

2m11.2507.5

Université de Montréal

"El proceso de manipulación de la Historia en
La Canción de nosotros de Eduardo Galeano"

par

Marie-Claude Hébert

Département de littératures et de langues modernes

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études hispaniques

décembre, 1995

© Marie-Claude Hébert, 1995



PB

13

U54

1996

v.007

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé:

" El proceso de manipulación de la Historia
en *La canción de nosotros* de Eduardo Galeano"

Présenté par:
Marie-Claude Hébert
a été évalué par un jury composé des personnes suivantes:

Présidente du jury	Maryse Bertrand de Munoz
Directrice de recherche	Monique Sarfati-Arnaud
Membre du jury	Catherine Poupeney Hart

Mémoire accepté le:.....18 mars 1996.....

SUMARIO

El uruguayo Eduardo Galeano, periodista de formación, es a su vez autor de una vasta producción literaria que le valió su renombre internacional. *La canción de nosotros* (1975), tema central de nuestro trabajo, es una obra de ficción que incorpora textos extraídos de una compilación de documentos históricos que data del siglo XIX y que trata sobre la Inquisición en Lima y las Provincias del Río de la Plata.

Nuestra tarea de investigación tiene por objeto el de analizar el procedimiento de selección de textos empleado por Eduardo Galeano en la elaboración de su obra. Para ello nos hemos basado en ciertos elementos que se desprenden de las propuestas teóricas de Dominique Maingueneau y Graciela Reyes que abordan en detalle dicha cuestión.

En el primer capítulo examinamos los componentes del texto incorporado con el fin de evaluar las modificaciones que éste experimenta al cambiar de contexto - paso de un contexto histórico a un contexto literario - . Cabe mencionar que se trata de documentos históricos de carácter jurídico referidos al Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición y que abarcan el amplio período que va de 1569 a 1820. Tal como suele suceder en los escritos históricos, destinados por lo general a compilar datos, la preocupación por la veracidad de los mismos prima sobre el aspecto estilístico.

En el segundo capítulo abordamos los elementos estructurantes que hacen al contexto socio-político en el que se desarrolla la obra: el control

de la palabra, la pérdida de identidad, la violencia y la falta de libertad. La serie de relatos que compone *La canción de nosotros* gira en torno a la vida cotidiana de los personajes en el marco de miedo generado por la dictadura militar imperante.

El tercer capítulo se refiere a la estructura narrativa de la obra, la cual se caracteriza por el relato de los hechos a través de los personajes, gracias a lo cual el lector es partícipe de sus reflexiones, recuerdos y estados de ánimo. Se observa que las autoridades no toman parte activa en dicho discurso.

El capítulo cuarto gira en torno al análisis del discurso y de la relación Historia-ficción. En él haremos referencia al trabajo de manipulación del material histórico original que realiza E. Galeano con el fin de elaborar los siete capítulos que intercala en su obra de ficción. Dicho análisis nos permitió identificar los mecanismos de inserción e integración del texto citado en la progresión temática de la obra y, como resultante, apreciar el encadenamiento entre pasado y presente, lo cual confiere continuidad y coherencia al conjunto de la obra más allá de su apariencia fragmentada.

En un primer momento, la yuxtaposición de textos acerca de la dictadura y de la Inquisición conduce a paralelos temáticos que tienen por denominador común la represión. Sin embargo, el texto citado se presta a múltiples interpretaciones que nos permitieron sacar conclusiones sobre las diferentes funciones de la Historia en el marco de la obra.

Los vínculos que se pueden establecer entre ambos textos, y que aparecen estructurados en cuatro ejes reagrupados entorno al tema de la represión, nos permiten hablar de una continuidad histórica cuya constante resulta ser la persistencia de los fenómenos represivos en esta región del mundo y la ausencia de la voz del pueblo en el discurso oficial.

Para terminar, *La canción de nosotros* presenta una estructura fragmentada que somete al lector a un verdadero ejercicio de reconstitución de los hechos. Los documentos históricos contenidos en la obra representan un espejo en el que se refleja la condición de cada uno de los personajes. El rol de dichos documentos nos parece fundamental en la medida en que dan lugar a nuevas versiones de la Historia y nos permiten cuestionarnos sobre la validez de la Historia oficial. Por otra parte, a la hora de sacar conclusiones debemos tomar ciertas distancias ya que la selección y el tratamiento que E. Galeano hace del texto citado le confiere a la obra un carácter subjetivo. Pero, sin lugar a dudas, no podemos obviar la dimensión objetiva de la obra que cobra fuerza a partir de la representación de la realidad socio-política en la que se inscribe el relato.

RÉSUMÉ

L'uruguayen Eduardo Galeano, journaliste de formation est également l'auteur d'une vaste production littéraire qui l'a fait connaître sur le plan international. *La canción de nosotros* (1975), sujet de notre étude, est une œuvre de fiction qui incorpore des extraits d'une compilation de documents historiques remontant au XIX^e siècle, laquelle a été construite à partir de textes portant sur l'Inquisition de Lima et des provinces du Río de La Plata.

Notre recherche a donc pour but d'étudier les procédés d'emprunt de textes employés par Eduardo Galeano dans l'élaboration de son œuvre. Pour ce faire, nous avons eu recours aux propositions théoriques de Dominique Maingueneau et Graciela Reyes, qui ont abondamment traité cette question. Plutôt que d'aborder l'ensemble de leur théorie, nous avons retenu certains éléments susceptibles de faire avancer notre analyse.

Dans le premier chapitre de notre recherche, nous examinons les composantes du texte incorporé, afin de mieux évaluer les modifications subies par le changement de contexte - passage d'un contexte historique à un contexte littéraire. Mentionnons tout d'abord qu'il s'agit de documents historiques couvrant une longue période, c'est-à-dire allant de 1569 à 1820. Par ailleurs, dans les écrits historiques, souvent destinés à la compilation de faits et de dates, l'aspect véridique semble dominer aux dépens du style. Aussi, il importe de souligner le caractère juridique de

ces textes portant précisément sur le Tribunal du Saint-Office de l'Inquisition.

Dans le deuxième chapitre, nous abordons les éléments structurants de *La canción de nosotros*, à savoir: le contrôle de la parole, la perte de l'identité, la violence, les libertés brimées; bref, autant d'éléments qui renvoient au contexte sociopolitique dans lequel cette œuvre s'inscrit. Il faut savoir que l'œuvre consiste en plusieurs récits qui racontent le quotidien de gens vivant dans la peur entretenue par un régime dictatorial.

Le troisième chapitre est consacré à l'étude de la structure narrative de l'œuvre. Cette structure se caractérise par une volonté de laisser les personnages raconter les faits, en rendant le lecteur témoin de leur discours, de leur réflexions, de leurs souvenirs et de leurs états d'âme. Nous remarquons aussi que jamais les autorités n'ont la parole.

Le quatrième chapitre porte sur l'analyse du discours, laquelle nous a permis d'établir les rapports que l'Histoire entretient avec la fiction. Nous évoquerons ici le travail de sélection des documents historiques, qui constitue la première étape de la manipulation. À cet effet, il convient de mentionner que les documents choisis par Eduardo Galeano proviennent de deux œuvres élaborées à partir d'une compilation de données historiques, effectuée par José Toribio Medina, avocat chilien. Ainsi, à partir de ces œuvres, l'auteur a procédé à son tour à une sélection de fragments qu'il a extraits à différents endroits et qu'il a réunis pour former un récit, lequel comporte sept chapitres. L'étude de ce travail de

reconstruction (qu'un tel exercice suppose) s'est avérée des plus intéressantes, particulièrement en ce qui a trait au procédé d'intégration dans une œuvre dont le contexte historique diffère tout autant que le contexte de production. Cette analyse nous a donc permis d'identifier les mécanismes par lesquels l'insertion du texte cité déplace le discours historiographique, et de voir comment l'ensemble de ce texte est régi, comment se présente sa structure. Nous remarquons que l'insertion du texte historique est telle que ce dernier s'intègre très bien dans la progression thématique de l'œuvre. Notons que le passage de l'œuvre situé avant l'insertion sert ici de préambule pour préparer le lecteur, d'une part, à l'ambiance de répression et, d'autre part, à une structure fragmentée. Nous abordons également les mécanismes d'intégration qui laissent supposer une volonté d'ajustement entre le récit historique et le contexte, et qui rendent possible l'enchaînement passé-présent. Cet enchaînement élémentaire est d'autant plus important qu'il permet d'assurer la continuité et la cohérence dans la succession des événements qui constituent la diégèse de l'ensemble du récit.

Initialement, la juxtaposition de textes traitant de la dictature et de l'Inquisition provoque des équivalences thématiques produites par la notion de répression qu'évoquent ces institutions. Toutefois le texte cité se prête à une multitude d'interprétations. Il faut donc éviter les réductions immédiates et aller au-delà de ces équivalences. Dans ce sens, les résultats de notre analyse nous ont permis de tirer un bon nombre de conclusions à l'égard des différentes fonctions de l'Histoire dans l'œuvre.

La présence de liens étroits entre les deux textes suggère, entre autres, une continuité historique. Nous constatons que ces liens sont sous-tendus dans le texte par quatre axes structurants, regroupés autour du thème de la répression. Le contexte nous apparaît donc intimement lié à la structure de l'œuvre. En fait, que l'on se place sur le plan de l'énonciation ou de l'énoncé, il semble que nous soyons en présence des mêmes idées principales: la persistance d'un phénomène répressif dans cette région du monde, et l'absence d'une voix dans le discours historique officiel, en l'occurrence, celle du peuple.

Enfin, *La canción de nosotros* présente une structure fragmentée qui, de ce fait, interpelle le lecteur en le soumettant à un véritable exercice de reconstitution des faits. Les documents historiques que contient cette œuvre représentent une sorte de miroir où se reflète la condition de chacun des personnages. Le rôle de ces documents nous apparaît fondamental, puisque leur présence laisse place à d'autres versions de l'Histoire, et favorise une réflexion, voire un questionnement quant à l'Histoire officielle. D'autre part, nous nous devons de nuancer cette conclusion, car nous savons que le choix du texte cité, ainsi que la manipulation qu'il subit, confèrent à l'œuvre un caractère subjectif. Mais au-delà de ce constat, n'y a-t-il pas lieu d'évoquer aussi la dimension objective de l'œuvre, qui se traduit dans la représentation de la réalité sociopolitique que l'on y retrouve?

ÍNDICE

Sumario.....	i
INTRODUCCIÓN.....	1
 CAPÍTULO 1	
1.1 Estado de la cuestión.....	7
1.2 Principios metodológicos.....	21
 CAPÍTULO 2	
El texto citado: elementos históricos sobre la Inquisición	
2.1 Algunas notas sobre el marco histórico.....	33
2.2 Resumen del relato citado dentro del marco ficticio.....	36
El texto citante: "la ficción"	
2.3 Resumen del contenido.....	38
2.4 El marco: la dictadura.....	40
2.4.1 El control de la palabra.....	40
2.4.2 Libertades avasalladas.....	44
2.4.3 Pérdida de la identidad.....	46
2.4.4 La violencia.....	49
El título	
2.5 Comentarios acerca del título.....	53
 CAPÍTULO 3	
Proceso narrativo	
3.1 El texto citante versus el texto citado.....	57
3.2 Aspectos temporales: el texto citante versus el texto citado.....	65
 CAPÍTULO 4	
El discurso de la Historia versus el discurso de nosotros.....	69
 CONCLUSIÓN	
Historia/ficción como estrategia principal	
. Continuidad histórica o persistencia de un fenómeno represivo.....	99
. La multiplicidad de voces o polifonía.....	107

. La identidad recuperada.....	113
. El recurso a la Historia como técnica de persuasión.....	114
. Síntesis.....	116
BIBLIOGRAFÍA.....	117
ANEJO 1.....	123
ANEJO 2.....	126
ANEJO 3.....	129

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer muy sinceramente a la señora Monique Sarfati-Arnaud, quien no sólo me facilitó con generosidad documentación sino que me ayudó con sus consejos a lo largo del proyecto.

INTRODUCCIÓN

Estas páginas nacen del interés que ha despertado en nosotros la obra del escritor uruguayo Eduardo Galeano. Además de su importante labor periodística, E. Galeano es autor de una producción literaria extensa. Dadas las múltiples variantes expresivas que adopta, su obra es heterogénea.

En general, todos los estudiosos de su obra han tenido la misma dificultad a la hora de intentar clasificar sus libros ya que muchos de ellos se sitúan en el límite entre ficción e Historia, leyenda e Historia, ficción y periodismo, etc. A título de ejemplo, señalemos su obra *Memoria del fuego* (1986) que fue considerada a veces como "crónica", otras veces como "novela", y que, finalmente, fue ganadora del Premio Nacional de "Historia" en Uruguay. La introducción del artículo de Juan Duchesne resume muy bien la problemática del género que plantea la obra que acabamos de mencionar: "Autobiografía, diario, reportaje, memoria: ¿Qué es este libro de Galeano? ¿Qué hacer con él?"¹ Esta problemática bien se puede aplicar al conjunto de su producción literaria.

La canción de nosotros, publicada en 1975, constituirá el objeto de nuestro análisis. E. Galeano pudo escribir y publicar esta obra en Buenos Aires donde se había refugiado, huyendo la represión de la dictadura militar. Sin embargo, para nuestro análisis hemos tenido acceso a una edición uruguaya de 1988.

¹ "Eduardo Galeano: coyuntura en Días y noches, de estilo e historia" en: *Narraciones de testimonio en América Latina, cinco estudios*, Editorial de la Universidad de Puerto Rico, 1992, p.9.

Nos pareció interesante encarar esta obra que, como proponemos demostrar a continuación, constituye en varias medidas un ejemplo revelador de la problemática del género. En primer lugar, conviene citar unos elementos paratextuales reunidos bajo el título *Datos al margen* que sirven de introducción a la obra. En efecto, dichos elementos apuntan de entrada a la problemática del género iniciándose de la siguiente manera: "Esta obra, novela o lo que sea". Sin embargo, un simple reparo en el título revela cierta ambigüedad en la medida en que su referencia a la "canción" supone una realidad específica. Tales observaciones contienen elementos que permiten pensar que estamos en presencia de un autor que ha optado por "transgredir las fronteras". ¿Será un desafío al academismo? Por otra parte, el presente conflictivo de la obra, representado por un pueblo fragmentado, dio pie al uso de diversas prácticas literarias.² Pero bien considerada la posición de nuestro autor, atribuimos a este fenómeno una significación más bien lúdica.³ Por otra parte, señalamos la presencia de documentos historiográficos que vienen a interrumpir el curso de la obra. E. Galeano se vale aquí de documentos del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición, institución que, entre los

² En un artículo de Enrique Zayas, titulado "Eduardo Galeano: El oficio de la revelación desafiante" el propio Galeano dice: "Las venas abiertas, ¿es un ensayo o una novela? Vagamundo, ¿es un libro de cuentos o de crónicas? El libro que estoy escribiendo ahora, ¿es una obra de testimonio o un largo poema en prosa? Yo no sé. No me gusta sentirme preso. Las fronteras de los géneros me ahogan." en: *Revista/Review Interamericana*, 1985 Spring-Winter, v.25, pp.88-91.

Hacemos un paralelo con su deseo de dejar caer las fronteras genéricas destacado en sus numerosas narraciones que ocurren en un espacio sin fronteras (territoriales).

En su artículo, "Aproximaciones al discurso histórico en la nueva novela hispanoamericana", Elzbieta Sklodowska dice: "La relación entre la novela y la experiencia contribuye al moldeamiento de este género por la praxis histórica, a su susceptibilidad al cambio formal y su desafío a las normas tradicionales." en: *Plural*, no 160, enero de 1985, p.12.

³ En los comentarios a principios de la traducción francesa de *Memoria del Fuego*, podemos leer lo siguiente: "L'auteur ignore à quel genre appartient cette oeuvre: narration, essai, poésie épique, chronique, témoignage... Peut-être à tous et à chacun." Eduardo Galeano, *Mémoire de Feu, 3. Le siècle du vent*, Traduit de l'espagnol par Véra Binard, Editions Plon, Paris, 1986.

años 1569 y 1820 estuvo ejerciendo sus actividades en Lima y en las Provincias del Plata. Tales documentos, aparentemente ajenos a la ficción, nos remiten a la historia de la desventura humana. La obra se presenta bajo la forma de una yuxtaposición de cuatro relatos de "ficción" y de un relato "histórico" cuyos títulos permiten hacer la distinción. Sin embargo, como podremos constatar a medida que avance nuestra investigación, los cinco relatos comparten una serie de elementos que da una cohesión al conjunto de la obra. De este modo, se logra vincular diversos escenarios del presente con un pasado remoto. Vemos así cómo se recurre a la Historia con mayúscula y se la vincula con la miseria cotidiana recreando de este modo varias dimensiones de la realidad latinoamericana en las cuales aparecen una diversidad de temas, personajes, lugares, situaciones y sensaciones.⁴ *La canción de nosotros* recrea la lucha de un pueblo entorpecido por la represión institucionalizada y pone énfasis sobre las diferentes formas de sometimiento ejercidas por quienes detentaban el poder.

En los datos impartidos al margen de la obra se informa al lector acerca del origen de los pasajes históricos, exponiendo así de antemano el carácter particular de la misma. El conjunto resulta contrastante, por un lado por la dimensión temporal que separa el texto histórico del de la ficción y por otro, por las expectativas que cada uno de ellos va creando. En principio, de un texto de ficción se suele esperar relatos imaginarios,

⁴ "En la novelística latinoamericana desde sus comienzos hasta nuestros días, el escritor se ha interesado por incluir el acontecer histórico en el discurso como eje temático del relato" . "Radio, "cassettes" y ficción en D de José Balza", Lyda Aponte de Zacklin, en: *La historia en la literatura iberoamericana, Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de la Literatura Iberoamericana*, The Inca Garcilaso Series, Ediciones del Norte, New York, 1989, pp.373-378.

mientras que el texto histórico nos remite a hechos reales, verídicos.⁵ Como vemos, la cuestión del género es insoslayable en esta obra.

Dichos documentos históricos, que aparecen en bastardilla en la obra, provienen de recopilaciones de José Toribio Medina - abogado chileno responsable de una labor histórica y literaria considerable - y fueron extraídos de sus obras *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima* (1569/1820) y *El Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en las provincias del Plata*, editadas en Santiago de Chile a fines del siglo pasado. Es en los archivos de Simancas donde José Toribio Medina pudo encontrar las fuentes que iban a dar forma a su obra. Para este propósito se valió de "una colección de catorce volúmenes que abarcan la correspondencia de los inquisidores, cuatro enormes legajos de procesos de fe, siete relaciones de causas, algunos libros de cédulas y órdenes del Consejo de Inquisición y una cantidad de procesos en materia civil"⁶. También le sirvieron algunos documentos del Archivo de Indias de Sevilla, del de Alcalá de Henares y de las Bibliotecas de la Academia de Historia y Nacional de Madrid. José Toribio Medina afirma en el prólogo de una de sus obras históricas que reprodujo los hechos exactamente tal como los había encontrado en los archivos, sin añadir opiniones o comentarios propios. Sin embargo, explica que tuvo que proceder a una

⁵ Histoire: "récit d'événements mémorables. 1.1 Connaissance ou relation des événements du passé, des faits relatifs à l'évolution de l' Humanité qui sont dignes ou jugés dignes de mémoire; les événements, les faits ainsi relatés. 2. Etude scientifique d'une évolution, d'un passé. 3. La partie des connaissances humaines, reposant sur l'observation et la description des faits, et dont l'acquisition met en jeu la mémoire, opposé à la littérature, aux beaux-arts (objets d'imagination)." Rey, A. et Rey-Debove, J., directeurs de rédactions, *Le Petit Robert*, Les Dictionnaires Robert-Canada, Montréal, et Dictionnaires Le Robert, Paris, 1987.

⁶ José Toribio Medina, *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima* (1569\1820), Editada en Santiago de Chile, 1887.

selección de los hechos de manera tal de conciliar la visión general de los mismos con el acotar detalles sobre sus aspectos más repugnantes.

Ahora bien, más que la determinación genérica en sí, lo que nos interesa estudiar en la obra de E. Galeano es la relación historia/ficción que ofrece su estructura. En los "Datos al margen" de *La canción de nosotros*, se menciona que los textos integrados "son transcripciones textuales, aunque el autor las ha armado a su manera y ha modernizado la ortografía". (7) Este dato, más bien contradictorio acerca del trabajo de incorporación del texto ajeno por parte del autor, nos parece revelador del grado de manipulación que en el texto se opera. En efecto, ¿cómo se puede hablar de transcripciones textuales si el autor las ha armado a su manera? Por otra parte, cabe mencionar que se trata de fragmentos extraídos de los textos históricos recopilados por J.T. Medina quien, como acabamos de explicar, procedió a su vez a una selección con respecto a los originales. Como es lógico, dichas observaciones nos llevan a considerar el "texto citado" en la obra de Galeano como un texto de segundo grado.

En este proceso de apropiación de un texto nos interesa ver en qué consiste el método de selección del texto adoptado por el autor. En efecto, es necesario advertir que la formación del relato "histórico" que intercala en su obra de "ficción" se llevó a cabo a partir de la compilación de frases elegidas en distintas partes de las obras citadas de J.T. Medina. De este modo, procedió a la elaboración de los siete capítulos, todos con idéntico título, *El Santo Oficio de la Inquisición*, capítulos que alternan con los de "ficción". Este intertítulo, al igual que los demás, es parte de la construcción de la obra.

Luego, cabe examinar el trabajo de reorganización de la Historia que supone la integración de la misma dentro de la obra. Es preciso aclarar que estamos en presencia de documentos concebidos originalmente con un determinado objetivo y para un determinado destinatario. Tales documentos cobran un nuevo sentido al ser colocados en otro contexto, el de la "ficción".

Todo este proceso de separación y yuxtaposición apunta a recalcar el trabajo de reestructuración de la Historia. Por lo tanto, proponemos un enfoque de la obra a partir del recurso al material histórico y de su tratamiento por parte del autor. Nuestra tarea consiste en demostrar analíticamente cómo se reutilizó dicho material, lo que en un primer tiempo nos permitirá descubrir la función que tiene dentro de la obra y los elementos que justifican su puesta en relación con la "ficción". Veremos así la transformación del mismo y si su inserción en el contexto de la obra trae aparejadas consecuencias formales. Esos planteamientos nos llevarán a descubrir en qué medida la originalidad de la obra reside en la utilización de tal recurso expresivo.

CAPÍTULO 1

1.1 Estado de la cuestión

Entre los críticos que han abordado la producción literaria de Eduardo Galeano sólo uno le ha dedicado una atención particular a la obra *La canción de nosotros*. De allí que a la hora de dar cuenta del estado de la cuestión hemos tenido en cuenta los trabajos críticos sobre la producción global de la obra de E. Galeano.

Por lo general, los críticos que han analizado la obra de este autor, lo han hecho desde la perspectiva del exilio. En efecto, a principios de la década del 70 la realidad socio-política de América Latina obliga a varios de sus intelectuales al exilio. Entre los distintos artículos con que contamos, tres de ellos centran su análisis en torno de esta problemática.

Desde esta óptica, María-Inés Lagos Pope propone analizar las obras de tres autores directamente implicados: el chileno Hernán Valdés con *Tejas verdes*, el argentino David Viñas con *Cuerpo a Cuerpo* y el uruguayo, Eduardo Galeano con *Días y noches de amor y de guerra*⁷. A lo largo de su artículo la crítica irá analizando la producción de nuestro autor en relación con la trayectoria de los otros dos, destacando así sus puntos de contacto.

El planteamiento que propone insta a realizar una distinción entre dos variantes de la literatura del exilio. A partir de criterios citados a lo largo de su artículo, M.I. Lagos-Pope ubica a estos tres autores en la

⁷) "Testimonies from Exile: Works by Hernán Valdés, Eduardo Galeano, and David Viñas", in: *Exile in Literature*, Lagos-Pope, María-Inés, Lewisburg, 1988.

segunda variante en la cual el exilio es la condición pero no la causa de su escritura y, en la que se pueden notar elementos que refieren al aspecto de integración. En estas obras se ponen de manifiesto los factores históricos y socio-políticos responsables del exilio y, según ella, representan una respuesta a la situación de represión generada por este contexto. La presencia de un periodista en el exilio constituye otro aspecto común entre estas obras. Es preciso aclarar que los periodistas, dada su capacidad de expresar los horrores que ocurrían en su país y por ende su carácter subversivo, fueron en su gran mayoría sometidos al exilio. Aunque se hace evidente la construcción de estas obras a partir de acontecimientos eminentemente históricos, no se puede negar su carácter autónomo. M.I. Lagos-Pope habla de una "relación de amistad" con los eventos históricos.

Con respecto a *La canción de nosotros*, la crítica menciona la presencia de un narrador testigo que sirve para preservar el pasado, lo que confiere una gran cohesión al discurso. Esta obra, rica en detalles acerca de lo cotidiano y ejemplar por las preocupaciones que la animaron, resulta un testimonio sobre la fuerza que tiene la máquina dictatorial para hacer aceptar los horrores que comete, sobre la violencia que ejerce y al mismo tiempo sobre su capacidad de destruir la solidaridad mediante el proceso de delación. Por otra parte, el constante recurrir a la memoria (a través de los recuerdos) sirve de contrapartida a los objetivos del sistema que radican en el impedimento del acto de recordar. La presencia de las despedidas también es percibida como un elemento muy significativo que hace referencia al exilio masivo. Se hace evidente la contradicción entre esos elementos dolorosos y la idea de la celebración de la vida presente aún en las escenas más patéticas de la obra de E. Galeano. Sin embargo, M.I. Lagos-Pope analiza la obra en relación con el título para destacar las

características que definen la visión a la que apunta E. Galeano. En una misma línea de pensamiento se describe la naturaleza con un profundo sentido de vida. En este sentido su prosa es reveladora y permite la comunicación de ideas que están sustentadas por un deseo de vivir, lo cual sitúa a la obra E. Galeano, siempre según M.I. Lagos-Pope, dentro de una literatura del exilio basada en la nostalgia positiva del pasado.

Es necesario prestar particular atención al afán de veracidad que se les quiere conferir a los eventos tanto en la obra de E. Galeano como en la de H.Valdés, sin por ello menospreciar su valor literario.

Por su parte, S.R. Wilson⁸ aborda la literatura del exilio bajo el significativo concepto de la identidad que, según él, tiende aquí a reforzarse. En su artículo se detiene en el análisis del contexto en que se desarrollan los escritores de este período así como en las consecuencias en cuanto a su producción literaria. Para S.R. Wilson, el exilio consiste más en una forma de reestructuración que de renuncia. El considera el exilio y la cárcel como experiencias que permiten consolidar las ideologías políticas. La preocupación fundamental de estos autores radica en la supervivencia más que en la evolución social, tema que caracteriza a la literatura del exilio del siglo XIX. Otros rasgos no menos significativos de estas obras son el desplazamiento y la ruptura así como las interminables pérdidas. Estos elementos quedan apuntados bajo el signo de la soledad y la dificultad de reintegración. Distancia y soledad son los únicos documentos de identidad a los que pueden recurrir esos autores. Los

⁸) "EL CONO SUR: The Tradition of Exile, The Language of Poetry", en: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol.VIII, no 2, Invierno 1984, pp.247-262.

problemas políticos, sociales y económicos nunca aparecen bajo la forma de un homenaje lírico al carácter nacional. Son enfocados más bien en sus aspectos más dolorosos.

El trabajo artístico que él observa en estos autores le revela muchas veces una narrativa testimonial que comporta la intención de dilucidar y reorganizar la historia. Otro rasgo muy significativo de esta época, dice S.R. Wilson, es el de la monopolización - o sea el control - del discurso por parte de los dirigentes. Para los militares la comunicación era un elemento amenazante dado su poder de perpetuar las ideas y de manifestar resistencia a la autoridad. S.R Wilson comprende el exilio también como situación generadora de experiencias positivas para los autores de esa época. Según él, se hace evidente la obligación de observar lo que los rodea, lo que aporta nuevos elementos en sus creaciones.

Entre los conceptos enfocados por E. Galeano, S.R. Wilson apunta a la identidad y la autenticidad, conceptos evocados a través del fenómeno de la repetición de los sufrimientos. La tortura, la censura, la represión y el exilio constituyen un nuevo sentido de la realidad.

En otro estudio de la obra de Eduardo Galeano encarado desde la perspectiva del exilio, Alvaro Barros-Lémez⁹ procede a una distinción entre los elementos directamente ligados al proceso natural de creación del autor y los que son originados por la situación de exilio. En este artículo, A. Barros-Lémez se detiene más bien en la obra narrativa de E. Galeano aunque considera los vínculos que existen entre los distintos modos expresivos y temáticos del conjunto de su obra. El habla además de

⁹ "CANTARES QUE DE GENTE EN GENTE QUEDAN. América Latina, lucha, exilio y narrativa en la obra de Eduardo Galeano", en: *Escritura*, vol.XII, 23-24, enero-diciembre 1987, pp.167-190.

"la fragilidad de las arbitrarias fronteras temáticas y genéricas de nuestro autor."

Refiriéndose a un artículo de Angel Rama que trata de las primeras obras de E. Galeano, A. Barros-Lémez recalca, la importancia que cobra la sociedad en dichas obras. En este artículo¹⁰, A. Rama cita a E. Galeano como el más esteticista del grupo de jóvenes de "La generación Crítica".

A continuación, A. Barros-Lémez propone exponer el contexto en que se desarrolló el trabajo intelectual de dichos autores. Las movilizaciones conjuntas de los estudiantes universitarios y los trabajadores manuales en pos de reivindicaciones comunes ponen de manifiesto la amplitud de la crisis así como también las principales luchas que se entablaron en la época. El efecto de la crisis en la vida literaria de este grupo se traduce por una toma de posición crítica y sociológica evidente, a la manera de sus antecesores. Los años 1962-63, en Uruguay, se caracterizan por un "estilo" literario que marca el fin de una época. Vemos aquí la influencia de la conflictualidad ciudadana del "nouveau roman" francés por un lado, la de Pavese, Moravia y Pratolini por otro y al mismo tiempo la revitalización de Camus, Hesse, Kafka y Rilke con sus héroes "problemáticos". También influyeron la creación literaria de esta época obras de cineastas tales como Bergman, Antonioni, Sjoman, Visconti, Resnais y Truffaut.

Por otra parte, el retiro de los volúmenes de exportación y el descenso del nivel de vida de la población uruguaya durante los años 1963-64, produjeron el aumento inevitable de los conflictos laborales y

¹⁰ Angel Rama, *La Generación crítica, 1939-1969*, Arca Editorial, Montevideo, 1972, p.195.

sociales. A. Barros-Lémez apunta a la violencia armada como un nuevo elemento que, unos diez años más tarde, contribuiría a la ruptura del orden constitucional. El enfrentamiento político y armado resulta ser el punto de partida de la opción que reúne represión, terror y reestructuración capitalista y que se impondrá con los fascistas que se apropiarán del poder a partir del golpe de 1973. Se hace evidente entonces la construcción de la obra de E. Galeano a partir de estos acontecimientos históricos que remiten al proceso de desintegración del país espaciado en unos veinte años. En su análisis A. Barros-Lémez se detiene particularmente en las obras de nuestro autor comprendidas entre *Los días Siguientes* y *Días y Noches de Amor y de Guerra*.

En un intento de definir los ejes centrales de la obra narrativa de E. Galeano durante este período, A. Barros-Lémez destaca los siguientes elementos como representativos del cambio acaecido:

-Individuo *versus* el medio / Individuo *en* el medio

-Individuo *sin* amor / Individuo *con* amor

-Individuo *sin* compromiso social / Individuo *en* compromiso social

La ciudad constituye el primer medio enfrentado. En ella, el protagonista de *Los Días siguientes* realizará sus búsquedas infructuosas. Dentro del eje que refiere al "amor", el autor sitúa las transformaciones más en la percepción y los modos de acceso, valoración y diálogo que en los distintos tipos de realización amorosa como tal. En el tercer eje, "compromiso social", subraya la diferencia entre su producción literaria en la que observa el paso de los personajes de la "falta de compromiso" al "compromiso" y su obra ensayística y periodística donde los

planteamientos transitan del "compromiso" al "mayor-compromiso". El comprende este aspecto como resultado de una primera separación de lo narrativo del pensamiento socio-político del autor que fue después integrado en atraso respecto a las demás obras.

Es necesario, para llegar a conclusiones acertadas, detenernos en algunos rasgos característicos de la obra de E. Galeano. En primer lugar, A. Barros-Lémez refiere a la obra *Los fantasmas del Día del León* (1967) donde experimenta nuevas vías que repercutirán años después en otras obras, de la misma manera que se pueden observar algunos de los elementos destacados en *Los Días siguientes*. Entre otras cosas, referimos al elemento político, ausente en *Los Días siguientes* y presente en *Los fantasmas del Día del León* desde el título. Otro rasgo no menos significativo reside en la convergencia de elementos de distintas procedencias expuestos en un retrato social estructurado a partir de fragmentos extratextuales. Otra vez vemos la propia dinámica que engendra el medio (la ciudad) así como el peso que puede tener en los personajes.

Vagamundo (1973), constituye su primera producción en el exilio. "Andares" y "Banderas", son fragmentos de la obra que fueron determinando un nuevo campo, que hasta entonces, sólo había sido observado en la producción periodística y testimonial de E. Galeano. "Las fuentes", otro relato de dicha obra, logra reunir los aspectos apuntados respecto a ciudad, soledad y exilio.

A. Barros-Lémez remite luego a *La canción de nosotros* publicada en 1975. Es interesante subrayar que la menciona como la segunda novela de E. Galeano escrita en el exilio. Según el crítico, los elementos de la

realidad del Uruguay de la época, dictadura y represión, son enfocados aquí a través de la doble visión de los militantes políticos y de los marginales que aparentemente buscan su vida en un mundo distinto pero que resulta entrecruzado con el otro. Aunque esta segunda obra parece asumida por completo en la situación de exilio, persiste un cierto sentimiento de cercanía a esa ciudad que "permite salidas pero retiene los cordones umbilicales".

Días y Noches de amor y de guerra es la tercera obra de dicho período, la que se asume completamente en el exilio. Rasgo fundamental de esta obra es la presencia del propio E. Galeano como narrador. Sin lugar a dudas, A. Barros-Lémez ve en ella la reproducción de formas narrativas y campos temáticos que venían formándose en obras anteriores. E. Galeano nos deja también una obra sustancialmente identificada con su momento histórico. Efectivamente, el eje motivador de la obra radica en la situación dictatorial que, a partir de 1973 en Uruguay y Chile, y de 1976 en Argentina, transforma las relaciones humanas, sociales, políticas y culturales. Desde el punto de vista estructural, A. Barros-Lémez alude al inteligente manejo de los 134 textos que componen ese mosaico de elementos múltiples.

Esos planteamientos le llevan a subrayar la unidad que antes no existía entre la obra periodística y literaria de E. Galeano. En una misma línea de pensamiento apunta a la recurrencia sobre ciertos temas e intereses que caracteriza sus producciones a partir de *Días y Noches de amor y de guerra*. Sin embargo le parece difícil identificar los elementos de su producción que derivan directamente de la traumática experiencia del exilio. Para evaluar la verdadera influencia que tuvo dicha experiencia

en la obra de E. Galeano, A. Barros-Lémez se vale de las tres áreas mencionadas anteriormente, (*versus* el medio / *en* el medio etc). La aplicación de dichos conceptos le llevará a destacar tres puntos claves. El primer eje, aplicado a *Los Días siguientes* nos hace transitar de un medio "alienante", ajeno, "exiliante", a uno de relación de enfrentamiento, controversia y lucha, y en última instancia a una relación favorable pero con una presencia de angustia con respecto al medio. El segundo elemento, estudiado a partir de *Días y noches de amor y de guerra*, deja percibir una relación creciente con respecto al contexto social mientras que la pasión amorosa sufre la inversa en las obras comprendidas entre *Los Días siguientes* y *Días y Noches de amor y de guerra*. El tercer nivel, estrechamente relacionado con lo anterior, se aplicó a los textos ubicados entre ambas obras citadas. Según A. Barro-Lémez, se hace cada vez más evidente la presencia de acciones vinculadas con lo social. Este fenómeno, concluye A. Barros-Lémez de su lectura, alcanza su punto culminante en *Vagamundo*. Por otra parte, al comparar *Vagamundo* con obras anteriores, vemos que la violencia no se limita aquí al "suicidio, el aborto o el goce morboso por lo sádico y gratuito" observados en dichas obras. En este caso la violencia sumada al compromiso y la lucha social, sirve de propuesta para que se operen cambios en la estructura actual de la sociedad. Como consecuencia de su estrecho vínculo con el compromiso social a través de la lucha y del activismo social, la muerte se ve desplazada de contexto. En primer lugar tenemos que aludir a la dimensión del exilio y las consecuencias que trae aparejadas. Luego A. Barros-Lémez señala las numerosas pérdidas de todo tipo generadas por dicha lucha: la tortura, los amigos perdidos en la distancia por el exilio, los asesinatos, etc. Por otra parte es necesario tener en cuenta la imagen de la

ciudad del principio como sitio que siempre está allí, que espera el regreso de uno. En este sentido la ciudad permite volver. Ese primer Montevideo, presentado como un lugar abierto a las idas y vueltas es el de *Los Días siguientes*, *Los Fantasmas del día del León*, y de distinta manera el de *Vagamundo*. Pero no será ya el de *La canción de nosotros*, ni mucho menos, el de *Días y Noches de amor y de guerra*. En ésta se produce una ruptura definitiva. Según A. Barros-Lémez, es en la ciudad que se pueden observar las transformaciones atribuidas al exilio. En ella se encuentran unificados los tres elementos: medio, amor, compromiso.

En *Los Días Siguietes*, el narrador cuenta en primera persona una historia cerrada, con principio y fin, que comporta soluciones fundadas. La introducción de nuevos procedimientos narrativos en E. Galeano aparecen en *Los Fantasmas del día del León*. Sin embargo, A. Barros-Lémez califica de tradicionales a las narraciones encontradas en *Vagamundo*. El cambio fundamental aquí radica en la estructura de la obra presentada como una totalidad narrativa. Esta totalidad narrativa a la que se refiere A. Barros-Lémez es el conjunto de relaciones creadas entre las cuatro secciones de la obra y que el lector tendrá que asumir extratextualmente. Como ya observó, la originalidad de dicha obra reside más bien en la reunión de textos, enfoques y datos distintos que en la elaboración de cada relato en sí mismo. Se refiere luego a la narración lineal encontrada nuevamente en *La canción de nosotros* en la que un tema determinado está elaborado a partir de elementos aparentemente contradictorios y que sin embargo lograrán demostrar una complementaridad a lo largo de la obra. Es en este marco complejo, apunta A. Barros-Lémez, que el lector se tendrá que manejar. Sin embargo, señala en dicha obra una actitud novedosa que permite percibir

rasgos de la búsqueda narrativa emprendida desde *Los Fantasma del día del León. Días y Noches de amor y de guerra*, en este sentido, comporta las características sobresalientes de su nueva manera de enfocar la realidad que quiere "testimoniar". Esa nueva modalidad privilegiada por E. Galeano radica en una organización particular de la materia textual que tiene además como objeto el de implicar cada vez más al lector. En efecto éste tiene que asumir la tarea que consiste en descubrir los vínculos responsables de la cohesión entre los textos a pesar de la distancia que parece existir entre ellos. *Memoria del Fuego* es otro ejemplo que pone en evidencia la adopción de un modo de transmisión que parece irreversible en E. Galeano para presentar el conjunto textual. El aspecto en la búsqueda de la forma manifestado por el protagonista pasa del Galeano-narrador a "lo que es narrado". Como consecuencia tenemos a un protagonista social, que es múltiple y que percibe la realidad que le rodea de distinta manera.

A. Barros-Lémez subraya el paralelo que existe entre el procedimiento técnico adoptado por E. Galeano y la evolución con respecto a los tres temas mencionados anteriormente y que sufren modificaciones en el tiempo. La estructura narrativa que prevalece en sus últimas obras es el resultado lógico, según A. Barros-Lémez, de una serie de factores iniciados por E. Galeano. En primer lugar destaca la ruptura de los marcos idealistas y románticos, luego, subraya el recurrir a una realidad presentada en sus aspectos múltiples así como la inserción del individuo *en* el medio que vive *con* amor y *en* compromiso.

Hugo J. Verani,¹¹ empieza su artículo recalcando algunos aspectos característicos de los novelistas uruguayos del 60. Se refiere a una constante en cuanto a la temática que aspira a traducirnos el disgusto y la alienación afectiva de jóvenes desilusionados frente a la vida. Las numerosas descripciones de circunstancias del momento constituyen la muestra de una cotidianidad pesada, en un tono que él califica de monocorde. En cuanto a la forma, H.J. Verani subraya el fuerte arraigo del realismo. El aspecto descriptivo y la enunciación directa dan lugar a un lenguaje representativo de la realidad.

A finales de la década del 60, la novela uruguaya experimenta transformaciones considerables. Los modos de expresión se vuelven más libres y se observa un deseo de experimentación. En esos intentos se nos muestra una obra con un lenguaje profundamente reelaborado, la abolición de los marcos genéricos y la exaltación de la palabra creadora estrechamente ligada a la experiencia erótica. Otra vertiente de la narrativa de la época radica en un profundo carácter social que sintetiza la posición crítica que adoptan los autores de los años 70 ante la situación que les rodea.

E. Galeano representa un escritor de vanguardia que se inscribirá en esa nueva generación. Autor de talento, su obra *Vagamundo* (1973) nos revela el real potencial de su producción narrativa. La particularidad de

¹¹ "Los restos del naufragio: *La canción de nosotros* de Eduardo Galeano", en: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, vol.7, 13, 1981, pp.61-70.

esta obra de relatos estrechamente vinculados entre sí, radica en la escritura inventiva y el constante anhelo creador.¹²

La canción de nosotros expresa fehacientemente lo que se ha ido gestando en *Vagamundo*. E. Galeano nos deja una obra sustancialmente identificada con las circunstancias históricas de su época. En ella se reafirma su talento para crear, a partir de situaciones reales, una obra reveladora por su profundo carácter de ficción. No se trata de una denuncia social "de tipo panfletario" afirma H.J. Verani. Los elementos de la realidad, extraídos del contexto histórico-político y social así como el vehemente deseo de justicia, no impidieron la exaltación de su imaginación y expresión artística. El trabajo que realiza en esta obra representa una muestra de equilibrio entre el testimonio de una experiencia fuerte en sensaciones y su metamorfosis en términos literarios. Entre los elementos fundamentales de la novela, H.J. Verani resalta la carga política presentada a través de hechos cotidianos, y no mediante un lenguaje retórico que suele detenerse en un nivel abstracto. En esta obra se hace ostensible la perspectiva histórica, reveladora por su fuerte valor significativo. En efecto, según H.J. Verani, E. Galeano se vale de documentos históricos para exponer la presencia de instituciones negativas desde la época colonial, con lo cual el relato supone una sugerente continuidad histórica. Desde el punto de vista estructural, la novela revela, con los cinco relatos de enfoques múltiples, la relación profunda y armoniosa que existe entre la realidad social y la realidad humana. Retomando las palabras del propio autor H.J. Verani designa la

¹² Elzbieta Sklodowska hace referencia a la nueva narrativa hispanoamericana, desde casi un cuarto de siglo, y dice lo siguiente: "La liberación de la imaginación creadora y del lenguaje marca un hito en la trayectoria de las letras del continente..." "Aproximaciones al discurso histórico en la nueva novela hispanoamericana", en: *Plural*, no 160, enero de 1985, p.11.

novela como un intento de demostrar "como el amor, la amistad, la fraternidad, la solidaridad son valores más fuertes que esa máquina de destruir. Como, finalmente, sobreviven a todo." Las numerosas demostraciones de ternura y de fraternidad presentes en ella destacan el fuerte contraste con la violencia institucionalizada. A partir de ciertas acciones, particularmente simbólicas, se percibe una interdependencia entre dos clases sociales. H.J. Verani destaca la anécdota referente a un intelectual burgués, que llega a un basural después de haberse fugado de la cárcel, y es rescatado por un obrero sin trabajo ni techo.

Como conclusión, podemos afirmar que H.J. Verani interpreta tanto *La canción de nosotros* como *Vagamundo* como metáforas de un mundo vuelto añicos.

1.2 Principios metodológicos

Proponemos abordar el funcionamiento del discurso a partir de los instrumentos teóricos propuestos por Dominique Maingueneau en su *Introducción a los métodos de análisis del discurso*¹³, y por Graciela Reyes en *Polifonía textual, La citación en el relato literario*.¹⁴

De D. Maingueneau nos interesa en particular su teoría sobre el *intertexto* o *enunciado referido* para el acierto de los objetivos mayores de nuestro análisis. En primer lugar trataremos de realizar un bosquejo de la teoría de D. Maingueneau bajo el concepto de la *cita* o *enunciado referido*. Del mismo modo, expondremos algunos conceptos teóricos elaborados por Graciela Reyes seguidos de sus principios de aplicación. Luego de haber trazado las ideas principales acerca de ambas teorías propondremos pistas de aplicación para la lectura de nuestra obra. En un intento de descubrir el funcionamiento del discurso, procederemos luego a la aplicación de dichos conceptos a *La canción de nosotros*.

1.2.1 D. Maingueneau: algunos conceptos teóricos

A partir de tres conceptos básicos intentaremos hacer un esbozo de la teoría de D. Maingueneau acerca del análisis intertextual. Con el fin de definir la intertextualidad, el crítico recupera el concepto de *intertexto* enfocado detenidamente por Julia Kristeva, el cual lo remite inevitablemente al concepto de la cita que fue objeto de amplio estudio por Graciela Reyes.

¹³ Hachette, Buenos Aires, 1989.

¹⁴ Editorial Gredos, Madrid, 1984.

Intertexto

Desde tal ángulo, D. Maingueneau llegó a una formulación del concepto de *intertexto* que hace referencia a una nueva concepción del texto percibido ahora como el fruto de una labor que incluye textos del pasado o contemporáneos. Las relaciones intertextuales se pueden manifestar de distintas maneras: plagio, parodia, polémica, comentario, imitación, etc., pero su denominador común reside en el fenómeno de la *cita, o, enunciado referido*.

Cita

Para D. Maingueneau, citar consiste en extraer un fragmento dotado ya del sentido propio a su discurso original para insertarlo en otro conjunto de significación en el cual adquiere nuevas funciones.

Discurso

D. Maingueneau enfoca dicho concepto desde un punto de vista sociohistórico como *discurso-objeto*, apartándose de la acepción que le da Oswald Ducrot quien se centra más bien en el *componente retórico*. Partiendo de una visión totalmente pragmática, refiere al *discurso* como *organizaciones trasoracionales* que pueden ser clasificadas bajo una tipología estructurada a partir de circunstancias de producción sociohistóricas.

1.2.2 Propuesta de acercamiento a la obra

D. Maingueneau considera en primer lugar la incorporación de un texto ajeno a la ficción, su *collage* o superposición a la superficie del mismo, para después examinar en qué medida sus elementos se modifican y se altera su voz.

Contexto original

En un intento de analizar las transformaciones que experimenta la cita, D. Maingueneau propone en un primer tiempo identificar el discurso al que pertenece originalmente la cita.

Método de selección

Luego se trata de verificar el método de selección de acuerdo al discurso, lo que nos permite descubrir su funcionamiento. Según D. Maingueneau, las distintas maneras de recortar varían según el tipo de discurso.

Cambio de contexto

El estudio de D. Maingueneau pone particular énfasis en el cambio de contexto del elemento citado. El colocar un elemento extranjero en su propio marco permite al discurso citante conferirle el sentido requerido. Un análisis del nuevo contexto se revela útil para descubrir lo que se le quiere hacer decir a la cita.

Los elementos introductorios

El estudio de los elementos que sirven para introducir la cita constituye otro aspecto importante dentro de la comprensión del discurso citante. El planteamiento que propone D. Maingueneau insta a considerar distintas reglas de inserción según el tipo de discurso.

Grado de distanciamiento

En su proceso de inserción de la cita el discurso citante recurre a distintos grados de distanciamiento. El distanciamiento adoptado por dicho discurso permite evaluar de qué manera incorpora al discurso extranjero. La separación entre ambos discursos se puede constatar mediante la sintaxis. Como lo hace constatar D. Maingueneau, se puede recurrir a una sola palabra para lograr la distancia. Por ende, comprendemos la presencia de comillas como otra forma de indicar un deseo de reforzar la separación entre ambos discursos. En un intento de clasificación señala que la distancia puede ser máxima, mediana, débil o nula.

Funciones de la cita

D. Maingueneau va por partes y da las características de los distintos tipos de cita que según él existen y que determinan su función: la *cita-prueba*, la *cita-reliquia*, la *cita-epígrafe*, la *cita-cultura*. Sin embargo, menciona el carácter incompleto de dicha enumeración. Mediante este repertorio podemos llegar a la conclusión de que la cita nunca puede tener un carácter neutro, dado que en realidad obedece a motivos ideológicos y textuales del discurso citante. En efecto, aunque pretende dar la palabra a

otro discurso, el discurso citante no hace más que poner en operación sus propias categorías. No se toma el discurso ajeno por lo que es sino para "hacer de él lo negativo del discurso propio". Finalmente, comprendemos la utilidad de referir al conjunto de las citas que forman un discurso, fruto de un análisis intertextual, como un medio para evaluar adecuadamente el funcionamiento íntegro de dicho discurso.

1.2.3 G. Reyes: algunos conceptos teóricos

Proponemos resumir la teoría de Graciela Reyes acerca del análisis intertextual articulándola en torno a cuatro conceptos: el discurso, el texto, la polifonía, la cita. Los mismos constituirán a la vez una vía de acercamiento a la obra.

Cita

El fenómeno intertextual se manifiesta aquí bajo la forma de una cita directamente extraída de un documento para después ser colocada en otro. Para G. Reyes, la cita es la puesta en relación de dos elementos lingüísticos en un texto en el cual asistimos a choques y engranajes. Es la reproducción de un enunciado por otro.

Polifonía

El acto de citar consiste en un proyecto de comunicar que implica la responsabilidad. En efecto, el recurrir a otra voz no significa perder la suya puesto que "repetir es decir". Si abordamos la cuestión bajo la noción básica de intertextualidad todo decir es un repetir. De ahí que G. Reyes considera que el texto es necesariamente polifónico. La intertextualidad es

según ella "una condición sine qua non de todo texto". Tal definición encaja según nosotros, con la de *dialogismo* elaborado por Mijaíl Bajtín¹⁵ a partir de la noción de intertextualidad y que considera como una condición natural de toda elocución.

Por otra parte G. Reyes refiere a la polifonía esencial en la medida en que en una narración literaria asistimos a la presencia de dos discursos, el del narrador y el del único que puede producir discurso, o sea el autor propiamente dicho. Apunta aquí claramente al proceso de creación.

Discurso

En su estudio acerca de la cita G. Reyes considera el discurso como el proceso lingüístico íntegro, el acto de comunicación que significa un texto, escrito u oral.

Texto

El texto por su parte consiste en un mensaje codificado, que resulta de la actividad comunicativa lingüística.

Discurso citado, discurso ficticio

G. Reyes incluye el discurso citado y el discurso ficticio en la misma categoría, la de los discursos llamados "fictivos". En efecto la lectura de una novela o de un cuento supone una toma de conciencia por parte del lector sobre la comunicación que existe entre el narrador y el narratio (seres imaginarios) y sobre el proceso de creación que implica tal obra. Para apoyar su hipótesis de trabajo G. Reyes retoma a G.Genette para quien en

¹⁵ La noción de *dialogismo* es elaborada a lo largo de su obra, *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1989.

un texto literario no hay reproducción sino producción. El carácter de reproducción ficticio de un texto es dado por el acto de narrar y la situación de enunciación de un texto. Por ende, según G. Reyes, la cita como *producción* de discurso en el relato literario, equivale a una *reproducción* ficticia dado el carácter ficticio de la literatura. Considera toda representación de palabras, ya sea dentro o fuera de la literatura, como un simulacro.

1.2.4 Propuesta de acercamiento a la obra

G. Reyes pretende analizar el proceso concreto de reproducción de un enunciado en otro, su función representativa, su desviación, y al mismo tiempo sus consecuencias.

Intencionalidad

Refiere al carácter intencional o no intencional del recurso a la inserción. Entre las distintas manifestaciones del carácter intencional señalados por G. Reyes, encontramos el plagio, el homenaje, la parodia, la sátira, etc.

Marco original

Para verificar el método de conocimiento de la realidad, G. Reyes sugiere constatar si existen o no en el texto indicaciones de las fuentes de información y a qué tipo de discurso recurrió el texto citante. Dichos elementos nos develan lo que se quiere provocar. Puede tratarse de testimonios ajenos, orales o escritos, etc.

Cambio de contexto

Es evidente según G. Reyes que no podemos esperar una reproducción íntegra y fiel del texto citado, dado el traslado de contexto al que se lo somete en el proceso de producción. La situación de la enunciación está formada por elementos estructurados en torno a su propia situación espacio-temporal. El discurso citado implica siempre un contexto ausente. G. Reyes aclara este fenómeno de la siguiente manera: "ni "yo" citado es yo correferencial con el locutor, ni "aquí" es aquí." El hecho de que el texto citado sea reproducido en el texto citante, o sea privado en gran parte de su contexto, puede implicar que adquiera un significado diferente y hasta contrario del que tenía originalmente. Este efecto de desviación de imagen debe ser reconocible.

Tipo de representación del texto

El discurso citante tiene como rol el de reproducir el texto citado, configurarlo, actualizarlo, pervertirlo, lo que lleva a G. Reyes a considerarlo como jerárquicamente más alto. Mediante la cita asistimos a la apertura de un discurso dentro de otro discurso. La existencia de ciertos rasgos propios del texto citado nos permite detectar su presencia en el texto citante. Puede ser una palabra, un rasgo estilístico, una reproducción entera, o un contenido reformulado. Pero no se trata de la reproducción *ad litteram* de un discurso. El fenómeno de citación existe en la medida en que se percibe la reproducción de un sistema conceptual, o sea de ciertas propuestas atribuidas a "ellos". Sin embargo G. Reyes relaciona esos elementos con un sistema de pensamiento más que con un sujeto preciso.

Elementos introductores de la cita

G. Reyes hace referencia a los elementos que tienen como función la de introducir la cita. Al igual que D. Maingueneau, ella identifica distintos modos de inserción según el tipo de discurso. La presencia o no de dichos elementos resulta muy reveladora para el estudio del discurso.

Grado de distanciamiento

G. Reyes señala la existencia de varios medios que se pueden utilizar para provocar un distanciamiento. A título de ejemplo cita *las comillas* para aislar un discurso citado. El grado de distanciamiento se puede evaluar también a través de la actitud del autor según se permite hacer comentarios o se contenta con informar, de manera objetiva.

Por otra parte, el discurso citado adquiere un doble sentido por ser a la vez usado y mencionado. El grado de mención así como el lenguaje empleado en las citas dejan percibir las intenciones comunicativas del que toma la palabra y, al mismo tiempo, las del tema de su discurso. Estos fenómenos, entre otros, apuntan a establecer una distancia con el texto citado.

Funciones de la cita

Entre las funciones de la cita G. Reyes señala la manifestación, la presentación de la imagen de la lengua. Sin embargo su función principal según ella es la de comunicar.

Son esos planteamientos que, según G. Reyes, permitirán sacar conclusiones acerca de lo que se quiere comunicar.

1.2.5 Propuesta para la interpretación de *La canción de nosotros*

Como pudimos comprobar, *La canción de nosotros* expone de entrada su carácter intertextual dada su relación en pugna con textos ajenos. El análisis intertextual permite enfocar las relaciones que existen entre distintos discursos reunidos en un mismo texto. Para este análisis proponemos tres fases complementarias que estructuran nuestro trabajo. La primera consiste en un análisis textual. La segunda fase nos permitirá establecer las relaciones que a nivel del discurso pueden existir entre ambos textos. En un intento de definir la utilidad del recurso formal empleado por nuestro autor, expondremos para concluir las funciones de la cita dentro del conjunto de la obra.

Análisis textual

La primera etapa que nos parece conveniente para responder a los interrogantes que plantea *la cita* consiste en detectar el marco en el que está insertada. En un intento de definirlo procederemos a un análisis textual, responsable del conjunto semántico. Mediante dicho análisis, pretendemos examinar aún más las relaciones del narrador con lo que dice y lo que sabe. Ello servirá para explicar nuestra propuesta acerca de la problemática de la voz que consideramos en este caso estrechamente ligada al funcionamiento del discurso.

- a) En un primer tiempo apuntaremos, aunque con más brevedad, al tipo de discurso al que pertenece el texto citado, o sea el contexto original.
- b) Luego hemos de abordar el marco - global - en el cual se insertó el enunciado citado.

Análisis del discurso

Procederemos a un análisis lineal del fragmento explícitamente intertextual desde la perspectiva de las hipótesis de trabajo propuestas por D. Maingueneau y G. Reyes. Mediante dicho análisis apuntaremos a la observación del material en lo que se refiere a:

a) La recreación que se hace de los textos históricos, o sea de qué manera los elementos de la Historia han sido recortados, seleccionados para después ser reunidos en un nuevo contexto.

b) La forma de incorporación en que el texto ajeno se funde con el primero. Encaramos detenidamente el estudio de las distintas estrategias narrativas empleadas por el autor para pasar de un texto al otro, o sea la forma concreta de conectar esos elementos. Después de una lectura detenida pudimos observar que la inserción de la cita implica la presencia de fórmulas introductorias que indican claramente la transición entre niveles textuales. Proponemos evaluar también la frecuencia de dichos "mecanismos de integración" y establecer si no serían el resultado de una cierta "relación" entre épocas ajenas. Todo ello nos permitirá examinar si entre dichos textos y la ficción no aparecen fisuras o si, en cambio, se nota entre ambos una correspondencia laxa.

c) Nos parece oportuno, para llegar a conclusiones acertadas, estudiar cómo se convierten en producto de sentido estos elementos históricos. Uno de los elementos más concluyentes para la integración de la cita consiste en verificar hasta qué punto ésta corrobora y completa la intención que se quiere difundir: más que en la cita en sí misma, eso se puede verificar en el marco en que se la encuentra, elemento poseedor de

sentido por excelencia. Hay que considerar en primer lugar el marco general. Ya ilustramos en otra oportunidad el marco ficticio que sirve de encuadre a la "Historia". Luego habrá que analizar en qué contexto aparece cada segmento citado y ver la manipulación que hace el autor al colocar dichos segmentos dentro del contexto de la obra. El marco consiste en un pasaje donde los significados se formulan. Por lo general, radica en un fragmento del texto citante que proveerá los indicios que, con la ayuda del texto enmarcado, tenderán a que el lector quede con una sola interpretación válida de una idea en particular. En realidad se trata de observar cuál es el pretexto que invoca el autor para insertar la cita y descubrir su engarce para introducirla. Esto refiere como último proceso a un proyecto decidido por anticipado. Sin embargo su concretización se hará más clara al quedar "ligados" ambos textos, lo que nos permitirá verificar si verdaderamente el texto citado responde al proyecto de la obra.

Conclusiones

Esos planteamientos, que apuntan a revelar la manipulación del material extratextual y que son reveladores del rol que tiene la cita en el conjunto de la obra, nos permitirán sacar conclusiones sobre la verdadera función de la Historia dentro de la ficción. Pretendemos al mismo tiempo demostrar hasta qué punto la originalidad de la obra reside en el recurso a un texto ajeno.

CAPÍTULO 2

El texto citado:¹⁶ elementos históricos sobre la Inquisición

2.1 Algunas notas sobre el marco histórico

Precisamente a causa de la extensión de las dos obras en cuatro tomos de J.T. Medina, *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima* (1569\1820) y *El Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en las Provincias del Plata*, que constituyen el marco original del texto citado y dada la preocupación de no exceder los márgenes aconsejables para este trabajo, hemos renunciado al análisis del marco integral de dichas obras. Tampoco hemos destacado otro elemento de mayor importancia que consiste en las fuerzas ideológicas que caracterizan el pensamiento de otra época así como su influencia en la forma de estos textos.

Sin embargo proponemos subrayar algunos rasgos que caracterizan de manera general el discurso historiográfico y que nos parecen significativos en la obra de J.T. Medina. Un primer aspecto de considerable interés radica en la confección del discurso historiográfico de manera tal de crear una impresión de realidad. Lo podemos averiguar en el pasaje siguiente, donde J.T. Medina afirma, desde las primeras páginas, que

¹⁶ Con la intención de ser lo más eficaz recurriremos a la terminología que nos parece la más rigurosa para referir a los dos modos narrativos presentes en la obra, entendiendo por tal la de Graciela Reyes que acabamos de citar. Así retomamos a partir de aquí los términos siguientes: "Texto o discurso citante" para referir al texto receptor, y "texto o discurso citado" para referir a los pasajes históricos insertados en la obra.

reprodujo los hechos exactamente como los había encontrado, sin añadir opiniones o comentarios propios:

"[...] el sistema que he seguido es meramente espositivo negándome yo mismo el derecho de decir con palabras mías lo que los contemporáneos o actores de los sucesos que narro de esa época pensaban o decían conforme a sus ideas; i al obrar así, acaso en fuerza del empeño que dejo consignado, habré logrado estampar un libro de mas valía que el que mis propias frases hubiesen podido formar. Así, pues, aquí no hallará el curioso doctrinas, sino solo hechos, que apreciará conforme a su criterio, ..."¹⁷

Este tipo de discurso está concebido en primer lugar con el fin de citar fechas y describir hechos de manera concisa. Vemos en este sentido cómo se limita a la cronología y elude la narración de los pensamientos y acciones de una persona en particular a costa de la colectividad de un pueblo o una nación. Luego añade lo siguiente:

"El detalle no cabía dentro de la obra jeneral, ni quería privar a mis lectores ni a mí de profundizar algo mas un tema nacional."¹⁸

(notamos que cuando habla de profundizar hace referencia aquí a un pasaje inmediatamente anterior en el cual explica que se vió en la obligación de escribir una obra específica para la región de Chile por ser muy extensa la producción de documentos relativos a esta región). En este sentido es muy revelador el resumen de los capítulos, como se puede constatar en los distintos anejos del presente trabajo. Aquí se trata de dar cuenta de los hechos, objetos y acontecimientos de dicha región en lo que concierne el Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en la región de Lima así como en las Provincias del Plata durante el período que va de

¹⁷ J.T. Medina, *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima (1569-1820)*, Tomo I, Editada en Santiago de Chile, 1887, p.VIII.

¹⁸ *Ibid.*, p.X.

1569 a 1820 y regido desde España. Dichos resúmenes revelan asimismo la amplitud del tema tratado como otro aspecto propio del discurso historiográfico, en contraste con el contexto de una obra de ficción. Por otra parte, cabe destacar que en un texto cuyo objetivo último es el de reflejar la verdad no existe mayor preocupación por un lenguaje ornamentado. La resultante es un discurso rígido, como podremos comprobar a través de nuestro análisis del mismo.

Entre otras características del discurso historiográfico, destacamos el aspecto épico puesto en evidencia aquí por el deseo de mostrar la valentía y fidelidad de los inquisidores mandados a una región lejana por la Corona. En este sentido subrayamos en la obra de J.T. Medina la presencia constante de *Vuestra Majestad* que revela al mismo tiempo al verdadero destinatario. Ello apunta asimismo al empleo de la retórica, característica de los discursos de la época. Otro rasgo relevante en este sentido radica en la advertencia preliminar de su obra en la que realiza un breve recuento de los requisitos que impone la escritura de la historia. Tampoco se puede olvidar que la historia era escrita por hombres de letras y para un público de iniciados. En efecto, ya mencionamos que se trata de una recopilación que hizo el abogado chileno J.T. Medina. En dicha advertencia J.T. Medina empieza indicando sus fuentes y haciendo referencia al contenido de su obra. Se trata, como mencionamos en nuestra introducción, de documentos que abarcan la correspondencia de los inquisidores, legajos de procesos de fe, relaciones de causas, algunos libros de cédulas y órdenes del Consejo de Inquisición y una cantidad de procesos en materia civil. Como se puede constatar son textos históricos de naturaleza jurídica, pero cabe destacar que en esa época religión, moral y derecho se confundían.

Por último, apuntamos al método de selección y reorganización de los hechos que caracteriza la obra de J.T. Medina. En efecto, aunque evitó por lo general añadir comentarios suyos, explica en esa advertencia el proceso de construcción de dicha recopilación. He aquí algunos ejemplos:

"¿Podía, sin hacerme reo de inmoralidad, presentar en toda su repugnante desnudez la relación de algunas de sus confesiones? ¿Debia limitarme a consignarlas en términos generales, privando a mi trabajo, ya que no de un verdadero atractivo, del sabor que de verdad tenía? Combatido por estas opuestas corrientes, me ha parecido conciliarlo todo, traduciendo previamente al latín aquellos pasajes mas acentuados, sin que por esto crea todavía salvados todos los inconvenientes anexos a un tema de por sí bastante espinoso."¹⁹ "De intento, tampoco he querido entrar en las consideraciones a que se presta el establecimiento i marcha de la Inquisición,"²⁰

2.2 Resumen del relato citado dentro del marco ficticio

El relato confeccionado a partir de elementos extratextuales y que lleva por título *El Santo Oficio de la Inquisición* dentro del conjunto de la obra consta de siete capítulos que alternan con los capítulos del texto citante. Empieza por una justificación de la instauración de la Inquisición en ciertas regiones de América del Sur. Varios capítulos giran en torno al proceso de delación acompañado de torturas aplicados a personajes anónimos. El último capítulo se detiene en la justificación de la muerte de un torturado describiendo por la misma ocasión los horrores que se le reprochaban a la Inquisición. Dicho relato sirve, entre otras cosas, como recurso para resaltar la impresión de un ambiente enrarecido y sofocante, de algo que, por desgracia irremediabilmente persiste desde los años más remotos. En conjunto se nos presenta una estructura de relaciones

¹⁹ *Ibid.*, p.IX.

²⁰ *Ibid.*, p.X.

injustas en una panorámica en la que son transgredidos numerosos derechos humanos por parte de los que poseen alguna forma de poder.

El texto citante: la "ficción"

2.3 Resumen del contenido

El texto citante nos transporta a una época de dictadura en una ciudad cuyo nombre nunca aparece en la obra y donde los personajes tratan de sobrevivir. Un ambiente de miedo e inseguridad ha invadido la ciudad. A través de personajes víctimas de la dictadura, la obra propone una aventura humana que describe de manera acabada las consecuencias de dicha dictadura en las relaciones humanas, sociales, políticas y culturales. En todos los relatos se van sucediendo narraciones donde se intercalan muchas veces reflexiones o diálogos. Los pequeños acontecimientos de la vida o las cosas intrascendentes que les suceden a los personajes sirven de contrapunto al fluir de las conversaciones o de las reflexiones. La presencia de la milicia, junto con el disturbio de los alrededores contribuyen a acentuar aún más la pesadez de la atmósfera. Factor de mayor importancia es la narración de relatos simultáneos. No se puede hablar de relato principal como tampoco de un protagonista.

El texto, que consta de cuatro relatos, inaugura la obra con el capítulo *La ciudad*, relato que aparece en nueve ocasiones en el conjunto de la obra y que se caracteriza por su escritura poética. Este relato comienza con una serie de interrogaciones dirigidas a la ciudad que dejan entrever los colores de la obra. "¿Nos contarás tu historia? ¿Nos hablarás al oído alguna vez? ¿Nos entregarás espadas para vengarte?" (9) y que sirven además para sumergirnos en un ambiente sofocante que reinará a lo largo de la obra. En efecto, a partir de aquí se anticipan las desdichas que se expondrán minuciosamente en las historias que forman esta canción. Es

de notar que el empleo reiterado del futuro contribuye al carácter lírico del relato.

En *El Regreso*, relato que aparece ocho veces, Mariano, un periodista que trabajaba en un periódico que fue clausurado por la dictadura, vuelve a la ciudad disfrazado porque tiene una cita con su ex novia. Todos los capítulos se desarrollan en un bar donde Mariano le cuenta a Clara qué ocurrió en una manifestación popular que tuvo lugar en la calle así como las razones de su exilio. También narra en detalle la detención de su colega Fierro un día cuando Mariano le había visitado a escondidas.

Andares de Ganapán, cuenta a través de sus ocho capítulos, la historia de Ganapán y Buscavida, dos hombres, un blanco y un negro, forzados a vivir fuera de su medio para poder encontrar trabajo. Imigran del campo a la ciudad donde andan desesperadamente en busca de cualquier empleo para ganarse la vida. Aquí se nos presenta las más insignificantes anécdotas que describen las miserias y frustraciones de los personajes que no tienen donde dormir ni qué comer. Este relato exhibe la violencia, inexorable aliada de la desventura.

La máquina, relato que consta de nueve capítulos, aparecerá sobre todo en alternancia con el texto citado. Aquí conviene aludir a la existencia de una relación analógica de contenido entre ambos modos narrativos operada por la concretización del tema dominante: la represión institucional, Inquisición versus la dictadura. En este relato desfila la historia de Fierro, un periodista arrancado de su escondite por la milicia y que, llevado a la cárcel, es torturado reiteradamente por negarse a delatar.

2.4 El marco: la dictadura

De estos cuatro relatos resalta una exposición de miserias y violencias provocadas por las autoridades. Mediante varios procedimientos en cuanto a la temática y a la estructura, la obra ofrece un proyecto que consiste en presentar la degradación del ser humano bajo regímenes represivos. La represión, representada en los rasgos estructurantes enumerados a continuación, sirve de encuadre al clima sombrío y de miedo que envuelve los distintos relatos. En efecto, el análisis que viene a continuación nos revela cuatro elementos claves que conforman este marco represivo. Dichos elementos presentes en el texto citante, sirven para insistir sobre un fenómeno que existe desde los tiempos de la Historia evocada. Es la raíz temática que sostiene el argumento que, como podremos constatar luego, es puesto de manifiesto por la forma. Las observaciones anteriores no son más que unas primeras tentativas para establecer un vínculo entre ambos textos que se concretizará aún más sobre la marcha.

2.4.1 El control de la palabra

En primer lugar, cabe considerar que en América Latina la voz del "otro" estuvo ausente en el discurso histórico oficial. Por otra parte, el argumento del texto citante ocurre durante la dictadura, período en el cual el pueblo no podía expresarse libremente, y se da en alternancia con un discurso "histórico". Las innumerables muestras de represión o de control de la palabra presentes en el texto citante ilustran muy bien esta ausencia de la voz del "otro" en los documentos históricos.

"En el mostrador, un hombre bebe de espaldas y conversa, susurrando, con su vasito de caña." (33)

"Se hablaba en voz baja, las voces no tenían eco, las voces no coincidían con las caras." (54)

A continuación, hemos de citar otras secuencias dotadas de elementos que ejemplifican este proceso. Sin ir más lejos, la primera frase de la obra, dirigida a la ciudad, es sumamente significativa: "¿Nos contarás tu historia?" (9). 1-Tal invitación a la confesión mediante una interrogante en un período dictatorial contiene a la vez el binomio dialéctico de entrega e impotencia.

2-Luego, implica contar la historia de algo, o sea anuncia que lo que se va a contar, aunque no son textos históricos oficiales, es historia. Aquí, el pronombre y el posesivo, elementos indicadores de persona, suponen que es la Historia de todos para todos. Expresa el deseo de saber.

La segunda oración, "¿Nos hablarás al oído alguna vez?" (9). alude a un discurso a escondidas, en secreto. No es casual la representación de este ámbito secreto en un período en el cual el pueblo no podía expresarse.

En lo que sigue encontramos reunidos dos elementos aparentemente incongruentes que remiten a la gente que no tiene acceso a ver lo que en realidad ocurre. "¿Podré cantar tu canción boca arriba sobre la hierba? ¿Cantar con voz de ciego?" (10). Esta imagen invertida alude a los sentidos que no pueden cumplir su función libremente. Además, queda subyacente aquí que no habrá interpretación de la realidad porque se trata del cantar de un ciego. Es de sumo interés detenerse en este pasaje que evoca al ciego quien tradicionalmente transmitía historias o canciones. Aquí el narrador le pregunta a la ciudad si podrá cantar su canción, o sea si podrá contar su historia. Nos anuncia ya lo que será la

obra: la canción, o sea la expresión, la voz y por lo tanto la visión/ versión de una ciudad, de una colectividad.

Desde el principio se nos sitúa en un ambiente en el que reina un silencio imponente:

"El ómnibus ferruginoso está lleno de hombres que se apretujan sin hablarse." (13)

"el silencio revuelve las tripas." (13)

"El silencio espera las palabras, las envuelve, las conduce." (32)

A nadie escapará el sentimiento de disgusto que este episodio suscita:

"Y ya no quedan palabras para decir ni ganas de decir ni música brotando de las máquinas traganíqueles." (14)

El pasaje siguiente recrea la imagen simbólica de alguien que habla con el mar porque no puede hablar libremente con interlocutores reales:

"No un mar cualquiera: el río-mar, el río ancho como mar: y con él conversaba desde chico y desde chico tenía la costumbre de escucharle las voces y contarle cosas y sabía que él es más importante que nosotros y va a tener vida más larga." (15)

Aunque no se menciona directamente a los periodistas como personajes perseguidos por las autoridades, conviene observar que los dos personajes buscados son periodistas. Su detención ocurre justo después del cierre forzado del periódico. Es así como se prohíbe toda forma de expresión, y más aún la periodística.

Según lo que pudimos observar se ha privilegiado voluntariamente la ausencia de diálogos reales como ilustración de cierta trayectoria que corresponde a la gente cuya voz no tiene lugar en el

discurso histórico oficial. La presencia de ciertas oraciones cargadas semánticamente lo corrobora:

"...las cosas importantes se mueren cuando se las nombra y que hay que desconfiar de las palabras, emputecidas por el uso." (88)

Este relato se desarrolla en torno a un hombre torturado para que delate. La represión evidente de la palabra junto con el ejercicio de la delación nos permite poner de relieve el fenómeno del control de la palabra. Por un lado se reprime una actividad y por otro se la impone. Como podremos constatar, el pasaje siguiente revelador de una actitud por lo menos brutal acerca del delator, ilustra cómo el reiterado ejercicio de la delación contribuye a la represión: "El delator estaba aturdido por los golpes y las voces." (82)

Después de su confesión, el delator tiene remordimientos terribles: "no dije casi nada" (83) y trata de justificarse y asegurarse que hizo bien en delatar puesto que salvó la vida de su amigo:

"Libre es cadáver. El oficial me dio su palabra. Porque yo le dije que sino, no digo nada. Y él me juró." (83)

Si nos fijamos detenidamente, es impresionante la presencia de palabras referidas al acto de hablar en este pequeño pasaje que tiene lugar en pleno ejercicio de delación.

He aquí una descripción que corresponde al hijo de Fierro: "Máquina de hacer preguntas" (119).

Discernimos en este segmento un juego de palabras que no sólo se refiere al acto de hablar sino que, por el uso de la palabra "máquina" remite en el texto citante al régimen imperante junto con la palabra "preguntas" que

constituye la base del ejercicio de delación preconizado por dicha institución.

Es de notar que en muchas ocasiones el acto de hablar es acompañado por una negación:

"El ómnibus ferruginoso está lleno de hombres que se apretujan sin hablarse." (13)

"Tiene un sabor y un color de mentira y ya no quedan palabras para decir ni ganas de decir ni música..." (14).

"...él nunca habla de su cicatriz, pero se entiende con ella." (22)

"La nuestra es una ciudad de gente que dice adiós. Yo no te digo, con toda la gurisada que..." (26).

"¿No quisiste hablar con la voz de los que no tienen voz?" (110).

2.4.2 Libertades avasalladas

Otro componente del fenómeno represivo se manifiesta a través de los siguientes ejemplos. En primer lugar, descubrimos, por deducción, que a menudo los personajes tienen que andar disfrazados:

"Faltan todavía algunas horas para llegar a la cita. Mariano se rasca el bigote nuevo, que él odia tanto como el nombre falso y el pelo teñido." (15)

Aún así tiene que esconderse:

"Mariano no se pegaba 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." (14)

He aquí otro personaje que tiene que esconderse:

"Lo iban a cazar vivo." (los soldados)

"Fierro se cansó de parecer fantasma." (26)

Interpretamos la utilización de un léxico que refiere al disfraz para hablar de la ciudad como una alusión sutil a un fenómeno omnipresente en ella: la gente que tiene que disfrazarse para evitar el peligro en la ciudad, y que debe esconderse:

"Ciudad enmascarada que nos escondés el rostro." (9)

Observamos la recurrencia a la terminología referente al disfraz en situaciones incongruentes:

"El sol desgarrá su máscara de grisura." (11)

"¿De qué tiene que disfrazarse uno para enderezar la suerte?" (26).

Estos ejemplos revelan el sentido simbólico que adquiere la obra.

Cobra un valor transgresivo el recurrir constante a una terminología que refiere a la libertad en situaciones triviales en un proyecto donde se quiere evocar la represión vivida por un pueblo:

"Buscavida estira las piernas, hace bailar los dedos de los pies. Libres de los zapatos, que son dos números más chicos..." (20).

Como dijimos antes, abundan las referencias a la máscara que oculta el verdadero rostro de la gente. Asimismo contribuye a este fenómeno el hecho de que el pueblo tenga que esconderse y no pueda expresarse libremente. Pero en la canción, como podremos comprobar, se pretende sacar las máscaras para descubrir la verdadera identidad del pueblo, ya que el disfraz implica cierta pérdida de su identidad.

2.4.3 Pérdida de la identidad

Ahora cabe considerar el papel desarrollado por las instituciones en el proceso que consistió en borrar la identidad del pueblo. Efectivamente en el mundo evocado aquí observamos una imposibilidad de conservar la identidad. Esta desaparece por obra de la institución que se impone todopoderosa y agobiante con sus amenazas. Hacemos referencia aquí a la actitud de los sistemas autoritarios que con el objeto de conservar un mejor control se dedican a borrar la identidad individual en provecho de una masa homogénea cuyas opiniones vuelven a ser las que se le inculca el sistema que rechaza toda forma de opinión individual.

En respuesta a eso, he aquí una serie de ejemplos que ilustran la problemática de la búsqueda de identidad. En el texto citante notamos una voluntad de mostrar a unos personajes en movimiento, en acción. Es el caso por ejemplo de dos personajes Ganapán y Buscavida, en busca constante de un trabajo y cuyos nombres evocan justamente el deseo de sobrevivir o por lo menos mantenerse en actividad. En este sentido es muy significativo también el nombre del capítulo *Andares de Ganapán*. En efecto, mencionamos el rol del trabajo como medio de integración en la sociedad. Podemos comprobarlo mediante un paralelo con la sociedad actual en la que el trabajo deja de ser integrador ya que mucha gente no trabaja y, por consecuencia no participa más en lo colectivo.

La insistencia en la pertenencia a un lugar específico es otra manera de afirmar su identidad:

"¿Me dejarás saber que soy de acá, sentir que soy de acá, nacido acá? Ciudad mía." (10)

La constatación de la pérdida de la identidad expresada en el siguiente pasaje confirma la necesidad de recobrarla:

"Las cosas han perdido sus nombres y nosotros ya no damos sombra." (18)

La ciudad se vuelve el espacio vital a partir del cual se irá construyendo la identidad:

"¿No es acaso nuestra impresión digital, nuestra tan de veras señal de identidad y al mismo tiempo nuestra podrida jaula? " (15).

"¿Qué somos nosotros si ella no es? Inventarnos, nacer juntos:" (18).

La problemática de la búsqueda de identidad se presenta aquí bajo la forma de una serie de interrogantes que quedan sin respuesta:

"Nosotros cantadores, nosotros nacedores: antes de que empezara este largo penúltimo día, ¿cómo éramos? ¿Éramos quiénes? " (19).

"¿Somos gitanos? ¿O Qué somos? ¿No hay ningún lugar que sea de nosotros?" (23).

En el texto citante, las instancias del procedimiento de identificación aparecen bajo el denominador común de fragmentación que incluye la presentación misma del material en sí: varias historias entrecortadas, fragmentadas. La forma y el contenido se corresponden. En el mismo sentido mencionamos las numerosas referencias al naufragio lo cual sugiere también la disgregación, la fragmentación:

"El viento anda dueño de los restos del naufragio y no arroja adonde quiere. ¿No volverán a juntarse nunca los pedazos que nos hicieron posibles?" (19).

El naufragio evoca también la imagen de personajes cuyo destino no depende de ellos.

Por otra parte el recurrir al pasado mediante la memoria de los personajes permite destacar otro aspecto de la búsqueda de identidad.²¹

La canción de nosotros que remite a la identificación con un cierto grupo, "nosotros" , se percibe como una estrategia elaborada para afirmar la identidad de un pueblo. El resultado aquí es una entretejido de líneas que proponen, cada una a su modo, trazar el retrato de un pueblo en búsqueda de su identidad.

²¹ Observamos en E. Galeano una preocupación por la memoria, comprobada en varias de sus obras. *Memoria del fuego*, *Las venas abiertas de América Latina*, son unos ejemplos que refieren a la memoria mediante la narración de la historia de un continente desde sus principios. En dichas obras donde la Historia se codea con lo contemporáneo, se procede a una revisión de la Historia desde una perspectiva del siglo XX.

2.4.4 La violencia

La representación concreta de las torturas y de las hazañas militares no es tan presente en el texto receptor como en el texto citado. En aquél, asistimos más bien a cómo se siente la gente, física y psicológicamente en un ambiente de violencia. En este sentido son las reflexiones de los personajes que nos ponen al tanto de lo que ocurre y nos hacen comprobar la gravedad de la situación:

"El corazón se me trepó a la boca." (87) (Fierro cuando llegan los soldados).

Esa evocación de la violencia se da a menudo a través de una terminología épica:

"el caballo de ojos incendiados, invicto de jinetes" (12).

Por otra parte, el uso de un vocabulario de armas y de violencia en cualquier situación influye sobre el ambiente que se quiere reflejar:

"¿Nos dirás: yo fui trazada en el camino de una bala de cañón..." "¿Nos entregarás espadas para vengarte?" (9) (preguntas dirigidas a la ciudad).

"¿Por qué tan larga nuestra vela de armas?" (10).

O en otras ocasiones:

"Se oprime los párpados con los dedos." (20)

"El mar se bate en retirada, ..." (127).

Se emplea un léxico que refiere a la violencia para hablar del clima:

"El viento golpeando fuerte..." (126).

O para hablar de una muela:

"...y se pincha el agujero de la muela devastada." (22)

Simbólicamente las abundantes referencias al cementerio y al entierro a lo largo de la obra aluden a la muerte y contribuyen de esa manera a la construcción de una isotopía en torno a las dos entidades represivas que se suponen, a saber la Inquisición y la dictadura militar:

"El filo de una pala penetra en la tierra seca del cementerio." (24)

"por detrás del cementerio se eleva una columna de humo blanco." (25)

Al lado de eso, se crea un retrato despectivo de las autoridades a través de una serie de imágenes negativas, dejándonos claramente informados a la vez sobre los responsables de esta situación. En primer lugar no podemos dejar de mencionar la siguiente observación en la que el tratamiento de las autoridades deja percibir cierto desprecio. Los pocos actos heroicos de los soldados que aparecen aquí cobran un valor negativo:

"Un camión cargado de soldados atraviesa, roncando a baja velocidad, la calle de la escollera. La lona entre-abierta deja ver, desde atrás, las miradas aburridas de los soldados y el caño de una ametralladora." (13)

"Venían muy excitados, chocándose, saltando de los camiones con cascos y caretas de gases y metralletas y todo el arsenal. [...] parecían marcianos invadiendo la tierra." (87)

"Escuché el barullo de las botas y las puteadas que echaban para darse manija." (89)

En la oración siguiente, el recurrir a un instrumento muy poco técnico revela cierta repugnancia con respecto a la actitud de las autoridades:

"sentía la nuca como rota por un golpe de hacha" (91)
(Fierro).

En una misma línea de pensamiento, las acciones de violencia las cumplen los de la "máquina" desde el principio:

"El delator estaba aturdido por los golpes y las voces." (82)

"Vamos a romperle el culito", "A ver si echa sangre." (82)
(el potencial delator).

Tomando como base de apoyo lo que hemos expuesto, podemos afirmar que la instancia organizadora del texto no sólo se compromete en esta descripción de los dirigentes hecha desde la perspectiva del pueblo sino que se incluye en el "nosotros".

La violencia aquí evocada pone en evidencia un elemento importante en el planteo ideológico de la obra: los sufrimientos del hombre (sociales, psicológicos) enfatizados por la violencia de un sistema social y económico despiadado en el que se debe luchar para conservar su identidad como pueblo. Se expone una canción donde el pueblo logra expresarse, frente a un sistema provisto de todo un equipo de armas convencionales. En este sentido los actos viles de las autoridades contrastan con el único arma - pacífica - del pueblo, o sea sus ideas expresadas mediante la canción. Efectivamente, hacemos referencia aquí al acto de hablar como medio de defensa, ya que comunicar, denunciar una situación problemática consiste en cierto paso hacia su resolución. La actitud de las autoridades que se dedican a controlar la palabra demuestra de por sí que pretenden disimular la situación.

Veremos luego cómo los elementos temáticos de estas cuatro secuencias inciden sobre los aspectos estructurales para formar el

significado global de la obra. En efecto, este análisis revela vínculos explícitos entre el texto citado y el marco en el cual se inserta. Se trata de la presencia de determinados asuntos directamente relacionados con el proceso histórico. Sin embargo, más que una cuestión de asuntos, es una cuestión de perspectiva. Desde esa perspectiva, se vuelve al pasado. Queda por considerar, más allá de los asuntos tomados individualmente, y de las mismas perspectivas, la estructura narrativa analizada más adelante y su relación con determinadas circunstancias históricas.

El título

2.5 Comentarios acerca del título

Partimos de la premisa de que una obra es en sí misma un instrumento de comunicación. De cierto modo es producto de una soledad puesto que ha brotado de una sola persona que tuvo que aislarse, entonces podría ser interpretada como voz única, como una visión unilateral. Sin embargo, en el caso de nuestra obra se anuncia desde el umbral, como ya dijimos, que se trata de una voz colectiva: *La canción de nosotros*. Este título implica además la existencia de otra voz. En efecto si se siente la necesidad de precisar que es la canción de "nosotros" es que existe otra, la "canción de ellos". Esos planteamientos nos llevan a enfocar la obra ya a partir del título desde esta perspectiva de dos discursos en pugna, en confrontación.

Interpretamos el título como un elemento trascendente en este proyecto de dar la voz al pueblo al cual apuntamos en el presente capítulo. En efecto el título alude a un método de comunicación importante, subrayando por la misma ocasión el carácter lírico de la obra. Si nos fijamos detenidamente en lo que propone el título, el uso de la palabra "canción" no nos permite adivinar la fuerza del texto. "La Endecha de nosotros", por ejemplo, hubiera ejemplificado muy bien la temática de la obra. Por otra parte se hubiera podido hablar del "retrato de un pueblo", pero no carece de interés la palabra "canción". Se nos introduce ya con un término que implica la expresión. Además, se trata de *la canción de nosotros*. El título evoca también lo popular: "canción", y ostenta marcas

propias del discurso popular como expresión del pueblo.²² En este sentido el heptasílabo, verso popular, nos parece muy adecuado para dar comienzo a la canción. "¿Nos contarás tu historia?" (9).

De lo expuesto se desprende una manipulación de la situación con un evidente sentido irónico que no excluye sin embargo cierto grado de transgresión. Curiosamente, estamos en pleno período dictatorial en el cual el pueblo no se puede expresar libremente. Plantearemos precisamente el aspecto subversivo del título propuesto como signo revelador de un aspecto ideológico, o, si se prefiere, de un vasto proyecto ideológico que se lleva a cabo a lo largo de la obra.

Por otra parte, en un intento de evaluar el grado de agramaticalidad del sintagma "La canción de nosotros", con respecto al sintagma correspondiente "Nuestra canción", averiguamos que aquella forma es aceptada por las gramáticas que la incluyen sin embargo en el registro popular.²³ Asimismo, dicha forma, confirma la voluntad de enfatizar el

²² Chanson: "1. Pièce de vers de ton populaire, généralement divisée en couplets et refrain et qui se chante sur un air." Rey, A. et Rey-Debove, J., op. cit. 5.

Canción: "composición en versos con música. @ composición poética particularmente popular, que puede adaptarse a una música. También se aplica este nombre a distintas composiciones poéticas de forma semejante, hechas sin pensar en ponerles música." *María Moliner, Diccionario de uso del español*, Editorial Gredos, Madrid, 1988.

²³ "La palabra "posesivo" es un término convencional, pues aunque *nuestro* puede parafrasearse casi siempre por *de nosotros*, la preposición *de* tiene en la paráfrasis muy variadas significaciones." p.210. "El sistema pronominal descrito en los párrafos anteriores experimentó profundos cambios en los países americanos de habla española. [...] Los pronombres posesivos *nuestro*, *suyo* son sustituidos por las fórmulas sintácticas *de nosotros*, *de él*, *de ellos*, etc." p.211. Real Academia Española, *Esbozo de una Nueva Gramática de la lengua española*, Ediciones Espasa-Calpe, Madrid, 1985. "Tanto en el nivel del significado, como en el del significante, hay evidente parentesco entre los pronombres personales y los posesivos; hasta tal punto que han podido interpretarse éstos como formas de variación de los primeros. En algunas lenguas esto es muy plausible. En español es preferible mantenerlos como dos categorías funcionales diferentes; a lo más considerar a los posesivos como signos derivados de los personales. Parecen, no obstante, equivalentes en algún contexto: "¿de quién es este libro?" "-Es suyo" o "Es de ellos" (o "de él", etc.) "-Es nuestro" o "de nosotros", "-Es vuestro" o "de vosotros". Pero es imposible decir "-Es de mí" o "de ti", sino "-Es mío" o "tuyo". La equivalencia

pronombre "nosotros" haciendo así hincapié en el locutor.²⁴ *La canción de nosotros* sugiere por lo tanto la necesidad de identificarse con un grupo (nosotros). Se trata más bien de una noción de colectividad sin connotaciones relativas a sentimientos patrióticos o nacionalistas. O sea, "Identidad" no rima en este caso con "patriótico", y para apartarse de este aspecto se lo trata de manera irónica o con una cierta indiferencia:

" -El tenía un solo diente en toda la boca.....

-A don Idilio le pagaban por eso. Con una cucharita se pegaba en el diente y hacía música. -Tocaba el Himno Nacional completo a su exclusivo beneficio." (23)

Conviene observar también que los relatos del texto citante no se sitúan en ningún país en particular.²⁵

es bastante escasa: "de ellos, de él, etc." son sintagmas que funcionan ahí por reducción elíptica de "suyo de ellos" o "suyo de él", etc., por tanto, como simples especificadores de los posesivos (que no indican de por sí ni el género ni el número de la persona referida). Por el contrario, *mío* y *tuyo* hacen una referencia personal inequívoca (a mí o a ti)." Emilio Alarcos LLorach, *Estudios de Gramática Funcional del Español*, Editorial Gredos, Madrid, 1978, p.147. Sin embargo cabe mencionar que la forma "de nosotros" pertenece al registro popular. Por ello comprendemos de lleno de quien se trata en *La canción de " nosotros "*.

²⁴ Eso nos lleva a recordar la canción de Atahualpa Yupanqui intitulada *El Arriero* que dice lo siguiente:

"Las penas son de nosotros
las vaquitas son ajenas."

²⁵ En la contratapa de la traducción francesa de *La canción de nosotros*, se lee el siguiente comentario de Julio Cortázar: "Un grand roman d'Amérique latine, et aussi un témoignage saisissant sur notre époque. Fierro, Mariano, Clara, Ganapán, Pitanga ne sont pas les danseurs d'un ballet solitaire; en chacun d'eux vivent et parlent et meurent des milliers d'Uruguayens, d'Argentins, de Chiliens, de Paraguayens, de Boliviens, de Brésiliens." Eduardo Galeano, *La chanson que nous chantons*, Éditions Albin Michel, Paris, traduit par Régine Mellac et Annie Morvan, 1977.

Por otra parte en el revés de su obra *Mémoire de Feu*, traducción francesa, podemos leer lo siguiente: "C'est le "chant général" de tout un continent, mêlant ses merveilles et ses enfers", lo que nos parece ser una característica de muchas obras suyas.

Hugo J. Verani en su artículo "Los restos del naufragio: *La canción de nosotros* de Eduardo Galeano" dice: "La canción se sitúa en una ciudad innominada que adquiere categoría de estrato unificador de la novela. Aunque en el relato se omita toda referencia local y las indicaciones geográficas sean deliberadamente imprecisas, como si se quisiera conferir mayor universalidad al texto, la ciudad no necesita nombrarse; la presencia de Montevideo impregna cada alusión, resuena en cada palabra e invade la conciencia del lector." en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol.7, 13,1981, p.66.

Por otra parte, no se trata de un homenaje lírico a la ciudad según S.R. Wilson en su artículo "El cono Sur: The Tradition of Exile, The Language of Poetry": "None among contemporary Argentinean

El canto representa un vehículo para comunicarse con el mundo exterior, porque el autor cuenta con un destinatario inmediato al que apela con el título. Pero es más reivindicación que diálogo, - es la canción de "nosotros" por oposición a la de "ellos" -, puesto que la voz del otro está francamente manipulada. En este sentido se puede hacer una segunda lectura del título que connota "delación", "denuncia". A la hora de obligarle a Fierro a que delate el oficial recurre al mismo sema que el del título:

"[...] sabemos que vos sabés, sabemos todo, estás solo como un perro, hijo de puta, cantá. Las palabras volaban; pegaban contra el blanco: estallaban. No tenés salida, reconocé, cantá, quiénes son, cuántos, nombres, queremos nombres,..." (108).

Es cierto que la palabra "cantar" pertenece al lenguaje corriente del mundo de la delación pero nos preguntamos si su presencia aquí es casual o si se lo habrá elegido a propósito en relación con el título.²⁶

La canción aparece como una especie de lucha contra la represión de la palabra que rige como base de los regímenes autoritarios. En este sentido anuncia, desde el comienzo, la perspectiva ideológica que ofrece la obra.

writers in exile avoid mention of their country; on the contrary, social, political, and economic problems throughout the southern tip of Hispanic America are painfully constant in their writing. However, no contemporary Argentinean, Uruguayan or Chilean writer any longer creates a deliberate and lyrical homage to the national character of identity." en: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol.VIII, no 2, invierno 1984, p.251.

²⁶ Retomamos algunos enunciados del propio E. Galeano: "Uno escribe a partir de una necesidad de comunicación y de comunión con los demás, para denunciar lo que duele..." p.267 U otro que dice así: "[...] la literatura libre sólo puede existir como denuncia y esperanza." Eduardo Galeano, *Entrevistas y artículos (1962-1987)*, Ediciones del Canchito, Montevideo, 1988, p.270.

CAPÍTULO 3

Proceso narrativo

3.1 El texto citante versus el texto citado

Varios capítulos del texto receptor están a cargo de un narrador en primera persona del plural: "Charlábamos medio a oscuras..." (87).

Pero también se manifiesta un narrador en tercera persona, que aparece muchas veces al principio del capítulo y que se fusiona con el personaje para dejarnos penetrar en su interioridad:

"Fierro no oía motores. Voces lejanas de grillos y ranitas. ¿Es el campo? ¿Hay otros cuartos? ¿Hay alguien más aquí? Fierro gritó." (93)

En los andares de Ganapán y Buscavida el diálogo entre los personajes está matizado por la presencia del narrador. La presencia de éste no impide que los personajes logren expresarse. Luego, los niveles de lenguaje responden a un deseo de reproducir las diferentes voces del pueblo. Aunque la narración está enfocada desde puntos de vista diversos, un examen atento del texto citante permite descubrir la presencia de voces predominantes que representan la opinión de los personajes del pueblo. Por ejemplo, cuando estamos en presencia de Mariano, se manifiesta un narrador de omnisciencia neutra (sin comentarios) pero que sin embargo nos permite acceder a su estado de ánimo:

"De vez en cuando escucha pasos a sus espaldas: se le crisan los músculos:" (17).

"Mariano anda vagando y la nostalgia es un perro perseguidor que le muerde los talones." (14)

Otro aspecto compositivo de dicho texto evita el planteamiento deshumanizado del tema. A través de varios registros lingüísticos y niveles narrativos el personaje queda representado con todos sus aspectos humanos.

Esta omnisciencia selectiva nos permite concluir que existe un deseo de ceder la palabra a los personajes. Este fenómeno empieza a perfilarse desde el umbral de la obra, desde su título cuyo sintagma *La canción de nosotros* evoca a la vez un medio de expresión y una instancia colectiva. Este breve resumen narrativo se ve recalcado por varios fenómenos que irán precisando el deseo de dar la palabra a los personajes anunciado en este texto. En efecto, en el texto citante es de subrayar la presencia de determinados asuntos que se sitúan en el mundo más íntimo de los personajes: detalles que conforman su interioridad así como a su entorno. En efecto es interesante constatar cómo el relato citante se sitúa en torno a los recuerdos, a los sentidos y reacciones sensoriales junto con la situación física y psicológica de los personajes y, en fin, a su situación económica o social. En este sentido, no cabe duda de que sirvieron muy bien ciertas situaciones que se prestan para explotar estos aspectos que aparecen en forma constante. De hecho, conviene mencionar la situación de Buscavida y Ganapán que ni siquiera disponen de un sitio para dormir y que andan por todas partes sin trabajo. Luego, apuntamos a la larga estancia de Fierro en la cárcel con la venda en los ojos y todo lo que implica. Las torturas que implica el ejercicio de delación preconizado por las instituciones también sirve para ilustrar este enfoque. Desde esta perspectiva abordamos a continuación los tres elementos mencionados anteriormente que proponemos analizar separadamente.

Situación física y psicológica, sentidos y reacciones sensoriales

Para transmitirnos las vivencias del personaje se nos hace partícipes de sus sensaciones físicas (dolores, cansancio, etc.). Asistimos además a las inquietudes psicológicas del ser común reflejadas en sus narraciones o reflexiones a través de la pintura de determinados estados de ánimo propios de una situación de represión. Las referencias explícitas a los sentidos por parte de los personajes vienen a apoyar este fenómeno: referencias auditivas (conciencia del silencio o de los ruidos etc. en la cárcel y en la calle), etc.

A lo largo de la obra sabemos cómo se sienten los personajes gracias a las evocaciones que detallan sus sensaciones físicas:

"Buscavida lo imita, a pesar de los estremecimientos de frío que le recorren el cuerpo. El también siente el malestar de la resaca en la boca del estómago, el paladar pastoso, las moscas que zumban en el cráneo." (20)

El dolor de muelas permanente que padece Buscavida sirve para transmitir las sensaciones físicas con detalle así como su situación social y económica:

"La maldita muela siempre le duele cuando él recuerda que no tiene dinero y..." (22).

Entre los numerosos pasajes que apuntan a los sentidos, he aquí algunos de los más significativos:

"El vino dejaba un sabor áspero en el paladar, pero daba calor. La Clara...para ser acariciada con la yema del dedo índice y buena..." (16).

"La noche de tragos ha quedado atrás, los cinco sentidos están despabilados: sienten sed y ganas de inventar." (57)

Asimismo se trata de un ambiente muy propicio para que se exploten imágenes auditivas: ambiente de miedo, causado por el sistema, donde todo es sospechoso, y donde no se puede hablar. Hay referencias a los ruidos y al silencio en la cárcel pero también en la ciudad:

"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." (13)

"Una sirena sonaba, bú...búú..., y otra respondía..." (16).

"...y tiene ojos amarillos y voz ronca;" (17).

"Fierro no oía motores. Voces lejanas de grillos y ranitas. ¿Es el campo? ¿Hay otros cuartos? ¿Hay alguien más aquí? Fierro gritó. Gritó una larga puteada a pleno pulmón. Descubrió la potencia del grito. Esperó, sorprendido por el trueno de su propia voz. Nuevamente gritó. Putear a los gritos le hacía bien. Pasaron los minutos. ¿O las horas? La potencia del silencio." (93) (Fierro en la cárcel).

El fragmento siguiente, aunque breve, reviste singular importancia:

"De vez en cuando escucha pasos a sus espaldas: se le crisan los músculos: mira de reajo, tenso y transcurren los segundos." (17)

La presencia de numerosos pasajes que describen a unos personajes escuchando no nos parece casual. Este hecho está íntimamente ligado al objetivo de las autoridades que consiste en transformar al pueblo en uno de sordomudos. Dichas evocaciones contrastantes aparecen como elementos de protesta. En apoyo a esta constatación citamos a una conferencia del propio E. Galeano pronunciada en la Universidad de la República de Montevideo.²⁷ Tales observaciones confirman la presencia

²⁷ En dicha conferencia, titulada *La palabraviviente*, y que fue pronunciada el 12 de Junio de 1985, E. Galeano habla de : "La maquinaria del terror montada en este país para convertirlo en un país de sordomudos. Yo creo que la cultura uruguaya no podía hacerse cómplice de esa suerte de engranaje del terror porque es una cultura que está bastante ligada a la necesidad popular de decir y de escuchar, que es también una necesidad de recordar."

de un eje dicotómico autoridades/pueblo, a partir del cual se ejerce la lucha por el poder interpretativo. En este caso se trata de una lucha designada entre los que usan y abusan de la palabra y los silenciados.

La escritura del texto receptor, que recurre constantemente a los sentidos, hace que los personajes nos resulten reales. La fuerte presencia del mundo de los sentidos consolida la impresión de cierto lirismo social.

Recuerdos

La evocación de sus recuerdos nos deja penetrar en la intimidad de los personajes:

"[...]...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." (14)

Es de notar que nuestro análisis temporal abordará más detenidamente este aspecto.

Los numerosos pasajes reflexivos a los que nos convidan los personajes nos introducen aún más en su mundo íntimo:

"Me recuerdo; soy invulnerable. Explorador de un planeta que nadie conoce; un mundo de agujeros: gotas de transpiración colgando de las cejas peludas de mi padre. El vaivén de la pala. Mi viejo haciendo pozos en medio de un paisaje de luna." (97) (Fierro en la cárcel).

El componente emotivo del recuerdo añade un grado de subjetividad al relato:

"Me acuerdo de aquel tiempo porque no estaba solo." (76) (Mariano).

Ese constante recurrir al recuerdo está latente en la superposición de emociones que delatan un sentir patético y quejumbroso del vivir.

Situación económica o social

En la tercera secuencia de nuestro comentario proponemos abordar las imágenes referidas al entorno de los personajes. En efecto, se atribuye un especial interés a la situación social y económica en que se encuentran los personajes:

"La maldita muela siempre le duele cuando él recuerda que no tiene dinero y..." (22).

"Ganapán se descalza, mide los agujeritos de las suelas de los zapatos. Se agacha procurando, en vano, pedazos de cartón cuero tirados por ahí." (27)

"Un perro, abandonado como ellos, los persigue." (24)

En suma, en el texto citante la anécdota es mínima, todo está centrado en la subjetividad. Varios pasajes carecen de acontecimiento y sólo sirven para transmitir ciertas reflexiones de los personajes acerca de eventos pasados. El recuerdo, la reflexión y las emociones contribuyen a darle vida a ese narrar intimista y subjetivo. Los personajes cuentan los acontecimientos desde su propio punto de vista. La subjetividad del relato nos permite acceder a las frustraciones y el descanto que viven los personajes, así como también a su nivel de angustia. Veamos algunos ejemplos:

"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." (14)

"Sin darse cuenta, Mariano camina como buscando." (16)
O sea no tiene un objetivo bien claro.

"No llamo a Dios. ¿Lo llamé alguna vez? Un Cristo roto." (96)

Las frustraciones que experimentan Ganapán y Buscavida nos introducen en el mundo desesperante de ambos personajes:

"...y un tipo los echó. Les preguntó qué hacían allí y quiénes eran ellos y los echó. No esperó las respuestas."
(21)

"Vivir es más difícil que enderezarle la pija a un chancho...hasta...tan seguido, no te aceptan." (23)

"Si igual vos nunca vas a pisar el cielo. Ahí tampoco te van a dejar entrar. ¿De qué tiene que disfrazarse uno para enderezar la suerte?" (26).

"Por algo perdí el barco. No hay infamias; hay fatalidades." (28)

Tales observaciones se presentan como una cadena, seguidas de un elemento que viene a completar el sentido esbozado, a concluir la operación de significación cerrando así la órbita trazada. Se trata de la importancia dada al "punto de vista" del personaje al quedarse el texto en su entorno inmediato. Destacamos en efecto que el discurso citante es el resultado de la aplicación del "punto de vista" del personaje al objeto o materia narrada. En dicho discurso, la importancia del punto de vista del personaje, como representante del pueblo, simboliza la necesidad de expresión de una clase. Esto coincide con la utilización del "nosotros" en el título que implica desde el comienzo la participación del pueblo en el proceso de expresión al que alude "La canción". Esas incidencias temáticas están relacionadas con el punto de vista del personaje, que vive en un período en que uno no se puede expresar. Vemos aquí un contraste importante con los elementos que evocan la represión de la palabra.

Por otra parte, si nos fijamos en el texto citado, estamos en presencia de la focalización externa con un narrador que no se implica de

ninguna manera ni con ningún comentario.²⁸ En cuanto a la representación narrativa existe una divergencia mayor entre ambos discursos. En el texto citado el personaje no actúa como eje de representación, como filtro de las informaciones tal como ocurre en la ficción. Además, la simple ausencia de una sola voz, con todo lo que esto significa, transforma dicho texto. Así se pone ambos textos en paralelo para demostrar que el pueblo no tiene su voz en estos textos de Historia elaborados por las instancias del poder. Los numerosos elementos que evocan la represión y el control de la palabra a lo largo de la obra sirven para apoyar esa idea.

Empezando por el enunciado titular, y mediante todo un proceso sutil, se logra devolver la voz a quienes habían perdido su libertad de expresión. Es así como en el texto citante, los que tienen la palabra vienen a ser los que no detentan el poder, los marginales, los que no tienen recursos, etc. Por otra parte, observamos que en el mismo texto casi nunca se da la palabra a los dirigentes de la máquina, como máximo dos veces, cuando obligan a delatar. Tenemos entonces dos discursos: en la "Historia", o el texto citado, el de las instancias del poder que expresa sus objetivos (tener paz y no tener miedo con los asaltos, ordenar y controlar el pueblo, etc.). En el texto citante el del pueblo que a través de las anécdotas cotidianas de sus personajes y de sus recuerdos nos transmite las necesidades que le son propias por medio de un discurso cargado de emoción y sensaciones. Temas propios a los personajes, intimismo, ansiedad, aislamiento de la realidad, lenguaje trabajado, ausencia de

²⁸ En su artículo titulado "Les modes de la fiction", Robert Sholes, dice: "Le monde "réel" (où nous vivons mais que nous ne comprenons jamais) est moralement neutre. Les mondes fictionnels, au contraire, sont chargés de valeurs. Ils nous offrent un point de vue sur notre propre situation." in: *Théorie des genres*, Editions du Seuil, Paris, 1986, p.82.

acción y escasa utilización de diálogos para expresar con mayor soltura estados de ánimo revelan el aspecto poético de la obra para expresarnos ciertas realidades. Con la presencia de los textos históricos, podríamos hablar entonces de alternancia de voces.

3.2 Aspectos temporales: el texto citante versus el texto citado

Con todo lo visto hasta aquí estamos ya en condiciones de trazar un esbozo de la estructura temporal de la obra, que resulta por otra parte muy representativa de lo que es la obra en su conjunto. En cuanto a la organización del tiempo destacamos algunas características dominantes.

Primero las representaciones del tiempo narrativo en el texto citante dan una noción de duración con el imperfecto utilizado particularmente para la evocación de los sufrimientos físicos y de los estados de ánimo. En efecto se recurre al imperfecto, cuya capacidad de actualizar hechos pasados es notoria gracias a su aspecto imperfectivo y su valor durativo: "dolían", "estaba lúcido", "no se podía tocar" (a causa del dolor). La expresión de duración y de "tiempo comentado" (característica del imperfecto), relacionada así con el dolor y los sufrimientos, sirve para hacernos recordar que los personajes siguen sufriendo en América Latina. En efecto, el carácter de duración del imperfecto hace resaltar el continuo proceso de sufrimiento que perdura desde una época muy lejana hasta hoy. El efecto de duración es evidentemente recalcado por la presencia del relato histórico. La descripción siguiente, "¿Existió? Sí, estuvo vivo..." (16), empieza por el pasado perfecto y se cambia por el imperfecto. A medida que avanzamos en la descripción nos encontramos cada vez más con sensaciones físicas. El imperfecto añade un efecto de duración que hace prolongar esas sensaciones:

"El vino dejaba un sabor áspero en el paladar pero daba un calor al cuerpo. Una sirena sonaba, bbú, bbúuu, y otra sirena respondía, ...etc." (16).

Una vez terminada la rememoración de tiempos pasados la narración vuelve al presente:

"Mariano despliega un diario y se sienta encima, con las piernas.....etc." (17).

Junto con el imperfecto, que implica una noción de duración de los eventos, alterna el presente que aparece con insistencia lo que confiere al texto un fuerte carácter de inmediatez. La reactualización de un pasado remoto permite demostrar que, en esta región del mundo, la situación no ha cambiado. Al narrar los recuerdos en presente se recurre a otro medio de actualización del pasado:

"En la superficie lisa de la memoria asomaba la punta de algo que pujaba por salir. Tengo veintisiete años recién cumplidos. ¿Se me acabó la cuerda? ¿No fue poca la vida para tanta muerte que me espera? Miedo no; rabia. Y asombro. Tengo veintisiete años. Tengo cinco años. ¿O seis? Estoy al borde del camino con mi amiga. Estamos los dos escondidos en la fronda, entre las flores amarillas de los hinojos y las flores lilas de los cardos pinchudos." (92)

Por otra parte subrayamos los recuerdos evocados por los personajes del texto citante²⁹ mediante expresiones del tipo: "me acuerdo", "te acuerdas", "Aquella noche", "¿Te acordás, Ganapán?" (22) y sigue todo un párrafo de rememoración con el sintagma "¿Te acordás?" que vuelve a aparecer:

²⁹ Esta técnica empleada por E. Galeano tiene antecedentes. Retomamos a Sylvia Molloy en su artículo "Recuerdo, historia, ficción": "Desde luego toda ficción es, de algún modo, recuerdo: se cuenta lo que fue. La ficción de Hispanoamérica se destaca sin embargo por privilegiar, dentro de esa condición común a todo relato, la actitud, la figura misma, del recordante. No sólo se recuerda en el acto de narrar, sino que, dentro de la historia, en el nivel de la anécdota, alguien, específicamente, recuerda." en: *La historia en la literatura iberoamericana, Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, The Inca Garcilaso Series, Ediciones del Norte, New York, 1989. p. 253.

"Te acordás cuando les dimos la biaba a los policías?" (28).

"[...]...Clara tenía una nariz buena para dar besos de esquimal y par ser acariciada con la yema del dedo índice y buena, también, para ser recordada ." (16)

"Mariano quisiera pensar. Sólo puede recordar. Los tiempos idos avanzan. Se abren paso los fantasmas desde el exilio tristón de la memoria." (17)

Tampoco es casual la presencia de un relato titulado "El Regreso" en que regresar significa ir hacia atrás, volver al pasado.

El recurrir constantemente al pasado enfatiza la noción de prolongación - suscitada por el empleo del imperfecto - del estado de ansiedad y de sufrimiento que están padeciendo los personajes. En suma, la configuración del tiempo obedece al deseo de hacer referencia a la persistencia de un fenómeno represivo patente en América Latina.

Comprendemos, por otra parte, el sentido de la sustitución del pretérito por el futuro encontrada en varias ocasiones, como una nota de esperanza por el carácter de proyección que caracteriza el futuro. Tal nota de esperanza había sido anunciada por el título.

"¿Van a dejarme morir de hambre y sed?" (92).

"¿Me matarán?" (96).

"Ellos vendrán, ahora o luego o nunca, pero no podrán conmigo." (96)

Del texto citado destacamos en primer lugar el empleo exclusivo del pasivo a la hora de narrar el proceso de denuncia y lo que implica. Lo que demuestra por parte de los inquisidores un deseo de deslindarse de responsabilidades de sus actos:

"Amonestada, y fue mandada desnudar, dijo que no debía nada." (106)

"Fue mandado quitar la capa y tornado a amonestar que diga la verdad,...etc." (116).

Con intenciones parecidas se emplea la forma impersonal en las descripciones de armas:

"En las paredes se veían colgadas disciplinas de diferentes materiales, algunas sogas anudadas y no pocas tiesas con la sangre;"

"Los había de diversos tamaños, para la cintura, los muslos,..etc."

"Las murallas también se veían adornadas con camisas de crin, para

usar después de la flagelación,...etc." (112).

El pretérito, tiempo de la Historia formal, aparece en pocas ocasiones.

El tiempo verbal, en suma, no constituye un simple factor de estructuración, sino que aparece como elemento capital dentro del proyecto de la obra.

CAPÍTULO 4

El discurso de la Historia versus el discurso de nosotros

Una vez efectuadas estas operaciones, que nos permitieron acceder a la significación de la obra, cabe completar nuestro comentario con lo que podríamos llamar el análisis del discurso. Proponemos llevar a cabo esta propuesta mediante un análisis lineal del fragmento explícitamente considerado como intertextual. Abordando el nivel de la enunciación, pretendemos destacar cuáles son los vínculos que en el plano de la forma pueden existir entre ambos modos narrativos. Estudiaremos entonces en detalle los puntos de inserción del texto citado, en el texto receptor. Tal análisis nos llevará a descubrir una serie de fenómenos. Con el fin de evitar las redundancias proponemos comentarlos brevemente sobre la marcha y más detenidamente en la conclusión de nuestro trabajo.

En un primer tiempo cabe señalar la disposición de los distintos relatos en el conjunto de la obra. Esa se inicia con el relato titulado *La Ciudad* que irá alternando de manera desigual con otros titulados *El regreso* y *Andares de Ganapán* hasta el capítulo doce. En ése aparece por primera vez el relato *La máquina*, seguido de *El Santo Oficio de la Inquisición*, que curiosamente aparece también por primera vez. La recurrencia de los relatos irá creando el ritmo de la canción. Notamos que el relato "histórico", o sea *El Santo Oficio de la Inquisición*, a la vez que queda como enclavado en medio del texto citante entre los capítulos doce, *La máquina*, y veintiocho, *Andares de Ganapán*, alterna en su mayoría con el relato llamado *La máquina*. Por dicho motivo, nuestro análisis se

centrará más detenidamente en este fragmento de la obra estructurado a partir de elementos extratextuales. Sin embargo, referiremos cuando sea necesario, al conjunto de la obra que se revela íntimamente vinculado a este pasaje. Ahora, cabe proceder a una descripción esquemática de la disposición de los relatos en este fragmento de la obra que incluye el texto citado:

12.La máquina.....	82
13.El Santo Oficio de la Inquisición.....	85
14.El regreso.....	87
15.El Santo Oficio de la Inquisición.....	90
16.La máquina.....	91
17.La ciudad.....	104
18.El Santo Oficio de la Inquisición.....	106
19.La máquina.....	107
20.El Santo Oficio de la Inquisición.....	112
21.La máquina.....	114
22.El Santo Oficio de la Inquisición.....	116
23.La máquina.....	117
24.La máquina.....	121
25.El Santo Oficio de la Inquisición.....	124
26.La ciudad.....	126
27.El Santo Oficio de la Inquisición.....	128
28.Andares de Ganapán.....	131

<i>La máquina:</i>	aparece 6 veces
<i>El Santo Oficio de la Inquisición:</i>	7 veces
<i>El regreso:</i>	1 vez

<i>La ciudad:</i>	2 veces
<i>Andares de Ganapán:</i>	1 vez

Como ya dijimos el relato *La máquina* es el que aparece con más frecuencia en alternancia con el relato "histórico". Subrayamos por otra parte que dicho relato histórico ocupa un espacio muy reducido dentro del conjunto de la obra. Consta de apenas doce páginas repartidas en siete capítulos de una o dos páginas cada uno. Con el propósito de definir de qué manera el texto citante logra penetrar dentro del texto citado, destacamos una primera estrategia narrativa que consiste en darnos la impresión de que los distintos pasajes históricos reunidos bajo un mismo título, forman un relato único. En efecto, no hay que olvidar que dichos pasajes han sido elaborados a partir de frases o párrafos seleccionados en distintas partes de las obras originales.

Por otra parte, la obra anuncia desde el principio cierto referente histórico:

"¿Nos contarás tu historia?" (9).

Luego, las numerosas referencias a la *Historia* que salpican el conjunto de la obra constituyen una forma de vínculo o puente que, en ciertos casos, anuncian la Historia integrada:

"Siempre fue así en la historia de la humanidad." (22)

"Es mentira, eso. Es historia oficial."

"Todas las historias oficiales son mentiras." (148)

Más de una vez, aludiendo implícitamente a los pasajes históricos insertados en la obra, se evoca la palabra destinada a perdurar, que caracteriza los documentos históricos. En efecto, los textos históricos son

documentos escritos para ser conservados, para que perduren. Asimismo, veremos luego la importancia de que estos documentos comporten todas las versiones de la Historia:

"No un mar cualquiera: el río-mar, el río ancho como mar: y con él conversaba desde chico y desde chico tenía la costumbre de escucharle las voces y contarle cosas y sabía que él es más importante que nosotros y va a tener vida más larga." (15)

El Regreso, Capítulo once: 1era aparición

Nos parece adecuado, para acercarnos a los textos históricos, referirnos a este capítulo que de cierto modo introduce al lector en una época lejana en el pasado. En efecto, regresar es volver atrás, hacia el pasado. El *regreso* permite aquí que se efectúe cierta transición. Nos retrotrae al pasado para vincularnos con los textos históricos. Se trata de la evocación del pasado por medio de la memoria.

Dicho capítulo se inicia de la siguiente manera:

"Hablarle, contarte." "Transmitirte las palabras que me persiguen: decirte:" (76).

A continuación, Mariano sigue hablando con Clara del periódico donde trabajaba:

"Habían pasado muchas cosas. Si las publicábamos, nos clausuraban. Nos clausuraron al día siguiente." (76)

Lo que se evoca en este pasaje sirve de vínculo al capítulo siguiente que hemos de citar a continuación:

"Causará miedo y será freno a los ruines y a los que causan inquietud grande con la libertad de su lengua." (86)

La misma idea de la falta de libertad de expresión sigue vigente años más tarde. La palabra, controlada, constituye una gran preocupación de la obra.

Observamos en este capítulo una referencia simbólica que alude a uno de los objetivos principales de la institución, a saber, el de borrar la identidad. Aquí se trata de la dictadura cuando en otros casos será la Inquisición:

"Le habían metido un balazo en la nuca. Calibre 38. El estaba escribiendo con una crayola en la pared. Escribió la palabra popular y eso fue lo último. Después ellos fregaron y rasparon la pared y lo borraron." (77)

La máquina, capítulo doce: 1era aparición

Los relatos que más a menudo son simultáneos, *La máquina* y el *Santo oficio de la Inquisición*, nos introducen ya desde su título en un contexto político regido por instituciones represivas similares, creando así relaciones contextuales entre ambos modos narrativos donde existen además similitudes en cuanto a la acción y la temática de cada una. Por ello podemos hablar de cierta relación de contenido. Es a primera vista esta similitud entre la materia que permite que se establezca un vínculo entre ambos textos y que contribuye a producir un efecto de redundancia - buscado ⁻³⁰ logrado más precisamente a través de la evocación de la represión institucional expresada por la dictadura en el texto citante y, por la Inquisición en el texto citado. Por otra parte es necesario tener en cuenta la imagen que evoca dicho título que remite a los instrumentos - o máquinas - que sirven para la aplicación de las torturas. A nuestro entender, los capítulos titulados *La máquina*, que anteceden casi siempre

³⁰ Pensamos que se hace aquí por una razón de continuidad histórica y al mismo tiempo para aclarar una idea. "La redondance n'est pas là pour rien. Elle a une fonction bien précise, qui est de faciliter la communication, lorsque les conditions de transmission sont mauvaises (téléphone, radio, bruit), - pensamos en la censura y el exilio de la época - d'éviter d'avoir à soutenir constamment l'attention aussi bien en parlant qu'en écoutant, de lutter contre certaines formes d'ambigüité, de malentendu, bref de s'opposer à toutes les formes de parasitage, tout ce que la théorie de la communication appelle "bruit" La redondance constitue donc un système précorrecteur d'erreurs." pp.44-45, Yaguello, Marina, *Alice au pays du langage. pour comprendre la linguistique*, Editions du Seuil, Paris, 1981.

un capítulo "histórico", tienen como función la de introducir al lector en un ambiente represivo. Aquí, el capítulo doce se desarrolla en torno a una sesión de torturas infligida a un personaje que se ve forzado a delatar. Desde la primera frase accedemos al mundo de la delación:

"El delator estaba aturdido por los golpes y las voces." (82)

No se menciona el nombre del personaje ni tampoco logramos saber a quién denunció; se trata de personajes anónimos. Apuntaremos luego a los personajes anónimos como constante de los pasajes citados. A la delación del personaje sigue una descripción negativa del delator: "El delator: carnada, batidor, dedo duro,.. " (84) Esta imagen constituye una toma de posición con respecto a la delación. De hecho se critica de antemano este ejercicio que constituía la base de la Inquisición³¹. Es de notar que la descripción del delator que sirve como conclusión del presente capítulo aparece en cursiva. El último pasaje del texto citante implica entonces una transición e introduce lo que sigue. Recordemos que la escritura en cursiva corresponde aquí a los relatos históricos. Podemos hablar de un vínculo estilístico entre ambos textos.

³¹ "Les dénonciations, base de l'activité inquisitoriale sont suscitées avec les édits de foi qui servent aussi à rafraîchir les souvenirs et le zèle religieux des fidèles." Alberro, Solange, *Inquisition et société au Mexique 1571-1700*, Centre d'Études Mexicaines et centraméricaines, Mexico, vol.XV, 1988, p.127.

"On sait en effet comment la machine inquisitoriale se nourrit de la délation et comment la procédure lui assure l'impunité que les circonstances historiques imposaient." Pinglé, Jacques, *L'inquisition ou la dictature de la foi*, Librairie Académique Perrin, Paris, 1975, p.301.

El Santo Oficio de la Inquisición, capítulo trece: 1era aparición

(Ver Anejo I)

El relato "histórico" comienza describiendo un ambiente de agitación y violencia, al igual que el capítulo anterior:

"El virrey Toledo quejábase de la poca paz y mucha inquietud que en casi todas partes y lugares había encontrado ..." (85).

Mientras que en el capítulo precedente los responsables de esta situación eran los dirigentes, en éste, la culpabilidad recae en el pueblo.

El capítulo trece enuncia toda una serie de términos que apuntan a provocar un tono negativo:

"El virrey Toledo quejábase de la poca paz...." "Mucha inquietud" "desasosegada" "las alteraciones" "el camino completamente inseguro con los robos. " (85)

Estos planteamientos quedan apoyados por el pasaje siguiente que contribuye a crear un retrato degradante de los habitantes del sitio, los indios. Este discurso tiende a justificar la presencia de la inquisición en esas regiones del mundo:

"[...] se necesitaba dar más rigor para reprimir males y castigar inquietos , amotinadores , hombres facinerosos y de malas lenguas , ..." (86).

La reproducción de ambientes similares en ambos textos establece un vínculo formal que demuestra el cotejo entre ambos textos. Sin embargo, se opera aquí una inversión de imágenes que pone en evidencia una visión discriminatoria.

Por otra parte, conviene aquí investigar los métodos de selección del texto citado que implica un evidente trabajo de manipulación:

Versión de J.T. Medina:

"Don Frai Pedro de la Peña , obispo de Quito , decía , por su parte, al licenciado Espinosa, presidente del Real Consejo e inquisidor jeneral: " estando en Corte, clamé al Rey munchas veces y a su Real Consejo que se proveyesen estos reynos de Inquisición mas que ordinaria, porque de la inspirencia que tenia de Nueva España entendia ser nescesaria; " (22)³²

Versión de E. Galeano:

"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 hay Inquisición más que ordinaria, ((22), de la obra de J.T. Medina)que pondrá en asiento las cosas de la fe, causará miedo y será freno a los ruines ((23), de la obra de J.T. Medina)

y a los que causan inquietud grande con la libertad de su lengua y vivir. " ((24), de la obra de J.T. Medina)" (86)

Nos detuvimos aquí en las modificaciones efectuadas por E. Galeano después del término "ordinaria". En efecto, descubrimos que se valió en este caso de un pasaje extraído del final de la (23) de la obra de J.T. Medina así como de un segundo párrafo de la (24) para concluir dicha frase, cuyo principio ha sido extraído de la (22). Su manera de proceder supone una voluntad de ajuste con el texto citante donde reina un ambiente de miedo y, al mismo tiempo le permite evidenciar su tesis acerca del control de la palabra. Forma parte del proceso de manipulación el omitir palabras y hasta frases enteras. Eso tiene por objetivo el de aligerar las frases arcaicas con la intención de crear cierto efecto; una frase corta tiene más impacto. Es probablemente el mismo objetivo que lo lleva a poner un punto y concluir así una frase más compleja del texto de J.T. Medina.

Por otra parte, la sensación de libertad en peligro que evoca dicha frase había sido anunciada al final del capítulo anterior:

³² J.T. Medina, *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición (1569-1820)*, Tomo I, Editada en Santiago de Chile, 1887.

"Libre, es cadáver de un momento al otro. Lo entrego y le salvo la vida." (83)

El regreso, capítulo catorce: 2a aparición

Curiosamente, este capítulo que empieza de la siguiente manera, "Charlábamos medio a oscuras y Fierro se cansó de parecer fantasmas". (87) se relaciona con el final del capítulo anterior donde se expone el concepto de las libertades avasalladas: "causará miedo y será freno a los ruines y a los que causan inquietud grande con la libertad de su lengua y vivir." (86). El segmento del texto citado que sirve de "marco" pertenece a la unidad temática que lo une con el presente capítulo. El último pasaje de dicho texto sirve entonces de transición e introduce lo que va a ocurrir. En otras palabras, se crea la impresión de que ya se han aplicado las reglas de la inquisición y se acabó "la libertad de su lengua". La palabra "fantasma" refuerza el concepto de la falta de libertad expresado en el capítulo anterior; el personaje tiene que esconderse. Advertimos aquí un efecto de continuidad histórica entre un capítulo del texto citado y otro del texto receptor. Dicho efecto nos parece aún más logrado al llevarse cabo mediante la conclusión y el inicio de dos capítulos consecutivos.

Luego, un grupo de soldados viene a llevarse a Fierro:

"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. [...] parecían marcianos invadiendo la tierra." (87)

Parece ser la continuación del capítulo anterior que trataba sobre la instauración de la Inquisición para poner orden:

"[...] 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..." (86).

Se describe un ambiente de miedo en ambos pasajes. El sentimiento de "miedo" (86) recreado en el capítulo anterior, se hace inmediatamente efectivo aquí:

"Sentí que me encogía; que me sobraban las mangas; que me volvía chiquito." (87)

Notamos cómo ambos textos se dan a leer de manera lineal, uno tras otro, dándole así un nuevo sentido al texto. Asimismo el paralelo contextual entre dos épocas empieza a definirse con mayor claridad.

Por otra parte, se produce un vínculo formal mediante la reiteración de un mismo tono en ambos capítulos. Sin embargo, la imagen negativa del pueblo pintada en el texto citado se aplica en el texto citante a los detentores del poder, creando así una oposición semántica. Esto permite la coexistencia de dos voces antagónicas, la del pueblo y la de los dirigentes, cada una con su lógica.

El Santo Oficio de la Inquisición, capítulo quince: 2a aparición

Constatamos aquí la elaboración de un retrato positivo de los inquisidores, en contraposición con el retrato negativo de los indios, que vienen a resolver las situaciones que impiden que haya paz en la región situada desde la ciudad de Pasto hasta Buenos Aires y Paraguay:

"A los inquisidores, celadores de la honra de Dios, debemos la excelencia mayor que se halla en toda la monarquía ..." (90).

Es de notar el empleo de una serie de términos que definen su capacidad para resolver tales problemas:

"la vigilancia", "el incansable cuidado de sus inquisidores", "ángeles veloces", "para el remedio de las gentes que pretende dilacerar.." (90)

En realidad todo el capítulo apunta a la justificación de los actos de vigilancia y represión que cumplirán los inquisidores. Termina así:

"[...] sus inquisidores, ángeles veloces que se envían para el remedio de las gentes que pretenden dilacerar y separar los sectarios y los seductores." (90)

La máquina, capítulo diez y seis: 2a aparición

Tal como si hubiera padecido los tratamientos evocados en el capítulo anterior, el presente pasaje se inicia con un personaje víctima de la represión. Se describe desde el principio los dolores físicos de Fierro que acaba de ser torturado. Evidentemente se trata aquí de otra institución, la dictadura. Sin embargo percibimos el deseo de crear una continuidad sobreentendida entre los capítulos aún considerando el tiempo que los separa: "sentía la nuca como rota por un golpe de hacha." (91) (Fierro) El recurrir a un instrumento muy poco técnico, que inspira cierto sentimiento de repugnancia, revela una toma de partido acerca de la situación. Advertimos aquí un prelude a los instrumentos de torturas utilizados por los inquisidores a los cuales haremos referencia luego:

"[]...huesos humanos con una cuerda a cada extremo para amordazar a los que hablaban más de lo necesarios..." (112).

"En un cajón había muchas argollas para los dedos, hechas de pequeños pedazos de hierro en forma de semi círculos o medias lunas, con un tornillo en uno de sus extremos,..." (113).

El paralelo es logrado aquí mediante un mecanismo temático; el contexto político violento y autoritario de un poder represivo.

Ciertos pasajes del texto citado nos parecen directamente vinculados con el recurso intertextual aplicado en este segmento de la

obra en la medida en que hacen referencia al pasado. En estos casos el pasado sirve para identificarse:

"La memoria era una fuente de bravura. Yo soy yo." (96)

"La memoria no le entregaba recuerdos alegres, pero eso no importaba. Era el que era y el que había sido Soy ." (99)

La vuelta al pasado no es alegre.

La estructura de la obra, construida sobre la alternancia del presente y del pasado histórico, es reiterada en pequeña escala en el contenido del texto citante. Este nos hace transitar continuamente entre el presente y el pasado sin que perdamos el hilo. El sentido del vínculo se produce mediante el enfoque presente versus pasado. El pasado cercano al cual refieren constantemente los personajes de dicho texto sirve para actualizar el pasado más remoto del texto citado.

En la p.101 la frase "La lengua que me van a arrancar " nos recuerda el pasaje del texto citado:

"[...] a los que causan inquietud grande con la libertad de su lengua." (86)

Los mecanismos referentes al léxico que sirven para relacionar ambos textos giran muchas veces en torno a la represión de la palabra.

Fierro pretende negarse a confesar:

"[...] me juro y rejuro que no abriré la boca, no la abriré, pasan las horas,no diré una palabra, nunca,...y no despegaré la boca." (101)

El capítulo concluye con una reflexión de Fierro mientras espera que vuelvan a torturarlos:

"No volvieron esa noche. Volvieron a la mañana siguiente, temprano." (103)

Simultáneamente se alude a dos sistemas represores distintos pero cuya manera de proceder es similar. Esta yuxtaposición da lugar a la presencia de dos voces antagónicas; la imagen positiva de la institución presente en el texto citado se contrapone a la visión negativa en el texto receptor.

En el texto citado los inquisidores actúan en nombre de Dios para difundir y proteger la fe :

"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,.." (90).

Luego descubrimos el contenido manifiestamente opuesto del discurso citante a través de las reflexiones de Fierro:

"Acaricio la cara de la gente que quiero. No llamo a Dios. ¿Lo llamé alguna vez? Un Cristo roto." etc. (96).

Se había anunciado este fenómeno desde el comienzo de la obra mediante una serie de alusiones similares:

"Dios y el Diablo son tiras del mismo pellejo. Yo, lo que sé, es lo que se ve." (28)

El discurso citante evoca los elementos negativos acerca de la idea central (la fe como justificativo de la inquisición) del relato citado. El vínculo temático produce aquí una oposición semántica entre Historia y ficción. Esta estructura que reposa en la oposición le confiere un carácter más íntegro a la obra a través de la yuxtaposición de dos voces. Sin que a primera vista se aluda a un nexo trascendente, se percibe una estrategia cuyo ejercicio reside en el origen de los reproches indirectos a la Historia que acompañan a esta obra.

La ciudad, capítulo diez y siete: 6a aparición

Entre los capítulos diez y seis, del texto citante y diez y ocho del texto citado, se intercala otro capítulo de "ficción". La presencia de un niño cuyas reflexiones hacen referencia a su padre preso, revela su estrecha relación con el capítulo anterior donde Fierro, en sus reflexiones desde la celda, recuerda a su hijo. En dicho pasaje lírico aparecen otros vínculos implícitos; la evocación de animales que simbolizan la libertad (mariposas, gaviota, pájaros, caballo), antítesis de la cárcel donde se encuentra Fierro, crean una oposición semántica en base al concepto de libertad. Con la representación del personaje atado que, como podremos constatar, inicia el capítulo siguiente, este contraste se pone aún más en evidencia.

Destacamos por otra parte la presencia incongruente de términos que pertenecen al campo semántico del ejército: "ejército de pájaros encabezados", "por la caladras barullentas" (104) Algunos términos habían sido empleados anteriormente para referirse a los soldados:

"Escuché el barullo de las botas y las puteadas que echaban para darse manija." (89)

El empleo reiterado del mismo eje semántico anuncia de manera sutil el ambiente de violencia que se va a imponer con más fuerza a partir del episodio citado siguiente. En efecto es ahí donde empiezan a precisarse los detalles acerca de las torturas.

El Santo Oficio de la Inquisición, capítulo diez y ocho: 3a aparición

(Ver Anejo II)

En el enunciado siguiente el personaje es forzado a delatar: "Dijo que no debía nada. Amonestada, y fue mandada desnudar, dijo que no debía nada." p.106 Detectamos el cambio de época a raíz del tono y del género de la persona. Sin embargo, por su contenido así como también su manera brusca de iniciar el capítulo, este pasaje parece ser la continuación del capítulo diez y seis que termina así:

"Fierro los esperó esa noche y no llegaron. No volvieron esa noche. Volvieron a la mañana siguiente, temprano. La máquina cumplía horario de oficina." (103)

E. Galeano procedió a una selección de pasajes en la obra de J.T. Medina que no nos parece trivial. Al contrario, aquí y en repetidas ocasiones, logra crear un ritmo evocador de un ambiente tenso con una serie de párrafos que empiezan de manera similar. El efecto producido nos parece aún más considerable dada la brevedad del capítulo :

"Dijo que no debía..."

"Fue vuelta a amonestar..."

"Dijo que no debía..."

"Estándola desnudando..."

"Estando ya atada..."

Se produce asimismo un especie de estribillo a través de la repetición de ciertos párrafos, creando así un vínculo con "La canción".

En el ejemplo siguiente se puede ver la manera como el texto citado sufre una serie de manipulaciones. El hecho de acortar las frases se

podría interpretar como una preocupación de estilo por parte de E. Galeano. Sin embargo, creemos que se trata más bien de una voluntad de provocar un mayor impacto mediante un estilo menos arcaísante y más conciso. Dicho efecto se ve incrementado por el uso de la palabra "miedo" como conclusión de la frase.

Texto de J. T. Medina:

"Estándola desnudando decía que no debía nada, y que si en el tormento por no poderlo llevar dijere algo, que no valga nada ni sea válido, porque lo dirá de miedo del dicho tormento."(104)³³

Texto de E. Galeano:

"Estándola desnudando decía que no debía nada, y que si en el tormento por no poderlo llevar dijere algo, que no valga nada ni sea válido, porque lo dirá de miedo." ((104) en la obra de J.T. Medina) (106)

El capítulo termina con la presencia de alguien a punto de ser torturado por negarse a hablar:

"Estando ya atada en la forma dicha y puesta en la cincha, fue amonestada que diga la verdad; donde no, se le mandaría dar y apretar. La primera de mancuera." (106)

La máquina, capítulo diez y nueve: 3a aparición

El segmento del texto citado que sirve de "marco" pertenece a la unidad temática que inicia el presente capítulo; la situación física del personaje. El último pasaje histórico sirve entonces de transición e introduce lo que sigue mediante la palabra "atada" : recordamos que esta palabra o lo que implica aparece por primera vez en el relato histórico y es propia de la situación física de los personajes:

"Fierro quiso arrancarse la capucha atada al cuello : el tirón, violento, le cortó las muñecas esposadas a la espalda." (107)

"Lentamente iba reconociendo su cuerpo, el territorio bombardeado que todavía era suyo. Soy un cuerpo desollado..." (107).

³³ *Ibid.*

Seguimos en presencia de un personaje atado, Fierro, que sufre por los numerosos golpes que se le acaban de infligir dado que se negó a confesar. Es como si el personaje del texto citado, que no tenía voz en la época, la tuviera ahora en el texto citante, lo que crea un efecto de continuidad en el tiempo. En efecto el personaje nos deja conocer las sensaciones que experimenta. El texto citado aparece como representación y el texto citante como evocación. Los dos capítulos quedan vinculados por el contexto de represión, uno de los motores de los sistemas autoritarios. La palabra "atado" que actúa a modo de vínculo a nivel del léxico pone en evidencia el método sutil del autor para provocar un efecto de persistencia del fenómeno represivo que perdura a través del tiempo en esta región del mundo. Por otra parte, los personajes de la obra a quienes han tapado los ojos, la boca o las orejas, se asocian, simbólicamente al pueblo de esta región que se ve de cierto modo "atado", preso, de esta situación.

Como en el capítulo anterior, el personaje debe someterse al ejercicio de delación:

"[...] sabemos que vos sabés, sabemos todo, estás solo como un perro, hijo de puta, cantá.....No tenés salida, reconocé, cantá, quiénes son, cuántos, nombres, queremos nombres,..." (108).

En ambos capítulos, los personajes se niegan a delatar:

"[...] dijere algo, que no valga nada ni sea válido, porque lo dirá de miedo" (106) (pasaje del texto citado).

" No dije nada. No digo nada. No diré nada." (110) (Fierro)

El paralelismo temático en torno al control de la palabra se produce mediante un mecanismo referente al léxico con la palabra "decir".

En este otro ejemplo que refiere a la palabra, Fierro es incapaz de hablar; su estado físico lamentable después de las torturas se lo impide:

"No le salía ninguna palabra de la boca; la lengua era una bola de carne ardida." (107)

Nos parece interesante el pasaje siguiente: "Sentía el piso de cemento helado bajo el cuerpo desnudo..." (109) Otro elemento del texto histórico que sirve de transición es la palabra "desnudo" - mecanismo relativo al léxico - que, recordamos, es característica de los pasajes "históricos" y, al mismo tiempo, de la situación física de los personajes. Apareció por primera vez en el pasaje "histórico" inmediatamente anterior.

En dicho pasaje del capítulo anterior se indica claramente las partes del cuerpo que van a ser torturadas con una preocupación notable por el detalle:

"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 los molledos para la mancuera." (106)

Esta preocupación por el detalle se reproduce en el presente capítulo. A modo de continuación la siguiente descripción hace referencia a las partes del cuerpo que le duelen a Fierro después de las torturas:

"Le dolían los caballos, uno por uno. Le dolían las uñas. Sentía una aguja clavada en cada poro." etc. (108).

Junto con el vínculo temático se establece un paralelo mediante un mecanismo formal (preocupación por el detalle).

El Santo Oficio de la inquisición, capítulo veinte: 4a aparición

Se puede establecer una asociación entre los dolores de Fierro pormenorizados en el capítulo anterior y el pasaje que sigue:

"[...] algunas sogas anudadas y no pocas tiesas con la sangre;" (112).

"Otras de cadenas de alambre con puntas y ruedecillas como las de la espuelas, éstas también manchadas de sangre;" (112).

Las armas o mejor dicho los instrumentos de tortura utilizados por los inquisidores y descritos aquí aparecen aún manchados de sangre:

El tipo de "armas" indica que acabamos de pasar a otra época. Sin embargo dichas armas permiten establecer un vínculo simbólico con el capítulo anterior donde el personaje acaba de ser torturado.

La preocupación por el detalle que caracteriza el comienzo del capítulo servirá para presentarnos la verdadera utilidad de estas armas:

"Los había de diversos tamaños, para la cintura, los muslos, las piernas y los brazos."

un poco más lejos:

"[...] al ponerlas en la boca, y amarrándolas detrás de la cabeza, como las de hueso, apretaban la lengua con gran fuerza. En un cajón había muchas argollas para los dedos,"

Luego:

"[...] se podían apretar todo lo que se quisiera, aún hasta el punto de reventar las uñas y romper los huesos." (112-113)

Cabe destacar en esta enumeración, que las partes del cuerpo coinciden con las partes doloridas mencionadas por Fierro en el capítulo anterior.

Existe pues un vínculo a nivel del léxico entre ambos capítulos a través de los siguientes términos: "músculos , piernas, lengua, dedos, uñas, huesos, brazos ".

A continuación, la justificación de tales tratamientos recuerda la represión de la palabra:

"para amordazar a los que hablaban más de lo necesario."

Un poco más lejos :

"[...] al ponerlas en la boca, y amarrándolas detrás de la cabeza, como las de hueso, apretaban la lengua con gran fuerza." (112)

Mencionamos, por ende, las primeras líneas del presente capítulo:

"En las paredes se veían colgadas disciplinas de diferentes materiales, algunas sogas anudadas y no pocas tiesas con la sangre;" (112).

Esas paredes nada inocentes, sirven de soporte a los instrumentos de tortura.

La máquina, capítulo veintiuno: 4a aparición

Curiosamente el presente pasaje revelado a través de las reflexiones de Fierro, evoca unas paredes que le asustan y lo persiguen :

"Despierto, las pesadillas se le metían a la fuerza por los ojos abiertos contra la negra tela de la capucha. Pesadillas como éstas: Las paredes estaban vivas y comían aire y se iban inflando, él les oía latían, un pulso deparedes vientres...paredes engullendo todo hasta...paredes le trituraban las costillas." (114)³⁴

³⁴ Aquí se podría establecer un paralelo con la pieza de teatro de Griselda Gambaro titulada *Las paredes* en la cual las paredes de una celda se van cerrando sobre el preso. Un joven, arrestado durante la dictadura y encerrado en dicha celda tiene la sensación que las paredes lo van a aniquilar. Griselda Gambaro, *Las paredes*, Editorial Argonauta, Buenos Aires \ Barcelona, 1979.

Aquí son las paredes mismas que atacan. La correlación semántica se efectúa mediante la terminología que gira alrededor de la palabra "paredes".

Luego, la palabra "muralla" empleada en el capítulo veinte, "Las murallas también se veían adornadas con camisas de crin..." (112), es rememorada aquí con el término "muro": "[...] muro engordado y victorioso." (115)

El ambiente amenazador es representado por las armas colgadas en las paredes en el texto citado y por las paredes en sí en el texto citante.

Otro paralelo con el capítulo anterior reside en la descripción de las armas a las cuales nos convocan las reflexiones de Fierro. Sin embargo, se percibe una diferencia de tono entre la simple enumeración que presenta el texto citado y la descripción profundamente inhumana y hasta repulsiva de las armas que tiene lugar en el texto citante y que le confiere un carácter mucho más grave. Vemos la contraposición entre la connotación épica de las armas en el texto citado y la imagen negativa o antiépica que se desprende de la descripción de Fierro. Las armas aquí parecen ser de gente muy ruda:

"[...] y en la negrura asomaba una lengua de acero, erecta, se venía, la hoja de una navaja entrando y creciendo y luego una sierra eléctrica dando vueltas en busca de carne humana, persiguiendo a él que se agachaba y asaltaba sin poderla ver mientras escuchaba el roce de espadas de inmensos dientes frotándose también chillidos y aullidos y los golpes de un martillo pulverizando huesos y una pala mecánica se desprendía de la noche y lo perseguía..." (115).

La preocupación por el detalle de las cosas más repugnantes en el texto citado es reiterada en la ficción:

"[...] para usar después de la flagelación, huesos humanos con una cuerda a cada extremo para amordazar..." (112). (texto citado)

"[...] para mezclarlo con restos de hombres castrados y masticados y vomitados..." (115) (texto citante).

El Santo Oficio de la Inquisición, capítulo veintidós: 5a aparición

(Ver Anejo III)

Una vez más, E. Galeano seleccionó un segmento de las obras de J.T. Medina con párrafos que empiezan del mismo modo, creando así un cierto ritmo:

"Fue mandado quitar..."

"Fuele quitado el ... "

"Fue mandado quitar..."

"Fue mandado quitar..." , etc. (116).

Creemos pertinente señalar en el texto citado el empleo de la forma pasiva a la hora de relatar los momentos de torturas. La extensión del texto histórico original impidió que verifiquemos la frecuencia de dicho fenómeno en las obras de J.T. Medina. Por tanto, sólo nos permitimos comentar el método de selección de estos pasajes por parte de E. Galeano. En efecto, nos preguntamos si no han sido elegidas dichas frases precisamente para demostrar una intención de los inquisidores de deslindarse de responsabilidades.

Por otra parte, observamos que en los capítulos de la Inquisición las personas son anónimas lo que lo confiere un carácter más general al relato citado y facilita al mismo tiempo la transición a otro contexto.

Para concluir ese capítulo, el autor se valió de una frase situada en un párrafo anterior en la obra de J.T. Medina. Es de notar el impacto producido por la misma.

Versión de Medina:

"Fue mandado tender en el potro, y estando tendido, fué tornado a amonestar que diga verdad, dijo que no tiene más que decir." (95)³⁵

Versión de E. Galeano:

"Fue mandado tender en el potro y estando tendido dijo: "Vea usted cuán flaco soy y cuán fácilmente se acabará mi vida."((95) de la obra de J.T. Medina) (116)

Las modificaciones aportadas a los pasajes del texto citado y destinadas a los finales de capítulos crean un efecto de continuidad logrado gracias a un mayor vínculo. Con tal conclusión, este capítulo parece servirle de preludio al capítulo siguiente.

La máquina, capítulo veintitrés: 5a aparición

En la conclusión del pasaje anterior el personaje será torturado hasta la muerte por negarse a denunciar. Aquí parece ser que Fierro prefiere desmayarse para que no lo torturen más o incluso morir:

"Fierro quiso desmayarse y maldijo la fortaleza de su propio cuerpo." (117)

El capítulo citado, que se limita a mencionar la posición física del personaje, fomenta las descripciones detalladas del texto citante. En efecto, como pudimos observar a lo largo de la obra, dicho texto preconiza episodios que giran en el entorno del personaje, de su estado físico y psicológico. Cuando Fierro "se despierta" después de las torturas ve que:

³⁵ J.T. Medina, *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima (1569-1820)*, Tomo II, Editada en Santiago de Chile, 1887.

"Descubrió que ya no estaba atado. Descubrió que le habían arrancado la capucha de la cabeza. Quiso pararse. El cerebro dictó la orden. La orden bajó de célula en célula y las blancas cuerdas de los nervios la transmitieron a viva voz, pero la médula no escuchaba. Los cables habían sido cortados, los puentes dinamitados; etc." (118).

Recordamos que la posición atada coincide con la del personaje en el pasaje del texto citado anterior.

Cabe mencionar aquí la referencia directa a los interrogatorios:

"No sabía cuánto tiempo había pasado y quiso recordar los últimos interrogatorios pero la memoria se le había..." (118).

Vemos aquí un paralelo con el capítulo anterior que se desarrolla también en torno a una sesión de interrogatorios:

"Fue mandado quitar la capa y tornado a amonestar que diga la verdad, dijo que no tiene más que decir." (116)

El ejemplo siguiente, que sirve asimismo de vínculo directo con la temática del capítulo anterior, resume la fuerza del ejercicio de delación:

"Todavía no le habían reventado el hígado, al cabo de varias semanas de no poder arrancarle ni una sola palabra de la boca." (118)

Luego sigue esta frase:

"Todavía no lo habían arrojado muerto al monte, cerquita de un pueblo cualquiera." (119)

Del mismo modo que en la Inquisición, la muerte parece ser aquí la finalidad del proceso de torturas como queda explícito al final del capítulo anterior:

"Vea usted cuán flaco soy y cuán fácilmente se acabará de mi vida." (116)

La máquina, capítulo veinticuatro: 6a aparición

Seguimos aquí con la misma idea:

"Estaba buscando monte para echarse una siesta ..." (121).

El personaje, anónimo, descubre un muerto en el monte:

"[...] y caminando lo vió..." "Le vió el pie. Eso fue lo primero que le vió." etc. (121).

Es de subrayar el paralelo que se produce mediante un vínculo a nivel lexical: "Vio el cuerpo desnudo." (122) Es de notar que la palabra "desnudo", es propia del relato citado que consta además de numerosas descripciones de personajes forzados a desvestirse, como podemos constatarlo en el fragmento siguiente:

"Amonestada, y fue mandada desnudar,.."

"[...] fue desnudada y puesta en la cincha..."

"Estandola desnudano decía que no debía nada, y que ..." (106).

"Fue mandado quitar la camisa y quedó desnudo y ..." etc. (116).

Se desconoce la identidad del muerto, igual que en el texto citado:

"Nadie quiso hacerse cargo del muerto sin nombre." (123)

Por ende, es de notar el empleo de un léxico muy contrastante con los valores del relato citado:

"Sintió la obligación de matarse..." "Fin del infierno, fin del cielo, principio de nada." "Matarme." etc. (118).

Por intermedio de esos ejemplos, en los que se constata un distanciamiento entre ambos textos, se nos recuerda que dichos discursos son diferentes pese a su similitud aparente.

El Santo Oficio de la Inquisición, capítulo veinticinco: 6a aparición

El presente segmento empieza de lleno con aclaraciones acerca de la muerte de alguien:

"Porque durante la misa mayor, en un día de fiesta, con mucho enojo y cólera dijo: "Ya se pasó el tiempo en que Dios mandaba que si a uno diesen un bofetón en un carrillo, volviese el otro, que a quien a mí me enojare en el zapato, le sacaré el alma." (124)

Si bien el cambio de tono y de lenguaje nos traslada a otro contexto la temática nos permite simbólicamente imaginar que se trata de la continuación del capítulo anterior. El capítulo entero consiste en una justificación de la muerte dada a alguien.... ¿el muerto del capítulo anterior?... El vínculo queda más explícito con el uso de la palabra "muerto" al final de dicho capítulo. El ambiente denso que evoca la muerte, se ve acrecentado por el ritmo de un especie de martilleo incesante creado por una serie de párrafos que empiezan igual:

"Porque durante la misa mayor,...

Por haber andado ...

Porque daba fortuna con amores...

Porque trataba con el diablo...

Porque hallándose en el campo..." (124).

La presencia reiterada de nombres colectivos o generales en el texto citado, "los indios", "el hombre", "el grupo", "el juez", "el rico", "el pobre" son expresiones de un mundo en el cual se tiende a borrar la identidad. Por otra parte, aunque la obra de J.T. Medina comporta una serie de nombres de individuos que sufrieron las torturas, en el texto citado la presencia de nombres es casi inexistente. Ello nos lleva a pensar que se seleccionó este tipo de pasajes para demostrar que la identidad no

tiene importancia en los regímenes opresores; de una frase a otra la víctima de torturas pasa a ser hombre o mujer. Ni siquiera se menciona la palabra "hombre" o "mujer". Logramos conocer el género gracias a los calificativos o los artículos:

"[...] y cuando el diablo la quería hablar, la daba un aire fresco en el rostro; y cuando ella quería..." y un poco más lejos "Porque hallándose en el campo había oído un sonido muy suave que bajó del cielo sobre él y le alegró muchísimo..." (124).

Por otra parte vemos aquí una intención de hacer resaltar el aspecto anónimo, para que comprendamos que se trata del destino de todos.

La ciudad, capítulo veintiseis: 7a aparición

Curiosamente, se narra aquí el recorrido de un cadáver que llega a la ciudad por el mar donde, se supone, había sido arrojado. La muerte se impone cada vez más hasta consagrarle el capítulo entero. Las imágenes que recurren a una terminología de violencia y del ejército acrecentan este fenómeno:

"[...] la noche se desploma, brutal y vengadora, sobre nosotros." (126)

"[...] con el vientre desgarrado por los colmillos enemigos."

"Después, la gaviota se ha quedado montando guardia sobre él..." (127).

"[...] con la voz de un hombre que siente una tristeza como la de un ejército en retirada..." (127).

El Santo Oficio de la Inquisición, capítulo vintisiete: 7a aparición

El presente capítulo se caracteriza por su tono de justificación desde la primera frase: "Porque en un entierro muy suntuoso había dicho que tanta pompa era inútil, ya que el muerto no había menester nada." (128)

como para justificar el pasaje anterior donde se había echado el muerto al mar. Se produce un vínculo más concreto, de tipo lexical, con la palabra "entierra" presente al final del capítulo anterior:

"La ciudad no dice que lo llamó. La ciudad: que de día come luz y de noche la escupe. Que de noche engendra vidas y de día las entierra." (127)

El relato citado, iniciado en el capítulo trece con la justificación de la instauración de la Inquisición termina a su vez, con la justificación de los actos de tortura.

Andares de Ganapán, capítulo veintiocho: 4a aparición

Una invocación a María, "Madre de Dios", inicia el presente capítulo. El personaje Ganapán la considera así:

"Entonces fue cuando cerré los ojos y los apreté para metérmelos bien adentro y vi puntitos de dolores y con toda la fuerza del alma le pedí ayuda a usted, Madre de Dios, Madre de Mártires, ponchito de los pobres." (132)

No nos parece trivial la referencia al capítulo anterior mediante la palabra "pobre":

"...los sacerdotes se comían el sudor de los pobres..." (130).

El mismo capítulo se termina así:

"que no eran sino contra los pobres y no contra los grandes hinchados" (130).

Se sobreentiende en esta comparación entre representantes religiosos una crítica sutil a los inquisidores, que supuestamente actúan en nombre de la fe.

Mediante fórmulas típicas de rememoración, "¿Se acuerda?", Ganapán se dirige a María con una descripción de castigos que le infligió la monja pastora en su niñez:

"Me habían metido abajo de la ducha fría, por alguna diablura que yo estaba debiendo, y vino la monja Pastora y me aplicó el castigo. La Pastora me dio con una vara de mimbre en la espalda, me dio con todo y alma y vida y yo no lloraba por no darle el gusto y cuanto más aguantaba, más fuerte me pegaba la monja con la vara. Después me llevaron, desnudo, al medio del patio.. Me obligaron a hincarme y ahí me tuvieron todo el día hincado y con las manos en la nuca, obligado a mirar el suelo. No podía moverme. Si me movía me pegaba con la vara." (131)

He aquí algunas justificaciones de torturas del capítulo precedente:

"Porque dispuso tres muñecos que representaban otras tantas personas de autoridad y ejercicio,....invocando al demonio." (128)

"Porque dijo que los sacerdotes comían el sudor de los pobres...sino que iba condenado al infierno..." (129).

"Porque se denunció de haber expresado, en galeras, que si él no cabalgaba en este mundo, el diablo le cabalgaría en el otro." (130)

"Porque renegó de Dios mientras estaba colgado recibiendo azotes de su amo." (130)

Con todo, las circunstancias vividas por los personajes en ambos capítulos presentan similitudes; su posición física, los golpes que les infligen los representantes religiosos, los pecados reprochados. Otra vez los tratamientos físicos servirán de conexión entre dos épocas.

La palabra "desnudo" propia del relato citado reaparece en el texto citante en el mismo contexto; antes que el personaje sea golpeado. Asimismo cabe mencionar el paralelismo entre las palabras "diablo" y sus sinónimos y, la palabra "diablura".

El presente relato, que aparece por primera vez en alternancia con la Historia, sirve asimismo de conclusión a esta secuencia intertextual. Acudimos al título que nos deja en un espíritu abierto. En efecto con lo que evoca la palabra "andares" se apunta a demostrar algo que continúa algo no acabado. Por otra parte no logramos encontrar en el último capítulo histórico ningún elemento que podría servir a modo de conclusión. Obviamente se quiere dejarnos con algo inconcluso. El final, abierto y sugerente, se detiene en las márgenes nebulosas de la reflexión.

CONCLUSIÓN

Historia/ficción como estrategia principal

Continuidad histórica o persistencia de un fenómeno represivo

En primer lugar, el paralelo establecido entre el texto citante y el texto citado nos lleva a considerar que los sufrimientos del hombre en esta región del mundo se perpetúan a través del tiempo.

1- Se recurre a la forma para poner en evidencia la repetición o la persistencia de un fenómeno colocando en alternancia textos de épocas lejanas entre sí. De esta manera, el pasado cobra aún más vigencia. El texto citante, por su parte, refleja una situación colectiva de represión en diversos planos (físico, psicológico, social, económico, político) que trae aparejada la degradación de un pueblo. El hecho de constatar la existencia de situaciones similares tanto en el pasado como en el presente nos lleva a concluir que este fenómeno es entonces permanente o por lo menos tiende a repetirse con frecuencia en esta región del mundo. Al volver tan atrás en la "Historia", se quiere demostrar que no hubo una gran evolución. La forma de proceder de la clase dirigente es similar.

Un tono trágico domina el texto citante y nos permite percibir este proceso de degradación. El texto citado, por el contrario, se caracteriza por un tono impersonal despojado de emociones. La situación colectiva de represión, también presente en dicho texto, permanece en un nivel más bien físico. Con todo, las circunstancias vividas por los personajes en ambos textos presentan similitudes. Comprobamos también la reproducción de ciertos esquemas que nos llevan a considerar un grado de correspondencia de los eventos y situaciones del texto citado con los del

texto citante. Al colocar los personajes en situaciones similares se facilita el paso de un texto al otro sin que se produzca un gran corte. La incorporación del texto citado en el texto receptor es tal que permite el paso de uno a otro sin interrupción y sin necesidad de recurrir a explicaciones. En efecto alternamos entre los tiempos más remotos y el tiempo presente (presente histórico) sin mayores sobresaltos, como si nada hubiera cambiado, lo que orienta la lectura hacia la idea de no-cambio que existe en esa región del mundo. Cabe observar asimismo que el texto citado queda integrado en un marco de ficción pero no dentro de un relato como tal. Aunque se puede considerar cierto grado de complejidad en el cual se enmarca dicho texto puesto que se tiene que adaptar a varios relatos, es de notar que tal estructura de yuxtaposición más laxa no requiere vínculos rígidos. El texto citado no está integrado en un relato único sino que se cuela en las grietas de los distintos relatos, entre las fisuras que existen en el texto citante y viene a colmar los vacíos causados por la ausencia de una voz: la de los dirigentes. Desde luego la integración del texto citado se ve facilitada por el tipo de estructura que consta de relatos simultáneos. Precisamente por estas observaciones resulta difícil hablar de una estructura principal y de otra subordinada sino que aparece más bien como un conjunto de estructuras interdependientes. Hay una coordinación entre las historias sin formar un relato como tal pero la canción se vuelve colectiva ("de nosotros") a fuerza de sumar relatos individuales. El presentar historias individuales acrecenta el dramatismo. Por su parte la dimensión colectiva expresa un lirismo social. Por otra parte, el hecho de que los capítulos del texto citado empiecen todos "in medias res" facilita su inserción en el conjunto de la

obra. Dichas estrategias sirven para crear este efecto de persistencia a través del tiempo.

2-En segundo lugar, el efecto de persistencia se ve apoyado por un conjunto de procedimientos mucho más sutiles. Hicimos referencia a algunos de ellos en los capítulos anteriores.

A) Primero cabe recordar el empleo del imperfecto que reviste un carácter de duración y que es empleado en muchas ocasiones para expresar sensaciones físicas y psicológicas. La duración de un fenómeno está vinculada aquí con el dolor y los sufrimientos. Se pone de relieve así los continuos sufrimientos que se siguen padeciendo en América Latina desde una época muy remota. A eso hay que añadir el uso del tiempo presente que sirve para actualizar este pasado remoto.

Las numerosas vueltas al pasado y a los recuerdos en el texto citante, mediante expresiones temporales propias, contribuyen a aumentar el paralelismo "Historia-ficción", o, pasado-presente, con el fin de crear el efecto de la persistencia en el tiempo de este fenómeno represivo.

B) Varios son los mecanismos de integración de los capítulos históricos en la obra que crean vínculos estilísticos, temáticos, formales, etc. Entre las dos modalidades narrativas existen puntos en común en cuanto a tonos, imágenes y léxico de capítulos sucesivos pertenecientes a épocas distintas. El efecto de persistencia resulta aún más logrado cuando los vínculos aparecen directamente al final de un capítulo y al principio del siguiente. Los vínculos, ya sean sutiles o explícitos apuntan en todos los casos a lograr el encadenamiento de los hechos entre ambos textos. Como pudimos constatarlo, los mecanismos de integración pueden presentarse a

través de una alusión directa al texto citado mediante el empleo, en un pasaje del texto citante, de una palabra ya aparecida en el texto citado. Se trata en este caso de un vínculo relativo al léxico. En el léxico las palabras que pueden servir de vínculos remiten en la mayoría de los casos a la temática de la represión refiriendo a situaciones físicas del personaje. Existen asimismo otros tipos de puente que unen los textos al marco general. Se trata de procesos lingüísticos, estilísticos, formales, temáticos, que sirven tanto para crear oposición como paralelos semánticos. Entre los mecanismos de integración más frecuentes observamos el recurso al léxico y a la temática y en menor medida, notamos la presencia de vínculos formales y estilísticos. La omnipresencia de dichos mecanismos nos permite afirmar que no se trata aquí del hecho de explotar la Historia en sí misma.

C) Los pasajes citados, empleados aquí con una función específica, no son reiterados mecánicamente sino que se manifiestan con variantes. En efecto no asistimos a una mera repetición de la información. Estos se introducen bajo la apariencia de un relato único dividido en siete capítulos distintos que se encadenan con los relatos del texto citante. Se nos lleva así al sentido deseado de manera sutil sin que perdamos el hilo de la narración. Ello apunta al efecto de continuidad o persistencia subrayado ulteriormente.

Por otra parte, a la hora de examinar en qué momento aparece el texto citado dentro del texto receptor observamos que surge con más frecuencia en el relato titulado *La máquina* cuyo desarrollo, a la manera del texto citado, se centra entorno a la delación y lo que ésta implica. Entre los efectos del texto citado sobre el texto citante observamos que la

integración de aquél produce un cambio de tono en el texto citante. En efecto aparecen por primera vez, inmediatamente antes del texto citado, los relatos que tratarán en concreto sobre la situación de los personajes perseguidos y arrestados por los dirigentes de la *máquina*. El tono se torna más grave. Esto implica un cambio a nivel de la situación en que se encuentran los personajes. Notamos, en varias oportunidades, un cambio en el proceso narrativo a la hora de introducir el texto histórico, entendiendo por ello que se le da la palabra al personaje en el relato que aparece inmediatamente después. En un intento más de relacionar ambos textos notamos cómo varios capítulos del texto citado evocan lo que podría ser el resultado del capítulo del texto citado que le precede. Sin embargo, a nuestro entender, mediante esta aparente continuidad, no se trata de demostrar las consecuencias de los actos del pasado en el presente sino que pretende poner en evidencia el fenómeno de permanencia de dicha situación a través del tiempo. En otras palabras ambos textos no están relacionados entre sí de manera complementaria en razón del fenómeno de causa-efecto sino que manifiestan una similitud de función.

Es de interés notar la presencia sistemática del tema principal, la represión. Como pudimos constatar en nuestro análisis, el texto citado y el texto receptor están íntimamente relacionados a través de las constantes que prevalecen en los regímenes dictatoriales invocados en la obra: pérdida de la identidad, represión y control de la palabra, falta de libertad, empleo de la violencia. Las actitudes "heróicas" de las instituciones respectivas - Inquisición, dictadura -, enfatizadas por la descripción de sus armas revelan el fenómeno de la violencia. Como ilustración suficiente de este enfoque, señalemos que el texto citado alude en reiteradas oportunidades al fenómeno de la tortura refiriéndose a las armas en

concreto así como a las partes del cuerpo que se torturan. Naturalmente se obvia todo tipo de sensaciones o emociones. El ejercicio de delación, que constituye el argumento central de varios capítulos de ambos textos, enfatiza aún más esta realidad. En los capítulos del texto citado, detectamos la presencia de fórmulas reiteradas que hacen referencia a los métodos utilizados para forzar a hablar: "[...] y amonestado que diga la verdad, dijo que no tiene más que decir." (116) y otras. Podemos hablar del proceso como técnica y del proceso como tema. Los temas que son introducidos por este proceso pueden servir también para evocar la duración de un fenómeno represivo causado por el sistema. El texto citado suscita esos elementos que a su vez en el texto citante se vuelven más enfáticos para describirlo. Podríamos decir entonces que la obra descansa sobre repeticiones, lo que crea un cierto ritmo. Con eso, ambos textos se completan en el plano semántico.

En el proceso de reorganización del texto citado, apuntamos en primer lugar a la disposición de los distintos capítulos en el marco del texto citante que aparecen repetidamente en un breve fragmento de la obra. Por otra parte, en varios capítulos del relato citado cada párrafo empieza de la misma manera. Dichas repeticiones crean un ritmo particular, una especie de martilleo incesante que remite al ambiente pesado que reina en la obra. Además, la brevedad de los capítulos del texto citado incrementa aún más su impacto. El texto citado no se inserta ya en el comienzo de la obra, dejando así que la puesta en situación ocupe un espacio considerable afín de preparar el lector. La parte del texto que precede la inserción del primer capítulo histórico sirve entonces de preámbulo para situar el medio social y físico en el que el texto citado se incorporará.

A la hora de comprobar las transformaciones experimentadas por el texto citado trasladado en el marco narrativo, constatamos que ilustra la represión en conexión con la secuencia temática en la que está integrado. De hecho los pasajes históricos están insertados dentro de un marco revelador de lo que se quiere expresar: "El regreso", "La máquina", y, para terminar, "Los andares de Ganapán". Podemos decir que en el marco se encuentra el sentido que se quiere impartir a la integración de dicho texto. El texto citado responde entonces a las exigencias de dicho marco. Es de notar que los pasajes del texto citante se relacionan también entre sí de manera sutil mediante la temática central.

Mencionamos ya un deseo de crear la impresión de que la "Historia" forma aquí un relato único. Nos pareció interesante fijarnos en la progresión de dicho relato dentro del conjunto de la obra. El retrato altamente positivo de los primeros capítulos deja lugar a descripciones que van cayendo gradualmente en los aspectos repugnantes de los actos que tuvieron lugar durante el período de la Inquisición. A modo de "conclusión", E. Galeano recurrió a un pasaje que por su temática, fija en nuestra mente este retrato negativo. Se opera una gradación desde lo "bueno" hacía lo negativo. Por otra parte notamos una preocupación por modificar detalles, frases y palabras en los textos históricos. Interpretamos este proceso de dos maneras; por una parte, como pudimos constatarlo, esta manipulación del material puede servir de ajuste. Por otra parte, tiende a demostrar que la Historia no debe ser tan rígida y que aún siendo flexible puede ser verídica.

En un intento de agrupar los capítulos del texto citado según la idea central que los anima hemos hecho referencia oportunamente al ejercicio

de delación y a las torturas que dan lugar a ciertos capítulos de justificación. Por su parte los personajes extraídos de su contexto parecen en ciertos casos fundirse con los personajes del texto citante dado su carácter anónimo que facilita la integración en el conjunto de la obra. Sin embargo no podemos hablar de personajes totalmente ficticios, pues no cobran la autonomía de los personajes del texto citante. Observamos en ello un deseo de conservar un cierto grado de veracidad con el fin de no atenuar la supuesta realidad histórica. Si esos pasajes cuentan con un argumento, personajes y descripciones que tienden a darle autosuficiencia al relato, este efecto queda contrarrestado en la medida en que el texto citado tiene paralelos con el marco de la obra que logran demostrar, como ya mencionamos, una interdependencia entre ambos. En efecto, aunque el texto citado, cuyas apariciones resultan mínimas en términos de cantidad, se puede leer independientemente del texto citado y viceversa, es en el conjunto que reside el sentido que se quiere inferir a la obra.

La repetición de la misma información en ambos textos, las constantes temáticas actualizadas en el relato global de modo diverso, lo afectan en todos sus niveles y le confieren un índice de coherencia semántica que coincide con lo que se quiere comunicar. Se podría hablar de la utilización de los textos históricos al servicio de la literatura como instrumento de condensación de la información en torno al proceso de degradación social y económica provocado entre otras cosas por la represión física, psicológica y económica experimentada por los personajes.

La multiplicidad de voces o polifonía

El texto citado que ostenta un estilo sensible, poético, que canta de acuerdo a las vibraciones de un pueblo, ofrece un notable contraste con la rigidez que caracteriza al texto citado, histórico jurídico³⁶, que narra los hechos de manera impersonal. No quedan dudas sobre el efecto producido por este tratamiento diferente de hechos similares en ambos textos. El texto citado, con su discurso rígido e impersonal, resurge de la manera más horrible en el marco de la ficción humanizada por su discurso de emoción. Este contraste entre el discurso impersonal y el discurso emotivo evidencia el aspecto rígido, estricto de la Historia y de los que la hicieron. Logramos verlo gracias a la comparación a la cual se nos convidó con la integración del texto citado en un texto que comporta un aspecto humano muy presente. El texto citado, cuyas carencias son puestas en evidencia por este proceso, resulta desviado de su sentido original hasta volverse en contra de sí mismo y hasta podríamos afirmar que adquiere aquí una función directamente opuesta a la inicial. Se trata de un discurso oficial en el que no interviene el narrador y donde se exponen hechos históricos reales con la intención de ser archivados. Tampoco se puede olvidar que en dicha época los actos de torturas no tenían la connotación violenta que se les atribuye hoy día. Dicho discurso

³⁶ En la advertencia preliminar de su obra, J.T. Medina destaca algunas características del contenido de su obra: "Con todo, como para juzgar sus procedimientos era indispensable conocer las leyes por que se rejian sus jueces en la tramitacion i fallo de las causas, desde que sobrevenia el denunciado hasta la solemnidad del auto de fe, he dado cabida a una somera relacion del formulario en uso i de las penas establecidas, sin escluir los medios de apremio i torturas mas de ordinario empleados..." , J.T. Medina, *Historia del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima (1569-1820)*, Editada en Santiago de Chile, 1887, p.X.

adquiere desde luego una nueva significación al ser integrados en el sistema de valores que rige la obra, en un contexto contrastante. Asimismo, con la intención de conferirles el sentido requerido, se modificó el orden de los pasajes seleccionados.

Ambos textos no sólo se distinguen por su tono sino que el texto citado emplea un lenguaje más complejo, y en este caso arcaico, en contraposición con el texto citante donde los personajes se expresan con la sencillez y los matices propios del pueblo. Dicho estilo contrastante aparece aquí como una crítica al lenguaje codificado y destinado a un grupo reducido, a través del cual la Historia oficial pretende justificar a quienes detentan el poder. Eso sirve para subrayar quién tiene la palabra en la Historia y, al mismo tiempo, señalar en ésta la ausencia de la voz del pueblo. La represión de la palabra manifestada a lo largo de la obra es propuesta como signo revelador de la voz que falta en el discurso histórico. El análisis del discurso remite a otros discursos. Mediante la forma, se logra multiplicar las voces y sumar al discurso de la élite, la expresión del pueblo.³⁷ El conjunto de unos y otros, surgiendo y coordinándose a lo largo de la obra, conforme a un cuidadoso plan, compone una polifonía de voces. Por ende, vemos cómo la estructura de la obra descansa deliberadamente sobre un modelo construido sistemáticamente en base a una contradicción. Pese a que las autoridades

³⁷ "El texto se apoya en un discurso marcado por la ambivalencia y la ambigüedad en su acercamiento a la historia, mientras se recuerdan los hechos, los narradores van esclareciendo, corroborando o profundizando en los mismos. Es decir, el texto propone un cuestionamiento que a la vez que mantiene el dinamismo del discurso; asegura la pluralidad del sentido. La historia no se presenta así como proposición de una verdad única, sino como apertura a diferentes interpretaciones y acercamientos." Lyda Aponte de Zacklin, "Radio, "Cassettes" y ficción en D de José Balza", en: *La historia en la literatura iberoamericana, Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, The Inca Garcilaso Series, Ediciones del Norte, New York, 1989, p.375.

reprimen la libertad de expresión los oprimidos recobran su voz gracias a esta "canción" y en ello reside el sentido de la obra.

Esos planteamientos que apuntan a marcar las diferencias entre ambos discursos nos llevan a subrayar un deseo de distanciamiento por parte del texto citante. Interpretamos este proceso como una manera de evidenciar la presencia de otra voz que no es la suya y que le permite hacerle decir lo que quiere a dicho discurso. Señalamos también otros intentos de distanciamiento. En primer lugar aludimos a la identificación del origen del texto citado y esto desde el principio de la obra. Luego, al contrario de muchos autores de América Latina que recurrieron a la Historia para la confección de su obra insertándola de manera que se funda totalmente con la ficción, E. Galeano eligió separarla de manera evidente mediante una estructura fragmentada.

La obra se articula en base a oposiciones semánticas que permiten observar lo siguiente: se oponen los contrastes hasta que nos aparezcan a primera vista bastante incompatible. En efecto, el sentido de la obra resulta en gran medida del resultado de las oposiciones. La consolidación de la obra pone en evidencia la yuxtaposición de dos discursos opuestos. En conclusión, como reacción frente a los textos históricos en los cuales la voz del pueblo queda excluída, se hace totalmente el proceso inverso en el texto receptor en la cual se hace resaltar el punto de vista del personaje mediante un proceso anunciado desde el título. Este proceso se manifiesta aún con más fuerza mediante el proceso narrativo en el cuál los personajes logran, a través de sus reflexiones y diálogos, tomar la palabra.

Por otra parte, notamos una similitud entre ambos textos a partir de la oposición que se formula mediante el paralelo entre la represión de la

palabra y el hecho de que, tanto los personajes de la ficción como los de la historia se vean forzados a hablar. Nos referimos aquí al fenómeno de la delación que como mencionamos rige durante los regímenes dictatoriales tal como es el caso durante la Inquisición que descansaba casi en totalidad sobre este ejercicio. La obra nos enfrenta a la aberrante coexistencia de dos realidades contradictorias: la represión de la palabra y la delación; dicho de otro modo, la obligación de callar o de hablar. Podemos entonces afirmar que asistimos a un fenómeno de control de la palabra. En dicho contexto la obra anuncia, ya desde el título, que no sólo se propone elevar su canto transgrediendo todas las barreras impuestas por el poder sino que además, si de denunciar se trata, se tomará la libertad de denunciar a los opresores.

Vemos aquí una preocupación por la Historia de América Latina y sobre todo por los que no participaron en la elaboración de la Historia Oficial. Sin embargo, la canción, por su valor lírico y no histórico significa claramente que no es una tentativa de reescribir la Historia. Tampoco se trata de una reconciliación de dos voces, aspecto evidenciado por el distanciamiento provocado entre ambos discursos, sino que nos permite una segunda lectura de la Historia.

Valiéndose de varias voces se pretende no repetir el error de los Historiadores. Pero conviene analizar más detenidamente el método de selección que nos permite poner en tela de juicio dicha conclusión: el método consistió en escoger partes de la Historia para demostrar que se ha omitido una voz en la confección de la Historia oficial. Además se puede hablar de una selección sin neutralidad: se "utilizan" los textos de la élite... Por otra parte, se retoma pasajes de J.T. Medina cuyo alcance se ve afectado por la modificación del orden en que aparecen. Es el resultado

lógico de una serie de factores que apuntan a una inevitable manipulación del material recopilado.

La estructura fragmentada de la obra - una serie de historias yuxtapuestas - descansa sobre varios tipos de discurso: novela popular, sátira, lírica, Historia. La forma fragmentada de ordenar los contenidos básicos de la obra refleja la manera en que los hechos de la realidad se presentan: el desorden y la ruptura son la respuesta bajo la forma de rebeldía en contra el orden representativo. Pero sobre todo la estructura de la obra no preconiza una escena central. Por otra parte, no podemos hablar de un protagonista principal. Todos los personajes tienen su grado de importancia. Esta búsqueda de descentralización ideológica del narrador tradicional de la Historia Oficial es a su vez posible gracias al tipo de forma narrativa elegido (varias historias y varias voces que reflejan los objetivos ideológicos de la obra.) Interpretamos aquí que la verdadera Historia tiene más de un discurso. La yuxtaposición de relatos sirve asimismo para reunir fragmentos de historias representativas de todas las capas de una región que experimenta los mismos problemas. Esa estructura permite saltos, tanto en el espacio como en el tiempo y cambios de enfoque sin necesidad de incluir explicaciones entre los textos. El recurso a las escenas de lo cotidiano nos permite percibir las reflexiones y sufrimientos e introducirnos en el mundo más íntimo de los personajes presentándonos a la vez una visión de la situación política e histórica a través de su voz y su experiencia. Llegamos a conocer la Historia con mayúsculas a través de la vida cotidiana de los personajes. Esos planteamientos nos llevan a considerar que la Historia existe a través de los individuos y que no se trata de relato de hechos en los cuales sus preocupaciones y vivencias quedan excluidas como ocurre en la Historia Oficial. En efecto, en la

Historia el aspecto social es ignorado y se trata más bien de contemplar la problemática de la clase dirigente (quién dirige, quién gana, etc.). Aquí se incluye la versión olvidada de la Historia, la de la gente. Con esta yuxtaposición se quiere remediar la omisión de las historias de estos individuos producto de la orientación militar, y de las clases dominantes que evoca conmemoraciones heroicas, grandes gestas militares. Por la misma ocasión la Historia insertada en una obra de ficción, y no en un documento oficial, se vuelve más accesible.

Asimismo somos testigos de la destrucción del modelo épico. Valiéndose de la Historia se destruye al héroe épico, tradicionalmente valeroso, representándolo como un cobarde. Por otra parte, el "nosotros" - que toma la palabra - así como la serie de historias individuales que constituyen un conjunto colectivo apuntan a subrayar el carácter épico de fuerte dimensión humana de los movimientos colectivos.

La identidad recuperada

La canción de nosotros, a través de lo cotidiano de la gente, presenta un mundo en busca de su identidad política y cultural. Al colocar las pequeñas historias de los individuos, que siempre habían sido anónimas, junto a la Historia, se devuelve la identidad a la gente. Se recrea la época de una comunidad en la que la identidad sociológica del pueblo no existe, valiéndose así del pasado para apoyar un deseo de identidad sociológica (nosotros) que se percibe en el texto citante. En este sentido hay una interacción entre ambos textos.

Por otra parte, la dependencia social y económica que caracteriza a ciertos personajes del texto citante remite a la época de la colonización española como punto de partida del cuestionamiento acerca de la identidad.

El recurso a la Historia como técnica de persuasión

Dado su carácter verídico, en contraposición a la "ficción", el discurso histórico tiene la capacidad para demostrar algo y convencer. Sin embargo la "ficción" tiende aquí a volverse realidad. Se trata de dar veracidad a su texto ³⁸ y transformar a la Historia casi en ficción. Este engarce resulta natural y convincente en varios casos. Estamos en presencia de un evidente proceso de reelaboración de un discurso dentro de la ficción, por ello podemos hablar del carácter ficticio que adquiere la Historia aquí. En este sentido, apuntamos ya a Graciela Reyes que ilustra muy bien el carácter de reproducción que adquiere la cita en el relato literario dado su carácter ficticio. Por otra parte proponemos referir a Sylvia Molloy en su artículo sobre Historia y Ficción. ³⁹

Interpretamos el recurso a un texto ajeno por parte de E. Galeano como una intención de demostrar que sus propósitos quedan justificados por otros textos. En efecto, aunque el texto histórico no fue construido en la misma línea de pensamiento que la de nuestro autor, dice lo que dice y, sobre todo colocado en el marco de la ficción.

³⁸ "El narrador va presentando en su historia personajes pertenecientes al mundo político y cultural del país: es decir, personajes reales reconocibles para el lector, que se mezclan con los personajes imaginarios del relato. Esta trasgresión de los límites entre lo real y lo imaginario dentro de la narración, entre lo que se narra y lo narrado, sirve para acentuar la verdad de un discurso que se afirma mientras se borra, se niega, se tacha. En otras palabras, la historia y la ficción se funden en este texto que se propone como verdad estética, como realidad del lenguaje." Lyda Aponte de Zacklin, "Radio, "Cassettes" y ficción en D de José Balza", en: *La historia en la literatura iberoamericana, Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, The Inca Garcilaso Series, Ediciones del Norte, New York, 1989, p.374.

³⁹ "En una discusión sobre historia y ficción es necesario decir que historia no equivale a ficción aunque no deje, del todo, de serlo." Sylvia Molloy, "Recuerdo, historia, ficción" en: *La historia en la literatura iberoamericana, Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, The Inca Garcilaso Series, Ediciones del Norte, New York, 1989, p.256.

Por otra parte el recurrir a algo conocido, sirve para los textos argumentativos que quieren demostrar o defender un punto; su novela adquiere entonces este aspecto ensayístico.

Síntesis

Las palabras quedan inscritas dentro de un marco de poca acción. Se vale de saltos en el tiempo para hacer avanzar el relato. En resumen la originalidad de la obra no reside en el fondo sino en la forma. Su fuerza radica justamente en el manejo del material, a través de una narración donde conjuga pasado, presente y futuro, alternando "ficción" con "Historia" y multiplicando así perspectivas. En conclusión podemos hablar de un programa del texto citante cuyo soporte es el texto citado. En efecto gracias a esta manipulación del material extratextual se logra demostrar virtudes mayores del recurso a la Historia para la elaboración de un texto de ficción. Por medio de esa unión, la obra llega a expresar que las cosas significadas por esos términos se añaden una a otra. En suma, se logra presentarnos una combinación de perspectiva lírica con aspectos históricos y sociales. El autor de esta obra subjetiva, construida a través del recuerdo y de las emociones nos resulta objetivo frente a la realidad política que le tocó vivir.

BIBLIOGRAFÍA

1- Obras del autor

Galeano, Eduardo, *La canción de nosotros*, Ediciones del Canchito, Montevideo, 1988.

-----, *La chanson que nous chantons*, traduit par Mellac, Régine et Morvan, Annie, Editions Albin Michel, Paris, 1977.

-----, *Entrevistas y artículos (1962\1987)*, Ediciones del Canchito, Montevideo, 1988.

-----, *Ser como ellos y otros artículos*, Ediciones del Canchito, Montevideo, 1992.

2- Obras sobre el autor

Barros-Lémez, Alvaro, "CANTARES QUE DE GENTE EN GENTE QUEDAN, América Latina, lucha, exilio y narrativa en la obra de Eduardo Galeano", en: *Escritura*, vol.XII, 23-24, enero-diciembre 1987, pp.167-190.

Duchesne Winter, Juan, "Eduardo Galeano: coyuntura, en Días y noches, de estilo e historia", en : *Narraciones de testimonio en América Latina: cinco estudios*, Editorial de la universidad de Puerto Rico, 1992, pp.9-40.

Lagarde, Manuel Henriquez, "Las huellas de la pelea", en: *Casa de las Americas*, vol.30, 174, 1989, pp.90-101.

Lagos-Pope, María-Inés, "Testimonies from Exile: Works by Hernán Valdés, Eduardo Galeano, and David Viñas", in: *Exile in Literature*, Lagos-Pope, María-Inés, Lewisburg, 1988, pp.121-137.

Verani, Hugo J., "Los restos del naufragio: La canción de nosotros de Eduardo Galeano", en: *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, vol.7, 13, 1981, pp.61-70.

Wilson, S.R., "El Cono Sur: The tradition of Exile, The Language of Poetry", en: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol.VIII, 2, 1984, pp.247-262.

Zayas, Enrique, "Eduardo Galeano: El oficio de la revelación desafiante", en: *Revista \Review Interamericana*, 1985 Spring-Winter, Vol.25, pp 88-91.

3- Obras Históricas

Alberro, Solange, *Inquisition et société au Mexique 1571-1700*, Centre d'Etudes Mexicaines et centraméricaines, México, 1988 vol.XV.

Medina, José Toribio, *Historia del tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de Lima 1569-1820*, Editada en Santiago de Chile, 1887.

-----, *Historia del tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en las provincias del Plata*, Editada en Santiago de Chile, 1887.

Marquez, Antonio, *Literatura e Inquisición en España (1478-1834)*, Ediciones Taurus, Madrid, 1980.

Pinglé, Jacques, *L'Inquisition ou la dictature de la foi*, Librairie Académique Perrin, Paris, 1975.

Vacandard, E., *L'Inquisition*, (étude historique et critique sur le pouvoir coercif de l'église), Librairie Bloud et Cie, Paris, 1907.

4- Obras diversas

Aponte de Zacklin, Lyda, "Radio, "cassettes" y ficción en D de José Balza", en: *La historia en la literatura iberoamericana, Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de la Literatura Iberoamericana*, The Inca Garcilaso Series, Ediciones del Norte, New York, 1989, pp.373-378.

Barricelli, P. and J. Gibaldi, J., Editores, *Interrelations of Literature*, The Modern Language Association of América, New York, 1982.

Bouvier de Fontelle, Bernard, *Entretiens sur la pluralité des mondes*, Editions de L'Aube, France, 1990.

Centre d'étude et de recherche d'Histoire, des idées et de la sensibilité, *Histoire et littérature: les écrivains et la politique*, Editions Presses Universitaires, Paris, 1977.

Centre de Recherches d'Histoire et Littérature, *Les Genres et L'Histoire*, Les Belles Lettres, Paris, 1981.

Gambaro, Griselda, *Las paredes*, Editorial Argonauta, Buenos Aires/Barcelona, 1979.

Molloy, Sylvia, "Recuerdo, historia, ficción" en: *La historia en la literatura iberoamericana, Memorias del XXVI Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana*, the Inca Garcilaso Series, Ediciones del Norte, New York, 1989, pp.253-258.

Sarfati-Arnaud, Monique, "L' histoire de Gonzalo Guerrero vue par Eugenio Aguirre", in: *Mundus Novus/Nouveaux Mondes*, (XVIe - XX e s.), Collection Archives, Paris, 1993, pp.303-315.

Poupeney Hart, Catherine, "La crónica de Indias entre "historia" y "ficción" en: *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol.XV, 3, Primavera 1991, pp.503-515.

5- Obras teóricas

Bajtín, Mijáil, *Teoría y estética de la novela*, Taurus, Madrid, 1989.

Bourneuf, Roland et Ouellet, Réal, *L'univers du roman*, Presses Universitaires de France, Paris, 1972.

Dumortier, J.L. et Plazanet, Fr., *Pour lire le récit*, Editions A. De Boeck, Bruxelles, 1985.

Genette, Gérard, *Palimpsestes*, Editions du Seuil, Paris, 1982.

-----, *Introduction à l'architexte*, Editions du Seuil, Paris, 1979.

Foucault, Michel, *L'ordre du discours*, Éditions Gallimard, paris, 1971.

Kristeva, Julia, *Semiotike: recherche pour une sémanalyse*, Editions du Seuil, 1969.

Maingueneau, Dominique, *Introducción a los métodos de análisis del discurso*, Hachette, Buenos Aires, 1989.

Reyes, Graciela, *Polifonía textual, La citación en el relato literario*, Editorial Gredos, Madrid, 1984.

Schaeffer, Jean-Marie, "Du texte au genre. Notes sur la problématique générique", in: *Théorie des genres*, Éditions du Seuil, Paris, 1986, pp.179-205.

Sholes, Robert, "Les modes de la fiction", in: *Théorie des genres*, Editions du Seuil, Paris, 1986, pp.77-88.

Skłodowska, Elzbieta, "Aproximaciones al discurso histórico en la nueva novela hispanoamericana", en: *Plural*, no 160, enero de 1985, pp.11-19.

6- Libros de consulta

Alarcos Llorach, Emilio, *Estudios de Gramática Funcional del Español*, Editorial Gredos, Madrid, 1978.

Carreter, Fernando Lázaro, *Diccionario de términos filológicos*, Editorial Gredos, Madrid, 1987.

Marchese, Angelo y Forradellas, Joaquín, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Editorial Ariel, Barcelona, 1989.

Moliner, María, *Diccionario de uso del español*, Editorial Gredos, Madrid, 1988.

Rey, A. et Rey-Debove, J., directeurs de rédaction, *Le Petit Robert*, Les Dictionnaires Robert-Canada, Montréal, et Dictionnaires Le Robert, Paris, 1987.

Real Academia Española, *Esbozo de una Nueva Gramática de la lengua española*, Ediciones Espasa-Calpe, Madrid, 1985.

Yaguello, Marina, *Alice au pays du langage, Pour comprendre la linguistique*, Editions du Seuil, Paris, 1981.

ANEJO I

LA CANCIÓN DE NOSOTROS

13. El Santo Oficio de la Inquisición

El virrey Toledo quejébase de la poca paz y mucha inquietud que en casi todas partes y lugares había encontrado cuando llegó al país: desatosegada 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; el camino del Cuzco completamente inseguro con los robos y saltos que en él ejecutaban los indios; intranquilas las provincias de Tucumán y Santa Cruz; en Los Charcas, los chiriguanoes salían a dar sus asaltos casi cada luna; y el reino de Chile, por fin, tan apretado, que la Audiencia enviaba en busca de socorros porque los indios iban a cercar a los españoles en sus propias ciudades.

La justicia real pocos la respetaban o temían: el rico creía que a él no le alcanzaba, ni se quería dar al pobre; ni los jueces sentían entereza suficiente para ejecutarla, ni temerosos de levantar unos pueblos acostumbrados a la

85

mala libertad y al desenfreno. La justicia real se echaba con bicho, como agua bendita.

Y era cabalmente en este orden, por lo que los sucesos de aquellas partes venían mostrándolo, donde a todas luces se necesitaba de más rigor para reprimir males y castigar inquietos, amotinadores, hombres facinerosos y de malas lenguas, y mayormente a los que intentaban la perdición común, en grande servicio de Dios y su fe y de la lealtad a Vuestra Magestad debida. Digolo, concluya Toledo, por que cada día se tratá de alzamientos en este reino y en cada lugar y plazas se oía hablar de ello y algunos moxines se prueban y comprueban y no he visto ninguno castigado por esto, donde los pensamientos debían de ser gravemente punidos.

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 rümes y a los que causan inquietud grande con la libertad de su lengua y vivir.

86

TRIBUNAL DEL SANTO OFICIO

INQUISICION DE LIMA

(1569-1820)

CAPÍTULO II

Estado del Virreinato del Perú a la fecha de la fundación del Tribunal del Santo Oficio.—Instauración hecha al Rey i al Consejo de Inquisición para el establecimiento del Tribunal en el Perú.—Los Obispos inquisidores ordinarios.

CAPÍTULO II

21

i a esta causa, agrega Bivero, "siento malas voluntades y que habiendo voluntad y ocasión, muchos se perderían, y otros no acudirían al servicio de Dios i de V. M."

El virrey Toledo quejábase a este respecto de la poca paz i mucha inquietud que en casi todas partes i lugares había encontrado cuando llegó al país: desasosegada la ciudad de la Paz con las alteraciones que causaron Gomez de Tordoya, Jimenez i Osorio; en la provincia de Vilcabamba alzado el inca Cusi Titu Yupungui; el camino del Cuzco completamente inseguro con los robos i saqueos que en el ejecutaban los indios; intranquilas las provincias de Tucuman i Santa Cruz; en Los Charcas, los chiriguanoes salían a dar sus asaltos casi cada luna; i el reino de Chile, por fin, tan apretado, que la Audiencia evitaba en busca de socorros porque los indios iban a cercar a los españoles en sus propias ciudades.

La justicia real pocos la respetaban o temían: el rico creía que a él no le alcanzaba, ni se quería dar al pobre cuando topaba con alguno de esos que podían obtenerla; ni los jueces sentían entera suficiencia para ejecutarla; temerosos de levantar unos pueblos acostumbrados a la mala libertad i al desenfreno. Así, como aseguraba el Virrey, dando cuenta de este estado de cosas a su soberano, era necesario echarla con hisopo, como agua bendita.

I era rebelante en este orden, por lo que los sucesos de aquellas partes venían mostrando, donde a todas luces se necesitaba de una rigor para reprimir males y castigar malos, inquietos, amotinadores, hombres facisurosos y de mala lengua, y muyormente a los que procuraban o intentaban la partición común en gran deservicio de Dios y en fe y de la lealtad a V. M. Debida, digo, concluído todo, por que cada día se traía de alzamientos en este reino y en cada lugar y plaza se oía hablar de ello y algunos motines se prueban y comprueban y no he visto ninguno castigado por eso, donde los pensamientos debían de ser gravemente punidos."

Los hijos de los conquistadores, que comenzaban ya a poblar las ciudades, no temían, en rigor, donde educarse, pues aun la mala tarde tan célebre Universidad de San Marcos propiamente no estaba fundada, i solo los dominicos mon-

LA INQUISICION DE LIMA

22

tenían abiertas algunas aulas, con tan corta subvención que no era posible esperar de allí adelantos ni estímulo. Los hombres timoratos pensaban ya tambien en que se labrase alguna casa para recoger mujeres, "que por no tener con que se sustentan, y acá aplicarse mal a servir, andan gran copia dellas perdidas."

Las obras públicas "estaban sin dueño i desbaratadas," los hospitales, sin órden, pobres i en peñinos edificados, a excepción del de Lima, que había fundado el Arzobispo don Fray Jerónimo de Loaysa; las cárceles por fin, en estado lamentable.

El secreto de este cuadro poco lisonjero era, con todo, fácil de explicar. El Perú desde el rescate de Atahualpa llevaba la fama de ser un país cuajado de oro, atrayendo con sus mirajes a los aventureros deseosos de enriquecerse no importaba cómo, a trueque de llegar mas tarde o mas temprano, a gozar en el bogar primero de los deleites que podía proporcionarle la riqueza. Pelar i desmenuar la tierra, según la espresiva frase que acabamos de consignar, era el solo lena que debía guiar los pasos de los que llegaban a sus playas, ya fuesen jóvenes o viejos, militares o letrados, frailes o clérigos.

Para atajo de tales males, los políticos de aquella época solicitaban del monarca los remedios: "una persona de gran cristiandad y prudencia, y pecho y valor y conciencia a quien diese todo su poder, poniéndole este reino en sus manos; e inquisidores, "que son grandemente necesarios hombres cuales convengan al oficio, como es de la honra de Dios, y hombres de pecho, que así remediarán muchas cosas que se hacen bien en deservicio de Dios nuestro señor y de su honra, y la hacienda de V. M. no perderá, sino en gran cantidad se aumentará."

Don Fray Pedro de la Peña, obispo de Quito, decía, por su parte, al licenciado Espinosa, presidente del Real Consejo e inquisidor general: "estando en Corte, clamé al Rey muchas veces y a su Real Consejo que se propusiesen estos reynos del inquisicion mas que ordinaria, porque de la inquisicion que tenía de Nueva España entendía ser necesaria."

3. Carizá citada de Fr. Juan de Bivero.

23

CAPÍTULO II

cesario, llegulo a estos reinos, halló aun ser muy mas necesario, en spicial en esto olinquido tanto yo estor... Necesario prefecor en todo nos hizo ventaja: en una cosa siento yo haber sido fallo, que hera tan amigo de todos que a ninguno queria dar pena: desta bondad tomaron licencia muchos para vivir con mas libertad de la que el sancto evangelio permite, ha avido y ay cada día cosas graves de blasfemias, doctrinas e ynterpretaciones de sagrada escriptura y lugares della, libertades grandes en hablar cosas que no entienden, y cada uno le paresce que doctor, y como en lo temporal han tenido licencia para se atrever al Rey, en lo spiritual la toman para se atrever a Dios. Cuando dos veces hay muchos, una en España y otra por acá; toman aita del favor que les dan algunos de los ministros de S. M., diciendo que por act no se ha de usar del rigor en estas cosas que en casos reynos; yo tengo particular conveño en esto, porque como nueva yglia, al plantar convenia fuera de los cognoscos cepas, y los sarmentos sin provecho y perjudiciales convenin cortalos y echarlos de la vinya..."

I mas adelante añade: "Cierta convenia al servicio de Dios nuestro Señor y al buen asiento de las cosas de la fe, que en cada ciudad donde hay Real Audiencia, en estos reynos hubiese Inquisicion mas que ordinaria... Para realizar este propósito, proponia que al Obispo se asociase algún religioso i un oidor, "de suerte que todos juntos, encaminados por Dios nuestro Señor, acertaran a servir, y pornían en asiento las cosas de la fe, causarian miedo y serían freno a los ruidos para que miran como viven...; añadiendo que, no bastando la renta, se debía al Tribunal compuesto en esta forma, con parte de los emolumentos que se asignaban a los conquistadores en los repartimientos, sin tocar la real caja. "Y pues nuestro Señor a U. S. Y. dió mano en todo, por descaño de la real conciencia y la dignidad de Jesuchristo nuestro Dios, le suplico sea servido de mandar ver y remediar, porque, cierto, entiendo hay extrema necesidad dello."

3. Carizá de 15 de marzo de 1569.—Peña fra religioso dominico, natural de Covarrubias, en Burgo, hijo de Herman Viquez e Imbel

LA INQUISICION DE LIMA

24

Quejábase, en seguida, de lo poco que le ayudaban los religiosos, refiriendo que, entre otros, había estado allí uno de la orden de San Francisco, "días ha, muy inquieto y desasosegado, así en lo que tocaba a su órden como en el estado seglar y clerical; ha causado inquietud grande, y con la libertad de su lengua y vivir, frató algunas cosas en el pulpito malsonantes y escandalosas, estando yo en Lima en el sigudo; púsole silencio nuestro Provisor; yo quitélo y sequele con sus religiosas, que le libaban quitado la ovidencia, pedile, con amor, y aun no quisiera por la honra de la Orden que sus cosas salieran en publico, y cierto, con todo amor de padre, le di la proposición que había predicado y le rogó que las explicase y declarase sin escándalo. Respondió lo que ahí puse en el proceso, y aun mas descaudadamente dió peticiones en la Real Audiencia contra mí, y talos iban que no se las mostraba. Mandé no tractase de la materia por el escándalo grande que en la ciudad había todavia, y asi mismo, le mandé retractarse formalmente las dichas proposiciones y que hasta que esto se hiciese, y declare, se pena de descomunion y de suspensión de administración de sacramentos no saliese desta ciudad: ni hizo caso de las censuras, ni del mandato: fúese descaudo perdido lo que tomas a cargo, y según afirmas los que le vieron ir, con otro aviso quel suyo. Y nvio el proceso a caso Real Consejo de Ynquisicion: no se procedió adelante por no haber parte con quien."

Pellu, en consecuencia, que se le castigase, "para los semejantes que por acá cada día se ofrecen y ofrescan, y los pobres olinpos no ocan en semejantes casos proceder con rigor, porque temen la pluma y la lengua de los frailes de la Peña, tomó el habito en el convento de San Pablo de aquella ciudad, profecando en 3 de marzo de 1570. Despues de haber sido colegial en San Gregorio de Valladolid, pasó a México en 1570, donde fue profesor de la Universidad. Despues de haber sido provincial, sucedió el obispo de Yucatan, para ser promovido a Quito en 1582. Habiendo ido a Lima con ocasión del concilio provincial, murió allí en 7 de marzo de 1593 dejando su sucesión legada a la Inquisicion.— Véase Gonzalez Davila, Teatro crítico, t. II, pag. 72; i Alcedo, Diccionario.

ANEJO II

eduardo galeano

*

LA CANCIÓN DE NOSOTROS

18. El Santo Oficio de la Inquisición

Dijo que no debía nada.

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

Fue vuelta a amonestar que diga la verdad, donde no 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 mancuera.

Estándola desnudando decía que no debía nada, y que si en el tormento por no poderlo llevar dijere algo, que no valga nada ni sea válido, porque lo dirá de miedo.

Estando ya atada en la forma dicha y puesta en la cincha, fue amonestada que diga la verdad; donde no, se le mandaría dar y apretar.

La primera de mancuera.

HISTORIA

DEL

TRIBUNAL DEL SANTO OFICIO

DE LA

INQUISICION DE LIMA

(1569-1820)

CAPÍTULO XVIII

Los portugueses dueños del comercio de Lima.—Denúnciase a uno de ellos por judío.—Secreto con que se verifica su prision.—Aprehéndese a sus jefes i tormento que se les da.—Despáchanse dieziete nuevos mandamientos.—Para despejar las cárceles resuelven los Inquisidores celebrar un auto de fe.—Es separado de su puesto el alcaide Bartolomé de Pradeda.—Continúan las prisiones.—Alquilase una casa para dar mas estension a las cárceles.—Nuevos denuncios.—Se prohibe salir del país sin licencia del Santo Oficio.—Otros reos.—Se publican pregones para descubrir la fortuna de los procesados.—Josepe Freile, ayudante del alcaide es desterrado a Chile.—Nuevas prisiones.—Pleitos que se orijnan con este motivo.—Medidas que se arbitran para su despacho.—Otros denuncios.—Favor que presta el Virei a los Inquisidores.—Noticias acerca de los ministros de que se componia por entónces el Tribunal.—Quejas de los empleados subalternos.—Proceso del alcaide Bartolomé de Pradeda.—Relacion que dan los jueces de lo que resultaba contra él.—Ardides de que se valen los presos para comunicarse en su prision.—Falsos testimonios que se levantan entre si para prolongar la decision de sus causas.—Auto de fe de 17 de agosto de 1635.—Reos penitenciados en la capilla del Tribunal.—Horribles incidentes ocurridos durante la prision de algunos de los portugueses.—Mención de Luna muere en el tormento.—Relacion del gr'n auto de fe de 23 enero de 1639 segun Montecinos.—Curiosos detalles ocurridos en el suplicio de algunos de los reos.

ordinarios, eceto del señor Inquisidor Gaytan, que se quedó y no fué, seria a las nueve dadas de la mañana, y estando en la dicha cámara, amonestada que diga la verdad y no se quiera ver en tanto trabajo.

"Dijo que no devia nada.

"Amonestada, y fué mandada desnudar, dijo que no devia nada.

"Fué buelta a amonestar que diga la verdad, donde no se mandará poner en la cincha.

"Dijo que no debía nada contra la fee, fué desnuda y puesta en la cincha; atados los dedos de los pies, y por los pies y espinitos un cordel, y los brazos, y por los molledos para la mancuerna.

"Estándola desnudando decia que no debía nada, y que si en el tormento por no poderlo llevar dijere algo, que no balga nada ni sea válido, porque lo dirá de miedo del dicho tormento.

"Estando ya atada en la forma dicha y puesta en la cincha, fué amonestada que dixese la verdad, donde no, se le mandaría dar y apretar.

"La primera de mancuerna.

"Dijo que no debía nada contra la fee. Y fué mandado dar y apretar la primera buelta, y estándose la apretando decia, judía soy, yo lo diré, y no cesó de decirlo.

"Preguntada cómo es judía, quién la enseñó y de qué tiempo a esta parte.

"Dijo que Jorge de Silba la enseñó a ser judía, y le mandó que ayunase el mártes, y que no comiese, y que su madre y su hermana son judías.

"Preguntada cómo se llaman su madre y hermana, que dice que son judías.

"Dijo que su madre se llama doña Isabel, y su hermana se llama doña Mayor.

"Preguntada cómo son judías, su madre y su hermana.

"Dijo que lo que quisieran poner ahí pongan, y decia Jesus que me muero, mireu que me sale mucha sangre, porque tengo sangre judía: amonestada que diga la verdad, donde no se mandará cerrar la buelta, y dar la segunda.

"Dijo que Jorge de Silba la enseñó a ser judía.

ANEJO III

eduardo galeano

*

LA CANCION DE NOSOTROS

22. El Santo Oficio de la Inquisición

Fue mandado quitar la capa y tornado a amonestar que diga la verdad, dijo que no tiene más que decir.

Fuele quitado el escapulario y tornado a 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 poiro, y amonestado dijo que no tiene más que decir que lo que tiene dicho.

Fue mandado tender en el poiro y estando tendido, dijo: "Vea usted cuán flaco soy y cuán fácilmente se acabará mi vida".

386.

TRIBUNAL DEL SANTO OFICIO

DE LA

INQUISICION DE LIMA

(1569-1520)

CAPÍTULO V

LA INQUISICION DE LIMA

94

Proceso de Fr. Francisco de la Cruz.—Id. de Fr. Alonso Gascón.—Id. de Fr. Pedro de Toro.—Id. de María Pizarro.—Otra complicitad de Cruz.—Causa del jesuita Luis Lopez.—Auto de fe de 1578.

nion mayor y estar ligado della, y mandamos que ac-
tualmente sea desagravado de todas las ordenes que tiene,
y así desagravado le debemos relaxar y relaxamos a los
muy magníficos alcaldes ordinarios desta ciudad, a los
quales rogamos y encargamos muy afectuosamente (como
de derecho mejor podemos) se hayan benigna y piadosa-
mente con él, y declaramos los hijos del dicho fray Fran-
cisco y sus nietos, por la línea masculina, ser inválidos e
incapaces y los inavilitamos para que no puedan tener ni
obtener dignidades, beneficios ni oficios, así eclesiasticos
como seglares, ni otros oficios publicos y de honra, ni
poder traer sobre sí, ni en sus personas, oro, plata, pieles
preciosas, ni comles, seda, chamelote, ni paño fino, ni au-
dar a cavallo, ni traer armaz, ni estercer, ni usar de las
otras cosas que por derecho comun (leyes y pragmáticas
de estos reynos, instrucciones y estilo del Santo Oficio a
los semejantes inválidos) son prohibidos, y por esta nues-
tra sentençia definitiva juzgando, así lo sentençiamos,
pronunciamos y mandamos en estos escriptos y por ellos.
El Licenciado Cerezoleta.—*El Licenciado Antonio Gu-
tiérrez de Ulloa.*—*Fray Miguel Adrion.*—presentado.

El proceso se había terminado así el 14 de julio de
1576, después de trascurridos casi cinco años de la prision
del reo; pero el 18 de mayo del año siguiente los Inquisi-
dores resolvian que fuese puesto a execucion de tormento
para que declarase la intencion con que había procedido.

«Fue mandado quitar la capa y torcado a amonestar
que diga verdad, dijo que no tiene mas que decir.»

«Fuele quitado el escapulario y torcado a amonestar
que diga verdad, dijo que no tiene mas que decir que lo
que tiene dicho.»

«Fuele mandado quitar el sayo y el almilla, y amonés-
tado a amonestar que diga verdad, dijo que no tiene mas que decir
que tiene dicho.»

«Fuele mandado quitar el sayo y el almilla, y amonés-
tado a amonestar que diga verdad, dijo que no tiene mas que decir
que tiene dicho.»

«Fuele mandado quitar el sayo y el almilla, y amonés-
tado a amonestar que diga verdad, dijo que no tiene mas que decir
que tiene dicho.»

CAPÍTULO V

95

tado que diga la verdad, dijo que no tiene mas que decir
que lo que tiene dicho.»

«Fuele mandado poner unos zarciguales y que se des-
calze, y amonestado que diga la verdad, dijo que no tiene
que decir mas de lo dicho.»

«Fue mandado quitar el jubon, y amonestado, dijo que
no tiene mas que decir.»

«Fue mandado quitar las calzas y los zapatos, dijo: ve-
rá U. S. cuán fardo soy y cuán facilmente se acabara mi
vida.»

«Fue mandado descalzar y quitar los zapatos, y amo-
nestado, dijo que no tiene mas que decir.»

«Fuele mandado quitar la camisa y quedó desnudo y
con los zarciguales y sentado en el potro, y amonestado
que diga la verdad, dijo que no tiene que decir mas de
lo dicho.»

«Fue mandado tender en el potro, y estando tendido,
fue torcado a amonestar que diga verdad, dijo que no
tiene mas que decir.»

«Fuele dicho que por ser ya dada la hora, le manda-
ron quitar del tormento, con protestaçion que hacian que
no le habian por subcientemente atormentado, que reco-
rra su memoria y diga verdad, y así le fue mandado vestir
y volver a la cárcel.»

Habian, sin embargo de trascurrir dos años mas tola-
via antes de que terminase en la hoguera el suplicio de
aquel cuerpo ya tan estenuado.

Por lo que toca a los cómplices de Cruz, la Pizarro,
como ya sabemos, yacía sepultada en el convento de la
Merced, sin que nadie tuviese noticia de lo que había si-
do de ella. Ni era ménos triste lo que había acontecido
con Toro. Sus defensas quedaron terminadas a fines de
setiembre de 1575, poco mas de tres años despues de su
prision, en cuya época dió parte el médico del Tribunal
que el preso se sentia acometido de una calentura continua
y en mucho peligro de su vida. Mandaron llamar enton-
ces los Inquisidores al provincial de los franciscanos, Fr.

3. *Causa de Cruz, al final.*