversa* cotejada por *La Pitanga*, los arquetipos que representan *los concurrentes*, develan rasgos de la “disolución en la nada, en la destrucción absoluta y la inmersión en lo inferior productivo” que señaló Bajtin respecto a la parodia moderna (Bajtin, 1998: 26). Sin embargo, vista desde dentro del intersticio, cediendo a una interpretación subjetual, incluso estética, al empatar la percepción del mundo-los otros-y la negación de sí mismo que muestran los habitantes-negados con el “decadentismo moderno” y el Yo provocativo baudelairiano, un destello de carácter ambivalente negativo y positivo podrá advertirse.

Reforzado por la inversión-juego que hace este intersticio respecto al Poder-máquina fungiendo como un intersticio espejo del arriba y el debajo: máquina y lumpen, opuestos e iguales, de la escala social representada en lo enunciado (mundo narrado). Donde cada Sujeto-

habitante-negado tiene un pretérito-memoria íntima triste, quizá a veces se arrojen al abismo del desmantelamiento de su Yo-interior, pero no lo dicen, no se desembraga ese sentir-percibir mediante la voz. En cambio, asisten al renacer del mundo, a la fiesta sempiterna que el hedonismo es capaz de conceder. Los personajes conversan de preocupaciones cotidianas, y seguro que a las pocas horas lo han olvidado. Acaso mencionan algo ocurrido hace días o meses o quizá años, pero sólo porque vale recordarlo como anécdotas celebrantes y vencedoras. El Sujeto habitante-negado se inventa-configura a sí mismo como un Yo literario, es decir, al igual que el Yo baudelairiano: dandi, se niega a confesarse, y a cambio crea el sujeto-exterior que quiere ser:

El dandi posee la posición opuesta [al del hombre natural] de la pura artificialidad. Es la figura que se produce a sí misma en todas sus manifestaciones. El dandi traslada a la realidad el principio estético moderno de la originalidad; sin embargo, de tal modo que se despliega por completo en la exterioridad de las reglas del trato social. [...]. En tanto que persona ociosa, el dandi es la contraimagen del ciudadano activo, en tanto que persona que cultiva las finas diferencias entre la elegancia y se convierte con ello en *trendsetter* [marcador de tendencias] de las modas, es la contraimagen del *homme naturel* [hombre natural] (Bürger, 2001: 177).

El habitante-negado no es, precisamente, un *dandi*, puesto que se mueve en el bajo-mundo americano, es pobre y no hay modo de aparentar ser rico ¿cómo lo podría hacer? Sus coincidencias se advierten en que no desvelan su interior, no se confiesan, no son activos, no trabajan por los demás, sino viven de los demás, y en algo suponen ser “marcadores de tendencia” al menos del “mal gusto” pensando en el recargado maquillaje de *La perversa* o la excéntrica vestimenta de *Hachabrava*, no olvidando que es un travestido. Ninguno de los habitantes se escribe, o escribe de sí, pero tampoco se dice, en el acto de externar su yo-interior como lo hicieron *Mariano* a *Clara*, *Fierro* a sí mismo, o *Ganapán* a sí mismo, a *la Virgen* y a *la Pitanga*.

La negación misma que son, niega el afuera irrumpido. Tienen sus propias lealtades. El mundo entra a sus cuerpos al través de la degustación del mismo mundo: comida-paladeada, bebida-degustada, carne-sexo-placer, sonidos-bailados, cuerpos-tocados, risas y palabras celebrantes. La regla es que nadie devuelve nada al mundo, se lo quedan todo, el cuerpo se queda el mundo dentro sin remordimientos, imágenes-sinestesia de la fiesta utópica.

La Perversa. Una prostituta venida a más. *Madame*, lenona, reina, dueña del “establecimiento”. Conocedora del mundo, “Mirá que yo conozco, soy viajada” (Galeano, 1975:57), dice ella. Mujer libre, prototipo de la “puta” que hace de sí y de los demás lo que quiere porque conoce los no límites de la autodeterminación, aprendida empíricamente al través de las voluptuosidades del cuerpo. *Lo que* la mujer-sujeto moderno-occidental ha aprendido mediante la instrucción y las letras, *la Perversa* lo ha apresado caminando en el mundo. Se solaza en su carne, ahora corroída por los años, pero con el acierto de haber descubierto la violencia de los sentidos y provocarlos en los otros. Vive el presente, y en un destino afortunado ha conseguido lo que persigue *Buscavida*, habitar y reinar en la fiesta hedonista.

La Perversa domina el intersticio-ciudad-mundo al través de su cuerpo, o lo ha dominado, y en el presente disfruta los beneficios. El otro es un interlocutor que complace los caprichos de su cuerpo, y nunca hay diálogo sin beneficio alguno. ¿Qué hay de sí misma? Nada. Nada que decir: “Mientras se mira el collar de perlas: «Al final una se cansa de ser pañuelo de lágrimas ajenas. ¿Nunca se piensan que una puede tener también su propio drama? Y las descaradas se quejan, todavía», como gimiendo pero burlándose, como ofendida pero coqueteando, [...] sino ante la especie femenina en general” (Galeano, 1975: 57). La libertad y conciencia, a la usanza occidental, ha

cortado las amarras con el pretérito y el futuro. No hay añoranzas. El presente es vivir y ella lo hace. ¿Qué es la Revolución para ella? Nada, ni siquiera lo menciona.

Los concurrentes. Los súbditos de la “Reina”, al igual que los enanos al Poder, transitan en su derredor. Un enano malformado de nombre *King Kong* que hace de lacayo, vive del solaz de contemplarla. Bufón. Un boxeador, *El Príncipe Gitano*, “caído en desgracia” con quien coincidió *Mariano* al entrar al bar. Sin voz, ha ido a sumergirse en el presente de la Ciudad Negada para olvidarse de la gloria arrebatada: “A la derecha de la Perversa, El Príncipe Gitano, campeón en desgracia, persigue moscas con un ojo. La cabeza, hundida entre los hombros rocosos, muestra las señales de la paliza de anoche: un labio inflamado y colgante” (Galeano, 1975: 58). Un “Inspector” que transita entre el Poder-maquina y la Ciudad Negada haciendo negocio. Él: *Caralisa*, que llevó a *la Pitanga* “esa”, peyorativo de *la Perversa*, y la perdió: “Caralisa investiga los papeles, fumando en boquilla y acomodándose los lentes que le resbalan por el bultito que tiene de nariz. Los rasgos de Caralisa se diluyen entre hinchazones de carne boba. Usa una lapicera de tinta roja para tildar los números y firmar con un arabesco al pie de cada suma” (Galeano, 1975: 55-56). *Hachabrava*, un “maricón”, que hace la fiesta en el bar al mediodía, de quien al través de una carta se sabe “poco más” que de los otros, pero que también sólo vive el presente, y hace embustes–seducción fingiendo nostalgias. Y “las muchachas”, objetos-no personas-no sujetos de la Ciudad Negada, sin voz ni vida, sólo cuerpo. En auxilio de todos, siempre presente, la Diosa Puta que resguarda y hace posible la fiesta sempiterna de la noche. Todos y cada uno de los concurrentes le deben respeto y favores concedidos:

A ella le faltan nada más que aliento y voz para existir y caminar y aplastar a todos. [...] La diosa es una puta ampliada, una gigantesca muñeca de carnaval que se alza hasta lo alto de la bóveda y mete miedo y endereza destinos. Viste medias de seda calada y una falda breve abierta de un tajo; los pechos, pintados de rosado rabioso, sostienen valiosos collares de varias vueltas y la blusa ostenta prendedores

de plata y oro y piedras preciosas que nadie osaría tocar. Aros brillantes le cuelgan de las orejas. La sonrisa es fosforescente, como los ojos (Galeano, 1975: 54).

Parangón del diálogo de la Divinidad con el yo-interior, como para *Ganapán es la Virgen María*. En diálogo con ella se desmantela el Yo-interior de cada habitante-negado, a Ella le dejan el futuro, nunca pensado. *Hachabrava* lo advierte al saber que su amante se ha salvado: “Señala a la Diosa de yeso: «Ella hizo el milagro», dice. «Ella lo salvó. Cualquier cosa que precises, pedilé. Como no la conoce nadie, te hace caso. Tiene poca clientela y atiende bien»” (Galeano, 1975: 66). Diálogo confidencial entre los concurrentes y ella, la “Diosa puta ampliada”. Diálogo inédito que pertenece a cada habitante-negado en confesión, en oración apenas murmurada, del que sólo queda un indicio tangible, los “exvotos” de las muchachas, desconocidos deseos concedidos, obviadas tristezas: “dama milagrera que gobierna la casa cubierta por los exvotos de las muchachas que han pagado promesas” (Galeano, 1975: 58). Nadie sabe nada de los diálogos íntimos entre cada uno y la Diosa, por ejemplo, cuando “King Kong se arrodilla a sus pies; con la frente pegada contra sus rodillas de yeso, musita una oración y un deseo y se persigna” (Galeano, 1975: 54).

El habitante-negado es un Sujeto retraído a sí mismo en el silencio (propio, autoimpuesto), o en diálogo confidencial con la Diosa. A nadie debe importarles los deseos y oraciones de *King Kong*, sólo a él, quien se guarda el derecho de disimular su yo-interior-profundo. *La perversa* por su parte, sólo ha asentado sin detalles mediante un cuestionamiento “¿Nunca se piensan que uno puede tener también su propio drama?” (Galeano, 1975: 57). Ambos saltan de la interioridad al exterior, de la permisión de desmantelarse a ponerse a salvo en el exterior sin amarras a la propia memoria, “King Kong se endereza de un salto. Recoge de la mesa los platos del postre” (Galeano, 1975: 54). *La Perversa* da una estocada a su cuestionamiento, que parecía un emerger de su interioridad “como gimiendo pero burlándose, como ofendida pero coqueteando, no ante Caralisa [...], sino ante la especie masculina en general” (Galeano, 1975: 57).

Los concurrentes a la *Perversa de París* son, en concordancia con su horizonte, figuras literarias, Yo que se reinventa con lucidez y autodeterminación en el aquí y ahora de la cotidianeidad, los días y las noches son sólo el tránsito de uno a otro sumando días, semanas, meses, años que se deslían al acaecer cada luna y sol. Ellos se dicen y deciden no desplegar su interior. No confiesan nada que sobrepase lo que quieren ser. Eligen sus palabras, los recortes de su memoria, los instantes de su pretérito y presente para reinventarse y configurar un Yo-consciente, no como resultado de la contingencia y la consecuencia de sus actos, como ocurre con el resto de los habitantes. Su yo se configura en correspondencia a los deseos de sí mismos. *La Perversa* es sin conflicto lo que quiere ser, cree salvarse de la edad, enmascara el paso del tiempo con maquillaje y la tafeta de su vestido, o los tantos anillos en sus dedos, juega, ríe, coquetea, manda, “se pone mimosa”; *Hachabrava* dice de sí pensándose mujer amada y no el travestido que es; *King Kong* celebra que Dios se le ha aparecido y le ha dicho que “será feliz”, mientras supone que heredará.

Así cada uno, sabedores de lo que quieren, eligen una manera de decir quienes son al través de pseudo-confesiones, quizá sea una manera (parangón a los pensamientos de Baudelaire) de “apilar sus cóleras” y dar cuenta en exhibicionismo flagrante “del extrañamiento en el mundo y sus costumbres”. El Sujeto-enunciador había anticipado, al través de los ojos de *Mariano*, el horizonte de la Ciudad Negada: “Sí, esta es la hora peor [el amanecer]: tiene un sabor y un color de mentira y ya no quedan palabras para decir ni ganas de decir ni música brotando de las máquinas traganíqueles” (Galeano, 1975: 14). La configuración de los habitantes-negados es nítida, cada Yo renuncia al comunicado de intimidades. No hay pacto alguno de sinceridad, el motor de este pseudo—desmantelamiento del Yo es, en sí mismo, capricho, deseo de provocación, al tiempo, que cuestiona el “orden de las cosas” más allá de impertinentes posturas, pues logra

hacer reflexionar al otro, aquel que desde siempre se ha percibido “habitante del mundo y sus costumbres”. La Ciudad Negada es, en el bajo, el espejo de la Ciudad-máquina-poder. ¿Acaso la autodeterminación de los habitantes es un ejemplo distinto, individual, pragmático de una auténtica Revolución? ¿Qué significa la Revolución de *Fierro*, la lucha diaria de *Ganapán*, el regreso y la utopía no muerta de *Mariano* en los concurrentes del bar? ¿Será que lo realista es “luchar” por sí mismo, partiendo de que el otro es, casi siempre, un “ave de rapiña” (según advierte Baudelaire) capaz de las peores brutalidades? ¿Dónde ubicar al *delator*, al *verdugo*, a la *máquina*? ¿Y la contraparte... las víctimas mismas de la “rabia” organizada? ¿Qué valor tiene, entonces, “luchar” por el otro?

El Yo-habitante negado se configura como una invención de sí mismo, quizá viene ya de regreso de creer ciegamente “que seguirían para siempre mojados de esos jugos y muertos sólo de risa?” (:18), y se convenció que lo único que puede hacer es “luchar” por sí mismo. Así también, se ha edificado el bar, un oasis en medio de la tristeza y el presente incierto. Han vencido inventándose, naciendo juntos, salvándose de estar solos. El Yo de la Ciudad Negada es egoísta, provocador, innegablemente lúcido, artificial, y ha vencido.

El presente capítulo ha sido el último movimiento para desmontar la Enunciación Polifónica que subsume a *La canción de nosotros*, tránsito de la actuación lingüística (o desembrague al través de la enunciación como señala Dorra) que “hace” al Sujeto, hacia la trascendencia del (su) cuerpo en el quehacer de “descubir el mundo”. Disímiles Sujetos convergen y conviven en la novela galeana como se ha advertido en este desmonte, develando que los habitantes-cantores-protagonistas que han dado un paso delante del Nosotros, al través del desembrague propicio por la enunciación, han desplegado, también, sendos horizontes que

se yuxtaponen y coexisten facturando una novela polifónica. Al tiempo, permiten vislumbrar la posibilidad de lecturas de sentido disímiles, pertinentes. Este será el último estadio del presente análisis textual, mismo que funcionará como un atado de cuestiones aún no resueltas, pues en congruencia a la factura polifónica de la novela galeana es factible arriesgar que posibles lecturas converjan y convivan.

Conjeturas sobre *La canción de nosotros*
CONCLUSIONES

Días y noches de amor y de guerra es un largo reportaje a mi propia memoria. Me puse a charlar con ella sobre las jaulas visibles, y le pregunté —a ella, a la memoria, que saben de mí más que yo— en qué se parecen las guerras del alma y las guerras de la calle, las tormentas de adentro y las de afuera. Y así, lo que uno escribe puede tener sentido y destino cuando esas preguntas que uno se hace coinciden con interrogantes colectivos. Quise dar testimonio de lo que había ocurrido y de lo que me había ocurrido. La realidad en todas sus dimensiones, no amputada, no fracturada. Ésa fue mi intención. *Vagamundo* fue, en cierta medida, un subproducto de *Las venas*. La misma historia ocurriendo en anónimos personajes de carne y hueso. En *La canción de nosotros* creo que se abrieron posibilidades de profundizar un poco más, aunque me parece que en este libro me quedé a mitad de camino. Las posibilidades, creo, eran mayores que los resultados. *Días y noches de amor y de guerra* creo avanza un poco más. A medida que uno va excavando la realidad, dentro y fuera de uno, descubre que de alguna manera cada país reproduce el mundo y cada persona la sociedad que integra. Como tragedia y como fiesta, como desgracia y como esperanza. [...] *Días y noches* mezcla los episodios íntimos y los públicos, la vida personal y la colectiva, sin ninguna frontera, sin aduanas, sin tabiques.

Eduardo Galeano. Barcelona, 1980.

El punto de partida de la presente investigación ha sido el montaje de un concepto de Sujeto que propiciara el arribo a la instancia de enunciación configurada en *La canción de nosotros*, y de allí evidenciar la enunciación polifónica, umbral de la poética galeana en trashumancia. El Sujeto Americano encontrado aquí como prototipo del Sujeto–enunciador polifónico ha sido rastreado a partir de la búsqueda emprendida por Bürger. Las convergencias y disimilitudes entre el Sujeto moderno de Occidente y el Sujeto Americano han sido explicitadas. Valga ahora, recapitular quien es éste, rastreado y ubicado como paradigma de la novela galeana.

El Sujeto Americano configurado en la novela y poética galeanas no es un tipo único en la formación racional del continente. Se ha advertido que corresponde a un repertorio de tipos, tal como el propio Bürger dispuso que el Sujeto Moderno Occidental, a través de los siglos, fue, y es, la convergencia de disímiles o análogos paradigmas. ¿Es necesario conservar el adjetivo vivo? Sí, considerando que el Sujeto Americano no es el único paradigma, otras poéticas americanas, en divergencia al sujeto configurado en la narrativa galeana, disponen un sujeto–muerto americano, incluso un sujeto–muerto sin especificidad geográfica de procedencia, o bien, afecto por una configuración europea.

Coincidiendo con Bürger, la problemática y discusión en torno a la existencia o desaparición del sujeto es, cierto, “poco productiva”. ¿Por qué regresar a tal para desmontar la significación de una novela? ¿Por qué tener como punto de partida la dicotomía sujeto–vivo y sujeto–muerto para develar la enunciación polifónica que subsume la novela galeana? El sujeto–vivo americano es un Yo, quien ha conservado sus amarras con el exterior–mundo, los otros y sí mismo, mediante el diálogo, predominantemente, oral. El carácter vivo deviene, precisamente,

de esta comunicación entablada hacia afuera y adentro, en oposición al carácter muerto anunciado, desde hace décadas, en el discurso occidental–europeo. En tanto, el Sujeto–enunciador polifónico de la novela galeana da cuenta de una Ciudad pretérita, presente y futura al través de un discurso oral e ideal dialógico (o polifonía) efectuado en un espacio-tiempo comunitario. Para él la esperanza en el porvenir, la edificación de una ciudad futura que espera al otro lado del desasosiego, es un acto de resistencia.

Distanciarse de la dicotomía entre sujeto y no–sujeto dirige la atención hacia la configuración de un sujeto–vivo americano. ¿Cómo descubre el mundo este sujeto? Se ha observado en la novela galeana que el sujeto “se hace presente” mediante una actuación lingüística y pasional en tres estadios de diálogo: con el mundo, el otro y sí mismo, en direcciones de encuentro de afuera hacia dentro y viceversa. Tras la indagación, primero, de su actuación lingüística o desembrague que apertura la enunciación, se ubicó un segundo movimiento, del *decir a otro* hacia la trascendencia del cuerpo–propio en el quehacer de descubrir el mundo. Así, la configuración del sujeto tiene origen en su propio cuerpo, desembragado⁸² de éste mediante la enunciación, y de aquí hacia afuera hasta atracar en “los grandes acontecimientos”, que son, en un tiempo, lo universal y lo particular que le atañen.

El desmontaje de la instancia de enunciación polifónica de la novela ha desplegado la convergencia de más de un sujeto americano, personajes–habitantes–sujetos disímiles, que tienen como coincidencia su relación dialógica con el mundo, el otro y sí mismo en concomitancia con el paradigma subjetual. Dando cuenta de un Sujeto–vivo Americano, quien “descubre el mundo a través de una interacción personal”, advertía Frank. Cinco sujetos–

⁸² Se entiende por embrague:

protagonistas, habitantes de disimiles intersticios de la Ciudad de nosotros, convergen y conviven en la novela galeana, al tiempo que configuran sentidos de lectura o significaciones dables. En congruencia con la configuración de la enunciación polifónica, las posibilidades de lectura son, también, una suma de sentidos en convergencia, es decir, un sentido polifónico, donde a cada habitante–protagonista correspondería uno.

El quehacer de interpretar *lo que La canción de nosotros dice*, antesala de una re–delineación del itinerario seguido por la poética galeana atravesando las publicaciones y las décadas, es el último estadio del presente análisis textual. La búsqueda y desmontaje de la enunciación polifónica, que subsume a *La canción de nosotros*, ahora concluida, advierten la certeza de haber colmado la intención primera de esta investigación, sin embargo, aún falta anudar cuestiones postergadas y conjeturas emergidas tras el análisis, que expliquen y confirmen la prospectiva de la Investigación. Es decir, evidenciar en la novela galeana el umbral de una poética en ciernes al través de *los días y noches y amores y guerras*, atravesando las décadas de *Los días siguientes* (1963) a *Espejos* (2008), donde a pesar de la distancia entre una publicación y otra existe una ensambladura articulada por Galeano: autor implícito. Confirmando así que *La Canción de nosotros* es el laboratorio de una poética–dinámica en proceso de configuración ininterrumpida al través de los *mundos narrados* precedentes y subsecuentes.

Acortando, las conjeturas aquí anudadas tienen por objeto arriesgar una significación del corpus. El término *conjeturas* se entiende en *dos palabras: Proponemos hipótesis para ciertos hechos oscuros en la trama que para mí⁸³ es el conflicto entre la percepción sensorial y el conocimiento*

⁸³ Definición acotada por Ma. Esther Castillo G., Directora del trabajo de Tesis, tras una revisión y corrección de la misma.

intelectivo. Uno quisiera desentrañar (como los modernistas) la esencia de las cosas y la denotación del lenguaje. La investigación ha ubicado como punto de partida la necesidad de indagar la configuración de un Sujeto-vivo americano, o bien su origen, desde una perspectiva no reducida al Sujeto occidental (europeo y moderno), aunque sí con influencia de los tipos emergidos en el paradigma desplegado por *la Historia de la subjetividad* de Bürger. Se ha propuesto en estas páginas, mediante el análisis textual y paralelo al mismo, una discusión transversal sobre la certeza de una identidad americana en construcción, y por ende, de la configuración de un Sujeto taxativo a la formación racional continental de la que emerge. Se ha constatado que el Sujeto-enunciador polifónico de la novela galeana, en parangón al Sujeto-vivo americano, trasluce las mismas características. Redundando, el Sujeto-enunciador polifónico de *La canción de nosotros* es la concretización textual-ficcional de una construcción discursiva, propia de la formación racional americana, nombrada aquí, Sujeto Americano, cuya característica primordial es ser un Sujeto-vivo en persistencia.

Se advertía en la configuración del espacio-ciudad dos aristas, una, la Ciudad Evocada, es decir, el pretérito desleído, apenas recordado, añorado; otra, la Ciudad Irrumpida, el presente incierto habitado por los personajes y que ha dado existencia a *La canción de nosotros*. Al concluir el análisis es posible inferir que se ha omitido una tercera arista, una Ciudad Invocada, o bien, una ciudad futura, implícita en las palabras y silencios de cada uno de los Sujetos nombrados y anónimos que la habitan. Es posible conjeturar que la Ciudad Invocada, trascendiendo el espacio ficcional, muestra una poética galeana que ha comenzado a fraguarse. ¿Cuál es esa poética galeana naciente en *La canción de nosotros*?

Conjetura Uno. Lecturas dables

«Pero la verdad es que esa novela *La canción de nosotros* a mí me parece que es bastante mala. Porque es muy esquemática, y uno de los defectos que tiene, que son innumerables, la grosería de símbolos que utiliza. Yo me arrepiento de varias cosas que escribí, pero a pesar de que me arrepiento en el sentido de que ya no las encuentro vivas, o que me parecen que no valen la pena, sin embargo tienen su explicación o justificación a cierta altura de mi propia vida o en mi proceso de desarrollo como escritor» (Palaversich, 1995: 78 – 79).

Tras leer esta cita, donde Galeano señala una autocrítica sobre su segunda novela, reiterando una respuesta coincidente a la que compartió con Rosalba Campra en 1980, cuando ante la cuestión “Días y noches de amor y de guerra *sería en cambio un testimonio directo de hechos verdaderos*”. *¿De qué manera se inscribe en la línea de Las venas, Vagamundo, Canción de nosotros?*” (Campra, 1998: 193), el escritor contestó:

Vagamundo fue, en cierta medida, un subproducto de *Las venas*. La misma historia ocurriendo en anónimos personajes de carne y hueso. En *La canción de nosotros* creo que se abrieron posibilidades de profundizar un poco más, aunque me parece que en ese libro me quedé a mitad de camino. Las posibilidades, creo, eran mayores que los resultados (Campra, 1998: 163).

Será una cuestión obligada, preguntar: ¿por qué entonces dedicar un trabajo académico a dicha novela? ¿Por qué pretender, en desavenencia con el autor, leer *La canción de nosotros* como el umbral de su poética? ¿Cómo contradecir la tajante afirmación de Galeano respecto a su segunda novela? ¿Acaso existe una “razón de ser” que explique y justifique la autocrítica que manifiesta? ¿Es dable otra lectura que dé cuenta del *ser de novela* de *La canción de nosotros*?

Sin omitir que ambas afirmaciones son un segmento de entrevistas panorámicas que pretenden comprimir el pensamiento del escritor uruguayo a unas cuantas páginas, y el tópico: *La canción de nosotros* no es eje de la conversación. Son respuestas, cortamente, referencia (quizá) de meditaciones creativas, incluso ideológicas, más vastas de Galeano. En la primer afirmación, el autor indaga críticamente su proceso creador: “Yo me arrepiento de varias cosas que

escribí”, al tiempo que argumenta: “sin embargo tienen su explicación o justificación a cierta altura de mi propia vida o en mi proceso de desarrollo como escritor”. Evidentemente la poética galeana era distinta a once años de trayecto, Galeano no escribió otra novela después de *La canción de nosotros*, pues su escritura mudó de derroteros hacia ficciones breves, incluso, más próximas a la realidad cotidiana e histórica. Y también, el mundo era desemejante.

En verdad, *¿esa novela es bastante mala?* La segunda afirmación es más condescendiente: “En *La canción de nosotros* creo que se abrieron posibilidades de profundizar un poco más, aunque me parece que [...] me quedé a mitad de camino”, permitiendo al autor vislumbrar que en ella podría yacer la simiente de una poética por venir, aunque en una respuesta de cuatro líneas sólo cabe un albor de otrora vasta reflexión.

Al igual que las declaraciones autocríticas de Galeano respecto a su segunda novela, la ristra de entrevistas, comentarios y artículos, que dotan la bibliografía crítica sobre su producción, no pueden deslindarse de pronunciamientos ideológicos, sean en concordancia u oposición. Ejercicios que auspician un tipo obligado de crítica, aquella que cuestiona siempre la postura política del autor, eludiendo, en sus textos literarios, la configuración de una poética en trashumancia. Pero, cuando un trabajo académico pretende practicar este soslayo del contenido ideológico, emerge, entonces, una crítica literaria que adolece de los mismos prejuicios donde no es posible deslindar la forma del contenido, y el segundo domina ante cualquier intento de lectura crítica. ¿Qué hacer, entonces?

Palaversich en el “Prólogo” (Palaversich, 1997: 7–23) de *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano* advierte que se deslindará del problemático *divorcio* entre extratextualidad e

inmanencia de la escritura galeana, circunscribiendo su trabajo a una lectura estética–ideológica, pues

Debido a la omnipresencia de las determinantes políticas en la escritura de Galeano creemos que una lectura exclusivamente formalista dedicada a un examen minucioso de la técnica narrativa, o una posestructuralista empeñada en último término en proclamar la ficticidad de la realidad presentada por el autor —aunque perfectamente posibles— sería un ejercicio estéril y una interpretación errónea de su narrativa. Por lo tanto el propósito de nuestro trabajo será brindar una visión más global de las que consideramos como las obras principales de Galeano, escritas entre 1963–1986, señalando sus lazos con el contexto histórico, y poniendo de relieve sus tendencias estético–ideológicas (Palaversich, 1997: 22).

En divergencia a la lectura de Palaversich, se ha demostrado en estas páginas que es viable una lectura textual de la poética galeana, más aún sí el *corpus* es una novela. Constatando que “hacer un examen minucioso de la técnica narrativa” se distancia de ofrecer una “interpretación errónea” de la poética galeana, y en permuta confirma la intencionalidad estética, de continuo descartada, en las lecturas dables, incluso otra lectura ideológica.

Circunscribir siempre la producción literaria de Galeano a análisis ideológicos impide a sus lectores críticos contestarse ¿por qué Galeano (nos) atrapa? Al tiempo que, involuntariamente contribuyen a ensanchar la *aduanas literaria*: “No creo en las fronteras que, según los aduaneros de la literatura, separan los géneros” (Galeano, 1998: XV), contradiciendo al escritor. ¿Cómo se demuestra el *ser* de novela de *La canción de nosotros*, y la poética galeana en trashumancia si no es a través de la escritura misma?

Emplear los recursos de la teoría y análisis literarios para leer y decir “algo más” de la poética galeana abre una contradicción en el lector crítico, un sentimiento de traición a la postura ideológica de Eduardo Galeano, e incluso a la propia. El *divorcio* entre estrategias literarias y despliegue ideológico en las obras del autor uruguayo vislumbra un ejercicio injustificable porque de entrada, los lectores de Galeano se resisten también a la *aduanas literaria*, y no conciben una

lectura inmanente, como ocurre a Palaversich. Sin embargo, privilegiar el *qué dice* sobre *cómo dice* la poética galeana no alcanza para responder la reiterada pregunta a (respecto a) Galeano: ¿por qué se lee tanto? Tampoco encuentra una respuesta que distancie la escritura galeana de los *best sellers*, ni una explicación que constata porque Galeano al ser un autor tan leído, reseñado y citado no provoca trabajos críticos en correspondencia. Palaversich arriesga una respuesta,

Sospechamos que la ausencia de material crítico se debe a varias razones. Primero la determinación política de la obra de Galeano y su abierto despliegue de la ideología que la sustenta conlleva el riesgo de que sea definida como panfleto político o escritura de calidad inferior. Los textos de Galeano no son ambiguos, ni herméticos y no se prestan fácilmente a una lectura plural. Más bien, se podría decir que casi sin falta poseen un mensaje político claro que ni siquiera es necesario descifrar, ya que la interpretación inequívoca se inscribe de una manera obvia. En medio de una escritura dialéctica, innovadora o autorreferencial, que caracteriza el momento actual de la creación literaria en el continente, la abierta propuesta política de Galeano, corre el riesgo de ser concebida como una proposición crítica poco atractiva (Palaversich, 1997: 9).

La primera razón esgrimida por Palaversich privilegia una vez más la ideología y no explicita las singularidades de la poética galeana. Se comprueba así que desplegar la escritura galeana requiere de un desmontaje de las estrategias literarias empleadas mediante una herramienta de análisis textual que le corresponda, no es pertinente ceñir la lectura de su poética al espectro ideológico únicamente. Empleando una teoría literaria afín a la poética galeana, las estrategias literarias identificadas, por sí mismas mostrarán y desdecirán, que “el abierto despliegue ideológico” de Galeano no es sinónimo de un “panfleto literario o escritura de calidad inferior”. El análisis de la enunciación polifónica ha constatado que, a la supuesta sencillez observada en una lectura no demostrativa de *La canción de nosotros* subsume un complejo andamiaje polifónico. La sencillez de la intriga o del lenguaje literario empleado, así como la sencillez advertida en el realismo literario en oposición a la “complejidad” de una pieza autorreferencial es un equívoco si se emplean presupuestos posestructuralistas como herramienta de análisis textual. Son reduccionismos equivalentes a la “poco productiva” oposición sujeto–vivo y sujeto–muerto. No basta afirmar que la poética galeana no es “de calidad

inferior” porque se sitúa en una abierta propuesta política de su autor, es necesario demostrar, al través de las singularidades, su *ser* de novela.

La segunda razón apelada por Palaversich reincide en el contenido ideológico, aunque ensanchando el espectro al tema y los tipos discursivos recurrentes:

Segundo: las trasgresiones genéricas en la obra de Galeano, su obsesión con la historia latinoamericana, así como su apelación constante a los eventos y personas concretas puede intimidar a los críticos literarios que prefieren tratar universos menos reconocibles, más artificiosos y ‘más literarios’ (Palaversich, 1997: 9).

Sin intención de cuestionar las certezas de Palaversich, entendiendo su objeto de estudio respecto a la obra galeana, se ha citado como uno de los sobresalientes referentes críticos en circulación. También porque su lectura de *La canción de nosotros* trasciende de la reseña al análisis literario, y contiene un vasto rastreo de bibliografía crítica sobre el autor. Sin duda *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano* es una investigación integral y obligada para entablar un diálogo crítico a propósito de la poética galeana, por ello no se evitará en las páginas que siguen remitir a las certezas allí contenidas, sin escatimar coincidir o discrepar según (creamos) corresponda.

Advertir que es un equívoco reducir la poética galeana a su contenido ideológico, se sustenta en una imprevisión de sus lectores críticos, quienes no distinguen entre estrategias literarias y contenido para hacer un análisis integral, no atienden las disímiles instancias de enunciación, ni evitan la distracción que refiere en todo momento a Eduardo Galeano como la única voz que se escucha, al través de sus obras, sin deslindar el Galeano: autor persona (1940), del autor implícito (1963), del Sujeto–enunciador de cada una, por ejemplo él de *La canción de nosotros*, y éste de los sujetos–personajes. Será en una conjetura posterior donde se

abordará el autor implícito: Galeano. Importa demarcar, ahora, que Isabel Filinich prevé en *Enunciación*, citando a Greimas, que a la instancia de enunciación: narrador–narratario subsume un Sujeto–enunciador más, quien no es apresable, siendo un correlato del autor implícito (definido por Both):

[Greimas sostiene] “el sujeto de la enunciación jamás puede ser capturado y todos los yo que se puedan encontrar en el discurso enunciado no son sujetos de la enunciación, sino simulacros. [...] Los diferentes yo que podamos encontrar en el discurso son yo hablados y no son yo que hablan. Porque el yo de la enunciación esta siempre oculto, siempre sobreentendido”. Quiere decir entonces que ante el enunciado Yo digo que... también debemos presuponer un nivel enunciativo implícito, en el cual permanece la cláusula de la enunciación presente Yo digo que [...] (Filinich, 2007: 24).

El Sujeto–autor implícito: Galeano, tiene a su cargo el ensamblaje de los sujetos convergentes, además de ser responsable de las posibles lecturas que se yuxtaponen armando un sentido polifónico. Es quien ha elegido de entre todas las estrategias discursivas los elementos que configurarán la poética de *La canción de nosotros*. Dando voz a un Sujeto–enunciador polifónico, optando por un sujeto vivo, eligiendo los tipos de Sujeto Americano, recortando las imágenes sinestesia que darían cuenta de la Ciudad Irrumpida, decidiendo quienes adelantan un paso para hacer escuchar su voz. ¿Cuáles son esas lecturas dables?

Los sujetos–habitantes en representación de los intersticios de la Ciudad Irrumpida: el Sujeto–enunciador, *Mariano y Fierro*, *Ganapán*, *la Perversa de París*, *el Poder*, despliegan a su vez formaciones racionales de una Ciudad Irrumpida: el exilio–regreso, la pobreza, la ciudad al margen, y el Poder, quienes al través de su voz y su cuerpo convidan al enunciatario a descubrir la Ciudad (leer el mundo) desde puntos de mira improbables para un único Sujeto. Así, el Sujeto–enunciador, *Mariano y Fierro* concretan el punto de mira de la Revolución Contemporánea, tópico (tan nuestro) caído en descrédito, porque en él suena una memoria nunca resarcida. Representación de los intelectuales: clase media en lucha, de la utopía siempre perseguida con palabras. Porque transcurridas las décadas no alcanzó para cambiar el mundo (nuestro mundo),

que quedó igual o peor. Quizá a esta construcción de arquetipos se refería Galeano al afirmar que la novela “es muy esquemática, y uno de los defectos que tiene, que son innumerables, la grosería de símbolos que utiliza”. El segundo punto de mira es la Pobreza encarnada en un negro, desempleado, con el “destino torcido”, cuya vida sumada a cientos y miles, representan una Ciudad nunca aprehendida, sólo referida en las estadísticas y los discursos. El tercer punto de mira, se ha constatado, es la promesa de Occidente, un sujeto sensato, sordo a las voces mesiánicas de la Historia, quien vive, sobrevive, el presente. Y por último, El Poder, punto de mira de los siempre vencedores, del orden “natural” del mundo, que comprueba como falacia, la apertura del presente análisis: *caminar la vida es la posibilidad humana de transformar el mundo y a sí mismo*. En suma, cuatro puntos de mira que se traspondrán a lecturas dables, significaciones pertinentes de lo que dice *La canción de nosotros*. ¿*Todo depende del cristal con que se mire?*

La primera lectura dable a las formaciones racionales que despliega la novela galeana se circunscribe a una perspectiva ideológica, donde convergen la lectura del tiempo de escritura, la autocrítica de Galeano, el trabajo realizado por Palaversich y la crítica contendiente a la postura política del autor. La segunda lectura es la posibilidad de leer la novela galeana distanciándose del tiempo de escritura para vislumbrar *qué dice* y *cómo dice*, donde coincide la presente lectura textual.

Palaversich lleva al cabo un rastreo de “corpus crítico” donde compendia los “trabajos más valiosos, y otros que por el hecho de exceder dos páginas de texto logran decir ‘algo más’ que la mera descripción de lo narrado” (Palaversich, 1997: 10). En correspondencia a *La canción de nosotros* rearma un rastreo de la lectura del tiempo de escritura:

[la novela] inspira un número elevado de nueve artículos. Esta proliferación sin duda, se debe al momento político en el cual surge la novela y al cual se refiere. Este se escribe en el exilio del escritor y en cuanto a la temática que trata – la dictadura militar – es bastante típica de la producción del exilio. Entre los trabajos críticos se destaca un artículo de Hugo Verani [1981] quien analiza la obra en sus dos ejes: épico-lírico e histórico, como también dos artículos de Sheila Wilson Serfaty quien señala el impacto del exilio político del escritor sobre su estilo y su perspectiva del mundo. La autora señala que la experiencia del destierro agudizó la sensibilidad poética de Galeano, consolidando su ideología y brindándole un sentido unificador: [...] (Palaversich, 1997: 11).

La cuestión irresuelta en los primeros párrafos de la certeza uno: ¿Acaso existe una “razón de ser” que explique y justifique la autocrítica que hace el autor de la novela? Encuentra respuesta en esta cita de Palaversich. Galeano cuestionó el valor de la novela desde un punto de mira correlativo al momento de escritura, y como se mencionó, en razón de su proceso creativo, y compromiso ideológico. La dubitación reside en no prever o resistirse a aceptar que el autor empírico y el sujeto-enunciador que subyace en cualquiera de las obras galeanas son voces distintas. Imprecisión a la que se concatena la necesidad de juzgar la novela en proporción de las condiciones de escritura como señalan Palaversich: “se escribe en el exilio del escritor y en cuanto a la temática que trata – la dictadura militar – es bastante típica de la producción del exilio”; y Serfaty: “quien señala el impacto del exilio político del escritor sobre su estilo y su perspectiva del mundo”. Ambas lectoras-críticas están ocupándose del autor empírico y no de la obra literaria, negándole el derecho de ser leída como una poética. ¿Por qué la poética galeana tiene que soportar la sentencia de “panfletaria”? Por esta evidencia que constriñe cualquier lectura dable al espectro de referente extraliterario. Ocurre que los lectores celebrantes-críticos de Galeano (y me incluyo entre ellos) atracan (atracamos) en su escritura por querencia, encontrando en sus palabras las tantas verdades y mentiras que han perseguido y no han atinado atrapar. Pero en la celebración pierden (perdemos) el derrotero, aunque en principio hayan deseado forjar una lectura-crítica, las voces se imbrican, simulando un inadmisibles desmontaje de lo extratextual y lo textual, suponiendo una traición irreparable al escritor y sus tantas palabras que nos salvan de la

duda, que nos ayudan a resistir desde disímiles trincheras y creer, siempre creer, en nuestro *derecho a crecer y creer y ser libres como en un juego*.

La lectura-crítica ideológica conlleva una lectura sentimental que sobreestima, y en el peor de los argumentos subestima, la significación de la novela, y de la poética galeana en acopio. “La grosería de símbolos” es evidente tanto para los críticos-celebrantes como para los críticos-contendientes. El análisis de Verani, que al parecer sortea una lectura-ideológica, se entrapa en lo evidente, analizando “la obra en sus dos ejes: épico-lírico e histórico”. Lo “épico-lírico” supone un “héroe épico” a la usanza medieval, quien enfrenta el mundo en persecución de una quimera; mientras lo “lírico” no corta sus amarras con el Yo-poeta, que más que narrar o configurar un mundo ficcional, discurre en sus sentimientos y pasiones; y lo “histórico” que remite, de nueva cuenta, al referente extra-textual del tiempo de escritura.

A pesar de las intenciones honestas de los reseñadores, articulistas y críticos literarios, interesados en mostrar la poética galeana, terminan por malversar la significación de ésta. ¿En verdad, el lector-crítico hace una lectura objetiva? ¿Las intenciones honestas traslucen compasivas intenciones?

Conjetura Dos. La lectura ideológica de *La canción de nosotros*

En la búsqueda de una significación ideológica confluyen dos lecturas, una donde coinciden la autocrítica de Galeano y opiniones que se agregan a través de las décadas; otra,

una afable lectura que celebra, como siempre, la manera en que el autor desvela en sus relatos una realidad que (nos) abofetea a cada minuto. En correspondencia a sendas lecturas son atrapadas distracciones y aciertos factibles que responderán la cuestión reiterada y discutida parcialmente: En verdad, *¿esta novela es bastante mala?*

Las distracciones perceptibles en la estructura superficial, sin necesidad de rebuscar, se sintetizan en un “alegorismo bastante simplista — evidente particularmente en la existencia de los personajes ‘típicos’— [...], y en el simbolismo demasiado obvio” (Palaversich, 1997: 53), explica Paleversich al través del tópico del exilio en cuatro estadios: “El exilio entre las clases medias”, “El exilio como marginación socioeconómica”, “El exilio entre la cárcel y el destierro”, y “La ciudad exiliada” (Palaversich, 1997: 37–84). Lectura coincidente a la autocrítica de Galeano y la lectura crítica desde la trinchera teórica–literaria posestructuralista, que Palaversich emplea como ejemplo de oposición. En concreto *¿cuáles son esas distracciones?*

Palaversich epitoma una ristra de desaciertos, que en parangón, el lector atento descubriría en una primera lectura:

Como ya habíamos señalado *La canción de nosotros* sufre de ciertas esquematizaciones bastante evidentes: los personajes arquetípicos, los símbolos demasiado obvios, la sobrecarga ideológica, cierta concepción maniqueísta del mundo, [...]. Para diagnosticar las ‘fallas’ de esta novela ni siquiera es necesario emplear una herramienta elaborada de crítica textual, ya que se evidencian casi a primera vista, detectándose en su ‘superficie’ (Palaversich, 1997: 78).

Los tópicos yuxtapuestos en la novela son un espejo, sin simulación, de la dolida realidad de Montevideo. Afirmación cotejada por la sinopsis de la primera edición:

Tanto por el tratamiento literario como por su compromiso con la realidad de nuestros pueblos, *La canción de nosotros* es una novela que puede considerarse como un aporte trascendente dentro de la actual narrativa latinoamericana. Los acontecimientos políticos del Uruguay en los últimos años, ha borrado la imagen que durante años se nos quiso dar de ese país, como una idílica excepción dentro del continente. La agudización de las contradicciones sociopolíticas, el desarrollo del movimiento

revolucionario y la instauración de una dictadura de corte fascista, han mostrado la verdadera faz de su problemática. Insertada firmemente en esa realidad, la novela de Eduardo Galeano muestra el drama social y político del Uruguay de hoy, a través de situaciones de gran fuerza expresiva (Galeano, 1075: Sinopsis).

“Insertada firmemente en esa realidad” la novela galeana convoca tópicos previsibles: el exilio, la Revolución, la conciencia y lucha de clases, la pobreza evidente, la represión, la Dictadura. Tópicos que precisan una lectura impedida de cortar las amarras a la realidad circundante. Elección, en un tiempo, acierto y distracción, que Palaversich justifica demarcando el momento de escritura:

La canción de nosotros, dedicada a la ciudad de Montevideo asediada por los militares. Partiendo de las circunstancias reales, la novela presenta la visión de una sociedad en destrucción mostrando las repercusiones de la dictadura sobre los individuos (Palaversich, 1997: 44).

Los arquetipos que confluyen son representaciones obvias de la realidad latinoamericana vigente en el horizonte de escritura, incluso en el recién nacido siglo. Sitúa en escena al intelectual burgués, al negro y pobre, a la puta egoísta, al deportista arruinado, a la mujer que espera y se resigna, al revolucionario que vive para morir, al embustero que siempre fracasa, al Poder que *nunca deja de vencer*. Contribuyen a la simplicidad los nombres o alías elegidos para cada personaje–arquetipo. ¿Más obviedad sería posible? Nombrar *Clara* a la mujer que espera a *Mariano* y lo recibe y escucha en el regreso, la misma mujer que había sido la salvación en los días de la tortura. Nombrar *Fierro* al revolucionario. Afín con *Ganapán*, *Buscavida*, *la Perversa de París*.

Una esperanza inútil recorre la novela del planteamiento al desenlace, pues la Historia ha demostrado que el intelectual burgués no hace sino huir de su *tedio vital* y finge que le duele el mundo, razón suficiente para “comenzar la rabia”. El pobre es negro, o negro pobre, porque así está escrito en su genética y no hay culpables que señalar, por citar dos ejemplos de

arquetipos obvios. Agrandan la obviedad las situaciones en que coinciden los personajes, muestra de “una imposición de la ideología del escritor”, o bien, de un “sacrificio de las demandas estéticas a [favor de] las exigencias políticas”, a decir de Palaversich, ilustrada a partir del análisis de escenas clave, por ejemplo: la personalidad idealizada del pobre–*Ganapán* inocente, del revolucionario–*Fierro*, del marginado corrompido–la *puta*, todos víctimas. Las cuales disponen la “concepción maniqueísta del mundo”, que sin reparos la novela despliega.

Los aciertos, en vez de emerger de una lectura textual, lo hacen de justificaciones afables. Es decir, más que evidencias, son disculpas en defensa de la novela. Baste de ejemplo la justificación–defensa con que Palaversich concluye el análisis de la novela galeana:

Sin embargo, lo que sí es más importante es desentrañar las causas que llevan a esta simplificación que casi sin excepción subyace la literatura que se escribe como una respuesta emergente a la grave y conflictiva situación política. [...] El factor clave, sin duda, es la dictadura militar cuya existencia sobredetermina la forma y el contenido del mensaje literario, e influye tanto en la obra de los escritores que se quedaron como en la de los que salieron del país. El hecho de que la novela se publique en pleno auge de la dictadura (1975) la convierte en una obra urgente que no puede, y no tiene tiempo para demorarse en las elaboraciones minuciosas de la problemática uruguaya, que se le puede exigir en una crítica retrospectiva. [...] Consecuentemente, este tipo de literatura exige otra evaluación crítica que examinará el texto en relación con la situación histórica y material que lo produce. Esta lectura reconocerá que el valor de la ‘literatura de urgencia’ es en buen grado circunstancial y que depende de factores extraliterarios que la determinan. [...] Sin embargo, tal como resulta evidente de la lectura de *La canción de nosotros*, es que una obra demasiado inscrita dentro de las condiciones de su producción, corre el riesgo de perder su valor una vez desaparecidas las condiciones que la produjeron (Palaversich, 1997: 79–80).

En un intento de defensa, Palaversich da la razón a los crecidos comentarios que demeritan la poética galeana. Resolviendo que su simplificación “exige otra evaluación crítica que examinará el texto en relación con la situación histórica y material que lo produce”. ¿Acaso está limitando las lecturas posibles al contenido ideológico, y por ende, a la extratextualidad o referente histórico? ¿Una lectura tal es, de hecho, también una simplificación? ¿Advertir que la novela al estar “demasiado inscrita dentro de las condiciones de producción” y que por ello “corre el riesgo de perder su valor una vez desaparecidas las condiciones que la produjeron”, es aceptar que

carece de *espíritu y ser-de-novela*, parafraseando a Kundera, porque es incapaz de “*proteger contra el olvido del ser*”? ¿El intento de sortear un análisis textual encubre una duda silenciada sobre la potestad intrínseca de la novela de confrontar y vencer?

La disertación que apertura este epígrafe sugería el equívoco de negar a *La canción de nosotros*, y el resto de la poética galeana, el derecho a ser leída como el discurso literario que es, y reducirlo a una interpretación ideológica. Pues en la negación, o aparente defensa, iría implícita una duda silenciada de su *ser* de novela. Además de evidenciar una lectura vertical inscribiéndose inconscientemente en la *aduanas literaria*. Ser lector–celebrante–crítico por querencia de la poética galeana conlleva una trampa de la ideología dominante, difícil de sortear, que imperceptiblemente puede convertir(nos) en lectores–elegidos, o bien, lectores–apocados (“subalternos”) que defienden una Literatura que por derecho es, y no precisa vindicaciones. Requerirá, acaso, un desmontaje que muestre a los ojos interesados los andamiajes en que se sustenta, pero no una defensa. Arribar a tales disertaciones ha sido, será para quien no ha comenzado, un ejercicio arduo porque confronta necesidades propias. A veces uno cree que adherirse a la trinchera de la resistencia, sea cual sea, la académica, social, por la dignidad humana, por ejemplo, exige la palabra y acto de defensa siempre.

La crítica vindicatoria y la crítica contendiente coinciden en una lectura que fija una significación irónica en *La canción de nosotros*. Para la primera el autor enjuicia “la visión de una sociedad en destrucción mostrando las repercusiones de la dictadura sobre los individuos”. Es decir, señalando los errores de una sociedad incapaz de defenderse, permitiendo que el *Poder* la convierta en “una ciudad que no supo ser un campamento sin fronteras”. Cada una de las imágenes sinestesia devela la Ciudad que es, mediante un violento desenmascaramiento. Apuesta ante los

ojos incrédulos de los habitantes de carne y hueso el escenario en que viven, afirmando entre líneas “esto es lo que somos”, cuestionando ¿qué vamos a hacer para cambiar? Coincidiendo con Bajtín, en una novela circunscrita al ideal dialógico la parodia debe guiar hacia una celebración, a un renacer... a una utopía alcanzada. En cambio, la parodia contemporánea, afín a la crítica contendiente y a la lectura posestructuralista, supondrá tras el desenmascaramiento violento un fracaso anunciado. ¿Es dable otra lectura de *La canción de nosotros*?

Conjetura Tres. *La ciudad invocada*: otra lectura ideológica

En 1975, recién publicada *La canción de nosotros* provocó, en los lectores críticos y asiduos, interpretaciones acordes al horizonte histórico que compartían. Lectores y autor—empírico se aproximaron por mediación de un mundo ficcional en cuyo recorrido por una Ciudad Irumpida reconocían el “estado de cosas” que regía las ciudades de Centro y Sur de América: el estado de sitio impuesto por las Dictaduras Contemporáneas. En tales circunstancias es irrealizable franquear una lectura ideológica, al tiempo, se reafirma la celebrada singularización de la poética galeana: una escritura que no niega sus amarras con la realidad. *La canción de nosotros* es, para los lectores contemporáneos a su publicación, un testimonio del propio presente, basten de ejemplo las palabras de Roa Bastos:

Alucinante testimonio sobre la tragedia de nuestro tiempo. Más allá de un falso realismo, o de los fáciles prejuicios del maniqueísmo, “*La canción de nosotros*” construye la presencia estremecedora de lo real en el mundo mítico de lo imaginario, en el ámbito imperecedero de un cantar de gesta” (Galeano, 1986: 148).

O bien, del presente de América para los lectores de otros intersticios continentales, por ejemplo desde Francia, en voz de Claude Fell:

En una ciudad donde las cosas han perdido sus nombres y los hombres sus sombras, los personajes de Galeano intentan no sólo sobrevivir sino además expresarse amar, recordar... Este libro, voz lúcida y

cálida, es uno de los últimos mojones blancos antes del desierto rojinegro del la barbarie y del horror (Galeano, 1986: 148).

Lectores críticos y asiduos hacen eco a la interpretación acotada en la sinopsis incluida en la edición de Casa de las Américas, donde la novela es testimonio y desenmascaramiento de un Uruguay, “idílica excepción en el continente”, inexistente, una historia que remite a la realidad de los países vecinos, cuyas Ciudades también fueron irrumpidas.

La proximidad entre los tópicos tratados por la novela y los tópicos sociales vigentes en la América de 1975 impiden sortear una lectura ideológica y extratextual, suponiendo que la narrativa galeana irrumpe las fronteras entre realidad y ficción. Similarmente, ocurre con la lectura desde la trinchera de la creación artística de la década. Siguiendo el recorrido diacrónico emprendido por el “Manifiesto del Grupo Latinoamericano de estudios subalternos”, la novela galeana en correspondencia a este horizonte de producción artística, se emparenta con los intentos de una producción cultural, caracterizada por la emergencia de formas documentales o testimoniales que cede la voz a los sujetos “subalternos”, quienes en la novela galeana son concretizados por arquetipos-habitantes de la Ciudad de nosotros.

La novela da voz a sujetos marginales en concordancia con las formas documentales o testimoniales, convirtiéndolos “en parte misma de la construcción textual” (Castro–Gómez, 1998: 91). Sin embargo, no hay que perder de vista que, los sujetos marginales representados en la novela no son referentes de la realidad concreta, es decir, no representan personas de carne y hueso, sino arquetipos identificables, y por tanto, son construcciones ficcionales.

Atada a una lectura simultánea al horizonte de la escritura deviene una lectura crítica-ideológica que advierte “esquemalizaciones evidentes”, donde los aciertos, como “el testimonio”, o “la voz cedida a los subalternos”, se subvierten dando lugar a una lectura que concluye: es “una obra demasiado inscrita en las condiciones de su producción”, por tanto, tiene un margen de caducidad. La cuestión reiterada: ¿es dable otra lectura de *La canción de nosotros?*, persiste en esta búsqueda de la significación de la novela galeana.

Las lecturas dobles a partir del horizonte de escritura, o producción cultural, reducen la significación de la novela a una privativa arista ideológica, donde coinciden lecturas celebrantes y contendientes. Y sin embargo, es posible otra arista, una lectura que ensanche el horizonte hasta el (nuestro) presente y no soslaye la producción galeana anterior y ulterior a *La canción de nosotros*. Una lectura inmanente que lleve al cabo un montaje de la poética galeana, al través de las décadas y las publicaciones, reconociendo las mutaciones y permanencias que la configuran.

Promoviendo una lectura desde esta arista, la novela descubre una discusión a propósito de la configuración de un Sujeto Americano, advirtiendo que la novela se habría anticipado a discusiones ulteriores, y desdiciendo que, al estar anclada al horizonte histórico simultáneo a su escritura, tenía una caducidad previsible. En tanto, *La canción de nosotros* es, sí, un testimonio de su momento histórico, pero también, un discurso literario, que en una coincidencia afortunada logra *develar su espíritu* y ser 'de' novela en “una paradoja terminal”⁸⁴ de la “historia escrita” del (nuestro) continente.

⁸⁴ “Es en el momento de la victoria total de la razón, es lo irracional en estado puro lo que se apropiará de la escena del mundo porque ya no habrá un sistema de valores comúnmente admitidos que pueda impedirlo. Esta paradoja es una de las que me gustaría llamar terminales. [...] Por el contrario, estos novelistas [se refiere a los europeos de 1914] descubren lo que solamente una novela puede descubrir: demuestran cómo en las condiciones de las paradojas terminales, todas las categorías cambian de pronto de sentido” (Kundera, 1988: 16-19).

En el intersticio de la “historia no escrita”: el *vivir y sufrir* del exilio-migración, la pobreza, el sujeto–muerto que ha renunciado a la memoria, y *el Poder* que nunca deja de vencer, abrazan “la relatividad, la duda y la interrogación” para indagar la existencia: “campo de posibilidades humanas, todo lo que el hombre puede llegar a ser, todo aquello que es capaz” (Kundera: 29-47); y con ello explora el *ser olvidado* que formuló Martin Heidegger:

Heidegger caracteriza la existencia mediante una fórmula archiconocida: ser en el mundo. El hombre no se relaciona con el mundo como el sujeto con el objeto. El hombre y el mundo están ligados como caracol y su concha: el mundo forma parte del hombre, es su dimensión, y a medida que cambia el mundo la existencia también cambia. Desde Balzac el *welt* de nuestro ser tiene carácter histórico y las vidas de los personajes se desarrolla en un espacio de tiempo jalonado por las fechas (Kundera: 29-47).

Certezas y respuestas postergadas se anudan a este margen de lectura, además del espíritu y ser de novela que es, al tiempo, despliegan la poética de *La canción de nosotros*. Valga ahora reiterarlas y discutir las. Es factible, e incluso justificable, que al ensanchar el horizonte de lectura, la novela galeana puede sortear la sobre simplificación de una moral social o enjuiciamiento que Galeano, autor–empírico hace de la realidad circundante al momento de escribir la novela. Al través del des-montaje (y análisis textual) de la enunciación polifónica confirma la existencia de un Sujeto–vivo Americano en construcción, quien en divergencia al Sujeto–muerto de Occidente, no ha cortado sus amarras con el mundo, el otro y sí mismo.

“El molino ya no está; pero el viento sigue todavía”, advertencia y premonición que apertura la novela galeana, y dice del presente ocurriendo, resguardo de un pretérito que en su horizonte de escritura no había que olvidar, cuestionamiento de un presente que hay que trocar, edificación de un futuro que “a pesar de todo” habrá que *Ser* (o querer *Ser*). La Ciudad Irrumpida se equipará al “molino que ya no está”, es decir, a la Ciudad pretérita que ha escapado de las manos de los habitantes; en tanto, “el viento sigue todavía”, remite a una Ciudad en resistencia.

Es una canción, siempre presente cada vez que se escuche o se entone, pues aunque su horizonte de escritura sea aquel 1975, aún tiene que decir al ensanchar el horizonte hasta (nuestro) 2009. A décadas de distancia revive el presente que fue, un testimonio ficcional de otro momento histórico, aún no resarcido, siguiendo las declaraciones de Roa Bastos y Palaversich, sumados el resto de reseñadores. La primera edición dio cuenta de una escritura denunciante o demandante del presente incierto. Una novela, según aclaran los “Datos al margen” de la edición Siglo XXI, “Esta obra, novela o lo que sea, fue escrita en Buenos Aires en 1973 y 1974, en los primeros tiempos del exilio de su autor. Está dedicada a la ciudad de Montevideo” (Galeano, 2005: 9). Privativo de su horizonte de escritura y lectura, la novela galeana es, cierto, un ejercicio de ‘literatura de urgencia’, una respuesta inmediata ante los acontecimientos sin tregua que exigían la irrenunciable denuncia del escritor. Sin embargo, ante el ejercicio de leer la novela desde un horizonte ensanchado, suma a la lectura extra-textual, donde se empatan la realidad concreta y el mundo narrado, la posibilidad de desplegar una poética en ciernes que mediante el análisis textual puede vislumbrarse. Al trascender el significado primero de la novela e indagar *qué dice* y *cómo dice* de la Ciudad Irrumpida se arriba al montaje de una enunciación polifónica, que a su vez da cabida a la configuración de un Sujeto Americano-vivo y una identidad continental en construcción, razón de las páginas hasta aquí escritas.

Arribando a esta conjetura, es pertinente remarcar un descubrimiento (que encontró su umbral en el comienzo de la presente investigación) donde el lector-crítico, aunque celebrante, de *La canción de nosotros*, y de la poética galeana, tiene la irrenunciable necesidad de separar el mundo concreto de una dable lectura textual. El impacto de la Literatura en la vida real, sucede precisamente en aquel mundo concreto, y privilegiarlo no motivará más que en una discusión rumiada, trampa del mismo orden dominante que se cuestiona. En cambio, promover

una lectura que parta del interior de la novela hacia el afuera, sí confirmará una de las certezas aquí reiteradas, que la Literatura, además un discurso definido por determinadas estrategias que persigue un efecto estético en las individualidades, es una posibilidad de “ensanchar los horizontes”, “de cambiar mi actuar” escribe Ricœur, y refrenda Galeano,

Uno supone que la literatura transmite conocimiento y actúa sobre el lenguaje y la conducta de quien la recibe; que nos ayuda a conocernos mejor para salvarnos juntos (Galeano, 1986: 107).

En yuxtaposición y coexistencia a la lectura estética-ideológica emprendida por Palaversich emerge esta otra lectura, textual-ideológica, que interpone distancia temporal a la primera edición y propone leer la novela galeana desde otra perspectiva, la del (nuestro) intersticio continental llamado América. Donde la novela no deja de provocar aún transcurridas tres décadas, porque en divergencia con Palaversich, *mirando desde otro cristal*, la Ciudad Irrumpida desplegada al través de la enunciación polifónica no ha caducado, aunque sea supuesto de una ‘literatura de urgencia’. Pues ¿acaso la Historia del (nuestro) continente, siendo el tercer milenio, no sigue rindiendo tributo al mito *del eterno retorno*? ¿En cada uno de los países de este continente “los personajes arquetípicos, los símbolos demasiado obvios, la sobrecarga ideológica, cierta concepción maniqueísta del mundo” señalados por Palaversich, no son, paradójicamente, la realidad que (nos) abofetea todos los días?

Al redundar sobre la configuración de un Sujeto–vivo Americano se advertía una doble lectura ideológica desde y para América, porque mirando a través *de otro cristal*, *La canción de nosotros* es un canto celebrante del futuro, sí se quiere inserto en una benevolencia utópica que concede demasiada confianza al Sujeto. Sin embargo, coincidente a la apuesta incansable de Galeano en cada una de sus obras. Ángel Rama, en razón de la segunda edición de *Vagamundo* (1973), lo había descubierto:

[...] esta nueva cosmovisión, tan clara y transparente, se distingue por una nota que, a la manera clásica, podría denominarse «franciscanista» y que niquiera carece de una leve teatralidad como la que Huxley detectaba en el santo. Los seres simples, las vidas corrientes, la recatada apetencia de una alegría pequeña y degustable, la interior convicción de que era cierto aquel título populista (el hombre es bueno) y el deleitable universo material que legítimamente pertenece al disfrute de los hombres, pero que no debe ser ensuciado, constituye lo humano verdadero. El franciscanismo permite redescubrir, entre el confuso panorama de la sociedad, a los seres auténticos, a la pobreza, a la naturaleza, al puro afán de los corazones, en fin al patrón que rige el bien. De allí se sale a una religión que no está cifrada en Dios sino en la comunidad de los hombres sencillos, tal como ya la predicaría Martí. Esta visión creo que se halla muy extendida entre una extensa capa juvenil de América Latina, la que ha renunciado a Bergman, Céline o Burroughs y es insensible a su complejidad tormentosa, buscando en cambio un universo simple de valores claros y fundamentales. [...]. Por eso la narrativa de Galeano se ofrece como la más compartida respuesta a una crisis que no era sólo uruguaya, sino latinoamericana y mundial. Viviendo sus infructuosidades, el escritor ha comenzado a forjar imágenes anunciadoras de ese tantas veces reclamado hombre nuevo que es la demanda de vida nueva que formula una generación de hombres (Galeano, 1975: 16).

En coincidencia con Rama, incluso encomiando que él consiguió entender la poética galeana en su razonable dimensión esquivando una acortada interpretación, *La canción de nosotros* detiene la mirada en las pequeñas historias de una cotidianeidad ficcional. Narra de otra manera y vindica el valor de lo sencillo a través de los vínculos estrechos, personales, espontáneos y afectivos que establecen sus personajes en una trama “aparentemente sencilla”. Es la confluencia de historias al través de una voz: Nosotros que canta y celebra el presente de personajes-habitantes, quienes recapitulan su vida y los rastros de la Historia en la cotidianeidad mediante su voz y sus ojos: *Mariano*, y los otros: *Ganapán* y *Fierro*, en una historia en común. Vidas que entrelazan el yo y el otro en un nosotros, quienes coinciden a cada paso en su Ciudad compartiendo un presente ocurriendo y un futuro en construcción.

Escudriña, así, la “vida concreta” y protege al *ser del olvido*, al tiempo que muestra su *ser de novela*, atajando en lo humano-cotidiano-sensible que acorta la distancia temporal-histórica-espacial de un universo literario. Es una historia sencilla que recobra las historias no contadas de personajes-protagonistas-arquetípicos nombrados por su quehacer y

sino social, o bien, personajes-anónimos que llenan las aceras con sus pasos y las busetas con sus cuerpos, a quienes la Historia no nombra, aunque ellos prorrumpen y nieguen, en un tiempo. Es la teoría y crítica literarias de la narrativa de los años setenta circunscribe un horizonte simultáneo al de las “pequeñas historias” bajo el género: Novela Histórica, definida por Seymour Menton⁸⁵:

No obstante para analizar la proliferación de la novela histórica latinoamericana, hay que reservar la categoría de novela histórica para aquellas novelas cuya acción se ubica total o por lo menos predominantemente en el pasado, es decir, un pasado no experimentado directamente por el autor (1993: 32).

Al tiempo, la *novela histórica* contiene un subgénero temático denominado: *novela de Dictador*. Así pues, la *Novela de Dictador* está montada en la “Historia escrita” de un tiempo monumental, el cual Paul Ricœur define, citando a Heidegger como “el tiempo lineal, aunque el hecho de que pueda ser fechada y medida, su carácter público y su dependencia respecto a las referencias mundanas la aproximen a la linealidad” (Ricœur, 1999: 184-185). Es decir, el transcurrir del tiempo para todos que remite a personajes públicos: el Dictador y sus colaboradores. En cambio, *La canción de nosotros*, aunque pertenezca a este momento estético, su tratamiento del tema es disímil. Se sostiene en las individualidades como parte de una “historia no escrita” de la Dictadura, donde las vidas de sus personajes-protagonistas convergen en un presente ocurriendo que no da cabida al tiempo monumental, sinónimo aquí de histórico-oficial, sino al tiempo íntimo, es decir, la experiencia personal-subjetiva del transcurrir del tiempo en su propia historia: concatenación del propio pretérito, presente y futuro intrínsecos. Así, el tiempo monumental de la Ciudad: historia nacional, es importante en cuanto se resuelva el presente de los habitantes. La experiencia del tiempo se explica a través de una inteligibilidad inductiva: de la vida privada a la pública. El acontecimiento histórico: Dictadura sólo es el recorte temporal-

⁸⁵ Seymour Menton. *La nueva novela histórica de la América Latina 1972-1992*. México, FCE, 1993.

escenario donde ocurren las vidas de sus personajes-habitantes. La figura del *Dictador*, su historia, su *estar-siendo* se soslaya.

El *microcosmos cultural* (texto social) de los personajes “apela a elementos y hechos del pasado, el presente y eventualmente el futuro en términos de conciencia” de la Dictadura, que no son de uno sino de nosotros-todos: los militares, los que la viven y padecen, los encarcelados, los exiliados, los marginados sociales, los que se *quedan* en el país como dice *Clara* a *Mariano*:

“—Me aguanté —contesta, elude, se encierra Clara—. [...] ... Yo me quedé aquí. Me quedo. Un país en demolición. Esperando. Que me caiga encima y me aplaste” (Galeano, 1975:37).

Dentro de la categorización novela histórica, la novela galeana narrada en un presente ocurriendo (pretérito inmediato del autor-empírico) manifiesta un anclaje con el anacronismo: *La Inquisición*. La incursión del anacronismo refiere por oposición un paralelismo entre el pretérito y el presente como la lógica del actuar del poder. Estos capítulos remiten a historias de anónimos, hombres y mujeres victimados durante su momento histórico. La omisión de acotaciones explícitas posibilita la ubicación de *indeterminaciones*⁸⁶ que se empatan implícitamente con las *concretizaciones* de la historia de *Fierro*, capítulos titulados: “La máquina”. La novela queda inserta, entonces, en los contornos de la “historia no escrita”, se entiende aquí el término siguiendo la interpretación de Aureliano Ortega Esquivel en *Crisis de la razón histórica*⁸⁷:

La expresión “historia no escrita” puede comportar varias interpretaciones, aquí va a ser entendida como una categoría comprensiva cuyo significado cubre aquellos aspectos de la vida social comunitaria que se manifiestan más o menos espontáneamente en las ideas y las prácticas cotidianas de los hombres y que

⁸⁶ “6. La obra de arte literaria (como cualquier obra literaria) se debe contraponer a sus concretizaciones, que surgen en cada una de las lecturas de la obra [...].

7. A diferencia de sus concretizaciones, la obra literaria misma es una estructura esquemática. Esto significa: que algunas de sus capas, en especial de las perspectivas, contiene “puntos de indeterminación” en sí. Estos puntos son eliminados en parte en las concretizaciones. La concretización de la obra literaria es pues todavía esquemática, pero menos que la misma obra correspondiente.

8. Los puntos de indeterminación son eliminados en cada una de las concretizaciones, de manera que en su lugar aparece una determinación más estrecha o más amplia del objeto correspondiente y por decirlo así lo ‘llena’” (Roman Ingarden en Rall, 1993: 32).

⁸⁷ Aureliano Ortega Esquivel. *Crisis de la razón histórica*. México, Universidad de Guanajuato, 2000.

apelan a elementos y hechos del pasado, el presente y eventualmente el futuro en términos de conciencia, identidad, cultura, valores expectativas colectivas; aspectos del ser y el hacer sociales no necesariamente incluidos en el cuerpo general del conocimiento histórico, ni particularmente en la operación historiográfica, pero cuya presencia e influencia social y cultural no deja de manifestarse en las diversas formas en las que una colectividad se entiende a sí misma y asigna notas de identidad y diferencia (Ortega, 2000: 34).

Pues, “en el cuerpo general del conocimiento histórico” la reflexión sobre los tópicos tratados por la novela y los tópicos sociales vigentes está fijada por el acopio de los exilios políticos de miles de ciudadanos expulsados de su micro-cosmos durante las décadas de 1960–1980 como causa de las dictaduras militares de Centro y Sur del continente⁸⁸. Sin embargo, es la “historia no escrita” la que “cubre aquellos aspectos de vida social comunitaria” y se compromete a decir, escribir, discutir y no olvidar la experiencia emigrante del americano y la sobrevivencia de los habitantes en una *ciudad que dice adiós*. La novela galeana abriga ambos fenómenos como sucesos humanos “del ser y hacer sociales” que franquean las fronteras vida-privada/vida pública en un intersticio de la Subjetividad. En tanto, indicia el umbral de una poética galeana en construcción, descrita por Diana Palaversich como una “apelación constante a los eventos y personas concretas” (Palaversich, 1995: 9).

Conjetura Cuatro. Trashumancia de la poética galeana (1963-2009)

En prospectiva, ¿cuál sería la actualización de la novela en el horizonte histórico del siglo XXI? ¿Cuál es el sitio ocupado por la novela respecto a la poética galena en suma? En 1994 con la publicación de *Las palabras andantes*, la poética galeana ha concretado sus

⁸⁸ “En América Latina, desde la Independencia hasta nuestros días, el término exilio ha tenido, a menudo, una connotación más concreta, significando el destierro: una expulsión forzosa de la tierra nativa. Los últimos 200 años de la historia del continente, como señala Ángel Rama, han sido marcados por forzados desplazamientos de su equipo político. [...]. El enfrentamiento entre intelectuales y el sistema gobernante, particularmente cuando éste era militar o caudillesco, se ha prolongado hasta nuestros días, llegando a su auge en la década de los 70 con la instauración de dictaduras militares en el Cono Sur. La toma del poder por los militares en Uruguay, Chile y Argentina condenó al exilio no solamente a los escritores y militantes políticos sino también a miles de ciudadanos cuyas vidas se hacían imposibles en sus países de origen” (Palaversich, 1995: 25).

singularidades, congrega cientos de *historias contadas* sobre la realidad y maravilla de América en compilaciones que se intercalan a lo largo de cuatro décadas (1963-2009), y a pesar de la distancia entre una publicación y otra, existe una juntura, cuyas constantes permiten catalogarlas bajo tres modalidades⁸⁹:

- “1. Las *historias contadas*⁹⁰ textos cuya extensión y estructura narrativa corresponden a características propias del *cuento*: converge una fábula, personajes, un tiempo y espacio. Teniendo por tema lo fantástico, en la vertiente de lo real-maravilloso, esa frontera donde colinda lo real-fantástico-absurdo.
2. *anécdotas contadas*⁹¹, un término que aplicamos en los mismos términos que *historia contada*, en cuanto a elementos compositivos. Mientras su singularidad reside en ser la narración de un instante y por tanto de extensión breve, [...], cuya temática reitera la influencia del pensamiento real y mítico en los imprevistos de la vida latinoamericana: situaciones que convidan leyendas, hechos de dioses y de hombres, tradiciones y respuestas mágicas a los por qué de nuestra existencia, en el espacio de la realidad.
3. *ventanas*, reflexiones críticas sobre América Latina Contemporánea, la presencia del pasado remoto y el pasado inmediato convergentes en el presente de todos los días. Cuya estructura es una enunciación que hemos definido mediante el término mundo comentado⁹², antónimo de mundo narrado” (Sánchez, 2004: 50 – 52).

Es Galeano: *autor implícito*, quien provee dicha ensambladura como una Poética en trashumancia, donde de una pieza a otra se van construyendo los personajes que saltan de una

⁸⁹ La presente catalogación es producto del trabajo de investigación (Tesis) para la obtención del grado Licenciado en Letras Españolas titulado: “Una poética de historias contadas en Las palabras andantes de Eduardo Galeano”, sustentado por Yolanda Sánchez Alvarado. Guanajuato, México, UG, 2004.

⁹⁰ “[*historia contada* es un término de W.B. Gallwey empleado en *Philosophy and Understanding* y que Paul Ricoeur retoma para su Teoría del Discurso narrativo en *Historia y Narratividad*, y en *Tiempo y Narración*] (story) Una historia describe una serie de acciones y de experiencias llevadas a cabo por algunos personajes reales o imaginarios. Dichos personajes son representados en situaciones que cambian, es más reaccionan al cambiar éstas. A su vez esos cambios ponen de relieve aspectos ocultos de la situación y de los personajes, y dan lugar a una prueba o a un desafío (predicament) que reclama un pensamiento, una acción o ambos. La respuesta que se dé a dicha prueba supondrá la conclusión de la historia” (Ricoeur, 1998: 92).

⁹¹ *Anécdota*. (del griego *anékdota*, neutro, y plural. de *anékdotos*, inédito). Relación breve de un suceso particular más o menos conocido. (*Diccionario Enciclopédico Academia*, 2001: 37).

⁹² “Harald Weinrich distribuye los tiempos de las lenguas naturales que examina según tres ejes, que son los ejes de la comunicación.

1. La situación del lenguaje preside la primera distinción entre narrar y comentar. Corresponde a dos actitudes de locución diferentes: el comentario se caracteriza por la tensión y el compromiso; la narración por la distensión o relajación.

Son representativos del mundo comentado el diálogo dramático, el memorando político, el editorial, el testamento, el informe científico, el tratado jurídico y todas las formas de discurso ritual, codificado y preformativo.

Este grupo deriva de una tensión en cuanto los interlocutores están afectados y comprometidos en ella; se enfrentan con el contenido referido: “Todo comentario es un fragmento de la acción”. En este sentido, sólo las palabras no narrativas son peligrosas. Son representativos del ‘mundo narrado’ el cuento, la leyenda, la novela corta, la novela, el relato histórico. Aquí los locutores no están implicados, no se trata de ellos, no entran en escena. [...] Encontramos otra enumeración: en el apartado del debate, poesía, drama, diálogo en general, periodismo, ensayo de crítica literaria y de descripción científica” (Ricoeur, 1998: 479-480).

historia a otra, de un libro a otro, atravesando las décadas. Retomando la tipología de Sujetos congregados en *La canción de nosotros*, se advierte el eco de un Sujeto-muerto moderno, quien transita de *Los días siguientes* (1963) a *La canción de nosotros*. Citando a Palaversich, la primera novela galeana:

Contada desde la perspectiva del oficinista Mario Varela, [...] abarca aproximadamente ocho meses de su vida, concentrándose en más detalle sobre los meses de verano y la rutina veraniega del grupo de los jóvenes pequeño burgueses quienes se desplazan por los bares y la casas en los barrios 'pitucos' de Montevideo. Sus reuniones sociales se caracterizan por el aburrimiento, la rutina y la carencia total de relaciones humanas auténticas. Los personajes principales Mario, Carlos y Marta forman una especie de triángulo amoroso, manteniendo entre sí una relación confusa y ambigua que se resuelve imprevistamente con el suicidio de Carlos sin motivo aparente. Su muerte es el único acontecimiento significativo de la novela, no deja huellas ni en el comportamiento ni en las emociones de sus amigos (Palaversich, 1995: 38).

Los personajes protagonistas de la primera novela galeana advierten la configuración de un Sujeto-muerto de Occidente, mismos que trascenderán a la segunda novela, ahora situados en una clase social inferior, los asiduos al bar la *Perversa de París*. Sendos personajes, en coincidencia, desvelan un Sujeto-muerto que ha cortado sus amarras al pretérito y presente histórico en permuta de un hedonismo celebrante.

Tocante a la Poética galeana en construcción, la configuración de este prototipo de personaje-Sujeto sugiere que, a la par de la valoración de Palaversich, el tratamiento de *Los días siguientes* muestra una poética galeana afín a su momento estético, es decir, las estrategias y elecciones literario-narrativas descubren su coincidencia con las tendencias estéticas vigentes:

La publicación de *Los días siguientes*, una novela básicamente existencialista. [...] Por su atmósfera y sensibilidad [...] se inserta dentro de la narrativa uruguaya de la década de los 60, junto con la obra de Sylvia Lago, Hiber Conteris, Alberto Paganini, Anderssen Banchemo y Claudio Trobo, con los cuales comparte las características de lo que Mario Benedetti dio a conocer como la »literatura de balneario.« La materia prima de esta narrativa son los tiempos juveniles, los veranos pasados en los balnearios de moda cercanos de Montevideo, un aire de hastío, spleen y melancolía (Palaversich: 37).

La influencia literaria de escritores uruguayos precedentes, como de escritores europeos leídos “en el Montevideo de la época”, señala Palaversich, están presentes también en esta primera configuración de personajes de la poética galeana en ciernes:

La literatura de los «nuevos narradores» recibe la influencia de sus colegas mayores: la preocupación urbana y los personajes conflictivos de Juan Carlos Onetti, la visión crítica de la sociedad de Mario Benedetti, como también la influencia de la literatura y cine europeos; la enajenación de los personajes con una actitud escéptica hacia la vida; el acento en lo cotidiano de Camus, Moravia y Pavese y el spleen de Antonioni, Resnais y Traffaut, todos ellos de amplia difusión en el Montevideo de la época (Palaversich, 1995: 37–38).

Este primer estadio de la Poética galeana en trashumancia desvela una tradición literaria, de vez en vez, soslayada en la lectura crítica. Y sin embargo, amén de posibles lecturas contendientes que señalarían una contradicción entre la postura ideológica del autor evidente en su escritura periodística y estos primeros ejercicios literarios, se advierte una segunda lectura, dable en prospectiva. Para sorpresa de los lectores asiduos (quienes apuestan–apostamos en primer instancia por una Poética Galeana desde siempre combativa) la primera novela galeana exhibe una poética inserta en la Literatura con mayúsculas circunscrita en las tendencias “estéticamente correctas” de su momento de escritura. Eco de tal característica pervive en la segunda novela, donde se configura un Sujeto correlativo al Yo de Baudelaire, como se demostró en el análisis. Sin embargo, a diferencia de la configuración de los personajes de *Los días siguientes*, los de la *Ciudad Negada* coexisten y convergen con Sujetos pertenecientes a formaciones racionales divergentes. La poética de *La canción de nosotros* da un paso hacia transformaciones patentes de una poética en trashumancia. Considerando las publicaciones posteriores a la segunda novela galeana se apunta que este prototipo de Sujeto no aparecerá más. Galeano renuncia a los ecos de la Literatura con mayúsculas, al tiempo, resuelve cuestiones hechas a sí mismo, como las autocríticas compartidas con Palaversich y Campra. La poética galeana muda, de vez en vez, tras un ideal de *ser* polifónico. Es pertinente resaltar el

carácter de umbral o laboratorio de la segunda novela galeana en las presentes observaciones, además de regresar a la pregunta que ha recorrido estas conjeturas: ¿en verdad esta *novela es bastante mala*? ¿Las evidencias traslucen una paradoja en las apreciaciones de su propia escritura?

Aunado a la configuración de personajes en tránsito de una publicación a otra, se suman los personajes niños, quienes aparecen por primera vez en *Vagamundo* (1973). Así como la configuración de un Sujeto–muerto tiende amarres con una influencia que empata la poética galeana con sus contemporáneos y trasluce un eco de la narrativa europea, la configuración de Sujetos–niños evidencia un eco de la poética de Benedetti, indicada explícitamente en la dedicatoria:

A Juan Carlos Onetti,
Carlos Martínez Moreno
Y Mario Benedetti
(Galeano, 2005)

La configuración de esta tipología se compendia en *Vagamundo* bajo el epígrafe: *Gurises*, estrategia narrativa que cede la voz a niños, quienes a través de sus ojos y voz descubren el mundo. En correspondencia se ha analizado en *La canción de nosotros* la configuración del *Yuyo*. La estrategia continuará en *Días y noches de amor y de guerra* con el epígrafe *El universo visto a través de la cerradura*; en *El libro de los abrazos*; en *Memoria de fuego* donde, por ejemplo, se lee a Sor Juana niña; en *Las palabras andantes* es precisamente una niña: *Garúa*, cuyo relato cierra la secuencia de *historias contadas* reunidas en la publicación; también aparece en *Patatas arriba. La escuela del mundo al revés* (1998) que atendiendo al devenir histórico cede la voz a niños del fin de siglo, y así *sigue siendo* hasta *Las bocas del tiempo* (2004) y *Espejos* (2008).

En consecuencia a estos dos ejemplos de personajes en tránsito, se suman los Sujetos recurrentes de la poética galeana: hombres y mujeres cotidianos, como acertadamente observó Rama, y que en estas páginas se han tipificado bajo el nombre de Sujeto Americano. Sujetos–personajes, habitantes de los escenarios del continente, quienes apilan sus *historias no contadas* de datas y quehaceres, sobrellevan un sino y un nombre. Ellos –prorrumpieron con la historia a través de los siglos para habitar América– mujeres y hombres que van y vienen entre las calles, en las laderas, en los valles, en los mares; celebrando quehaceres en el campo, en la ciudad, en el puerto, en el hogar. Congregados para *vivir, obrar y sufrir* en el escenario americano –sin distar de otros escenarios, de otros continentes– y, sin ser preguntados, tendrán un sino en esta sociedad: desempleado, subempleado, marginado, artesano, pescador, comerciante, asalariado, empleado, obrero, técnico, burócrata. Y tras de ellos, en una realidad aparte, el demente, el minusválido, el anciano, el pobre, el delincuente, el adicto y la prostituta. ¿Acaso tal configuración de Sujetos-vivos Americanos ensancha una respuesta a la cuestión iterativa: por qué Galeano se lee tanto? ¿La apuesta por hombres y mujeres inmediatos a nuestra realidad circundante, respetando los contornos de la ficción, es la respuesta a la pregunta obligada?

La poética galeana en trashumancia recobra las *historias no contadas* de mujeres y hombres cotidianos –unos con nombres, otros sin ellos–, a quienes los Anales no eligen y su historia sólo será guardada en la memoria de los suyos; quienes figuran en estadísticas y conforman la larga lista de contradicciones sociales a resolver; aquéllos que Eduardo Galeano anuncia y celebra en las palabras, quienes simbolizan la sociedad americana, un tiempo presente, una condición de vida. Apuesta por el Sujeto–siempre vivo que Galeano epitoma bajo el nombre *nadies* en *El libro de los abrazos* (1989), y que implícitamente, y con antelación, hace

frente al término técnico: *subalternos* con que la Teoría Cultural suscita una lectura vertical. *Los nadies*, escribe Galeano:

Sueñan las pulgas con comprarse un perro y sueñan los nadies con salir de pobres, que algún mágico día llueva de pronto la buena suerte; pero la buena suerte no llueve ayer, ni hoy, ni mañana, ni nunca, ni en lloviznita cae del cielo la buena suerte, por mucho que los nadies la llamen y aunque les pique la mano izquierda, o se levanten con el pie derecho, o empiecen el año cambiando de escoba.

Los nadies: los hijos de nadie, los dueños de nada.

Los nadies: los ningunos, los ninguneados, corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos, rejodidos:

Que no son, aunque sean.

Que no hablan idiomas, sino dialectos.

Que no profesan religiones, sino supersticiones.

Que no hacen arte, sino artesanía.

Que no practican cultura, sino folklore.

Que no son seres humanos, sino recursos humanos.

Que no tienen cara, sino brazos.

Que no tienen nombre, sino número.

Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa local.

Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata (1997: 59).

La canción de nosotros a través de los habitantes de la Ciudad Ignorada anunció el advenimiento de los personajes que transitarían de una a otra de sus publicaciones literarias y ensayísticas. *Ganapán*, la *Pitanga* y sus gurises, *Buscavida*, *Flecha*, los anónimos de la *Inquisición* y de la *máquina*, los anónimos de los intersticios de la Ciudad Irrumpida, incluso los asiduos al bar de la *Perversa*, son *nadies* a quienes Galeano cede la voz por segunda vez, la primera fue en *Vagamundo*. Los *nadies* arriban a la Poética Galeana como una voz entre el Nosotros, transcurridas las publicaciones adquirirán carácter de protagonistas. Aquella autocrítica del propio autor respecto a las posibilidades fallidas de su segunda novela encuentra respuesta en esta singularidad. Quizá Galeano perseguía en aquella escritura la configuración de los *Nadies* como protagonistas, mientras encontraba como una falla el dejo de personajes existencialistas (o burgueses para emplear una tipología ideologizada) que configuró a la par. Sin embargo, leído a distancia, situar en coexistencia a sendos personajes habilitó un discurso polifónico, donde no sólo se escuchaba la voz de los *nadies*, sino voces procedentes de disimiles

intersticios, facturando así una novela coincidente con el ideal dialógico, y por ende, democrática.

Los *nadies* en la poética galeana en trashumancia irán adquiriendo década tras década preeminencia respecto a otros tipos de Sujeto, al tiempo, que representarán sujetos contemporáneos al acontecer histórico y social. Comenzaron el recorrido en *Vagamundo*, sujetos afines a la resistencia social y la cotidianeidad de las décadas de los sesenta y setenta, mismos que se empatan con los representados en *Días y noches de amor y de guerra*. Con la publicación del *Libro de los abrazos* (1989) adquieren el predominio anunciado, que continuará en *Las palabras andantes* (1994), *Memoria del fuego* y *Patás arriba. La escuela del mundo* donde mudan el *pathos* de sujetos en resistencia-comunista, para representar ahora sujetos cotidianos como el emigrante económico, el artista-artesano, la maestra rural, o bien, sujetos que vienen de la historia no escrita del (nuestro) continente como los cimarrones de Brasil, los mayas e incas de la Invasión europea, por citar ejemplos. Finalmente en *Las bocas del tiempo* (2004) y *Espejos* (2008) da cabida, decididamente, a sujetos venidos de los intersticios del (nuestro) mundo, tras la reciente publicación da un salto de la cotidianeidad americana a una cotidianeidad universal. Tal rasgo de referente universal ya había sido anunciado en *Fútbol a sol y sombra*, pero al evocar un espectro singular de la historia cotidiana como es el fútbol, es hasta *Espejos* resueltamente universal.

A la par de la configuración de Sujetos-vivos en persistencia que encontraron su umbral en *La canción de nosotros*, se advierten modalidades discursivas, las cuales al igual que la demarcación de personajes-Sujetos encuentran un quicio. Es decir, la Poética Galeana, o bien, Galeano: autor implícito da señas de ir configurando publicación tras publicación modalidades

discursivas singularizantes: la historia contada, la anécdota contada y la ventana. El comienzo está en *Vagamundo* (1971), un tanto ensayadas previamente en *Las venas abiertas de América Latina* (1971), caminarán las décadas para concretarse en *El libro de los abrazos*, y continuar el tránsito hasta *Espejos*, rematadamente igual que la configuración que los *nadies*. ¿Cuáles son esas modalidades discursivas?

En *Vagamundo* optó por historias contadas, siguiendo la terminología referida páginas arriba, organizadas bajo epígrafes como “Gurises”, “Banderas”, etcétera. En *La canción de nosotros* mediante la factura de una novela fragmentada, es decir, un enunciado que imbrica diversas modalidades discursivas, ensaya una técnica narrativa que más adelante mudará en historias contadas, anécdotas contadas y ventanas. Se ha observado que la novela está segmentada en capítulos que corresponden a los intersticios de la Ciudad Irrumpida presente y pretérita. El primer intersticio habitado por *Mariano*, titulado “El regreso” redundará en relatos de hombres y mujeres cotidianos en las obras consecuentes, que poco a poco cederán lugar a los *nadies* como protagonistas, y en congruencia al devenir histórico, trueca la resistencia–marxista por la–dignidad humana.

El segundo intersticio, “Los andares de Ganapán”, resonará como se ha apuntado, en el protagonismo de los *nadies*, al tiempo que Galeano: autor empírico y autor implícito, en su respectivo discurso asumirá como punto de partida y arribo de su escritura, en sus palabras: “La dignidad del arte”. Declaraciones reiteradas en entrevistas y la anécdota contada publicada en *El libro de los abrazos* lo constatan:

Yo escribo para quienes no pueden leerme. Los de abajo, los que esperan desde hace siglos en la cola de la historia, no saben leer o no tienen con qué (1997: 141).

Concatenado al intersticio de *Ganapán*, en una historia enmarcada habitada por *Flecha*, un futbolista venido a menos, anunciaba otra de las recurrencias del autor uruguayo, que décadas después concretaría en *Fútbol a sol y sombra*, una publicación que rinde tributo a la fiesta del balompié, y que aproxima las elecciones de Galeano: autor implícito y las pasiones de Galeano: autor empírico.

El tercer intersticio, titulado “La maquina”, apertura un tópico recurrente, “obsesión” adjetivaría Palaversich, donde Galeano da cuenta de las huellas del *Poder* en el cuerpo y la memoria humana. Es la simiente de historias y anécdotas contadas que manifiestan el compromiso del autor a no callar y no olvidar el acontecer histórico del continente. Laboratorio de *Días y noches de amor y de guerra* bajo el epígrafe de “El sistema”, mientras los capítulos dedicados a la *Santa Inquisición* anuncian la factura de *Memoria del fuego*. Así, la ficcionalización de un revolucionario anónimo llamado *Fierro* transfigurará en decenas de hombres y mujeres cotidianos y combativos, nombrados y anónimos, de la historia del (nuestro) continente enunciados en las publicaciones subsecuentes, y como advierte Palaversich, son ejemplo de la “obsesión con la historia latinoamericana” del autor.

El cuarto intersticio, “La ciudad”, es el boceto de las ventanas (minificciones como nombra Lauro Zavala en *Relatos vertiginosos*) que convocan al enunciatario a mirar “al través de cerradura”, convidándole a percibir el mundo desde otro punto de mira. Inaugurando una prosa poética donde convergen palabras cotidianas e imágenes sinestesia, que al suceder de las décadas, definirá la poética galeana.

Al seguir el andar de la Poética Galeana en trashumancia es, permisible, afirmar que los tópicos apilados son la consecuencia, ciertamente, de la historia de América y, tras las últimas dos publicaciones, de la historia Universal. El recorrido ha comenzado en el exilio, dando paso a la historia cotidiana de los hombres en singular y en comunidad, hasta arribar a una historia cotidiana universal, donde convergen el amor, el miedo, la esperanza, el dolor, la alegría, el deseo, la amistad, el encuentro, el juego y demás pasiones humanas. Es en los tópicos donde se adosan las voces de Galeano: autor empírico y Galeano: autor implícito, confundiendo aparentemente los niveles exigidos en una lectura textual. Sin embargo, *visto desde otro cristal*, la aproximación entre las voces del autor Galeano es una ratificación más del Sujeto—siempre vivo, que es también él en congruencia con su poética. Aquel recorrido del Yo a Nosotros que dio comienzo a *La canción de nosotros* es en la Poética Galeana en trashumancia una comprobación del propio tránsito por los pronombres que el autor uruguayo ha emprendido en el ocurrir de su escritura.

Conjetura Cinco. Eduardo Galeano: autor implícito (1963)

Eduardo Galeano: autor-implícito se construye a sí mismo, tanto dentro de cada obra, como de una a otra, dando comienzo a un juego que traslapa las voces narrativas del autor-persona y el autor-implícito. Éste último reviste un Yo-enunciador, quien establece la distancia con lo enunciado y encarna un Narrador, estableciendo relaciones: yo-él, yo-tú, yo-yo. El deslinde⁹³ entre autor-persona Eduardo Germán Hughes Galeano (Montevideo: 1940) y autor-

⁹³ Al llevar a cabo este deslinde entre el autor-persona y el autor-implícito, sorteamos, en un tiempo, la pregunta obvia y obligada a Eduardo Galeano autor-empírico sobre su formación racional y lectura del mundo: aquello que los asiduos retractores señalan como un *perfecto idiota latinoamericano* o ¿latinoamericanismo? (Vargas, et. al.: 1996: 43 y ss.). Pues, ciertamente, el deslinde negado entre las voces de Eduardo Galeano provoca caer en la llaneza de leerlo y querer defenderlo, demeritando desde la primera lectura el carácter de resistencia y combate de la poética galeana.

implícito: Eduardo Galeano (*Los días siguientes*: 1963), da paso a la posibilidad de leer su poética como un pan-discurso: *mundo de los textos* autónomo, donde de una pieza a otra se van construyendo/definiendo los personajes que saltan de una *historia contada* a otra, atravesando las décadas, de *Vagamundo* (1963) a *Espejos* (2008). Esta singularidad en la esfera semiótica de la *enunciación*, resalta la imbricación de intratextualidades e intertextualidades implícitas en las modalidades discursivas que la conforman. Común a las ficciones que emplean una composición discursiva que simula el testimonio, donde resalta la imbricación-inconsciente de niveles textuales y extra-textuales en el lector-persona, e incluso, en el lector crítico.

De utilidad técnica-analítica es el primer capítulo de *La voz y la mirada* de Filinich para des-imbricar las voces de Eduardo Galeano que se traslapan, de vez en vez, al través de su poética. En primera instancia señala la existencia de una voz-enunciador que reside en el mundo real, nombrado Autor-empírico, es decir, el autor con biografía y existencia histórica. Éste, advierte Filinich, no tiene ningún peso en el discurso que enuncia. En un segundo estadio se encuentra el Autor-implícito que responde a las características atribuidas por Both, es decir, la voz implícita que configura la Poética de cada obra y de un compendio de éstas, que bien pueden coincidir o disentir en la técnica literaria empleada. Por último, es posible que exista una tercera voz, nombrada por Filinich: autor-ficcional, es decir, un autor-persona que adquiere configuración de personaje y habita el enunciado o mundo ficcional, emula al autor-empírico pero no deja de ser por ello una ficcionalización de aquél.

Al través de esta investigación se ha reiterado la configuración de Eduardo Galeano en concernientes voces, y someramente se ha explicitado su actuar en los distintos estadios analizados. También ha sido una afirmación recurrente que los equívocos constantes que enjuician la poética galeana son consecuencia de una distracción respecto a la imbricación de

voces que se efectúa en cada una de las piezas del autor. Se atará en la presente conjetura el proceder de las voces de Galeano en la configuración de su poética, delimitando qué del discurso ideológico y qué del estético atañe a cada voz para desvelar los equívocos constantes en lecturas aficionadas o críticas.

Eduardo Germán Hughes Galeano es, pues, el hombre de carne y hueso que arribó al mundo el 3 de setiembre de 1940. En 1963 publicó su primera novela: *Los días siguientes*, sin embargo le antecedió a la escritura literaria una ristra de escritos periodísticos que databan de ocho años atrás. Aunque el autor-implícito: Eduardo Galeano hizo su aparición en 1963, un autor-implícito periodista le antecede. Es decir, Eduardo Galeano como autor implícito se bifurca en dos modalidades, uno narrador y otro ensayista, ambos compartiendo estrategias y elecciones de enunciación en sendos quehaceres: el de narrar ficciones y narrar sucedidos cotidianos. Al paso de las publicaciones, cuando Galeano decide crear textos biplánicos, donde convergen palabras e imágenes, se configura un enunciador-dibujante, o bien, ilustrador, comenzando con *El libro de los abrazos*. Otro tanto ocurre con su asumido compromiso ideológico que atraviesa sus distintos discursos desde la realidad concreta hasta el mundo ficcional. ¿Qué ocurre? ¿Cómo explicarlo?

Al contradecir las aseveraciones de Palaversich, se propuso aquí deslindar las voces y situar a cada una en el nivel de enunciación que le correspondía. Eduardo Galeano: autor-empírico es responsable de sus enunciaciones ideológicas, y someterlas a juicio es un ejercicio de confrontación que se efectúa en el estadio extratextual, mundo concreto, que citando a Filinich:

El concepto sujeto de enunciación no alude a un individuo particular ni intenta recuperar la experiencia singular de un hablante empírico. No señala una personalidad exterior al lenguaje cuya idiosincrasia

intentaría atrapar. No nombra una entidad psicológica o sociológica cuyos rasgos se manifestarían en el enunciado (:37).

El recorrido de Galeano: autor implícito es, como se ha constatado, una configuración que ha atravesado las publicaciones, dejando una biografía implícita de las mutaciones y permanencias elegidas. ¿Quién es Galeano: autor implícito? En *Los días siguientes* y *Vagamundo* se configura en correspondencia a un autor implícito canónico, es decir, anuncia destellos de un estilo ya asumido como periodista y ensayista que se compromete con las historias sencillas, personajes cotidianos, pero se mantiene al margen del enunciado, mediante el uso de un narrador extradiegético que ha interpuesto distancia con lo enunciado. Aunque empleé el pronombre Yo, es claro que está cediendo la voz al personaje en un estilo directo.

Arribando a *La canción de nosotros* aparece un Galeano: autor implícito que deja escuchar un fragmento de las preocupaciones del autor-ficcionalizado: Galeano. Se refería en el análisis del Sujeto-enunciador de la novela que, el tratamiento del exilio mediante valoraciones pasionales y cognoscitivas de la Ciudad Irrumpida daban cuenta de un Sujeto-enunciador-narrador que a su vez exponía su propia experiencia vital del mundo-Ciudad Irrumpida. Es en este espectro del autor implícito donde se aprecia la imbricación de voces que permanecerán en la Poética Galeana. La experiencia vital, en este caso del exilio, trasciende a los tópicos elegidos por el autor-implícito. Quien publicación tras publicación configura su *pathos*, al tiempo, que externa quién es al tú que apela. Con ello se explicita que en el transcurrir de las publicaciones se aprecien fragmentos corta-pega, por ejemplo, una escena entre *Mariano* y *Clara* donde hacen recuento de los objetos que ella ha salvado de él, son una paráfrasis en *Días y noches de amor y de guerra* una anécdota contada donde Galeano: autor ficcional enuncia lo que ha dejado en Uruguay tras el primer exilio. Igual ocurre con objetos precisos como la agenda destartalada que entrega *Clara* a *Mariano*, ésta aparecerá en una anécdota contada en *Días y noches de amor y*

de guerra y en *El libro de los abrazos*. Otros fragmentos, no traspuestos sino transcritos aparecen, por ejemplo en un diálogo de *Ganapán* donde sentencia que “tarde o temprano las personas se hamburguesan” reaparece en *El libro de los abrazos*. Basten estos ejemplos para explicitar que Galeano: autor implícito relee y se reescribe, mientras década tras década reitera las constantes de su escritura, no sólo en las elecciones de personajes, sino en las palabras mismas y su acomodo, en las ideas que transitan su escritura, e incluso, en los espacios, como los cafés, el mar y la playa, el cuerpo de una mujer, Montevideo. Es en *Días y noches de amor y de guerra* donde Galeano: autor ficcionalizado asume su voz y sus propios relatos por compartir con el otro, el lector implícito.

Los lectores asiduos habrán reconocido ya esta constante de la poética galeana. Pues el autor uruguayo de vez en vez asume su voz individual, Yo Sujeto-vivo Americano, para hacer recuento de la memoria íntima, configurando así, una poética que en las presentes páginas se ha rastreado. Los ejemplos enlistados, se observará, atienden a las mutaciones y permanencias de la poética galeana que tienen nacimiento o eco en *La canción de nosotros*. Hacer un muestreo de las mismas al través de la poética en suma, será un ejercicio que requiere una investigación distante de la presente, o bien, que exige una prospectiva ahora inaugurada. Baste la somera exposición hasta aquí contenida.

Certeza Cero

Tras la conjetura cinco, se ha inaugura una prospectiva en deuda que suma, a las dos investigaciones emprendidas por quien suscribe en torno a la Poética Galeana, un recién nacido camino por andar, en otras páginas, en otras disertaciones, que convida otras lecturas, y despliegue otro *punto de mira* en el quehacer de leer a Galeano. La duda fue elegir anunciar una

Conjetura Seis o Cero, porque el caminar las palabras es, en el último estadio, recomenzar. Seis o Cero descubre que, soslayando la elección, sin hastío de citar a Galeano... que citó a Van Gogh, "el viento, sigue todavía". Y esa es una certeza.

La canción de nosotros suena, aún a más de tres décadas, y responde preguntas no advertidas en su momento de escritura, ni en trabajos posteriores afines al nuestro. También es una duda elegir entre Nosotros y Yo para escribir estas últimas palabras, tras decenas de páginas, el uso de *se*, es ya una costumbre, y las explicaciones de Dorra hacen eco en la elección. ¿Por qué no dejar oír las voces que se escuchan al través de nuestra investigación y dar su crédito a cada una? ¿Por qué no hacer de esta última conjetura, una certeza polifónica?

La voz *se*, impersonal en quien no cesó de emerger mi Yo entre líneas o al pie de página, arriba al despliegue de *La canción de nosotros* como un ejemplo de enunciación polifónica que, una vez demostrado, coincide cabalmente. Hasta aquí muda en Nosotros, ¿quiénes somos? A mi voz, el Yo que ahora pretende rematar estas conjeturas, se suman la de otros, quienes ignorándolo han contribuido al constructo teórico desplegado para leer la Enunciación Polifónica de la novela galeana. Dejando evidencia de uno de los cometidos de nuestra investigación: lograr trasponer discursos teóricos que vienen de otros intersticios continentales, escritos en lenguas que desconozco, configurados en formaciones racionales disímiles de la mía, pero que en última instancia remiten siempre al Ser, al hombre en concreto, y tienen que decir a pesar de las fronteras en que han sido escritos. La trasposición, se reiteró, era un ejercicio sencillo, pero se omitió que era también arriesgado, porque está propuesta de lectura implica aceptar que todo *depende del cristal con que se mire...* y quizá una pretensión sobrada que incite crítica o resistencia. Sin embargo, lo hemos logrado, porque como escribía en la tesis que antecedió a

ésta, intenta dar un paso hacia la esfera de la fabricación de proyectos que nos permita, a los estudiantes en Literatura y aledaños, reconocer y comprender la revelación de la lectura en nuestros autores, quienes escriben en esta misma parte del mundo llamado América y a quienes interpretan los lectores de esta misma parte del mundo, y tras mares y tierras, lectores de otros intersticios. Entonces escribí y creía que podemos hacer más que transcribir la teoría y sus ejemplos; podemos, al menos, intentarlo, y al anclar en estas últimas palabras, lo reitero.

Además del Nosotros donde convergen las lecturas hechas, los préstamos elegidos, otro Nosotros subsume a la investigación, un Nosotros donde coinciden la paciente y acertada lectura y corrección de Ma. Esther Castillo G., directora de Tesis, y la mía. El sendero recorrido al través de la Poética Galeana ha sido dirigido por Castillo, y celebrando la polifonía en estas tantas páginas subsume su voz, su lectura, su corrección. Valga acotar aquí que las lecturas teóricas, en su mayoría (el 90%), han sido propuestas por ella en los Seminarios de Investigación. He aprendido que el combativo camino, siempre, se hace en compañía de otros, aunque su voz no se escuche.

Del Nosotros al Yo, en un ejercicio ahora deductivo, aparece Yo, quien escribe estas páginas, estoy por completar la década de leer a Galeano, afirmo, ahora, que en cada lectura y búsqueda de respuestas que logran desmontar la enunciación polifónica, encontré una respuesta a ¿por qué Galeano nos atrapa? La poética galeana reitera la confianza en el Sujeto-siempre-vivo-Americano... nos convida a mirar al través de la cerradura, celebra la dignidad humana al través de ficciones que fingen irrumpir la realidad. Y me arriesgué a hacer más que transcribir la teoría y sus ejemplos porque es un derecho de cualquier lector de cualquier intersticio en el escenario académico... mientras *el viento, sigue todavía*.

Nosotros, [...]
los únicos que ríen,
los únicos que sueñan despiertos,
los que hacen seda de la baba del gusano,
los que convierten la basura en hermosura,
los que descubren colores que el arcoíris no conoce,
los que dan nuevas músicas a las voces del mundo
y crean palabras para que no sea muda la realidad y su memoria.
Eduardo Galeano, *Espejos* (2008).

BIBLIOGRAFÍA

1. Del AUTOR⁹⁴

Los días siguientes (1962)
China 1964: Crónica de un desafío (1964)
Los fantasmas del día del león y otros relatos (1967)
Guatemala: Clave de Latinoamérica (1967)
Reportajes: Tierras de Latinoamérica, otros puntos cardinales, y algo más (1967)
Siete imágenes de Bolivia (1971)
Las venas abiertas de América Latina (1971)
Crónicas latinoamericanas (1972)
Vagamundo (1973)
La canción de nosotros (1975)
Conversaciones con Raimon (1977)
Días y noches de amor y de guerra (1978)
La piedra que arde (1980)
Voces de nuestro tiempo (1981)
Memorias del fuego I - Los nacimientos (1982)
Memorias del fuego II - Las caras y las máscaras (1984)
Contraseña (1985)
Memorias del fuego III - El siglo del viento (1986)
Aventuras de los jóvenes dioses (1986)
Nosotros decimos no: Crónicas [1963-1988] (1989)
El libro de los abrazos (1989)
El tigre azul y otros relatos (1991)
Ser como ellos y otros artículos (1992)
Las palabras andantes (1993)
Amares (1993)
Úselo y tirelo (1994)
El fútbol a sol y sombra (1995)
Las aventuras de los dioses (1995 y 1998)
Mujeres (1995)
Patás arriba. La escuela del mundo al revés (1998)
Bocas del tiempo (2004)
Espejos. Una historia casi universal (2008)

ARTÍCULOS publicados en la Revista Brecha del año 1995 al año 2001⁹⁵

"Teoría de la vaca" en Brecha: 731
"El poeta que busca y espera" en Brecha: 728
"Una contradicción llamada" en Brecha: 725
"Espejos blancos" en Brecha: 717
"Celebraciones" en Brecha: 715
"Preguntas" en Brecha: 710
"Algunas estaciones" en Brecha: 708
"Que así no sea" en Brecha: 704

⁹⁴ La presente Bibliografía Completa del autor Eduardo Galeano, ha sido compilada de información contenida en las páginas Web, que a continuación anotamos: www.sololiteratura.com ; www.patriagrande.net; www.flakozitas.com.ar ; y www.amazon.com.

⁹⁵ Los artículos enlistados aquí pueden ser consultados y revisados en la página Web www.sololiteratura.com .

- “La guerra de Yugoslavia” en Brecha: 701
 “Últimos tiempos” en Brecha: 694
 “Satanases” en Brecha: 692
 “Primeros tiempos” en Brecha: 691
 “El poder es un señor muy distraído” en Brecha: 683
 “Maldiciones” en Brecha: 680
 “Retratos” en Brecha: 678
 “Patatas arriba” en Brecha: 676
 “Gran circo gran” en Brecha: 675
 “El Ojo del Cíclope” en Brecha: 674
 “Noticiero” en Brecha: 667
 “Después del mundial” en Brecha: 661
 “Contribuciones” en Brecha: 651
 “Señales” en Brecha: 649
 “Magias” en Brecha: 647
 “La pobre mano humana” en Brecha: 641
 “Guerras” en Brecha: 638
 “Los trabajos y los miedos” en Brecha: 635
 “El Petróleo dicta lecciones de impunidad” en Brecha: 633
 “Dioses” en Brecha: 631
 “Postales de fin de año” en Brecha: 630
 “Artistas” en Brecha: 628
 “Edades” en Brecha: 625
 “Enemigo se busca” en Brecha: 623
 “Las fábricas de la guerra” en Brecha: 622
 “Universitarias” en Brecha: 621
 “Pierna de obra” en Brecha: 612
 “Espejos” en Brecha: 603
 “Huellas” en Brecha: 600
 “Puntos de vista” en Brecha: 599
 “Oficios” en Brecha: 594
 “Memorias y desmemorias” en Brecha: 592
 “Desafíos” en Brecha: 587
 “La embajada de Japón en Perú” en Brecha: 581
 “Ceremonias” en Brecha: 578
 “Crónica de Chiapas” en Brecha: 558
 “Los prisioneros” en Brecha: 557
 “Los pecados de Haití” en Brecha: 556
 “Resignación” en Brecha: 525
 “Noticias de los nadies” en Brecha: 522
 “La escuela del crimen” en Brecha: 515

VENTANAS publicadas en el Periódico *La Jornada* del año 1996 al 2000⁹⁶

Año 1996

El ángel exterminador. Los espejos del paraíso. Las cartas. Para la cátedra de literatura. La puerta. El andante. El carpintero. Contratiempos. La ciudad de las palabras. Elogio de la prensa. Noticias. La botella. El sombrerero. El jacarandá. La boda. El exorcismo.

Año 1997

⁹⁶ Las *Ventanas* publicadas en el periódico *La Jornada* –un tanto de ellas están contenidas en esta Bibliografía– pueden ser leídas en las siguientes páginas Web:

www.sololiteratura.com ; www.patriagrande.net ; www.muldia.com.

El árbol. El hombre más viejo del mundo. El hincha. La flor. El carpintero. El tejedor. La memoria. La noche. Memorias y desmemorias II. El pintor. El tajo. El agua. El lector. El molino. Miró. Para la cátedra de Educación Física. Para la Cátedra de Religión. La risa. La tumba.

Año 1998

Lo bueno y lo malo. Para la cátedra de oftalmología. Para la cátedra de literatura. Ecos. La casa. Para la cátedra de derecho civil. Mediodía. El santo lluvión. Las cenizas. El tambor. Las palabras náufragas. El cantor. El maestro. Símbolos. Las plumas.

Año 1999

Disparen sobre Rigoberta. Sobre las inversiones inmobiliarias. Feliz cumpleaños. El libro. El funcionario. Para las cátedras de medicina.

Año 2000

Los piojos. El hereje. El gallo. Ciudades. Morgan. El torero. El desobediente. La estrella fugaz. El bombero. Las garzas. La justicia. Adivinanzas. Los patos. El león y la hiena. El caballo. El unicuerpo. La madre. El destino. Para la Cátedra de Publicidad. El Cielo y el infierno. Manos arriba. El dueño. Los inmigrantes. El delegado. El aprendiz y el maestro. La ultratumba. Los pasos. El moribundo. Marketing. La manzana. Las malas palabras. El periodismo independiente. Los camarones. El infierno. La monarquía universal. La calle. Las ideas. El beso. La lluvia. El espejo. La araña.

CARTAS⁹⁷

Carta del Subcomandante Marcos a Eduardo Galeano. 2 de mayo de 1995.

Carta del Subcomandante Marcos a Eduardo Galeano. 8 de julio de 1996.

ENTREVISTAS

“Cada vez es más difícil ser diferente” por Carlos Aznárez.

“Querido Che” por losu Perales.

“Creo en la identidad entre la justicia y la belleza”

“Escribir no es una pasión inútil” por Peter Rezé.

“La realidad no es un destino, es un desafío” por Ileana González.

“Hoy somos instrumentos de las máquinas” por Ramiro Pellet Lastra. *La Nación* 13-04-99

“Un mendigo del buen fútbol”. *La Nación* 16-01-2000

“Los periodistas no tienen patente para mentir” *La Nación* 16-01-2000

“Un análisis del ídolo caído” *La Nación* 16-01-2000

Entrevista Galeano. *La Nación* 16-01-2000

“Palabra impresa autorizada” *La Nación* 16-01-2000

“La vena literaria de Galeano” Por Arturo Jiménez. *La Jornada*, 02-04-2000

“Preparo libros abiertos para que el lector se sienta libre” por Elena Poniatowska. *La Jornada*, 05-03-2000

DISCURSOS y otros documentos

Palabras pronunciadas por Eduardo Galeano ante la reunión anual de los libreros de los Estados Unidos, American Booksellers Association. Publicado en el Papel Literario de *EL NACIONAL* Caracas 18/10/92 p.11.

“El corazón y la memoria” en *El Mundo* 27-09-1999.

“Crónica de una vista inesperada Eduardo Galeano: una luz de esperanza” en *Macondo* nº 60 1997.

⁹⁷ Las cartas enviadas por el Subcomandante Insurgente Marcos a Eduardo Galeano están contenidas en la página Web www.sololiteratura.com y www.patriagrande.net.

“Eduardo Galeano mira el mundo al revés” Por Kintto Lucas Corresponsal del Servicio Informativo Iberoamericano de la OEI, Quito, Ecuador.

“Homenaje al doctor José Gomonoro” Palabras del Sr. Eduardo Galeano.

Letra de la canción *Secreta mujer*, de Joan Manuel Serrat, basada en un poema de Eduardo Galeano.

“Las voces de Serrat (con referencia a la canción *Secreta mujer*)” en *La Jornada* 03-01-99.

“Repudia la comunidad artística el hostigamiento a Ofelia Medina” en *La Jornada*, Agosto 1999.

“Galeano, contundente tocador de balón” en *La Jornada*, 01-03-2000.

“El consumismo ha convertido a América Latina en una escuela del crimen” en *La Jornada*, 23-06-1996.

“El mundo parece cárcel y quizá los niños son los más prisioneros” en *La Jornada*, Sept. 1999.

“En Oventic, miles contra el sistema de la muerte” en *La Jornada*, 30-06-1996

PÁGINAS Web (LINKS)

<http://veaylea.freesevers.com/galeano/galeano.htm>

http://www.geocities.com/palabrasdelalma/eduardo_galeano.htm

<http://www.zap.cl/cuentos/autor10.html> (Cuentos)

<http://usuarios.lycos.es/politicasnet/autores/galeano.htm> (Entrevista)

<http://www.cancioneros.com/cancioneros/ctr.exe?AA=287&FR=1>

<http://www.patriagrande.net/uruguay/eduardo.galeano/biografia.htm>

<http://www.tierramerica.net/global/consejo/egaleano.shtml>

http://ttd.cam.upv.es/~pausalvi/Eduardo_Galeano/Galeano.htm

<http://www.flakozitas.com.ar/biografias/galeano/>

http://www.muldia.com/Muldia/cultura/eduardo_galeano.htm

<http://www.chilevive.cl/data/Npub/News/Stories/2003/01/29/10438142684.shtml>

http://www.unesco.org/courier/2001_01/sp/dires.htm

<http://sololiteratura.com/cartamarcos2mayo95.htm>

2. CRÍTICA

PALAVERSICH, Diana. *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*. España, Iberoamericana, 1995.
SÁNCHEZ Alvarado, Yolanda. "Una poética de historias contadas en *Las palabras andantes* de Eduardo Galeano". Tesis para la obtención de grado en Licenciado en Letras Españolas. México, Universidad de Guanajuato, 2004.

3. BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AUGÉ, Marc. *Las formas del olvido*. Trads. Ticás y Andujar. Barcelona: Gedisa, 1998.
- BAL, Mieke. *Teoría de la Narrativa* (Una introducción a la Narratología). Trad. de Javier Franco. Madrid, Cátedra, 1998.
- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. (Versión de Julio Forcat y César Conroy). Madrid, Alianza Editorial, 1998. (1ª edición en Ensayo).
- *Estética de la creación verbal*. (Trad. de Tatiana Bubnova). [4ª ed]. México, Siglo XXI, 1990.
- *Problemas de la poética de Dostoievski*. (Trad. de Tatiana Bubnova). México, FCE, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. (Trad. y presentación de Bolívar Echeverría). México, Contrahistorias, 2005.
- BERISTEIN, Helena. *Alusión, referencialidad, Intertextualidad*. México, UNAM, 1996.
- BOBES Naves, Jovita. "Recurrencias temáticas en la novela hispanoamericana (I-II)" en *Anales de Literatura Española*. Núm. 9. España, Universidad de Oviedo, 1993.
- BURGOS, Fernando. *La novela moderna hispanoamericana*. Madrid: Orígenes, 1985.
- BÜRGER Peter y Christa. *La desaparición del sujeto. Una historia de la subjetividad de Montaigne a Blanchot*. [1996]. (Trad. Agustín González Ruiz). Madrid, Ediciones Akal, 2001.
- CAMPRA, Rosalba. *América Latina: la identidad y la máscara*. México, Siglo XXI, 1987.
- CASTRO-GÓMEZ, et. al. *Teorías sin disciplina*. México, M. A. Porrúa, 1988.
- CARPENTIER, Alejo. "De lo real maravilloso americano" (1948) en *Ensayos*. Cuba, Editorial Letras Cubanas, 1984.
- CENCILLO,
- CORTES del Moral, Rodolfo. *La filosofía y la racionalidad contemporánea*. México, Universidad de Guanajuato, 2000.
- DORRA, Raúl. *La casa y el caracol (para una semiótica del cuerpo)*. México, UAP-Plaza y Valdés Editores, 2005.
- DORRA, Raúl. "Entre el Sentir y el Percibir", en LANDOWSKI, Eric, DORRA, Raúl, DE OLIVERA, Ana Claudia (ed.). *Semiótica, Estesis, Estética*. Sao Paulo; Puebla: EDUC, UAP, 1999 en www.deartesy pasiones.com.ar.
- EAGLETON, Terry. *Las ilusiones del posmodernismo*. Trad. M. Mayer. Barcelona: Paidós, 1998.
- FERRATER Mora, José. *Diccionario de Filosofía*. Madrid. Alianza Editora, 1988. (Alianza Diccionarios).
- FILINICH, María Isabel. *La voz y la mirada*. México, UAP- et. al., 1997.
- *Enunciación*. (1998) Buenos Aires, EUDEBA, 2007.
- FLORES, Ángel. *El realismo mágico en el cuento hispanoamericano*. México, Premia Editores, 1985. (La red de Jonás).
- FOUCAULT,
- GALEANO, Eduardo. *La canción de nosotros*. La Habana, Casa de las Américas, 1975.
- *La canción de nosotros*. México, Siglo XXI, 2005.
- *Vagamundo* [1973]. 2ª ed. España, Laila, 1975.
- *Nosotros decimos no. Crónicas (1963-1988)*. (6ª. ed.). México, Siglo XXI, 1997.
- *Memoria del Fuego. I. Los nacimientos*. (27ª. ed.). México, Siglo XXI, 1998.
- *Memoria del Fuego. II. Las caras y las máscaras*. (18ª. ed.) México, Siglo XXI, 1997.
- *Memoria del Fuego III. El siglo del viento*. (16ª. ed.)México, Siglo XX, 1986.
- *Amores*. Madrid, Alianza, 1995.
- *Mujeres*. México, La Jornada Ediciones, 1996.
- *Las palabras andantes*. (4ª. ed.). México, Siglo XXI, 1997.
- *Patatas arriba. La escuela del mundo al revés*. México, Siglo XXI, 1998.
- *Días y noches de amor y de guerra*. (7ª. ed.). México, Era, 1998.

- *El fútbol a sol y sombra*. (3ª. ed.). México, Siglo XXI, 1998.
- *El libro de los abrazos*. México, Siglo XXI, 2000.
- *Ser como ellos y otros artículos*. (6ª. ed.). México, Siglo XXI, 2000.
- *Bocas del tiempo*. México, Siglo XXI, 2004.
- *Espejos. Una historia casi universal*. México, Siglo XXI, 2008.
- GRINBERG, León & Rebeca. *Migración y exilio*. Madrid: Biblioteca Nueva, 1996.
- JITRIK, Noé. *Historia e imaginación literaria*. Buenos Aires: Biblos, 1995.
- KAMINSKY, Gregorio. *Escrituras interferidas*. Barcelona: Paidós, 2000.
- KOHUT, Kart (ed.) *La invención del pasado*. Frankfurt/Madrid: Vervuert, 1997.
- KUNDERA, Milan. *El arte de la novela*. México: Vuelta, 1987.
- LE GOFF, J. *El orden de la memoria*. Trad.H. Bauzá. Barcelona: Paidós, 1991.
- MENTON, Seymour. *La nueva novela histórica de la América Latina 1972-1992*. México, FCE, 1993.
- *Historia verdadera del Realismo Mágico*. México, FCE, 1998. (Tierra Firme).
- MINÀ, Gianni. "Eduardo Galeano. Noviembre de 1993" en *Un continente desaparecido. América Latina visto por...* Trad. Lourdes Paz, Eduardo Calvo, María de los Ángeles Rosa y Caridad Vega. México, Diana, 1996.
- O'GORMAN, Edmundo "La gran dicotomía americana" en México el trauma de su historia. México, CONACULTA, 1999. pp. 13 – 24. (Cien de México).
- ORTEGA Esquivel, Aureliano. *Crisis de la razón histórica*. México, Universidad de Guanajuato, 2000.
- ORTEGA, Julio. *El principio radical de lo nuevo*. México, DF.: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- PONS, Cristina. *Memorias del olvido*. México, DF.: Siglo XXI.
- PALAUERSICH, Diana. *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*. España, Iberoamericana, 1995.
- PRADA Oropeza, Renato. *Hermenéutica, símbolo y conjetura*. Puebla, Ibero/BUAP, 2003.
- PULGARÍN, Amalia. *Metaficción historiográfica*. Madrid: Fundamentos, 1995.
- RALL, Dietrich. *En busca del texto: teoría de la recepción literaria*. México, UNAM, 1987.
- RICŒUR, Paul. *Historia y Narratividad*. México, Siglo XXI, 1999.
- *Tiempo y narración*. t. I, II y III. España, Siglo XXI, 1998.
- SAER, Juan J. *El concepto de ficción*. México DF.: Planeta, 1997.
- "Una poética de historias contadas en *Las palabras andantes* de Eduardo Galeano". Tesis para obtener el grado de Licenciatura en Letras Españolas. Yolanda Sánchez Alvarado. Universidad de Guanajuato. 2004.
- Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (1970). 9ª ed. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. México, Siglo XXI, 1999.
- VARGAS LLOSA, Álvaro. et. al. *Manual del perfecto idiota latinoamericano*. México, Plaza & Janes, 1996.
- VICO, Darío. "Eduardo Galeano el oriundo de la libertad", *Zona de Obras*, No. 15. Zaragoza, 1999. pp. 80-82.

