

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*.

Ya en 1967, al prologar *Los fantasmas del día del león y otros relatos*, Mario Benedetti afirmaba que el costado literario de Galeano «puede constituir una sorpresa». En efecto, ya en aquel entonces, la costumbre de considerársele, a más de dibujante, como periodista, como cronista de trayectoria «inteligente y creadora», no permitía percibir con claridad que «entre los narradores más jóvenes, [es] el que estaba más cerca de conseguir un lenguaje literario propio y un estilo de indudable calidad literaria». En sintonía con esas expresiones, Galeano reincidió en 1973 con los cuentos de *Vagamundo* y en 1975 con la novela *La canción de nosotros*, para luego abandonar, casi de modo definitivo, la ficción.

Hoy, a poco tiempo de su muerte, se puede afirmar que, ante todo, se le recordará por libros que iluminaron la conciencia de ser latinoamericano, verbigracia *Las venas abiertas de América Latina*, o por

forjar ese estilo tan suyo en la re-creación de sucesos históricos o míticos a partir de *Memorias del fuego*; pocos quizá tendrán en cuenta sus ejercicios de ficción. Volver a ellos, sin embargo, autoriza a apreciar a Eduardo Galeano en toda su dimensión creadora, no solo para reafirmar las sentencias de Benedetti en 1967, sino también para rescatar creaciones que intentaban insertarse e indagar la compleja realidad de su tiempo, la década de los sesenta.

El presente texto procura dar luz a algunos aspectos de uno de sus relatos más extensos y mejor logrados, donde la imaginación se despliega a partir de un hecho real que conmovió al Uruguay de entonces y luego se convirtió en leyenda: el tiroteo que puso fin a la trayectoria de tres maleantes argentinos en el edificio Liberaij, en el Barrio Sur de Montevideo, en noviembre de 1965; un hecho de la crónica roja que admitía otras ramificaciones sociales.¹

1. Índice de alternancia de voces y unidades paratextuales en «Los fantasmas del día del león»:

	<u>Unidad discursiva 1</u>	<u>Unidad discursiva 2</u>	<u>Unidad discursiva 3</u>
Parte I	NARRADOR I	BOLITA I	PARATEXTO I
		BOLITA II	PARATEXTO II
	NARRADOR II	BOLITA III	
	NARRADOR III	BOLITA IV	PARATEXTO III
		BOLITA V	PARATEXTO IV
		BOLITA VI	PARATEXTO V
Parte II	NARRADOR IV		

2. El mapa del punto uno deja a la vista la compleja estructura del cuento. En ella es posible distinguir dos unidades discursivas que se alternan ocasionalmente a lo largo de la primera parte: el discurso del personaje narrador y el discurso del personaje protagonista, Bolita. Luego de la presentación del ambiente, escenografía y personajes a cargo del narrador, las palabras del Bolita se constituyen en el eje del relato, en columna vertebral del mismo, siendo periódicamente interpoladas por fragmentos de textos periodísticos que ofician de paratextos. Las tres unidades, más allá de las indicaciones que realiza el autor con los subtítulos y de la función diferente con que operan en el asunto

del texto, son también diferenciables por el tipo de lenguaje con que se presentan. Al lenguaje de rasgos intelectuales, propio de un letrado, que corresponde al personaje-narrador, le sucede el coloquial, de fuerte acento rioplatense, abundante en citas tangueras, presente en el discurso del Bolita. De acuerdo al asunto, las tres unidades discursivas se alternan y se relacionan entre sí apuntando hacia un mismo objeto y formalizando una singular trabazón donde las distintas unidades se necesitan mutuamente y se apoyan una a otra para cumplir a cabalidad sus respectivas funciones.

Si nos abstraemos de los paratextos, estamos, pues, ante un discurso polifónico bivocal y heterovocal.

Según Mijail Bajtin, la polifonía es una de las características más repetidas de la literatura moderna, deriva de la sátira menipea de los antiguos romanos e implica una superación del monólogo omnisciente de los narradores decimonónicos que puede realizarse por dos caminos: a) una vía que no lesiona el contexto monológico del relato: cuando ocasionalmente se deja paso a la intervención directa de un personaje (aunque distinto en su elaboración de estilo, el discurso de este personaje aparece subordinado a los propósitos del autor; representa simplemente un momento objetivado, no afecta la hegemonía y el poder organizativo de la palabra del autor) y b) una segunda vía que da por resultado la desestructuración del monólogo decimonónico. «La debilidad o destrucción del contexto monológico tiene lugar solo en el caso de que se enfrenten dos enunciados dirigidos, equitativa y directamente, hacia un mismo objeto», afirma Bajtin, y añade: «Dos discursos dirigidos hacia un mismo objeto dentro de los límites de un contexto no pueden ponerse juntos sin entrecruzarse dialógicamente, no importa si se reafirman recíprocamente, se complementan o por el contrario se contradicen [...]. Dos discursos equitativos con el mismo tema, en el caso de confrontarse, deben emprender inevitablemente una reorientación mutua. Dos sentidos encarnados no pueden estar uno al lado del otro como dos cosas: han de confrontarse internamente, es decir, han de entablar una relación semántica».² Tal es lo que sucede en este texto de Galeano.

Falta ahora demostrar el carácter del entrecruzamiento dialógico que existe entre ambos discursos, que en este caso obedece a una reafirmación recíproca, complementaria. En primer lugar, ambos están relacionados directa e indirectamente con un mismo marco referencial, los sucesos del edificio Liberaij: el discurso del narrador, de manera directa, pues se nos informa que en su tarea de periodista estuvo presente en el momento y lugar de los hechos; el del protagonista, de manera lateral, por su interés en una vivienda deshabitada donde supuestamente habrían pernoctado los maleantes del Liberaij. En segundo lugar, el narrador, en base a sus recuerdos, a través de su sola memoria, centra su voz en el momento «presente» de los hechos: la escena del asado en la azotea; el protagonista, a su vez, cuenta todo lo que ha antecedido y ha propiciado esa escena, el pasado complementario que explica este «presente». Finalmente, ambos discursos se dirigen por igual hacia un mismo objetivo: la dilucidación del misterio de los cinco millones de pesos argentinos que habrían estado en manos de los maleantes, tema del cuento. La relación semántica entre ambos discursos, presente en todo momento, tiene un ejemplo significativo en el

momento en que el Bolita (Bolita III en el mapa), en su relato, se dirige al Garúa para contarle su incursión en la casa deshabitada y el hallazgo de una cama (que resulta ser del Garúa). En este punto, el narrador (Narrador III) interrumpe el discurso del Bolita para detallarnos con insistencia la reacción que está experimentando el Garúa. Es decir, el discurso del narrador se pone al servicio de lo que cuenta un personaje y de la reacción de otro.

3. El personaje narrador se sitúa a posteriori de los hechos, reconstruyendo en tiempo pasado la escena del asado. Es un narrador homointradiegético que ostenta el único punto de vista que tiene el relato, la focalización fija de la que hablaba Genette. El escenario es una azotea de barrio pobre pero inmediato al centro de la ciudad (seguramente Barrio Sur o Palermo). Desde la altura en que se hallan los personajes, el cielo y el enjambre de techos, claraboyas y chimeneas, adquiere los relieves de una magnífica acuarela. Tal descripción responde a la vocación del personaje-narrador («me creía pintor»), una especie de alter ego de Galeano de acuerdo a los datos que se nos suministran. Cierta etapa de su vida en que fue «escenógrafo, decorador y diseñador de cuanta agrupación lubola surgía en Palermo» interesa de modo especial en cuanto es a través de ella que establece un vínculo afectivo con el Bolita. Han alcanzado una relación de amistad y admiración mutua: «[...] aquella tarde, en la azotea se sentía muy bien, y eso de dejarse estar, era por la comida y el vino, sí, pero también por la fraternidad que yo había encontrado como a un juguete querido de la infancia.»

La segunda intervención del narrador se ubica curiosamente como un paréntesis inserto en la segunda unidad paratextual. «Yo también estaba ahí», comienza diciendo, refiriéndose al entorno inmediato al tiroteo del Liberaij y de acuerdo con su labor de dibujante para un diario capitalino. La aclaración, sin embargo, vale más que por su razón puramente informativa: el «yo también estaba ahí», abriendo una inserción entre los paratextos que a su vez se insertan en el relato, pretende que ubiquemos al narrador más allá de la ficción del cuento, en el correlato que rodea al texto. Es decir, se nos procura crear la ilusión de que ha formado parte de la realidad tanto como ahora forma parte de la ficción, o en última instancia, se trata de acentuar aún más esa ilusión de realidad.

Reconstruir el pasado le permite al narrador jugar con el tiempo y anticiparse cuantas veces lo necesite. Es así que aparecen en su narración ciertas sugerencias que funcionan a modo de indicios o premoniciones: «El Garúa escupía, como de costumbre, haciendo uso del colmillo que le faltaba. Estaba sentado frente a mí,



Eduardo Galeano

entre el Bolita y su mujer. Yo casi no lo conocía, y si no fuera por lo que pasó después,³ yo creo que solo podría recordarlo escupiéndolo.»

Del mismo modo, el pasaje que cierra la primera intervención del narrador abre una clara expectativa al lector: «[...] los acontecimientos iban a dar a cada una de sus palabras un relieve que no habían tenido antes: sé que yo debiera sentirlos iluminados por una luz especial, como las palabras de esos agonistas que uno ha escuchado ignorando que van a morir.»

Pero, la mayor riqueza en el sentido de lo que se viene comentando, se avizora en la tercera intervención del narrador. La atención concentrada en la figura del Garúa al momento en que el relato del Bolita ha llegado al punto clave de la cama abandonada en la vivienda deshabitada, la sorpresa que experimenta al notar gestos y actitudes que contrastan fuertemente con la supuesta personalidad del Garúa, las pequeñas intuiciones («el asunto de la cama debía de importarle mucho, mucho») que nos advierten de la realidad inestable que subyace tras lo aparente, funcionan de modo altamente significativo para lo que será el final del cuento, prefigurándolo.

Luego, el discurso del narrador se apropia de la totalidad de la segunda parte del cuento. Se retoman los hilos dispersos en las dos unidades discursivas de la primera parte, combinándose ingeniosamente a fin de abordar la conclusión. Así experimentamos la sensación inocultable que sigue al fin del relato del

Bolita: «estábamos todos, hasta el Garúa, en tensión». Se ilustra el momento con una renovada y minuciosa observación de las actitudes del Garúa.

La tensión, así como las circunstancias del diálogo, nos conducen a lo inesperado: el personaje narrador también se transforma. El misterio de los cinco millones de pesos argentinos enajena a los tres personajes, los acorrala en una fiebre delirante, provocando la vuelta de tuerca que conducirá al final del relato. El personaje narrador pierde toda la objetividad que había tratado de demostrar a través de su don de observación, y de participar afectivamente, pasa a hacerlo activamente; deja de serle ajeno, problema de otros, lo que allí está sucediendo: «[...] toda aquella fiebre de los cinco millones había dejado de ser una historia de fantasmas despistados». Será él incluso quien provoque los sucesos finales: «¡Están en el colchón!», es una exclamación afirmativa de tal fuerza que de inmediato todos la creen, todos sienten necesidad de creerla y la toman como indudable, incluso hasta el propio Garúa que sabía lo contrario. Es el elemento desencadenante de la tragedia.

4. El monólogo del Bolita funciona como objeto en sí en la memoria del narrador: «El negro Bolita hablaba, seguía hablando. Qué se yo cuántas horas habló, ni sé cuántas cosas se me escapan, ahora que necesito recordarlo.»

Este discurso, así reconstruido, de ningún modo niega su autenticidad, algo posible de probar a través del



lenguaje con que se expresa el Bolita, el único posible para él dada su extracción social y el medio donde vive, lenguaje que contrasta con el del narrador. Es un lenguaje coloquial que no oculta sus imperfecciones lexicales, propio de un iletrado que arrastra toda clase de vicios del habla popular y en el que se ve retratado.

Los fragmentos de letras de tango, a los que apela de manera permanente, constituyen en conjunto fragmentos de una filosofía que se erige como rectora de su vida y en consonancia con los sórdidos ambientes que suele frecuentar. A nivel sintáctico estos fragmentos operan muchas veces como apoyaturas para el desarrollo de su discurso: «Porque la principal contra son siempre los vecinos, ahí sí que la lucha es cruel y es mucha». «Allí, más te vale cerrar y no volver nunca, ni pasar por la puerta siquiera, siempre hay otro camino que los sueños prometieron a sus ansias.»

El relato del Bolita es lineal aunque con dos digresiones importantes a tener en cuenta: a) su inequívoca admiración por el Garúa, un maestro en «la escuela de la vida», experto en ingresar en casas deshabitadas: «lo santovarón que es el Garúa»; y b) el episodio en Buenos Aires con la traición del negro Alejandro, que anuncia o prefigura la otra traición que cerrará al relato. En ambas digresiones el Bolita demuestra una profunda ingenuidad, propia de alguien

que, tal vez por su propia bondad, se esfuerza en ver solo lo bueno de los demás. Una ingenuidad que bordeará la ceguera, el aspecto más notorio de su personalidad junto a la generosidad, el desprendimiento, la preocupación por la familia, una honradez puesta a prueba a cuya falta reacciona con indignación («Cómo me van a sacar de adentro de la pieza una cosa que no es mía ¿no hallás? ¿No hay un respeto, no hay una moral, en este país?»). El Bolita es un marginado, pero nunca un lumpen.

No existe en él aspiración de progreso social. Está acostumbrado y cree estar conforme con el tipo de vida que lleva. Su mayor ambición es un gran depósito de trastos viejos cuya venta le permita sobrevivir dos o tres días como «un oligarca»:

Una casa estilo depósito, era lo que precisaba, y esta casa que te digo es especial pa eso. No es que uno querría hacerse bacán, entendeme, vos bien sabés que no me marean las burbujas del champán y que estoy contra los oligarcas y cuando ando con unas copas encima me pongo a putearles los cadillás, vos me has visto, y se los escupo y todo, pero lo que yo quería era probar de ser oligarca por un mes o dos, nomás, si se quiere por ver qué gusto tiene eso de ser oligarca y no haiga más pena ni olvido.

Supersticioso, la dureza de su paso por la vida lo ha reducido a la resignación. La fatalidad es el sino de su vida: «Los años y las cicatrices que te van dejando hasta que terminan por mandarte a los cuarteles de invierno de la fatalidad». Ingenuidad y «fatalidad», unidas, cabalgando una en otra, serán la sentencia a muerte del Bolita.

Dos observaciones con respecto a su participación en el asunto del cuento: a) como protagonista, su drama es el de la falta de vivienda en una década donde prosperaban los entonces llamados «cantegriles». Un techo, indispensable para vivir él y los suyos, es el motivo que lo lleva hasta la casa deshabitada. Así, un aspecto de violencia social que perdura hasta estos días, se vuelve parte importante de la historia y se suma a la violencia de los sucesos del Liberaij y a la violencia que cerrará la obra; b) el misterio de los cinco millones de pesos argentinos llega hasta el protagonista de modo involuntario, a consecuencia de esa búsqueda de vivienda. Este fue el nervio motor, aquel la consecuencia que afiebró a los personajes hasta revelarles una dimensión desconocida de sí mismos.

5. Aunque ninguna unidad discursiva se extiende tras la figura del Garúa, es este un personaje que resulta inevitable de atender. Con él los puntos de vista

varían y su transformación será sorprendente hasta la consumación de la tragedia.

Para el Bolita, como recién hemos visto, se trata de alguien digno de admiración, un «santovarón». Para el personaje narrador, el Garúa comienza siendo un personaje plano de acuerdo a la conocida caracterización de E. M. Forster, chato, sin relieve alguno, definido tan solo por un atributo metonímico: escupir. Esta visión, sin embargo, sufrirá el fuerte contraste que concentra la atención del narrador en su tercera intervención. En ese fragmento que, como hemos visto, prefigura el final, el narrador capta los primeros síntomas «extraños» en la actitud del Garúa: «[...] me sorprendió que de la boca de aquel mamífero haragán y medio mudo, hubieran podido brotar palabras, por una vez, en lugar de saliva.»

Este primer síntoma de extrañeza (nótese el tono despectivo del narrador identificando al Garúa con un guanaco) abre a su vez un significativo contraste con la valoración que el Bolita insistía en adjudicarle. La explicación, en ese caso, derivaba una vez más del tema de los cinco millones. Pero es en la segunda parte donde el Garúa revelará su verdadera identidad acompañando hasta el delirio la fiebre de locura que contagia a todos. En la tensión de las circunstancias, el Garúa deja de ser un individuo estático, aparentemente insensible, atento siempre a un mundo interior que no era más que la «lenta descomposición» de su propio cuerpo, para volverse otro, alguien muy distinto, activo y pasional, un lumpen capaz de engañarse a sí mismo, capaz de creer con tal convicción en sus ilusiones, en sus espejismos, que será capaz de matar por ellas.

6. Establecida la estructura y analizados los principales personajes, se resuelve el significado del título, última incógnita a despejar. El autor juega con varias acepciones de la palabra «fantasmas» y de la frase «día del león». Inmediatamente anterior a la frase desencadenante de los hechos, el narrador afirma que el tema de los cinco millones de pesos «había dejado de ser una historia de fantasmas despistados». Luego, la aparición esperpéntica del viejo Orestes al cierre del cuento, reclamando como suyo un dinero que nunca existió, cayendo en la trampa del mismo espejismo que a todos confundió, envuelve al episodio en un atmósfera tragicómica, descabellada: «a la vez ridículo y terrible, la caricatura de un fantasma [...]», nos dice el narrador.

El significado más probable de la expresión «el día del león», a su vez, se cuela «casualmente» en la historia a través de un personaje secundario: es el día de la osadía, del coraje de jugarse el todo por el todo; el día en el que uno se convierte en otro o el día en que se es plenamente uno; el día en el que uno se transforma por entero o se descubre en lo que ha sido siempre y



Policía y prensa fuera del Liberajj

Archivo El País

no lo sabía, hasta las últimas consecuencias. Es el día de los maleantes del Liberajj (aunque la prensa y el aparato propagandístico que rodeó a los hechos hayan intentado hacer creer que era el día de la policía, por su «coraje» y «valentía»).

Los maleantes del Liberajj son los que vivieron el verdadero «día del león», por su resistencia suicida, por ser consecuentes hasta «morir en su ley». El narrador, el Bolita, el Garúa, aún el viejo Orestes, en esa azotea, ennegrecidos por el espejismo de los cinco millones de pesos argentinos, serán solo sus imitadores. Pobres imitadores, «fantasmas del día del león».

Quizá el título remede la acotación de Carlos Marx en *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*: «Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal aparecen, como si dijéramos, dos veces. Pero se olvidó de agregar: una vez como tragedia y otra vez, como farsa». Aunque aquí la farsa también se vuelva tragedia.

Notas

¹ *Los fantasmas del día del león y otros relatos* se publicó en 1967 en Editorial Arca, Montevideo.

² M. Bajtin (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE. Capítulo V: «La palabra en Dostoievski», pág. 263.

³ El subrayado es nuestro.

Bibliografía

- BAJTIN, M. (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- FORSTER, Edward Morgan (2000). *Aspectos de la novela*. Madrid: Debate.
- GALEANO, Eduardo (1967). *Los fantasmas del día del león y otros relatos*. Montevideo: Arca.
- GENETTE, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen.
- (---) (1989). *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

Los imprecisos límites de la ficción.¹ La contienda entre novela y testimonio y el debate mexicano en *Cuadernos de Marcha* sobre *El color que el infierno me escondiera* de Carlos Martínez Moreno

Gabriela Sosa San Martín

Resumen:

El destacado prestigio de la novela durante los sesenta giró en las décadas posteriores hacia un conocimiento de la realidad centrado en el discurso testimonial y el autor-testigo. Carlos Martínez Moreno, participante de los círculos intelectuales hegemónicos del medio siglo rioplatense y especialmente dedicado a la narrativa de ficción desde entonces, se verá envuelto en el debate que provocara en *Cuadernos de Marcha* su última novela, *El color que el infierno me escondiera* (1981), ubicada en los imprecisos límites de la ficción. El análisis de la contienda entre novela y discurso testimonial y las repercusiones de dicha publicación de Martínez Moreno desde diversos registros serán algunos de los propósitos de este trabajo.

PALABRAS CLAVE: ficción – testimonio – tupamaros – debate – correspondencia

The vague boundaries of fiction The contention between novel and testimony and the Mexican debate in *Cuadernos de Marcha* on *El color que el infierno me escondiera* by Carlos Martínez Moreno

Abstract:

In later decades, this novel's outstanding prestige during the sixties turned into knowledge of actuality centered on testimonial discourse and the author-witness. Carlos Martínez Moreno, a participant in the hegemonic intellectual circles of the River Plate half century, and especially dedicated to narrative fiction since then, was to be involved in the debate in *Cuadernos de Marcha* about his last novel, *El color que el infierno me escondiera* (1981), located on the vague boundaries of fiction. Analysis of the contention between novel and testimony and the impact of this publication of Martínez Moreno's at different levels will be among the purposes of this paper.

KEY WORDS: fiction – testimony – tupamaros – debate – correspondence

RECIBIDO: 29/06/15
APROBADO: 02/07/15