

LA PARADOJA EN GALEANO, EL LENGUAJE DE LOS VENCIDOS

SERGI FERNÁNDEZ ESTEBAN

UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Resumen: El presente trabajo tiene como objetivo abordar el uso de la paradoja en la obra de Eduardo Galeano *Espejos. Una historia casi universal* (2008). Mediante la selección y el análisis de algunas de las secuencias que componen el libro, se pretende demostrar que la presencia de este recurso estilístico no es un mero acto gratuito, sino que responde a una función clara: ante una historia raptada por los vencedores, la paradoja es el arma de los vencidos; muestra las contradicciones y taras del sistema, a la vez que es una herramienta para la autoafirmación de los rechazados por éste.

Palabras clave: Galeano, *Espejos*, paradoja, vencidos, memoria.

Abstract: The present academic work aims at the analysis of the use and purpose of the paradox in Eduardo Galeano's book *Mirrors. Stories of almost everyone* (2008). By means of a prior selection, some of the pieces which compose the book will be evaluated in order to prove the fact that the presence of this stylistic device throughout Galeano's work is not a mere consequence of gratuitousness or ornamentation, but rather a literary tool that the author employs deliberately. In front of a History monopolised by victors, the paradox is the weapon with which the defeated can demonstrate systems' contradictions and faults. It provides them, simultaneously, the path to self-affirmation and empowerment.

Key words: Galeano, *Mirrors*, paradox, defeated, memory.



1. Introducción.

En este trabajo se desea abordar el estudio del recurso literario de la paradoja en uno de los textos correspondientes a la última etapa de la obra de Eduardo Galeano (Montevideo, 1949-2015), figura connotada y comprometida políticamente, como es sabido, desde el inicio de su trayectoria literaria. Si bien, en un principio, esta estuvo marcada por su faceta periodística, con los años de madurez el escritor uruguayo fue perfilando su estilo, adaptándolo, y acabó generando un híbrido que incluía, además de la tarea de buscar y recopilar datos y sucesos, una vertiente más poética, más literaria. Los años de madurez, sus experiencias como periodista, el exilio político y demás sucesos y circunstancias personales culminaron en sus últimos años en la creación de sus obras de mayor interés, tanto para historiadores como para filólogos, y alcanzando además otras ramas del conocimiento de las humanidades. Su pluma cometió la osadía de querer abarcar la compleja realidad en su totalidad, y ciertamente, logró crear un reflejo de todas las contradicciones que pueblan nuestra existencia.

La obra de Eduardo Galeano se caracteriza por una lograda fusión entre política y literatura. La mayoría de las veces, se ha trabajado la obra de Galeano desde una perspectiva política, sobre todo por la repercusión que originó su obra *Las venas abiertas de América Latina* (1971), cuyo nacimiento vino enmarcado en el contexto del revulsivo causado por la consecución de la Revolución Cubana. Debido a ello, este trabajo pretende centrarse en su faceta más literaria y, para ello, las siguientes páginas se centrarán en *Espejos* (2008), pues, a diferencia de *Las venas abiertas de América Latina*, obra en la que el estilo es más seco, periodístico, en esta obra se halla el mensaje político transgresor, esto es, el fondo, transmitido a través de una redacción muy cercana a la poesía, es decir, la forma. Esta obra constituye un ataque frontal no únicamente al concepto de “historia oficial”, según la cual todo suceso es objetivo, sino que también se rompe con el estilo tradicional que presentan los libros de historia canónicos.

Uno de los aspectos clave de la forma de escribir tan característica de Galeano en sus últimos años es el uso de la paradoja. A pesar de que este recurso ha sido largamente estudiado, parece necesario rescatarlo de nuevo para contemplar su persistencia y las posibilidades que permite su uso en una obra contemporánea. Otros excelentes trabajos han sido realizados acerca de la obra del escritor paraguayo, como es el caso de *Reconstrucción de la historia. Un análisis literario de Memoria del Fuego de Eduardo Galeano* (2008), realizado por Raquel García Borsani, en el que se realiza un análisis exhaustivo de la obra *Memoria del Fuego*, o también de *Silencio, voz y escritura en las obras de Eduardo Galeano* (1994) de Diana Palaversich que incluye, entre otros, un estudio acerca del narrador en Galeano puesto en relación con el que presenta Rabelais estudiado por Mikhaíl Bakhtin en su ensayo sobre lo carnavalesco, titulado *Rabelais and his world* (1965). En ellos ya se menciona el uso de la ironía, del

humor, del oxímoron. A pesar de ello, este trabajo pretende centrarse de forma exclusiva en la paradoja, recurso vertebrador de toda la obra.

La obra escogida para el análisis es *Espejos* (2008), un libro que refleja las tensiones que recorren la historia mundial. Se estudiará, en concreto, la presencia de la paradoja, pilar fundamental en la edificación de las distintas secuencias que conforman la totalidad del libro, para comprobar cómo Galeano actualiza este recurso discursivo propio de la retórica clásica con el fin de subvertir el orden hegemónico a distintos niveles.

En primer lugar, se realizará un recorrido por la obra del escritor uruguayo, observando la evolución de la obra y desglosando los aspectos clave que conciernen al autor, presentes a lo largo de su trayectoria. Para ello, la lectura de *Galeano. La biografía* (2015) de Fabián Kovacic y de *Eduardo Galeano. Un ilegal en el paraíso* (2016) editada por Roberto López Belloso, han resultado esenciales, pues alumbran el camino para una comprensión más total de sus textos. En segundo lugar, el trabajo se detendrá en un estudio específico del recurso de la paradoja, nacido en el seno de la retórica clásica, así como en la observación de su evolución y la vertiente transgresora que el uso de este recurso discursivo implica. Para comprender el origen de esta figura literaria, así como para observar las posibles motivaciones que subyacen a su uso, el presente trabajo se ha remitido a *Cristóbal Mosquera de Figueroa. Paradojas: Paradoja en loor de una nariz muy grande; Paradoja en loor de las bubas* (2010) de Valentín Núñez Rivera, pues la introducción que ofrece el autor realiza un recorrido por la historia de la paradoja y contiene las claves para su interpretación.

En segundo lugar, el estudio se centrará en el análisis de las paradojas que aparecen en la obra de Galeano *Espejos* (2008). Cabe destacar que, para profundizar en la interpretación, ha resultado de gran utilidad el trabajo de Raquel García Borsani titulado *Reconstrucción de la historia. Un análisis literario de 'Memoria del Fuego'* (2008), pues en él se logra rasgar el velo de una lectura superficial de los fragmentos que componen la obra perteneciente a la etapa final del uruguayo, para alcanzar, mediante el análisis exhaustivo que resigue todos los cabos sueltos que el texto ofrece, un grado de comprensión superior, que permite comprobar la maestría de Galeano, capaz de generar en el lector infinitos pensamientos a partir de sus breves secuencias.

En definitiva, el siguiente trabajo pretende realizar un acercamiento a la obra de Eduardo Galeano en general, atendiendo al marco histórico, cultural y vital del autor; y, en particular, centrando el análisis en su obra *Espejos* para realizar una breve aproximación a los puntos clave del uso de la paradoja.

2. Dos puntos de partida.

Este apartado tiene como objetivo presentar los dos puntos de partida del presente trabajo, esto es, lo que ya se ha dicho acerca de los aspectos que lo incumben: por un lado, se debe intentar dar una definición aproximada del modo de escritura de Galeano, así como señalar las claves de su literatura y la evolución de ésta. Por otro lado, y debido a que este trabajo pretende analizar la paradoja, parece razonable rastrear las huellas de este recurso literario: su presencia en la tradición filosófica y su aparición y uso en autores posteriores.

2.1. El modo de escritura de Galeano.

Para entender las razones por las que Galeano escribe como escribe, resulta de enorme ayuda la obra de Fabián Kovacic titulada *Galeano. La biografía* (2015), así como la biografía editada por López Bellos titulada *Eduardo Galeano, un ilegal en el paraíso* (2016), dos textos que reconstruyen y resiguen los pasos del escritor uruguayo desde sus inicios, y que aportan las claves fundamentales de lectura.

Uno de estos aspectos clave para abordar la obra de Galeano es la fusión de géneros. En este proceso inicial, el periodismo se conforma como la escuela de su proyecto literario, que se ve caracterizado por la inmediatez y la concisión, rasgos propios del estilo periodístico. De hecho, una de las cuestiones más debatidas por la crítica en torno a su figura es la consideración de que Galeano, más que escritor, es periodista. Esta afirmación podría generar una discusión acerca de los límites, y la extrema porosidad, entre literatura y periodismo, o, incluso, podría llevar a la reflexión sobre la inclusión del periodismo como género literario. Ya desde joven se involucra en el semanario *Marcha* (1939-1974) y en sus publicaciones ya se pueden vislumbrar los rasgos del futuro escritor:

ya apunta su timón rumbo al periodismo crítico, desconfiando del poder, para denunciar la situación social y política a través de crónicas escritas a sus veinte años, rescatando la vida de los olvidados por el poder político de turno. En *Marcha* (...) su manera periodística de mirar el mundo va a asentarse para evolucionar con los años. (Kovacic, 2015:114)

Marcha y Carlos Quijano, su fundador, ejercieron una enorme influencia en el joven Galeano, no únicamente en términos periodísticos, sino también ideológicos. Semanario y fundador plantaron y cultivaron las semillas de las cuales habría de brotar el futuro escritor. Los días en *Marcha* permitieron a Galeano codearse con intelectuales y escritores de suma importancia pertenecientes a la izquierda: con cada publicación, con cada discusión, su formación política iba desarrollándose. De una forma muy acertada, extrae Kovacic una cita de “Políti-

ca y cultura en los años sesenta. El semanario *Marcha*”, de Claudia Gilman, que permite esbozar una idea del ambiente que se respiraba en la redacción:

jóvenes que, en cierta forma, intentarán quebrar algunos perfiles tradicionales del semanario, fundamentalmente en la adscripción a una renovación del estilo periodístico que apunta a dar protagonismo al cronista y a introducir en las notas un perfil ficcional-narrativo y las impresiones subjetivas del autor. Por otra parte, los colaboradores más jóvenes serán los impulsores de una nueva visión o interpretación de la realidad social y política, haciéndose cargo del descrédito creciente de la formalidad democrática, la actividad parlamentaria y profesional de los políticos tradicionales. (Kovacic, 2015:122)

Las publicaciones que realizó en el seno de *Marcha* manifiestan, como es lógico, las tensiones propias de su contexto histórico convulso, en una época como la década de los 60 marcada, sobre todo, por el revulsivo de la revolución cubana, cuyas ondas expansivas sacudieron el mundo entero. Por primera vez, la izquierda latinoamericana veía culminados sus anhelos del surgimiento de una grieta en el muro de la hegemonía capitalista estadounidense. Además, Cuba se convirtió en un lugar de reunión de intelectuales afines al régimen, y el estado comunista propició el intercambio cultural con la creación de la Casa de las Américas, una institución cuyo fin es la ruptura del bloqueo estadounidense, y que acaba convirtiéndose en el centro neurálgico de la cultura de América Latina. Desde esa organización se buscó estimular la vida cultural del continente mediante la organización de premios, homenajes, conferencias, entre otros. Galeano participó en varios actos culturales en la isla, además de tener el gran honor de poder entrevistar al mismo Che Guevara.

Y Galeano exprimió al máximo esos años de maduración mental y personal. Sus aportes para *Marcha* eran claro indicio de su talento y potencial, especialmente para el análisis de la realidad circundante y la plasmación de esta en el papel, siempre de una forma subjetiva. A esa habilidad innata que ya muestra Galeano desde su juventud, debemos sumarle la convicción inmutable acerca de la esterilidad de la división y distinción de géneros literarios, del despropósito que supone el enclavamiento de textos en diferentes cajones con etiquetas. A este motivo responde el incansable interés de Galeano por abarcar todos los géneros posibles, algo que se torna inevitablemente un pilar inamovible a lo largo de su vida y obra. Dicho en sus propias palabras, que recoge una vez más Kovacic: “Insisto en que la división tradicional de los géneros tiene que volar en pedazos” (2015:237).

Galeano va edificando a lo largo de los años un estilo, cuyas raíces se hallan en el género periodístico y sus variedades, pero sin olvidarse jamás de la importancia de los recursos y mecanismos propios de la ficción literaria (Kovacic, 2015:124). No sin razón, por su parte, López Belloso define a Galeano en *Un*

ilegal en el paraíso como “ese animal híbrido que se movía con libertad entre los géneros literarios y el periodismo”. (2016:28)

Sin duda alguna, uno de los primeros libros importantes que marcará su evolución fue *China 1964: Crónica de un desafío* (1964), tanto por el reto que supuso para Galeano como por el enfoque y el resultado obtenidos. Galeano se lanza a narrar la situación por la que pasa China (justo acaba de tener lugar la revolución) no desde un sillón en Uruguay, sino viajando al país en cuestión, recorriendo sus calles para entrevistar al pueblo y recoger sus impresiones. Además, como buen periodista, no deja que su ideología política, que claramente simpatiza con el comunismo, se le ponga ante los ojos, como una lente capaz de deformar la visión de la realidad. Para ello, se acerca a gente de distinta mentalidad, tanto de pueblos como de ciudades. Entrevista, por lo tanto, a personas favorables al socialismo, incluyendo el primer ministro de la China de Mao Tse Tung, pero también a aquellos que se declaran no afectos al régimen socialista: llega a entrevistar al heredero destronado de la dinastía china. No va a permitir que su predilección por el color rojo se interponga en su camino de cronista y, por ello, no se lo piensa dos veces antes de señalar lo que no le parece bien de la China comunista, como la función de los medios de comunicación chinos en su intento por crear un relato oficial y único, sin grietas. A lo largo de su vida, se mantendrá fiel a sus convicciones y principios: a pesar de su indudable predilección por Cuba y los múltiples textos que le ha dedicado a la revolución y a sus participantes, no tiene miedo ni pelos en la lengua para elaborar críticas al régimen, a sabiendas de que puedan crear descontento entre sus allegados.

China 1964... no es simplemente una crónica, es ya una pequeña muestra de lo que aún tiene por hacer Galeano. Desde un principio, el uruguayo tiene claro cuál debe ser su método de investigación y sus herramientas. Kovacic destaca ya la presencia en el texto de “la metáfora para explicar situaciones y palabras disonantes como *gustador*, para encontrar el hueco por donde perforar los discursos formales o informativos” (2015:152). Al periodismo y a las herramientas que toma Galeano de la ficción literaria, debemos sumarle su capacidad para el análisis subjetivo de la realidad en su totalidad. En este sentido, resulta muy pertinente la descripción de Kovacic acerca de los inicios de Eduardo Galeano como periodista y escritor, pues lo define como “un cronista de ojos y oídos abiertos, con una prosa clara, contundente y de un interesante vuelo narrativo, a partir del uso de efectivas herramientas de la ficción” (2015:153), siempre sirviéndose de su pluma para erigir alternativas al sistema político hegemónico.

Siguiendo esta misma línea, Galeano publica su obra más reconocida, esto es, *Las venas abiertas de América Latina* (1971), un ensayo en el que se repasa y analiza la historia del continente latinoamericano desde tiempos de la colonización europea hasta el momento de la publicación de la obra. La conmoción

que generó fue desmedida, hasta el punto que el presidente venezolano Hugo Chávez le regaló un ejemplar a Barack Obama durante la V Cumbre de las Américas (2009). Acertadamente señala García Borsani que la obra fue escrita “desde la ira y la pasión”, queriendo “salvar la memoria mutilada” de América Latina” (2008:26).

Y es que más que un texto de denuncia, se trata de una obra que aporta las claves para la autoafirmación latinoamericana. A la superficie de ensayo periodístico o histórico subyace la intención de devolver al pueblo de América Latina la autoestima que merece, pues fue raptada y aniquilada por los conquistadores allá por 1492. Y, desde entonces, las potencias mundiales se han encargado de mantener esa memoria enterrada, manteniendo el expolio en todos los niveles de un continente otrora tan rico en materias primas, cultura, y sabiduría. En este sentido, cabe recuperar las siguientes palabras de García Borsani:

La conquista ha reposado ideológicamente sobre la convicción de la propia superioridad respecto a aquéllos (sic) que son diferentes. La conquista declara primitivas otras cosmovisiones, las descalifica e ignora hasta que incluso los conquistados consideran que la cristiana (...) es la civilización de la que deben y pueden participar. (...) La conquista silenció a aquellos que sufrieron el sistema colonial (...) Los europeos (...) aplastaron (...) la memoria de esas poblaciones” (...) el hombre blanco aniquiló la autoestima de la población indígena, (...) lo que determina un extendido auto-desprecio que se interpone al desarrollo emancipador de dichas sociedades (las latinoamericanas). Falta la autoestima necesaria para alcanzar una identidad común. (2008:9,10)

Años más tarde, sufre un terrible paludismo durante su estancia en Venezuela, donde se había trasladado para trabajar como periodista y cronista, que le deja en el umbral de la muerte. Afortunadamente, gracias a su determinación y fortaleza, consigue salir adelante. Esa experiencia, esas semanas en las que estuvo sentado cara a cara jugando una partida de ajedrez con la muerte, le obligan a reflexionar sobre su trayectoria, a mirar retrospectivamente el recorrido realizado y cada paso dado. Y aquí llega un punto de inflexión, pues decide hacer un alto en su camino, hasta ese momento vertiginoso, y sentarse para reflexionar sobre todo lo sucedido (sus viajes, su papel en *Marcha*, su puesto de presentador en un programa político...) y plasmarlo de una forma más pausada y precisa en el papel. El contacto en primera persona con la muerte, como él mismo relata en *Días y noches de guerra y paz* (1978), le conduce a una nueva autodeterminación o, mejor dicho, una nueva revelación: él era un “cazador de palabras”. Desde este momento, su búsqueda de una narrativa más clara y directa, que facilite la empatía del lector, así como la voluntad de innovar constantemente, se convertirán en constantes en sus obras. En la biografía editada por él mismo, López Belloso se refiere a este nuevo rango del uruguayo, esto es, como cazador de palabras, recurriendo a las denominaciones que obtuvo a lo

largo de sus días:

Con el tiempo, Galeano recibió otros nombres. Amigos guaraníes le decían *karraí*, “mago de la palabra”. Los saharauis, ese pueblo cuya lucha por una patria negada en el norte de África el escritor hizo propia, lo llamaban “hermano perseguidor de nubes”, que era aceptarlo como uno de ellos. De este lado del océano, los indígenas de Chiapas lo habían bautizado “el recogedor de las palabras de abajo. (2010:40)

Galeano no se limitará exclusivamente a la labor periodística: además de sus obligaciones como cronista y jefe de redacción en *Marcha*, se sumerge en la redacción de algunos libros de ficción e, incluso, uno de cuentos, esto es, *Vagamundo* (1973). Estas tentativas contribuyen en la edificación de una escritura propia, pues le sirven como campo de prueba para aproximarse y perfeccionar, paulatinamente, el texto breve. Además, en lo que se refiere a su nuevo oficio -cazador de palabras- estas obras “constituyen una profundización en la búsqueda de un lenguaje propio a ese género” como bien remarca Kovacic (2015:238).

La misma intuición fragua el libro *La canción de nosotros* (1975), obra compuesta por treinta y nueve relatos que, como bien indica Kovacic, “hilvanan una historia pero que (...) si fueran leídos independientemente uno de otro tendrían un sentido propio, comprensible” (2015:238). El propio Galeano define el género en el que se enmarca la obra ya en los primeros folios del libro: “novela o lo que sea” (1975:10), es decir, poca importancia tiene para él la obcecación de muchos por encasillar y etiquetar. Kovacic define el lenguaje de esta obra como “poético y experimental” que “va haciéndose inclasificable en la prosa de Galeano” (2015:238).

Y, tal y como suele suceder en la obra de Galeano, su característico estilo va acompañado de la crítica al sistema capitalista, en un intento por otorgar voz a los que sufren las consecuencias de una sociedad desigual e injusta. Por ello, en *La canción de nosotros*, muestra las vidas de aquellos que viven para trabajar y deben malgastar sus días en procurar su supervivencia, aprovechando para mostrar la represión ejercida por las fuerzas del estado. Mediante su prosa, Galeano consigue fusionarse con los vencidos, calzarse sus botas, y engendrar un vínculo empático para que su pluma sea vehículo para plasmar la realidad y la denuncia.

Probablemente, una de las épocas más duras para Galeano fue cuando fue testigo y víctima de la dictadura, denominada eufemísticamente Proceso de Reformación Nacional, en su propio país y observó el desgarrador secuestro de todas las libertades y de muchos compañeros. Como periodista y librepensador, se vio plenamente afectado por la censura en la prensa y el progresivo intento de homogeneización del pensamiento, como vuelve señalar Kovacic: “Para Galeano era la instauración del derecho de propiedad privada incluso sobre las

opiniones. El monopolio de la fuerza en manos del Estado pasaba a concentrar también el monopolio de la palabra” (2015:263). Ante ese lenguaje raptado por el sistema dictatorial, ante esa historia escrita por los vencedores, Galeano va construyendo un estilo propio cuya función reivindica devolver la lengua y la memoria al pueblo. Sus historias son escritas por y para los “nadies”, y, en este punto, entra en juego el uso de la paradoja.

Galeano se ve empujado al exilio, pero este desarraigo involuntario no resultará un escollo para el desarrollo de su escritura. Nada más lejos de la verdad. Como certeramente señala Kovacic:

A partir del exilio, nació el Galeano netamente escritor. Mejor dicho: desarrolló plenamente su veta narrativa que zigzaguea entre la ficción y los hechos documentados. Es un Galeano decidido a doblar la apuesta en su trayectoria como cazador de palabras. Atrás van a quedar los textos largos, periodísticos -salvo en la edición de libros que recogen sus trabajos anteriores- para ser reemplazados por el texto corto, trabajado con paciencia de orfebre y puntiliosidad de investigador. Aparece el escritor nacido del periodista que observa la realidad con ojos conceptuales, mirada flotante, tratando de describir la belleza pero también de encontrarle un sentido y nexos entre lo que representa en sí misma y la relación con el contexto que la rodea. (2015:273)

Galeano se traslada a la costa catalana (Calella), aunque España se halla también bajo una dictadura. En esos años (finales de los sesenta), ya había cierto grado de apertura y relajamiento de la represión. Es en este momento crucial cuando entrevista a Raimon, cuyas letras reivindicativas, enmarcadas en el movimiento de la Nova Cançó, empezaban a constituir himnos a la libertad. Este joven cantautor valenciano se erigió rápidamente como representante de lo disconforme: era, como señala Kovacic, “la nota discordante en la que late la vida, lo diferente pugna por el derecho a existir” (2015:284). La idiosincrasia del Galeano escritor y periodista encajaba perfectamente con el perfil del cantautor y enseguida tuvo claro en qué dirección debía apuntar su primera obra en el exilio, pues “es precisamente el periodista quien va al encuentro de lo diferente, aquello que expresa la libertad de algo oprimido” (2015:284). Después de un primer encuentro en 1966, que tuvo como fruto un reportaje publicado en *Marcha* intitulado “De un tiempo que ya es poco nuestro”, diez años más tarde aparecería la primera obra escrita en el exilio, *Conversaciones con Raimon. Y el silencio se hizo canto*, que recoge esa primera toma de contacto y tres entrevistas más, realizadas en el año 1977. Lógicamente, la entrevista es el género hegemónico en este trabajo de perfil biográfico, aunque Galeano no se confina exclusivamente al uso de la entrevista prototípica: “despunta siempre el tono cercano al lector a través de la crónica descriptiva y de la primera persona - Galeano- involucrada en el texto” en una búsqueda de “una nueva forma de comunicar, abierta, sin fronteras y donde el entrecruzamiento de técnicas enri-

quece, de acuerdo al criterio de Galeano, al lector como partícipe de la experiencia narrativa” (Kovacic, 2015:285). Nada parece tener la capacidad de minar la entereza del autor por enredar los géneros hasta el punto de tornar sus fronteras imprecisas, confundibles.

El exilio continúa marcando un antes y un después en la obra del autor uruguayo, pues opta por alejarse definitivamente del estilo predominante en *Las venas abiertas de América Latina*. Como bien indica Kovacic, a partir de este momento no podrán hallarse “más textos largos, ni en clave de ficción ni en estilo periodístico”. De la mano de esta nueva orientación aflora *Días y noches de amor y de guerra*, una recopilación de textos cortos cuyo designio es expresar “sentimientos, estados de ánimo y sensaciones a partir de vivencias” (Kovacic, 2015:285). Realmente, resulta muy certera la forma en que Kovacic define el texto breve de Galeano, esto es, “la idea puntal desarrollada como síntesis metafórica de un todo más amplio” (2015:288). Esta definición apunta directamente a los pilares fundamentales para comprender esta prosa que va de lo particular a lo general, como si se siguiera un método inductivista: esta idea puntal remite a las ideas, vivencias y sucesos que Galeano ha experimentado y, a partir de estas particularidades, se vehicula un todo universal, general, que cada lector puede extrapolar y apropiar. Esos “pequeños reflejos de experiencias personales” se propagan en múltiples direcciones en manos de los lectores, que hallan “su propio reflejo, se ven en ellas, se sienten parte de esa comunicación vital que propone Galeano” (2015:288).

Otra de las armas del escritor, especialmente durante los años de exilio, es la nostalgia. Las palabras que Galeano dedica al exilio son, inevitablemente, las más reveladoras, pues narra lo que está viviendo en primera persona:

Creo que el exilio es un desafío. Empieza siendo un tiempo de penitencia, nacido de una impotencia o una derrota, y se precisan humildades y paciencias para convertirlo en tiempo de creación y para convertirlo en un frente más de lucha. Entonces uno mira hacia adelante y descubre que la nostalgia es buena, tirón de tierra, señal de que uno no ha nacido de una nube, pero la esperanza es mejor. (...) El exilio me confirmó que la identidad no es cuestión de domicilio ni de documentos (...) Y en estos diez años (...) se me han multiplicado la pasión solidaria, el impulso incesante de crear y de amar y la capacidad de indignación ante la injusticia. (Kovacic, 2015:298)

El descubrimiento inesperado del poeta griego Konstantin Kavafis acarrea una especie de revelación, que resultará en el germen de *Memoria del fuego* (1982), esto es, una trilogía que, inspirándose en la metodología de Kavafis, busca entrecruzar realidades aparentemente contrarias. Galeano “pensó que bien podría hacer que las diversas y amordazadas voces de América sonasen por fin y ocurriesen en secuencias localizadas en el tiempo y el espacio similares a

las que presentaba el poema griego” para lograr una “presentación de la historia de América en su conjunto” (García Borsani, 2008:26).

Este proyecto, ambicioso a todas luces, “rehúye el lenguaje solemne y considera a la historia como una circunstancia cíclica que se repite en el tiempo” (Kovacic, 2015:290). La prosa poética característica de Galeano conquista, de una forma muy lograda, la mezcla de historia y de leyenda -la veracidad histórica o periodística deja de ser un criterio constreñidor- para vehicular una especie de continuación de *Las venas abiertas de América Latina* que es, además, claro ejemplo de la capacidad innovadora emprendida por la figura del autor uruguayo. Cabe remitirse a las palabras del propio Galeano para entender su propósito:

La trilogía es (...) una conversación con la memoria de América, como si fuera una persona (...). Una tentativa de rescate de la memoria viva de América, y sobre todo de América Latina, en todas sus dimensiones (...). Que el lector sienta que la historia está ocurriendo mientras las palabras la cuentan. (...) Que la historia huya de los museos (...) que el pasado se haga presente. América Latina no solo ha sufrido el despojo del oro y la plata (...). También le han expropiado la memoria. Le han secuestrado la memoria para que ella no sepa de dónde viene y para que no pueda averiguar adónde va. (cit. en Kovacic, 2015:295)

El trabajo de Raquel García Borsani, *Reconstrucción de la historia: un análisis literario de ‘Memoria del fuego’*, resulta de gran ayuda para comprender las claves de la escritura de la trilogía. Ésta es definida como una obra situada “entre la historiografía y la poesía, entre la no-ficción y la ficción” (Kovacic, 2015:295). Queda patente el innegable quebrantamiento de géneros logrado por el autor. Además, García Borsani detecta certeramente el motivo básico sobre el cual se edifica esta obra de Galeano: “El motivo básico y continuo de la trilogía de Galeano es el esfuerzo por superar las mentiras sobre el pasado, surgidas del olvido colectivo; o sea: el esfuerzo por superar la historia oficial” (2008:34).

Y es que la existencia de una única historia oficial ha sido, y continua siendo, una herramienta para el control y la dominación. Nuevamente apunta García Borsani a la raíz del problema:

La historia se presenta como hecha por individuos –los “héroes”-, y lo que se transmite a nivel masivo suele ser la selección unilateral –ideologizada- de nombres y fechas a ser recordados y en el peor de los casos memorizados, descuidándose el análisis del trasfondo social de los hechos referidos. Tal presentación mitifica el pasado. Determina que la población no se encuentre allí representada en sus problemas y no pueda por tanto identificarse con la historia de su país. Esto genera distanciamiento, pasividad, alienación. La transmisión de la historia bajo la forma de mera sucesión de crisis económicas, carreras armamentistas, guerras, o, en caso peor, legendarios militares y virtuo-

sos padres de la patria, ayuda a que se mantengan inalterados los privilegios que disfrutaban las clases dominantes (...) los conductores políticos o militares son presentados como figuras del todo virtuosas o del todo abyectas, alejadas por igual de la dimensión humana. Mientras tanto permanecen silenciadas las condiciones de vida y las motivaciones de las personas anónimas que componen la gran mayoría de la sociedad. (2008:60)

Galeano retoma para *Memoria del fuego* el mismo método que en trabajos anteriores, esto es, hallar un hecho o personaje particular desde el cual poder abarcar una situación general. En otras palabras lo particular es un extracto de un “concepto universal de explotación, de pobreza, de opresión, fastuosidad o injusticia” (Kovacic, 2015:296). Indudablemente, uno de los mayores logros de las obras de Galeano proviene de su minucioso y concienzudo trabajo como cazador: tanto de palabras, siempre en busca de los vocablos más sintéticos y precisos; como de esos hechos y personajes que ejemplifican de manera más concisa aquello que pretende denunciar. Inevitablemente, la literatura de Galeano nos conduce a una literatura universal, que ofrece múltiples interpretaciones, como él mismo apunta:

Los breves capítulos de *Memoria...* son ventanas para una casa que cada lector construye a partir de la lectura; y hay tantas casas posibles como posibles lecturas. Las ventanas, espacios abiertos al tiempo, ayudan a mirar (...). Que el lector vea el tiempo que fue, como si el tiempo que fue estuviera siendo, pasado se hace presente, a través de las historias-ventanas que la trilogía cuenta. (Kovacic, 2015:297)

Llegados a este punto, puede surgir la pregunta acerca del porqué de la ruptura de géneros. Para Galeano, en este aspecto, es más importante el fin que los medios. Como dice Kovacic, el autor uruguayo en el exilio considera la literatura “apenas y nada menos que una forma de comunicación” (2015:309). El propio Galeano habla del género de su propia trilogía: “el autor ignora a qué género pertenece esta obra: narrativa, ensayo, poesía épica, crónica, testimonio... Quizá pertenece a todos y a ninguno” (cit. en Kovacic, 2015:310). Y es que no importa la etiqueta que se emplee, lo realmente importante es conseguir que la memoria cobre vida en el interior de cada lector: “el autor cuenta lo que ha ocurrido, la historia de América Latina; y quisiera hacerlo de tal manera que el lector sienta que lo ocurrido vuelve a ocurrir cuando el autor lo cuenta” (cit. en Kovacic, 2015:310). Porque, tal y como señala García Borsani, para Galeano, el “ser humano es histórico”. Por ello, “el núcleo conceptual de su obra lo constituye la significación que tienen la historia y la memoria en tanto factores imprescindibles para la liberación individual y colectiva” (2008:6).

En *Memoria del fuego*, Galeano parte de su faceta más periodística, de

la que extrae los “ingredientes necesarios de no ficción, datos y veracidad”, para llegar a una vertiente más narrativa, liberado de todo prejuicio estético o genérico. Siguiendo la cita de Kovacic, en esta obra se propone “de manera más abierta tomar la realidad marcada por hechos y datos históricos para jugar con ella usando herramientas de la ficción narrativa” (2015:310). De esta mezcla se fragua el arma comprometida y política más afilada de Galeano: el texto breve.

Por otro lado, la oralidad desempeña un papel clave en su obra. Hay que tener en cuenta que, en estos años, se desarrolla la tecnología que permite la grabación directa de las voces de los entrevistados, una práctica que se hace habitual dentro del periodismo y que hace que el cuaderno de notas pase a un segundo plano. De este modo, surge, sobre todo en América Latina, el género del testimonio, que comenzará a consagrarse gracias al premio Casa de las Américas y con figuras como Miguel Barnet o Elena Poniatowska. En esta misma dirección, puede decirse que:

es en *Memoria del fuego* (...) donde Galeano anuncia su liberación de los esquemas y formalidades del canon literario y periodístico. Y no solo anuncia esa liberación, la muestra en cada escrito breve que compone a los tres libros. (...) el estilo narrativo logrado tiene un profundo ingrediente de oralidad (...) La lectura organiza las ideas para poder expresarlas oralmente, pero la oralidad concreta como ejemplo de un discurso también tiene potencia a la hora de poner en práctica esa capacidad de expresión que siempre incluye los gestos. (Kovacic, 2015: 311)

Después de *Memoria del fuego*, verá la luz *Nosotros decimos no* (1989), una obra muy distinta, cuyo germen es un discurso de Galeano en el que articula un ataque frontal al sistema, pero sigue las mismas directrices ideológicas y literarias: tal y como señala Kovacic, “Aquí vuelve a aparecer con fuerza, como confirmación, la idea de romper con los géneros y avanzar sobre una intertextualidad viral” (2015:319). Este libro recopila trabajos anteriores, desde sus albores como periodista hasta su retorno del exilio, sin olvidar los duros pero fructíferos años de desarraigo. En palabras de Kovacic: “se constituye en síntesis de toda una etapa de Galeano como periodista y escritor en la búsqueda de asentarse en un estilo de escritura” (Kovacic, 2015:321).

Muy atrás quedan ya los años de *Las venas abiertas de América Latina*, pues con cada nueva publicación se hace patente la innegable evolución y transformación de la mentalidad del autor y, por ende, de su literatura. *El libro de los abrazos* (1989) anticipa la senda marcada por sus obras más recientes: Galeano aún en este libro “breves historias ilustradas que remiten a recuerdos personales, hechos históricos y observaciones y curiosidades que asaltan al autor”, tal y como señala Kovacic:

Si en los años setenta *Las venas abiertas...* debía denunciar las causas de los

males desde un discurso crítico cuyo sustento ideológico, el socialismo, pretendía modificar la situación, en los años noventa la destrucción masiva de personas, bienes materiales e ideas es tan profunda que la sola palabra que recupere lo perdido y le asigne un nombre y una identidad alcanza. Sobre ese nuevo paradigma se alza la palabra de Galeano como un cazador de vocablos para recuperar la identidad y volver a ser, es decir a existir. De escrupuloso cirujano pasó a ser un enfermero. Pero en un tiempo donde los primeros auxilios resultan imprescindibles. (2015:324)

Su denuncia ya no parte de datos hallados en libros de texto, ahora es la propia mirada introspectiva la que ofrece un punto de partida válido para hallar el conjunto de voces entrelazadas a la hora de abordar la realidad circundante. En *Apuntes para un auto-retrato* (1984), Galeano define su oficio, dejando patente su evolución de periodista riguroso en *Las venas abiertas de América Latina* a libros escritos ya en plena madurez como *El libro de los abrazos* o *Espejos* (2008): “no soy historiador, soy un escritor con la obsesión de la memoria” (1984:154).

Siguiendo esta misma línea se construye *Las palabras andantes* (1993), obra cuyos cimientos son la introspección y la denuncia social -la primera como pretexto de la segunda-, esenciales ya en Galeano. Y, en este contexto, la palabra es la quintaesencia sin la cual el proceso creativo resulta incompleto. La poesía, la prosa poética, “o lo que sea”, constituye el mortero, esa sustancia aparentemente irrelevante, pero inevitablemente indispensable para la correcta edificación del texto narrativo. Además, para este libro Galeano no se vale exclusivamente de la palabra escrita: es plenamente consciente de que ésta no es la única vía válida para la transmisión de información y sentimiento y, por ello, decide acompañar sus textos con grabados del artista plástico José Francisco Borges. No sin motivo señala Kovacic que *Las palabras andantes* es “otra propuesta del escritor en sus navegaciones para romper fronteras de la comunicación humana”, pues “la palabra cobra sentido y es comprendida por otro cuando dice, designa, muestra y señala lo concreto: objetos o estados de ánimo” (2015:324).

Si en *Las palabras andantes* la poesía está al servicio de la reinterpretación de vivencias con el fin de “sacudir el corazón humano y la memoria, para recuperar esa cualidad *sentipensante* de cada individuo”, *Úselo y tírelo* (1994) reanuda su “viejo oficio de recolector de datos” para poner de manifiesto el absurdo ultracapitalista que constituye nuestra sociedad de consumo y la deriva de una humanidad vacía, pues vive para consumir. Todo ello tiene su razón de ser, inevitablemente, en detrimento de la madre naturaleza, víctima directa del expolio que nosotros mismos hemos perpetrado. Esta reaparición de la faceta más periodística de Galeano no implica un abandono del lenguaje “desprovisto de categoría” adquirido a través de los años y perfeccionado con el uso (Kovacic,

2015:324, 325).

Ciertamente, no andaría errado aquél que definiese a Galeano como un guerrillero. Su fusil son las palabras, cargadas con una enorme capacidad crítica y analítica del mundo circundante, pero, sobre todo, cargadas con una fuerza intrínseca capaz de movilizar pensamientos o despertar sentimientos otrora petrificados o, incluso, inexistentes. Cabe destacar, en este sentido, la obra *Del buen salvaje al buen revolucionario* (1991) de Carlos Rangel, en la que se muestra que la figura entronizada del escritor latinoamericano revolucionario y comprometido no deja de ser una construcción social europea del siglo XX, una mera actualización del mito del “buen salvaje” surgido con la conquista y colonización de América. Rangel deja patente que tanto el buen salvaje como el buen revolucionario son idealizaciones del imaginario europeo, que intenta reducir lo desconocido a etiquetas clasificables.

Por lo que respecta a la palabra, el propio Galeano comenta lo siguiente acerca de su poder, cuando en una entrevista con Elena Poniatowska reflexiona sobre el tema de sus influencias literarias:

Yo creo en los libros que cambian a la gente. La prueba de que la palabra humana funciona está en quien la recibe, no en quien la da. Un texto es, a mi juicio, bueno cuando cambia a quien lo lee, cuando lo transfigura. Yo leo eso y dejo de ser el que era porque me he convertido en otra cosa a partir de la persona que era, he multiplicado mi energía que yo no sabía que contenía, se han encendido en mí fueguitos de la memoria, capacidades de indignación o de asombro que yo no sabía que tenía, fuentes de belleza que me crecen adentro y que son estimuladas por esas palabras que recibí. Esa es la palabra viva, la que vale la pena. La otra, la que te deja como estabas, puede sonar muy bien, pero no me sirve. (2016:229)

Por otro lado, la palabra tiene también la capacidad de establecer vínculos, tender puentes. Kovacic describe al escritor uruguayo de esta forma: “tozudo, rebelde a las fronteras de los géneros literarios, prefiere referirse a la necesidad de establecer nuevos y libres mecanismos de comunicación humana para dar cuenta de la comunión entre las personas” (2015:330). Asimismo, López Bellos plasma en su biografía esta característica tan esencial de la palabra de Galeano:

Lo peculiar de Galeano tal vez haya sido su capacidad de reconocerse en el otro. De reconocer lo suyo en lo ajeno, y a la vez apropiarse, *volver propio* lo que ese otro tenía de particular. Una virtud que lo situó en las antípodas del racismo y la xenofobia. Una postura que lo volvió un constructor de puentes. Por eso, quizás, pudo encontrar vínculos entre situaciones que una visión más académica de las cosas podría entender como divorciadas de antemano. (2016:247)

De hecho, López Belloso y Ana Artigas dedican uno de los capítulos de *Un ilegal en el paraíso* (2016) a buscar qué tienen en común dos países como Uruguay y Surinam, separados por un enorme abismo. Ante una pregunta similar (qué tienen en común un esclavo de Haití y los gauchos de las pampas), la respuesta de Galeano es clara: ambos países han sido condenados a la amnesia, y, por lo tanto, Belloso y Artigas concluyen que “los libros de Galeano fueron siempre el intento de fabricar pastillas para recordar” (2016:248). El uruguayo tiene la envidiable capacidad de vislumbrar de primeras aquello que nos une, obviando lo que nos separa.

La falta de vínculo se debe a un culpable, y Galeano tiene muy claro, ya desde su juventud, quién es el enemigo:

El sistema, esa entelequia a la que suele endilgar todos los males del mundo, funciona cada vez peor y ya no contiene a los desarrapados que le sobran, los pobres. La tierra yerma tiene que ser nombrada y nombrados sus males y los promotores de esos males junto a sus beneficiarios. La lucha, ahora, es devolverle a la palabra aquello que designa y a las cosas, hechos y personas, la palabra que los designa. Saldar ese divorcio entre palabra y vida, salir a cazar palabras *sentipensantes*. (...) Que las palabras recuperen su memoria y vuelvan con sus amores. (Kovacic, 2015:330)

López Belloso apunta a la raíz del asunto al señalar el sistema como, una “abstracción que será el verdadero villano de sus libros” (2016:125). En la misma línea, apunta también acertadamente cómo, ante un sistema “de desvínculo”, un “monstruo de mil cabezas (...) que fractura todo lo que toca” (2016:61), se alza la obra de Galeano, en cuanto que argamasa capaz de unir aquello que es, en apariencia, imposible de juntar. Un claro ejemplo de esta voluntad es el propio término “sentipensante”, un híbrido que apela a la unión de sentimiento y pensamiento que, a primera vista, puede parecer un oxímoron, pero, mediante la fragua de dos vocablos supuesta y paradójicamente antitéticos, Galeano infunde vida a un vocablo capaz de sintetizar uno de los leitmotivs de toda su obra y pensamiento, esto es, la conjunción de lo que se nos muestra divorciado, como ya indicaba en *El libro de los abrazos* y oportunamente rescata Novoa para su capítulo en *Eduardo Galeano. Un ilegal en el paraíso*:

¿Para qué escribe uno, si no es para juntar sus pedazos? Desde que entramos en la escuela o la iglesia, la educación nos descuartiza: nos enseña a divorciar el alma del cuerpo y la razón del corazón. Sabios doctores de Ética y Moral han de ser los pescadores de la costa colombiana, que inventaron la palabra “sentipensante” para definir el lenguaje que dice la verdad. (cit. en Novoa, 2016:72)

No obstante, las balas disparadas por Galeano no apuntan exclusivamen-

te a los culpables, esto es, a los vencedores, sino también a los vencidos, y también a los vencidos que se han olvidado que lo son. La humanidad sufre amnesia y los textos del autor uruguayo buscan despertar esos recuerdos desdeñados, esas vivencias postergadas, esos sucesos sepultados para que el lector despierte del letargo en el que la humanidad ha sido sumida:

seguían las injusticias causadas por aquello que Galeano llamó *el sistema*, que se hacía necesaria la voz de alguien que pudiera decir *el rey está desnudo* (...) Galeano adopta entonces un tono de escritura menos ideologizado, poniendo énfasis en la metáfora y en la construcción poética más que en subrayar lineamientos políticos. De hecho, todos sus libros posteriores tienen un componente de construcción periodística acompañada de metáfora poética. *Memoria del fuego* (...) inaugura experimentalmente ese nuevo tono discursivo (Kovacic, 2015:330).

Una de las fijaciones del autor uruguayo es, sin lugar a dudas, la re-narración de la historia, esto es, revivir lo sucedido, pero trasladando la voz a los que nunca la tuvieron, los “nadies”. Y es que, como bien señala Joan Manel Serrat en las sentidas hojas dedicadas a Galeano en *Eduardo Galeano, un ilegal en el paraíso*, el uruguayo “se posiciona con el débil”, tanto en política como en fútbol, “con el arquero diez veces vencido, con el ídolo caído, incluso con el árbitro” (2016:19). A eso mismo apunta López Belloso en el primer capítulo de su biografía cuando explica por qué Galeano llamaba “Porky” a una agenda (el mismo motivo subyace al hecho de que el autor soliera dibujar cerditos al lado de la firma en los libros): adoptó el cerdo “como su ancestro totémico”, pues son “antiheroicos por naturaleza”, “los *nadies* del reino animal” (2016:29).

Espejos, la obra sobre la que se centrarán las siguientes páginas de forma más específica, es, de nuevo, una recopilación de textos breves. Tal y como el propio Galeano narra, su proceso de escritura trabaja más con la goma que con el lápiz:

Mi libro cuenta historias que ocurrieron y me parece que vale la pena contarlas para que no se pierdan, y de contarlas con la menor cantidad de palabras posible. Son el resultado de un proceso de creación que tacha mucho, de acuerdo con lo que me enseñó mi maestro Juan Rulfo. (...) Yo también borro mucho hasta que encuentro las palabras que nacen de la necesidad. (cit. en Kovacic, 2015:340)

Sobre esta cuestión, Poniatowska recupera para el capítulo que dedica a Galeano en *Un ilegal en el paraíso*, la definición que el uruguayo realiza acerca de este proceso de escritura, que es “una persecución, una suerte de cacería de la palabra que huye, y una vez que me parece que la atrapé, la descubro muy vestida, entonces hay que desnudarla” (2016:228). Galeano depura el lenguaje,

lo filtra varias veces hasta encontrar aquellos vocablos verdaderamente relevantes, los que contienen la esencia de lo narrado, los indispensables para originar en el lector tanto sentimiento como razonamiento. En este sentido, recupera Kovacic palabras del propio uruguayo: “Mis libros nunca expresan sentimientos solos, trato de escribir un lenguaje sentipensante que sea capaz de unir la emoción y la razón” (2015:340).

Es también en una conversación con Poniatowska, cómplice y par literario, cuando Galeano habla de una de sus mayores fuentes de inspiración:

muy al principio fui marcado por William Faulkner, a pesar de que la prosa que finalmente yo reconozco como mía no tiene nada que ver con ese estilo frondoso, pero yo respeto y amo la frondosidad del estilo cuando la complejidad del modo de decir expresa la complejidad del mundo, que es el modo de decir que está expresado. O sea, cuando yo siento que eso que me están diciendo no puede ser dicho de otra manera. Y en cambio no me siento muy atraído por la prosa frondosa, siento que giro en el vacío. A mí me gusta el lenguaje que nace de la necesidad de decir. (2016:230)

El magisterio de Faulkner, con obras como *El ruido y la furia* (1929), fue aclamado también por los autores del denominado “Boom”, llegando a ejercer una innegable influencia en escritores de la talla de Juan Rulfo o Mario Vargas Llosa. El uso del flujo de conciencia, característico del estilo de Faulkner, claramente se ajusta a alguien como Galeano, tan interesado en la recuperación de testimonios directos. Las declaraciones de Galeano acerca de Faulkner citadas previamente dejan patente la admiración que el uruguayo siente por el autor americano. Además, sus palabras nos acercan a una intuición más profunda, pues de ellas se desprende el hecho de que para Galeano, la forma es expresión del fondo, es decir, que es consciente de la relación existente entre contingente y contenido. Es por este motivo que cabe afirmar que la brevedad y la división en fragmentos de la obra de Galeano no es algo arbitrario, gratuito, sino que es el molde que el escritor cree necesario para vehicular la recuperación de la memoria. Además, cabe destacar una posible cercanía con Juan Rulfo, figura literaria fundamental para Galeano, pues en los textos del escritor mexicano también se lleva a cabo una reconstrucción de la memoria. Este es el caso de *Pedro Páramo* (1955), una obra cuyos capítulos aparecen en completo desorden para reflejar el carácter fragmentario, inconexo, precario, de la memoria. Es por ese motivo que, para comprender de una forma más completa el texto, el lector debe abordar la obra como si estuviera recordando unos hechos.

Galeano es el lutier, sus textos son instrumentos de cuerda variados que, puestos en manos de cada lector, constituyen un nuevo paso en el camino de lograr alcanzar la concordancia entre intelecto y sentimiento. La lectura desata

la vibración de ambas cuerdas tocadas al mismo tiempo, las notas emitidas armonizan, no hay lugar para la disonancia. La obra al completo de Galeano es un intento de alcanzar esa cualidad “sentipensante” de la vida. Y cada composición suya es la consecución de este término, que parece, en primera instancia, contradictorio, un oxímoron, una paradoja, y cuyo fuego puede ser avivado solo por un hábil maestro de la palabra, capaz de domesticarlo e introducir parte de esa esencia “sentipensante” en brevísimos fragmentos para que el lector pueda también revivir esta experiencia, contradictoria, pero a la vez tan real.

2.2. Historia del uso de la paradoja.

Antes de pasar al análisis de la paradoja en Galeano, no parece descabellado estudiar, siquiera brevemente, la tradición y el empleo de este recurso literario. Uno de los autores que más en profundidad ha estudiado la paradoja es Valentín Núñez Rivera e, inevitablemente, el presente trabajo acudirá a su libro *Paradojas* (2010), cuya introducción aporta las claves para entender los orígenes y la evolución de la paradoja como algo más que un mero recurso literario. No obstante, el estudio realizado por Núñez Rivera acerca de la paradoja va más allá de este texto, que, si bien harto esclarecedor, debe entenderse “de forma complementaria o a modo de revisión de los estudios precedentes” (2010:14).

Las raíces del género de la paradoja se remontan a la Antigua Grecia, más en concreto al terreno de la oratoria, una de las disciplinas de mayor valor para aquel entonces. Dentro de los tres tipos de argumentos retóricos distinguidos por Aristóteles se descubre el germen de lo que será el discurso paradójico en el seno del tercer modo, conocido como *genus* o género demostrativo o epidíctico que, a diferencia de los dos primeros, dirigidos “hacia resultados eminentemente prácticos, arbitrados a su vez por la valoración del destinatario”, se dedica a la alabanza o la connotación negativa de hechos, objetos, valores abstractos y “no requiere la toma de postura por parte del auditorio” (2010:17, 18).

Por ese motivo, en este *genus* se valora la realización del discurso en sí: una correcta retórica y oratoria constituyen las máximas del género epidíctico. Partiendo de Quintiliano, Núñez Rivera lo define así:

un alarde en el que poder desplegar las facultades oratorias, habida cuenta que los espectadores no actúan como jueces comprometidos con un proceso legal o con una deliberación política. Adoptan, por el contrario, una actitud distanciada con respecto a la causa y no intervienen ni reparan en el efecto práctico, sino que valoran el discurso mismo, como alarde retórico, y no el asunto del discurso. Como quiera que lo tratado sea una obviedad, el orador se mueve por la pretensión de conmover y no de convencer, con la idea de recibir un juicio artístico y admirativo. (2010:18)

Dentro del género epidíctico cabe distinguir entre la *laudatio* y la *vitupe-*

ratio, aunque también se reconoce un tercer modo, una especie de híbrido surgido de la mezcla de ambos. El *modus operandi* del *paradoxum enkomion*, siguiendo la denominación establecida por Menandro, consiste en la aplicación de “las pautas de la alabanza a elementos proclives a la censura” (2010:19), aunque, ya desde un inicio, no se considera la paradoja como un mero recurso estilístico:

además de una figura elocutiva de contradicción, la paradoja puede ser considerada (...) como un método argumentativo conducente a la estructuración del discurso (...). Lo *paradoxos* se define por su posición contraria a la común opinión, a lo esperable, en definitiva al *statu quo* de lo establecido. Frente a la *enodoxa* o conciencia general de los valores indiscutidos, se alza la *paradoxa*, que atenta contra el sentimiento jurídico de la mayoría...(2010:20)

Obviamente, la defensa o elogio de aquellos elementos dotados de rasgos difícilmente elogiados exige para el orador un grado de destreza mayor y, por eso, el ejercicio de este género era usado para el perfeccionamiento de la habilidad de convencimiento. No obstante, como bien señala Núñez Rivera, la paradoja se convirtió en un “postulado gnoseológico de primer orden” para la escuela sofista. Debido al sustancial escepticismo que rige las doctrinas sofistas, el *paradoxum enkomion* sirve de “mecanismo intelectual con el que poder abogar por el relativismo de las cosas, la negación del principio de contradicción o de la verdad unívoca” (2010:20). En resumen, la paradoja es aquí un instrumento desde el cual poder abordar la verdad, la realidad circundante, alejado del dominio de la razón hegemónica.

En este caso, la paradoja no es una mera defensa de algo aparentemente indefensible, no constituye un absurdo. Tras la máscara paradójica, constituyente de la superficie textual, subyace “la adopción de una postura de carácter subversivo y hasta cierto punto de crítica social, a través de la ruptura con el sistema de valores imperantes” (2010:20). La definición de “lo paradójico” según Gorgias, considerado uno de los inventores del género, también resalta el carácter infractor que supone el uso de este recurso. Como bien recupera Núñez Rivera, Gorgias “fue el primero en definir como paradójico un tipo de elogio opuesto a la común opinión” (2010:22).

La obra de madurez de Galeano también encuentra sus raíces en las antípodas del saber hegemónico. *Las venas abiertas de América Latina* fue una obra escrita a partir de la revisión exhaustiva de tomos acerca de historia y economía, y el propio Galeano la califica de aburrida. El paso de los años llevará al autor uruguayo a realizar un cambio de rumbo en el intento de reescribir la historia: sin partir de libros contaminados por la cultura hegemónica, Galeano acerca el megáfono a los que no aparecen en ellos y deja que reconstruyan la memoria.

Además de este elemento transgresor, el humor resulta un factor intrínseco en el ADN de la paradoja. Tal y como lo define Núñez Rivera, “esta dimensión risible proviene de la propia naturaleza del objeto realizado, cuya insignificancia transgrede las normas del decoro entre los argumentos de la *inventio* y su tratamiento elocutivo” (2010:20). De este modo, del uso de la paradoja se desprende un connatural ingrediente quebrantador, que atenta a la mentalidad imperante, y el factor humorístico o burlesco: ambas cualidades se hallan en *Espejos* y en la totalidad de la obra de Galeano, por extensión.

Núñez Rivera usa el término paradójico (2010:21) -siguiendo la etiqueta usada por Menandro para la distinción de distintos tipos de encomios-, para referirse, por ejemplo, al elogio de la pobreza realizado por Proteo el cínico, un claro caso de alabanza, en este caso, de una cualidad que no merece ser objeto de apología. Del mismo modo, el propio Galeano realiza, salvando las distancias, un encomio paradójico, esto es, su obra constituye un claro intento de rescate de una memoria enterrada. De esta forma, la dignidad y la trascendencia, que suelen andar de la mano de los secuestradores, se transfieren al bando los secuestrados: aquellos que, según el sistema, no merecen relevancia, obtienen el foco, la atención y el elogio en la obra de Galeano.

3. Análisis del empleo de la paradoja a propósito de *Espejos*. Una aproximación.

El siguiente apartado se centrará en la identificación y clasificación de las paradojas más significativas que tejen una de las obras de la etapa final de Galeano, así como en el análisis exhaustivo de los motivos que pueden llevar al autor uruguayo a escoger este recurso retórico. Se ha elegido este texto en concreto porque el empleo de la paradoja resulta esencial en sus páginas, parece constituirse casi su propio eje. Para hilvanar su contrahistoria –en oposición a la historia oficial, parasitada con datos, nombres y fechas-, la paradoja se alza como una herramienta capaz de mostrar las contradicciones constantes que los libros de historia han omitido deliberadamente, en un intento de crear una versión única de los hechos. El lector accede mediante la obra de Galeano a un estadio superior de conocimiento del pasado de la humanidad, no alcanzable mediante esta historia oficial, la cual se caracteriza por ser unívoca y, por lo tanto, inverosímil. La realidad es un prisma que debe ser contemplado desde múltiples costados y puntos de vista. Para Galeano, ni el solipsismo ni la objetividad son armas válidas para poder abordar el continuo choque de intereses, creencias y legitimidades que existe, innegablemente, desde el inicio de nuestros tiempos.

En primer lugar, parece adecuado centrarse en la posición que ocupa la paradoja dentro de cada secuencia. Como bien sabemos, Galeano divide su

obra en fragmentos, aunque ello no conlleva la fragmentariedad de la obra, paradójicamente. Todo lo contrario: en su obra nada falta y nada sobra, el conjunto suena armonioso, como un acorde musical, y resulta imposible hallar una secuencia disonante. El mismo Galeano se refiere en su acto de presentación de *Espejos* el día 24 de mayo de 2009 en la Universidad Veracruzana a “la música, la melodía general de la obra (...) relatos que se han ido hilvanando y forman un sonido común” (min. 5:00- 5:09): el hilo conductor que guía al lector a lo largo de *Espejos*, un sendero de recuperación de la memoria, viene marcado por la sucesión de recursos como: el uso de leitmotivos temáticos como el fuego o los vencidos; la continua aparición de los mismos títulos para secuencias distintas, como las “Fundaciones”, las “Resurrecciones” o las “Fotos”; así como las múltiples autorreferencias que pueblan la obra, mediante las cuales se van recuperando personajes o hechos aparecidos en secuencias anteriores.

En segundo lugar, las siguientes páginas se detendrán en el análisis más en profundidad de las paradojas en esta obra de Galeano, con el fin de intentar dilucidar las razones que subyacen a la omnipresencia de este recurso literario. Más allá de un uso meramente estilístico, para embellecer el texto, la paradoja parece un recurso del que se vale el autor para recrear la historia y recuperar la memoria. Y no sólo eso, sino también mostrarla ante el lector, todavía viva, todavía latente.

3.1. El lugar de las paradojas.

La mayoría de estas secuencias destacan por la presencia del recurso de la paradoja, si bien cabe destacar que esta no se halla siempre en el mismo lugar, aunque, la mayor parte de las veces, el lector se cruza con un giro sorprendente al final de la secuencia. Sin embargo, el uruguayo no obedece jamás a un único *modus operandi*, pues también las coloca al principio del texto, en el nudo de las secuencias o, incluso, en el mismo título.

3.1.1. Paradojas iniciales.

“Aspasia” (50) o “Fundación de la inseguridad ciudadana” (51) son dos secuencias que ejemplifican la colocación de la paradoja en una posición inicial, esto es, abriendo el fragmento. En estos casos, el lector se halla descolocado en primera instancia. Sin embargo, la apariencia de contrariedad generada por este recurso literario tiene su resolución en las líneas que le siguen, cuando la pluma de Galeano se encarga de aclarar el porqué de la conjunción de dos pensamientos antagónicos.

“Fundación de la inseguridad ciudadana” es un claro ejemplo de este recurso, de tal modo que, tras la paradoja inicial, que golpea, de entrada, al lector, continúa el texto como glosa de ese efecto desestabilizador primero:

La democracia griega amaba la libertad, pero vivía de sus prisioneros. Los esclavos y las esclavas labraban tierras,
abrían caminos,
excavaban montañas en busca de plata y de piedras,
alzaban casas,
tejían ropas,
cosían calzados,
cocinaban,
lavaban,
barrían,
forjaban lanzas y corazas, azadas y martillos,
daban placer en las fiestas y en los burdeles,
y criaban a los hijos de sus amos.

Un esclavo era más barato que una mula. La esclavitud, tema despreciable, rara vez aparecía en la poesía, en el teatro o en las pinturas que decoraban las vasijas y los muros. Los filósofos la ignoraban, como no fuera para confirmar que ése era el destino natural de los seres inferiores, y para encender la alarma. Cuidado con ellos, advertía Platón. Los esclavos, decía, tienen una inevitable tendencia a odiar a sus amos y sólo una constante vigilancia podrá impedir que nos asesinen a todos.

Y Aristóteles sostenía que el entrenamiento militar de los ciudadanos era imprescindible, por la inseguridad reinante. (2008:51)

Esta no es la única secuencia que constituye un ataque frontal a la democracia griega, por ser una democracia de unos pocos, si bien es una de las pocas que presenta la paradoja en una posición inicial. En este caso, este recurso tiene como función derribar la creencia de que la democracia griega constituía un régimen político modélico. Al desenmascarar esta mentira, el autor deja al descubierto el divorcio entre realidad y lenguaje que preserva el denominado sistema de los desvínculos.

3.1.2. Paradojas aún más iniciales.

Previamente, se ha puesto de manifiesto la importancia de los títulos, es decir, de los paratextos, en *Espejos*, en cuanto que separadores de secuencias y leitmotivs vertebradores, o como anticipadores de los temas a tratar. Teniendo esto presente, no parece gratuito el hecho de que algunos de estos títulos cons-

tituyan una paradoja *per se*.

“El emperador que vivió construyendo su muerte” (25) y “El hombre más poderoso de este mundo vivía en el otro” (112) apuntan en una misma dirección: ambos narran la historia de dos gobernantes que vivieron más preocupados por su tránsito hacia la vida venidera que por el aquí y ahora. Resulta paradójico, pues es bien sabido que el consuelo por un “más allá” mejor ha sido, especialmente durante la Edad Media, una herramienta eficaz de control de la población, paupérrima en su grandísima mayoría. No parece lógico, por lo tanto, que personas que poseen poder y grandes riquezas no se dediquen a disfrutar de su posición social, e inviertan, en cambio, en asegurarse una vida próspera después de la muerte.

En “Confesión del torturador” (93), Galeano pone en evidencia la verdadera finalidad de la tortura, esto es, la legitimación de la guerra, la muerte. En este sentido, afirma: “Como de costumbre, el torturado había dicho lo que el torturador quería que dijera” (2008:93), en referencia al testimonio del líder de Al Qaeda que permitió al Gobierno de los EE.UU. justificar la invasión de Irak. La paradoja colocada en el título revela el hecho de que, cuando uno tortura, no sólo obtiene la confesión del torturado, sino la ratificación de la idea previa del torturador, con lo que también se delata a sí mismo: “El poder confiesa, torturando, que come miedo” (2008:93). El miedo alimenta a los estados totalitarios, aún bajo máscaras democráticas.

El título de “Los reinos sin rey” (126) manifiesta el sentimiento de desubicación que invadió a los conquistadores cuando llegaron a América. Inexplicablemente, no tenían reyes escogidos por voluntad divina, sino dirigentes escogidos por el pueblo. Galeano recupera el testimonio del corregidor Fuentes y Guzmán para señalar el hecho de que, a pesar de los múltiples esfuerzos de los españoles por civilizar estas culturas, “los indios seguían viviendo sin superior cabeza a quien obedecer, y todo entre ellos son juntas, pláticas, consejos y misterios, y solo dudas para los nuestros” (2008:126). Aunque parezca paradójico, más allá de la verdad única impuesta por Europa, pueden existir, y existieron de hecho, estos “reinos sin rey”, a pesar de la imposibilidad de comprensión por parte de las fuerzas supuestamente (y también, una vez más, paradójicamente) civilizadoras.

“Morir de médico” (130) pretende subrayar el sinsentido que constituyó la presencia de la superstición en el terreno de la medicina, pues aún en el siglo XIX se practicaba la sangría mediante sanguijuelas, una “terapia” que, lejos de sanar, mataba. De ahí la paradoja final: no murió de enfermedad, sino de médico. En este caso, la paradoja del título se refuerza con una paradoja final “murió, pero curado” (2008:130). Una vez más son la autoridad y el ejercicio del poder los generadores del resultado trágico y contrario al efecto buscado.

En todos los casos analizados, el procedimiento empleado por Galeano

es el mismo que se lleva a cabo en las secuencias cuyas paradojas se hallan en el principio: primero se crea el desconcierto, y luego la explicación que sigue aclara el sentido de la paradoja.

3.1.3. Paradojas en el nudo.

En “Músculos” (232), la paradoja aparece en la zona central de la secuencia y, una vez más, señala el desnivel existente entre hechos y palabras de la denominada “historia oficial”: en este caso, la paradoja apunta directamente a la figura del presidente de EE.UU. Teddy Roosevelt. El uso del recurso literario resulta aquí curioso, pues de los dos elementos que lo forman, el primero es una cita del mismo Roosevelt, y el segundo es el hecho oficial: “Ningún triunfo de la paz es tan grandioso como el triunfo supremo de la guerra -proclamaba Teddy Roosevelt, que recibió el premio Nobel de la Paz” (2008:232). En este caso, la paradoja existe ya en la realidad (alguien que tiene el Premio Nobel de la Paz aboga por la guerra¹) y Galeano se limita a plasmarlo en su obra. Nótese que la secuencia está constituida por tres citas, la primera indirecta y directas las otras dos, y la paradoja ocupa el lugar central, como un nudo que funge de clímax, con un antes y un después discursivo.

Esta secuencia cobra gran significado en contraposición con otra que ha aparecido previamente, esto es, “El horror de la guerra” (21). En este caso, Galeano recupera la figura del pensador chino Lao Tsé, un caminante de “los caminos de la contradicción” (2008:21). La secuencia desprende un sentimiento de compasión hacia la figura representada, a diferencia de lo que sucedía con Teddy Roosevelt en la secuencia anterior. Esto se debe a que Galeano admira la contradicción, pues en ella “se encuentran el todo y la nada, la vida y la muerte, lo cercano y lo lejano, el antes y el después”. De forma muy similar a lo que propugnaba Roosevelt, Lao Tsé “creía que conociendo la guerra se aprende la paz” (2008:21). Paradójicamente, el filósofo chino se encuentra en las antípodas del presidente estadounidense, pues no dedicó su vida a la conquista de países y a la caza de animales. En esta secuencia, además, se plasma la opinión favorable que en Galeano despiertan aquellos polos aparentemente opuestos, contradictorios, irreconciliables, y la paradoja es un recurso excelente para captar estas dualidades latentes en nuestras vidas, la unión de los contrarios.

¹ Como ha ocurrido, por ejemplo, también, con Henry Kissinger (1923), quien lo recibiera en 1973, a pesar de haber estado no solo detrás de la guerra de Vietnam, sino de muchas de las guerras sucias instigadas por EE.UU. en el mundo durante la Guerra Fría, especialmente en América Latina. Sin embargo, y desgraciadamente, el de Roosevelt y el de Kissinger no son casos aislados de la controvertida decisión del comité del Nobel.

3.1.4. Paradojas finales.

Las paradojas situadas en la parte última de las secuencias constituyen, indudablemente, la gran mayoría en *Espejos*. Por este motivo, los fragmentos suelen sorprender al lector con un giro sorpresivo final. Este desenlace es el más habitual, lo que resulta lógico, porque, como puede constatarse en la mayoría de los decálogos de cuentistas, desde Edgar Allan Poe hasta la actualidad, se privilegia mantener la tensión narrativa –para llevar a cabo, al final, la distensión, de forma sorpresiva–, como manifiestan escritores de la talla de Horacio Quiroga o del mismo Julio Cortázar. A continuación, el análisis se detendrá en algunos de los ejemplos más significativos.

“El rey que quiso vivir para siempre” (12) se remonta al libro más antiguo de la historia del mundo para recuperar la figura del rey Gilgamesh, quien se lanzó en búsqueda de la inmortalidad después de haber perdido a un amigo. Galeano realiza una enumeración de las múltiples hazañas de este rey, a pesar de que ya ha indicado desde el principio que la muerte es insobornable: “El tiempo, que fue nuestra partera, será nuestro verdugo” (2008:12). Pero la verdad sorprende al final: “Y fue inmortal, hasta que murió” (2008:12). A pesar de resultar paradójico, y también tautológico, el lector entiende al instante la intención, el significado que le da Galeano al concepto de inmortalidad: no se trata de vivir para siempre, sino de no dejar de vivir hasta que llegue la irremediable hora.

En “Un arma peligrosa” (28) Galeano desmonta una de las principales creencias de muchos países de ideología musulmana, los cuales ordenan cortar el clítoris a las mujeres ya que es considerado algo hostil, venenoso (aunque no solo es una cuestión religiosa, pues no todos los musulmanes practican la ablación). Y “para justificar la mutilación, citan al profeta Mahoma, que jamás habló de este asunto, y al Corán, que tampoco lo menciona” (2008:28). Esta paradoja enfocada a destapar una “verdad” aceptada aparecerá en varias secuencias más a lo largo de la obra, y constituye un claro ataque a los cimientos de sistemas de poder y opresión: en este caso se arremete contra el sistema patriarcal, escudado, supuestamente, en la religión, como mecanismo de control.

La paradoja final que aparece “Fundación de la Organización Internacional del Comercio” (36) es el resultado de un giro magistral de Galeano: inventa para el título el nombre de una organización que representa el comercio internacional, pero esta no aparece mencionada en la secuencia, que se basa en el mito griego de la fundación del comercio. Zeus no se lo piensa dos veces antes de elegir como dios del comercio a Hermes, pues “era el que mejor mentía” (2008:36). Lo aparentemente paradójico de esta elección ancestral sumada al título, que remite directamente al mundo moderno, permite al lector captar la intención de Galeano, esto es, desenmascarar el hecho de que las mentiras fundamentan todo intercambio mercantil. De hecho, como se recordará, Hermes era también dios de los ladrones en la mitología griega.

En la secuencia “Tales” (36), el escritor uruguayo se centra en recopilar los mayores logros y deducciones que el antiguo filósofo Tales de Mileto (c. 624 a. C.-c. 546 a. C.) fue capaz de realizar usando exclusivamente su intelecto, sin necesidad de recurrir a herramientas técnicas. Sin embargo, la paradoja final deja al descubierto el hecho que más admira Galeano en la figura de Tales: “quizá su gran hazaña fue otra: vivir como vivió, desnudo del abrigo de la religión, sin consuelos” (2008:36). Lejos de sus hazañas en el campo del pensamiento, el modo de vida que mantuvo el filósofo es el deseable para el uruguayo. Y sin embargo, este factor ha sido olvidado por la historia oficial: todos conocemos sus teoremas, pero pocos conocen la libertad que predicó. La paradoja pretende rescatar del fondo del océano este personaje y, con él, acaso su descubrimiento más trascendental.

Galeano narra brevemente en “Marías” (66) los sucesos que provocaron la beatificación de María, la madre de Dios, para, acto seguido, recuperar una figura de mayor interés para el escritor: María Magdalena. “Los creyentes la humillan perdonándola” (2008:66), esto es, perdonando sus pecados. “La tradición” cuenta que “se hizo santa” (2008:66) y, por lo tanto, dejó atrás su vida pecaminosa y su antiguo oficio para convertirse en objeto de adoración y santidad. Pero lo que Galeano pone de relieve mediante su paradoja es totalmente lo contrario: María no tiene nada de lo que avergonzarse, debido a que realmente no hay motivo para el perdón, este constituye, en cambio, una humillación.

3.1.5. Paradojas intratextuales.

De una forma parecida a lo que ha sucedido previamente, con el análisis de “Músculos” y “El horror de la guerra”, “Máscaras” (133) y “Otras máscaras” (133) generan una paradoja entre ambos textos, es decir, lo contradictorio queda de relieve cuando ambas secuencias se interpretan conjuntamente, y cobran más sentido que en una mera lectura independiente. En este sentido, se observa una relación intratextual, entre los fragmentos, que dotan a la obra de coherencia, a partir también de la autorreferencialidad.

En este caso específico, contribuye también a hacer más sólido y contundente su ataque frontal contra el concepto de verdad única. Galeano recupera en “Máscaras” la forma de entender el uso de máscaras propugnado por Occidente y, más en particular, por la Iglesia, para contraponerlo, a continuación, con “Otras máscaras”, que se centra en la suma importancia que poseen las máscaras en África, en cuanto que casas de espíritus que ayudan a quien las lleva. Las dos formas completamente antagónicas generan la paradoja, que pretende reflejar la materia de la que está hecha nuestra existencia, esto es, la contradicción. Y también la diferencia entre la supuesta dicotomía de civilización y barbarie, que también se encuentra en la base de la literatura argentina.

3.2. La función de las paradojas.

El recurso de la paradoja constituye, en Galeano, un arma válida para arremeter contra todo aquello que la humanidad debería cambiar. Mostrando sus contradicciones, lo pone en evidencia, lo destaca e, indirectamente, advierte de la necesidad de cambio. A continuación, se procederá a analizar algunos de estos leitmotivos, los blancos contra los que la paradoja descarga sus ráfagas.

3.2.1. Paradojas de la historia oficial.

En “La fuga del gusano chino” (24) se narra la historia de una princesa china que fue obligada a casarse con un embajador extranjero, y aprovechó para sacar de su país natal semillas de morera y huevos de gusano de seda, productos que eran las piedras angulares sobre las que se erigía el comercio chino. La paradoja final es la siguiente:

Desde el punto de vista de China, Lu Shi fue una traidora a la patria donde nació.

Desde el punto de vista de Yutián, fue una heroína de la patria donde reinó- (2008:24)

El tema del traidor y del héroe está también muy presente en la obra de Jorge Luis Borges, pues el binomio cobardía-valentía marcó la existencia del argentino, quien se creía un cobarde poco digno del valor de sus antepasados guerreros, un legado al cual no hizo honor. De hecho, la historia de Lu Shi recuerda a “Historia del guerrero y de la cautiva”, en *El Aleph* (1949), especialmente al personaje de Droctulft, un “guerrero lombardo que en el asedio de Ravena abandonó a los suyos y murió defendiendo la ciudad que antes había atacado” (Borges, 2018:158). No parece algo gratuito el hecho que, pocas líneas después, Borges defina la tradición, esto es, la historia oficial para Galeano, como una “obra del olvido y de la memoria” (2018:159).

Las similitudes con la obra borgiana no cesan en este punto, pues el argentino también practicó el uso de la paradoja. Borges siempre se acercó a la tradición desde una posición escéptica, interpretando el mundo desde un punto de vista distinto, aproximándose a la tradición de forma oblicua. Por ese motivo, en “Tres versiones de Judas”, relato perteneciente a *Ficciones* (1944), estudia la figura controvertida del traidor tomando una perspectiva innovadora: Judas se sacrificó para que Dios pudiera salvar la humanidad, su deslealtad fue el precio que tuvo que pagar y, por lo tanto, Judas es más Dios que Dios: “El Verbo se había rebajado a mortal; Judas, discípulo del Verbo, podía rebajarse a delator (el peor delito que la infamia soporta) y a ser huésped del fuego que no se apaga” (2018:113). Inevitablemente, la paradoja emerge en un texto que pretende alejarse de las objetividades y certezas que plagan la historia oficial.

En esta misma línea, Galeano arremete sin piedad contra el concepto de objetividad, un concepto que se ha convertido en religión adorada por el mundo entero, y que es el pilar fundamental sobre el que se erige la Historia. Pero Galeano lo tiene claro: la objetividad es mentira, no existe una única versión de la historia, aunque sí que existe una versión oficial, la que ha sido impuesta por los vencedores, escrita con la sangre de los vencidos, e impuesta a la fuerza. La historia es subjetiva, puede ser contemplada desde infinitos puntos de vista, de ahí la paradoja que envuelve a Lu Shi. Galeano desmonta así el concepto de Historia, lo despoja de su exclusividad, y, de esta manera, lo convierte únicamente en “historia oficial”. El tema de la “historia oficial” frente a distintas versiones o historias múltiples –e incluso contradictorias- está muy presente en la narrativa latinoamericana de los años 80 y 90 del pasado siglo. En paralelo a revisiones del discurso sobre la historia de teóricos como Hayden White, que advierten de las frágiles fronteras entre ficción y realidad, entre literatura e historia, y cuestionan la objetividad del discurso histórico. Esta reflexión en América Latina tiene que ver también con la dramática experiencia del ejercicio del poder indiscriminado por los estados, por las dictaduras: de esa oficialidad que se impone –siendo falsa- frente a las pequeñas historias anónimas –y verdaderas, aunque resulten increíbles por el horror que entrañan-.

No obstante, la historia oficial siempre logra abrirse paso, a veces de las formas más inesperadas. En “Griegas” (33) se cuenta la historia del juicio de Electra y Orestes por el asesinato de su madre, quien había matado previamente a su marido. Paradójicamente, fue una mujer la que acabó por decantar la balanza: Atenea resolvió en favor de los hijos, desoyendo a las Furias, quienes creían que “es sagrada la vida de una reina y quien mata a la madre no tiene perdón” (2008:33). Inevitablemente, la decisión de Atenea respaldó las tesis de Apolo, el defensor de los hijos, que había afirmado durante el juicio que una madre “no es más que el surco inerte donde el hombre echa su semilla” (2008:33). De este modo, fue una mujer la que acabó dando “vida eterna al poder macho en Atenas” (2008:33). El mito griego se alza aquí como un instrumento político legitimador del *status quo*, en este caso la historia oficial perpetrada por el poder griego recupera el mito para justificar la sociedad patriarcal y, además, se encarga de recalcar que es una mujer la que así lo ha querido.

Por otro lado, Galeano arremete también contra el concepto de historia universal, pues, tal y como señala en “¿Qué no inventaron los chinos?” (89), todo el mundo ha sido obligado a creer que su historia se reduce a la historia de un continente, el dominante: “(...) algo aprendí de historia universal, pero la historia universal era, y sigue siendo, la historia de Europa”. Y es por ese motivo que “(...) poco o nada sabemos del pasado de una nación que inventó casi todo” (2008:89). El escritor uruguayo pasa, a continuación, a realizar una sorprendente enumeración de todo aquello que China inventó mucho antes que los europeos: el té, la brújula, la imprenta, la pólvora, el timón, el fútbol, entre muchos otros. Paradójicamente, una cultura tan avanzada no obtiene reconocimiento

alguno en los libros de Historia, a pesar de su importancia capital. Lo mismo sucede con América, continente que fue primero saqueado y luego olvidado, pero que fue *conditio sine qua non* para la edificación de la Europa que ha llegado hasta nuestros días; con lo que también se cuestiona, de hecho, la idea de centro y periferia. Así lo narra Galeano en “Digestiones” (157):

Sin la plata de Bolivia y de México, puente de plata que atravesó la mar, ¿habría podido Europa ser Europa?

(...)

Sin el oro de Brasil, puente de oro que atravesó la mar, ¿habría sido posible la revolución industrial en Inglaterra?

(...)

Sin los capitales del tráfico negrero, ¿quién hubiera financiado la máquina de vapor de James Watt? ¿En qué hornos se hubieran fabricado los cañones de George Washington? (2008:157).

3.2.2. Paradojas del arte.

Algunas de las secuencias de la obra apuntan directamente al denominado “arte oficial”, en cuanto que herramienta que pretende la homogeneización de la Historia y la imposición de una visión única. Bajo el título de “El arte oficial”, que se repite a lo largo de la obra creando un leitmotiv (aparece cuatro veces), Galeano pretende rasgar el velo de impostura que se halla en la superficie de esas obras artísticas mentirosas. Es este el caso de “El arte oficial en Francia” (178), donde el escritor uruguayo realiza una breve descripción del famoso cuadro que muestra un Napoleón ecuestre, realizado por Jacques Louis David. El último párrafo se abre con un “En realidad”, contrapuesto a la fórmula “En el cuadro” (2008:178) que abre el párrafo anterior, descriptivo. Y es que el arte no puede estar más alejado de la realidad:

Napoleón no llevaba uniforme militar. Él atravesó esas heladas alturas temblando de frío, envuelto en un grueso abrigo gris que le tapaba los ojos, a lomo de una mula parda que hacía lo posible por no caerse en las resbalosas rocas anónimas. (2008:178)

La paradoja, surgida de la contraposición de ambas versiones, destaca la mentira que la historia oficial quiso imponer, esto es, la figura heroica de un emperador que no se somete a las bajezas de la condición humana y que, por ese motivo, merece el puesto de guía de un pueblo entero.

A parte de los diversos fragmentos de “Arte oficial”, otras secuencias se centran en el arte que tiene como función el engaño. En el caso de “Noches de

harén” (261), el engaño está al servicio del sometimiento: la escritora Fátima Mernissi, al ver las exóticas pinturas de Henri Matisse, que mostraban las mujeres serviles y obedientes de un harén, “miró las fechas de los cuadros, comparó y comprobó: mientras Matisse las pintaba así, en los años veinte y treinta, las mujeres turcas se hacían ciudadanas, entraban en la Universidad y en el Parlamento, conquistaban el divorcio y se arrancaban el velo” (2008:261). Este conocimiento de la realidad turca no incumbía ni a pintores europeos ni a los consumidores de su arte: “los virtuosos caballeros, monógamos en la vigilia y polígamos en el sueño, tenían entrada libre a ese exótico paraíso, donde las hembras, bobas, mudas, estaban encantadas de dar placer al macho carcelero” (2008:261). No obstante, estas obras mentirosas no servían a ese propósito. Resulta inevitable sacar a colación las teorías que Edward Said expone en su obra *Orientalismo* (1978), según las cuales Occidente se ha limitado a poner etiquetas poco profundas a su conocimiento sobre Oriente, no con el fin de comprenderlo en su totalidad, sino para encerrarlo, impedir la construcción de una identidad y poder ejercer sobre él la dominación. Sin duda, estas pinturas contribuyen a la creación de un imaginario falso sobre una región de una riqueza cultural inabarcable. Además, estos cuadros recordaban a las mujeres cuál era su lugar y daba la razón al poder patriarcal.

En contraposición con las paradojas destinadas a destapar las falsedades del arte oficial, se alzan las paradojas del arte que merecería ser el oficial. La historia del arte está repleta de contradicciones, y por ello este terreno despierta el interés de Galeano.

Por ese motivo, en “Leonardo” (98) recupera la figura del genio que fue preso por homosexualidad: a pesar de que, según dicen, “jamás abrazó a una mujer”, “de su mano nació el retrato más famoso de todos los tiempos. Y fue un retrato de mujer”. En esta misma línea, Galeano, en “Goya” (180), muestra la trayectoria de este pintor, con el fin de recuperar su etapa final, encerrado en la Quinta del Sordo: “este sordo de rota sordera fue capaz de escuchar las voces rotas de su tiempo, y les dio forma y color”, creando así las famosas *pinturas negras*. El sordo es capaz de escuchar mejor que nadie, igual que la capacidad de visión de un ciego no tiene parangón. Este es el caso de James Colman, cuyas precisas y evocadoras descripciones de la naturaleza alumbraron al mismo Darwin. La paradoja que cierra la secuencia “Te muestro el mundo” (210) da fe de ello:

Este viajero, que tanto nos ayudó a ver, era ciego.

Yo veo con los pies –decía. (2008:210)

De los artistas que menos cabe esperar, nacen las obras más sorprendentes. Asimismo, las circunstancias pueden resultar paradójicas. En “Don Quijote” (128), Galeano se hace eco de un hecho contradictorio, pero inevitablemente

fundamental, en torno a la composición de esta trascendental obra: igual que en el caso de Marco Polo, que “había dictado su libro de las maravillas en la cárcel de Génova (...) Miguel de Cervantes, preso por deudas, engendró a don Quijote de La Mancha en la cárcel de Sevilla. Y ésa fue otra aventura de la libertad, nacida en prisión” (2008:128).

El escritor uruguayo también recupera las personalidades de aquellos genios y artistas que no obtuvieron entre sus coetáneos el reconocimiento que les pertocaba. Este es el caso de Rembrandt, cuyo valor artístico cayó en picado a raíz de un escándalo de adulterio cometido con Hendrickje: “El maestro del claroscuro, que había revelado la luz nacida de la oscuridad, pasó en la sombra sus últimos años” (2008:138). Nótese que la secuencia recibe el título del nombre de la mujer, “Hendrickje” (138), en vez de basarse en el del famoso pintor. Una vez más, Galeano visibiliza a quienes normalmente se ven obligados a ocupar las últimas filas en la foto, o a los que están, directamente, fuera de foco. En esta línea, en su obra *Mujeres* (1995), por ejemplo, ataca el conocido dicho según el cual “detrás de cada gran hombre se esconde una gran mujer”, que reduce el sexo femenino a mero respaldo del poder masculino hegemónico. Como bien apunta García Borsani:

El autor sabe que en la historia “oficial” se mencionan meramente las esposas de los estadistas, o personas con extraordinario talento, que “excepcionalmente” fueron mujeres. Por lo demás, las mujeres son presentadas en general como “sombras fieles”, a quienes la historia honra en silencio. La “historia oficial” trasmite una imagen de mujer pasiva y sometida. (2008:81)

Un escenario parecido al que se plasma en “Hendrickje” reaparecerá, precisamente, en el siguiente fragmento. Es el caso de “Resurrección de Vermeer” (139), secuencia que trata sobre este otro importante pintor flamenco, quien, según parece, también corrió la misma suerte: “Sus obras se vendían por nada cuando murió. En 1676, la viuda pagó con dos cuadros lo que le debía al panadero” (2008:139). Quizás, este castigo con “pena de olvido” se debe al carácter incendiario, transgresor, que subyace a sus pinturas: “En sus cuadros, no hay jerarquías. Nada ni nadie es menos luminoso” (2008:139).

3.2.3. Paradojas de los símbolos.

El sistema ha perpetuado su existencia y su opresión apropiándose de lo ajeno, hasta el punto de subvertirlo en su favor, y de realizar incluso grandes variaciones en los libros de Historia.

Galeano recupera la famosa historia de Juana de Arco en “La santa guerrera” (95), para mostrar los sinsentidos del poder:

Por Francia y su rey se había batido, en nombre de Dios, y los funcionarios del

rey de Francia y los funcionarios de Dios la mandaron a la hoguera (...) Después, su patria y su iglesia, que la habían asado, cambiaron de opinión. Ahora, Juana de Arco es heroína y santa, símbolo de Francia y emblema de la Cristianidad. (2008:95)

La paradoja refleja las contradicciones de un sistema que aboga por una historia oficial, la única válida, pero cambia de opinión si esto le beneficia.

En la misma dirección apunta “La Marsellesa” (170), que cuenta la historia del capitán Rouget de Lisle, autor del himno francés que acompañó a los soldados franceses en tiempos de guerra. Sin embargo, a pesar de que este himno haya trascendido las fronteras de su condición de himno nacional para convertirse en canto a la libertad, reconocido internacionalmente, su creador fue preso por ser “sospechoso de traición a la patria, porque había cometido la indiscreción de discrepar con doña Guillotina, la más afilada ideóloga de la Revolución” (2008:170). El sistema le despojó de su vida, de su trabajo, por supuesto, de su invención musical, la cual fue confiscada para los intereses personales del poder.

3.2.4. Otras paradojas.

El análisis llevado a cabo resulta, inevitablemente, un primer acercamiento, una aproximación, dada la cantidad de paradojas y de riqueza de ideas que el texto posee. Una lectura atentísima de *Espejos* permitió localizar cerca de 150 secuencias articuladas mediante la paradoja, aunque este número podría ampliarse y reducirse, pues no es más que una interpretación de un texto ambiguo, poseedor de miles de interpretaciones simultáneas. Por motivos obvios, resulta inviable plasmarlas todas en el presente trabajo. Por ello, el foco del estudio se ha restringido a un número reducido: se han escogido las que han parecido más significativas. A pesar de que cada magistral segmento requeriría de su análisis propio, se ha preferido abarcar un rango menor con el fin de realizar análisis más minucioso.

Numerosas paradojas han quedado, por desgracia, en el tintero. Entre ellas cabe destacar las siguientes: las paradojas de la apariencia, que muestran que aquello que en primera instancia parece un castigo, acaba desembocando en una recompensa, un regalo (véase “Gracias por el castigo” [38], que trata el tema bíblico de la torre de Babel); las paradojas contra el sistema, que muestran la capacidad que este ente opresor posee para apropiarse de lo ajeno y subvertirlo en su favor (véase “Prohibido reír” [61]) o que reflejan la trágica condición de existencia del propio sistema, esto es, que todo ser humano que quiera encajar en él debe ser a la vez humillado y humillador, oprimido por los estamentos superiores y represor de los inferiores (véase “Fundación del Japón moderno” [199]); o las paradojas de la memoria, que reflejan la capacidad de resiliencia

que posee esta cualidad humana, inexplicable superviviente de cada acto atroz cometido contra su derecho de ser (véase “Ojo con las bacanales” [53] o “Piedra” [111]). La lista de paradojas es, como se ha podido observar, inabarcable en un trabajo de estas dimensiones. Queda, por lo tanto, el análisis de la paradoja en *Espejos* inconcluso, a la espera de futuros proyectos y lectores venideros que reinventen y reinterpreten una obra tan múltiple.

Conclusiones

Una vez realizada la tarea de investigación y análisis, cabe detenerse y, mediante una mirada retrospectiva, intentar esclarecer algunos contenidos y tratar de extraer alguna conclusión útil. El presente trabajo ha podido, antes de adentrarse en el análisis de los fragmentos de *Espejos*, contemplar la evolución personal y artística de Eduardo Galeano, así como demostrar el carácter subversivo intrínseco al recurso estilístico de la paradoja, procedente de la retórica clásica. Por lo que respecta al estudio específico de la paradoja en *Espejos*, el proyecto era, a todas luces, ambicioso. Si bien se ha estudiado ya el humor y la ironía en los textos del escritor uruguayo, ningún trabajo se había detenido exclusivamente en el estudio de la paradoja en una obra en la que este recurso constituye su espina dorsal. Además, cabe admitir que, en un inicio, este proyecto quiso abarcar mucho y detenerse en varias obras y autores que podrían relacionarse con Galeano por lo que respecta la paradoja y que, por falta de tiempo y espacio, no ha sido posible incluir: Chesterton (el príncipe de las paradojas), Bakhtin (su modo literario “carnavalesque”, en cuanto que transgresor del orden dominante y liberador a través del humor, podría guardar estrecha relación con Galeano), Borges, por citar algunos. Por este motivo, el estudio resta en final abierto, a la espera de futuras indagaciones e investigaciones que amplíen su corto recorrido. A pesar de todo esto, se ha llevado a cabo un análisis puntilloso y minucioso, por lo cual se han podido extraer algunas conclusiones. Las futuras lecturas que dé el porvenir del presente trabajo determinarán si son acertadas o no.

La tesis inicial que motivó el tema que ha incumbido el trabajo surgió de una primera lectura distraída de *Espejos*, por parte de un desocupado lector que empezó la lectura buscando mera distracción y la acabó habiendo encontrado en el libro una esplendorosa fuente de conocimiento y rebelión. El primer pensamiento que generó el libro fue la posible relación entre la omnipresente paradoja y la voluntad de articular un nuevo lenguaje para los vencidos, que les permita reescribir la historia que les ha sido robada. Una vez realizado el análisis, parece factible dar esta tesis por válida, pues, como se ha podido comprobar, todas las secuencias que conforman la obra *Espejos* apuntan en la dirección de crear una nueva perspectiva de los hechos, conformada a través

de aquellos que no han tenido voz ni voto. Queda, asimismo, patente la arbitrariedad de la conocida como “historia oficial” y la falsedad que subyace a su pretendida objetividad. Si la historia oficial posee la capacidad de modificar lo sucedido en favor del orden establecido, la contrahistoria que edifica Galeano debe erigirse como un grito capaz de devolver la memoria de lo que sucedió y fue tergiversado.

Sin embargo, mediante el análisis, parece intuirse una finalidad aún superior en el uso de la paradoja. En el caso de las secuencias que tratan temas relacionados con el mundo del arte, se hallan numerosos ejemplos del conocido como “arte oficial”, que tiene la misma función falsificadora que la historia oficial. No obstante, otro tipo de fragmentos, que no tienen nada que ver con el arte oficial, se unen a esta temática del arte. En estos, lo que pretende la paradoja es reflejar y aceptar las contradicciones con las que el ser humano cohabita continuamente. La paradoja, en este caso, sería una correspondencia de la cosmovisión de Galeano, pues le permite plantear la síntesis de los contrarios. Este choque entre opuestos, surgido del humor, el extrañamiento, la contradicción, muestra el significado trascendente que Galeano otorga a la paradoja. Del mismo modo que el uruguayo se apropia del término “sentipensante” en un intento de aunar corazón y razón, y hacer frente así a un sistema que, desde la Antigua Grecia, ha predicado el dualismo y la imposibilidad de comunión de los contrarios, el escritor uruguayo parece haber hallado en el recurso estilístico de la paradoja no sólo la herramienta para combatir la verdad impuesta e impostada, sino un canal válido que permite reflejar esa especie de materia que conforma la realidad y que, a pesar de los intentos de ocultarlo, viene intrínseca al ser humano, pues es una cualidad inherente a él.

BIBLIOGRAFÍA

- BORGES, J.L. (2018): *Borges esencial, edición conmemorativa*. Barcelona: Penguin Random House.
- FAULKNER, W. (1995): *El ruido y la furia*. Barcelona: RBA.
- GALEANO, E. (1975): *La canción de nosotros*. Barcelona: EDHASA.
- (1984): “Apuntes para un auto-retrato”. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, nº43, pp. 153-155.
- (1990): *Las venas abiertas de América Latina*. Madrid: Siglo XXI.
- (1995): *Mujeres*. Madrid: Alianza.
- (2008): *Espejos. Una historia casi universal*. Madrid: Siglo XXI.
- (2009): “Eduardo Galeano lee y conversa sobre relatos de su más reciente”

te libro” en <https://www.youtube.com/watch?v=ZHnitZwKY14> (Consulta: 13 de mayo de 2018).

GARCÍA BORSANI, R. (2008): *Reconstrucción de la historia. Un análisis literario de Memoria del Fuego*. Versión mecanoscrita de la autora.

KOVACIC, F. (2015): *Galeano: la biografía*. Barcelona: Ediciones B.

LÓPEZ BELLOSO, R. (2016): *Eduardo Galeano. Un ilegal en el paraíso*. Buenos Aires: Siglo XXI.

NÚÑEZ RIVERA, V. (2010): *Cristóbal Mosquera de Figueroa. Paradojas: Paradoja en loor de una nariz muy grande; Paradoja en loor de las bubas*, edición y estudio de Valentín Núñez Rivera. Salamanca: Universidad de Salamanca.

RANGEL, C. (1991): *Del buen salvaje al buen revolucionario*. Caracas: Monte Avila.

RULFO, J. (2002): *Pedro Páramo; El llano en llamas*. Edición de José Carlos González Boixo. Madrid: Cátedra.