

Bienvenido Víctor Lima, poeta a orillas de los sesenta

*María Sara Martínez Granello
Juan Carlos Albarado*

Juan Carlos Albarado

jcalbara@gmail.com

Profesor de Literatura en Educación Secundaria y Formación Docente. Estudia Letras en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Ha publicado relatos y notas críticas en diarios y revistas del interior y la capital. Participó en la primera edición de la *Revista inéditos* de la Fundación Mario Benedetti. Fue co-director de la revista literaria *La piedra Alta* (Salto, 2010-2012). Actualmente forma parte del consejo editorial del proyecto cultural *Literatosi*. Co-dirige un taller literario desde el año 2012. Publicó, en 2008, el libro de relatos *Complicidad lunar*; en 2013 *La ciudad de cartón* y en 2015 *La guerra de los animales*; estos dos últimos por su sello editorial, Caburé.

María Sara Martínez Granello

mariasaram@gmail.com

Profesora de Lengua y Literatura egresada del Centro Regional de Profesores del Litoral. Es profesora de Literatura en Educación Secundaria, de Análisis y Producción de Textos en CETP y de Lingüística II en Formación Docente. Es especialista en Educación Artística, Cultura y Ciudadanía por el CAEU, convenio MEC-OEI.

Resumen:

Este trabajo aborda algunos de los textos inéditos del poeta salteño Víctor Rolando Lima. Brevemente se fundamenta su inclusión en la corriente poética de los sesenta a partir de su estética y su proyección sobre la canción popular que florece en ese período. Los poemas comentados, «Canto a Artigas» y «Cantata en dos tiempos y un oratorio final por la muerte de Federico García Lorca», pertenecen a un grupo hallado por el académico profesor Leonardo Garet, y fueron incluidos en el tomo 18 de la *Colección de escritores salteños*. Se propone un rescate de su obra de indiscutible valor estético en la órbita del auge del canto popular uruguayo y la poesía social.

PALABRAS CLAVE: Víctor Lima – poesía – sesenta – cantata – Uruguay

Welcome Víctor Lima, a poet on the banks of the sixties

Abstract:

This work addresses unpublished texts by poet Víctor Rolando Lima from the Department of Salto. In a nutshell, his inclusion in the poetic current of the sixties is grounded in his aesthetics and projection over the «canto popular» flourishing at the time. The poems commented on in this paper, «Canto a Artigas» and «Cantata en dos tiempos y un oratorio final por la muerte de Federico García Lorca», are some of a number discovered by Academician Professor Leonardo Garet and included in *Colección de Escritores Salteños*, volume 18. This paper calls for recovery of Lima's poetic work and its undeniable aesthetic value within the boom of Uruguayan «canto popular» and social poetry.

KEY WORDS: Víctor Lima – poetry – sixties – cantata – Uruguay

RECIBIDO: 12/07/15
APROBADO: 17/07/15

Antecedentes

El hallazgo realizado por Leonardo Garet de textos inéditos; la certidumbre de que una aproximación a estos es importante y puede aportar al canon crítico de la literatura uruguaya; las posibles proyecciones que puedan surgir de este trabajo hacia la obra conocida (canciones) de Lima, son los fundamentos que nos motivaron a realizar un estudio, quizás no profundo, pero al menos fermental, de la obra del poeta Víctor Rolando Lima Santana, nacido en Salto el 16 de junio de 1921.

Siguiendo la tesis propuesta por Carlos Real de Azúa en «Ambiente espiritual del 900» y retomando la idea de Ortega y Gasset acerca de la imposibilidad de restringir las características principalmente estéticas de una generación a fechas demasiado rígidas, entendemos que el estudio de los textos durante mucho tiempo inéditos de Víctor Lima, publicados en el libro *Con guitarra y sin guitarra* en el año 2009, forman parte de ese ambiente estético y esa impronta creativa del poeta que corre pareja con algunas de sus más reconocidas canciones, dadas a conocer, en su mayoría, en la década del sesenta: «El aguatero», grabada en 1962 por Los Olimareños en su disco homónimo y, luego, por Ruben Díaz Castillo en su *Cancionero nativo para niños* (1964); «Las dos querencias», en el LP de Los Olimareños *Quiero a la sombra de un ala* (1966); o la reconocida «Adiós mi Salto», de la cual dice Leonardo Garet, en nota al pie de página: «Existe una grabación de “Adiós mi Salto”, cantada a capella por Víctor Lima en el Hospital de Salto, en 1969, poco tiempo antes de su muerte [...]. En 1964 la cantó Ruben Díaz Castillo (*Cancionero nativo para niños*) como “Adiós mi Salto”. En 1966, Los Olimareños, en *Quiero a la sombra de un ala*, y en posteriores versiones titulan “Adiós a Salto”» (2009: 121).

Por lo antedicho, consideramos valiosa una revisión crítica de estos textos, que aunque no estén fechados estrictamente en la década del sesenta consideramos forman parte de una producción creativa y estética enmarcada en el ambiente espiritual de esa época. Dos son las obras que nos ocuparán particularmente, la primera, «Canto a Artigas» (subtitulado, entre paréntesis, «Poesía e Historia»); la segunda, la «Cantata en dos tiempos y un oratorio final por la muerte de Federico García Lorca».

Leonardo Garet apunta: «Víctor Lima se afilió en su juventud al Partido Comunista. Su primer libro fue editado por Ediciones Pueblos Unidos. En el prólogo, dice Celia Mieres de Centrón: “la militancia dentro del Partido Comunista, le ofrece un sendero eficaz para que su sensibilidad se afinque y florezca en el corazón de su pueblo”» (2009: 41). Tanto la afiliación y militancia,

como los tópicos de su poesía, nos muestran a un Lima comprometido con sus ideas políticas y llevando adelante una obra artística que muestra la impronta de sus ideales, eso sí, sin perder nunca el norte estético en su obra. Respecto a su compromiso social, encontramos un testimonio de Carlos Ardaix, citado por Garet, que dice: «En estas charlas fui descubriendo la sensibilidad de Víctor, su amor por la libertad y su clara posición en defensa de los humildes y oprimidos. Hablo del año 67» (2009: 20). Esta afirmación se sustenta en su estilo de vida bohemio, así como en sus canciones. La pobreza, la marginalidad, la injusticia y la influencia de otros poetas, así como la belleza de la naturaleza, son los tópicos de su poesía.

Relación con otros escritores del sesenta

Señala Garet: «En 1939 se va a Buenos Aires. Se presume que allí vivió en la casa de un primo de su padre, el escritor Juan Carlos Onetti. Sin duda que debe de haber encontrado su ambiente; y junto a intelectuales que rodeaban al dueño de casa se puede decir que se consolidó su vocación literaria» (2009: 10). La consolidación de su vocación literaria cerca de la década del cuarenta, así como también las relaciones de amistad establecidas en esa época, hacen de Lima un poeta que se proyectará hacia la estética de los años sesenta, pero, por su carácter bohemio y, sobre todo, por la falta de conocimiento y trabajos críticos sobre su obra, llegará a ser, como poeta, prácticamente un desconocido. Podemos entender, también, que él mismo buscó mantenerse en un segundo plano, dejando a los intérpretes de sus canciones y poesías la luz que hubiera merecido en vida y, sin duda, póstumamente.

Otro argumento de su pertinencia intelectual a la década del sesenta es el florecimiento del canto popular uruguayo de la mano de las letras de Lima. Al respecto dice Garet: «En los años sesenta se vive en Uruguay el auge de varios cantores y grupos folclóricos, entre los que se destacaba el ya nombrado grupo Los Olimareños. Víctor Lima en esos años era como una sombra del dúo triunfador» (2009: 16). La comparación no puede ser más exacta; Lima trabaja la música y la poesía, pero no reclama la gloria ni tampoco le interesa; asiste a los lugares donde cantan sus canciones pero permanece fuera de los focos.

Juan José de Mello en su audiolibro *La poesía en la música popular uruguaya*, citado por Garet, permite ubicar el contexto de Víctor Lima: «En nuestro país, el primer movimiento de creatividad nacional, que fue principalmente de investigación y de difusión folclórica, nació a mediados de 1950 con dirección hacia la reafirmación de la cultura popular y de los valores autóctonos. Esta es la base sobre la cual se edificó el

movimiento de los años 60» (Citado por Garet, 2009: 29). Aquí podemos observar parte de la gestación de la poesía políticamente comprometida que se desarrollaría más hacia los años sesenta, y es justamente la poesía inédita de Víctor Lima, rescatada en el tomo 18 de la Colección de escritores salteños: *Víctor Lima con guitarra y sin guitarra*, la que viene a dar cuenta de algunas de las ideas desarrolladas en la década del sesenta, ya presentes a mediados del cincuenta.

«Canto a Artigas»

El «Canto a Artigas», fechado en 1958, como lo indica en nota al pie Leonardo Garet (2009: 149), puede inscribirse perfectamente en esa corriente elegíaca del canto popular y la poesía que hacia fines de la década del sesenta tomó al prócer como referente constante. Sirven como ejemplo los siguientes discos: *Él es uno de nosotros – Tabaré Etcheverry le canta a José Artigas* (Simple doble, RCA, Uruguay, 1969), compuesto por tres milongas y una canción, según consignan sus propios autores, el intérprete y Martín Ardúa (pseudónimo de Julián Murguía). Sobre este, existe una referencia que ilustra cuán adelantado se encontraba Lima respecto a esta corriente que cantará al héroe convertido, ahora, definitivamente en mármol:

Un día Julián [sic] Murguía, Zitarrosa y Pepe Etcheverry discutían, en Teluria mismo, de por qué [sic] no habían canciones a Artigas. Terminó en un desafío para Murguía, quien escribió al hilo lo que luego armaría el primer disco de 4 canciones, un «doble» como le decíamos en la época y que incluía «1815», «La redota», «Cielo del protectorado» y «Coplas al cumba viejo». Nos contaba Murguía que Pepe se abalanzó a ellas y las pidió para cantarlas. Martín Ardúa (Arudua es vino, en vasco) fue, desde esa noche, el nombre artístico de Murguía, para firmar canciones... y también el socio de un cantor que lo único que necesitaba eran «sus canciones» (*Propuestas*, 1998: 23-24).

La cita da cuenta de las preocupaciones de la época y del referente que todos están creando. Debemos entender que si esta corresponde a un disco que apareció en 1969, la anécdota es, teniendo en cuenta la escritura, grabaciones y ediciones, por lo menos del año anterior. A nosotros nos da la pauta para indicar el grado de cercanía del texto de Lima que presentaremos con la producción posterior, lo que lo sitúa, sin dudas, un paso delante de sus contemporáneos.

El siguiente trabajo es muy posterior, aunque recoge canciones que rondan la década del sesenta. Corresponde a una antología elaborada por Tabaré Arapí para el sello discográfico Sondor, en el año 2009, y contiene las siguientes obras: «A José Artigas» (Alfredo Zitarrosa); «Décimas al Cumba Viejo» (Tabaré Etcheverry); «Che, José Gervasio» (Carlos Benavides); «Memorias a Artigas» (Amalia de la Vega); «Exilio» (Los Orilleros); «Sitio de Montevideo» (Santiago Chalar); «Remembranzas» (Dúo Cantaclaro); «Artigas el protector» (La tribu de los Soares de Lima); «Uno de Hidalgo» (Eustaquio Sosa); «Hubo un niño José Artigas» (Jorge Estela); «Los Corsarios de Artigas» (Aníbal Sampayo y Los Montaraces); «Camino al Ayuí» (Los Zucará); «Desde Artigas» (Carlos María Fossati) y «A Don José» (Los Olimareños). «La vidalita» de Zitarrosa que abre el disco es de 1966 y el tema de Rubén Lena, cantado por Los Olimareños, que lo cierra, es de 1969. Ambas referencias validan la inclusión de este poema de Lima, aunque debido a la brevedad de este trabajo no podemos profundizar en las relaciones entre este texto y el cancionero popular uruguayo.

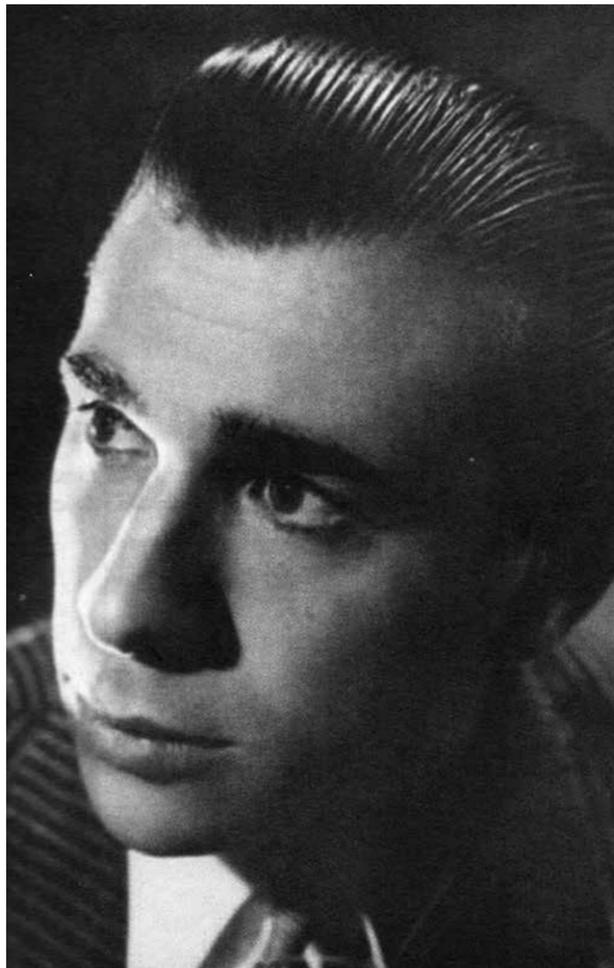
El «Canto a Artigas», con un total de trescientos ochenta y seis versos, está dividido en cinco partes muy claras gráficamente y conceptualmente, cada una de ellas lleva un subtítulo: «El apogeo», «El éxodo», «La traición», «El exilio» y «Mensaje final». Estructuralmente es muy irregular; salvo «El éxodo» y «La traición» que presentan estrofas de cuatro versos octosílabos, las estrofas de las demás partes parecen responder al contenido más que a cuestiones formales, pues hallamos desde estrofas de un solo verso hasta pareados, sextinas, heptasílabos, dodecasílabos y aún mayores, aunque no deja de presentar ciertas regularidades en sus también variadas métricas. Iremos comentando las diferentes partes para llegar a una idea macro y aproximarnos, al menos, a un panorama crítico sobre este poema de Lima.

La primera parte, «El apogeo», es la más extensa, con ciento diecinueve versos divididos en dieciséis estrofas. Lima es claro en su afán vindicador desde su primer verso, sentencioso, seguro, irrefutable: «La patria te recuerda, Padre Artigas». Se apela a una noción más grande y menos discutible que la del solo individuo que recuerda, es la patria la que lo hace y transforma al ser evocado en una entidad superior, es por esto que el sustantivo que precede al nombre debe ir con mayúscula. Toda la estrofa inicial contribuye, a través de imágenes poéticas, a dejar en claro el carácter de alabanza del resto de la obra. Es a partir de esta idea que se volverá, en la segunda estrofa y las siguientes, la mirada más allá del propio Artigas, hacia sus antepasados y su origen, «De Puebla de Albornón, en Zaragoza», preludeo que tácitamente da cuenta

del espíritu guerrero de la familia, pues, como señala Garet (2009: 150) en su nota a esta estrofa, su abuelo, Juan Antonio Artigas, habría formado parte de varias acciones militares en su tierra natal. Todo este primer momento repasa acciones o, de forma soslayada, señala el pensamiento artiguista más popular, el antiesclavista: «La patria te recuerda, Padre Artigas / gateando entre los negros, / aprendiendo a crecer entre los negros, / modelando tu odio contra el látigo»; al ciudadano de esa Montevideo tironeada por diversos intereses: «¡Ay, tu siempre querida bien querida / San Felipe y Santiago de Montevideo, / incubando ultra pingües negociados / tras las sucias persianas del Mercado!»; y, al final, al caudillo: «La patria te recuerda, Padre Artigas, / congresando a los hijos de la Banda / en aquel año Trece, claro, sumo».

Esta primera parte sufre un quiebre radical cuando aparece, después de todas esas evocaciones que hemos resumido, en una especie de simbiosis con la del poeta, la voz recreada del propio referente, tras un verso suelto que reza: «Señores congresales:». Esta transformación de la voz eleva la apuesta de lo que era una alabanza hacia un estado presencial del héroe que habla de forma augural y asertiva en un plural que sugiere no tanto un conjunto de personas, sino más bien la representación social que encarnó la figura de Artigas: «Nosotros orientales, “pelearemos / aunque sea con perros cimarrones” / contra oscuras espadas extranjeras», versos que recuerdan la composición, seguramente posterior, «Cosas de Artigas»,¹ grabada en 1964 por Los Olimareños, o «Bregaremos / para lograr, seguros, que el perfume / sonoro y vegetal de nuestro agro, / remueva lo más hondo de la tierra». Así culmina esta ascensión del héroe desde sus ancestros a su promisoría obra de hermandad «...estrechando las sangres, / para que esto, ¡sí!, sea la vida: / un reguero de venas encauzadas / hacia un cauce total y para siempre». Se consolida así la figura fundamental que, como sugiere el último término, se proyecta hacia un futuro que roza lo eterno.

«El éxodo» y «La traición» guardan, como ya se ha señalado, características formales similares. Ambos momentos están compuestos bajo la forma que adoptara la gauchesca proyectada desde Hidalgo, y es a él a quien está dedicada (aparentemente, pues solo se señala su nombre entre paréntesis después del subtítulo) esa recreación poética del éxodo. La otra, esa traición, está encabezada, además del título, por el nombre de Pedro Viera, también entre paréntesis. Ambos paratextos funcionan como indicadores de lectura pero con diferentes funciones, como bien lo señala Garet (2009: 154); la referencia a Hidalgo no indica más que el propósito de escribir bajo esa forma particular que destacó al primer poeta oriental por sobre el resto de



Víctor Lima

los letrados neoclásicos coloniales, el cielito. Y, en este sentido, creemos que el acierto es doble, pues se logra enlazar con la tradición gauchesca de Hidalgo, a la vez que se recrea un episodio de características trágicas en la gesta del héroe con una forma cuyo contenido supo ser de carácter patriótico nacional (Ayestarán, 1967: 121). Lima contribuye de esta manera con el envión final que forjara, por esas épocas, el bronce estatuario del héroe que toda nación necesita para sentirse respaldada por una tradición y un sentimiento común. Este sentimiento es, indudablemente, el de la común opción entre la libertad o el destierro, esa otra forma de la muerte. «Adiós, adiós, patria mía. / Me voy con Mi General; / prefiero verte de lejos / a verte sin libertad». Conceptualmente ese cielito culmina, entonces, con la referencia al ansia atemporal de libertad, y se pasa al motivo de ese éxodo referido: la traición. Creemos que el uso de una misma forma para estos dos momentos tiene un valor semántico que no solo nos sitúa en una época, sino que además da la pauta de la simultaneidad con que ocurren los hechos. El ritmo de estas cuartetas es más dinámico, más jocoso que en las anteriores, casi juguetón en su totalidad, pues se abre cada estrofa impar con la fórmula «Baila, baila Periquito, / baila,

baila Periquín! / ¿Quién no aplaudía las fintas / de Perico Bailarín?...». La gracia, el dinamismo, insinúan el menosprecio hacia estos personajes referidos: Pedro Viera, Juan Manuel (de Sarratea), y aun para aquellos sugeridos: «¡Quién lo viera a Pedro Viera, / –enemigo de tiranos– / vendiendo al Gran Capitán / que otros también traicionaron!». Sin duda el tono alegre con que se refiere a esta traición hacia Artigas está pautado por la certeza final: «Si supieras Pedro Viera, / lo bien que te juzga el pueblo... / Bien –porque te juzga mal– / de boca en boca del tiempo». Aunque esta certeza del tiempo como justo juez no opaca las consecuencias de una traición.

Llegamos, entonces, al exilio, cuarto momento del poema. Cambia el estilo, cambia la estructura estrófica y la métrica, se vuelve en el tiempo a un presente que recuerda y que no perdona a esos «... flácidos tenientes / que hoy yacen a mil metros / bajo la clara memoria de los hombres, / como oscuros reptiles aplastados». El tono es contundente, toda la energía poética está al servicio de esos versos iracundos que, a la manera dantesca, ajustician a aquellos que obraron contra determinados ideales. Quedan resonando esas palabras que definen ahora a los traidores, «oscuros reptiles aplastados», pero importa decir, sobre todo, que se llega aquí al momento de mayor altura poética en la obra:

Era el tiempo en ti, de la memoria.
El cereal florecía entre tus dedos
añorosos de verde empuñadura,
silenciosamente desesperanzados.
La primitiva conciencia de las plantas
le daba cuatros paredes cotidianas
a tu dura vivencia desterrada.
Y tú, oh, tú,
–sobre el terrón
de tierra elemental– y tu memoria
con sus dedos de silencio, acariciando
el rostro rumoroso de los ríos
patriarcales;
los nudos silenciosos del rosal
paterno;
la risa jubilosa de los días
de la clara niñez montevideana.

Lima se libera de ciertas ataduras formales y despliega como en abanico una gama de imágenes poéticas que, en ocasiones, recuerdan a los mejores poetas de América, señalando elementos particulares que retumban como símbolos universales: el cereal floreciendo, la tierra elemental, los nudos silenciosos del rosal; sin llegar a ser bucólico, recrea notablemente un ambiente a medio camino entre la ciudad y el

campo. Allí lo deposita al héroe y, por qué no, a través de ese juego evocativo, al lector. En pos de la lectura y de la necesidad de resaltar la importancia del recuerdo, este momento culmina con un verso suelto que no necesita mayores comentarios: «Era el tiempo en ti, de la memoria».

El «Mensaje final» opera a modo de reflexión y nos sitúa definitivamente en la contemporaneidad del poeta, que con una mirada crítica hacia la realidad evalúa el saldo de una peripecia histórica que va, ahora, mucho más allá de un personaje. «Nuestra patria ganadera / va de la abundancia al hambre: / arriba, aceite y miel; / abajo, yel y vinagre». Aparece, ahora más que nunca, el poeta comprometido con una realidad social, el crítico que olvida el tono solemne que vertebró al resto de la composición, y comienza el difícil balance entre el contenido profundo y la estética que parece decaer en algunos versos pares «Turistas vienen y van / por las playas orientales / Punta del Este es la meca / del turismo veraneante», pero que se retoma y consolida en las tiradas más extensas:

Pueblos de ratas, de niños,
–jazmínicos bacilares
con las corolas vacías,
muertivivas, anhelantes,
que sangran polen rabioso,
batiéndose con el hambre–,
presentan la contrameca,
donde se pudre la sangre
del niño que se idiotiza
de estarse quieto y con hambre.

El poema finaliza retomando la figura de Artigas en función de estas denuncias, del hambre, la miseria, la patria vendida al extranjero, pero con la certeza de un cambio a partir de este recuerdo, a partir de su legado. Late el optimismo y se manifiesta, en ocasiones, a través del recuerdo de frases atribuidas al prócer y, en otras, en función de la certeza de una idiosincrasia oriental forjada en la lucha y en la oposición a las fuerzas contrarias a todo ideal revolucionario.

«Cantata en dos tiempos y un oratorio final por la muerte de Federico García Lorca»

Este texto, fechado en 1955, no es la única composición que Víctor Lima dedica a la memoria del poeta español, también se encuentra «Un idealista moral dicta clases de literatura», presente en el libro *Canto del Salto Oriental* (1948).

La elección del poeta a quien le rinde homenaje en esta cantata responde a sus gustos literarios. Respecto a este particular, Garet nos cuenta: «En octubre de



María Sara Martínez Granello

Monumento a Federico García Lorca en la Piedra Alta, Salto. Los versos del muro pertenecen a Antonio Machado: *Labrad, amigos, / de piedra y sombra, en el Alhambra, / un túmulo al poeta / sobre una fuente donde llore el agua / y eternamente diga: el crimen fue en Granada, / ¡en su Granada!*

1949 fue a Treinta y Tres a dar una conferencia en el Ateneo de esa ciudad sobre Antonio Machado, Federico García Lorca y Miguel Hernández» (2009: 11). Y más adelante agrega: «La nómina de escritores españoles preferidos por Víctor Lima sorprende en un primer momento, pero después resulta esclarecedora cuando se conocen sus textos hasta hoy inéditos» (Ibíd.: 14), y por último, en el testimonio de Carlos Ardaix: «Horas después encontraban el cuerpo del poeta en la Piedra Alta, allí donde instalamos el primer monumento en el mundo a Federico García Lorca.» (Ibíd.: 23). Si sería conocido por sus amigos el gusto de Víctor Lima por la poesía de García Lorca que en el sitio de su deceso, en lugar de homenajear a Lima, homenajearon al poeta español.

Respecto al título podemos encontrar en el *Breve diccionario de términos literarios* la definición de cantata: «composición musical derivada del madrigal renacentista. [...] Dicho nombre se ha aplicado en la literatura del siglo XVIII a un tipo de poema narrativo en que se combinan versos endecasílabos (o endecasílabos y heptasílabos) rimados o blancos»

(Estébanez Calderón, 2009: 63). Ya desde el comienzo de la composición se puede apreciar el aspecto narrativo del poema.

TIEMPO PRIMERO

Lo hirieron a mansalva. A mansalva
fueron su sangre en trozos destrozando.
Guardias civiles tercos, fusilando
tan verde verde corazón de malva.

En esta primera estrofa del «Tiempo primero» vemos el énfasis puesto en el asesinato, no en el poeta. El aspecto narrativo está dado por la continuidad temporal que brindan los gerundios («destrozando» y «fusilando»), pero lo que más se destaca es la acusación directa a los guardias civiles y al crimen cometido. En cuanto al oxímoron «fueron su sangre en trozos destrozando», la imposibilidad física de destruir la sangre en trozos podría equipararse a la terquedad de los guardias civiles de querer destruir al hombre y sus ideas mediante el asesinato, siendo que a las ideas no se les puede dar muerte, estas trascienden la condición

mortal del ser humano. Luego, la repetición del color no es casual, nos remite al «Romance sonámbulo» del *Romancero gilano* y a la dislocación de atributos entre sujetos y objetos que García Lorca realiza entre las ramas, el viento y el pelo. Similar recurso emplea Víctor Lima al referir la posibilidad de destrozarse en trozos la sangre, cuando lo que se puede destrozarse en trozos es el cuerpo. Por último, el fusilamiento del corazón, símbolo de la vitalidad del cuerpo, relacionado primero al color y luego a la malva. Esta es una planta muy utilizada en la heráldica, simboliza la bondad y la virtud, cualidades que son transmitidas en este caso al hombre.

Lo hirieron a mansalva. A mansalva
lo fueron sin piedad crucificando.
Crucifijo mural, aparentando
no ver el verde corazón de malva

Tanto la primera estrofa como la segunda comienzan anafóricamente haciendo hincapié en la brutalidad del asesinato. La forma de este se convierte en un mártir («crucificando») a García Lorca. También se destaca la despersonalización que hacen los guardias de la persona que tienen enfrente, no piensan en el hombre que están fusilando, «aparentando» no ver el sufrimiento, ni el dolor ni el crimen que están cometiendo. Se repite al final de las dos estrofas la expresión «verde corazón de malva».

¡Ay las balas, las balas, las balas Federico,
que entre los olores de pólvora asesina
carteras vienen a quebrar tu pico
de paloma veraz, oh Federico!

Al ser un fusilamiento, la brutalidad está en la cantidad innecesaria de «balas» disparadas para dar muerte al condenado, y esto se muestra con la repetición de dicha palabra, lo que dota al poema de un ritmo específico. Hay un cambio en el enfoque comunicativo, en las dos primeras estrofas el poeta realiza una «narración» del momento del fusilamiento, pero en la tercera se dirige directamente a García Lorca. El poeta es un ave («paloma veraz»), y los guardias han roto uno de los aspectos que hacen al poeta y al cantar de las aves: el pico. La elección de la paloma tal vez radique en lo que esta simboliza, según J. Chevalier y A. Gheerbrant en su *Diccionario de los símbolos*: «La paloma representa el alma del justo. Entre los textos más antiguos relativos a la paloma-alma, señalemos el relato del martirio de San Policarpo, según el cual una paloma salió del cuerpo del mártir en el momento de su muerte. [...] La paloma busca la sociedad. El sacrificio de la paloma tiene por objetivo expiar la ignorancia y la negligencia» (2009: 797). Además se asocia al ave con la

verdad, «veraz». Lima ha señalado que sus principales tópicos son la naturaleza y los temas sociales, ambos presentes en este texto.²

«La muerte criminal llega y crimina: / Ha encontrado un sangral donde aglutina», los dos últimos versos del «Tiempo primero» marcan el final de lo dicho sobre la muerte del poeta, ya no habrá más referencias a los guardias civiles o al fusilamiento. El uso de la palabra «criminal» asociada a la muerte nos retrotrae al tópico de la injusticia. Ahí aparece otro término de la misma familia: «crimina», este refiere a los orígenes etimológicos de la palabra mencionada anteriormente y se relaciona también con la palabra censurar: «Dicho del censor oficial o de otra clase: Ejercer su función; imponer, en calidad de tal, supresiones o cambios».³ El último verso contiene un uso lingüístico similar al de «crimina»: «sangral», que no figura en el diccionario. Se puede deducir que es un lugar donde la sangre que ha manado se ve contenida, pero ¿qué es lo que se aglutina? Lo aglutinado podría ser la sangre sí, pero lo que esta simboliza podría ser más importante aún. La sangre de Federico García Lorca representa no solo su vida, sino sus pensamientos e ideales, comunicados a través de sus obras y su forma de vivir.

El «Tiempo segundo» muestra cómo la naturaleza se acerca y siente la muerte del poeta. Cada una de las ocho estrofas presenta un elemento simbólico que se suma al luto. Al respecto dice Garet: «Este poema es un ejemplo magistral de estribillo, de estrofas anafóricas, de estructuras paralelas, en función de un crescendo emotivo que poco tiene que envidiar a los mejores ejemplos que se han dado en la poesía en habla española» (2009: 48).

TIEMPO SEGUNDO

Ya empieza. Ya está empezando
el llanto de la guitarra.
Su bronca voz se desgarrar,
temblando

Ya empieza. Ya está empezando
el llanto de la mañana.
¡Cómo corre, cómo mana,
clareando!

Ya empieza. Ya está empezando
el llanto del ave frágil.
¡Qué tierna lágrima ágil,
volando!

Ya empieza. Ya está empezando
el llanto de la semilla.
¡Qué lágrima tan sencilla,
brotando!

Ya empieza. Ya está empezando
el llanto de los olivos.
¡Qué pesar de seres vivos,
sombreado!

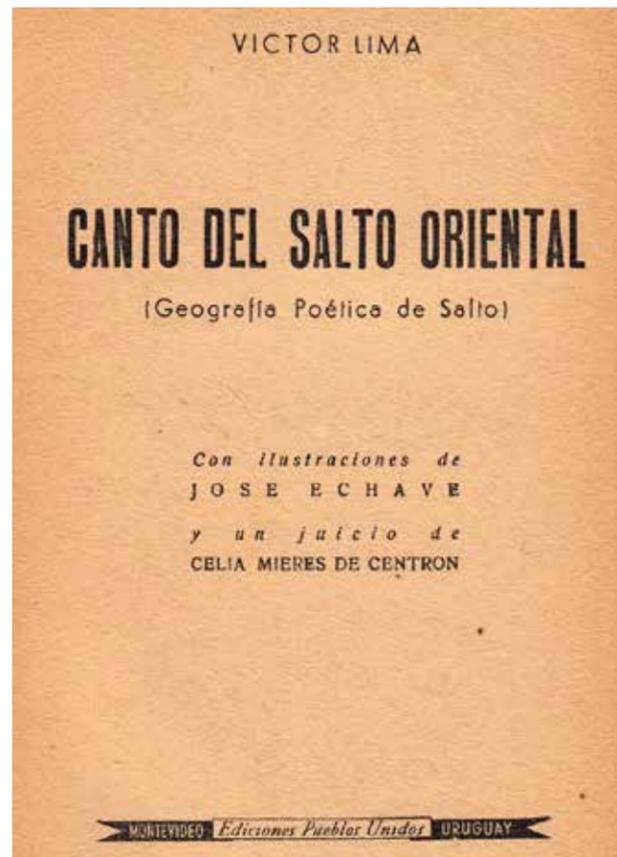
Ya empieza. Ya está empezando
el llanto de Andalucía.
¡Qué dolor de serranía,
verdeando!

Ya empieza. Ya está empezando
el llanto de la poesía,
que desgarrar su agonía,
cantando.

Podemos apreciar esta gradación con crescendo de elementos que se suman al dolor por la pérdida del poeta: la guitarra, la mañana, la campana, el ave frágil, la semilla, los olivos, Andalucía y la poesía. Todos ellos demuestran su dolor llorando, por lo tanto se puede ver una personificación de estos elementos. Además encontramos la simbología del llanto, de la lágrima, y por su proximidad conceptual, la de la lluvia, que refuerzan, aún más, la idea de pérdida y de exteriorización del dolor. Chevalier y Gheerbrandt dicen sobre la lágrima: «Gota que muere evaporándose después de dejar testimonio: símbolo del dolor y la intercesión [...] Para los aztecas las lágrimas de los niños conducidos al sacrificio para atraer la lluvia simbolizan también las gotas de agua» (2009: 625). El carácter testimonial se ve amplificado por el contenido del «Oratorio», pero en el caso del «Tiempo segundo» su principal función es la exteriorización del sentimiento de pérdida, dándonos una imagen desgarradora, sonora y de total impotencia y melancolía frente a la muerte de García Lorca. La lluvia, según Cirlot: «[...] presenta un significado de purificación [...] sino por el hecho de que el agua de la lluvia proviene del cielo. Por esa causa, tiene parentesco con la luz» (2007: 296). Las lágrimas de estos elementos tienen un triple valor simbólico y estético: el de ser exteriorización de sentimientos, purificación del dolor y testimonio, vivo, del recuerdo del poeta.

El llanto por la pérdida del poeta nos recuerda el *Soneto al duque de Osuna* de Francisco de Quevedo. Como se ha señalado anteriormente, Lima era muy afecto a la poesía española, por lo que no sería errado afirmar que esta composición fuera de su conocimiento. En ese soneto también son diversos los elementos que lloran (ríos, volcanes, militares), pero los sentimientos de pérdida frente a lo irreparable de la muerte de los hombres son los mismos.

La anáfora al inicio de cada una de las ocho estrofas muestra el ritmo que se le imprime al poema,



el estribillo se hace repetitivo, cual oración fúnebre. Se evidencia la continuidad del dolor a través de los gerundios, que aparecen en el verso inicial de cada estrofa y en el último.

Cada uno de los siete elementos mencionados por el yo lírico guarda una estrecha relación con el último: la poesía. La guitarra aparece como símbolo de musicalidad, de emotividad; se desgarrar a sí misma, tiembla, mostrando su dolor. Un tiempo que ya no será de vida para el poeta, pero sí eterno para su poesía. La campana guarda estrecha relación con la percepción del sonido y con los ritos fúnebres, por tanto relaciona la poesía y la muerte. El ave ya ha aparecido en el poema, el propio Federico era asimilado al concepto simbólico del ave. La semilla simboliza la palabra como germen de ideas; la poesía es la semilla que García Lorca nos ha legado, como el propio poeta va a mencionar en el «Oratorio final». Los olivos, según Chevalier y Gheerbrandt, son un «árbol de grandísima riqueza simbólica: paz, fecundidad, purificación, fuerza, victoria y recompensa.» (2009: 775). Cabe suponer que la muerte sea el elemento catártico del dolor del poeta, para que pueda pasar por las etapas mencionadas y lograr la inmortalidad de su poesía. En el caso de Andalucía, representa el dolor de toda España. Nuevamente aparece el color verde. Por

último, la poesía muestra su dolor a través del llanto agonizante, pero no por ello deja de cantar.

El «Oratorio final» muestra a un poeta que se dirige a García Lorca en un canto póstumo de alabanza, reconocimiento y gratitud.

ORATORIO FINAL

Te fuiste, Federico, para siempre.
Te fuiste con tu voz y tu dictado
que traía el amor a quien la oía.

Te fuiste, Federico enamorado.

Te fuiste, Federico, para siempre.
Te fuiste con tu voz y tu dictado
que traía la luz a quien la oía.

Te fuiste, Federico alucinado.

Te fuiste, Federico, para siempre.
Te fuiste con tu voz y tu dictado
que traía la pasión a quien la oía.

Te fuiste, Federico apasionado.

Te fuiste, Federico, para siempre
por el duro camino tiroteado
por dirigidas manos homicidas.

Te fuiste, Federico, asesinado.

Te fuiste, Federico, a la gloria
de aquel que muere para ser honrado
por el llanto cabal de los que quedan.

Te fuiste, Federico, recordado.

Y hoy estás, Federico, para siempre
debajo de la hoz y el arado,
germinando semillas cuya historia
viene en llanto y en sangre del pasado.

Y hoy estás, Federico, para siempre
en el alma del hombre traicionado,
que hoy camina con pies que son de plomo
por un nuevo camino esperanzado.

Se destaca, como se ha señalado en el «Tiempo primero» y «Tiempo segundo», la repetición de términos, en especial el nombre del poeta, Federico, que funciona también como un vocativo. La funcionalidad de esta repetición es el lamento por la pérdida. El hombre se ha ido, llevándose consigo el alma del poeta. Este vocativo se refuerza con la repetición de los versos

«te fuiste con tu voz y tu dictado», haciendo hincapié en el sentimiento de pérdida, no solo del hombre, sino también de la poesía que podría haber escrito y ya no. Además se señala que no era su hora, que la muerte no llegó de forma natural sino que fue causada «por dirigidas manos homicidas». De alguna manera, esto no hace más que señalar también la responsabilidad de quienes si bien no actuaron fusilando directamente al poeta, fueron los que digitaron su deceso.

Este sentimiento lúgubre, de pérdida, cambiará en las dos estrofas finales. En ellas estará el «hoy», adverbio que actualiza y señala lo que ha quedado luego de su muerte. Lo recobrado luego de la tragedia no es triste o devastador, impera allí una esperanza: la promesa de una eternidad en el recuerdo de los hombres.

El ritmo del poema está dado por las repeticiones y por la alternancia con el «Tiempo segundo» de formas no personales del verbo. En el «Oratorio» la presencia de los participios genera un clima de inexorabilidad, de finalización, de conclusión, rematado por la expresión «para siempre». Así como en el «Tiempo segundo» se hacía patente el uso de gerundios, en este caso le toca a los participios dar una nueva perspectiva temporal a la muerte del poeta.

Cabe destacar también el uso que se le da a los participios como adjetivos que describen a García Lorca: enamorado, alucinado, apasionado, asesinado y recordado. La elección de los términos también marca una temporalidad: la descripción del poeta en vida, la forma en la que le llega la muerte y, por último, la forma en que se lo hará presente aunque se haya ido: el recuerdo.

Es en la última estrofa donde la construcción «para siempre» cambiará su carácter luctuoso, se ha ido el hombre, pero han quedado sus versos, estos perdurarán en los hombres que los recuerden y que encuentren solaz en ellos.

Conclusión

Creemos que las cualidades estéticas de los textos inéditos de Víctor Lima han quedado de manifiesto en este abordaje. Entendemos, de todas formas, que no somos los primeros en rescatar el valor poético de los mismos. Señala Garet, con respecto a la *Cantata*: «Teniendo presente los poemas de Antonio Machado y de Miguel Hernández sobre la muerte de García Lorca, no temo afirmar que no se ha escrito sobre el tema nada superior a la *Cantata* de Víctor Lima» (2009: 48). Una de las posibles formas de homenaje a este gran poeta salteño sería incluir su lectura en el marco de la propuesta programática para tercer año de Ciclo Básico en la unidad sobre lírica. El uso de los

recursos retóricos, la desnudez y claridad de su lenguaje permiten otro acercamiento a este género y podría ser comparado con los otros poetas a trabajar. Otra, como lectura introductoria al teatro de García Lorca, en sexto año. Esta última opción permitiría mostrar la influencia del poeta español en autores uruguayos y abordar temas como la injusticia, la trascendencia e influencia artística de García Lorca y su compromiso social, honrando el legado de ambos poetas.

Notas

¹ «El día que me quede sin soldados, / tendré los arcabuces de la sangre / para pelear con perros cimarrones, / por defender el rico patrimonio / que guardan los bravíos orientales».

² En un suplemento del diario *El Pueblo* del 22 de noviembre de 1969 aparece un reportaje a Lima, citado por Garet, que dice: «¿Qué temas prefiere para sus canciones? –Los temas paisajísticos y sociales» responde el poeta (2009: 24).

³ Entrada de la palabra «censurar» en el diccionario en línea de la RAE: <http://lema.rae.es/drae/?val=censurar> [Visitado el 10/07/2015].

Bibliografía

- AYESTARÁN, Lauro (1967). *El folklore musical uruguayo*. Montevideo: Arca.
- BRAVO, Luis (2012). *Voz y palabra. Historia transversal de la poesía uruguaya. 1950-1973*. Montevideo: Estuario.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (2009). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder.
- CIRLOT, Juan Eduardo (2007). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio (2009). *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial.
- LIMA, Víctor (2009). *Con guitarra y sin guitarra*. (Colección Escritores salteños, vol. 18. Selección, prólogo y notas de Leonardo Garet). Salto: Centro Comercial e Industrial de Salto-Intendencia Municipal de Salto.
- NAZABAY, Hamid (2013). *Canto popular. Historia y Referentes*. Montevideo: Ediciones Cruz del Sur.
- «Por siempre Tabaré», en *Propuestas*, n.º 1. Melo, Uruguay, abril de 1998: 23-24.
- REAL DE AZÚA, Carlos (1950). «Ambiente espiritual del 900», en *Número*, año 2.

Seis asedios a «Los fantasmas del día del león» de Eduardo Galeano

Alfredo Alzugarat

Resumen:

El presente artículo aborda la olvidada obra de ficción de Eduardo Galeano a través de uno de sus mejores relatos. Se realiza un análisis de la estructura del mismo y un estudio de los principales personajes: el narrador y su memoria, el monólogo del Bolita, el Garúa, y del vínculo entre el drama de la falta de vivienda y los cinco millones de pesos argentinos que pertenecieron a los célebres maleantes que resistieron hasta la muerte en el edificio Liberajj, en Montevideo, en los años sesenta, culminando con la explicación del título del relato.

PALABRAS CLAVE: Galeano – maleantes del Liberajj – ficción – estructura – paratextos – personajes

Six sieges of «Los fantasmas del día del león» by Eduardo Galeano

Abstract:

This article addresses Eduardo Galeano's forgotten work of fiction through one of his best stories. Its structure is analyzed and it includes a study of its main characters: the narrator and his memory, Bolita's monolog, Garúa, and the link between the drama of homelessness and the five million Argentine pesos that belonged to the famous malefactors who resisted until they died in Montevideo's Liberajj building in the sixties, concluding with an explanation of the story's title.

KEY WORDS: Galeano – Liberajj villains – fiction – structure – paratexts – characters

RECIBIDO: 11/06/15
APROBADO: 15/06/15

Alfredo Alzugarat

alvemasu@adinet.com.uy

Licenciado en Letras por la Universidad de la República, narrador, crítico e investigador. Integra el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay. Como crítico colabora en *El País Cultural*.

Ha publicado *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay* (2007, Premio Ensayo Literario del Ministerio de Educación y Cultura); *El discurso testimonial uruguayo del siglo XX* (2009); *Diario de José Pedro Díaz* (2012) y «40 años de literatura uruguaya (1973-2013)», *Nuestro Tiempo*, N° 3, *Libro de los Bicentenarios* (2013). En 2013 coordinó *El libro de los libros. Catálogo de la biblioteca del Penal de Libertad (1973-1985)*. En 2014 dio a conocer su última obra: *De la dinastía Qing a Luis Batlle Berres. La biblioteca china en Uruguay*.