

EDUARDO GALEANO



146

NARRADORES DE ARCA

los fantasmas
del día del león
y otros relatos

Eduardo Galeano: Variaciones de estilo

Alfredo Alzugarat

Biblioteca Nacional de Uruguay

Resumen

La elección entre ficción y realidad y la búsqueda pertinaz de un estilo que lo identificara, son dos pulsiones que se interrelacionan y compenetran a lo largo de toda la trayectoria de Eduardo Galeano. Desde *Memoria del fuego* en adelante, sin embargo, el autor adhirió a un formato y a una influencia precisa, que pretendió sepultar en el tiempo, como etapa superada, la obra de sus comienzos.



Palabras clave: estilo, ficción, crónica, Galeano, Rulfo

Abstract

The choice between fiction and reality and the persistent search for a style that identifies him, are two boosts that are interlaced and blended throughout the career of Eduardo Galeano. From *Memoria del fuego* onwards, however, the author adhered to a precise format and influence, which sought to bury in time, as a surpassed stage, the work of his beginnings.

Keywords: style, fiction, chronicle, Galeano, Rulfo

Narrador siempre, Eduardo Galeano osciló en sus primeros años de creador entre la ficción y la crónica de la realidad. Más allá de su rotundo éxito con *Las venas abiertas de América Latina* en 1971, el exilio –primero en Buenos Aires al frente de la revista *crisis* y luego el largo período en España– fue fundamental para su definitiva inclinación al registro de lo real, pasado y presente. A más de los géneros y/o subgéneros, la evolución de su trayectoria literaria también necesitó de afirmaciones de estilo, de búsqueda implacable de una expresión que lo identificara a la vez que fuera

útil a la finalidad didáctica que se proponía. Las dos variables –ficción o registro de la realidad, estilo propio– verdaderas pulsiones que acicatearon su ser, se interrelacionaron y compenetraron a lo largo de toda su obra. En los últimos veinte años, sin embargo, el propio Galeano adhirió a una definición con respecto al formato de su prosa, un estilo y una influencia precisa, que pretendió sepultar en el tiempo, como una etapa superada, la obra de sus primeros años.

Si bien pasó casi desapercibida su novela juvenil *Los días siguientes* (1963), ya en el prólogo a *Los fantasmas del día del león* (1967), Mario Benedetti advirtió que el costado literario de Galeano “puede constituir una sorpresa”. En efecto, ya en aquel entonces, la costumbre de considerársele, primero como dibujante y luego como periodista, como cronista de trayectoria “inteligente y creadora”, no permitía discernir con claridad que “entre los narradores más jóvenes, [era] el que estaba más cerca de conseguir un lenguaje literario propio y un estilo de indudable calidad literaria” (Benedetti 9). De modo parecido opinaba Gabriel Saad desde *Marcha*:

[Galeano] ha madurado un estilo personal y acabado, afinado una sensibilidad estética que en su primera novela solo afloraba tímidamente para volcarse sobre un mundo de creación al que nuestros escritores, hasta ahora, solo rara vez se han acercado. Galeano entra en la madurez y no es difícil ni temerario afirmar que *Los fantasmas del día del león* está echando las bases para un período de profunda elaboración en su quehacer narrativo (30).

En sintonía con esas expresiones, Galeano reincidió en 1973 con los relatos de *Vagamundo* y en 1975 con la novela *La canción de nosotros* para luego abandonar, casi de modo definitivo, la ficción.

Ángel Rama, tras ubicarlo entre los más jóvenes de la segunda promoción de la generación crítica, afirma que es “quien marca un punto óptimo de la serie: no solo por su extraordinaria precocidad [...], sino también por la inquietud política dominante en él a la que ha dedicado más atención que a su obra narrativa de líneas depuradas” (30). Es “el más esteticista”, dice más adelante (195). Rama señala la influencia de Cesare Pavese como determinante sobre la pléyade juvenil que incluye a Galeano, una influencia lo suficientemente fuerte como para desplazar “la línea norteamericana de Dos Passos, Hemingway, en beneficio de los sudistas (Truman Capote, Carson McCullers)”, y añade:

En Pavese [...] o en los “débiles” norteamericanos del tipo de Salinger o de Updike, encontraron los jóvenes un sistema narrativo eficaz para contar cosas cotidianas y hasta triviales, todas bañadas en una luz escéptica y con algo de la teatralidad adolescente... (194).

De esa primera época es “Los fantasmas del día del león”, relato que da título a su segundo libro de ficción y uno de sus textos más extensos y mejor logrados, donde la imaginación se despliega a partir de un hecho real que conmovió al Uruguay de entonces y luego se convirtió en leyenda: el tiroteo que puso fin a la trayectoria de tres maleantes argentinos en el edificio Liberajj, en Montevideo, en noviembre de 1965, un hecho de la crónica roja que admitía muchas ramificaciones sociales. En la compleja estructura del relato es posible distinguir primero dos unidades discursivas que se alternan ocasionalmente a lo largo de la primera parte: el discurso del personaje narrador y el discurso del protagonista, Bolita. Luego de la presentación de ambiente, escenografía y personajes a cargo del narrador, la palabra de Bolita se constituye en el eje del relato, en la columna vertebral del mismo, siendo periódicamente interpolada por fragmentos de textos periodísticos que constituyen una tercera unidad. Las tres unidades, más allá de las indicaciones que realiza el autor con los subtítulos y de la función disímil que cumplen en el asunto del texto, son también diferenciables por el tipo de lenguaje con que se presentan. Al lenguaje de rasgos intelectuales, propio de un letrado, que corresponde al narrador, le sucede el coloquial, de fuerte acento rioplatense, presente en el discurso de Bolita.

Cumpliendo el precepto bajtiniano de ruptura del monólogo discursivo, las tres unidades se relacionan entre sí formalizando una singular polifonía: el personaje narrador se sitúa *a posteriori* de los hechos, reconstruyendo en tiempo pasado la escena del asado en la azotea del Barrio Palermo, funcionando como una especie de “alter ego” del autor, (“me creía pintor”, “escenógrafo, decorador y diseñador de cuanta agrupación lubola surgía”) (Galeano 1967 70), presente en el momento del tiroteo, en tanto el monólogo de Bolita funciona como objeto en sí en la memoria del narrador: “El negro Bolita hablaba, seguía hablando. Qué sé yo cuántas horas habló, ni sé cuántas cosas se me escapan, ahora que necesito recordarlo” (71). Este discurso, así reconstruido, de ningún modo niega su autenticidad: el lenguaje coloquial que no oculta sus imperfecciones lexicales, propio de un iletrado, y los fragmentos de letras de tango en los que se apoya de manera permanente. Bolita es un marginado, pero nunca un lumpen. No existe en él aspiración de progreso social. Vale la pena escucharlo. Su mayor ambición es un gran depósito de trastos viejos cuya venta le permita sobrevivir algunos días como “un oligarca”:

Una casa estilo depósito, era lo que precisaba, y esta casa que te digo es especial pa eso. No es que uno querría hacerse bacán, entendeme, vos bien sabés que no me marean las burbujas del champán y que estoy contra los oligarcas y cuando ando con unas copas encima me pongo a putearles los cadillás, vos me has visto, y se los escupo y todo, pero lo que yo quería era

probar de ser oligarca por un mes o dos, nomás, si se quiere por ver qué gusto tiene eso de ser oligarca y no haiga más pena ni olvido (77).

Es un prototipo de discurso que servirá de modelo, por ejemplo, al de Dionisio Marchán en “Los soles de la noche”, relato del libro *Vagamundo*.

La tercera unidad de “Los fantasmas...” la constituye el *collage* de fragmentos de artículos periodísticos que dan cuenta del hecho real: el tiroteo con los maleantes argentinos. Galeano ha seleccionado estos recortes de la prensa diaria bajo el título “La batalla de Julio Herrera y Obes”. Con sus variedades tipográficas, ellos son el vehículo más eficaz para desarmar y parodiar la acostumbrada encomiástica a la labor policial, deliberadamente hiperbólica y maniquea, típica de la crónica roja de aquellos años, donde los “nacidos para matar” se topan con los “héroes ante el crimen”. El *collage* eslabona el relato en su totalidad, es el motivo que se repite, una técnica que el autor utilizará una y otra vez.⁶³

La rigurosa arquitectura del relato permite recordar la estructura de la trilogía *USA*, de John Dos Passos, donde la narración en tercera persona es intercalada de manera periódica por pequeñas biografías, “noticiarios” y otros fragmentos que el escritor norteamericano denomina “el ojo de la cámara”. Basta una breve observación de los “Noticiarios” que John Dos Passos inserta en su trilogía, compuesta entre 1930 y 1936, para confirmar que, en los *collages* de “La batalla de Julio Herrera y Obes” estamos ante un recurso similar. La coincidencia, producto sin duda de sus lecturas, dejará otras huellas en su obra posterior. Los “noticiarios” toman la forma de “noticieros” en el tercer tomo de *Memoria del Fuego*. “El universo visto por el ojo de la cerradura”, el corte surrealista con recreación de un mundo infantil, que cada tanto interrumpe la vertiginosa sucesión de escenas de Días y noches de amor y de guerra recuerda “el ojo de la cámara” de Dos Passos, aunque esta vez la sintaxis sea formal. Por fin, el encadenamiento del relato en eslabones que se repiten, reaparecerá en el detalle rocambolés de las sucesivas muertes de Miguel Mármol en el tercer tomo de *Memoria del fuego*.

Hasta el momento de la publicación de *Los fantasmas del día del león y otros relatos*, Galeano había desplegado una intensa actividad periodística en *Época* y, sobre todo, en *Marcha*, complementada con la publicación de *China 1964. Crónica de un desafío* (1964), *Guatemala, país ocupado y Reportajes* (ambos de 1967). La publicación en 1971 de *Las venas abiertas de América Latina* le aportó una trascendencia casi inusual. Valiéndose del periodismo le permitió incursionar, ajeno a toda ortodoxia académica, en

⁶³. Otra forma de *collage*, incrustando en la narración, publicidades y fragmentos de canciones de moda, aparecerá en “La pasión”, un cuento que Galeano publicará en el segundo número de la revista *crisis*.

campos de la economía, la política y la historia. Fue un éxito fulgurante en ventas y ediciones en toda América, con una difusión que fue mucho más allá del consumo habitual en materia de libros, ampliando de manera categórica el público lector, creando conciencia de América Latina. En una olvidada encuesta en el semanario *Época* en 1964, Galeano había declarado que:

las condiciones ideales para el trabajo del escritor serían las que permitieran una difusión más amplia de la obra, lanzada a atravesar la ciudadela de la cultura, o presunta cultura, y proyectada realmente sobre la sociedad. Esto depende no solo de los elogiabiles esfuerzos que se han hecho ya [...], sino también de la actitud del propio escritor... (1964 4).

Las venas... cumplirían de manera coherente con ese objetivo. Su utilidad práctica lo convirtió en un obligado referente de programas de estudio universitarios y manual de escuelas de formación política en el Uruguay y en el exterior, en el exilio y aún en la cárcel (ejemplares del libro circularon entre presos políticos en la cárcel de Punta Carretas y aún en los primeros tiempos del Penal de Libertad). El nombre de Galeano quedó para siempre identificado a esa obra a pesar de posteriores declaraciones al respecto, como se verá más adelante.

El exilio, a partir de 1973, será un factor decisivo en su trayectoria de escritor y en la evolución de su estilo: la revista *crisis* ha sido considerada una continuación personal de las páginas culturales del semanario *Marcha* y también de su “conversación con América Latina”, iniciada en *Las venas abiertas...* Ese exilio de periodismo activo y militante terminó por ser demasiado riesgoso en un Cono Sur de América aplastado por dictaduras militares. En 1976 Galeano se instala en Cataluña e inicia allí uno de sus períodos más prolíficos en materia de creación.

Galeano fue una excepción en el exilio uruguayo durante la dictadura, cuando escribir fue una actividad difícil. Solo Mario Benedetti, el otro gran escritor popular uruguayo, podría compararsele. La experiencia de ambos es inversa a la de Alfredo Zitarrosa, por ejemplo, quien también se hallaba en España y consideraba que le era imposible crear. A pesar de “Desde el exilio” y “Guitarra negra”, Zitarrosa seguiría sosteniendo esa imposibilidad que tanto le afectaba hasta su retorno a Uruguay en 1984. O a la de Daniel Viglietti, quien sentía que creaba mucho menos que cuando estaba en Uruguay, según le escribe a Mario Benedetti: “Cuando recuerdo que [Washington] Benavides me decía en una carta ‘debemos crear, crear contra todo’, siento que puedo hacerlo contra viento y marea, pero no contra distancia” (Pellegrino 2002). Acotado a la realidad sueca, escribió Leonardo Rossiello, también exiliado:

Ocupados en tareas de denuncia, agitación, discusiones políticas, evaluación de errores y aciertos, [...] con la disyuntiva de o bien insertarse en la sociedad [...] o bien retornar a países con dictaduras, los exiliados no vivieron en las condiciones espirituales más apropiadas para la creación durante los años setenta.

En Galeano, en cambio, parece como si la ausencia de América repercutiera en su “conversación” volviéndola más profunda, más entrañable, acicateando su necesidad de escribir. Su creación, como la de todos los exiliados, es un producto de la nostalgia, el dolor y la rebeldía. Cuando haga un balance, mucho tiempo después, afirmará que

el exilio me ha enseñado nuevas humildades y paciencias. Creo que el exilio es un desafío. Empieza siendo un tiempo de penitencia, nacido de una impotencia o una derrota, y se precisan humildades y paciencias para convertirlo en tiempo de creación y para asumirlo como un frente más de lucha (Cabalero).



Ya no le basta la ficción “esteticista” de la década anterior, ni siquiera la crónica pura y simple. Siguiendo tal vez un signo de esa época, Galeano se desliza hacia el testimonio, una forma narrativa que entra en auge en esos años en un contexto que el crítico Hugo Verani entroncará con el vasto marco de la literatura posmoderna. “La posmodernidad desestabiliza el concepto de literariedad”, afirma Verani, revalorizando géneros documentales “que ponen en entredicho las partes estéticas privilegiadas por la modernidad, la noción de literatura como empresa de la imaginación” (143) Galeano vive ese “desplazamiento de la ficción a la historia inmediata, de la novela a la crónica periodística” (143) del que habla Verani y que contagia a muchos en esos años turbulentos. Como él, los primeros cultores del género en Uruguay fueron escritores procedentes del periodismo, que alternaban ambas ocupaciones: Carlos María Gutiérrez y su libro *En la Sierra Maestra y otros reportajes* (1967), Carlos Bañales y Enrique Jara con *La rebelión estudiantil* (1968), Mauricio Rosencof con *La rebelión de los cañeros* (1969), Hugo Alfaro con *Reportajes a la realidad* (1972), María Esther Gilio con *La guerrilla tupamara* (Premio Testimonio Casa de las Américas 1971). Aún en 1984 será otro periodista, Ernesto González Bermejo (quien años antes había sido activo colaborador de *crisis*), el que dará forma a la palabra de David Cámpora en un libro paradigmático, *Las manos en el fuego*. Se trata, en todos los casos, de escritores comprometidos con su tiempo que encuentran en el testimonio el género más apto para la denuncia y la contracultura. Se podría afirmar que la novela “non fiction” y el “nuevo periodismo”, Rodolfo Walsh primero y Truman Capote después, *Operación Masacre* y *A sangre fría* respectivamente, planean sobre muchas

de estas obras testimoniales. En ellas lo que más importa es la fidelidad a la verdad. El estricto sometimiento a la realidad documentada es visto de manera excluyente como esencia del género. Se trata de asentar e instalar una suerte de contrahistoria con los hechos que se narran.

El desplazamiento de la ficción al testimonio parece (o quiere ser) sin retorno en la obra de Eduardo Galeano: abandonar el campo de la creación con base en lo imaginario para anclar en la memoria de la realidad que lo circunda. Es hora de entrelazar lo privado y lo público, lo cotidiano y lo trascendental, lo suyo y lo de muchos, a través de una memoria globalizadora, subjetiva y selectiva al mismo tiempo. Surge así *Días y noches de amor y de guerra* (1978) en la que el narrador es una personificación de la memoria y el protagonista abarca a los pueblos de América:

quizá escribir no sea más que una tentativa de poner a salvo, en el tiempo de la infamia, las voces que darán testimonio de que aquí estuvimos y así fuimos [...] la memoria guardará lo que valga la pena. La memoria sabe de mí más que yo, y ella no pierde lo que merece ser salvado (Galeano 2010 197).

La propuesta es una escritura de salvamento: rescatar de entre las ruinas del naufragio colectivo el valor de existir, de permanecer, de conservar “la alegría de las cosas sencillas”, de constatar que, a pesar de todo, el mundo y la vida valen la pena. *Días y noches...*, alcanza por su originalidad un puesto elevado en la literatura testimonial y no solo uruguaya. Desde un punto de vista meramente estético su importancia es diversa: por un lado, como apunta Verani, la “compilación discontinua de textos y el rescate de la historia” (147) encuadran su prosa en el molde de lo posmoderno; por otro, la obra encierra un cuestionamiento al testimonio tradicional, a la simple sujeción a lo cronológico-factual que traba o impide la libre disposición de la materia narrativa.

También es aquí, en *Días y noches...*, donde aparece por primera vez el nombre de Juan Rulfo. Es en el apartado, “El hombre que supo callar”, donde traza una imagen del escritor mexicano que reiterará y profundizará el resto de sus días. Dice así:

Juan Rulfo dijo lo que tenía que decir en pocas páginas, puro hueso y carne sin grasa, y después guardó silencio. En 1974, en Buenos Aires, Rulfo me dijo que no tenía tiempo para escribir como quería, por el mucho trabajo que le daba su empleo en la administración pública. Para tener tiempo necesitaba una licencia y la licencia había que pedírsela a los médicos. Y uno no puede, me explicó Rulfo, ir al médico y decirle: “Me siento muy triste”, porque por esas cosas no dan licencia los médicos (2010 121).

Por ahora, de la lectura del apartado se desprende solo elogio y admiración. Habrá que esperar algunos años más, al tercer tomo de *Memoria del fuego*, para asistir a la confesión de cómo esa escritura “puro hueso y carne sin grasa” se ha convertido en su principal guía a la hora de escribir.

Con *Memoria del fuego*, “la conversación con América” llega a su punto culminante. Aquí se estabiliza y se consolida la construcción de una narración por la suma de pequeñas piezas que siguen un orden temporal y se centran en un personaje (ejemplar o controversial) o en hecho/s (uno o muy pocos) y mediante las cuales se enfatiza lo paradójico o lo absurdo hasta provocar la emoción. “Drew” puede ser un ejemplo paradigmático:

1942. Nueva York. Charles Drew es un inventor de vida. Sus investigaciones han hecho posibles la conservación de la sangre. Gracias a él existen los bancos de plasma, que están resucitando a miles de moribundos en los campos de batalla de Europa. Drew dirige el servicio de plasma de la Cruz Roja en los Estados Unidos. Cuando la Cruz roja resuelve rechazar la sangre de negros, renuncia a su cargo. Drew es negro (1985 147).



Esta disposición de la materia narrativa se vuelve a partir de este momento en uno de los rasgos más sobresalientes de la estética de Galeano. En *El libro de los abrazos* el procedimiento parece hallar una forma definitiva, que José Ramón González prefiere conceptualizar como “la práctica de una escritura que genera el texto final mediante la apropiación de un variado y misceláneo conjunto de materiales lingüísticos de muy diversa procedencia”.

El último tomo de *Memoria del fuego* tiene como epígrafe una cita de Rulfo: “y agarrándonos del viento con las uñas”. Rulfo precede y guía la obra, parece indicarnos Galeano. Y resulta lógico que la “conversación con América” se inspire en un americano genuino, Jun Rulfo, al que le bastaron dos genialidades, *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, para convertirse en uno de los mejores narradores de todos los tiempos.⁶⁴ Galeano admitirá su influencia directriz en varias otras oportunidades en las que hará tabla rasa con cualquier otra posible influencia anterior. Si bien Rulfo ya es citado en la recordada entrevista que en 1989 le realizara Manuel Henríquez Lagarde y que publicara *Casa de las Américas*,⁶⁵ es ante el poeta Marcos Antonio Campos, que afirma:⁶⁶

Quien me influyó más desde niño fue Horacio Quiroga. Una influencia temprana. Pero la influencia mayor no es de un uruguayo, sino de un

^{64.} Juan Rulfo murió en 1986, año de la publicación del último tomo de *Memoria del Fuego*.

^{65.} En el mismo número de la *Revista Casa de las Américas*, el 174, se halla el discurso “Porfiada fe”, que se reproduce más adelante. Allí también dice “mi maestro Juan Rulfo”.

^{66.} *Literatura en voz alta* (1994).

mexicano: Juan Rulfo. Me dio una lección de sobriedad y economía verbales. Era la suya una sequedad mojada. El lenguaje de Rulfo es muy elaborado; él me enseñó que se escribe con el lápiz, pero que ante todo debe cortarse con el hacha (Casasús).

Es interesante la mención de Horacio Quiroga, que con su *Decálogo del perfecto cuentista*, abrió el sendero que luego Rulfo continuaría. Es un precursor también latinoamericano y, por lo tanto, posible de admitir. Durante la presentación del libro *Especiosos* (2008), en España, la escritura de Rulfo se magnifica hasta tornarse excluyente:

Sí, yo escribo a mi manera, que es a su vez una manera muy influida por mi maestro Juan Rulfo. En una entrevista, hace ya algún tiempo, me pidieron que eligiera a los escritores más importantes en mi formación literaria. Yo contesté: Juan Rulfo, Juan Rulfo y Juan Rulfo (29/5/2008) (Casasús).

Nadie más. Quedaron en el olvido los norteamericanos del primer momento, desde Dos Passos hasta los sudistas. Hasta la contratapa de *Nosotros decimos no. Crónicas*, obra publicada en 1988, donde Galeano citaba a Rama, ha quedado atrás,⁶⁷ graciosamente sepultada. Tampoco hay una mención para Juan Carlos Onetti, el maestro de todas las horas que, según Ruffinelli, le fue tan indiscutido como inalcanzable.⁶⁸ Redundante puede ser citar lo que Galeano le responde a Adriana Cortés Kolofoffón en 2015 en México.⁶⁹ Más interesante es la respuesta a Mario Casasús por esos años, porque allí sí vincula a ambos, a Rulfo y a Onetti:



⁶⁷. “Entre todos, el que mejor interpretó la circunstancia de la crisis y lo que ella abría, fue el camino recorrido por Galeano. Un escritor refinado, de delicada sensibilidad, por momentos un esteta, formado en la lectura de la narrativa norteamericana contemporánea (Hemingway, Mc Cullers, Salinger, Updike), acucioso periodista como alguno de los narradores grandes de la América Latina actual (García Márquez), sagaz analista de asuntos políticos y documentado estudioso de la vida americana, Galeano habría de asomarse a una totalidad social que superaba la compartimentación característica de las clases medias educadas y avizoraría otro universo” (Ángel Rama 1973). (Contratapa de *Nosotros decimos no. Crónicas* (1963-1988))

⁶⁸. “Mi intuición es que Galeano vivió las siguientes décadas, hasta su muerte, con nostalgia por aquel escritor que no había logrado ser. Que no sería nunca. Por cierto, no eran Pavese, ni Queneau, los autores de aquellos modelos inalcanzables, que Galeano tenía en su imaginación de lector. Había sido Onetti. Fue Onetti. Siempre fue Onetti” (Ruffinelli).

⁶⁹. “Mi libro cuenta historias que ocurrieron y me parece que vale la pena contarlas para que no se pierdan, y de contarlas con la menor cantidad de palabras posible. Son el resultado de un proceso de creación que tacha mucho, de acuerdo con lo que me enseñó mi maestro Juan Rulfo. Un día, tomando entre las manos un lápiz, señaló el grafo y me dijo: “yo escribo con esto, pero mucho más escribo con esto”, señalándome la goma de borrar. En la vida y en la literatura Rulfo tuvo la capacidad de decir y después tuvo la dignidad del

[Rulfo] fue mi amigo—, le debo mucho; esa lección de silencio que nos dio a todos, él nos enseñó a valorar el silencio, a saber que las palabras están de antemano condenadas porque compiten con el silencio, que es el más hondo de los lenguajes y uno sabe que va a perder. Aplica aquello que Onetti —otro gran maestro— me enseñó: ‘nunca dejes en el papel escritas palabras que no te parezcan mejores que el silencio, palabras que no te parezcan mejores que el silencio sácalas, suprimilas’. Claro, a mí se me va la mano —a veces— porque saco todo, me quedan dos o tres palabras sin publicar; esa fue una lección que aprendí de Rulfo y que no olvidé nunca —Onetti después la complementó—, ese valor inmenso del silencio y el desafío que implica. Entonces hay que saber callarse, los escritores tenemos que saber callarnos... (Casasús).

Basta ver los borradores de sus textos, escritos a mano, donde su clara caligrafía contrasta con las abundantes tachaduras, en un implacable ejercicio de “desgrasado” que va depurando la escritura hasta dejarla “puro hueso”, para corroborar que el aserto se ha cumplido cabalmente. Sin embargo, también Hemingway, inevitable para los jóvenes escritores de los sesentas, daba consejos parecidos que también ilustraba con imágenes anatómicas. Precisión, brevedad, austeridad, claridad, eliminación de adjetivos innecesarios, volvieron famosa su manera de escribir. Pero la cercanía cultural y geográfica daba preferencia a Rulfo.

Esta adhesión al estilo de Rulfo, que parece cada vez más firme y apasionada con el correr de los años, explica parcialmente su fastidio final por *Las venas...*, esa obra que, según el autor, no permitía que se apreciara todo lo que había escrito después de ella. Para denostarla, Galeano recurre a cuestiones de estilo:

No volvería a leer *Las venas...*, no sería capaz de hacerlo, caería desmayado. Para mí, esa prosa de la izquierda tradicional es aburridísima [...] No me arrepiento de haberla escrito, pero es una etapa que, para mí, está superada [...] Para mí sería mejor que ese libro estuviera en un museo de arqueología junto a las momias egipcias [...] La gente [...] me identifica con ese libro [...] Es como si no hubiese escrito nada más desde la década de 1970. Y no es así, después de eso escribí mucho y cambié mucho (Rossi).⁷⁰

Repetidas veces Galeano ha afirmado que a partir de *Días y noches de amor y de guerra* cree que “ha vuelto a nacer”, pero ¿se puede entender su

silencio: se calló. Yo también borro mucho hasta que encuentro las palabras que nacen de la necesidad. Mis libros nunca expresan pensamientos solos, trato de escribir un lenguaje sentipensante que sea capaz de unir la emoción y la razón” (Cortés Koloffón).

⁷⁰. Si bien este texto es de 2014, su contenido había sido anunciado mucho antes, por lo menos desde la entrevista que le hiciera en 1984 Daniel Cabalero para el semanario *Aquí*, de Montevideo. <http://www.lalalanews.com.ar/cultura/dos-anos-sin-galeano---nadie-se-hace-her>

cuestionamiento a *Las venas...* como extensivo a toda su obra inicial? ¿Ese era el precio por “atravesar la ciudadela de la cultura”? En la autoconstrucción de su imagen el escritor Galeano necesita descentrar la visión pública de su obra. Si hasta hoy se piensa (y se sigue pensando) que hay un antes y un después de *Las venas...* a partir de ahora hay que apostar y acuñar la idea de que el antes y el después es en torno a *Días y noches...* o a *Memoria del fuego*. Desde allí es que se abre paso la “conversación con América” a su medida, allí se da inicio a su obra definitiva, la única que merece recordarse. La apuesta divide a su público y probablemente lo seguirá dividiendo por mucho tiempo más. El problema mayor radica, sin embargo, en la importancia política y en la relevancia social de *Las venas...* El antes y el después de *Las venas...* no es solo para el lector medio, es válido también para la izquierda tradicional del continente, para las posibilidades del periodismo de investigación, para una concepción de Latinoamérica. Como en todos los casos la obra escapa al autor y esa autonomía es la que finalmente decidirá.

Bibliografía

ALZUGARAT, Alfredo: “Seis asedios a *Los fantasmas del día del león*, de Eduardo Galeano”, en *Sic. Revista de la Asociación de Profesores de Literatura*, Montevideo, agosto 2015.

_____ “Eduardo Galeano, una ecología latinoamericana”, en *Cuadernos de Marcha*, Montevideo, julio 1995.

BENEDETTI, Mario: Prólogo a *Los fantasmas del día del león y otros relatos*, Montevideo: Arca, 1967

CABALERO, Daniel: “Dos años sin Galeano: Nadie se hace héroe por irse, ni patriota por quedarse”, en *Semanario Aquí*, Montevideo, marzo de 1984. <http://www.lalalanews.com.ar/cultura/dos-anos-sin-galeano---nadie-se-hace-her> (visto el 30 agosto 2018) y en GALEANO, Eduardo: *Días y noches de amor y de guerra*. Montevideo: Ediciones del Chanchito, 2010.

CAMPOS, Marco Antonio: *Literatura en voz alta*, México: Coyoacán, 1996.

CASASÚS, Mario: “Juan Rulfo y Eduardo Galeano: admiraciones mutuas y otros vasos comunicantes”, en <http://semanal.jornada.com.mx/2017/07/24/juan-rulfo-y-eduardo-galeano> (visto el 30/08/2018).

CORTÉS KOLOFFÓN, Adriana: “Galeano y el oficio de narrar”, <http://www.jornada.unam.mx/2015/04/26/sem-adriana.html> (visto el 30/08/2018).

GALEANO, Eduardo: *Los fantasmas del día del león y otros relatos*, Montevideo: Arca, 1967.

_____ *Días y noches de amor y de guerra*, Montevideo: Ediciones del Chanchito, 2010.

_____ *Memoria del fuego III*, Montevideo: Siglo XXI, 1985.

_____ *El libro de los abrazos*, Montevideo: Ediciones del Chanchito, 2007.

_____ *Nosotros decimos no. Crónicas (1963-1988)*, México: Siglo XXI, 1989.

_____ Semanario *Época*, 4 de junio de 1964.

GONZÁLEZ, José Ramón: “La estrategia del fragmento. *El libro de los abrazos* de Eduardo Galeano”, <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/136251.pdf> (visto el 30/08/2018).

KOVACIC, Fabián: *Galeano. La biografía*, Buenos Aires: Ediciones B, 2015.

LAGARDE, M. H.: *Tras las huellas de la pelea: una entrevista con Eduardo Galeano*, en *Revista Casa de las Américas* N.º 174, mayo - junio 1989. Puede verse también en internet: cubasi.cul.../38410-tras-las-huellas-de-la-pelea-una-entrevista-con-eduardo-galeano (visto el 30/08/2018).

PELLEGRINO, Guillermo: *Las cuerdas vivas de América*, Buenos Aires: Sudamericana, 2002.

RAMA, Ángel: *La generación crítica*, Montevideo: Arca, 1972.

ROSSI, Marina: “No volvería a leer ‘Las venas abiertas de América Latina’”, en *El País*, Madrid, 5 de mayo de 2014, https://elpais.com/cultura/2014/05/05/actualidad/1399248604_15015 (visto el 4/9/2018).

ROSSIELLO, Leonardo: “La literatura del exilio latinoamericano en Suecia (1976- 1990)”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, N.º 164-165, julio diciembre 1993.

<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article.../5330>, (visto el 4/9/2018)

RUFFINELLI, Jorge: “Eduardo Galeano: el hombre que rechazaba las certezas y las definiciones”, en <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistacasa/281/notas.pdf> (visto el 30/08/2018).

SAAD, Gabriel: “Los gatos rojos del escritor”, Reseña de *Los fantasmas del día del león y otros relatos*, en *Marcha*, Montevideo, N.º 1356, 9 de junio de 1967.

VERANI, Hugo: *De la vanguardia a la posmodernidad: narrativa uruguayana* (1920- 1995), Montevideo: Trilce, 1996.

Alfredo Alzugarat es Licenciado en Letras por la UdelaR, narrador, crítico e investigador. Ha publicado *Trincheras de papel. Dictadura y literatura carcelaria en Uruguay* (2007, Premio Ensayo Literario del MEC), *El discurso testimonial Uruguayo del siglo XX* (2009); *Diario de José Pedro Díaz* (2012), “40 años de literatura uruguaya (1973-2013)” en *Nuestro Tiempo* N.º 3 (2013) y “*De la dinastía Qing a Luis Batlle Berres. La biblioteca china en Uruguay*” (2014). Ha coordinado *El libro de los libros. Catálogo de la biblioteca del Penal de Libertad (1973-1985)* (2013), *Tratados y ejercicios de José Pedro Díaz* (2016) y *El humor en la escuela: los dibujos del maestro Firpo* (2017). Integra el Departamento de Investigaciones de la Biblioteca Nacional de Uruguay.



Ilustración para un artículo periodístico. Archivo *Brecha*.