



Universidad Nacional Autónoma de México

Facultad de Filosofía y Letras

La identidad es redonda:

lo político y lo estético en *El fútbol a sol y sombra* de Eduardo Galeano

Tesis

Que para obtener el título de

Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas

Presenta:

Joaquín Emmanuel De La Torre Herrera

Asesora:

Dr. Mónica Quijano Velasco



FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS



Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2022.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Al final, cuando se termine todo esto, ¿qué te llevas? Mi intención es que cuando me retire se me recuerde por ser buen tipo. Me preocupa más ser buena persona que ser el mejor jugador del mundo. Me gusta meter goles, pero también tener amigos entre la gente con la que he jugado. Es bueno que te valoren como persona, que tengan un buen concepto de ti más allá de meter muchos goles. Sin la ayuda de mis compañeros no sería nada de nada, no ganaría títulos, ni premios ni nada.

—Lionel Messi

Soy Maradona contra Inglaterra
anotándote dos goles.

—Calle 13

Agradecimientos

A mi madre, Laura De La Torre Herrera, quien me ha brinda, de manera incondicional, todo lo que he necesitado, a pesar de no tener ninguna certeza, como ocurre siempre en el amor; a Matilde Herrera Escobar, mi abuelita y la mujer que más he querido en la vida; a Julieta De La Torre Herrera, agua que nutrió la tierra en la que crecí; a María del Rosario De La Torre Herrera, Joakim et Daniel y Kjell Kongslie, porque la sangre que cruza nuestros corazones es más densa que el mar que nos separa.

A Morris, por supuesto, mi más leal y amado amigo. Por su compañía incondicional durante las largas horas de trabajo por la mañana. En las buenas y haciendo de los malos momentos siempre algo mejor. Pero sobre todo porque nunca dejó de recordarme la importancia del amor e insistía, con sus patitas, en que la vida era mucho más que sólo leer y escribir. Que para escribir uno también tiene que pasear, cocinar, salir al sol, y tantas cosas más; a Camila, la llama de mi corazón en el último trayecto de este trabajo. Y a Bruno por el entusiasmo de su colita inquieta que vino a inyectarme dicha y energía.

Al Dr. Mariano Hernández García, porque estas páginas le deben muchísimo a la amistad y a las inagotables pláticas sobre literatura, fútbol, música y tantos otros temas de sobremesa; y a Diana Gabriela Curiel Cárdenas, por la compañía desde los primeros días en la facultad y cuya amistad ha llegado más allá de las aulas.

Un agradecimiento especial sobre todo a la Dra. Mónica Quijano Velasco, quien desde el inicio ha tenido una paciencia pródiga con este proyecto y que, a pesar de que nunca fui su alumno más brillante, siempre me trató como si lo fuera.

A la Dra. Alejandra Giovanna Amatto Cuña, por compartir tan generosamente su conocimiento sobre su hermoso Uruguay, y por su refrescante y alentadora lectura; a la Dra. Nattie Liliana Golubov Figueroa, por ampliar mi visión sobre lo que es un texto y sobre la posibilidades que hay a la hora de leer el mundo; al Dr. Eduardo Casar González que, a mis tiernos diez años de edad, me envió el libro *Los mejores cuentos mexicanos* a través de su programa *La dichosa palabra* y que veinte años después, por azares del destino y sin que yo lo hubiera planeado, terminó acompañando este trabajo; finalmente, pero no menos importante, al Mtro. Diego Alcázar Díaz, amigo, colega y compañero *culé* a través de los años, y ahora lector y consejero.

Al Dr. Israel Ramírez, profesor y amigo, que me enseñó mucho sobre literatura, pero sobre todo porque me enseñó que en la vida uno tiene que ser feliz, porque “eso sí es una cosa importante”. También al Dr. Rafael Mondragón y al resto de los amigos y compañeros que en algún momento pusieron el hombro, que arrimaron libros, incitaron pláticas, risas o simplemente soportaron mi compañía. Raquel Marín López, Ulises de la Rosa, Juan Carlos Franco, Ximena Rangel, Josué Sánchez, Luis Gordillo y otros tantos que la emoción me impide recordar son inocentes del resultado, aunque por su culpa no haya desistido.

Finalmente, pero no por ello menos importante, mi eterno agradecimiento al pueblo mexicano porque, gracias a su gente, tuve la posibilidad de estudiar una licenciatura en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México. Hecho que terminó por materializarse en este trabajo de reflexión.

Índice

Introducción	06
I. Eduardo Galeano y la <i>ciudad letrada</i> : relación de fuerzas	14
II. Un autor que camina: entre lo político y lo estético	44
III. <i>El fútbol a sol y sombra</i> : estética, política y construcción identitaria	71
Conclusiones	108
Anexo de imágenes	114
Referencias bibliográficas	115

Introducción

La primera vez que escuché que “el futbol es el opio de los pueblos” fue cuando entré a estudiar Lengua y Literaturas Hispánicas en la Facultad. Ahí conocí a varios compañeros que repetían dicha oración e incluso un profesor llegó a mencionar en clase que no entendía cómo alguien podía emocionarse con un gol como si se tratara de *Palinuro de México*. En realidad aludía a un grupo de personas que hacía fiesta con su *jersey* de los Pumas en las islas de C.U. por el campeonato que el equipo había obtenido en el Torneo Clausura 2011. En ese momento me sentí avergonzado por compartir aquel sentimiento de alegría y también por haber festejado días antes con los vecinos de la cuadra con la misma emoción con la que había comenzado a leer el *Quijote*. A partir de ese acontecimiento, intenté darle la espalda a esta parte de mi *identidad* e incluso traté de suprimirla de mi *ser*, a pesar de que crecí en una colonia de clase media-baja en la que todos los niños jugábamos al futbol por las tardes y en donde la gran mayoría soñábamos con llegar a ser profesionales algún día.

Fue así que, durante mis primeros años en la universidad, caí en un “bovarismo intelectual”; esa personalidad ficticia que vive “en contradicción con su naturaleza y con el mundo circundante” (Rojas, 1991: 21). Al menos así fue hasta que encontré *El fútbol a sol y sombra* (1995) de Eduardo Galeano¹, un autor bastante popular en cierto sector de la comunidad de la Facultad de Filosofía y Letras, principalmente entre quienes se inclinaban por los estudios latinoamericanos. En mi caso particular, el gusto por Galeano y la afinidad con su

¹ A lo largo del trabajo están presentes las palabras *futbol* y *fútbol*. La primera corresponde a la variante del español mexicano mientras que la segunda pertenece a la variante del español del Cono Sur. Ambas se preservan con sus acentos correspondientes, sobre todo al momento de citar, con el fin de respetar la obra de Eduardo Galeano.

discurso se debió a una aproximación que tuve previamente a otros intelectuales y escritores en las materias de Literatura Iberoamericana I y II, la cual me permitió *intuir* de mejor manera el valor de un libro como éste.

Me refiero a Alexander von Humboldt, Simón Rodríguez y otros letrados que estudié durante ese periodo; escritores que planteaban un devenir más próspero en el continente a partir de una apropiación de la naturaleza y de la cultura de los propios pueblos americanos, en lugar de la implantación de modelos teóricos provenientes de otras latitudes. De ahí que la literatura americana, en épocas de la independencia, buscara “inspiración” en la historia de los pueblos originarios y en su entorno natural.

A grandes rasgos, fue una literatura de reconocimiento en la medida que volvíamos a *recordari* —pasar de nuevo por el corazón— nuestro propio mundo para instaurar lo que Martí denominó como “Nuestra América”. Este proyecto del escritor cubano se basaba en la búsqueda de una libertad. No sólo frente a las naciones imperialistas, sino también espiritual, pues la idea de Nuestra América es más que la noción de dominar un espacio geográfico. Esta idea se basa en la búsqueda de la libertad dentro del ámbito cultural y espiritual en un sentido histórico: “alma pues, sinónimo de cultura: espíritu producto de la historia” (Rojas, 1991: 138).

En ese sentido, la obra de Galeano se inscribe en esta tradición literaria que busca aportar a la construcción de una identidad histórica —y no esencial— de Latinoamérica, bajo la idea de que la identidad también es futuro; es decir, se erige con nuestros deseos y aspiraciones. Como la “Nuestra América” de Martí, que es “una reformulación del proyecto político del hispanoamericanismo, pues postula una sociedad no elitista, popular y democrática” (Rojas, 1991: 141), el proyecto político y literario de Galeano busca aportar a la estructuración de una sociedad económicamente independiente y una reestructuración del pasado en rechazo al colonialismo y al imperialismo. De ahí el germen del mercado

compromiso político de Galeano en sus libros y en su trabajo como periodista y activista, el cual proviene de

la exploración de la identidad latinoamericana fragmentada por «las sucesivas culturas de conquista», revelándose de esa manera su participación en el mito de la latinoamericanidad forjado por los pensadores, estadistas y escritores del continente desde Bolívar y Martí, para culminar con los proyectos revolucionarios más recientes (Palaversich, 1995: 15).

Aun así, la obra de Galeano muchas veces ha sido calificada, entre otras cosas, de panfleto político. Como se explicará más adelante, en el segundo capítulo, esto puede deberse en parte a la popularidad y al reconocimiento de su obra, ya que “el modernismo oculta su envidia hacia la vasta penetración y alcance de la cultura de masas detrás de una pantalla de condescendencia y desdén” (Huysen, 2017: 42). Pero es a partir de estos breves antecedentes que se pueden entender algunos rasgos claves que orientan su obra más allá de este adjetivo. Por ejemplo, la realidad personal que vivió Eduardo Galeano y el contexto histórico marcado por la violencia que ejercieron las dictaduras; su acercamiento “amable” con los lectores, aunque con esto haya ido contra el gusto por formas más experimentales de su época; el conflicto entre la cultura hegemónica y la cultura alternativa; y, principalmente, la subversión de los cánones literarios y de la ideología dominante.

No obstante, aunque la obra de Galeano es bastante popular, posee infinitas reseñas y es mencionada por centenares de intelectuales, generalmente “no desemboca en textos más largos y analíticos. En este breve panorama del brevísimo *corpus* crítico nos referimos a los trabajos más valiosos, y a otros que por el hecho de exceder dos páginas de texto logran decir *algo más* que la mera descripción de lo narrado” (Palaversich, 1995:10). En ese sentido, este trabajo busca aportar a las reflexiones que la crítica literaria ha hecho sobre la obra de uno de los autores más influyentes de la literatura latinoamericana del siglo pasado. Si bien por un

lado se abordan las características políticas y estéticas de *El fútbol a sol y sombra*, principalmente interesan los procesos comunicativos de Galeano. Sobre todo si se entiende que, desde una perspectiva de la epistemología moderna, el soporte del conocimiento no es la conciencia; es decir, lo más importante no es lo que dice Galeano sobre el fútbol, sino cómo es que lo transmite. Principalmente porque, de acuerdo a Gadamer, hay una necesidad de reflexividad —observar cómo se observa—, ya que “en la modernidad, ya no existe la posibilidad de comprender a los interlocutores basándonos en el contenido de lo que se habla (el referente o lo real), sino que es necesario pasar por el quién del habla para comprender lo que dice” (Mendiola, 2000: 190).

Cabe resaltar que este silencio crítico no se limita únicamente a disciplinas como la literatura, sino también proviene de la historia y la economía, a pesar de que sus obras más importantes giran en torno a estos temas: *Memoria del fuego* (1982) y *Las venas abiertas de América Latina* (1971). En el área de la literatura, se infiere que se debe principalmente a un carácter político, el cual está muy marcado en la obra de Galeano. El despliegue ideológico que poseen sus libros muchas veces lleva a que no sean valorados como “literatura pura”. Sobre todo porque su obra no es ambigua, hermética y tampoco posee múltiples interpretaciones. Por el contrario, sus libros poseen un mensaje y una postura bastante claros, los cuales no necesitan ser “descifrados”, pues prescinde de un lenguaje especializado que los hiciera ambiguos, herméticos, polisémicos. Con esto se opone de manera teórica al discurso de la ciudad letrada además de que, mediante la *praxis*, hay un intento por subvertir el *habitus* al abordar temas que aparentemente no le competen a la literatura, como en *El fútbol a sol y sombra*.

Debido a este escaso reconocimiento por parte de otras disciplinas como la historia o la economía es que emerge uno de los principales intereses para elaborar este trabajo, pues los estudios literarios parecen mirar la obra de Galeano con un recelo similar por no acoplarse a

los parámetros académicos. Parece que la rechazan por las transgresiones de géneros y de disciplinas que realiza e incluso observan con sospecha la popularización de los temas especializados que el autor pretende. Estos síntomas llevan a plantear una cuestión en torno a la manera en la que opera su obra dentro del *campo intelectual*, la cual permite esclarecer a qué se debe la aparente paradoja entre su popularidad y que no haya análisis más profundos sobre su obra; asimismo entender, por ejemplo, el origen de aquel discurso que señala que el fútbol es “el opio de los pueblos” y por qué persiste en ciertos sectores culturales.

Para esta labor empezaría por señalar que uno de los libros críticos más importantes sobre la obra de Galeano es el de Diana Palaversich: *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano* (1995). Más allá de ésta, como mencioné, son pocas las obras de crítica literaria que pueden encontrarse sobre la obra de Galeano comparado con el centenar de trabajos de antropología, historia, economía, política, ecología, entre otras, que mencionan su nombre. Pero, a pesar de las abundantes referencias, dentro del ámbito académico son pocos los trabajos que, como señala Palaversich, desembocan en reflexiones o textos más profundos, largos y analíticos. Incluso su obra en algún punto ha sido descalificada por los profesionales de este sector social. Como indica la crítica croata, “cuando a la aprehensión de los *literatti* se añade aquella de los historiadores, la obra de este escritor parece ser condenada a existir en una tierra baldía, al margen tanto de la historia como de la literatura” (Palaversich, 1995: 9).

Por desgracia, a pesar de la profunda y valiosa reflexión que realiza Diana Palaversich, —sobre todo para la elaboración de este trabajo— su análisis se centra en tres libros: la primera novela de Galeano, *Los días siguientes* (1963), *Las venas abiertas de América Latina* y *Memoria del fuego*. Además, su libro en español se publica en 1995 —mismo año que *El fútbol a sol y sombra*— por lo que, de esta manera, queda un vacío con respecto a los veinte años de actividad que posteriormente realizó Galeano. Incluso una de las reflexiones finales de

Palaversich es que la construcción de una historia alternativa desde el punto de vista de los marginados, lo cual constituye el eje central de la escritura de Galeano, culmina en *Memoria del fuego*, la cual denomina además como su obra maestra.

En ese sentido, este trabajo nace también por la necesidad de continuar con el análisis crítico que inició Palaversich en *Silencio, voz y escritura*. Es decir, analizar un libro que Galeano escribe en una etapa de creación en la cual la problemática socioeconómica no es el eje central; donde elabora libros cuyo tono de denuncia se modifica y donde su escritura, en general, se vuelve más lúdica. Como apunta Palaversich al final de su libro, este trabajo se elabora para continuar con el análisis de “textos [que] buscan una unión más alegre con el lector, [que] lo invitan a explorar las áreas misteriosas de la realidad más allá del sistema político” (1995: 252). Por esta razón, la parte final de este trabajo se enfoca en el libro *El fútbol a sol y sombra*, cuya exploración versa sobre un tema de cultura popular y “menor” que muy pocos escritores latinoamericanos habían abordado de manera extensa hasta ese momento.

Partiendo de la paradoja que existe entre la popularidad de la obra de Galeano y la indiferencia por una buena parte del sector de la crítica literaria, he mencionado que se infiere como hipótesis que es a causa del discurso político en sus libros y por no respetar las normas de escritura canónicas. En ese sentido, en el primer capítulo de este trabajo se desarrolla el contexto histórico en el cual se gesta la obra de Galeano. Además, se analiza la relación de Galeano con otros agentes del campo literario. Para esto, el trabajo del francés Pierre Bourdieu es un pilar fundamental. Por un lado, el concepto de *campo intelectual* permite analizar diversas áreas del conocimiento que competen a este trabajo como la literatura, la formación de las élites intelectuales, los campos de especialización, las formas de consumo, el campo de las academias, el problema de la representación, entre otras. Por otro lado, permite analizar la figura de un autor y su obra en términos que vayan más allá de una noción esencialista.

Principalmente, porque su idea de literatura nunca pierde de vista que la autonomía del arte y la libertad del artista son valores históricos y que la literatura vinculada a la historia no posee menor calidad. De esta manera se establece cómo es que Galeano conecta con su contexto histórico a través de la estructura de un campo intelectual, el cual funciona como mediador entre el autor y la sociedad. También, en este sentido, el trabajo del suizo Jérôme Meizoz es de ayuda en esta parte para entender la problemática que presenta la figura de Galeano; es decir, por qué su obra es sumamente popular, pero, a la vez, es un autor rechazado por buena parte de la crítica, aunque posee varios premios y reconocimientos académicos. Con los términos “posición”, “imagen” y “*ethos*” es posible hacer una articulación entre retórica, sociología y la noción de autor. De esta manera se propone una aproximación para esclarecer la relación de fuerza de Galeano dentro del campo literario; es decir, su postura política de autor y la postura política que manifiesta dentro de sus libros con la finalidad de entender su posición como agente singular dentro del campo literario. Finalmente, el campo intelectual no es un espacio neutro de relaciones interindividuales, sino que se estructura como un sistema de relaciones en competencia y conflicto entre grupos en situaciones y en posiciones diversas. De ahí que el trabajo historiográfico de Ángel Rama sirve para recuperar rasgos y actitudes de las élites intelectuales y entender los contrapuntos en la relación de fuerzas que mantiene Galeano dentro del campo intelectual y el lugar desde el cual se enuncia su obra dentro del universo social.

A partir de este análisis de relaciones es posible plantear, en la segunda parte, cómo operan algunos elementos estilísticos y discursivos dentro la obra de Galeano, tomando como modelo central, y como punto de partida, el libro con el que saltó a la fama: *Las venas abiertas de América Latina*. Para esta parte, mencioné que el análisis de Diana Palaversich es fundamental pues echa luz sobre varios rasgos constantes en los libros de Galeano, aunque éste se haya publicado veinte años antes de que el uruguayo escribiera su último texto.

Una vez expuesto lo anterior, en este trabajo analizo el libro *El fútbol a sol y sombra* para entender cuáles de estos aspectos discursivos y estilísticos se mantienen, cuáles varían y cuáles en definitiva se abandonan o cambian. En ese sentido, propongo una lectura y una comparación de algunos elementos presentes en el libro *El fútbol a sol y sombra* para analizar las zonas en común, así como los nuevos rasgos que llegan a surgir y la razones a las que se debe esta continuidad o este cambio.

Al final, con este trabajo se busca abonar a la reflexión que plantea Galeano a lo largo de su obra: cómo construir, o reconstruir, la identidad latinoamericana; es decir, cómo (re)elaborar nuestro *ser comunitario* y los problemas a los que nos enfrentamos en esta labor. De manera anticipada, apuntaría que Nuestra América aún está conformándose, pero está en nuestras manos que sea con vistas a que en su futuro y en su porvenir quepan todas las raíces y todos los mundos posibles; que sea un continente donde la alegría de la gente no se considere una estupidez ni que sus sonrisas queden en el olvido sólo porque sus razones de ser son menospreciadas por un grupo dominante; que sea un lugar donde un adolescente no tenga que renunciar a su placer por el fútbol a costa de su gusto por la literatura debido a las posiciones políticas de exclusión de un sector social. Suena utópico e incluso podría parecer imposible, pero —como alguna vez le dijeron a Galeano— la utopía sirve precisamente para caminar.

I. Eduardo Galeano y la *ciudad letrada*:

relación de fuerzas

1.1 Campo intelectual

Es difícil abordar a una figura tan polémica como la de Eduardo Galeano debido a que, por su popularidad, la mayoría de las personas tienen una opinión sobre este autor, ya sea moderada, a favor o en total desacuerdo. Para entender la posición que ocupa Galeano dentro del universo social, más allá de la polarización que provoca y que muchas veces él mismo fomentó, considero que es oportuno partir del trabajo de Pierre Bourdieu. El concepto de “campo” propuesto por el sociólogo francés es una herramienta que permite analizar las formaciones culturales, políticas, autorales y de las obras artísticas más allá de una percepción sustancialista; es decir, mediante este concepto se pretende abandonar la noción de que se puede analizar la existencia de un autor de manera aislada para evitar caer en el discurso del “genio creador” o de aquel que lo reduce únicamente a sus determinantes sociales. Por el contrario, a partir de este concepto se puede entender que un autor es una figura partícipe en la elaboración de las dinámicas y discursos sociales.

Para fines de este trabajo, se entiende inicialmente que un “campo” es un espacio social de producción, relativamente autónomo, que se determina por la actividad social que desempeña. A su vez, cada campo está compuesto por una red de relaciones de poder entre sus agentes, las cuales están en tensión, pero —al mismo tiempo— confluyen. Es decir,

a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo (Bourdieu, 2002: 09).

En el caso específico del “campo intelectual” —el cual acoge al campo artístico y literario—, el sociólogo francés señala que estas tensiones se dan en el momento en el que

cada intelectual inserta en sus relaciones con los demás intelectuales una pretensión a la consagración cultural (o a la legitimidad) que depende, en su forma y en los derechos que invoca, de la posición que ocupa en el *campo intelectual* y en particular en relación con la universidad, detentadora en última instancia de los signos infalibles de la consagración: mientras la academia, que pretende el monopolio de la consagración de los creadores contemporáneos, contribuye a organizar el campo intelectual bajo la relación de la ortodoxia, por una jurisprudencia que combina la tradición y la innovación, la universidad pretende el monopolio de la transmisión de las obras consagradas del pasado, que consagra como "clásicas", y el monopolio de la legitimación y de la consagración (entre otras cosas con el diploma) de los consumidores culturales más conformes (Bourdieu, 2002: 40).

A esto se añade que cada campo desarrolla actividades en la sociedad que provee “bienes” específicos, los cuales se traducen en un “capital” dentro de la “estructura de poder”. En el caso específico del campo intelectual, la producción de dichos bienes —libros, películas, sonatas, pinturas, artículos académicos, tesis, entre otros— genera un mayor valor simbólico, ya que pertenecen a un espacio social relativamente autónomo.

También hay que señalar que, al estar atravesado por las relaciones de poder, cada campo existe en la medida que ejerce su influencia sobre otros campos, sobre sus agentes y sobre el valor de su capital. Sin embargo, la división entre campos, marcada por la influencia que llegan a ejercer o recibir, no debe entenderse como una frontera continua ni inamovible, sino que se determina por la tensión de fuerzas que sostiene con los principios lógicos y discursivos de los otros campos. Un ejemplo lo encontramos cuando Bourdieu menciona que

mientras más autónomo es el campo literario y artístico, más suspendida se halla en él la eficacia del principio de jerarquización dominante, es decir, el económico y político; pero, por más liberado que esté, sigue estando atravesado por las leyes del campo englobante, las del provecho económico y político. Mientras más grande es la autonomía del campo, más favorable a los productores más autónomos es la correlación de fuerzas simbólicas y más tiende a marcarse el corte entre *el campo de producción restringida*, en el que los productores sólo tienen por clientes (o mercado) a los otros

productores, y el campo de gran producción, que se ve *simbólicamente* excluido y desacreditado (esta definición simbólicamente dominante es la que adoptan *inconscientemente* los historiadores del arte y de la literatura cuando excluyen de su objeto de estudio a los escritores y los artistas que producían para el mercado y que a menudo han caído en el olvido). Así, al menos en el sector más perfectamente autónomo del campo de producción cultural, el de la producción que sólo tiene por mercado a los otros productores (por ejemplo, la poesía simbolista), la economía de las prácticas se basa, como en un juego generalizado de «el que pierde, gana», en una inversión sistemática de los principios fundamentales de todas las lógicas económicas habituales. La de los negocios: excluye la búsqueda de la ganancia y no garantiza ninguna especie de correspondencia entre las inversiones y los ingresos monetarios. La del poder: condena los honores y las dignidades temporales. E incluso la de la autoridad cultural institucionalizada: la ausencia de toda formación y de toda consagración escolares puede presentarse allí como un título de gloria (1990: 15-16).

Destaca que, así como un campo se define por su situación dentro de la estructura de poder, los agentes de cada campo se determinan, de igual manera, por su situación dentro de la estructura del campo, así como por su relación con los demás campos y sus respectivos agentes. Además, Bourdieu señala en *Campo de poder, campo intelectual* (2002) que cada campo es, en mayor o menor medida, autónomo de acuerdo con su posición dentro de la estructura de poder, la cual puede ser dominante o dominado. Es decir, como muestra la cita anterior, es capaz de elaborar sus propios principios lógicos.

No obstante, las posiciones no ejercen una fuerza unidireccional sobre el “otro”, sino que, como mencioné, confluyen: la influencia es recíproca, pues el “dominante” necesita del “dominado” para asegurar su propia existencia. De ahí que cada campo pretenda obtener mayor influencia o control dentro de la estructura de poder —antes que anular al resto de campos—, para que el valor de su capital tenga mayor efecto sobre los demás y así preservar su posición de dominante o, en dado caso, de subvertir la de dominado. De igual manera, dentro de cada campo hay una constante lucha por conservar o transformar la configuración de las fuerzas actuales y potenciales entre los agentes. Esto quiere decir que un campo

no es homogéneo, sino que a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que, al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su estructura específica en un momento dado del tiempo (Bourdieu, 2002: 09).

Por lo tanto, en un campo, al haber una constante lucha de relaciones, al interior como al exterior, se genera una “historia”, en el sentido del progreso marxista. Es decir, un campo es también un sistema que rebasa al “ser” y a la “conciencia” de los agentes que lo integran. Pero esto no llega a manifestarse en todos los campos de la misma manera, pues no en todos los campos hay instituciones visibles o materiales que acojan y preserven este “progreso histórico” y, por lo mismo, llegan a tener una mayor confluencia. Existen campos, por ejemplo el intelectual, en los cuales hay una mayor confluencia de relaciones antes que instituciones con la autoridad para institucionalizar una configuración de fuerzas:

Si bien cada una de las partes del *campo intelectual* depende de todas las demás, no dependen todas, en mismo grado, de todas las demás. [...] La estructura dinámica del *campo intelectual* no es más que el sistema de interacciones entre una pluralidad de instancias, agentes aislados, como el creador intelectual, o sistemas de agentes, como el sistema de enseñanza, las academias o los cenáculos, que se definen, por lo menos en lo esencial, en su ser y en su función, por su *posición* en esta estructura y por la *autoridad*, más o menos reconocida, es decir, más o menos intensa y más o menos extendida, y siempre mediatizada por su interacción, que ejercen o pretenden ejercer sobre el público, apuesta, y en cierta medida árbitro, de la competencia por consagración y la legitimidad intelectual (Bourdieu, 2002).

En este sentido, un campo dota de orden y da valor a los bienes o a las acciones que produce a través de su historicidad; es decir, hay un *habitus* que para Bourdieu es el sistema subjetivo de expectativas y predisposiciones adquirido a través de las experiencias pasadas de los agentes anteriores. En palabras del francés podemos describirlo como

[la] fuerza formadora de hábitos, la escuela proporciona a quienes han estado sometidos a su influencia directa o indirecta, no tanto esquemas de pensamiento específicos y particularizados, sino esta disposición general, generadora de esquemas específicos, susceptibles de aplicarse en campos

diferentes del pensamiento y de la acción, que se puede denominar *habitus* cultivado (2002: 49).

Por ejemplo, durante el proceso histórico del campo intelectual, observamos que

a medida que el campo intelectual gana autonomía, el artista afirma con fuerza cada vez mayor su pretensión a ella, proclamando su indiferencia respecto al público. Sin duda, con el siglo XIX y el movimiento romántico comienza el movimiento de liberación de la intención creadora que hallaría en los teóricos del *arte por el arte* su primera afirmación sistemática (Bourdieu, 2002: 13).

Mas no hay que perder de vista que esta liberación de la influencia religiosa, económica y política que se ejercía sobre el campo intelectual “es el producto de un proceso histórico de autonomización y de diferenciación interna, es legitimar la autonomización metodológica que permite la investigación de la lógica específica de las relaciones que se establecen en el seno de este sistema y lo integran como tal” (Bourdieu, 2002: 17). Por tanto, así como el discurso de *l'art pour l'art* no fue una manifestación espontánea de genialidad, las acciones ni los bienes que producen los agente poseen un valor intrínseco; es decir, el valor que generan se debe a la fuerza social dentro de la que se engendraron.

Por lo mismo, como se muestra con el discurso de *l'art pour l'art*, este *habitus* se puede subvertir de la misma manera o, por el contrario, se puede intentar conservar:

los productores culturales pueden utilizar el poder que les confiere, sobre todo en períodos de crisis, su capacidad de proponer una definición crítica del mundo social para movilizar la fuerza virtual de las clases dominadas y subvertir el orden establecido en el campo del poder. Hasta en el caso de las empresas de producción cultural más heterónomas en apariencia -como el periodismo-, la adaptación a la demanda *no* es el producto de una transacción consciente entre productores y consumidores (Bourdieu, 1990: 20).

Con esta dinámica, se entiende la necesidad de cada campo por proveer de “valor” a las actividades que desarrolla y a la producción de sus bienes. De ahí que podamos definir “capital” como el conjunto de todo aquello que puede ser utilizado para obtener una ventaja dentro de

un campo; por lo tanto, éste no existe o no tiene valor al aislarlo de su campo. Pero, aun así, el capital permite ejercer un poder o una influencia dentro de su campo.

Existe casi siempre, hasta cierto punto, en toda sociedad, una pluralidad de potencias sociales, a veces concurrentes, a veces concertadas, las cuales, en virtud de su poder político o económico o de las garantías institucionales de que disponen, están en condiciones de imponer sus normas culturales a una fracción más o menos amplia del campo (Bourdieu, 2002: 31).

En el campo intelectual, por ejemplo, el capital se entiende a grandes rasgos como

una competencia por la *consagración*, que tiene por campo un universo intelectual dominado por la competencia de las instancias que pretenden el monopolio de la legitimidad cultural y el derecho a detentar y discernir esta consagración en nombre de principios profundamente opuestos, *autoridad de la persona* que reivindica el creador, *autoridad institucional* que se atribuye ex profeso (Bourdieu, 2002: 38).

El “capital económico” es entonces sólo uno de los múltiples valores aceptados entre los campos, dotado por un carácter privilegiado que se vincula a la supervivencia de los individuos dentro de la sociedad. Destaca que cualquier bien puede llegar a ser capital y objeto de disputa, de acuerdo con el campo dentro del cual se produzca. En el campo intelectual, por ejemplo,

la obra de arte sólo existe como objeto simbólico dotado de valor si es conocida y reconocida, es decir, instituida socialmente como obra de arte y recibida por espectadores aptos para reconocerla y conocerla como tal, la sociología del arte y de la literatura tiene como objeto no sólo la producción material de la obra, sino también la producción del valor de la obra, o, lo que es lo mismo, de la creencia en el valor de la obra; por consiguiente, debe considerarse como contribuyentes a la producción no sólo a los productores directos de la obra en su materialidad (artista, escritor, etc.), sino también a los productores del sentido y del valor de la obra —críticos, editores, directores de galerías, miembros de las instancias de consagración, academias, salones, jurados, etc.— y a todo el conjunto de los agentes que concurren a la producción de consumidores aptos para conocer y reconocer la obra de arte como tal, es decir, como valor (Bourdieu, 1990: 10).

Recordemos que las relaciones entre campos, y al interior de éstos, no son exclusivas ni unidireccionales, sino que son fuerzas que confluyen. Pero, pese a esto, Bourdieu apunta que

pueden estudiarse de acuerdo con “*nomos* subyacentes”, principios fundamentales de la “visión y división”, para comprender las posiciones caleidoscópicas de los agentes que existen a su interior. Algunos ejemplos son *mente y cuerpo*; *alta cultura y baja cultura*; *civilización y barbarie*, los cuales en principio parecen sinónimos de una misma relación:

El campo de tomas de posición es sino el producto de un conflicto permanente y lo que está en juego en él. En otras palabras, el principio generador y unificador de ese «sistema» de oposiciones —y de contradicciones— es la lucha misma —hasta el punto de que el hecho de estar implicado en la lucha, de ser el objeto o la ocasión de luchas, ataques, polémicas, críticas, anexiones, etc., puede ser considerado el criterio mayor de la pertenencia de una obra al campo de las tomas de posición y de su autor al campo de las posiciones (Bourdieu, 1990: 08).

En general el *nomos* subyacente de un campo es irreductible al que subyace en otro, como en la disparidad observada entre los *nomos* del campo de la estética, que valora al capital cultural y, en cierto sentido, desalienta al capital económico que se valora en el campo de la economía.

Comprender las prácticas de los escritores y de los artistas, empezando por sus producciones, es comprender que son la resultante del encuentro de dos historias: la historia de la posición, del puesto que ocupan, y la historia de sus disposiciones. Si bien la posición contribuye, en parte, a hacer las disposiciones, éstas, en la medida en que son el producto de condiciones independientes, tienen una existencia y una eficacia autónomas, y pueden contribuir a hacer las posiciones, y el *habitus*, en este caso, hace el puesto para el cual es hecho. No hay campo en el que el enfrentamiento entre las posiciones y las disposiciones sea más constante y más incierto que el *campo literario y artístico* (Bourdieu, 1990: 23).

Con esta aproximación al trabajo de Pierre Bourdieu, considero prudente comenzar a acercarnos a la figura de Galeano para posteriormente abordar su obra con mayor detenimiento. En especial, su posición dentro del campo literario latinoamericano y la relación de fuerzas de su proyecto literario con otros agentes dentro éste, principalmente con aquellos que se vieron

involucrados en la elaboración de los discursos identitarios del continente: me refiero a la relación entre Galeano y el conjunto que Rama denominó como "ciudad letrada".

Para esto, en el siguiente apartado, haré un breve repaso por este concepto y algunos rasgos, dinámicas y actitudes que caracterizan a este conjunto de agentes y su discurso. Cabe aclarar que, de acuerdo con Bourdieu, la relación de Galeano no fue un único canal de confluencia ni resulta exclusiva la tensión de fuerzas entre Galeano y la ciudad de letrada. Por el contrario, el concepto de campo permite enmarcar las dinámicas de un sector social en el cual intervienen diversos agentes, con diversas funciones, características y posiciones. De ahí que, el concepto de "ciudad letrada" permite acotar de manera representativa dentro del campo literario un conjunto de agentes que comparten actitudes, prácticas y valores en

una unidad de linaje que va desde el burócrata colonial del siglo XVI al autodidacta de tendencias anarquizantes del XX, pasando por los 'doctores' de mediados del XIX y los viajeros cosmopolitas y los científicos positivistas de finales del XIX [...Además,] la noción de ciudad letrada permite entonces analizar la dinámica cultural latinoamericana por fuera de la dicotomía (de linaje romántico) entre imitación de los modelos metropolitanos/originalidad vernácula (Zurmuk, 2009: 54-55).

Por último, el concepto de "campo" resultará útil en el segundo capítulo pues, a pesar de que Galeano pertenece al campo literario, éste no fue el único sector con el que estableció una relación de fuerzas. Más adelante explicaré cómo Galeano entabló una relación de fuerzas con agentes del campo político debido al contexto histórico y social en el que desarrolló su obra y su activismo político; es decir, el desarrollo de su "ethos", su "posición" y su "imagen" de autor. De ahí que la noción de "campo" permita entender la manera en la que reaccionaron a la obra de Galeano otros sectores sociales, otros campos con valores y una lógica discursiva distinta a la intelectual. Finalmente, y para concluir este apartado, aclararía que, aunque intervino en otros campos por medio de la escritura, no significan que perteneciera, por

ejemplo, al campo político o que fuera un agente transitivo entre campos, como fue el caso de escritores como Vargas Llosa, Octavio Paz o Rómulo Gallegos.

1.2 Ciudad letrada

El concepto de “ciudad letrada” es una propuesta del crítico Ángel Rama, quien lo relaciona con “la expresión que rige el examen del desarrollo histórico de la organización involuntaria o voluntaria de un sector comparativamente privilegiado, en relación cercana o antagónica al poder” (Rama, 2004: 03). Como mencioné, además de la ciudad letrada, hubo otros agentes dominantes con los que Galeano tuvo relación dentro del campo literario y, de igual manera, el uruguayo tampoco fue el único agente dominado dentro de dicho campo que pretendió subvertir la relación de fuerzas ni el *habitus*. Como explica Jean Franco en su libro *Decadencia y caída de la ciudad letrada: la literatura latinoamericana durante la Guerra Fría* (2003), la ciudad letrada, tal y como la describe Rama, es un concepto que se diversifica después de la Segunda Guerra Mundial tras el fracaso del proyecto ilustrado, dando paso a una serie de manifestaciones artísticas e intelectuales con diversas posiciones y aspiraciones, tanto sociales como individuales, dentro del campo literario. Basta con mencionar por el momento a la *Generación del 45* en el Uruguay de Galeano. Un conjunto de intelectuales cuyo rasgo distintivo

fue su clara intención de romper el vínculo casi indisoluble que había existido entre los escritores y el poder político del país. Antes de su aparición, la gran mayoría de los autores uruguayos habían estado siempre relacionados con las altas esferas gubernamentales, al ocupar puestos en el Ministerio de Educación y Cultura, embajadas o direcciones de instituciones tan importantes como la Biblioteca Nacional. Mientras que, contraria a estas prácticas, “los jóvenes del «45», en su amplia mayoría, se manifestaron contra toda injerencia del Estado en la vida cultural” (Amatto, 2008: 21).

No obstante, acoto este trabajo exclusivamente a la relación de fuerzas entre ambos agentes por dos razones principales. En primer lugar, por la sincronía histórica que existe entre Ángel Rama y Eduardo Galeano y porque considero que, al ser compatriotas y de la misma generación, compartían una sensibilidad histórica; es decir, retomando el trabajo de Bourdieu, ambos produjeron su trabajo dentro del mismo *habitus*. Si bien es cierto que el análisis de la ciudad letrada que realiza Ángel Rama no abarca hasta 1940, también es difícil reprocharle que no lo haya extendido a décadas más recientes. Hay que recordar que muchos intelectuales uruguayos que se exiliaron durante la dictadura regresaron a su país natal en 1985 con la restauración de la democracia. Pero “quizá el caso más conmovedor es el de Ángel Rama, quien tenía tanto por dar aún, y que fallece junto con varios destacados escritores (entre ellos el mexicano Jorge Ibarguengoitia) en un accidente aéreo en 1983, por lo que jamás pudo regresar a su tierra” (Amatto, 2008: 22). Y aunque es difícil saber si tenía planeado un libro donde abordara la segunda mitad del siglo XX, que es cuando se desarrolla la obra de Galeano, considero que las inquietudes y la perspectiva hermenéutica de los conflictos culturales dentro del campo literario que Rama alcanzó a describir eran similares a la del autor de *El fútbol a sol y sombra* (1995). Es decir, de acuerdo con Bourdieu, la posición de ambos dentro del campo literario era muy cercana e incluso en varios aspectos se superponen.

De ahí se deriva la segunda razón por la que me remito al concepto de ciudad letrada: considero que encarna los principales valores de la estructura del poder contra los que se oponía la obra de Galeano, principalmente porque muchos de sus agentes se involucraron en la elaboración de los discursos identitarios de los Estado-nación del continente o fueron herederos de sus valores y, por lo mismo, de una actitud de exclusión y de promoción de una ruptura artística con la *praxis* cotidiana. Es cierto que en este concepto no reposa la totalidad de dicho valores, pues la ciudad letrada se fragmentó tras la Segunda Guerra Mundial, no es la única

relación de fuerzas dentro del campo literario que sostiene Galeano y tampoco es exclusiva. Aun así, para los fines de este análisis, el concepto abarca de manera representativa la mayor parte de estos valores y actitudes, y acota el universo social.

Una vez aclaradas estas razones conviene proseguir con un breve repaso a algunas de las características que señala Rama en su investigación. A grandes rasgos, la ciudad letrada es una noción híbrida en la que se conjuga el conjunto de instituciones e individuos que se apropian de la letra escrita para hacerse de prestigio e instaurarse cerca del poder. Un sector social minoritario que Rama valora de manera sistemática y rigurosa por medio de un examen historiográfico, a través de disciplinas como la literatura, filosofía, arquitectura, economía, sociología, historia, derecho, entre otras. De esta manera, Rama trata de esclarecer su poder como élite y su influencia en la configuración de la sociedad latinoamericana.

Entre dichas instituciones se cuentan las diversas reparticiones del estado colonial y nacional (la policía, el sistema judicial, las aduanas, el poder legislativo, el registro civil, el registro de propiedad, las reparticiones encargadas de censos y estadísticas), las corporaciones educativas, artísticas, comerciales y financieras, las profesiones liberales (medicina, derecho, periodismo, notariado), el clero, los partidos políticos, las sectas, los cenáculos, ciertas organizaciones guerrilleras (los focos), las academias. La literatura ocupa un lugar en esa nómina (Zurmuk, 2009: 54-55).

Además, en su obra, Ángel Rama logra rastrear y enunciar

los rituales de incorporación, reconocimiento o exclusión, ceremonias de fundación o de toma de posesión, escrituras, peticiones, actas, coronaciones de poetas, dictámenes, leyes, constituciones, filiaciones, proclamas, sonetos, arcos de triunfo, antologías, relatos de viaje. Rama (y este gesto renovó los estudios coloniales y del XIX) no analiza estas prácticas discursivas exclusivamente a partir de sus contenidos explícitos. Las aborda como performances cuyo objetivo es la reproducción y perpetuación del orden letrado como centro del orden social (Zurmuk, 2009: 54-55).

De acuerdo con el trabajo de Bourdieu y con base a estos rasgos, apuntaría que la ciudad letrada es predominantemente un conjunto de agentes dominantes, ya que su principal

característica es su estrecha relación con el poder —o lo que Bourdieu entiende como estructura de poder. La característica que diferencia a la ciudad letrada es que ha sido de los sectores sociales más capaces a la hora de adaptarse a las transformaciones sociales e históricas —a transitar del principio de jerarquización heterónimo al de jerarquización autónomo— para mantener una posición privilegiada dentro del espectro social, siempre con el pretexto de defender “la aristocracia del espíritu y del trámite administrativo” (Monsiváis, 2004: 10).

De ahí que la ciudad letrada pueda considerarse como el conjunto de agentes dominantes que establecen una relación de fuerzas entre sí para enfrentarse a la gran confluencia que existe dentro del campo literario.

El alejamiento del público y el rechazo proclamado de las exigencias vulgares que fomentan el culto de la forma por sí misma, del arte por el arte —acentuación sin precedente del aspecto más específico y más irreductible del acto de creación y, por ello, afirmación de la especificidad y de la irreductibilidad del creador— vienen acompañados de un estrechamiento y una intensificación de las relaciones entre los miembros de la sociedad artística. De este modo, puede verse que se forman las que Schücking denomina "sociedades de bombos mutuos", pequeñas sectas cerradas en su esoterismo, al mismo tiempo que aparecen los signos de una nueva solidaridad entre el artista y el crítico o el periodista (Bourdieu, 2002: 16).

Al mismo tiempo, esta complicidad de fuerza se da con la instauración de instituciones a lo largo de su historia, como las academias de la lengua o las universidades, pero también mediante acciones con las que marca una distancia con respecto al grueso de la sociedad; es decir, se institucionalizó a sí misma como élite a partir de una lógica de exclusión (sustentada en la apropiación de la escritura) para mantener su posición aventajada dentro de la estructura de poder y su influencia sobre otros campos. Quizá la especialización del conocimiento durante la modernidad es la acción que reconocemos con mayor facilidad por su cercanía histórica. Sobre todo de las disciplinas sociales, la cual más adelante explicaré, ya que fue uno de los rasgos que más criticó Galeano a través de la *praxis* de sus libros.

Si nos remitimos hacia el pasado, encontramos que una de las primeras acciones que implementó la ciudad letrada fue el divorcio entre la letra rígida —la escritura— y la palabra hablada. Y es que, como señala Rama, reservar para sí la letra rígida le permitió establecer una complicidad con el *poder* en cuanto a la redacción y la proclamación de leyes, reglamentos, cédulas y propaganda, al tiempo que le brindó influencia dentro de otros campos encargados de la configuración social. Además, con este gesto marca distancia con el común de la sociedad al reservarse para sí habilidades fundamentales para la participación dentro de la estructuración social, a pesar de que hoy hayan perdido cierto valor como capital, ya que dichas habilidades están normalizadas y parecen ser de dominio común. Por ejemplo, la capacidad de lectura y escritura. Una normalización que, por cierto, llegó con los proyectos educativos de la modernidad, los cuales paradójicamente fueron propuestos por la misma ciudad letrada en esta necesidad de adaptarse a las reconfiguraciones sociales e históricas.

Por un lado, este divorcio entre la escritura y la palabra oral es relevante para generar distancia entre la ciudad letrada y el grueso de la sociedad más allá de que un sector social sea el único con la capacidad para decodificar un sistema de signos y para la comprensión de textos especializados, como los de abogacía o contabilidad. Este privilegio también consistió en la instauración de un capital simbólico; es decir, en instaurar un “aura” alrededor de la letra escrita que la dotara de un valor metafísico, tan privilegiado en cierto momento histórico como el económico, pues ambos aseguraban la supervivencia, ya fuese terrenal o espiritual. La lectura de la Biblia, por ejemplo, se reservó exclusivamente hasta mediados del siglo XVIII para la clase sacerdotal y fue prohibida a los fieles. Un hecho que, en parte, fijó “las bases de una reverencia por la escritura que concluyó sacralizándola” (Rama, 2004: 72) y que perdurará durante la modernidad cuando se instauren los proyectos laicos de educación; es decir, aunque la relación entre Iglesia y gobiernos se diluyera, la sacralización de la letra escrita perduró, se

desplazó y se manifestó en la *autonomía* de las universidades donde se desarrollan los ámbitos de la academia y de la crítica. Como señalé, gracias a la capacidad de la ciudad letrada de adaptarse a las transformaciones sociales, el privilegio que le brindaba la sacralización de la letra escrita se mantuvo sano, incluso después de que la influencia sobre el gobierno y el poder de las instituciones religiosas donde se gestó se diluyera.

Por otro lado, como señalé, Galeano no fue el único ni el primero que estableció una relación de resistencia y oposición a este conjunto de agentes. Incluso señalaría que es un autor cuya actitud es similar a la de las vanguardias históricas por su intento de “reconciliar” la división institucionalizada por el esteticismo entre el arte y la vida y por querer eliminar la institución burguesa del arte fundada en “*l’art pour l’art*”. No desde una visión nostálgica, sino a partir de aquellas manifestaciones que no han sido cooptadas por la industria cultural y recuperando aquellas que fueron marginadas en los procesos de modernización. Diría que tras la fragmentación de la ciudad letrada, Galeano recupera en parte lo político de las vanguardias históricas, pues cree en las manifestaciones culturales como fuerzas productivas que ayudarían al cambio social. Galeano se integra en ese sentido a la plétora de movimientos estratégicos orientados a desestabilizar, desde dentro, el *nomos* vertical de alto-bajo en la cultura. Sin embargo, no puede considerársele parte de la vanguardia histórica. Si bien, como el modernismo y las vanguardias, define su identidad en relación con la alta cultura tradicional y burguesa, la cultura popular y vernácula, y su transformación en la moderna cultura de masas, Galeano no integra la cultura de masas a su proyecto literario como elemento negativo ni como un fondo homogéneamente siniestro sobre el cual se pueda posar. En términos concretos, el uruguayo es más próximo a una tradición, una línea de pensamiento y de trabajo, que previamente se había entablado contra este discurso y estas prácticas en Latinoamérica. Algunos intelectuales que comparten una posición similar dentro del campo literario son, por

ejemplo, Simón Rodríguez y José Martí: escritores que un siglo antes cuestionaron las tensiones entre la ciudad letra y las estructuras de poder.

Si bien esta “angustia por la contaminación” que menciona Huyssen fue una oposición inconciliable que surgió especialmente en los movimientos finiseculares de *l'art pour l'art* y tras la Segunda Guerra Mundial “en el expresionismo abstracto en pintura, en el hecho de privilegiar la escritura experimental y en la canonización oficial del ‘modernismos alto’ en la literatura y en la crítica literaria, en la teoría crítica y en el museo” (Huyssen, 2017: 05), también hubo mayor pluralidad de posiciones dentro del campo literario en contraposición. De acuerdo con Rama, en esta apertura durante la modernización, cerca de 1870, se estableció una de las posiciones que antecedió a la relación de fuerzas de Galeano. Rodríguez y Martí fueron unos de los intelectuales situados en ésta, los cuales criticaron la amalgama que se había construido entre conservadores y liberales —los cuales se turnaban el poder— y entre “los universitarios [que] no interpretaban ni representaban en sus escritos la realidad, sino que la cubrían de dorados” (Rama, 2004: 100). Estos universitarios denominados por Martí como “letrados artificiales”, quienes le daban la espalda al “hombre natural”, desarrollaron profesionalmente las humanidades por lo que además de abogados y médicos, surgieron especialistas como historiadores, sociólogos, economistas y politólogos. Es decir, gracias a la profesionalización del conocimiento, se acuñaron y delimitaron con mayor precisión nuevas disciplinas.

Esta división del trabajo intelectual exigió mayor dedicación de tiempo para obtener un mayor conocimiento de los temas, lo cual vino acompañado del nacimiento de tecnicismos y conceptos como el de “literatura pura”. Esto, sumado al aura y a la sacralización de la letra escrita que se fomentó en épocas anteriores, volvió al trabajo intelectual aún más excluyente y le otorgó mayor valor dentro del campo literario. De ahí que, en el imaginario, los intelectuales

de la época se retiraron “de toda actividad política, encerrándose en torres de marfil y consagrándose exclusivamente a su vocación artística” (Rama, 2004: 133).

Mas la evidencia histórica muestra que esta profesionalización no separó totalmente a los intelectuales y artistas del campo político ni los retrajo al campo literario. Por el contrario, los miembros de la ciudad letrada siguieron aspirando a tener influencia dentro del campo político e incluso llegaron a posicionarse dentro de éste al ocupar cargos políticos y administrativos que iban desde una pequeña alcaldía hasta la presidencia de un país, a pesar de que la nueva demanda de conocimiento que exigía la vida artística reclamaba una ocupación de tiempo completo. Es decir, se deterioró la relación de fuerzas entre el campo político y lo que podría denominar como el campo espiritual. De ahí que el poder bicéfalo, compuesto por gobierno e Iglesia, se reconfiguró para dar pie a una relación entre el campo político y el intelectual; es decir, a componer un poder entre el gobierno y la figura del intelectual, cuyo capital simbólico fue adquiriendo mayor valor durante esta época no sólo por reservarse privilegios y especializar el conocimiento, sino por la influencia del valor de sus bienes al elogiarse entre sí en esta cúpula de iguales.

La letra apareció como la palanca del ascenso social, de la respetabilidad pública y de la incorporación a los centros de poder; pero también, en un grado que no había sido conocido por la historia secular del continente, de una relativa autonomía respecto a ellos, sostenida por la pluralidad de centros económicos que generaba la sociedad burguesa en desarrollo (Rama, 2004: 102, 103).

A partir de esta cita, señalaría que la especialización del conocimiento y de ciertas profesiones que pretendían guiar “el espíritu” de la sociedad, junto al gobierno en turno, fuese liberal o conservador, pudieron desarrollarse por la autonomía económica que lograron los centros urbanos; es decir, gracias a que su riqueza se sostuvo sobre la espalda de la clase campesina y obrera (los hombres naturales que menciona Martí), a pesar del nulo

reconocimiento que recibieron como agentes en la historia del progreso o a su exclusión en la conformación identitaria de las naciones. Esto nos permite comprender la postura de Galeano como agente del campo literario y su distanciamiento con respecto a la ciudad letrada.

Por una parte, su compromiso político y la estrecha relación de su obra con la vida política de Latinoamérica es evidencia de lo anterior: a pesar de que durante los años treinta, “en los dos sistemas mayores de dominación del mundo contemporáneo, la vanguardia perdió su ímpetu político y devino en un instrumento de legitimación” (Huyssen, 2017: 24), no podríamos señalar que hubo una ruptura total en esta tensión entre arte y política, ya que Galeano hereda este espíritu comprometido. Sobre todo al recordar que “la oposición [alto-bajo] —descrita generalmente en términos de modernismo vs. cultura de masas o vanguardia vs industria cultural— ha demostrado ser asombrosamente elástica” (Huyssen, 2017: 41).

Por otra parte, también se vislumbra un intento de Galeano por alejarse de la posición en la que el intelectual se posiciona como “guía espiritual” de la sociedad, pues esto es imponer una visión de clase y un proyecto que anula la experiencia vital de otros sectores sociales. Una visión que nació, como mencioné, a partir de ciertas políticas educativas que la ciudad letrada propuso durante la reconfiguración del poder bicéfalo. Palaversich señala que, en una rápida revisión a la obra de Galeano, Rama nota algunos elementos importantes que ejemplifican estos puntos. Entre estos mencionaría el lenguaje apasionado, la perspectiva populista y la predilección por el hombre o mujer común como protagonista de su narrativa: elementos que, en opinión del crítico, se deben a la agravación de la crisis de su país y de latinoamericana, lo cual le develó la existencia de las mayorías marginada del continente:

Galeano hizo suya esta vasta y desmembrada sociedad latinoamericana a través de sus viajes y estudios, contándola apasionadamente en *Las venas abiertas*, [mientras que la novela *Vagabundo* representa] su ambicioso intento de captar, con mirada enamorada, la vida de un pueblo martirizado (Palaversich, 1995: 10).

Es decir, gracias al contexto y las circunstancias que mencioné, comienza a generar un trabajo de mayor empatía y solidaridad con los sectores marginados como respuesta a esa

función ideologizante que los escritores modernistas se atribuyeron, no sólo entre los escritores intelectuales que practicaron la ensayística, sino incluso entre los escritores-artistas, como fueron especialmente algunos poetas, quienes usaron sus obras literarias para el análisis doctrinal expreso (Rama, 2004: 143).

De ahí que Galeano recree una ecuación similar que es característica de su obra, a partir del *nomos* subyacente propuesto por Martí entre el “letrado artificial” y el “hombre natural”, el cual tiene resonancia también en el “modernismo” y las “vanguardias históricas”: un *nomos* constituido por los “indignos” e “indignados”, el cual le permitirá posicionarse dentro del campo literario de manera clara y dentro de la estructura de poder, ya que la semántica de ambos sustantivos pueden situarse en el campo intelectual, pero también en el político, el económico e incluso, permitiéndome una pequeña licencia, dentro del deportivo, ya que parecen apelar más a una actitud ante la vida.

A lo largo de su obra, este *nomos* le permite situarse dentro del progreso histórico como un “indignado” y denunciar, por ejemplo, la injusticia y la segregación social que persistió en el continente aunque hayan transcurrido varios años desde las independencias de América. De ahí que, a pesar de haber apoyado al régimen socialista de Cuba en sus inicios —los *indignados*—, posteriormente haya sido crítico de éste y se haya distanciado del movimiento, ya que percibió que varios miembros imitaban actitudes y dinámicas de la estructura de poder —de los *indignos*— una vez que el movimiento ocupó una posición dominante y que al inicio se pretendían erradicar, como fue la marginación de los homosexuales.

A primera vista parece que el *nomos* entre “izquierda” y “derecha” es también un sinónimo de indignos e indignados. Mas hay que recordar que esta idea se origina en Francia

cuando se instauró la Asamblea constituyente de 1789. Por una parte la aristocracia y el clero se agruparon a la derecha del presidente de la Asamblea —partidarios del veto real— y, por otra parte, la oposición —diputados del Tercer Estado— se sentó a la izquierda. En principio, luce como una distribución horizontal del poder, pero en realidad éste sigue concentrado en la cúspide, donde se encuentran miembros de la ciudad letrada como clero, abogados y juristas.

La idea de indignos e indignados tiene, por otro lado, la intención de hacer visible la verticalidad del poder. Es decir, en la cúspide está la izquierda y la derecha en una posición dominante, pero debajo de esta amalgama, en una posición dominada, siguen siendo ignorados los gobernados. Por ejemplo, quienes sustentaban la autonomía económica de los centros urbanos; los indignados que sostienen materialmente las estructuras sociales que, paradójicamente, hicieron posible el desarrollo de las instituciones de la ciudad letrada. También aquellos grupos marginados del relato histórico e identitario de las naciones, como los grupos indígenas, comunidades negras del continente y las mujeres que quedaron sin derechos civiles y políticos tras la Revolución francesa. Este concepto de

la «gente sin historia» tiene sus orígenes en el siglo XIX en el pensamiento de la escuela rankeana, según la cual la palabra escrita (documento) es portadora de legitimidad y autoridad: sin documentos no hay historia. Esta actitud, de la cual se puede deducir que solamente aquellos grupos que poseen documentos poseen la historia, ha perdurado obstinadamente entre algunos historiadores académicos hasta tiempos no muy remotos (Palaversich, 1995: 167).

Para Galeano, esta “gente sin historia” son los indignados de los cuales habla en su obra: son el sector de aquellos

Que no son, aunque sean.
Que no hablan idiomas, sino dialectos.
Que no profesan religiones, sino supersticiones.
Que no hacen arte, sino artesanía.
Que no practican cultura, sino folklore.
Que no son seres humanos, sino recursos humanos.

Que no tienen cara, sino brazos.
Que no tienen nombre, sino número.
Que no figuran en la historia universal,
sino en la crónica roja de la prensa local.
Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata (1989: 59).

Como se ve, los *nadies*, este conjunto de indignados, no son los grandes héroes de la Historia, ya que, para Galeano, el progreso tampoco se da por las grandes figuras épicas del nacionalismo ni gracias a los apellidos rimbombantes. Por el contrario, estos héroes anónimos, la colectividad sin historia, sin nombre y que vive en una posición subalterna con respecto a los centros metropolitanos, son quienes posibilitan dicho “desarrollo”. Y sin embargo, estas mayorías marginadas carecen de acceso al poder económico y al político institucional.

Por esta razón, si un partido político o un líder que Galeano hubiese apoyado tomaba una actitud de indigno una vez situado en el poder, el uruguayo no se veía comprometido a abandonar a los sectores que habían sido históricamente ignorados tal y como señalaba Martí. En este sentido, a diferencia de la ecuación izquierda-derecha, el *nomos* de Galeano es, por una parte, más cercano al de letrados artificiales y hombres naturales de Martí por la intención de querer des-urbanizar el poder político con el propósito de hacer menos vertical y jerárquicas las estructuras sociales y de distribuir la concentración de poder y, por otra parte, para señalar la persistencia de esta práctica de dominación. También le quita valor a la autoridad de la palabra escrita —al documento— como único portador de conocimiento y como único certificado de identidad. Con esto podemos pensar que dicho *nomos* le permitió romper con la dinámica del discurso inalterable, jerárquico y centralizado que alternaba el poder entre las élites de derecha o izquierda y además le permitió optar por una posición con mayor movimiento y de lealtad a una causa antes que a un partido o una figura.

Por último, un hecho evidente es que Galeano, pese a su solidaridad, no forma parte del mismo estrato social que los “nadies” de su famoso poema. Por el contrario, no cabe duda de

que es un agente del campo literario. Por esta razón, se sitúa a sí mismo dentro del grupo de los indignados, ya que ésta es una categoría que el autor estructura, como he mencionado, a partir de una actitud vital antes que de una posición social, racial, de género o económica.

De ahí que el oficio de periodista haya sido relevante para Galeano a lo largo de su vida, pues es un gremio que en el imaginario latinoamericano se ha caracterizado por ser voz del pensamiento de oposición. Por lo mismo, frente a la amalgama del poder generada por la alternancia de gobiernos —fuese conservador o liberal, de izquierda o derecha—, Galeano encontró en este oficio una zona dentro del campo intelectual que respondía a su perspectiva vital y que desembocó en el *ethos* de su obra de manera más acorde que las categorías tajantes y heredadas por la especialización de las ciencias sociales y de la labor artística del siglo pasado. Incluso puede ser una razón por las que prefería el reconocimiento de los periodistas antes que el de escritores, críticos literarios o historiadores.

Es cierto que durante la modernización, intelectuales, instituciones públicas y políticas de las administraciones y el periodismo conformaban parte de la ciudad letrada. A pesar de esto, este último sector fue el único que logró “un espacio ajeno al control del Estado, una zona más o menos independiente de la ciudad letrada y un campo autónomo respecto a la concentración de poder” (Rama, 2004: 102). En palabras de Jean Franco, quizá se deba en parte a que, “como el periodismo es considerado más como oficio que como arte, pocas veces se lo considera un factor en el campo de la cultura” (2003: 26). Por eso no extraña que Galeano se cobijara en la prensa de su país como principal oficio, pues a pesar de que muchos intelectuales cercanos al poder tuvieron una estrecha relación con la prensa, el periodismo —como menciona Rama— permitió en Latinoamérica una respiración independiente a los intelectuales alineados ideológicamente con la ciudad letrada y sirvió de tierra fértil para el desarrollo del pensamiento

opositor y de nuevas posiciones dentro del campo literario que subvirtieran la posición dominante. Incluso alguna vez declaró Galeano:

El periodismo, creo, es una forma de literatura. Yo no comparto la sacralización del libro como forma única de expresión literaria. Haciendo periodismo se puede hacer mala literatura, pero también hay libros que son perfectos mamarrachos [...] ¿Que la literatura es la eternidad y el periodismo el instante? Algunos de los más perdurables escritores latinoamericanos – José Martí, Carlos Quijano, Rodolfo Wash, por ejemplo– han dado lo mejor de sí en el periodismo (citado por López, 2017: 11).

Por lo mismo, el periodismo independiente, encarnado para Galeano en figuras como Quijano o Walsh, le permitió mantener una postura política de indignado dentro del campo literario. Postura que el periodismo alineado con el poder —aunque fuese de izquierda— no le hubiera permitido desarrollar en su labor intelectual, su activismo y su obra como una oposición real. En cambio, habría tenido que acoplarse al paradigma de la izquierda: ese simulacro de los letrados artificiales cuya división doctrinaria era propuesta por la misma ciudad letrada y que se mantenía en el espacio privilegiado del poder, con la idea de que “a las muchedumbres se les ideologiza desde el púlpito, la cátedra, la administración, el teatro, la literatura, y los letrados encauzan y dirigen: la operación pedagógica” (Rama, 2004: 08).

No obstante, la realidad social de latinoamericana siempre ha resultado más dinámica que las teorías con las que se pretende explicarla, por lo que las doctrinas terminan amoldándose a las tendencias tradicionales. De ahí que Galeano cuestionó ideologías que en su momento se volvieron ortodoxas, en donde los intelectuales de la ciudad letrada aceptaban ser meros ejecutantes de las instituciones; es decir, planteamientos hechos por intelectuales satisfechos y conformes con su posición dentro de la estructura de poder; versiones del marxismo mecánico como las nombra Monsiváis.

Alguna vez señaló Vaz Ferreira que quienes no habían llegado a tiempo para ser positivistas, habían sido marxistas, apuntando, más que a una crítica de cualquiera de ambas filosofías, a las adaptaciones que han experimentado en

tierras americanas las doctrinas recibidas del exterior: obligadamente se ajustaron a las tendencias y comportamientos intelectuales elaborados por las vigorosas tradiciones internas (Rama, 2004: 107)².

De ahí que Galeano, por ejemplo, fundó junto con Miguel Mármol, un amigo y revolucionario salvadoreño, “el marxismo mágico, ‘mitad razón, mitad pasión, y una tercera mitad de misterio’, como cuentan en *El libro de los abrazos*” (López, 2017: 49) para hacer evidente, con un gesto lúdico —una sonrisa irreverente contra la solemnidad de la ciudad letrada—, el proceso en el que los letrados también producen, son conciencias que elaboran mensajes y, sobre todo, diseñan los modelos de las ideologías públicas.

Tampoco hay que perder de vista que durante la modernidad este diseño de las sociedades mantuvo un principio inalterable de la ciudad letrada: el mando siempre se concentra en la cima en la cual únicamente cabe la minoría. Una estructura que resulta violenta si se entiende que la violencia es un intento simbólico o físico de suprimir al otro; que “es la cualidad propia de una acción que se ejerce sobre el otro para inducir en él por la fuerza —es decir, al límite, mediante una amenaza de muerte— un comportamiento contrario a su voluntad, a su autonomía, que implica su negación como sujeto humano libre” (Bolívar, 1998: 106). Por esto, Galeano mantiene su distancia con respecto a esta visión aristócrata del espíritu que resulta violenta.

1.3 Eduardo Germán María Hughes Galeano

He hablado sobre el agente de nuestro interés para este trabajo, cuya posición puede situarse inicialmente en contrapunto al conjunto de agentes que he denominado como “ciudad letrada”.

² Carlos Vaz Ferreira (1872-1958) fue un escritor, abogado uruguayo, rector de la Universidad de la República y decano de la Facultad de Humanidades. Elaboró una doctrina de *socialismo atenuado* y tuvo una amplia influencia en el desarrollo de la filosofía y de la pedagogía en Uruguay.

Por lo tanto, es conveniente hacer una rápida revisión de la figura de Eduardo Germán María Hughes Galeano (1940–2015). Este hombre, mejor conocido como Eduardo Galeano, destaca por ser uno de los principales intelectuales de la izquierda latinoamericana del siglo XX. Reconocimiento que se debe, en parte, a su relación con los movimientos sociales del mundo, principalmente de Latinoamérica, y por la cercanía de su obra con estos; es decir, el trabajo literario de Galeano es reconocido por mantener una estrecha cercanía con la indignación humana. Dentro de su trabajo sobresale el célebre libro *Las venas abiertas de América Latina* (1971), aunque el grueso de su trabajo intelectual estuvo relacionado con el periodismo. Un oficio que le permitió mantener un vínculo estrecho entre su labor intelectual y su activismo político. Algunas de las actividades destacables que pueden mencionarse dentro de este oficio son las diversas colaboraciones en periódicos como *Brecha* en Uruguay, *La Jornada* en México, *Página/ 12* en Argentina, entre otros. Sin embargo, destaca con mayor relevancia la fundación y dirección de la revista *Crisis*, de 1973 a 1976, en Buenos Aires a sus treinta y cuatro años, aunque anteriormente fungió como director, de 1964 a 1966, en el diario *Época* con tan sólo veinticuatro años y, de 1961 a 1964, a la edad de veinte años como secretario de redacción del semanario *Marcha*: un espacio, según apunta Amatto, sin el cual sería imposible comprender la gran repercusión que tuvieron las letras uruguayas y la *Generación del 45* en el continente, ya que “desde su fundación en 1939 por Carlos Quijano, la publicación no sólo representaba un espacio modelo para la creación y la crítica literarias, sino que se constituyó como todo un referente en las letras de América Latina” (Amatto, 2008: 20-21).

De igual manera, hay que recordar el activismo político de Galeano, el cual no se limitó al trabajo en medios de comunicación vinculados con la izquierda política, sino que tuvo una presencia constante en las movilizaciones por los derechos humanos, siempre con un perfil bajo, según recuerdan sus conocidos en *Eduardo Galeano, un ilegal en el paraíso* (2017); es

decir, procuraba participar como un ciudadano cualquiera, como un indignado más. No obstante, a pesar de no ser, o no querer ser, protagonista en las manifestaciones de las que formó parte, era consciente del capital simbólico que poseía como figura pública y del poder que esto conlleva. Es decir, a pesar de que en general cedía la voz y que participaba como un individuo más dentro de los movimientos sociales —como un gesto político que reforzaba su posición de autor—, también entendía que su voz podía atraer la atención de diversos medios de comunicación e intelectuales, ya fuese en un intento por apoyarlo o para refutarlo, lo cual terminaba dándole visibilidad a la situación de una u otra manera. A fin de cuentas, Galeano tenía cierta fe en que el arte poseía una capacidad para transformar la vida, así como “la vanguardia histórica pretendió transformar el aislamiento de la sociedad de *l’art pour l’art* — que reflejaba tanto la oposición a la sociedad burguesa como el *j’accuse* de Zola— en una rebelión activa que haría del arte una fuerza productiva para el cambio social” (Huysen, 2017: 26). Un ejemplo de esto, según cuenta López Belloso, es cuando Galeano, en lugar de marchar con el resto de la gente, como solía acostumbrar, aceptó ser el principal orador en un acto que sucedió “en Montevideo el 22 de octubre de 2009, tres días antes de un plebiscito por la anulación de la llamada “Ley de Impunidad”, que dejaba a los militares de la dictadura a salvo de la justicia ordinaria” (2017: 150). Esta imagen, la de participar como un ciudadano común, proyecta la posición de Galeano para quien el arte no puede estar solo al frente de las transformaciones políticas, sino que debe ir a la par de la transformación de la sociedad.

Sin embargo, el trabajo literario que realizó durante su juventud carecía de este marcado compromiso político por el que se le reconoció a nivel mundial. Es decir, en un inicio era más cercano a la posición de los escritores cuyo interés estaba en producir una obra cosmopolita, aunque ya tenía una veta de compromiso, como detallaré en el segundo capítulo. Posteriormente Galeano procuró mantener en su producción literaria una voz que acompañará

e hiciera visibles las injusticias cometidas contra los sectores más desprotegidos y marginados y produjo una obra que tuviera mayor influencia dentro del campo político.

Más allá de la discusión ética sobre las implicaciones que conlleva el que un intelectual sea la voz del “otro”, por el momento, señalaría el valor que este acto representó dentro de su contexto, ya que fue una postura que tomó en un momento de alta represión política, tanto simbólica como física, durante las dictaduras latinoamericanas del siglo pasado. En esta labor, se enfrentó a la censura y arriesgó su propia vida para prestar voz a aquellos que habían sido silenciados de maneras más violentas por las fuerzas del poder.

Mencionaría, por ejemplo, su solidaridad con los presos políticos, los parientes de personas desaparecidas y otras víctimas directas de las dictaduras, principalmente del Cono Sur, o su apoyo a los campesinos, mineros y obreros que en algún momento exigieron derechos laborales y que fueron reprimidos por las fuerzas armadas dictatoriales. No hay que perder de vista que el trabajo literario de Galeano está proscrito bajo sistemas de represión — principalmente la dictadura uruguaya y la argentina— frente a lo cual, el autor tomó una posición de resistencia y un discurso de oposición en su incesante labor intelectual; una posición de *indignación humana* como solía decir y que en el siguiente capítulo explicaré.

Mientras tanto, considero importante reconocer este aspecto en el presente trabajo ya que una de las repercusiones que trajo esta postura para el autor fue la represión, tanto simbólica como física. No sólo fue encarcelado y obligado a dejar el país tras el segundo golpe de Estado de Uruguay, cuyas “terribles consecuencias de este episodio en la vida nacional permanecen en el Uruguay —al igual que en varios de los países latinoamericanos— como heridas que todavía en nuestros días no se han podido sanar” (Amatto, 2008: 17). El encarcelamiento y la tortura del dramaturgo Mauricio Rosencof junto con José Mujica y Eleuterio Fernández Huidobro son sólo otra muestra de este entorno de hostilidad y riesgo que sufrieron personas

cercanas al autor las cuales compartían una posición política similar en Uruguay. Más tarde también tuvo que huir de Argentina, país donde fundó la revista *Crisis* en 1973, pues la dictadura dejó de tolerar aquella voz independiente que representaba dicho periódico. El asesinato en Argentina del poeta Paco Urondo, la desaparición de Haroldo Conti en 1976, la desaparición del escritor Rodolfo Walsh en 1977 o la desaparición en 1977 en Uruguay del jefe de redacción que sucedió a Galeano en *Marcha*, Julio Castro, cuyos restos aparecieron hasta el 2011 en el Batallón de Infantería Paracaidista N°14 con un tiro de gracia en la cabeza, son sólo algunos terribles ejemplos de lo que pudo ser el destino de Galeano de no haberse exiliado.

La magnitud de estos hechos hace parecer que su labor y su popularidad como activista político eclipsan su labor intelectual, aunque ambas son indisociables. Una muestra más de que es un autor tan cercano al campo político como al literario. Incluso a muchos podría parecerles que la literatura fue un oficio accidental. Es decir, alrededor de Galeano hay una suerte de *imagen* en la cual es apartado del mundo literario, pues pareciera que carece de un reconocimiento por parte de los “literatos puros”. Palaversich señala que, pese a su popularidad, “en el campo de la crítica académica existe un virtual vacío respecto a su obra” (1995: 09). Como si Galeano siguiera siendo un exiliado, aunque las dictaduras latinoamericanas hayan cesado: un errante entre los escribanos, un escritor sin cabida en la torre del ensayista ni en las bibliotecas laberínticas. Parece que Galeano es más bien un autor que camina para evitar anclarse al estatuto social y a una posición academicista.

1.4 Eduardo Galeano

Antes de continuar con la reflexión sobre porqué Galeano es un autor que camina, considero que es pertinente aclarar la aparente contradicción, en el sentido de que el uruguayo proyecta una imagen de autor marginado del campo literario y, al mismo tiempo, ocupa una posición

con mucha influencia dentro de éste. Además, pareciera que hay otra contradicción entre su obra y su postura política, pues si bien en sus textos rechaza muchos de los valores del campo literario manifiestos por la ciudad letrada, nunca se apartó de éste. Por el contrario, en realidad fue un autor que sacó provecho de la popularidad y el reconocimiento de su obra en beneficio de los movimientos sociales que apoyaba. En este sentido, para comprender las aparentes contradicciones en torno al escritor, el trabajo de Jérôme Meizoz resulta esclarecedor si hacemos una diferencia entre la “imagen” de un autor, el “*ethos*” de su obra y la “posición”.

De acuerdo con el crítico suizo, una “imagen” se elabora a través de una serie de textos a los cuales se les llega a atribuir la misma función de autor. En el caso de *El fútbol a sol y sombra*, por ejemplo, la imagen del “mendigo del buen fútbol” —que analizaré más adelante— puede asociarse a la figura del mismo Galeano, pues muchas veces éste manifestó su afición por dicho deporte. De igual manera, escribe: “como todos los uruguayos, quise ser jugador de fútbol” (Galeano, 1995: 01). Esto sucede, de acuerdo con Meizoz, debido a que “la noción de imagen de autor concierne al discurso del escritor en relación con las informaciones de las que dispone el lector sobre el escritor” (2009: 93).

Sin embargo, aunque cada lector se hace de una imagen del autor a través del *ethos* preexistente, esto no es lo mismo dado que “la noción de *ethos* discursivo concierne al discurso del escritor” (Meizoz, 2009: 93). Es decir, el *ethos* designa esa imagen que el escritor da de sí mismo en un texto singular y se limita únicamente a éste:

Ethos se infiere a partir del interior de un discurso y no puede incluir una conducta social como el traje que lleva aquel que se presenta como escritor. Es una noción discursiva, este se construye a través del discurso, no es una “imagen” del locutor exterior a la palabra (Meizoz, 2009: 88).

Como señala Meizoz, pueden confundirse fácilmente dado que la imagen discursiva que el autor constituye en el discurso de su obra, al imponerse a través de la circulación de sus

escritos, deviene en un patrón para la conducta pública del escritor. En otras palabras, con la suma de ambos se constituye la “postura” que, a diferencia del *ethos*, “se referiría a la imagen que el escritor construye a lo largo de una serie de obras firmadas con su nombre, es decir, se constituye a partir de tiempo y acumulación” (Meizoz, 2009: 89-90).

La “postura de autor” la definimos entonces como la relación que hay entre los hechos discursivos y las conductas vitales del autor en el campo literario. En este sentido, la presentación que hace Galeano de sí en la gestión del discurso de su obra —al posicionarse en sus obras junto a los sectores marginados como un indignado o como el mendigo del fútbol— y en sus conductas literarias públicas —como las manifestaciones sociales en las que participó— constituyen su postura de autor. En cuanto a esto Meizoz apunta que

el escritor se presenta y se expresa provisto de la mediación que constituye su persona, esto es, de su postura o de su ‘máscara de autoridad’. Una persona solo existe como escritor a través del prisma de una postura, históricamente construida y referida al conjunto de posiciones del *campo literario* (2009: 86)

Anotaría que esta postura de autor tiene su génesis, en el caso particular de Galeano, tras un intento de suicidio a los diecinueve años pues —como él mismo mitificó en textos, testimonios y anécdotas en medios y entre sus conocidos— a partir de entonces dejó de ser Eduardo Germán María Hughes Galeano y “emergió del coma hospitalario como Eduardo Galeano. Esa crisis existencial, que nunca llegó a explicar por completo [señala López], le dio combustible para dirigir toda su energía hacia la realidad del periodismo y del deseo de la literatura” (2017: 22). De igual manera, Palaversich señala que este momento del suicidio

adquiere el significado de un rito de pasaje. La conversión radical de Galeano, semejante a la conversión religiosa y política, en la cual se logra una nueva actitud hacia la vida, el mundo y sí mismo, exige una ruptura con el viejo ego del pasado. Por esto acude a la revisión de su autobiografía, es decir, a la reargumentación de su historia íntima en la cual el intento de suicidio deja de significar un acto de rebeldía sin causa para representar un deseo de volver a nacer, de ser nuevo y otro. El abandono de la vieja

personalidad y el simbólico nacimiento de la nueva identidad, se marcan por el cambio de nombre (1995: 101).

Además, como mencioné, la posición —a diferencia de la imagen— no es únicamente la acumulación de *ethos* discursivos, sino que ésta denota el proceso interactivo que tiene un autor con el resto del campo literario pues,

es construida a su vez por el escritor en el texto y fuera de este, por los diversos mediadores (periodistas, críticos, biógrafos, etc.) y por los públicos. Se forja así gracias a la interacción entre el autor, los mediadores y los públicos, anticipando o reaccionando a sus juicios (Meizoz, 2009: 86-87).

Se infiere entonces que la obra de un autor es influenciada por su participación en el campo literario de acuerdo con el tipo de relación que éste entabla entre los temas y los problemas en relación con éste. Bajo este criterio, una obra no concluye cuando un escritor pone punto final al borrador de su texto. Incluso después de esto, el autor sigue teniendo una relación con su obra, cuyas propiedades intrínsecas se ven afectadas por

el sistema de las relaciones sociales en las cuales se realiza la creación como acto de comunicación o, con más precisión, por la posición del creador en la estructura del *campo intelectual* (la cual, a su vez, es función, al menos en parte, de la obra pasada y de la acogida que ha tenido). (Bourdieu, 2002: 9)

Con estos puntos establecidos, se logra reconocer el tipo de cancha en la que camina Galeano; es decir, anclamos un punto de partida en el universo social para revisar su obra en los siguientes apartados y entender, de mejor manera, cómo *El fútbol a sol y sombra* se integra al proyecto literario del uruguayo, principalmente relacionado con el relato de una identidad latinoamericana. Es decir, cómo se articula la posición de Galeano, junto con las imágenes y el *ethos* que proyecta. Para esto, en el siguiente capítulo realizaré un repaso a la propuesta estética y discursiva que desarrolló Galeano para explicar, en el último capítulo, cuáles siguen operando, cuáles se modifican o cuáles desaparecen en el discurso de *El fútbol a sol y sombra*.

II. Un autor que camina: entre lo político y lo estético

2.1 Un autor que camina: lo político

En la primera parte señalé que, a pesar de tener millones de lectores, buena parte de la ciudad letrada percibía la obra de Galeano con recelo. Un hecho que se dio por una postura política más que por la calidad de los textos. La recriminación sobre su obra se debe, en buena medida, al uso de un lenguaje y de unas convenciones estéticas que no encajan dentro de los parámetros de lo “literario”, contrarias al gusto por una creación literaria “más innovadora” y “experimental” de su época. Es decir, sus libros se distancian de un lenguaje especializado que los hiciera ambiguos, herméticos, polisémicos y que permitiera el despliegue de una lectura plural; en realidad su obra posee un mensaje político bastante claro y no necesita de una compleja descodificación. Además, se aleja estéticamente de aquellas obras que tienden a hacer un despliegue de las capacidades estilísticas y de la artificialidad del autor. Por ejemplo, abandonó el género de la novela —el de mayor popularidad durante la segunda mitad del siglo XX— y se aproximó a la escritura de viñetas: una manera de optar

por el arte de narrar (*storytelling*) como una tradición más vieja del continente [latinoamericano], cuya terminación —en el contexto occidental— ha proclamado Walter Benjamin: *The art of storytelling is reaching its end because the topic side of truth, wisdom is dying out.* Al resucitar el arte de contar que llega a ser el *sine qua non* de su escritura, Galeano recupera esta forma literaria popular que transmite la tradición y el conocimiento, eclipsada en el contexto de la narrativa del postboom por las obras que exhiben su artificialidad y el virtuosismo estilístico (Palaversich, 1995: 16).

Es cierto que en sus inicios como escritor compuso una novela —con un evidente carácter comprometido—, pero la mayor parte de su trabajo escapa a la definición canónica de los géneros. Como señala Palaversich, el autor posee una predilección

por el collage y el género menor: carta, testimonio, canción popular, leyenda, mito, etc., que forman parte integral de su escritura, ponen en relieve su amplio concepto de literatura. [Incluso] ésta representa un caso de reivindicación de la veta realista de la literatura, un procedimiento narrativo empeñado en rendir conocimiento de un referente histórico concreto- [...] El afán referencial y comprometido de Galeano parece constituir un hecho anacrónico. Sin embargo, cabe señalar que no se trata de una ingenua creencia de la homogeneidad de la palabra y el objeto de representación, sino un intento de rescatar el referente omitido, léase la experiencia de los grupos subalternos, silenciada por la historia tradicional y oficial (1995: 17, 18).

No olvidemos que la delimitación entre géneros y disciplinas del conocimiento es un proceso de institucionalización, tal y como señala Rama. Por tanto, son una manera de interpretar y enunciar el mundo. En realidad, no es que Galeano careciera de rigor a la hora de trabajar en sus textos, que ignorara las normas estéticas y de escritura de su época o que le faltara “talento”. Por el contrario, con esto queda clara la urgencia y la necesidad que tenía por testimoniar de una manera alterna la realidad. Sobre todo testimoniar aquellos referentes que el discurso hegemónico había omitido en la historia latinoamericana.

Este rechazo por parte de la ciudad letrada, sumado a los millones de lectores que tuvo, colocó a la obra de Galeano en una posición muy particular dentro del campo literario que no se debió a una cuestión meramente estética, sino que implicaba una disputa política con otros agentes del campo literario. Recordemos la estrecha relación que tuvo su activismo político con su labor intelectual. Recalcaría que, por la determinación política y el despliegue de la ideología que la sustenta, el trabajo de Galeano fue calificado como panfleto político o literatura cuya calidad era inferior. Esto debido a que “la obra está siempre objetivamente orientada con relación al medio literario, a sus exigencias estéticas, a sus expectativas intelectuales, a sus categorías de percepción y de pensamiento” (Bourdieu, 2002: 46).

Hasta cierto punto, el propio Galeano alentó esto, pues al revisar su posición de autor vemos que en su particular estilo hay un esfuerzo por comulgar su imagen —su postura

política— con el *ethos* de su obra —el discurso ideológico y la estética de sus textos. Por ejemplo, pretende que su obra se compagine formalmente con su imagen política a diferencia del “escritor maldito”, cuya imagen en el imaginario colectivo es la del individuo que vive en la miseria, la carencia y en el más bajo estrato del mundo terrenal; pero, al mismo tiempo, es capaz de crear una obra sublime, de gusto exquisito y cosmopolita por la aristocracia de su espíritu —es decir, más apegado al *ethos* burgués. De ahí que Galeano haya señalado al final de sus días:

Intenté, y sigo intentando, aprender a volar en la oscuridad, como los murciélagos, en estos tiempos sombríos. Intenté, y sigo intentando, asumir mi incapacidad de ser neutral y mi incapacidad de ser objetivo, quizá porque me niego a convertirme en objeto, indiferente a las pasiones humanas. Intenté, y sigo intentando, descubrir a las mujeres y a los hombres animados por la voluntad de justicia y la voluntad de belleza, más allá de las fronteras del tiempo y de los mapas, porque ellos son mis compatriotas y mis contemporáneos, hayan nacido donde hayan nacido y hayan vivido cuando hayan vivido. Intenté, intento, ser tan porfiado como para seguir creyendo, a pesar de todos los pesares, que nosotros, los *humanitos*, estamos bastante mal hechos, pero no estamos terminados. Y sigo creyendo, también, que el arcoíris humano tiene más colores y más fulgores que el arcoíris celeste, pero estamos ciegos, o más bien enceguecidos, por una larga tradición mutiladora. Y en definitiva, resumiendo, diría que escribo intentando que seamos más fuertes que el miedo al error o al castigo, a la hora de elegir en el eterno combate entre los indignos y los indignados (Galeano, 2016: 244-245)

Ésta fue una diferencia que tuvo con los “nuevos narradores” de Uruguay, cuya obra se caracterizó, según Palaversich, por evadir una crítica directa de la realidad, aunque en su vida privada pertenecían a la izquierda, ya que poseían

una dicotomía particular entre su actividad política y su oficio literario [pero que, a pesar de que] demuestran en sus artículos periodísticos su hondo conocimiento de la situación en el país y el continente, todavía no traducen a la narrativa su compromiso humano y su toma de posición (Palaversich, 1995: 43).

En otras palabras, desde una etapa temprana, Galeano trata de conjugar lo político y lo estético en su obra para que sean congruentes entre sí. Como el espíritu de las vanguardias que buscaban suturar el abismo entre el arte y la realidad, que "insistían en la unidad psicofísica de la vida humana y entendían que la revolución política no tendría éxito si no era acompañada por una revolución de la vida cotidiana" (Huysen, 2017: 35).

A primera vista, podría pensarse que —como le ocurrió a los vanguardistas que acabaron confinados al margen de la sociedad industrializada a la que se oponían— Galeano fue un escritor que se mantuvo al margen del campo literario; que, a pesar de poseer múltiples lectores, nunca ocupó una posición dominante al no obtener el reconocimiento de la crítica, además de que, en buena parte, se enfocó al periodismo por su compromiso político. Sin embargo, señalé que en realidad aprovechaba el capital simbólico de su figura autora, principalmente para apoyar causas políticas en las que se involucraba. Un hecho que

se demuestra de manera abundante en su trabajo periodístico y ensayístico, mientras que curiosamente, su creación literaria temprana —*Los días siguientes* y *Los fantasmas del día del león* (1967)— se mantienen casi totalmente libre de las huellas de compromiso político, aunque de acuerdo con la corriente existencialista de la literatura uruguaya de la época (Palaversich, 1995: 8).

Más tarde este factor le permitió capitalizar la imagen de autor exiliado de la república de las letras, cuya sensibilidad era más cercana a los sectores marginados, a los indignados. Un hecho verdadero, pero también es cierto que, en el transcurso de su carrera, su posición dentro del campo literario se modificó por la acumulación de capital simbólico, aunque esto no alteró su inclinación ideológica sino que le permitió afianzarla.

Aun así, alejarse de la estética cosmopolita y de la novela —el género de mayor popularidad en ese momento—, no le impidió convertirse en un autor sumamente popular y de gran éxito comercial a nivel internacional. Tanto que existe la leyenda urbana de que “las

librerías de Buenos Aires sufren con resignación que el libro más robado de sus estanterías sea, año tras año, uno de Galeano” (López, 2017: 11). De manera más realista, Palaversich, ejemplificar este hecho cuando señala que

desde la publicación de su primera novela las ediciones [de los libros de Galeano] se agotan rápidamente: la segunda edición de *Los días siguientes* se vende en una sola semana. *Las venas abiertas de América Latina* sigue siendo una de sus obras de mayor venta en América Latina, si no la más vendida: sólo ediciones de Siglo XXI ha tenido hasta ahora más de 60 ediciones (1995: 8).

Su popularidad internacional también puede ejemplificarse de manera cuantificable al remitirnos a su poder de convocatoria. Con la presentación “el 14 de noviembre de 2003, en un anfiteatro con más de mil cien personas, en Atenas (López, 2017: 273)” o con las cifras sobre las lenguas a las que se han traducidos sus libros resultan esclarecedoras. Palaversich menciona que —al menos hasta 1995 que es cuando se publica su libro de crítica— *Las venas abiertas de América Latina* estaba traducido a dieciocho idiomas; *Días y noches de amor y de guerra* a doce y *Memoria del fuego* a diez. Asimismo López Bellos rastrea ciento treinta traductores en veintinueve lenguas en una lista que incluye en la coda de *Eduardo Galeano, un ilegal en el paraíso* (2017). Incluso exclama que “casi triplica los nombres de traductores de Galeano con los que cuenta la Unesco en su base de datos especializada” (2017: 273).

Cabe aclarar que su influencia como autor no se dio únicamente por su éxito en ventas, el cual podríamos decir que es un valor, hasta cierto punto, envidiado y visto con recelo por el campo literario, ya que su valoración es más cercana al campo económico —en donde rige con mayor peso el provecho económico de ventas rápidas y cifras altas.

La popularidad de Galeano se aúna al reconocimiento que le brindaron ciertos miembros del campo literario. Una muestra de que este campo nunca ha sido un bloque homogéneo. Que buena parte de la crítica literaria considerara que sus libros eran meros

panfletos no significa que careciera de reconocimiento dentro del campo. Basta con echar un vistazo a los diversos *Doctorados Honoris Causa* que le otorgaron la Universidad de La Habana en 2001, la Universidad de El Salvador en 2005, la Universidad Veracruzana en 2007, la Universidad Nacional de Cuyo en 2011, la Universidad de Guadalajara en 2013, entre otras o el prestigioso Premio Casa de las Américas que le concedieron en 2011³. Resalta que tampoco evadió los reconocimientos por parte de la academia, a pesar de su famosa imagen como escritor subalterno. Con la siguiente cita infiero que, de cierta manera, fue algo que tenía en mente, principalmente en sus inicios como escritor.

Cuando yo publiqué *Las venas abiertas* [declara Galeano], mis amigos más queridos me trataron con indulgencia. Me dijeron, está bien, no está mal, pero esto no es algo que pueda ser tomado en serio. Fue también el criterio del jurado de la Casa. Yo la presenté al concurso y perdí... Pero fíjate cómo se aceptó en Uruguay o en América Latina ese libro. Primero se aceptó en Alemania, en Francia, en Estados Unidos, en Inglaterra. Se aceptó en el mundo “serio”, que es el mundo desarrollado, que dará la bendición. Entonces, una vez bendito en aquellos altares, aquí no había más remedio que aceptarlo. Y después resultó que se empezó a usar prácticamente en todas las Universidades del mundo. En las más exóticas, y sobre todo, en las más centrales, que se supone son centros de gravedad de la seriedad universal, el sol de la seriedad universal (Palaversich, 1995: 142).

Del mismo modo, si echamos una mirada al Índice de Citas, como sugiere Palaversich, comprobaremos que su nombre se menciona en centenares de trabajos en las más variadas disciplinas: antropología, historia, economía, ciencia política, ecología, agricultura, salud, entre otras: esto muestra, de cierta manera, su popularidad dentro del ámbito académico. Y aun así existe un vacío de crítica en torno a su obra, pues pocos trabajos desembocan en reflexiones o textos más profundos, largos y analíticos. Incluso su obra en algún punto ha sido descalificada por los profesionales de este sector social, principalmente historiadores y escritores, ya que la

³ Tampoco hay que perder de vista que las distinciones y los premios que recibió responden a una postura política, ya que se los otorgan en países con una inclinación de izquierda, como es el caso de Cuba, El Salvador o México y no universidades con una inclinación más conservadora, como es el caso de varias en EUA. Asimismo hay que recordar que Casa de las Américas es un proyecto de la revolución cubana.

naturaleza discursiva y el estilo de sus libros provoca que los más apegados a los valores de la ciudad letrada vean con recelo su intento por popularizar campos especializados y celosamente resguardado por los “expertos”. Palaversich señala: “cuando a la aprehensión de los *literatti* se añade aquella de los historiadores, la obra de este escritor parece ser condenada a existir en una tierra baldía, al margen tanto de la historia como de la literatura” (1995: 9).

A partir de estos puntos, podemos interrogarnos sobre la génesis del sentido público: “preguntarse quién juzga y quién consagra, cómo se opera la selección que, en el caos indiferenciado e indefinido de las obras producidas e incluso publicadas, discierne las obras dignas de ser amadas y admiradas, conservadas y consagradas” (Bourdieu, 2002: 25). Finalmente, esta situación —donde hay una imagen de Galeano que rechaza y es rechazado por la ciudad letrada, a pesar de su influencia dentro del campo literario—, no es una paradoja ni una contradicción que debiera asustarnos. Por el contrario, es una muestra de que el campo literario no es homogéneo y, como señala Bourdieu, está lleno de tensiones y confluencias.

2.1.1 Pitazo inicial: el contexto político

Es conveniente situar con mayor precisión la posición política y la transición que sufrió la posición estética de la obra de Galeano conforme se fue transformando el contexto social e histórico para comprenderla un poco más. Empezaría con el apunte de que la confluencia tan dinámica que tuvo Galeano a lo largo de su carrera se debe, en parte, a que atravesó un amplio proceso histórico en el que las posiciones dentro del campo literario y de sus agentes en torno a las estructuras de poder fueron inestables. También se debió a la subversión del *habitus* instaurado tras el fin de la Segunda Guerra Mundial. Es importante anotar que, durante la segunda mitad del siglo pasado, la cultura latinoamericana estuvo atravesada por una lucha ideológica. En palabras de Jean Franco “el continente fue asimismo un campo de batalla de

otra clase mientras Estados Unidos y la Unión Soviética llevaban a cabo actividades encubiertas para influir en el corazón y la mente de los latinoamericanos” (2003: 11). En el caso particular de Galeano, este factor permite ubicar tres situaciones centrales que dieron pie para que surgiese su relación de fuerzas con la ciudad letrada y, al mismo tiempo, para entender el germen de su imagen como escritor disidente, la consolidación de su posición y del *ethos* de su obra, el cual —explicaré más adelante— se manifiesta de manera formal en sus libros.

En primer lugar, hay que apuntar que la adquisición de un compromiso político más abierto como literato por parte de Galeano coincide con la época en la que Latinoamérica buscaba su integración cultural a un arte “universal” y que relegó a otras manifestaciones culturales como la cultura étnica, la nacional, la barrial, entre otras. A partir de ahí elabora una obra de mayor compromiso político que lo alejó del principio de autonomía del campo literario. Por lo mismo, su obra se distanció de las formas y los discursos de las vanguardias y del “*l’art pour l’art*” para entablar un diálogo con sectores culturales distintos a los valorados y priorizados por la ciudad letrada. Hay que recordar que este era un rasgo distintivo que compartía con la *Generación del 45*, la cual

representó un antes y un después en la literatura uruguaya. Tuvieron a su cargo la grata pero pesada tarea de instaurar un período de ruptura con todos los antecedentes conocidos por la literatura uruguaya. Así como en su momento los hombres y las mujeres del 900 significaron un parteaguas en la historia de las letras orientales, los del 45 fueron constructores de nuevas generaciones que, gracias a su legado, conocieron nuevas formas de compromiso con el arte (Amatto, 2008: 22).

En el caso particular de Galeano, en lugar de aspirar al “arte universal” que pretendían los escritores cosmopolitas, su obra se aproximó a los valores de la cultura local que pertenecía principalmente a las mayorías silenciadas —los “nadies” — que constituyen a ese *otro*, “al cual se le niega la posesión de su plena humanidad” (Palaversich, 1995: 165). Antes he apuntado

que esta “otredad” forma parte de la ecuación entre indignos e indignados que elaboró y, dentro de su imaginario, esta cultura local pertenecería a los indignados, a esas

multitudes que han hecho y sufrido la historia en carne propia, [que] se omiten completamente de la historia tradicional, o en el mejor de los casos [que] existen en sus márgenes donde figuran como abstracciones, o un trasfondo anónimo que sirve de telón de fondo para las acciones célebres de los grandes hombres (Palaversich, 1995: 165).

En cambio, se distancia de los escritores que aspiran al cosmopolitismo, pero principalmente de los escritores apolíticos, pues —en opinión de Galeano—,

los escritores latinoamericanos, asalariados de una industria de la cultura que sirve al consumo de una élite ilustrada, provenimos de una minoría y escribimos para ella. Esta es la situación objetiva de los escritores cuya obra confirma la desigualdad social y la ideológica dominante; y es también la situación objetiva de quienes pretendemos romper con ellas. Estamos bloqueados, en gran medida, por las reglas de juego de la realidad en la que actuamos... ¿Para quiénes escribimos, a quiénes llegamos? ¿Cuál es nuestro público real? Desconfiemos de los aplausos (Palaversich 1995: 15).

En segundo lugar, señalaría que a estas manifestaciones locales y propias del continente latinoamericano constantemente “se [les] denigraba por aberrantes, por meramente provincianas o por idiosincrásicas” (Franco, 2003: 10) con argumentos que se daban bajo una influencia “investida de formas esencialmente antipolíticas de esteticismo académico” (Franco, 2003: 10). De ahí que hubiera un intento por anular la obra de Galeano, al desvirtuar su valor y “calidad”, ya que sus textos pretendían un diálogo con estas manifestaciones culturales propias de América Latina. Por lo mismo, no es difícil hallar en esta afrenta hacia el uruguayo descalificaciones similares a las que se hacían contra estas manifestaciones culturales, principalmente realizadas por críticos pertenecientes o estrechamente relacionados a la ciudad letrada. Podemos entender este factor, junto con la censura, como una negación de sujeto libre —de Galeano y de la cultura local, étnica y barrial—, ya que “todo acto cultural, creación o consumo, encierra la afirmación implícita del derecho de expresarse legítimamente, y por ello

compromete la posición del sujeto en el campo intelectual y el tipo de legitimidad que se atribuye” (Bourdieu, 2002: 33).

Finalmente, a la par de esto, —como señala Franco— en América Latina “la preeminencia literaria era reclamada por escritores «apolíticos»” (2003: 10); es decir, buena parte de los escritores actuaban como cómplices silenciosos, ya que coincidían en la mayor parte con las leyes de provecho económico y político del momento, o al menos no estaban tan en desacuerdo con éstas como para pronunciarse en contra debido a la conformidad de acuerdo con sus propias circunstancias. Como señala Amatto, mientras varios escritores de la *Generación del 45* tuvieron que exiliarse durante la dictadura, hubo “por otro lado, y respaldando la falta de homogeneidad de este grupo en el aspecto político, un reducido número de ellos como José Enrique Stirling y Arturo Sergio Visca, [que] no sólo permanecieron en el país, sino que colaboraron con el gobierno de facto en algunas embajadas y dependencia estatales” (2008: 22). A final de cuentas, el sector apolítico del campo cultural termina siendo la administración de la cultura institucionalizada. Un gesto que no resulta extraño si tomamos en cuenta el hecho que anota Carlos Monsivais en su prólogo a *La ciudad letrada* (2004), en el cual explica que, desde la modernidad, la república de las letras pretende adaptarse al poder y a los cambios sociales que éste conlleva con la intención de preservar sus privilegios y de mantenerse en la cima de la pirámide social, por lo que tiende a imitar los gestos altivos del poder. De ahí que en la obra de Galeano haya una crítica al artista individualista —a los indignos—, de acuerdo con una responsabilidad colectiva:

frente al mito del artista como un ser solitario, condenado al tormento de su rebeldía y autodeterminación, como si se tratara de una república cuya independencia se proclama cada media hora, enfatizamos mejor la noción de interdependencia, la certeza de que se es más libre en la medida en que uno se hace responsable con plenitud del privilegio colectivo que significa aprender a cantar en un continente estrangulado (Palaversich, 1995: 29, 30).

A partir de estas tres condiciones, podemos entender con mayor claridad la relación de fuerzas entre Galeano y el sector intelectual que he definido como ciudad letrada; es decir, lo político dentro del discurso de Galeano que posteriormente se manifestará en lo estético de su obra. Sin embargo, al optar por un compromiso político más abierto como escritor de literatura —es decir, un distanciamiento del principio de autonomía del campo literario y un mayor acercamiento al principio heterónimo— el uruguayo también obtuvo cierta influencia dentro del campo político. Esto implicó entablar una relación de fuerzas dentro de este campo, la cual trajo consecuencias letales, en este caso con las dictaduras del Cono Sur.

Mientras que en el campo literario había un rechazo por el discurso y los valores estéticos de la obra de Galeano, en el campo político ésta era censurada por las dictaduras militares de la región, principalmente *Las venas abiertas de América Latina*; es decir, durante muchos años no se pudo conseguir ningún texto relacionado a Galeano en bibliotecas ni librerías del Cono Sur. “La mejor confirmación de la posición políticamente marginal de Galeano, así como la prueba de la eficacia y la capacidad subversiva de su escritura viene de parte del régimen militar que censura su obra completa” (Palaversich, 1995: 105). Por lo mismo, su nombre apareció en los quioscos de la capital uruguaya hasta mediados de los ochenta —el 27 de marzo de 1984—, cuando todavía faltaba un año para que el primer presidente de la apertura democrática asumiera el cargo. En esta fecha, y tras una década de ausencia, el nombre de Galeano aparece de nuevo en Uruguay en letra de molde, en una entrevista que le hace Daniel Cabalero para *Aquí*, un seminario conocido por su tono político de oposición y su tendencia democristiana (Véase López, 2017: 240).

Aunado a esto, resulta imposible dejar de lado el hecho de que los militares que ejercían el poder en el Cono Sur no sólo intentaron anular simbólicamente a Galeano a través de la supresión de su trabajo y su voz. También trataron de anularlo de manera física. Primero con

el exilio y luego mediante el asesinato. No es coincidencia que, al ser tan incómodo para las dictaduras debido al capital simbólico que llegó a acumular dentro del campo literario —y su influencia sobre el campo político por sus discursos de oposición e indignación—, lo hayan encarcelado y obligado a dejar Uruguay tras el golpe de Estado el 27 de junio de 1973. Tampoco es extraño que más tarde haya tenido que huir de Argentina al ser incluido en la lista de los condenados por los escuadrones de la muerte —la Triple A— en 1976 tras el sangriento golpe militar de Videla. Aun así, jamás abandonó el compromiso político en su labor como escritor, a pesar de que el exilio no brindaba ninguna seguridad. Por el contrario,

el hecho de que Galeano escriba *La canción de nosotros* (1975) desde Buenos Aires de ninguna manera implica una escritura sin riesgos, desde la distancia segura del exilio. Los 127 desaparecidos uruguayos en la Argentina confirman que la mano de los militares uruguayos había logrado alcanzarlos fuera de su propio país, empezando en los años que precedieron la instauración de la dictadura argentina (Palaversich, 1995: 80).

Ahora bien, podemos entender ambos hechos como las maneras más radicales en las que se negó a Galeano como ser humano libre —quizá únicamente superadas por la desaparición forzada—, ya que la censura de sus libros se da en una atmósfera de violencia y represión en donde los escritores debían optar por el silencio si querían escapar a la tortura, la prisión o la muerte. Como apunta Palaversich, “a medida en que uno se opone al sistema, éste busca la manera de excluirlo: la palabra disidente se silencia drásticamente y sus autores son lanzados al exilio, a la cárcel, o al exilio final y sin retorno, es decir, la muerte” (1995: 29).

Si bien es cierto que hay que mantener los respectivos matices en cada relación de fuerza que sostuvo tanto dentro del campo literario como dentro del campo político —sobre todo porque su vida estuvo comprometida—, podemos concluir que, por una parte, ambas contribuyeron a forjar la postura de autor de Galeano, en la cual constantemente sospecha de los agentes que buscaban acercarse a la estructura de poder. Por otra parte, podemos inferir que

el *ethos* de su obra tuvo influencia por esta situación de violencia que experimentó y le permitió desarrollar una mayor empatía con los sectores marginados que de igual manera padecieron estos procesos de exclusión y anulación. Por último, en ambas situaciones, resalta que todos los campos están atravesados por la estructura de poder, lo que modifica los comportamientos, dinámicas y las estructuras sociales en los distintos ámbitos sociales del ser humano. Frente a estas circunstancias, resalta la importancia y la indisoluble relación entre su activismo político y su labor intelectual. Más si entendemos que el rechazo a su obra no es meramente estético, sino que comienza con una disputa política en el terreno de lo simbólico.

2.1.2 La playera: el compromiso político

Previamente he localizado con mayor precisión la posición de Galeano dentro del campo literario y he señalado que, al inicio de su carrera, los intelectuales más academicistas no tomaron en estima su trabajo. Aun con *Las venas abiertas de América Latina*, su libro más famoso, “se puede suponer que los primeros (historiadores) no trataron la obra ‘seriamente’ porque, en palabras del mismo Galeano ‘se escribe como una novela de piratas y los segundos (críticos literarios) porque la temática de la obra, a pesar de su estilo literario, la sitúa indudablemente en el campo del ensayo de economía política’” (Palaversich, 1995:150).

Sin embargo, no hay que perder de vista que, años después de que las democracias en el sur del continente se hubieran restituido, esta imagen de Galeano como un marginado del campo literario también fue abrazada y nutrida por él mismo y sus conocidos. Principalmente porque su creación literaria está marcada decisivamente por un proyecto libertador que concibe a Latinoamérica como un continente colonizado, ya que oficialmente se liberó del colonialismo hace casi doscientos años, pero aún “se puede afirmar que sigue siendo dependiente, subdesarrollado y (neo)colonizado” (Palaversich, 1995: 20). La apertura democrática tampoco

significó una restauración de justicia e igualdad social. Como señala Franco en *Decadencia y caída de la ciudad letrada* (2003), los militares del Cono Sur abordaron una guerra que destruyó la sociedad civil, lo cual dio pie a la transición del Estado de bienestar al neoliberal.

Dicha imagen también mantuvo cierta vigencia, a pesar del reconocimiento que recibió posteriormente, debido a que no se reduce a una construcción personal en torno al autor, a la búsqueda de un capital simbólico ni de manera exclusiva a la consagración de su figura autoral. Como he señalado, esta imagen está estrechamente vinculada con su labor política e intelectual y constituye una parte importante de su postura de autor dentro del campo literario. “Inmiscuida en una polémica constante con el discurso oficial o hegemónico, la literatura de Galeano se dedica a la exploración de las alternativas en la trayectoria del continente, como también a la afirmación de su diferencia respecto a la cultura metropolitana” (Palaversich, 1995: 21-22). De ahí que, en su momento, Rama denominó a la obra de Galeano como una literatura contestataria más allá de que haya surgido en un contexto marcado por la dependencia, la explotación y la represión política (Véase Palaversich, 1995: 21-22).

Incluso hay que considerar que el hecho de nutrir su imagen fue una manera en la que Galeano intentó preservar el *ethos* en su proyecto literario y político tras el fin de las dictaduras militares. Un factor importante, sobre todo en una etapa en la que se estaban reestructurando los proyectos sociales, principalmente los de Estado, ya que “la represión, la censura y el exilio forzoso pusieron fin a los sueños utópicos de los escritores y a los proyectos de emplear la literatura y el arte como agentes de la «salvación y la redención»” (Franco, 2003: 23). Por lo mismo, no es extraño considerar que el autor haya alimentado su propia imagen en un intento por serle fiel a su proyecto literario para que éste no sufriera de amnesia y para que tampoco se despolitizara; una manera de evitar el carpetazo a lo ocurrido en el Cono Sur, como suele decirse coloquialmente, o para que no cayera en la solemnidad y el olvido de la historia

institucionalizada. Principalmente, porque su idea de literatura nunca pierde de vista que la autonomía del arte y la libertad del artista son valores históricos antes que esenciales y que la literatura vinculada a la historia no es “menos” ni posee menor calidad. Una posición que además representa un desafío a ciertas teorías literarias derivadas del estructuralismo, las cuales

insisten en que la apelación al referente extraliterario es un signo de ingenuidad epistemológica. El cliché teórico en boga que afirma que todo es narratividad y que la realidad misma es una ficción, es decir, un texto o una construcción lingüística, tiene sus inevitables consecuencias políticas en cuanto libera a un autor de cualquier responsabilidad hacia el mundo político e histórico (Palaversich, 1995: 21).

Tampoco resulta extraño que, a la fecha y a pesar de la revalorización que traen consigo los reconocimientos como los *Honoris causa*, esta posición de autor haya preservado cierta vigencia, sin importar la distancia que tuvo con respecto al punto histórico en el que se gestó. Consideremos que parte del objetivo de Galeano fue “reconstruir la voz, o sea la experiencia histórica de los marginados, notoriamente omitida en el predominante discurso monológico de la historia del continente” (Palaversich, 1995: 22). Es posible que el reconocimiento por parte de un sector de la academia haya levantado cierta envidia que desencadenó en la descalificación. Sobre todo en una academia más cercana a la teoría modernista, pues Huysen señala que: “mientras que el modernismo oculta su envidia hacia la vasta penetración y alcance de la cultura de masas detrás de una pantalla de condescendencia y desdén, la cultura de masas, cargada de culpa, desea esa dignidad de la cultura seria que siempre la esquiva” (2017: 42). A la fecha, hablamos de un proyecto social en Latinoamérica que no ha concluido y que seguirá andando durante mucho tiempo. Incluso quizá nunca concluya —como pensaba Galeano— ya que en éste se

vive en una posición subalterna respecto a los centros metropolitanos, y en cuanto a la situación doméstica, tienen mayorías marginadas carentes de

acceso al poder económico o político. Más que una realidad, América Latina unida es “una tarea a realizar”. Galeano prestará su voz a este objetivo señalando, particularmente en *Las venas abiertas de América Latina* y *Memoria del fuego* [y posteriormente en *El fútbol a sol y sombra*], los espacios comunes que habitan todos y los siglos de la historia que comparten (Palaversich, 1995: 14).

Asimismo podemos hablar de cierta vigencia en su posición de autor al grado de que no es difícil encontrarse con ecos de las críticas que recibía al inicio de su carrera, sobre todo aquellas con base en valores como la “pureza”, el “rigor” o la “especialización del conocimiento”. Este perpetuo intento por anular simbólicamente su obra muestra, una vez más, que el proyecto de Galeano mantuvo su incidencia dentro del campo literario, pero también dentro de lo político, más allá del punto histórico en el que se gestó. Basta con echar un vistazo a algunos suplementos que se publicaron tras su muerte para hallar comentarios como el de Sada Sandoval en *Milenio*, el cual menciona que, en *Las venas abiertas de América Latina*,

vendía una visión muy limitada sobre la historia del Nuevo Mundo, como si fuera la historia de la explotación económica a la que atribuye una infinidad de abusos o atrasos desde la colonización europea hasta los años sesenta” y que dicho libro a pesar de sus “deficiencias” sobrevivió “por la inercia y repetición de un sector politizado (falsamente ilustrado), más no por la fuerza de la razón, que es lo más lamentable (*Milenio*: 2015).

Con el mismo tono, Hernán Bonilla, economista y legislador de Uruguay, señala que

Las venas abiertas, en su versión simplona de otras teorías por entonces en boga en América Latina, tuvo un éxito arrollador entre los jóvenes, convirtiéndose en una especie de Biblia para la izquierda. Su éxito se puede explicar en que es un libro pesado pero bien escrito, explica temas complejos en forma sencilla, apela mucho más a la emoción que a la razón, y carga la culpa de todos nuestros males a otros, ajenos y distantes (*El País*: 2014).

Por último, mencionaré que Carlos Alberto Montaner escribió una opinión sobre el *Manual del perfecto idiota latinoamericano*—el cual publicó con Álvaro Vargas Llosa y Plinio Apuleyo Mendoza— donde lamenta que su libro, a diferencia de *Las venas abiertas de América Latina*, no se utilice en universidades,

lo que acaso explica la pobre perspectiva que prevalece en el mundo académico sobre nuestros problemas económicos. El tercer capítulo de nuestro *Manual* [continúa]... se titula "La biblia del idiota" y está dedicado a explicar lo que ahora confirma el propio Galeano: que su autor sabe muy poco de economía, y lo poco que cree saber es totalmente erróneo (*LibertadDigital*: 2014).

Además, el ejercicio de autocrítica que Galeano realizó durante su vida, donde constantemente reflexionaba y se cuestionaba sobre su propio proyecto literario, lo atribuye de manera simplona al momento en el que,

de la mano de Planeta, publicamos en Colombia un nuevo libro, titulado *Últimas noticias del nuevo idiota iberoamericano*. Esta es la tercera secuela del *Manual...*, tras *Fabricantes de miseria* y *El regreso del idiota* (*LibertadDigital*: 2014).

Hace gala de cierta envidia a la vasta popularidad de Galeano cuando comenta, con cierta ingenuidad, que le “gustaría creer que parte de la educación de Galeano y de su rectificación vienen del examen de estos libros. Si es así, ha valido la pena haberlos escrito” (*LibertadDigital*: 2014)⁴.

⁴ La declaración de García Michel es otro ejemplo: “Galeano es a la ciencia política (baste recordar *Las venas abiertas de América Latina*) lo que Benedetti (el escritor, no las pizzas) es a la poesía y Silvio Rodríguez es a la música y los tres son a la izquierda lo que Arjona es a la sensibilidad godinezca”, refiriéndose despectivamente al escritor como “ese ingenioso hacedor de frases citables” (*El rojo y el negro*: 2015). Un par de periódicos en Guatemala reprodujeron la opinión de Luis Figueroa: “no se conoce, en nuestra lengua, en suma, una obra que — como esta [*Las venas abiertas de Latinoamérica*]— merezca ser considerada como ‘la biblia’ del idiota latinoamericano, o por la otra punta, como el gran culebrón del pensamiento político (*eju!*: 2015)”. Guillermo Hirschfeld señala que *Las venas abiertas de América Latina* “se trata de un texto en el que se reúnen la mayor cantidad de imprecisiones, mentiras y fobias de la izquierda más desnortada de América Latina, todo ello en un solo tomo”. Que es “una manipulación de la realidad en toda regla, distorsionándola para adjudicar todas las culpas de nuestros males a un enemigo exterior, con el fin justificar lo injustificable u ocultar la verdad” y la califica como un libro “para los amantes del topicazo, del mito facilón y digerible, y para todos aquellos que rechazan el esfuerzo requerido por el análisis riguroso, desapasionado y racional de la realidad” (*ABC Blogs*: 2014). Por último, Danubio Torres Fierro dice que es un libro: “inteligente, pero se trata de una clase de inteligencia que no tiene llama crítica ni fuego incitador, una inteligencia maniquea y santurrón que selecciona, recorta y pega sus materiales con una estrategia artera encaminada a embriagar al lector con una consolación pasiva. Una inteligencia que, a pesar de tanta tenaz vocación heterodoxa como la que quiso alentarla, agacha su orgullo y sucumbe a la ortodoxia ramplona de una *vulgata*” (*Letras libres*: 2015).

De igual manera Palaversich cita en su libro a otros autores que criticaron la obra de Galeano, de los cuales recupero sólo dos para este trabajo. Primero D.A. Branding se refiere a *Las venas abiertas de América Latina* como

un catálogo sentimental de horrores y define el conjunto de los libros examinados como “soft Marxist traces, self indulgent in their rhetoric, superficial or tendentious in their analysis, in which we can observe the once fertile hypotheses of the Dependency model already petrified into self-evident theorems, or best to say, dogmas of faith learnt and recited by rote (Palaversich, 1995: 151).

También podemos encontrar referencias de intelectuales de izquierda:

si bien Martín comparte la posición ideológica de Galeano, él critica su incapacidad de enfrentarse con la situación política actual y en vez de analizar las causas de la “derrota histórica” del proyecto de izquierda ofrece artículos de fe para convertirlos (Palaversich, 1995: 12).

Como muestran estos comentarios, a pesar de que Galeano llegó a subvertir su relación de fuerzas con la ciudad letrada y logró situarse en una posición de prestigio dentro del campo literario, esto no significó que su discurso concluyera o se petrificara. Por el contrario, como señalé, las tensiones al interior del campo literario siguieron, pues la existencia de la ciudad letrada y de otros agentes que pretenden aproximarse al poder es lo que preserva su posición como intelectual exiliado; la capitalización de los resabios de estas críticas es un gesto con el cual Galeano reafirma su compromiso como escritor: “la denuncia de la injusticia socioeconómica y sus consecuencias políticas: ‘el abismo que en América Latina se abre entre el bienestar de pocos y la desgracia de muchos’” (Palaversich, 1995: 13). Con esto infiero que el mismo autor capitaliza su imagen de exiliado para reafirmar su posición política y continuar con el desarrollo de su discurso de oposición, pues las injusticias no concluyeron junto con las dictaduras militares. Tampoco es extraño que amigos, conocidos y gente cercana contribuyeran a nutrirla. Un ejemplo es el recuerdo que López Belloso evoca:

Muchos historiadores le echaban en cara no ser historiador. Los economistas lo acusaban de lesa economía. Antiguos compañeros de ruta no le perdonaron que criticase de frente las fallas del paraíso. La etiqueta de inclasificable mantuvo a la academia lejos de sus páginas. Algunos escritores lo negaron más de tres veces; por parricidio, por desconfiar del éxito, o por sincero rechazo a un estilo que gustaba más al público que a sus colegas (2017: 11).

Por una parte, encontramos ésta recriminación sobre la obra de Galeano por parte de los “especialistas”, pero, como apunta Palaversich, de igual manera ha habido durante mucho tiempo un silencio crítico debido al poco interés que se tiene por explorar una literatura que subvierte el canon literario y social; que aborde temas marginales y “menores” como *El fútbol a sol y sombra*; y que no encaje en los géneros paradigmáticos que establece el mundo académico. Por otra parte, hemos visto que esto se debe al mensaje político que hay en su obra, el cual es bastante claro y no necesita de una compleja descodificación. Algo que, en plena apertura democrática, resulta incómodo para los intelectuales conformes con el *statu quo*, sumado a lo amenazante que es el intento de Galeano por popularizar un campo del conocimiento especializado que mucho tiempo fue —y todavía se intenta que sea— guardado por “especialistas”, los cuales—decía Galeano— se sienten tocados por el dedo de dios.

Cuando los críticos señalan que la obra de Galeano “carece de rigor”, más que exhibir la “ignorancia” del autor o su supuesta carencia de talento y técnica, la mayoría de las veces exponen la amenaza que representaba este tipo de prácticas para la preservación de una posición privilegiada, pues la capacidad de adaptación a las transformaciones sociales es un pilar fundamental así como el distanciamiento y la segregación del conocimiento con respecto al grueso de la sociedad. En palabras de Rama: “la ciudad letrada quiere ser fija e intemporal como los signos, en oposición constante a la ciudad real que sólo existe en la historia y se pliega a las transformaciones de la sociedad” (2004: 85). Tampoco perdamos de vista el origen de

estas críticas, ya que la aprobación y la descalificación muestran una postura ideológica. Es decir, se legitima o no una obra dependiendo del proyecto económico y político al que soporte.

Por otro lado, descalificar a quienes usan la escritura de una manera “incorrecta” —ya sea a nivel gramatical, discursivo o estético—, delata la sensación de amenaza que se despierta en dicho sector intelectual, pues arriesga los fines para los que se había utilizado esa escritura. Sobre todo si es un agente del propio campo literario con plena conciencia de esto. De ahí la omisión y el silencio crítico en torno a Galeano, pues se trata de una “literatura resistente a definiciones genéricas fijas” (Palaversich, 1995: 10). En ese caso no queda sino “exiliarla”, pues reconocer su importancia significaría, entre otras cosas, perder el control sobre un recurso que ha resultado fundamental para preservar el valor de su capital. En cuanto a esto, Rama menciona el ejemplo de los *graffiti*, los cuales atestiguan en ciertos momentos históricos un cultivo de la escritura ajeno al de la ciudad letrada, ya sea por las faltas de ortografía, el mensaje que transmiten, el soporte donde se realizan, entre otras cosas. Por estas razones señala que el calificativo que la ciudad letrada le ha dado a este tipo de escrituras es denigratorio:

[...]n la segunda mitad del siglo XX, todos hemos sido testigos de la invasión del *graffiti* político sobre los muros de las ciudades latinoamericanas, que obligaron a las fuerzas represivas a transformarse en enjalbegados. También aquí el afán de libertad transitaba por una escritura evidentemente clandestina, rápidamente trazada en la noche a espaldas de las autoridades, obligando a éstas a que restringieran el uso de la escritura y aun le impusieran normas y canales exclusivos. En el año 1969, en mitad de la agitación nacional, el gobierno de Uruguay dictó un decreto que prohibía la utilización, en cualquier espacio público, de siete palabras. Tenía que saber que con prohibir la palabra no hacía desaparecer la cosa que ella mentaba: lo que intentaba era conservar ese orden de los signos que es la tarea preciada de la *ciudad letrada*, la cual se distingue porque aspira a la unívoca fijeza semántica y acompaña la exclusiva letrada con la exclusiva de sus canales de circulación (Rama, 2004: 84).

En el caso de Galeano, un ejemplo que mencioné sería el poco interés académico por explorar sus libros, a pesar de que hacía uso de recursos estilísticos que estaba en boga en la

segunda mitad del siglo XX: la intertextualidad, la difuminación entre ficción y la no-ficción o empezar a ensayar con la interdisciplina entre campos de conocimiento especializados.

2.2 Balón dividido: entre lo político y lo estético

Antes de analizar el estilo de *El fútbol a sol y sombra* (1995) en el siguiente capítulo, considero importante aclarar de manera breve los antecedentes estéticos y la transición que hubo entre estos para que Galeano los empatara con lo político, pues he comentado que ninguna ruptura artística se da en un parpadeo ni las obras no surgen espontáneamente de la genialidad. Por el contrario, son un proceso tanto a nivel colectivo como individual. Como señala Bourdieu, “el proyecto creador es el sitio donde se entremezclan y a veces entran en contradicción la *necesidad intrínseca de la obra* que necesita proseguirse, mejorarse, terminarse, y las *restricciones sociales* que orientan la obra desde fuera” (2002: 19).

En el primer capítulo indiqué que, al inicio de su carrera, Galeano tuvo una aproximación estilística a los escritores cosmopolitas de Uruguay. Diana Palaversich apunta que sus primeras obras, principalmente su novela *Los días siguientes*, tienen un tinte existencialista muy en boga en esa época. Una característica con la cual podemos trazar una veta dirigida al compromiso intelectual, pues la escritura existencialista, como la entendía Sartre, gira en torno al compromiso del escritor con su época. Sin embargo, a pesar de tener definida su posición política e ideológica al momento de escribir el libro que lo catapultó a la fama —*Las venas abiertas de América Latina*—, su discurso no estaba conciliado plenamente con la estética que lo caracterizó en sus libros posteriores. Como señalé, antes de *Las venas abiertas de América Latina* se percibe una dicotomía entre la actividad política y la labor literaria, la cual no llega a traducir su compromiso humano y la toma de posición que tenía a

un nivel formal. A pesar de esto, en este punto establece una primera ruptura discursiva con respecto a los agentes que en su momento dominaron el campo intelectual, entendiendo que

un discurso existe como un conjunto de reglas (formales e informales, reconocidas y no reconocidas) que determinan qué tipos de enunciados pueden hacerse [...] cuáles son inteligibles y, por lo tanto, también limite y restringe los modos de hablar, escribir o comportarse: regula lo que es decible y pensable en un momento y lugar determinado. Estas reglas controlan e imponen cuáles son los criterios de verdad, qué tipo de cosas pueden discutirse, y qué puede decirse acerca de esas cosas (Golubov, 2015: 110).

Una ruptura que resalta, sobre todo, si se compara *Las venas abiertas de América Latina* con los textos escritos por intelectuales, incluso de izquierda, cuya tendencia ideológica por elaborar teorías que pretendían explicar la realidad de Latinoamérica era similar. Por lo mismo, es un libro que “muchos académicos de la historia y de la economía lo pondrían con gusto a arder en las llamas del infierno, pero tres generaciones de lectores lo vienen colocando en los altares desde que [lo] publicó” (López, 2017: 21). Observamos entonces que la verdadera propuesta de este libro, según Palaversich,

consiste en una alternativa estética —su concepción de la historia como análisis, denuncia, panfleto político, testimonio propio y ajeno. Se trata de una postura anti-académica, un rechazo al juego ‘a las escondidas’ que suelen practicar los historiadores de profesión —ocultados detrás de un lenguaje no poético y transparente que supuestamente asegura la objetividad (1995: 154).

En otras palabras, el característico estilo de Galeano a nivel formal —la escritura fragmentada y que mamaba de fuentes menores— aún no estaba completamente definido ni conciliado con su postura política, pero dejaba ver en la prosa una primera exploración estilística por su particular sensibilidad política, estética e intelectual. Hay que aclarar que posteriormente Galeano fue consciente de este hecho y llegó a ser muy autocrítico, ya que

no se llevaba demasiado bien con ese libro que le dio fama de profeta. [Sin embargo,] cuando empezó a encontrar su voz, en *Días y noches de amor y de guerra*, cambió aquel registro y comenzó a experimentar con la forma –

en breves viñetas de cuidada prosa— y con el contenido, mezclando sin pudor la gran historia con los espacios del alma (López, 2017: 21).

Este registro de voz aumentó las numerosas críticas por parte de varios académicos e intelectuales en el momento más inmediato. No sólo hallamos un carácter ensayístico en *Las venas abiertas de América Latina* que trata de distanciarse de la manera doctrinaria en la que se escribía sobre el conocimiento especializado como la historia, la económica o la sociología durante esos años, sino que además “representa un momento decisivo en la escritura de Galeano y constituye una especie de apertura teórica a toda su obra posterior, con la cual empieza su búsqueda de la ‘otra’ historia del continente” (Palaversich, 1995: 141). Este hecho lo lleva a explorar temas poco relevantes y que pocas veces se habían tenido en cuenta al hablar de historia o de la identidad de Latinoamérica, como ocurrió en *El fútbol a sol y sombra* (1995).

Cabe aclarar que, frente a las críticas que lo acusaban de ser un historiador, un economista o un sociólogo poco riguroso, Galeano declaró en “Apuntes para un auto-retrato”: “no soy historiador, soy un escritor con la obsesión de la memoria” (Galeano, 2003: 316). Es decir, con esta obra abandona la pretensión por ser un especialista del conocimiento. Además, esta declaración resulta relevante dado que la memoria, a diferencia de la Historia, no pretende ser objetiva, pues la construcción de la memoria está atravesada por sensaciones y experiencias vitales. Respecto a esto, Palaversich anota que Galeano

sigue una misma fórmula en la reconstrucción de la trayectoria histórica del continente: combina un análisis económico con la ilustración concreta de un hecho. A la vez, cuenta intérprete y juzga, y trae su interpretación al primer plano del texto donde en los adjetivos calificativos y en la voz irónica del autor se revela el punto de vista desde el cual interpreta el mundo (Palaversich, 1995: 143).

Esto muestra que, en su momento, y a pesar de las limitaciones técnicas de *Las venas abiertas de América Latina* —limitaciones ya que se acota en varios aspectos al género del

ensayo—, Galeano tuvo la intención de mantenerse crítico frente al discurso de la ciudad letrada y su manera de entender la historia oficial, como el involucramiento de la alcurnia intelectual latinoamericana en la tribuna social y política para participar en la formulación de las repúblicas liberales y los proyectos nacionales. Un discurso que además se montó de manera solemne, fundado sobre el olvido y con un sentido del deber ser que pretendía contribuir a la configuración de una idea de nación que terminara por forjar los procesos de modernización. Así como en los cantares de gesta, donde el héroe representa los valores de la comunidad y donde el juglar idealiza en el Cid, por ejemplo, al inquieto y fuerte espíritu de Castilla en una época expansionista que necesitaba unificar a la colectividad bajo ciertos valores; la historiografía hispanoamericana del siglo XIX estuvo dedicada en su mayor parte a relatar los hechos ocurridos durante las Independencias:

paralelamente a esta reconstrucción ideológica de la historia “universal” escrita por los “vencedores”, [Galeano] se cuestiona la autoridad de la historia como disciplina que aspira a la objetividad y neutralidad, promulgada desde la ‘cientificación’ de la historia en el siglo XIX. Al mismo tiempo se problematiza la posición privilegiada del historiador, concebido como guardián del texto, narrador de la historia: función disputada cada vez más por los escritores de otros géneros, porque, cabe destacar, en el mundo postcolonial los textos literarios, políticos e históricos coexisten en una relación simbiótica. Esto ocurre particularmente en el caso de la escritura que convoca a los referentes históricos, y cuya apelación al mundo extraliterario forma parte inseparable del proyecto político de la liberación nacional (Palaversich, 1995: 133).

En ese sentido, el libro que lo catapultó a la fama es un puente en su exploración de lo político y lo estético, pues —al comenzar a cuestionar la idea de *ensayo histórico*— vislumbramos un primer esbozo del discurso y de la estética con la que pretendía distanciarse de la ciudad letrada, a pesar de que hubiera todavía una intención por participar en esta función doctrinal que se adjudicó un gran sector del campo; un *habitus* en la cual los intelectuales pretendían ocupar

junto al Poder del Estado la complementaria función que desempeñaba la Iglesia del Patronato, aunque sin los resguardos que ofrecía una institución compacta, los cuales malamente reemplazaban las academias, universidades o tribunales en que los maestros-pensadores de la época procuraron estructurar el poder espiritual (Rama, 2004: 137).

Desde la perspectiva de Diana Palaversich, con su afán libertador y por ser un denunciante explícito en varias de sus obras, Galeano es más cercano

a las proclamaciones de algunos escritores postcoloniales, la del nigeriano Chinua Achebe presentada en su ensayo “The Novelist as a Teacher” (1965) y aquella del keniano Ngugi Wa Thiog’o, esperada en su artículo “Literature in Schools” (1981). Achebe insiste en el papel decisivo que deben jugar los escritores en el proceso de la renovación nacional: The writer cannot expect to be excused from the task of re-education and regeneration that must be done. In fact he should march right in front... I for one would not wish to be excused. I would be quite satisfied if my novels (especially the ones set in the past) did no more than to teach my readers that their past —with all its imperfections— was not one long night of savagery from which the first Europeans acting on God’s behalf delivered them (1995: 14).

Podemos entonces pensar que, en *Las venas abiertas de América Latina*, la intención es muy parecida a la de Achebe, aunque su estilo no haya estado tan definido ni conciliado formalmente con su discurso. Además, podemos deducir que, más tarde, Galeano cambia la técnica, la estética e incluso la temática de sus libros, ya que entiende que el registro de la memoria no puede ser el mismo que con el que se narra la historia oficial. En el caso de *El fútbol a sol y sombra* distingue un fenómeno cultural que, por su popularidad y su diversidad identitaria a la hora de ejecutarse, fue excluido por el campo intelectual y lo relegó a una zona “inferior” de la cultura. Como señala Alabarces, “el fútbol latinoamericano no existe como narrativa unificada, como desarrollo homogéneo, como modo de jugarlo o de mirarlo, ni siquiera como origen común —y mucho menos como destino—” (2018: 11). Sobre todo si pensamos que constantemente al fútbol se le intenta deshistorizar, apartándolo de sucesos en los que ha sido protagonista en la vida política y social de una comunidad, para cooptarlo.

Muchas veces bajo la falsa premisa de que el fútbol debe ser “el deporte por el deporte”, como si fuera un producto cultural ajeno a la sociedad y a sus procesos históricos. Algo similar a lo que sucede con la idea de *l’art pour l’art*. De ahí que el mercado se empeñe en “purificarlo” y despolitizarlo, para quitarle su agencia social y volverlo así un producto consumible bajo las órdenes del mercado. A fin de cuentas, el capitalismo monopólico ha conseguido absorber las formas más antiguas de la cultura popular, homogeneizar cada uno de los discursos regionales y sofocar, asimilándola, cualquier resistencia a la regla de la mercancía (véase Huyssen, 2017: 57-58). Por lo mismo, Galeano entiende que no puede abordarlo formalmente desde el discurso de la historiografía y constantemente señala en *El fútbol a sol y sombra* que la Historia —la que es dictada por los modelos estatales— es cómplice de estos procesos de olvido: ha suprimido al fútbol de los relatos oficiales por no responder a su ideario sin importarle que éste forme parte de la identidad de muchos pueblos; es decir, de nuevo critica este diseño social que parte desde los intereses de una minoría y desde las posiciones dominantes.

A esto agregaría que la ruptura transitiva que se da en su obra a partir de *Las venas abiertas de América Latina* puede deberse, en gran medida, a que esta posición del escritor como sacerdote o profesor, entendida como obligación y responsabilidad social —incluso desde la perspectiva de la sociedad postcolonial en que surge—, resulta problemática para Occidente, principalmente en Latinoamérica. Basta con recordar la tradición de Sarmiento cuya intención didáctica en buena parte es paternalista y disciplinadora por lo que tiende a homogeneizar las manifestaciones culturales y sus diversas formas de expresión. De ahí infiero que el estilo formal por el que opta tras escribir *Las venas abiertas de América Latina* es una manera de distanciarse de esa tradición y para acercarse a las expresiones culturales que han quedado al margen. Por lo mismo, se aproxima a un estilo narrativo que —veremos más adelante— es más

antiguo en el continente y que Palaversich denomina: *storytelling*. Incluso, a partir de ahí, en su imaginario Galeano pretenderá ser un cazador de historias o un mendigo del buen fútbol.

Finalmente resulta oportuno señalar que, a pesar de ser un indignado y de distanciarse de los discursos dominantes del campo literario, no podemos decir que renunció por completo a este sector social. Por el contrario, a pesar de su ruptura estética a partir de *Las venas abiertas de América Latina*, en distintas ocasiones reafirmó su fe en el poder de la palabra: “En tiempos tan tormentosos, el oficio de escribir es un peligro. En circunstancias así, uno recupera el orgullo y la alegría de la palabra o pierde respeto para siempre” (Galeano, 1995: 13). Estas líneas muestran que no se exilia del todo de la república de las letras, aunque se apegue a esta imagen. Siguiendo el espíritu de las vanguardias históricas, Galeano cree que la escritura tiene agencia dentro de la transformación social. Mas no deja de ser un indignado por esto, pues la vida rebasa las letras de molde y las categorías impuestas por las estructuras de poder. Ni siquiera estuvo satisfecho con las categorías que él mismo formuló. Como muestra su tránsito de *Las venas abiertas de América Latina* a la estética de sus demás libros, principalmente en *El fútbol a sol y sombra*, Galeano siempre fue un escritor que se interesó más por caminar alrededor del mundo en busca de “una linda jugadita, por amor de Dios” (Galeano, 1995: 01).

III. *El fútbol a sol y sombra*:

estética, política y construcción identitaria

3.1 Una identidad a sol y sombra

El discurso literario de Galeano no puede determinarse como mero panfleto, a pesar de que su obra posee un compromiso político con un continente cuyo contexto histórico está marcado por la dependencia, la explotación y la represión política. No sólo porque se opone de manera teórica al discurso de la ciudad letrada a través de la denuncia explícita de las injusticias sociales de este sector social, sino porque, mediante la *praxis*, hay un intento por subvertir el *habitus* al abordar temas que aparentemente no le competen a la literatura, como en *El fútbol a sol y sombra* (1995). Un tema al cual se acercó desde muy temprano como hinchita y mediante la literatura. En 1968, por ejemplo, publicó en la editorial Arca un compendio de textos de distintos intelectuales que se titula *Su majestad el fútbol*. Ahí escribió “Prólogo de pocas palabras” con el que abría un volumen que reunía a autores como Albert Camus, Mario Benedetti, Horacio Quiroga, Juan José Morosoli, entre otros, lo cual muestra la relación que había para Galeano entre fútbol y política; una primera intuición de que fútbol y literatura no son agua y aceite. También quizá sea un antecedente de *El fútbol a sol y sombra*, pues en sus propias palabras señala que:

me propuse hacer un collage que incluyera variados testimonios, en prosa y poesía, sobre el fútbol en sus diversos aspectos y proyecciones. Por eso el lector encontrará aquí reportajes, cuentos, confesiones y artículos. Los toros han tenido a su Hemingway. El fútbol todavía espera al gran escritor que se lance a su rescate. Ojalá este pequeño trabajo sirva como provocación o estímulo: el desprecio y el miedo han hecho del fútbol un tema tabú casi invicto, aún no revelado en toda la posible intensidad de las pasiones que resume y desata (Galeano, 1968: 07).

Aun así, Galeano sabe que buena parte del campo literario trata de mantener al margen a las “masas” y descalifica las manifestaciones culturales como el fútbol sólo por el hecho de que mueve a multitudes enteras, a pesar de ser un signo de identidad para muchas comunidades.

En una entrevista que dio en 1995 apunta que

hay un prejuicio elitista que tuvo su expresión en Jorge Luis Borges, el intelectual que más brillantemente despreció el fútbol, con más inteligencia. Él lo despreciaba porque el fútbol es una pasión de masas y él detestaba las pasiones populares y lo decía. Borges detestaba los espejos y la cópula, porque multiplican a la gente. Y la gente está muy multiplicada en los estadios, entonces para él era una ceremonia bárbara (Galeano, 2017: 190).

Claro que se puede mencionar libros como *Fervor de Buenos Aires* (1923) o *Seis problemas para don Isidro Parodi* (1942) para recordar que la cultura popular y sus manifestaciones no eran algo ajeno a los intereses de Borges. Mas Galeano aprovecha esta frase aislada que muchos intelectuales tomaron como estandarte para criticar con ironía esta inclinación por una cultura elitista que descansaron en una figura de autoridad como el argentino. De ahí que en una entrevista que recuperó el portal de *Aristegui noticias* (2012), Galeano remarque el elitismo de una parte de la ciudad letrada:

ante los intelectuales que critican a los fanáticos del fútbol [Galeano] dijo "como si hubiera gente señalada por el dedo de Dios, para decir cuáles son las alegrías permitidas y cuáles no" (Aristegui noticias: 2012).

En este sentido, en su proyecto literario toma distancia de un canon establecido por un sector a partir de una ruptura con la *praxis* cotidiana y una política de exclusión. Se dedica, en cambio, a explorar alternativas estilísticas con las cuales pueda proyectar, afirmar y representar la diversidad que conforma la identidad del continente y sus pueblos más allá de la teoría. Asimismo aborda temas marginados y que en apariencia son ajenos al campo literario, pues es consciente de que una sociedad se conforma bajo el aspecto económico, político y desde la

racionalidad, pero también desde su sensibilidad y sus pasiones; es decir, explora alternativas estilísticas que permitan una reconciliación con la *praxis* de la vida. Una actitud contraria a la visión homogénea y universal fomentada por los intelectuales con aspiraciones cosmopolitas que anteriormente mencionó Franco (véase 2003: 10).

No hay que olvidar que Galeano mantenía una vida política activa y poseía una imagen que pretendía compaginar con el *ethos* de sus libros. En este sentido, su postura de autor era muy dinámica y resultaba difícil de fijar, pues desde la perspectiva del autor, ésta no se definía bajo los estándares comunes del campo político. Como señalé, no se posicionaba en la ecuación de izquierda y de derecha, ni tenía empacho en cambiar de postura cuando creía que ésta se traicionaba a sí misma y comenzaba a atentar contra la búsqueda de una sociedad más justa. Los propios amigos de Galeano cuentan que ni siquiera políticamente se definía a sí mismo de manera “divorciada”: ni de izquierda ni de derecha, sino un *inconforme*. En *El fútbol a sol y sombra* retoma esta fórmula y afirma ser hincha de Nacional, pero aplaude a Peñarol, pues su interés es únicamente encontrar “una linda jugadita” (1995: 01).

En términos generales, *El fútbol a sol y sombra* comparte con otros libros de Galeano el hecho de que posee una prosa sencilla; de ser una gramática del dolor y el sufrimiento, y por aspirar a la “belleza” —una noción que él mismo constantemente se cuestiona. Sobre todo, porque nunca llegó a afirmar que sus textos tuvieran mayor “calidad” o “belleza” que otros, ya que esto habría sido una manera de perpetuar la estrategia de exclusión. También destaca que, como varios de sus libros escritos después de *Las venas abiertas de América Latina* (1971), *El fútbol a sol y sombra* se conforma por un conjunto de viñetas donde mezcla sin pudor la historia con la memoria colectiva, la no-ficción con la fantasía, los hechos con los sueños. Es decir, lo interesante es que formalmente es difícil categorizar sus viñetas como cuento, ensayo, crónica deportiva, poema en prosa u otra taxonomía literaria. Esto no es extraño si pensamos que, desde

que publicó *Las venas abiertas de América Latina*, el *ethos* de su obra no sólo posee un marcado compromiso político, sino que además se resiste —al igual que su imagen de autor— a una definición fija y genérica. Como menciona Palaversich:

la intertextualidad esencial de su obra, la abolición de los límites entre historia y ficción y la predilección por el collage y el género menor: carta, testimonio, canción popular, leyenda, mito, etc., que forman parte integral de su escritura, ponen en relieve su amplio concepto de literatura y, por lo menos en términos formales y estilísticos, lo emparentan con la orientación postmoderna. Para este autor, la literatura no consiste sólo en los textos escritos, ni tampoco en los géneros altos, sino que ella se le integra toda producción de una sociedad dada (1995: 17).

Formalmente es difícil clasificar a Galeano en un género o una corriente literaria, pero su obra sí puede relacionarse con otras mediante el “extrañamiento” que proponían las vanguardias históricas, el cual se da para los agentes del campo intelectual mediante la mezcla indistinta de géneros y disciplinas —el oscurecimiento del propio proceso creativo— y para los lectores mediante la preservación de la experiencia estética —la desfamiliarización con la realidad— mediante la mencionada gramática de dolor y de belleza. Además, con este extrañamiento recupera el espíritu por atacar la institución del arte con el fin de desinstrumentalizar el arte, sobre todo en un contexto donde la literatura se ha utilizado para justificar y preservar discursos de exclusión.

Por otra parte, las viñetas de *El fútbol a sol y sombra* —como en otros libros— a pesar de ser independientes, en conjunto sugieren una secuencia narrativa similar a la de una novela, ya que relatan la historia del fútbol desde su génesis hasta el año en que se concluye la obra. Pero si Galeano no opta por el formato de la novela, el cual es el privilegiado por el campo literario, es porque

el contenido de la novela corresponde al de la memoria del escritor [en cambio...] esta narrativa, compuesta por fragmentos en los cuales varían el ritmo, los temas y las modalidades literarias, refleja fielmente la

fragmentación de la memoria. Dado que la memoria selecciona lo que se contará, la estructura fragmentada del texto representa el marco más flexible y adecuado para contener el desarrollo entrecortado del recuerdo (Palaversich, 1995: 97).

Este rasgo estético, el de optar por las viñetas, puede entenderse como un intento discursivo por ser menos violento, de acuerdo a la definición de Bolívar Echeverría que apunté; es decir, no impone su visión de escritor y trata de dar cabida a diversas perspectivas y voces en torno a un suceso; intenta brindar un panorama caleidoscópico —como si cosiera los segmentos de un balón— para no ejercer sobre los demás indignados un comportamiento contrario a su voluntad, a su autonomía o que implique su negación como sujetos libres.

En palabras del libro, intenta evitar caer en la lógica del fanático del fútbol para quien “la sola existencia del hincha del otro club contribuye una provocación inadmisibles. El Bien no es violento, pero el Mal lo obliga” (Galeano, 1995: 08). Por el contrario, mantiene su postura de tener cariño por Nacional al mismo tiempo que admira al Peñarol:

¿una locura digna de mejor causa?, ¿un negocio vulgar y silvestre?, ¿una fábrica de trucos manejados por sus dueños? Yo soy de los que creen que el fútbol puede ser eso, pero es también mucho más que eso, como fiesta de los ojos que lo miran y como alegría del cuerpo que lo juega (Galeano, 1995: 242-243).

A fin de cuenta, como refleja el título del libro, muestra al fútbol bajo la luz del sol, pero también bajo sus sombras. Otro ejemplo de esta escritura “integral”, en donde da cabida a diversas perspectivas, es cuando relata en “El Mundial del 30” (Galeano, 1995: 61). Ahí incorpora en la narración varios sucesos importantes del mundo, tanto de la sociedad global como del campeonato de fútbol, para posteriormente escribir dos viñetas desde distintas perspectivas en torno a este suceso. Por un lado, está “Nasazzi” (Galeano 1995: 65), la cual describe al capitán de la selección de Uruguay, tanto de manera física como anímica, durante

los mundiales del 28 y del 30; por otro lado, la viñeta “Camus” describe un pasaje de la vida del famoso intelectual que ocurrió en 1930. Así Galeano hace un recorrido por el Mundial, pero también se asoma a sucesos particulares en torno a éste y que, en apariencia, no tendrían relación directa con el fútbol. Es decir, este libro, como en tantos otros, no pretende imponer su versión de la historia —la del hincha uruguayo— sobre la del resto de comunidades. Tampoco busca posicionarla como la historia “verdadera”, “oficial” o la “única”, sino ampliar el abanico de perspectivas que conforman la identidad de una sociedad.

En este sentido, como explicaré en el apartado sobre los agradecimientos, para el autor es importante recuperar las fuentes que emanan de la cultura popular como son “el mito, la leyenda, el rumor, la risa subversiva o el cuento tejido en torno de un evento; los cuales brindan una versión alternativa de la realidad” (Palaversich, 1995: 16); así como la de la radio, periódicos e incluso la televisión. Es decir, fuentes de conocimiento más allá de las que se expresan mediante la palabra escrita y a partir de la racionalidad; más allá de las que mantuvieron una posición privilegiada desde el proyecto de la Ilustración.

Se entiende que su intento por darle espacio a diversas voces dentro de la historia —ya sea refiriéndonos a la trama del libro o a la historia como una rama del conocimiento— es para evitar la homogeneización de la experiencia y para no suprimir la experiencia del *otro* bajo una temporalidad única, de un único sector social ni bajo una sola perspectiva. Eso se debe a que Galeano es un intelectual contestatario y calibánico, en el sentido de Fernández Retamar. Palaversich señala que Galeano se asume sobre todo como un escritor latinoamericano — aunque no miembro de los pueblos indígenas, de los grupos afroamericanos, de las mujeres, etc.— y al asumirse como tal “forma parte de este amplio grupo de subalternos en relación al poder metropolitano” (1995: 15): por lo tanto, habla desde una posición subalterna, la cual está

estrechamente relacionada con la cultura latinoamericana, cuya identidad ha sufrido varias fracturas a lo largo de la historia y

revelando de esa manera su intención [la de Galeano] por participar en el mito de la latinoamericanidad forjado por los pensadores, estadistas y escritores del continente desde Bolívar y Martí, para culminar con los proyectos revolucionarios más recientes (Palaversich, 1995: 15).

Más adelante veremos que esto se suma a la construcción de una identidad latinoamericana, principalmente a la idea de que la narración histórica que la constituye ya no puede verse como un proceso continuo “en el que los códigos antiguos se adaptan a los usos modernos y en el que las diferencias de sexo y etnias son despojadas de su carga histórica y presentadas en el mercado como actores de poca monta” (Franco, 2003: 26).

3.2 El *umbral*: entre el mundo y la obra

Gracias a la fragmentación de la ciudad letrada, así como a la ampliación de posiciones dentro del campo intelectual, los estudios culturales contribuyeron a desmitificar la exclusividad literaria del concepto de “texto” y a ampliar la definición de cultura al volverla más antropológica y sociológica. Con ello, sacaron la noción de “texto” del ámbito exclusivo de la literatura para extenderla a otras prácticas sociales. Al mismo tiempo, como señala Nattie Golubov, los estudios culturales han transformado los saberes antropológicos sobre la cultura al proponer que ésta puede ser analizada como un texto, al igual que prácticamente cualquier otro fenómeno cultural. De ahí que, siguiendo a Golubov (2015: 26), considero que para este trabajo puede ser útil su concepto de texto pensado desde el postestructuralismo, el cual enfatiza que el sentido puede encontrarse tanto en cosas, actos o procesos. Un texto es entonces algo a partir de lo cual producimos sentido, ya sea un libro o una playera de fútbol, entre otras cosas, lo cual implica que no necesariamente debe ser un documento escrito. Incluso la

definición de posición de autor e imagen que he dado en el primer apartado puede decodificarse como texto, ya que los escritores no sólo escriben libros sino que en el proceso de escritura, desarrollo, publicación, distribución, lectura y crítica —es decir, en su manera de relacionarse en el campo intelectual—, también producen discursos, son conciencias que elaboran mensajes y contribuyen al diseño de las ideologías.

Esto se relaciona con la propuesta estética de Galeano ya que para el uruguayo, la idea de lo literario tampoco se remite únicamente a lo escrito en los libros. Hay una comunión entre el *ethos* y la imagen del autor, pues para Galeano la labor del intelectual no está atada exclusivamente a la noción de “literatura pura”, en la cual se asume que el autor elabora, desde su “propia genialidad”, textos lingüísticos enmarcados dentro de un libro. Esta “desviación” de una definición purista de lo artístico puede ejemplificarse con la congruencia que hay entre su activismo político y su discurso literario, pero también con otras acciones, incluso más lúdicas, como la elaboración de conceptos como el “marxismo mágico”, el de “sentipensante” o la inclusión de ilustraciones dentro de sus libros con lo cual trató de poner en cuestión la solemnidad embalsamadora de la historiografía del siglo XIX y la idea de conocimiento logocentrista. De manera similar, Palaversich apunta este carácter lúdico y este humor que Galeano sostiene en la risa cómplice con sus lectores y con la cual

se destruye la distancia jerárquica y se desnudan disparidades entre la apariencia de un hecho —la versión proporcionada por el discurso oficial— y su imagen invertida —producto de una lectura negativa del mismo. En este sentido, las palabras de Bakhtin referentes a la crítica social de su época proporcionados por Rabelais, se podría aplica al papel de Galeano quien en la trilogía [de *Memoria del fuego*], valiéndose de su risa corrosiva, destruye la completa visión histórica proporcionada por el discurso oficial: su tarea esencial consistió en destruir el cuadro oficial de la época y de sus acontecimientos, en izar una nueva mirada sobre ellos, en aclarar la tragedia o la comedia de la época desde el punto de vista del coro popular que se ríe en la plaza pública (Palaversich, 1995: 234).

En este sentido, considero que *El fútbol a sol y sombra* conecta con el resto de su obra no sólo por compartir los rasgos estilísticos mencionados antes, sino por conjugarlo con el mundo exterior a través de elementos formales y discursivos en su libro que no pertenecen a las viñetas. A este conjunto de elementos presentes en *El fútbol a sol y sombra* lo he denominado como el *umbral* del libro. Este umbral está presente en las primeras páginas que escribe Galeano, las cuales parecieran no tener una relación directa con las viñetas o con la secuencia narrativa más allá de que se encuentran en el mismo libro. Es decir, el umbral está conformado concretamente por dos textos lingüísticos, dos peritextos: una dedicatoria-epígrafe y los agradecimientos del autor, los cuales analizaré más adelante.

Este umbral permite vislumbrar que el discurso extradiegético de oposición de Galeano y su libro sobre el fútbol no son elementos aislados, sino que forman parte de un proceso, de un “caminar”, de un diálogo. Por lo mismo, en esas primeras páginas, hay una conexión entre el mundo y la obra, pues el umbral es precisamente la zona de transición entre el texto y lo que está fuera, y en los textos literarios está conformado por los paratextos:

textos «subordinados al texto principal» que lo prolongan o acompañan para «presentarlo», para «asegurar su presencia en el mundo, su “recepción” y su consumo» [según la definición de Genette (1989) en *Seuils*]. Es a través del paratexto que el texto «se transforma en libro y en cuanto tal se propone a sus lectores y, en general, al público». El paratexto, en definitiva, se presenta no sólo como una «zona de transición», sino como lugar de «transacción», el espacio privilegiado de una pragmática donde se articula una acción sobre el público (Scolari, 2004: 102).

Asimismo hay textos que no forman parte del umbral, pero que se relaciona con éste dado que también son paratextos aunque sean textos no-lingüísticos. Hablo de las ilustraciones que encontramos al interior del libro. Ambas consideraciones —umbral e ilustraciones— permiten establecer una relación clara entre este libro con la postura del autor, pero también con el *ethos* de su obra, para mostrar cómo esto abona a la noción de lo literario para Galeano.

Es decir, *El fútbol a sol y sombra* no conecta sólo por compartir rasgos estilísticos, sino que hay elementos formales que funcionan como puente entre el libro y el mundo que habitamos.

Por último, está la imagen del “mendigo del buen futbol” que aparece en “Confesión del autor”, la primera viñeta del libro, la cual es medular en la última parte del trabajo. Hay que aclarar que no forma parte del umbral, pues es plenamente una viñeta. Sin embargo, es el último texto donde se encuentra la voz en primera persona. A partir de ese momento, el relato continúa en tercera persona, salvo por la esporádica introducción de testimonios. La primera viñeta sería el lugar donde abandonamos el umbral y donde se presenta al “Virgilio” que guiará el relato a lo largo de la secuencia de viñetas. Es decir, en la primera viñeta, Galeano elabora una imagen de sí mismo como hinchado del fútbol, la cual será la que encamine el resto de textos.

3.3 Galeano cara sucia: breve apunte a las ilustraciones

Para continuar, señalaría que Galeano está inmerso en la cultura de la palabra escrita. Por más que se empeñe en trastocar los límites de los géneros literarios y las ramas del conocimiento como parte de su crítica a las prácticas del campo literario, a fin de cuentas, esto termina en un libro; es decir, acaba atrapado en una paradoja donde la palabra escrita es el medio por el cual critica la escritura institucionalizada. Como señala Rama, pareciera que cualquier intento de rebatir, desafiar o vencer la imposición de la escritura pasa obligadamente por ella. “Podría decirse que la escritura concluye absorbiendo toda la libertad humana, porque sólo en su campo se tiende la batalla de nuevos sectores que disputan posiciones de poder” (Rama, 2004: 82).

Mas esto no significa que la postura crítica de Galeano, principalmente contra el elitismo, quede anulada. Por el contrario, el autor es consciente de esta contradicción. Un ejemplo de esto puede observarse cuando utiliza géneros “menores” como la epístola, cuando plasma en palabra escrita leyendas orales, mitos de pueblos originarios, entre otros, ya sea

como fuentes o al integrarlas dentro de sus libros para asignarles un valor central dentro de su obra. Además, en sus libros reconoce que hay manifestaciones culturales capaces de preservar la memoria y para comunicarse más allá de la página impresa y de la palabra escrita. Es decir, el principal problema no es la escritura *per se*, sino la actitud del usuario frente a ésta y su uso excluyente.

Por lo mismo, llama la atención las ilustraciones en algunas de sus obras, ya que éstas podrían interpretarse como pequeños gestos de libertad frente a la palabra escrita. A lo largo de *El fútbol a sol y sombra*, Galeano apela a los pequeños gestos de libertad que tienen los jugadores de fútbol cuando “algún descarado carasucia que se sale del libreto (Galeano, 2008: 02)” al momento de jugar, a pesar de estar inmersos en un complejo sistema disciplinario del cuerpo, así como en el financiero. En este sentido, sus ilustraciones, aunque breves y sencillas, resultan ser, de igual manera, pequeños gestos de libertad en el sistema de la palabra escrita; es decir, una actividad lúdica para acompañar su obra, pero que también revela aspectos sobre el *ethos* de su libro en donde la vida no puede ser aprehendida únicamente por la palabra escrita, sino que ésta es mucho más compleja. Este pequeño gesto de libertad puede entenderse como un guiño a las vanguardias históricas, sobre todo si pensamos en su insistencia por “la unidad psicofísica de la vida humana y [que] entendían que la revolución política no tendría éxito si no era acompañada por una revolución de la vida cotidiana” (Huysen, 2017: 35).

Para empezar, la página legal del libro señala que los textos y el diseño de interior estuvieron a cargo de Galeano. Es decir, fue el encargado de colocar y organizar las ilustraciones del libro. Algo bastante común, pues López Belloso cuenta que la parte que más disfrutaba Galeano de hacer un libro era el momento en el que elegía las ilustraciones de éste:

No se trataba solamente de un acto decorativo. Galeano concebía por completo las partes de ese objeto casi animado que pondría en manos de sus lectores. La palabra debía estar en sintonía con las imágenes que lo ilustraban,

y esa sintonía, ese ritmo, era para él casi tan importante como los textos (2017: 256).

Esto no resulta nuevo en *El fútbol a sol y sombra*, sino que se suma a su posición de autor. No olvidemos que el interés por la ilustración está presente desde sus primeras incursiones en la cultura de la palabra escrita, incluso antes de *Las venas abiertas de América Latina*. Esta veta viene desde su incursión en la prensa uruguaya en los años cincuenta, donde firmó un dibujo a los catorce años como Giús. Más tarde, en 1961, diseñó la portada de *Las montoneras y el imperio británico* de Quijano y de *Por un socialismo nacional* de Vivían Trías en 1966.

Pero esta labor de elegir las ilustraciones durante la confección de sus libros no se limitaba a señalar con el dedo diseños prefabricados o en escoger entre diversas opciones que alguien más le presentaba. Galeano se encargaba personalmente, según testimonio de su viuda Helena Villagra, de buscar dibujos (en general antiguos), recortarlos y muchas veces intervenirlos. Una manera quizá de escapar por un momento a los grilletes de la palabra escrita, pero también es un segundo aspecto que nos lleva a relacionarlo con el espíritu de las vanguardias histórica. Sobre todo porque utilizaba técnicas con las cuales las vanguardias buscaban destruir el *aura* de la obra artística. Por ejemplo, técnicas asociadas a la reproductibilidad técnica como el *collage* o la intervención de las ilustraciones como en el caso de “La pelota como bandera” (Galeano, 2008: 38). Es decir, la obra de Galeano vuelve a comulgar con el espíritu vanguardista, pues se integra a la plétora de movimientos orientados a desestabilizar la estrategia de exclusión al trastocar la idea excluyente de “literatura pura”.

Como señalé, el valor de la literatura no se da por dónde se publica ni por dónde se expone el trabajo, sino por su capacidad de transformar el mundo. O como señalaban las vanguardias, por conciliar el arte con la *praxis* de la vida. Galeano comparte esta idea de que

la literatura y los escritores no sólo publican libros sino que son parte de un proceso en el que producen discursos, que son conciencias que elaboran mensajes y, sobre todo, diseñan los modelos ideológicos que transforman al mundo. De ahí que aproveche las ilustraciones para soltar alguna risa cómplice con el lector, a la vez que se vuelve un rasgo estético para marcar una diferencia con los libros académicos de historia. Palaversich recopila en su libro, por ejemplo, un testimonio de Galeano en el que expresa su desilusión no sólo con la historia “escolar”, sino también como disciplina académica:

Todo lo que escribo tiene que ver con la historia... Sin embargo, a mí la historia me aburre muchísimo, y eso es el impuesto que yo pago leyendo a estos libracos tan anafrodisíacos que normalmente reducen la historia a una colección de documentos muertos. La mayoría de la historia que conocemos es una historia de momias, un largo desfile militar lleno de batallas numeritos. Casi siempre heroica. Historia hecha para ser aprendida de memoria, que no tiene nada que ver con la historia de verdad, la que busca el pasado como presentimiento del tiempo que es (Palaversich, 1995: 134-135).

De ahí que, al trastocar géneros y disciplinas, y al tomar distancia de aquellas propuestas cosmopolitas y optar por una obra más “realista”, la risa resulta esencial para brindarle un aspecto de extrañamiento a su obra. En parte, porque Galeano se identifica por su ataque a la institución del arte, pero, de igual manera, por su ruptura con la estética mimética y referencial en el sentido de crear una obra de arte orgánica y autónoma como el impresionismo y el naturalismo. No obstante, aunque su obra es referencial, ésta no hace referencia al mundo burgués, sino a los mundos que quedaron de lado durante su confección y legitimación como fue el caso los pueblos originarios, las mujeres, la comunidad LGTBTTIQA, entre otros. En ese tercer sentido, vuelve a comulgar con el espíritu vanguardista, pues “en su intento por reconciliar el arte con la vida, la vanguardia no deseaba unir el concepto burgués de realidad con la noción, también burguesa, de la cultura alta y autónoma” (Huysen, 2017: 32).

Esto explica, en parte, que Galeano presente diversos elementos lúdicos en *El fútbol a sol y sombra* para diferenciarlo de las obras de historia que pretenden representar la “realidad”. Elementos como el lenguaje poético, la ironía, la sonrisa cómplice con el lector, alguna invención dentro de los relatos, pero también las ilustraciones que contribuyan a dejar en claro que no es una obra histórica, en el sentido rígido y académico de la disciplina. Pienso específicamente en dos casos; las ilustraciones que se encuentran en “La pelota” (Galeano, 2008: 21) y “Los orígenes” (Galeano, 2008: 25). Estas sobresalen ya que ilustran la “información” y los “nuevos datos históricos” que Galeano nos brinda en esas viñetas, pero además incluye pies de imagen que hacen aún más explícita esta ironía (véase el Anexo). Por ejemplo, menciona que el “grabado chino de la distaba Ming es del siglo XV, pero la pelota parece de Adidas” y presenta “dos imágenes de la historia del fútbol. El primer dibujo reproduce un fragmento de un mural pintado hace más de mil años en Tepatitlán, Teotihuacán, México: el abuelo de Hugo Sánchez pateando de zurda. El segundo es la estilización de un relieve medieval en la catedral británica de Gloucester”. En estos casos, el autor juega e ironiza sobre la idea teleológica de la historia, pues en la historia, y sobre todo en la de los deportes, es muy difícil establecer una continuidad ininterrumpida, como señala Hans Ulrich en su *Elogio de la belleza atlética* (2006). Aun así, Galeano incluye sus dibujos dentro del libro como “evidencia histórica” para brindar un elemento de extrañamiento sobre esta concepción normalizada de la historia como un continuo humano y para recordarnos que esta disciplina es un discurso ideológico. Pero la ironía es parte del *ethos* y no una característica exclusiva de las ilustraciones. Por el contrario, abonan a este recurso que se encuentra en los textos lingüísticos y que Galeano utiliza a lo largo de su obra pues resulta ser un recurso

sumamente económico porque permite la simultánea presentación de dos puntos de vista conflictivos e ideológicamente antagónicos en un mismo espacio sintáctico; y eficaz, porque el locutor irónico ocupa una posición

textual privilegiada desde la cual subvierte y manipula un discurso ajeno. Por lo tanto la ironía no es un juego textual inocente para divertir al lector sino un recurso estilístico o estrategia narrativa con la cual se trata de persuadir al lector de la validez del punto de vista del narrador (Palaversich, 1995: 225).

Finalmente, al hablar de su posición de autor, este gesto de libertad es similar a otras acciones realizadas por Galeano a lo largo de su carrera. Por ejemplo, el mencionado marxismo mágico y el término *sentipensante*, en donde hay un cuestionamiento, a partir del humor y la ironía, a la idea de civilización y progreso, y los *nomos* subyacentes como razón-emoción o civilización-barbarie. Es decir, a pesar de que el fútbol es un deporte joven con respecto a la historia de la humanidad y que nació en Europa, en “La pelota” (Galeano, 2008: 21) y “Los orígenes” (Galeano, 2008: 25) plantea una genealogía a partir del más mínimo rasgo en común con otros momentos históricos y otras actividades culturales que nada tienen que ver con el fútbol real. Es el caso del juego de pelota americano, los juegos chinos con pelotas e incluso la relación que establece con Shakespeare. Señalaría así que las ilustraciones son parte del *ethos* de la obra, pero también abonan, dialogan y configuran parte de la posición del autor dentro del campo literario. Formalmente no podemos clasificar a Galeano dentro de una corriente artística como las vanguardias históricas, pero pueden compararse elementos y, sobre todo, actitudes de éstas como el extrañamiento; su gramática de dolor y de belleza, combinada con la risa y la ironía; la mezcla indistinta de géneros y disciplinas (el oscurecimiento del proceso creativo); y la preservación de la experiencia estética (la desfamiliarización con la realidad). Además, este extrañamiento recupera el espíritu por atacar la institución del arte que quedó en el olvido tras el fracaso de las vanguardias. En este sentido, estos elementos y actitudes servirían para desinstrumentalizar el arte, sobre todo en un contexto donde la literatura y las ciencias sociales se han utilizado para justificar o preservar discursos de opresión.

3.4 Dedicatoria-epígrafe

Para empezar a hablar del umbral, conviene señalar que, al inicio del libro, hay un texto que, como es costumbre en la obra de Galeano, difícilmente se puede definir con precisión. Por un lado, este texto se compone de una dedicatoria, pero al mismo tiempo incluye un epígrafe. El texto que abre *El fútbol a sol y sombra* y que se encuentra inmediatamente después de la portada interior y de la página legal es el siguiente:

Las páginas que siguen están dedicadas a aquellos niños que una vez, hace años, se cruzaron conmigo en Calella de la Costa. Venían de jugar al fútbol, y cantaban:

*Ganamos, perdimos
igual nos divertimos.*

Se aprecia que inicia como una dedicatoria, pero, por las dos últimas líneas, puede funcionar también como un epígrafe, ya que los versos en la coda pertenecen a un estribillo bastante popular, por lo menos en Latinoamérica. Con esto se intuye que el texto aspira a establecer un contrato de factibilidad con el lector. Por un lado, como dedicatoria, se ancla al mundo real en el que existen unos niños que juegan al fútbol y cantan. Por otro lado, como epígrafe, es una cita que refiere a otra obra —en este caso de carácter oral y popular— y, al mismo tiempo, se integra al texto que precede. De acuerdo con Elbanowski (1997), el epígrafe es la zona de transición entre el texto y lo que está fuera del texto, por lo que es una conexión entre el mundo real y la obra. Además, el epígrafe es la evocación de una autoridad y el testimonio de “inspiración” que apunta directamente a una obra o autor, lo cual revela nuevas dimensiones de la obra y de la actitud de Galeano en *El fútbol a sol y sombra* que están relacionadas con el discurso del resto de su obra.

En ambas aristas, esta dedicatoria-epígrafe es bastante lúdica y, al mismo tiempo, es una pequeña oda a la diversión y la alegría. Además orienta al lector, el cual puede deducir

que, a lo largo del libro, Galeano tendrá una postura en la que el fútbol —sea como juego, deporte, negocio o como signo de identidad— tendrá una importancia más allá de una visión meritocrática en cuyo parámetro la victoria se contrapone al fracaso. Tampoco es la primera vez que el autor se opone a los divorcios verticales en su percepción de la realidad, por lo que resulta lógico que para Galeano lo medular en dicha manifestación cultural no sea la encarnación del “progreso de la civilización”, como manifiesta el discurso modernizador, ni se sustenta en aplastar o derrotar a un contrincante. Por el contrario, el valor reside en el juego mismo; en el proceso y en el *hacer*; el fútbol es en sí una manifestación del caminar:

En la pirámide social del mundo, los negros están abajo y los blancos arriba. En Brasil llaman a eso la democracia racial, pero la verdad es que el fútbol ofrece uno de los pocos espacios más o menos democráticos donde la gente de piel oscura puede competir en pie de igualdad. Puede, hasta cierto punto, porque también en el fútbol unos son más iguales que otros. Aunque tengan los mismos derechos, nunca compiten en parejas condiciones el jugador que viene del hambre y el atleta bien alimentado. Pero al menos en el fútbol encuentra alguna posibilidad de ascenso social el niño pobre, en general negro o mulato, que no tienen otro juguete que la pelota (Galeano, 1995: 49).

En segundo lugar, señalaría que, aunque las páginas van dedicadas a un grupo de niños, resulta difícil creer que éstos se enterarán del hecho. Por una parte, porque el autor apunta que sólo se “cruzó” con ellos. Nunca señala que convivió, conversó o alguna otra actividad en la cual hubieran interactuado. Simplemente los observó cantar alegremente en uno de sus paseos habituales por Calella de la Costa. Además, menciona que fue “una vez, hace años”. Es decir, no hace referencia a un tiempo determinado ni específico ni localizable. Esto incluso provoca que la imagen que describe tenga un aire epifánico. Por otra parte, como mencioné, es un estribillo bastante popular, por lo que sus destinatarios podrían ser cualquier grupo de niños en el mundo y en cualquier época, ya que en muchas partes del planeta habrá un grupo de niños repitiéndolo. Por tanto intuyo que esta dedicatoria-epígrafe no es literal ni únicamente para ese

grupo de niños. Tampoco importa mucho si esos niños con los que se cruzó nunca llegan a leer el libro. Por esta ambigüedad, tanto en el destinatario como en el tiempo, puede ser para cualquier grupo de personas que disfruta y que se divierte jugando al fútbol. Principalmente para los indignados, si pensamos en que hay una concatenación con el resto de sus libros. Menos extraño sería que Galeano considerara a los niños como parte de los indignados, pues la infancia suele estar marginada por el discurso y los valores de la ciudad letrada, ya que la risa y el juego son valores opuestos a los que ésta privilegia, tales como la solemnidad —la cual señalé en el caso de la historiografía— y al trabajo —en el sentido de una negación del ocio. De este modo, la dedicatoria también pertenece a aquellos que han sido ignorados por el discurso del progreso, aquellos a los que se les ha dado la espalda dentro de la historia de la civilización, donde el mero gozo y la diversión espontánea no tienen cabida, pues no producen ni son rentables si no se consumen.

Por último cabe señalar que el autor hace lo mismo en muchos otros de sus textos: disloca formalmente el epígrafe en cuanto a paradigma de autoridad y, al mismo tiempo, disloca la dedicatoria como alusión al ámbito personal de la vida del autor. De esta manera obtiene lo que he llamado una dedicatoria-epígrafe en la que, al jugar formalmente con las normas de escritura paratextual, intuimos que en *El fútbol a sol y sombra* hay de nuevo una crítica a los valores y las normas de literatura canónica.

Esta crítica no está sólo formalmente en la “fusión” de ambos textos. Como mencioné, si el epígrafe es la evocación de una autoridad y el testimonio de “inspiración” que apunta directamente a una obra o autor, en este texto podemos observar que Galeano trata de tomar distancia de los valores excluyentes de la ciudad letrada, pues es la memoria colectiva, popular y, principalmente, la oral, la autoridad que evoca con la dedicatoria-epígrafe y no una figura relacionada con el campo literario como dicta el paradigma de la ciudad letrada en donde se

cita a un escritor “original” y “genial”. En otras palabras: es una crítica dado que las autoridades y las fuentes de conocimiento que evoca son las de los indignados, contrarias a las que aprecia la literatura institucionalizada. Como señala Rama, para la ciudad letrada

la palabra escrita viviría en América Latina como la única válida, en oposición a la palabra hablada que pertenece al reino de lo inseguro y lo precario... La escritura poseía gran rigidez y permanencia, un modo autónomo que simulaba eternidad (Rama, 2004: 07).

Por último, al no aludir de manera directa a su vida personal y familiar, le brinda mayor valor a lo comunitario y social, lo cual está principalmente representado en los niños que menciona. Es decir, en la noción de originalidad del autor, influye más lo colectivo que lo individual: la creatividad es una actividad social antes que individual pues no se desarrolla en soledad ni en una torre de marfil, como comúnmente se percibe en el imaginario de las letras.

3.5 Agradecimientos del autor

Los agradecimientos del autor no son muy distantes a la dedicatoria-epígrafe en cuanto a las intenciones, por lo que pueden tomarse en cuenta como parte del umbral. Para empezar, los agradecimientos son un elemento que permite observar quién forma parte del entorno del autor, la vida familiar y sus amistades, así como las influencias —al menos de las que es consciente en ese momento el autor— que incidieron de una u otra manera en la escritura del libro.

Podemos señalar de manera breve que, en la tradición literaria, principalmente del siglo XX, lo normal no es ver agradecimientos cuando ya hubo una dedicatoria y mucho menos en las primeras páginas. En las obras literarias de los siglos XVI y XVII —como novelas u obras de teatro—, todavía era habitual ver dedicatorias y agradecimientos a figuras de autoridad y mecías. Con el paso de los años, y con las transformaciones en las dinámicas artísticas, estos perdieron protagonismo hasta acotarse a un sector del campo literario como los trabajos

académicos. Es decir, la idea de que la obra literaria —como pieza artística— es un esfuerzo individual del autor, concebida únicamente en la psique individual, más que un esfuerzo colectivo, empieza a tener mayor peso, en gran parte, debido al principio de autonomía del campo literario. Por lo tanto, los agradecimientos —si es que los hay— van después de lo que expresó el autor; es decir, a manera de coda, detrás de todo lo “importante” que se dice en el libro. Incluso muchas veces los agradecimientos son reducidos a una simple dedicatoria de una línea, sin mayor explicación. A diferencia de los trabajos académicos, donde la construcción del conocimiento aún se concibe como comunitario o como una colaboración, en la obra de arte persiste cierta insistencia por la idea del genio artístico individual en el siglo XX.

Por esta razón poner los agradecimientos en un lugar privilegiado físicamente, como es la parte inicial del libro, justo después de la dedicatoria-epígrafe, muestra una percepción y una actitud distinta de Galeano sobre la noción de lo literario y sobre su obra en relación con ésta. Afirma una postura donde la producción artística se considera una producción colectiva. Una apropiación de ideas, conocimientos, intuiciones, sueños y trabajo de muchas personas que rodean al autor y vuelve a posicionar, y de manera privilegiada, las fuentes de conocimiento que valora y que son desdeñadas por otros agentes del campo literario. En este sentido, y de manera irónica, los agradecimientos lo aproximan al aspecto académico de la literatura.

Las obras literarias para Galeano, entonces, no provienen únicamente de esa fuerza abstracta llamada “inspiración”. Tampoco hay una fuerza misteriosa detrás de éstas y mucho menos las fuerzas sobrenaturales han “elegidos” a los escritores para crear obras artísticas. *El fútbol a sol y sombra* tampoco es la primera vez en la que Galeano manifiesta esta actitud. Hay que recordar la idea de marxismo mágico o su concepto de *sentipensante*. Ambos nacen —y se dice explícitamente que han nacido— a partir de la charla y la convivencia con otras personas y sus maneras particulares de percibir la realidad. Al final, las obras de arte son “formas de

percepción”; son maneras particulares de ver el mundo “y en tanto tales guardan una relación con esa manera dominante de ver el mundo que es la ‘mentalidad social’ o ideología de una época” (Golubov, 2015: 154). Poner los agradecimientos al inicio del libro es tratar de volver a esta obra literaria un producto cultural menos vertical y jerárquico en beneficio de la horizontalidad, como manifiesta su ecuación de indignos e indignados. Además, con este gesto intenta rebasar lo teórico y lo plasma en la práctica; es decir, nuevamente intenta conciliar su imagen de autor y el *ethos* de su obra.

Por otra parte, el libro es “sólo un poco menos” vertical, ya que el protagonismo gira alrededor de Galeano. El uruguayo mantiene una noción de autor y es su nombre el que aparece en la portada. Esto muestra que Galeano posee conciencia de crear una obra literaria, pero también de que todo libro es una obra colectiva, dado que al autor lo influye la comunidad que lo rodea, mas no todo libro está escrito por un grupo. En este caso, fue el autor quien planificó, escribió y organizó el libro. Pero poner los agradecimientos al inicio es brindarle un espacio para que la apropiación no se convierta en mera expropiación. Como dice el autor, “debería decir que todos ellos son inocentes del resultado, pero la verdad es que creo que bastante culpa tienen, por haberse metido en este lío” (Galeano, 2008: sin número).

Con este rasgo, muestra de nuevo su postura en la que considera que la producción de conocimiento y la artística, como la de *El fútbol a sol y sombra*, es una producción colectiva. El mismo Galeano anota que distintas personas “pusieron el hombro arrimando libros y periódicos o respondiendo consultas” (Galeano, 2008: sin número). Queda claro que *El fútbol a sol y sombra* es una apropiación de ideas y conocimientos de muchas personas en su órbita cuando apunta que fue de gran ayuda “la memoria futbolera de mi padre”. Es decir, la obra no sólo trata, de la construcción social que genera el fútbol y del “signo primordial de identidad colectiva” (Galeano, 2008: 243) que éste es: la escritura del libro fue en sí un proceso social y

colectivo, pues para compartir la memoria debe haber un diálogo. Además, “Osvaldo Soriano participó como escritor invitado”, pues el capítulo “Gol de Sanfilippo” (Galeano, 2008: 129) es una epístola de su amigo que Galeano integra al libro.

Al manifestar que esta obra no se creó únicamente a partir de la llamada “inspiración”—esa fuerza abstracta, misteriosa y excluyente—, adquiere mayor relevancia el “entusiasmo y paciencia” de las distintas personas que menciona, las cuales “leyeron los borradores, corrigieron disparates y aportaron ideas y datos valiosos” (Galeano, 2008: sin número). Asimismo, esto podemos constatarlo al final del libro, pues Galeano agrega un apartado titulado “Las fuentes” (2008: 271). Una sección donde se aprecia cuáles libros, artículos, notas periodísticas y demás elementos consultó para elaborar la obra. Es decir, la memoria colectiva, la tradición oral y el documento escrito quedan al mismo nivel. No sólo le resta peso a la idea de genialidad individual, sino también al valor que posee el documento escrito que tanto privilegian las disciplinas especializadas. Con esto, destaca, como en *Memoria del fuego*,

su insistencia en la construcción de la obra sobre una “base documental rigurosa” que sirve como prueba de la veracidad de lo narrado. Sin embargo, cuando se examina la impresionante bibliografía es evidente que ésta consiste en textos muy heterogéneos. En ella se mezclan documentos historiográficos tradicionales, crónicas, libros de historia y novelas del siglo XVIII, XIX, y XX, poemas y canciones populares, mitos y leyendas de los antiguos habitantes del continente, cartas, testimonios, biografías, y buenas costumbres, todos gozando del estatus de documento *bona fide* de igual importancia y legitimidad (Palaversich, 1995: 214).

Sumando la dedicatoria-epígrafe y los agradecimientos, señalaría que este libro está escrito a partir de un sentir colectivo que aspira rebasar al individuo y a la noción moderna de “originalidad” que el discurso de la ciudad letrada intentó normalizar. La intención de este libro, para decirlo en la jerga futbolística, es jugar en equipo. No obstante, esta idea de construir el texto “jugando en equipo”, como ya mencioné, no está aislada en su obra ni en su concepción

de literatura. Como mostraré más adelante, es un elemento que permea en cómo concibe la construcción social, política, histórica y del conocimiento. En la obra de Galeano todo individuo es importante, así como en el fútbol todos los participantes son esenciales. No sólo el delantero que marca goles. También el portero que “siempre tiene la culpa. Y si no la tiene paga lo mismo” (2008: 04); o el hincha, el cual provoca que “jugar sin hinchada es como bailar sin música” (2008: 07); o el árbitro, “el abominable tirano que ejerce su dictadura sin oposición posible” (2008: 10); o el director técnico “con la misión de evitar improvisación, controlar la libertad y elevar al máximo el rendimiento de los jugadores” (2008: 12). También los especialistas que “relatan un partido que suele no tener mucha relación con el que uno está mirando” (2008: 16); incluso la pelota que “bien sabe ella que a muchas almas da alegría cuando se eleva con gracia, y que son muchas las almas que se estrujan cuando ella cae de mala manera” (2008: 22): todos son esenciales para concebir al fútbol. De igual manera, en la historia y en la conformación social, cada individuo resulta primordial y contribuye al progreso, a pesar de que las “historias oficiales” lo releguen y lo olviden por no acoplarse al discurso ni al proyecto nacionalista. De ahí que Galeano opte en *El fútbol a sol y sombra*, y a lo largo de su obra, por el desarrollo de un proyecto histórico donde convivan posiciones sumamente variables e incluso disímiles.

3.6 El mendigo del fútbol y el relato de la identidad latinoamericana

Para Eduardo Galeano, el trabajo intelectual no tiene fin, sino que es una eterna reflexión en diálogo; una conversación sin conclusión para encontrar nuevas formas de representar la realidad: esto va desde hallar nuevas formas literarias que representen la diversidad cultural del continente hasta dialogar con los distintos segmentos que integran la identidad de un continente multicultural. He mencionado algunas aproximaciones que tuvo a ésta, ya sea desde un enfoque

económico y político, como en *Las venas abiertas de América Latina* o desde uno más cercano a la veta indígena, como en *Memoria del fuego*. Sin embargo, a pesar de que esta labor es interminable, podríamos decir que Galeano no la ve como una penitencia. Por el contrario, como Camus, imagina a Sísifo cumpliendo su castigo con una sonrisa.

De igual manera, la historia para Galeano —al ser una labor intelectual— no es un proceso cíclico ni teleológico, sino un proyecto interminable. Por lo mismo, el futuro y el devenir es aún más diverso y, al mismo tiempo, próspero. De ahí que la utopía sea la alegoría de una travesía antes que la de un destino en su obra. En una carta que escribió a sus amigos expresa esta idea mientras habla de los efectos secundarios de la quimioterapia: “Como soy caminante, ruego a los dioses y a los diablos que mis pies puedan volver a disfrutar del suelo” (López, 2017: 52). También en *Las palabras andantes* (1983), encontraremos un texto muy conocido, “Ventana sobre la utopía”, que versa:

Ella está en el horizonte —dice Fernando Birri—. Me acerco dos pasos, ella se aleja dos pasos. Camino diez pasos y el horizonte se corre diez pasos más allá. Por mucho que yo camine, nunca la alcanzaré. ¿Para qué sirve la utopía? Para eso sirve: para caminar (1983: 310).

Una acción que en este último apartado clarificaré cuando hable del *mendigo del futbol* —un caminante más—, el cual transita por la historia del futbol. Es decir, caza anécdotas para narrar uno de los múltiples segmentos que conforman la identidad latinoamericana; para echar luz sobre una pasión que une a millones de indignados. Como Galeano refirió, *El fútbol a sol y sombra* es un intento por hacer con las palabras lo que nunca pudo lograr con su pata de palo.

Para empezar, no es extraño que le llame la atención una manifestación cultural que capta la atención de las multitudes. Sobre todo, si partimos de su posición de autor, la cual tiene un marcado interés por la identidad, la felicidad colectiva y las manifestaciones culturales periféricas. A esto se suma su interés por cuestionar el maniqueísmo alrededor de este deporte,

principalmente el que fomentó un sector de la ciudad letrada mediante la llana calificación de “nocivo”, a pesar de ser una manifestación cultural que brinda felicidad a millones de personas alrededor del mundo. Como señalé, esta actitud es una constante dentro de sus libros que se puede rastrear desde su muerte simbólica; desde aquel intento de suicidio en su juventud. Un momento en el cual,

la noción del oficio solitario se transforma en la noción del oficio solidario, de una escritura comprometida plenamente con el momento en que se vive. [...] Desde la perspectiva de su nuevo ego solidario y militante, Galeano va a alterar completamente el significado que el intento de suicidio pudo haber tenido en el año 1959, para convertirlo, en términos narrativos, en un punto límite que marca la muerte simbólica del ego y el ascenso de una nueva conciencia colectiva. La presencia de la variable temporal en la narrativa autobiográfica llama la atención sobre el desdoblamiento entre el “yo” empírico que actúa y experimenta el “yo” que reflexiona, juzga y escribe *post factum*. Esta discrepancia apunta al hecho de que el “yo” autobiográfico, que posee un referente concreto —el hombre cuyo nombre luce en la portada—, sea a la vez una ficción, un “yo” constituido mediante la escritura. La coherencia de la vida, más que ser el producto natural de la vida es un efecto de la escritura que se da en el momento en que el autor redefine su “yo” en términos colectivos, cuando su relato autobiográfico se transforma (Palaversich, 1995: 104-106).

Tampoco es extraño que este libro se centre en una manifestación cultural que lo apasiona desde niño y que, al mismo tiempo, lo ha hecho comulgar con gente de todo el mundo, incluso rebasando el límite geográfico de América Latina. Sobre todo porque, como mencioné al inicio del apartado, la obra de Galeano es una exploración de la trayectoria histórica del continente y de su identidad colectiva, la cual se relaciona, al mismo tiempo, con una búsqueda íntima. En “*Las venas abiertas y Memoria del fuego*, al igual que en *Días y noche de amor y de guerra*, lo íntimo y lo colectivo siempre confluyen y las guerras del alma del autor se reflejan y reconocen en las guerras de la calle” (Palaversich, 1995: 164). Por lo tanto, Galeano presta su voz para señalar “los espacios comunes que habitan todos y los siglos de la historia que comparten” (Palaversich, 1995: 14).

Por esta razón mencioné al inicio que *El fútbol a sol y sombra* es la continuación de esta labor política y literaria; de esta “exploración de la identidad latinoamericana fragmentada por ‘las sucesivas culturas de conquista’, revelándose de esa manera su participación en el mito de la latinoamericanidad” (Palaversich, 1995: 15). Al final, como señala Rojas Mix, más que una realidad, la idea de una América Latina unida es todavía una tarea a realizar.

Sin embargo, con este libro ya no busca reconstruir una narrativa identitaria del continente en un sistema total, como intentó en *Las venas abiertas de América Latina* o en *Memoria del fuego*. Por el contrario, en lugar de abarcar en un solo libro todo el relato identitario del continente, Galeano busca articularlo a partir de diversos segmentos. De la misma manera en la que se confecciona un balón de fútbol, este libro constituye sólo un segmento que se entreteja con otros —con el resto de sus libros— para manufacturar un balón lo más redondo posible. Mas es consciente de que es imposible apreciar la totalidad de una identidad colectiva desde un solo punto de vista, así como es imposible visualizar la totalidad de un balón. En este caso, por ejemplo, al exponer el relato histórico del fútbol, el segmento identitario conformado por la historia de las mujeres queda totalmente relegado. Esto se debe a las razones que se exponen *Historia mínima del fútbol en América Latina* (2008):

¿Y las mujeres latinoamericanas? [se pregunta el autor en una reflexión final]. Hicimos una historia masculina, porque la historia del fútbol latinoamericano es casi con exceso una historia de hombres que excluye a las mujeres, y porque las fuentes eran, hasta muy recientemente, muy escasas. [...] Joshua Nadel, a quien hemos citado ampliamente, dedica un largo capítulo de su libro al fútbol de mujeres en América Latina, donde afirma que el enorme peso del fútbol masculino en la construcción de narrativas nacionales y unitarias conlleva que el fútbol femenino haya sido percibido como amenaza: si la nacionalidad es un relato masculino, ocupa todo el espacio disponible; no hay lugar para heroínas (Alabarces, 2008: 245, 246).

Quizá por esto Galeano recopila veinte años después en *Mujeres* (2015) los relatos de varias mujeres que forjaron la historia de la humanidad y que se han querido dejar de lado por

el discurso hegemónico, a pesar de que son parte fundamental de nuestra identidad colectiva. En este sentido pienso que, a lo largo de su obra, Galeano busca hablar desde las intersecciones y, con *El fútbol a sol y sombra*, contribuye a sumar sólo un segmento al relato de la identidad latinoamericana con cierta consciencia de que “ninguna historia puede reclamar el privilegio de brindar un relato completo” (Palaversich, 1995: 132).

Por esta razón, considero que el *corpus* de este libro alude a héroes y sucesos históricos del fútbol en general; es decir, del fútbol intercontinental, aunque su principal interés es la identidad latinoamericana. Esto se debe a que la identidad latinoamericana no se puede reducir únicamente al trazo de un mapa geográfico. De ahí que Galeano trate de entender qué significa el ser nacional, regional, gremial e incluso el ideológico, a partir de un denominador común; es decir, la pasión por el fútbol es una intersección a través de la cual busca comprender qué une y mueve colectivamente a los indignados más allá de su posición de dominados o marginados en el universo social; más allá de esa concepción pasiva que se tiene de ellos. Con esto se distancia una vez más de la idea de que la identidad de Latinoamérica es esencial y, por el contrario, suma a su propia noción, la cual ha ido conformándose de distintas narrativas que van desde los pueblos originarios hasta los mitos de modernización y de los estado-nación. Por lo mismo, este libro se inscribe a la noción de que la historia del continente no puede pensarse como un desarrollo hermético ni aislado del resto del mundo, sino que ha estado en constante contacto con el resto del planeta desde la llegada de los primeros europeos. Por esto el *ser* latinoamericano no puede limitarse al aspecto geográfico, ya que tenemos una estrecha relación identitaria con otras comunidades. Al final, la injusticia socioeconómica y política, y sus consecuencias no son rasgos exclusivos de Latinoamérica, sino que se padece en más latitudes.

Podemos apuntar entonces que hay un problema similar entre los diversos segmentos que conforman la identidad de Latinoamérica y la identidad del fútbol latinoamericano. Como apunta Alabarces en *Historia mínima del fútbol en América Latina*:

el fútbol latinoamericano no existe como narrativa unificada, como desarrollo homogéneo, como modo de jugarlo o de mirarlo, ni siquiera como origen común —y mucho menos como destino—. [...] Puede entenderse un fútbol latinoamericano en los pliegues de sus historias postcoloniales y sus desarrollos asimétricos; en los modos en los que distintos hinchismos —es decir, los estilos de ver y alentar— dialogan y se contaminan, cuando no se imitan; en la manera como los héroes deportivos locales se vuelven continentales (2018:11-12).

A grandes rasgos, Alabarces señala que la historia del fútbol puede articularse a partir de cinco historias entrecruzadas y a la vez paralelas: la historia institucional o de las instituciones, la historia deportiva (cuántas veces un equipo ganó la Copa América; cuántas veces clasificó a una Copa del Mundo; el resultado del primer clásico, etc.), la historia de la popularización del fútbol en cada sociedad latinoamericana, la historia de los *hinchismos* latinoamericanos y la historia de los héroes deportivos (véase Alabarces, 2018: 17-19). Sin embargo, aunque el fútbol es una invención británica que apareció junto con otros deportes entre los siglos XIX y XX —cuando las naciones modernas de Sudamérica y Centroamérica ya estaban más o menos constituidas, con territorios definidos y gobiernos unificados—, cada cultura deportiva se desarrolló con bastante autonomía. Esto significa para Alabarces que el fútbol está ligado al desarrollo de las sociedades latinoamericanas en el sentido de que la cartografía del desarrollo de los deportes, especialmente el fútbol y el béisbol, muestra respectivamente la expansión imperial de Inglaterra y de Estados Unidos dentro del continente.

La predominancia de un modelo de modernidad u otro, británico o norteamericano, en estrecha relación con la influencia de un capitalismo u otro sobre la economía del país, por un lado; por otro, con su capacidad para expandir —y controlar— la práctica deportiva hacia las clases populares por medio de la educación, con la debida colaboración de los grupos religiosos o

las políticas deportivas. El historiador alemán Stefan Rinke enfatiza el primer aspecto: la historia del deporte en América Latina es el de la integración en el mercado mundial capitalista. Pero también el segundo: los comienzos del fútbol en Latinoamérica muestran, para Rinke, por un lado, el alto nivel de entrelazamiento transnacional de esa fase temprana de la globalización. Por otro lado, afirma, “constituyen una muestra impresionante de la rápida criollización de las influencias culturales en Latinoamérica en el temprano siglo xx”. A eso habrá que sumarle el papel local de la prensa, la radio y, finalmente, la televisión (2008: 40).

Este fenómeno no es exclusivo del fútbol, sino que se puede aplicar a diversos aspectos culturales y sociales del continente. Ahora bien, una diferencia entre la historia de Alabarces y la “historia” de Galeano es el aspecto ideológico. Aunque podemos considerar que ambos autores se posicionan a la izquierda, para Alabarces —a pesar del reconocimiento y la admiración que tiene por *El fútbol a sol y sombra*— el libro de Galeano está guiado por un “entusiasmo que lo lleva en muchas ocasiones a presentar mitos como datos (o inventar nuevas leyendas)” (2008: 254), lo cual no es mentira, pero tampoco es arbitrario, accidental ni mucho menos un descuido⁵. Al igual que con *Las venas abiertas de América Latina*, *Memorias del fuego*, y otros libros, esto se debe más a la intención de que el *ethos* del libro se sume a la posición del autor, pues hemos visto que gran parte de su obra consiste en una exploración y un diálogo con las diversas identidades latinoamericanas para estructurar una posición identitaria propia de los indignados; una narrativa con la que se haga frente a las injusticias perpetuada por los indignos —por élites como la ciudad letrada— que en muchos caso han pretendido imponer un relato de nación e incluso de continente a partir de sus propios valores. También, como he señalado, un propósito de la obra de Galeano consiste en subvertir el *habitus*

⁵ Esto no se debe entender como un burdo acto de desinformación. Como señala Palaversich, es un recurso constante que utiliza el uruguayo, “debido a que los grupos subalternos, cuya historia reconstruye Galeano, carecen de documentación histórica propia, él tiene que recurrir a todas las fuentes alternativas disponibles, creando en el proceso un cuerpo particular de textos, un archivo, en el sentido foucaultiano de la palabra. Este archivo de los marginados, por así llamarlo, que constituye el núcleo de la historia alternativa de Galeano, socava la noción tradicional del documento histórico relevante, pero no subvierte las aspiraciones cognoscitivas y referenciales de estos textos” (Palaversich, 1995: 223).

del sector dominante y más conservador del campo literario; es decir, el sistema jerárquico en torno a representaciones coloniales y de dominación. Este entusiasmo que menciona Alabarces es en realidad una complicidad de Galeano con sus lectores; como señala Palaversich, es una complicidad ideológica, a partir de un punto de vista compartido.

Otra diferencia que hallaremos entre ambas historias es la voz que narra. En el libro de Alabarces se trata de la voz paradigmática del historiador; en cambio, en el libro de Galeano, la voz del *mendigo del futbol* es la que traza el relato. Es decir, en la primera viñeta Galeano construye una imagen de sí mismo como hincha del futbol a partir de la cual narrará su propia experiencia y la experiencia colectiva de los indignados en torno al futbol. Ahora bien, he mencionado que esta voz explora la identidad latinoamericana, ya que la imagen de este mendigo pertenece a la vasta tradición que se pregunta por este aspecto, no desde un aspecto geográfico, sino como una identidad que ha sufrido grandes conflictos motivados por los constantes episodios de dominación territorial, económica, así como espiritual y cultural. Por eso señala que “han pasado los años, y a la larga he terminado por asumir mi identidad: yo no soy más que un mendigo de buen fútbol. Voy por el mundo sombrero en mano, y en los estadios suplico: —Una linda jugadita, por amor de Dios” (Galeano, 1995: 01).

Otro aspecto que diferencia a la *Historia mínima del futbol en América Latina* de Alabarces de *El fútbol a sol y sombra* es el uso de un recurso que Galeano había empleado en obras anteriores. Me refiero a la voz en primera persona en ciertas partes del libro. La primera viñeta está estrechamente relacionada con la dedicatoria-epígrafe y los agradecimientos y la última viñeta, “El fin del partido” (Galeano, 1995: 242), ya que son los únicos espacios donde el autor utiliza la primera persona. En el resto de la obra impera un narrador omnisciente en tercera persona —la cual atribuyo al mendigo del futbol—, el cual relata el resto de las viñetas;

es decir, las presenta en orden cronológico para articular la “historia” del fútbol. Palaversich apunta sobre este recurso que Galeano utiliza en otros libros:

dado que casi la totalidad de *Las venas abiertas* se dedica a demostrar la experiencia histórica compartida de la colectividad latinoamericana, viene como una sorpresa notar que el “nosotros” se usa casi exclusivamente en la introducción y posdata, es decir se sitúa fuera del cuerpo de la obra, que se escribe principalmente desde la tercera persona tradicional del discurso histórico, con ocasional intervención del “yo” de Galeano, cuando este figura como testigo de un acontecimiento o destinatario del mensaje de su interlocutor. La colectividad forjada en *Las venas abiertas*, parecida a la de *Memorias del fuego*, se basa en primer lugar en el hecho de compartir la misma historia (1995: 205).

Este recurso, el de la voz en tercera persona, que presenta el resto de las viñetas, generalmente provoca la ilusión de objetividad histórica. En este sentido, se pierde de vista que es la voz del mendigo del fútbol y se genera la ilusión de que la historia del fútbol que presenta el autor es un relato totalizante, que se narra a sí mismo y objetivo. Un recurso que “desnuda este mecanismo esencialmente ficticio que opera detrás de toda escritura de la historia y pone en descubierto el hecho de que toda versión “verdadera” de lo ocurrido está determinada ideológicamente” (Palaverisch, 1995: 154). De ahí que, en la narración en tercera persona, se pierda fácilmente el despliegue de la posición ideológica que hace Galeano. Por eso no es extraño que autores como Alabaceres traten a su obra, incluida *El fútbol a sol y sombra*, como libros de historia. Pero la manifestación explícita de la voz del mendigo del fútbol en la primera y última viñeta no es el único elemento que manifiesta el particular punto de vista ideológico. También hay otros guiños donde Galeano muestra que no pretende inscribirse al paradigma de la historia como ciencia social. Por ejemplo, la ironía en las ilustraciones que antes apunté.

Por eso resulta relevante el umbral, así como la primera viñeta al inicio del libro, pues ahí es donde se construye la imagen de Galeano como un mendigo del fútbol. Un personaje andante que articula el relato a lo largo del libro y que nos presenta su particular punto de vista

sobre el fútbol, aunque siempre oculto en una tercera persona aparentemente omnisciente. Es decir, una narración a partir de la posición de los indignados en donde la historia del fútbol es una relato compartido por aquellos que lo disfrutaban, pero que han sido exiliados de los relatos oficiales, provocando así “un vacío asombroso, la historia oficial ignora al fútbol. Los textos de historia contemporánea no lo mencionan, ni de paso, en países donde el fútbol ha sido y sigue siendo un signo primordial de identidad colectiva” (Galeano, 1995: 243). Una muestra más de que *El fútbol a sol y sombra* es un libro sobre la identidad de América Latina, pues es un proyecto de reconocimiento, en donde el autor explora su propio mundo —el de su gusto por el fútbol— y sus relaciones con otros mundos.

Cabe señalar que utilizo la palabra “exilio” no sólo porque el mendigo del fútbol insinúa que ha optado por esta condición de manera simbólica, sino porque también expresa que abandona el *status quo* del *hinchismo* y se presenta como un “historiador andante”, ya que

como hincha, también dejaba mucho que desear [...] Como buen hincha de Nacional, yo hacía todo lo posible por odiarlos [a los jugadores del cuadro enemigo] Yo no tenía más remedio que admirarlos, y hasta me daban ganas de aplaudirlos. Han pasado los años, y a la larga he terminado de asumir mi identidad: yo no soy más que un mendigo de buen fútbol (Galeano, 1995: 01).

Este elemento tampoco es nuevo en su obra. En general, “el papel preferido de Galeano —en su función del autor implícito— es, sin duda, aquél de guardián de la memoria colectiva” (Palaversich, 1995: 100). De nuevo el exilio simbólico, en donde va “por el mundo sombrero en mano” (Galeano, 1995: 01) es un elemento que se inscribe en la vasta tradición literaria de América Latina, sobre todo al hablar de la identidad del continente ya que

en América Latina, desde la Independencia hasta nuestros días, el término ha mantenido, a menudo, una connotación más concreta, significando el destierro: una expulsión forzosa de la tierra nativa. Sin embargo, también hay un concepto en el cual el escritor es un perenne *outsider* quien por ser

diferente inconformista es por definición un ser exiliado del mundo común y corriente que lo rodea (Palaversich, 1995: 25).

En este sentido, el mendigo del fútbol reconoce su necesidad de viajar, de desplazarse y de buscar “una linda jugadita”. Un rasgo que le da cohesión con el resto de sus libros, pero también a las viñetas de *El fútbol a sol y sombra*, ya que la travesía le permite transitar por distintos países del mundo y por distintos momentos históricos. En este proceso de (re)descubrimiento o creación de la comunidad a partir de la pasión por fútbol, el mendigo del fútbol juega un papel central, ya que en su función de narrador asume el rol de recolector de textos y testimonios —como apunta en los agradecimientos—; es decir, el de un “cazador de historias” y de guardián de la memoria colectiva que cuenta, pero también que le construye un sentido de pertenencia mientras lo cuenta:

tanto en *Las venas abiertas* como en *Memoria* se propone demostrar la presencia de grupo y comunidades vinculados por las mismas experiencias de marginación y colonización, real y simbólica. Aunque se trata de la creación de comunidades que existen en virtud de las historias que se cuentan, Galeano prefiere llamarlo el “descubrimiento” de una comunidad que ya existe, pero que todavía no posee conciencia de su existencia. Yo quisiera con *Memoria del fuego* y con todo lo que escribo ayudar a descubrir comunidades, cosas que nos unen, espacios comunes que podemos habitar, afirma en una conversación (Palaversich, 1995: 203).

Así, *El fútbol a sol y sombra* se presenta como la compilación de una memoria colectiva que va desde los abuelos, quienes vieron nacer el fútbol en el continente cuando “era un deporte que no exigía dinero y se podía jugar sin nada más que las puras ganas” (Galeano, 1995: 33), hasta los nietos que experimentan cómo “el fútbol profesional hace todo lo posible por castrar esa energía de felicidad” (Galeano, 1995: 243). En este sentido, el mendigo del fútbol recupera sucesos desde un punto de vista distinto al oficial —no sólo del fútbol sino también su contexto social— y los (re)significa. A diferencia de las historias oficiales que presentan figuras

abstractas, fundadas en el olvido, y contadas sólo a través de las acciones celebres de grandes hombre bélicos, el mendigo del futbol presenta una parte de la historia de la muchedumbre que casi siempre “se omiten completamente de la historia tradicional, o en el mejor de los casos existen en sus márgenes donde figuran como abstracciones, o un trasfondo anónimo que sirve de telón de fondo” Palaversich, 1995: 165); nos presenta la historia de héroes populares como “Garrincha” (Galeano, 1995: 118), “Cruyff” (Galeano, 1995: 164) o “Maradona” (Galeano, 1995: 232) o de grandes sucesos como el gol en el Maracaná en “El Mundial del 50” (Galeano, 1995: 91) o el “Gol de Puskas” (Galeano, 1995: 128) para que, de esta manera, dejen de ser sólo parte de la flora; para mostrar que los indignos que disfrutaban del futbol son humanos con las mismas pasiones que cualquier “héroe”. Con este libro, busca recrear los hechos sociales que marcaron hitos en la cultura de un país. Por ejemplo, constantemente utiliza un recurso cuando escribe las crónicas de los mundiales: al inicio de cada viñeta, narra los sucesos más importantes que ocurrieron en esos años, como en “El Mundial del 50”:

Nacía la televisión en colores, las computadoras hacían mil sumas por segundo, Marilyn Monroe asomaba en Hollywood. Una película de Buñuel, *Los olvidados*, se imponía en Cannes. Bertrand Russel ganaba el Nobel. Neruda publicaba su *Canto general* y aparecían las primeras ediciones de *La vida breve* de Onetti, y de *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Albizu Campos, que mucho había peleado por la independencia de Puerto Rico, era condenado en Estados Unidos a setenta y nueve años de prisión. Un delator entregaba a Salvatore Giuliano, el legendario bandido del sur de Italia, que caía acribillado por la policía. En China, el gobierno de Mao daba sus primeros pasos prohibiendo la poligamia y la venta de niños. Las tropas norteamericanas entraban a sangre y fuego en la península de Corea, envueltas en la bandera de las Naciones Unidas, mientras los jugadores de fútbol aterrizaban en Río de Janeiro para disputar la cuarta Copa Rimet, después del largo paréntesis de los años de la guerra mundial. Siete países americanos y seis naciones europeas, recién resurgidas de los escombros, participaron en el torneo brasileño del 50 (Galeano, 1995: 97).

De esta manera, muestra que un Mundial no es un hecho trivial ni mucho menos aislados en la burbuja del deporte y les devuelve su carácter político. Así, algo que se ha

pretendido mantener apolítico para preservar “su pureza”; que se ha contenido dentro de una lógica del *sport pour le sport* y que, por lo mismo, en apariencia es insignificante, cobra sentido y relevancia dentro del contexto social. Galeano muestra que los Mundiales no son hechos marginales, sino conmociones sociales, hechos colectivos y épicos. Pero si Galeano no pretende mantener la misma objetividad a la que aspiran otros autores como Alabarces, es precisamente porque su obra está motivada por un propósito social:

solamente cuando esta voz históricamente ausente del subalterno / marginado / colonizado esté debidamente reinstalada en el lugar que le pertenece, y cuando disponga de los mismos derechos que la voz hegemónica, se podrá esperar su ingreso en el espacio diálogo. Antes que esto ocurra, no tiene mucho sentido exigirle objetividad a Galeano, o dicho de una manera más elegante, pedirle que sea más dialéctico y que rechace la estructura binaria de sus narraciones. Aunque pareciera paradójico, es precisamente la subjetividad de Galeano, su aproximación abiertamente partidaria a la historia latinoamericana la que contribuye a la creación de una visión más completa. Porque, al reconstruir la voz ausente de los marginados, a la vez reconstruye un relato omitido de la historia tradicional del continente (Palaversich, 1995: 243).

Que el autor tome distancia de la problemática económica o de la temática de los pueblos originarios que abordó en *Las venas abiertas de América Latina* y *Memoria del Fuego* no significa que abandone su posición de autor, que se haya diluido o que se haya modificado. Por el contrario, con el mendigo del fútbol, mantiene el mismo tono de denuncia que en obras anteriores, aunque para muchos no resulte tan explícita por tratarse de una actividad “recreativa”; de la cosa más importante entre las cosas menos importantes, como diría Valdano. En ese sentido, Galeano busca una complicidad con sus lectores y con los millones de “devotos” del fútbol, e invita a ambas partes a pensar sobre las áreas políticas de un deporte aparentemente banal y que sirve sólo para divertirse. Los integra al diálogo para que contribuyan a la edificación de la historia colectiva y, por lo mismo, a la construcción de un

mañana donde quepa el futuro de todas las colectividades que integran el universo social. Que ni las elites ni los indignos sean los únicos encargados de marcar el rumbo del devenir.

Finalmente apuntaría que, con esta invitación, *El fútbol a sol y sombra* se inscribe en el proyecto literario y político de Galeano por la alegría que causa el fútbol. Sobre todo porque no hay nada más utópico para el autor que la felicidad colectiva. En esos términos, no hay país, estado o sitio más feliz que el reino del fútbol ya que, de cierta manera, el Mundial es una utopía que se vuelve realidad de manera fugaz cada cuatro años; es quizá la única experiencia estética en la que el mundo comulga de manera realmente masiva.

El peso de un mundo mejor, de la recuperación simbólica de esa casa de la infancia bachelardiana, es sin duda, un arquetipo constante de pensamiento de Galeano, y no sólo un producto del deseo que surge de las condiciones concretas en los países del Tercer Mundo. Quizá exista como un deseo de la felicidad perfecta que cada ser humano lleva en sí mismo, como una suerte de la memoria mítica del paraíso (Palaversich, 1995: 125).

La atmósfera de alegría y felicidad que prevalece en las canchas de fútbol muchas veces se presenta para algunos intelectuales como un lastre rumbo a la utopía porque “castra a las masas y desvía su energía revolucionaria. Pan y circo, circo sin pan: hipnotizados por la pelota, que ejerce una perversa fascinación, los obreros atrofian su conciencia y se dejan llevar como un rebaño por sus enemigos de clase” (Galeano, 1995: 37). Sin embargo, es una utopía que reacciona a “la noción de felicidad en las sociedades utilitarias (liberales) en las cuales ésta depende de la disposición individual” (Palaversich, 1995: 119).

En cambio, para Galeano lo importante es el juego en equipo. Como cantaban aquellos niños que se encontró en el río: no importa si se gana o se pierde, lo importante es que todos se diviertan; en ese sentido, la alegría y la pasión que hace comulgar a millones de personas está más cerca a la noción de felicidad, pues se parece más a la felicidad colectiva presente en las sociedades socialistas,

cuya orientación es esencialmente comunitaria, la felicidad individual depende de la felicidad de otros miembros como señalan Godwin y Taylor: “The community orientation of utopianism makes it possible to prescribe supra-individual sources of additional happiness such as the happiness generated by living in a society of happy people (Palaversich, 1995: 119).

Por eso, bajo los ojos de Galeano, Obdulio Varela no se proclamó a sí mismo ni a Uruguay como “los mejores” en el Mundial del 50. Además, quizá por eso, tenía una foto del futbolista, —uno de sus santos laicos— a un costado de su escritorio donde trabajaba cada día. Una foto donde Obdulio estaba lejos de la gloria de la cancha, sentado en un banco de madera en una casa modesta. Una encarnación de lo que significaba el futbol para Galeano, pues “[Obdulio] no se golpeó el pecho proclamando que somos los mejores y no hay quien pueda con la garra charrúa: —Fue casualidad —murmuró Obdulio, meneando la cabeza” (Galeano, 1995: 100). Tras meter su gol en el Maracanã ni siquiera festejó la Copa del Mundo. En lugar de eso “pasó esa noche bebiendo cerveza, de bar en bar, abrazado a los vencidos en los mostradores de Río de Janeiro” (Galeano, 1995: 100). De igual manera, no importa si el trabajo intelectual para alcanzar la felicidad y la utopía no tiene fin. En realidad, como mencioné al inicio, para Galeano el fin de la felicidad y de la utopía es continuar con el diálogo; es seguir caminando para hallar nuevas formas de convivencia colectiva, nuevos sitios donde el ser humano se pueda desarrollar plenamente como *ser individual* y como *ser social*. Para Galeano nada sería peor, en cambio, que hubiera una conclusión absoluta; que se llegara a esa “uniformización obligatoria, en el fútbol y en todo lo demás” (Galeano, 1995: 244). A final de cuentas, en la vida es más que suficiente con “esa melancolía irremediable que todos sentimos después del amor y al final del partido” (Galeano, 1995: 244).

Conclusiones

No es difícil imaginar aquellos paseos de Eduardo Galeano con sus perros Morgan o Maco por la rambla junto al Río de la Plata como parte de su trabajo intelectual; como parte de esa persecución incesante tras la utopía a la que tantas veces se refirió. Incluso parecen muchísimo más importantes que las horas que pasaba frente a su escritorio. Sobre todo, porque los perros muchas veces son —a la manera de Galeano— quienes nos recuerdan que hay vida más allá de los libros.

Y es que, para Galeano, la utopía no era más que un diálogo; continuar con el proceso de lectura y escritura; seguir caminando para encontrar nuevas formas de convivencia, nuevos horizontes donde el ser humano pudiera seguir desarrollándose de manera plena como *ser individual*, pero también como *ser social*. A final de cuentas, la felicidad no es más que poder compartir la sobremesa para platicar con los otros.

Hace casi diez años que el mundo sigue andando sin Galeano. Y, sin embargo, aún parecen pertinentes varias preguntas que planteó en sus libros. Entre ellas, cómo caminar en estos tiempos o qué rumbo hay que tomar. Durante mucho tiempo, Galeano marcó una pauta importante en la búsqueda del bienestar colectivo. No por nada siempre se empeñó en pisarle los talones a la inalcanzable utopía. Ahora, desde que partió, queda la duda de quién es la figura a la que debemos seguir. Mejor dicho: queda la duda de si debemos seguir a una figura.

En ese sentido me pregunto en estas páginas finales por qué es importante seguir haciendo una lectura de Galeano en los tiempos actuales. Sobre todo, porque su proyecto literario nunca pretendió la consagración dentro del mausoleo literario, sino más bien aspiraba a abrir el diálogo dentro del campo cultural. Que se brindara un asiento a aquellos a quienes se

les negó un lugar sobre la mesa de la historia durante tanto tiempo, pero también que la discusión se llevara a otros sitios distintos, ya fuese a las fábricas, a la Selva Lacandona o a los campos de fútbol. En este sentido, recupero una reflexión de Huyssen que puede echar luz sobre el impulso que dejó la vitalidad del espíritu de Galeano:

es posible que las esperanzas de la vanguardia residan actualmente no en las obras de arte sino en los movimientos que buscan las transformaciones de la vida cotidiana. La cuestión sería entonces recuperar la tentativa de la vanguardia de interpelar y redirigir aquellas experiencias humanas que no han sido todavía subsumidas en el capital o que han sido estimuladas, pero no consumadas por este (2017: 39-40).

No olvidemos que sus libros apelan a la conciencia y a la reflexión ética y *sentipensante*. La obra de Galeano hace pensar, pero no sólo a nivel racional, sino a un nivel emocional; es decir, intenta crear una conexión que supere las ideas concebidas en el logocentrismo; una conexión gestada en la empatía. De ahí que una de las mayores aportaciones de Galeano fuese abogar por no despreciar el pasado ni la historia de nadie, acaso el único puente que tenemos con nuestro presente y que nos permitirá enlazarlo con el porvenir. Otra de las principales aportaciones que recupero es esta actitud similar a la de las vanguardias históricas; el intento por “reconciliar” la división institucionalizada por el esteticismo entre el arte y la vida. Recordemos que Galeano siempre se opuso a los divorcios tajantes en la vida. Después de todo, los divorcios son rupturas del alma que empobrecen la complejidad y la riqueza del ser humano.

Por lo mismo, Galeano trató de conjugar lo político y lo estético en su obra, ya que consideraba, al igual que los vanguardistas, que la revolución política no tendría éxito si no era acompañada por una revolución de la vida cotidiana. A lo largo de estas páginas hemos visto que lo “literario” no reside únicamente en un lenguaje especializado que haga de los textos un código ambiguo, hermético, polisémico y que permita una lectura plural. Tampoco se puede valorar con base en el despliegue de las capacidades estilísticas y de artificialidad que realizan

los autores. Si actualmente entendemos esto como “lo literario” es por la institucionalización de dichos valores. En realidad, sólo son una manera de interpretar y enunciar al mundo. De ahí que resulte difícil categorizar formalmente las viñetas de Galeano como cuento, ensayo, crónica deportiva, poema en prosa entre otras taxonomías. Por el contrario, explora alternativas estilísticas con las cuales pueda proyectar, afirmar y representar la diversidad que conforma la identidad de los indignados más allá de la teoría. También, por lo mismo, aborda temas marginados que muchas veces se tratan como ajenos al campo literario: Galeano es consciente de que la sociedad se conforma por lo económico, político y la razón, pero también por sus sensibilidades y sus pasiones. De esta manera muestra, con la *praxis* de sus libros, que quizá sea más importante realizar una lectura densa desde la crítica, la cual cuestione quién juzga y quién consagra a un libro, a un autor o a un grupo y no sólo realizar una lectura que marque si se cumplen con las características de un inventario estilístico. Incluso resulta más apasionante entender cómo opera la selección que discierne a los libros dignos de ser amados y admirados, conservados, reimprimidos y consagrados para luego cuestionar esta selección de nuevo, y luego de nuevo, *ad nauseam*.

Por esta razón, la actitud vanguardista de Galeano no es equiparable a una visión nostálgica, sino que busca enriquecer el mundo a partir de aquellas manifestaciones que no han sido cooptadas por la industria cultural e incluso recuperando aquellas que fueron marginadas en los procesos de modernización. Diría que tras la fragmentación de la ciudad letrada, Galeano recupera lo político de las vanguardias históricas: cree en las manifestaciones culturales como fuerzas productivas que ayudarán al cambio social. Pero, al intentar trasladar esto a nuestra lectura de la obra de Galeano, cómo hacerlo sin caer nosotros mismos en una visión nostalgia. Cómo aprovechar el impulso que su carrera brindó a la transformación social sin dejar que ésta se desgaste en una estéril y constante revisión de su bibliografía o en tratar de encontrar al

“nuevo Galeano” dentro de la intelectualidad, como muchas veces suele pasar, por ejemplo, en el fútbol cuando se habla del “nuevo Pelé”, del “nuevo Maradona” o del “nuevo Messi”.

Sin duda, la respuesta más clara que se puede hallar en estas conclusiones es que de Galeano hemos aprendido que la izquierda es más una empresa ética y de integración que uno político; se trata, como su escritura, de un proyecto solidario antes que solitario. Y paradójicamente no hay lugar más solitario que la vanguardia de un movimiento.

A partir de esto, habría que preguntarnos de qué manera estamos actualmente involucrando a la gente en la formulación de nuevos proyectos sociales en beneficio del bienestar colectivo. Cuestionar si no estaremos montando de nuevo estos proyectos sobre el olvido. Es decir, cómo es este involucramiento en la tribuna social y política por parte de la alcurnia de la intelectualidad en Latinoamérica y su participación en la formulación de los nuevos proyectos sociales.

La travesía del autor, como señalé a lo largo de este trabajo, es pensar la realidad social a través de sus diversas expresiones culturales. En el caso de Galeano, siempre se trató de caminar porque quería evitar elegir una teoría o un autor en un intento por no adaptar la realidad a la teoría; en un esfuerzo por no anclarse a un solo punto de vista. Al final, la identidad del mendigo del fútbol es una no-identidad. Se trata de un desarraigado, pues no posee lugar ni un sentimiento específico. Sólo es dueño de un lenguaje futbolístico que es lo que le permite ir trazando una trayectoria, crear puentes que articulen las contradicciones y los conflictos en esta pasión humana; es decir, montar una versión histórica a través de la intersección. En este sentido el mendigo del buen fútbol sólo posee un deseo por lo bello, por una bella jugadita, por aquellas alegrías que sólo puede brindar el fútbol.

También concluyo que *El fútbol a sol y sombra* forma parte de la expresión de un proyecto de sociedad cuya identidad se reconstruye a partir del ser social y su complejidad. La

contradicción y el conflicto del fútbol no sólo muestra el "sinsentido" del mundo, sino la complejidad de su estructura actual y su dinámica posible. Las utopías de cambio y justicia, en este sentido, pueden articularse junto con el proyecto de los estudios culturales, no como prescripción del modo en que deben seleccionarse y organizarse los hechos y los datos, sino como un estímulo para indagar en qué condiciones puede dejar de ser repetición de la desigualdad y la discriminación, para convertirse en escena del reconocimiento de los otros.

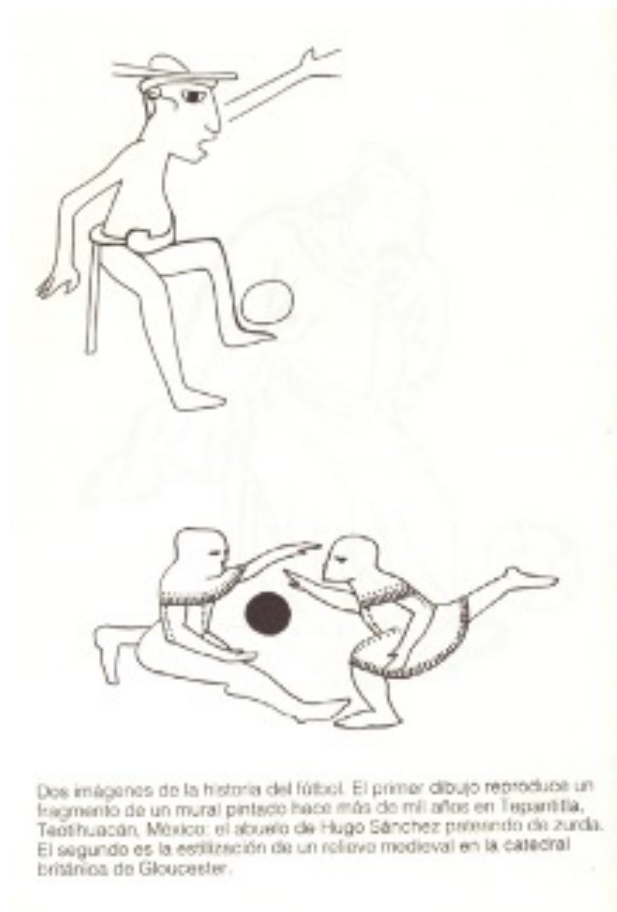
Por ejemplo, Alabarces señala que el fútbol fue un espacio de liberación en medio del dolor y la represión de las dictaduras. Una realidad histórica que contradice aquella idea en boga entre los intelectuales de los años sesenta donde el fútbol era el "opio moderno de los pueblos". Bajo esta percepción, el fútbol no era más que el sucesor de la religión a la hora de alienar a las "masas". Se afirmaba que el fútbol distraía la atención de la gente y su fuerza de cambio social de lo que realmente era importante —la explotación, la desigualdad, el totalitarismo— para ocuparla en banalidades como los goles de Pelé o Maradona. Alabarces apunta que esta tesis fue ampliamente rebatida a comienzos de los ochenta por los primeros estudiosos del fútbol en la región sur del continente latinoamericano, en especial por el antropólogo brasileño Roberto da Matta:

Las celebraciones populares en la Argentina de 1978 [por ejemplo] fueron las únicas veces en que se pudieron ocupar las calles, en medio del terror dictatorial, celebrando un triunfo deportivo que no incluía a los opresores — las movilizaciones porteñas evitaron pisar la Plaza de Mayo, el centro político del país, a donde concurrían habitualmente las manifestaciones políticas populares—. Los aficionados celebraban a sus jugadores, no a sus dictadores (2018: 239).

Y aunque la dictadura trató de capitalizar políticamente los éxitos de la albiceleste; de acuerdo a Alabarces, nunca pudo probarse, sin la menor duda, que lo hubiera conseguido.

Como conclusión final, señalaría que la obra de Galeano se puede inscribir en lo que Ricoeur denomina como política del reconocimiento. Es decir, cambiar la reivindicación de la identidad, la cual es violenta respecto al otro y optar por una búsqueda del reconocimiento, ya que éste es un concepto que, a diferencia de la reivindicación, integra directamente la alteridad, la cual da pie a una dialéctica de lo mismo y de lo otro e implica la reciprocidad. Quizá entonces podremos contemplar la compleja totalidad de la identidad humana, como si miráramos por el Aleph borgiano, aunque esta aspiración posiblemente, y por fortuna, se trate de una utopía más; de otro proyecto inalcanzable y que sirve únicamente para mantener al mundo y a la pelota rodando.

Anexo de imágenes



(Galeano, 1995: 24)



(Galeano, 1995: 23)

Referencias

Bibliografía:

- ALABARCES, Pablo, *El fútbol en América Latina*, México, El Colegio de México, 2018.
- AMATTO Cuña, Alejandra Giovanna, *Las cicatrices urbanas: Santa María en la memoria de Larso. Análisis de dos novelas de Juan Carlos Onetti: El astillero y Juntacadáveres* (tesis de licenciatura), Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2008.
- BOURDIEU, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual: itinerario de un concepto*, Argentina, Montessor, 2002.
- ECHEVERRÍA, Bolívar, *Valor de uso y utopía*. México, Siglo XXI, 1998.
- FRANCO, Jean, *Decadencia y caída de la ciudad letrada: la literatura latinoamericana durante la Guerra Fría*, España, Debate, 2003.
- GALEANO, Eduardo, *Cerrado por fútbol*, México, Siglo XXI, 2017.
- . *El cazador de historias*, México, Siglo XXI, 2016.
- . *El fútbol a sol y sombra*, México, Siglo XXI, 2008.
- . *El libro de los abrazos*, México, Siglo XXI, 1989.
- . *Las venas abiertas de América Latina*, México, Siglo XXI, 1971.
- . *Las palabras andantes*, México, Siglo XXI, 1983.
- . *Nosotros decimos no: crónicas (1963 / 1988)*, México Siglo XXI, 2003.
- . *Su majestad el fútbol*, Uruguay, ARCA, 1968.
- GENETTE, Gérard, *Seuils*, Francia, éditions du Seuil, 1982.
- GOLUBOV, Nattie, *El circuito de los signos*, México, UNAM / CISAN, 2015.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich, *Elogio de la belleza atlética*, Argentina, Katz, 2006.

HUYSEN, Andreas, *Después de la gran división: Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Argentina, Adriana Hidalgo editora, 2017.

LÓPEZ Belloso, Roberto (editor), *Eduardo Galeano, un ilegal en el paraíso*, México, Siglo XXI, 2017.

PALAVERSICH, Diana, *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*, España, Ediciones de Iberoamérica, 1995.

RAMA, Ángel, *La ciudad letrada*, Chile, Tajamar Editores, 2004.

ROJAS MIX, Miguel, *Los cien nombres de América: eso que descubrió Colón*, Costa Rica, Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1991.

SCOLARI, Carlos A., *Hacer clic: hacia una sociosemiótica de las interacciones digitales*, España, Gedisa editorial, 2004.

VILLORO, Juan, *Balón dividido*, México, Planeta, 2014.

ZURMUK, Mónica y Mckee, Robert (coords.), *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México, Siglo XXI / Instituto Mora, 2009.

Hemerografía:

BOURDIEU, Pierre, “El campo literario. Prerrequisitos críticos y principios de métodos”, *Criterios* N°25-28, enero de 1989 — diciembre de 1990, Cuba 1990.

ELBANOWKI, Adam, “En el umbral del texto: el epígrafe en la obra de Jorge Luis Borges”, *Itinerarios: revista de estudios lingüísticos, literarios, históricos y antropológicos*, Vol.1 — N° 3, 8 de octubre de 1997 — 10 octubre de 1997, Polonia 2000.

MENDIOLA, Alfonso, “El giro historiográfico”: la observación de observaciones del pasado”, *en Historia y Grafía*, N° 15, 2000.

Referencias web:

BONILLA, Hernán, “La confesión de Galeano”, *El País*, 25 de abril del 2014. Disponible en <https://www.elpais.com.uy/opinion/columnistas/hernan-bonilla/confesion-galeano.html>

[Consultado el 1 de diciembre, 2019].

FIGUEROA, Luis, “Adiós a Eduardo Galeano”, *eju!*, 13 de abril del 2015. Disponible en <https://elperiodico.com.gt/es/20140425/opinion/246247/> y en <http://eju.tv/2015/04/adios-a-eduardo-galeano/>

[Consultado el 1 de diciembre, 2019].

GALEANO, Eduardo, “Lo último que Eduardo Galeano ha dicho sobre el futbol”, *Aristegui Noticias*, 12 de julio del 2012. Disponible en: <https://aristeguinoticias.com/1207/kiosko/lo-ultimo-que-eduardo-galeano-ha-dicho-sobre-el-futbol/> [Consultado el 1 de diciembre, 2019].

GARCÍA MICHEL, Hugo, “Galeano y la izquierda cursi”, *El rojo y el negro*, 8 de abril del 2015. Disponible en <http://garciamichel.blogspot.com/2015/04/galeano-y-la-izquierda-cursi.html?spref=tw> [Consultado el 1 de diciembre, 2019].

HIRSCHFELD, Guillermo, “Las venas abiertas se cierran”, *ABC Blogs*, 9 de mayo del 2014. Disponible en <http://abcblogs.abc.es/momento-americano/2014/05/09/las-venas-abiertas-se-cierran/> [Consultado el 1 de diciembre, 2019].

MEIZOZ, Jeôme, “Aquello que le hacemos decir al silencio: postura, ethos, imagen de autor”, *Argumentation et Analyse du Discours*, , 15 de octubre de 2009. Disponible en <http://aad.revries.org/667> [Consultado el 3 de enero de 2013].

MONTANER, Carlos Alberto, “Galeano rectifica y los idiotas pierden su biblia”, *LibertadDigital*, 9 de mayo del 2014. Disponible en <https://www.libertaddigital.com/cultura/libros/2014-05-09/carlos-alberto-montaner-galeano-rectifica-y-los-idiotas-pierden-su-biblia-71524/> [Consultado el 1 de diciembre, 2019].

SADA SANDOVAL, Enrique, “Las venas abiertas de Eduardo Galeano”, *Milenio*, 28 de abril del 2015. Disponible en <https://www.milenio.com/opinion/enrique-sada-sandoval/verdad-amarga/las-venas-abiertas-de-eduardo-galeano> [Consultado el 1 de diciembre, 2019].

TORRES FIERRO, Danubio, “Eduardo Galeano 1940-2015”, *Letras libres*, 14 de mayo del 2015. Disponible en <https://www.letraslibres.com/mexico-espana/eduardo-galeano-1940-2015> [Consultado el 1 de diciembre, 2019].

WASH, Rodolfo y PIGLIA, Ricardo, “Entrevista de Ricardo Piglia a Rodolfo Walsh: ‘No concibo el arte si no está relacionado con la política’.”, 19 de agosto del 2017, Disponible en <http://www.cubadebate.cu/especiales/2017/08/19/entrevista-de-ricardo-piglia-a-rodolfo-walsh-no-concibo-el-arte-si-no-esta-relacionado-con-la-politica/#.Xh0D51NKhQI> [Consultado el 1 de enero, 2019].