

**Del yo al nosotros: búsqueda de la voz y la identidad
latinoamericanas en la trilogía *Memoria del fuego*,
de Eduardo Galeano.**

Tesis de licenciatura.

Nombre del Alumno: Rodrigo Argüelles Alcántara.

Número de cuenta: 097122001.

Nombre del asesor: Dr. José María Villarías Zugazagoitia.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Para las raíces y el tronco del que soy rama:

Olga, Carlos I, Carlos II, Julio y Adriana.

Los quiero fuertes, pues aún nos queda un largo camino por renguear.

Para las tres bellezas que iluminan el mundo:

Saharaí, Andoeni e Itayetzi.

Tan guapas.

Para la gitana que en sueños me lee la suerte.

And last but not least.

Para toda la banda que lleva luz de luna

en sus ojos cansados.

Ya saben, ahí les encargo el corazón.

Cada noche me invento, todavía me emborracho,

tan joven y tan viejo, *like a rolling stone*.

Nunca se mueran

HOMBRE QUE MIRA EL CIELO

[...]

que el dolor no me apague la rabia
que la alegría no desarme mi amor
que los asesinos del pueblo se traguen
sus molares caninos e incisivos
y se muerdan juiciosamente el hígado
que los barrotes de las celdas
se vuelvan de azúcar o se curven de piedad
y mis hermanos puedan hacer de nuevo
el amor y la revolución

[...]

que la muerte pierda su asquerosa
y brutal puntualidad
pero si llega puntual no nos agarre
muertos de vergüenza
que el aire vuelva a ser respirable y de todos
y que vos muchachita sigas alegre y dolorida
poniendo en tus ojos el alma
y tu mano en mi mano

y nada más

porque el cielo ya está de nuevo torvo
y sin estrellas
con helicóptero y sin dios.

MI PADRE NO PUDO SER...

Mi padre no pudo ser estudiante de letras
saber quién era andré breton
sentirse hermano de rilke lauréatmont
dominar el estructuralismo
o cosa parecida

mi padre obrero

sólo pudo leer el humo de las
fábricas

la destrucción de los muchachos

los maizales el sudor que dejó entre la lluvia
los pájaros las mañanas el viento
amanecer vendiendo verdura en los mercados
venderse vivo a la iron mines company
no poder dormir el alquiler los vermífugos
y tener un pantalón y ochenta quilos de amargura

José Quiaragua

Mario Benedetti

Índice

| | |
|--|-----------|
| Introducción | 1 |
| Capítulo 1 | |
| Vida, obra e influencias literarias de Eduardo Galeano | 4 |
| 1.1. <i>Canto general</i> como antecedente temático de <i>Memoria del fuego</i> | 5 |
| 1.2. <i>Rayuela</i> y <i>Las historias prohibidas de Pulgarcito</i> como antecedente estructural de <i>Memoria del fuego</i> | 7 |
| 1.3. <i>Las venas abiertas de América Latina</i> , <i>La canción de nosotros</i> y <i>Días y noches de amor y de guerra</i> como preparación para la escritura de <i>Memoria del fuego</i> | 8 |
| 1.4. Contexto histórico de <i>Memoria del fuego</i> | 11 |
| Capítulo 2 | |
| (Re)construir la historia del otro | 15 |
| 2.1 Breve recuento del poscolonialismo y el tricontinentalismo | 15 |
| 2.2 Voz y representación de la otredad subalterna en <i>Memoria del fuego</i> | 23 |
| 2.2.1 El Encuentro | 24 |
| 2.2.2 La Colonia | 26 |
| 2.2.3 Después de la Colonia | 29 |
| 2.2.4 El otro género | 34 |
| 2.3 <i>Beyond</i> : el mito, la revolución y el tercer espacio | 38 |
| 2.4 El tercer espacio, y la integración de los otros subalternos | 44 |
| Capítulo 3 | |
| Estética y estructura de <i>Memoria del fuego</i> | 53 |
| 3.1. <i>Memoria del fuego</i> como discurso-testimonio | 53 |
| I. El “yo” como asunción de un “nosotros” | 53 |
| II. Asunción de verdad de los hechos narrados | 55 |
| III. La intención funcional del discurso | 56 |

| | | |
|--------|---|-----------|
| IV. | Ausencia de intencionalidad estética..... | 56 |
| V. | Valor de praxis inmediata | 58 |
| 3.2. | La estructura periodística: comunicación y continuidad entre ventanas | 60 |
| 3.3. | <i>Memoria del fuego</i> como palimpsesto: un espacio de intertextualidad, polifonía y dialogismo. | 70 |
| 3.3.1. | Dialogismo fraterno..... | 74 |
| 3.3.2. | Dialogismo y discurso hegemónico..... | 76 |
| 3.4. | <i>Memoria del fuego</i> y la estética posmoderna | 78 |
| | Conclusión | 83 |
| | Bibliografía: | 85 |

Introducción

A pesar de tener un gran éxito comercial, es muy poco el material crítico que existe sobre la obra de Eduardo Galeano; cuando un nuevo libro suyo aparece, es acompañado de varias reseñas y artículos, pero son escasos los estudios extensos; de entre ellos, existen dos dignos de mencionarse: *Memoria viviente de América Latina, la obra de Eduardo Galeano*, de Hugo Riva (1996), y *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*, de Diana Palaversich (1995). El primero es un recuento de su obra (hasta *El fútbol a sol y a sombra*), con el fin de señalar varios temas y características generales; pero sin profundizar en ninguno: la memoria, el dolor, la esperanza, el compromiso político, la ausencia de objetividad, la transgresión de las fronteras literarias, la función del lector y del arte, la palabra como comunión, entre otros más. El segundo libro está dividido en dos partes: “La voz exiliada” (donde se analiza la relación entre el proceso, social e individual, que llevó a Galeano al exilio, y su obra hasta *Días y noches de amor y de guerra*), y “La voz recuperada” donde, después de calificarse las condiciones históricas de sumisión del continente como exilio histórico, se demuestra que la solución planteada en su obra escrita desde el exilio (*Las venas abiertas de América Latina* y *Memoria del fuego*), es la (re)construcción de una colectividad latinoamericana basada en la memoria colectiva.

Falta mucho por decir sobre la obra de Eduardo Galeano, sobre todo de su trabajo posterior a *Memoria del fuego*, donde la problemática socioeconómica y la lucha colectiva ya no son el tema central de la escritura. La denuncia y la abierta posición política permanecen (salvo en *Las palabras andantes*), aunque ahora permeados de un tono lúdico que da preferencia a las historias individuales, sin incidir en la historia social o colectiva.

Una de las particularidades de la obra de Eduardo Galeano es el vínculo que se establece entre escritor y lector, caracterizado por la búsqueda de la comunicación, comunión y complicidad, a través de la escritura con una posición política clara y definida (sin rayar en el panfleto), y una gran carga poética y literaria; ya que Galeano entiende la denuncia de la desigualdad (política, social, económica, cultural, etcétera), y sus consecuencias, como el deber principal de un escritor. Esto lo lleva a asumir varias formas de protesta desde la escritura, con la clara conciencia de que la creación literaria “no operará cambios sociales, pero es una forma de acción que sacude los espíritus, los ilumina, suscita dudas y alienta [...] a abrir otras perspectivas individuales y sociales”.¹ Una de ellas es el confrontar al discurso de la cultura dominante, que es el “discurso de la resignación”,² contra el discurso alternativo de la “cultura de la liberación”,³ que “enciende conciencias y revela la realidad, alimentándose en la tradición contestataria de la cultura popular”.⁴

Los objetivos de este trabajo son:

- I. Establecer y analizar los elementos que hacen de la obra de Eduardo Galeano una literatura que, a través del rescate de la memoria personal y colectiva de Latinoamérica, busca confrontar y transgredir el discurso hegemónico, con el fin de colaborar en la creación de un discurso alternativo, coherente y polifónico, sobre nuestro continente.
- II. Analizar, en el terreno de la estructura, la trilogía *Memoria del fuego*, y establecer las características que la emparentan con la estética posmoderna.

¹ Hugo Riva, *Memoria viviente de América Latina. La obra de Eduardo Galeano*, Buenos Aires: Lúmen, 1996, p. 27.

² Eduardo Galeano, “Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura”, en *Nosotros decimos NO: Crónicas 1963-1988*, Madrid: Siglo XXI, 1989, p. 267.

³ *Idem.*

⁴ Diana Palaversich, *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*, Frankfurt-Madrid: Iberoamericana, 1995, p. 16.

- III. Analizar la relación que se establece, en el nivel temático, entre historia, literatura y mito, en *Memoria del fuego*.
- IV. Mostrar la subversión que se celebra y representa a través de la transgresión de los géneros literarios.
- V. Mostrar el enfrentamiento entre el discurso oficial y el discurso alternativo.

En el primer capítulo se hace un breve recuento de la vida, la obra y las influencias literarias de Eduardo Galeano, así como del momento histórico en que fue escrita *Memoria del fuego* (época de dictaduras militares en Latinoamérica, época de exilios, pero también época de una efervescencia guerrillera y revolucionaria).

En el segundo capítulo se interpreta la trilogía como una respuesta a la negación del otro subalterno y, con base en los postulados de la teoría poscolonial, se exploran las relaciones que se entablan entre historia, mito y literatura, con el fin de colaborar en la búsqueda de la identidad latinoamericana a través de la reconstrucción histórica de los actos de resistencia individuales y colectivos; mientras la revolución (en tanto acto colectivo), se interpreta como el elemento que reactiva el tiempo mítico.

En el tercer capítulo se explora la búsqueda de la subversión literaria a través de la trasgresión del canon; es decir, la intertextualidad, la abolición de los límites entre historia y ficción, la tendencia al colage y al género menor (carta, testimonio, canción popular, leyenda, mito, tradición oral, reportaje, etcétera); elementos que constituyen la base fundamental de la trilogía y, sólo en términos formales, la emparentan con la estética posmoderna; además confrontan y trasgreden el canon que resguarda el concepto de literatura que, a su vez, es parte del discurso hegemónico.

Capítulo 1

Vida, obra e influencias literarias de Eduardo Galeano

Eduardo Galeano nace en Montevideo, Uruguay, en 1940; a los quince años (1955), se inicia en el periodismo como dibujante y caricaturista, en el semanario *El sol*, donde firma sus trabajos como Gius (forma castellanizada de Huges, su apellido materno); seis años después, colabora como secretario de redacción del semanario *Marcha* (1961-1964); posteriormente, dirige el diario *Época* (1964-1966), para luego partir exiliado a Buenos Aires, donde funda *Crisis*, revista de la que fungió como director (1973-1976). Una vez instaurado el poder militar en Argentina, y después de continuas amenazas de la Triple A (Alianza Anticomunista Argentina), decide exiliarse en España, donde radicará hasta 1984, año de su vuelta a Uruguay, donde trabaja como colaborador en diversas publicaciones del continente.

La obra de Eduardo Galeano es vasta y variada: centenares de artículos periodísticos; dos libros de cuentos: *Los fantasmas del día del león* (1967) y *Vagamundo* (1973); dos cuentos ilustrados: *La piedra arde* (1980) y *Aventura de los jóvenes dioses* (1984); tres novelas: *Los días siguientes* (1963), *La canción de nosotros* (1975), y *Días y noches de amor y de guerra* (1978); trece libros de crónicas, reportajes y entrevistas, un libro sobre economía política del continente: *Las venas abiertas de América Latina* (1971), y seis libros de género híbrido basados en ventanas: la trilogía *Memoria del fuego* (1982, 1984, 1986), *El libro de los abrazos* (1989), *Las palabras andantes* (1993), *El fútbol a sol y a sombra* (1995), *Patas arriba, la escuela del mundo al revés* (1998) y *Bocas del tiempo* (2004).

La mayoría de los libros de Galeano tienen un gran éxito de ventas en toda Latinoamérica, donde la lectura de *Las venas abiertas de América Latina* (setenta y seis ediciones sólo en la editorial siglo XXI), se ha vuelto indispensable para todos aquellos interesados en la historia del continente. Esta misma obra se ha traducido a dieciocho idiomas, *Días y noches de amor y de guerra*, a doce; *Memoria del fuego*, a diez.¹ Pero a pesar del éxito y relevancia de su escritura (pues es mencionada, de forma frecuente, en diversas disciplinas como antropología, historia, economía, ecología, salud, ciencia política, agricultura, etcétera), la crítica académica ha guardado un notable silencio sobre su obra. Esta ausencia de material crítico podría deberse a la orientación política y clara posición ideológica que, en la obra literaria, corre el riesgo de considerarse como panfleto [en tanto escrito polémico dirigido contra una persona (*El pequeño Napoleón*, de Víctor Hugo), instituciones políticas o sociales (como los manifiestos anarquistas); incluso, dicha palabra puede designar una obra literaria satírica o molesta]; a esto hay que sumarle la condición híbrida de sus últimos siete libros, que se basan en las técnicas de los géneros “menores” (carta, testimonio, canción popular, leyenda, mito, tradición oral, reportaje), y cuestionan la tradición del canon literario que tiende a la experimentación y exploración sobre sí mismo.

1.1. *Canto general* como antecedente temático de *Memoria del fuego*

El uso del “nosotros” como voz narrativa, en la historia de la literatura latinoamericana, no es nuevo; basta recordar el *Canto general* (1950), de Pablo Neruda, y proponerlo como antecedente directo, en cuanto a temática, de *Memoria del fuego*, ya que es una representación épica de las luchas del hombre, en Latinoamérica, por la justicia. *Canto*

¹ cf. Palaversich, *Op. cit.*, pp. 7-8.

general plantea, al igual que la trilogía, una concepción revisionista de la historia del continente, a la vez que pretende ser una crónica del autodescubrimiento de los desamparados (lo que hoy puede llamarse búsqueda de la identidad), a través de la representación de infinidad de voces; para corroborar lo dicho, baste el canto VIII, “La tierra se llama Juan”, que hace las veces de tribuna desde donde habla 'Cristóbal Miranda (Paletero, Tocopilla)', 'Jesús Gutiérrez (Agrarista)', 'Arturo Carrión (Navegante, Iquique)', 'Benilda Valera (Concepción, Ciudad Universitaria, Chile,1949)' o 'Abraham Jesús Brito (Poeta popular)'. Quizá la semejanza mayor entre ambas obras se da en la intención de desmitificar “los clisés de los textos de historia nacional y de su Galería de ejemplares héroes burgueses”,² y el afán por mitificar la lucha y el espíritu rebelde de todos los pueblos del continente.

Dijo Neruda que “escribir para el pueblo es una ambición demasiado grande”,³ y el riesgo de caer en el panfleto siempre está latente; pero la propaganda, por llamarla de algún modo, si quiere ser eficaz, debe fundirse con el arte y, a la manera de la épica, adquirir un “carácter colectivo-popular, producto de la colaboración de todos, llegando así a convertirse en expresión del espíritu de un pueblo”.⁴ Mismo procedimiento siguen los himnos nacionales que, si bien no son una creación colectiva, a la larga, y a través del mecanismo de la repetición, terminan por formar parte y dar cohesión a una comunidad, a un pueblo o un país.

² René de Costa, *La poesía de Pablo Neruda*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1993, p. 89.

³ *Ibid*, p. 95.

⁴ Ángel del Río, *Historia de la literatura española*, Madrid: Ediciones B, 1996, pp. 96-97.

1.2. *Rayuela* y *Las historias prohibidas de Pulgarcito* como antecedente estructural de *Memoria del fuego*

En cuanto a la estructura de la trilogía, vista como una colección de anécdotas independientes pero relacionadas entre sí, el antecedente más popular es *Rayuela* (1963), libro que para cierto sector de la crítica es novela, y para otro es una colección de cuentos; sea cual fuere la postura que se adopte, es innegable que dicha obra de Cortázar forma parte de la escritura no totalizante, que se caracterizan por la búsqueda del lector activo, que sea cómplice de la elaboración de la obra a través de la lectura inquisitiva. Al igual que *Rayuela*, *Memoria del fuego* no es una obra totalizante ni acabada, sino compuesta de fragmentos de un universo narrativo que pretende reinterpretar la historia académica, a través de las pequeñas historias y versiones diferentes de los grandes sucesos que la historiografía tiende a olvidar; a la vez que puede leerse en cualquier orden sin alterar el sentido.

Otro punto de encuentro entre estas dos obras es su condición de género híbrido, de colage temático y genérico que desconfió y desafía la Razón y el Saber; el desafío estético que *Rayuela* plantea es evidente (incluso se sustenta en una serie de capítulos teóricos), mientras que la trilogía busca cuestionar, como se dijo antes, la historia oficial, a la vez que sugiere una reinterpretación histórica del continente.

Otro antecedente estructural y temático de *Memoria del fuego*, se encuentra en *Las historias prohibidas de Pulgarcito*, de Roque Dalton, también de género híbrido, basada en una multitud de textos propios, ajenos y apócrifos, que reelabora, reescribe y reacomoda tipográficamente, con el fin de colaborar con el lector en la reinterpretación de algunos acontecimientos históricos de El Salvador, desde la época de Pedro de Alvarado (en el primer texto del libro se compara las técnicas que los pipiles usaron contra el conquistador,

con las estrategias guerrilleras tan en boga en la década de los setenta), hasta el año de 1974, fecha de la primera edición del libro. Este conglomerado de textos, ajenos y propios, con los que se construye el libro (también pueden ser leídos en cualquier orden y sin perder el sentido), sostiene la tesis de que “No existen los 'misterios de la Historia' / existen las falsificaciones de la Historia / las mentiras de quienes escriben la Historia”.⁵

De esta manera, la novela de Julio Cortázar puede considerarse como antecedente directo en cuanto a estructura, mientras que la novela de Roque Dalton es, al mismo tiempo, referente estructural y temático de *Memoria del fuego*. Por otro lado, las tres obras coinciden en tanto responden a una estructura híbrida, de colage genérico que cuestionan el discurso establecido en el ámbito estético, político e histórico.

1.3. *Las venas abiertas de América Latina, La canción de nosotros y Días y noches de amor y de guerra como preparación para la escritura de Memoria del fuego*

Las venas abiertas es un ensayo, o un “manual de divulgación [sobre economía política] en el estilo de una novela de amor o de piratas”,⁶ que aborda los acontecimientos históricos y contemporáneos (hasta finales de 1970), con el fin de descubrir las bases políticas y económicas sobre las que se sustenta el continente; al mismo tiempo que procura evitar la acumulación de fechas y datos sin relación entre sí, ya que su intención es “indicar cuáles son las realidades sociales, los sustentos políticos y militares que están en la base de una larga y difícil marcha de los países a través de la historia”.⁷ En *Las venas abiertas*, Galeano nunca pregonaba objetividad, al contrario, se declara en desacuerdo con el orden establecido

⁵ Roque Dalton, *Las historias prohibidas de Pulgarcito*, México: Siglo XXI, 1989, p. 226.

⁶ Eduardo Galeano, *Las venas abiertas de América Latina*, México: Siglo XXI, 2004, p. 339.

⁷ Riva, *Op. cit.*, p. 33.

que consiste en “la cotidiana humillación de las mayorías, pero orden al fin”;⁸ porque está convencido de que el mundo debe ser la casa de todos, aunque sabe muy bien que “la primera condición para cambiar la realidad consiste en conocerla”;⁹ por esto escribe *Las venas abiertas*, libro donde se encuentra el germen de *Memoria del fuego*, y donde América Latina tiene el tratamiento de un ser vivo y lleno de memoria, pues abundan referencias como “[su] memoria es obsesiva [...]. Se obliga al zombi a comer sin sal: la sal, peligrosa, podría despertarlo”.¹⁰

Dos novelas, en la obra de Galeano, pueden considerarse como antecedente de la trilogía; éstas son: *La canción de nosotros*, y *Días y noches de amor y de guerra*. La primera surge como una denuncia del régimen militar uruguayo de los años setenta, cuando Juan María Bordaberry fungió como presidente “en medio de un clima de terror y restricción al ejercicio de las libertades [...], el ascenso de la lucha de la guerrilla urbana y la acentuación de la crisis económica, hicieron pasar al primer plano del poder a las fuerzas armadas, que utilizaron la figura de Bordaberry solamente para legitimar su accionar represivo, la supresión de las garantías constitucionales, y el estado de guerra interna”.¹¹ Ésta es la dictadura militar que Galeano denuncia en *La canción de nosotros* (1975), dividida en cinco capítulos: “Andares de Ganapán” (su tema principal es la imposibilidad de la afirmación humana como consecuencia directa de un sistema social injusto), “La máquina” y “El santo oficio de la inquisición” (la tortura como práctica histórica en el continente), “La ciudad” (búsqueda de los aspectos sociales que la dictadura ha destrozado), “El regreso” (la reconstrucción de la identidad individual). El desenlace juega

⁸ Galeano, *Las venas*, *Op. cit.*, p. 22.

⁹ *Ibid*, p. 341.

¹⁰ *Ibid*, p. 363

¹¹ Ricardo Nudelman, *Diccionario de política latinoamericana del siglo XX*, México: Océano, 2001, p. 54.

un papel fundamental, pues Mariano (representante de la pequeña burguesía radical ilustrada), busca a Ganapán (pepenador que perdió su anterior trabajo debido a la crisis originada por el gobierno militar), quien ayudó al primero a huir de la cacería de brujas; en este final se representa, por medio de un abrazo simbólico, el ideal revolucionario, que consiste en la unión de los dos sectores de la población que los protagonistas representan.

Sobre *Días y noches de amor y de guerra* (1978), Galeano dice que es “una [...] conversación con mi propia memoria”;¹² memoria que “guardará lo que valga la pena. La memoria sabe más de mí que yo; y ella no pierde lo que merece ser salvado”.¹³ Es un libro testimonial (escrito desde el exilio en Argentina y a punto de salir hacia otro exilio en España), que prosigue la línea temática de *La canción de nosotros*, con la diferencia que ahora se busca un alcance continental, pues se denuncia la tiranía y la represión sufrida por el autor, por sus amigos o amigos de sus amigos, en Argentina, Guatemala, Brasil, Uruguay, etcétera; en este espacio literario, el acudir a los recuerdos, a la memoria de los otros, permite el paso del cuestionamiento individual al colectivo, el tránsito de la conciencia individual (el yo como centro narrativo), al nosotros que es más una búsqueda de identidad colectiva; en otras palabras, se utiliza la memoria como elemento de exploración y reconstrucción a nivel individual y grupal, donde la historia privada tiene injerencia directa en la historia social (lo cotidiano como revelación de lo trascendente).

En cuanto a la estructura, se acerca mucho a lo que será *Memoria del fuego*, pues el libro se divide en fragmentos narrativos muy semejantes a las ventanas, aunque la repetición obsesiva de los títulos (de los cuales sólo cambian la fecha y los subtítulos) hace pensar más en la crónica, o el seguimiento periodístico de algún acontecimiento de

¹² Riva, *Op. cit.*, p. 41.

¹³ Eduardo Galeano, *Días y noches de amor y de guerra*, La Habana: Casa de las Américas, 1978, p. 12.

relevancia, aspecto que no debe sorprendernos pues, como se mencionó antes, Galeano ha ejercido la profesión desde los quince años.

Basten estas pequeñas reseñas sobre su obra anterior a la trilogía (sin tomar en cuenta *Los fantasmas del día del león*, *Los días siguientes* y *Vagamundo*), para encontrar ciertas características y obsesiones que llegarán a desarrollarse de una manera plena en *Memoria del fuego*, tales como: el cuestionamiento de la historia individual y colectiva, la reinterpretación de la historia del continente, la búsqueda de una identidad común a toda Latinoamérica, la denuncia de la violencia y la injusticia, la rebeldía como característica de los pueblos latinoamericanos, el anhelo de un mundo donde quepan muchos mundos.

1.4. Contexto histórico de *Memoria del fuego*

Debe tomarse en cuenta el contexto histórico en el que fue escrita la trilogía ya que, como se verá más adelante, uno de sus motores narrativos es la revolución en toda Latinoamérica, misma que en esa época se ve como un sueño posible, pues además de la existencia de dos gobiernos revolucionarios (Cuba y Nicaragua), las guerrillas poblaban todo el continente.

En la década de los setenta, de entre todos los países de Latinoamérica, Chile es el que contaba con una tradición democrática más consolidada. Sus instituciones eran respetadas y el ejército no acostumbraba a intervenir en cuestiones políticas. Pero desde 1970, año en que Salvador Allende asumió la presidencia del país, la coyuntura económica se iba agravando poco a poco, debido a la agitación de la extrema izquierda ansiosa de emprender reformas radicales, y la hostilidad activa del gobierno de Estados Unidos, que consideraba amenazados sus intereses. La inflación arruinó a las clases medias, y éstas

alimentaron el descontento a través de denuncias en radio, televisión y prensa escrita, sobre una posible reorientación del programa de gobierno, inspirada en el modelo cubano.

El once de septiembre de 1973, tras un golpe de Estado, los militares asumieron el control del país, luego de irrumpir en el palacio de Moneda y orillar a un supuesto suicidio al presidente. Miles de personas fueron detenidas, encarceladas, torturadas y cerca de tres mil asesinadas. El general Augusto Pinochet Ugarte, jefe del Estado Mayor, se autoproclamó presidente y promulgó una nueva constitución. En Argentina, después de un retorno al peronismo, los militares también se hicieron del poder en marzo de 1976; usaron similares métodos y provocaron treinta mil desaparecidos.

En la década de los setenta, casi toda Latinoamérica fue gobernada por juntas militares, donde los grupos disidentes sólo contaban con la lucha armada para oponerse a tales regímenes que, por otro lado, fomentaron la apertura a los capitales extranjeros, esencialmente estadounidenses, que beneficiaban a una minoría burguesa, mientras en otras esferas sociales, la única alternativa era el desempleo o el trabajo cada vez peor remunerado.

La década de los ochenta se caracterizó por un regreso a los cuarteles de las juntas militares que gobernaron en los setenta. Desde 1983, en Uruguay se experimentó una vuelta paulatina a la democracia; en Argentina, la derrota en la guerra de las Malvinas marcó el inicio del fin de la dictadura, mientras que en Chile, a través de un plebiscito realizado en 1986, se exigió la renuncia de Pinochet.

La incapacidad para gobernar de los dictadores y las juntas militares quedó clara: en Argentina, como ya se mencionó, se calculan en treinta mil los muertos y desaparecidos, por si esto fuera poco, el poder adquisitivo del salario descendió un cuarenta por ciento; y en Santiago de Chile más de la mitad de la población conurbana se encontraba por debajo

del umbral de pobreza. Desgastadas por tanta represión, desprestigiadas ante la opinión internacional, denunciadas por cierto sector de la iglesia, y sin el apoyo del gobierno de los Estados Unidos (que en el discurso exigía una transición a la democracia), las dictaduras comenzaron a derrumbarse.

En Nicaragua, el régimen sandinista se encontraba en medio de la crisis económica y la guerra civil entre sandinistas y la “contra” (apoyada por el gobierno estadounidense), que dejó más de cuarenta y cuatro mil muertos. En 1988 se acordó un alto al fuego, y en 1990 se realizaron unas elecciones que llevarían al abandono de dicho régimen.¹⁴

El primer tomo de la trilogía aparece en 1982, el último en 1986, y aunque Galeano empezó a escribirla en el exilio, con la desesperación y desilusión que dicha realidad conlleva, también fue testigo, desde España, del desmoronamiento de las dictaduras militares del cono sur, del ascenso de las revoluciones socialistas del continente (Cuba y Nicaragua), y del surgimiento de nuevas formas de lucha política y social, como la teología de la liberación.

Como ya se dijo, el último tomo de la trilogía aparece en 1986, pero el recuento histórico termina en 1984, es decir, en el marco temporal de dicha obra, no cabe el derrumbe sandinista (1987-1990), que conduce al fin de la revolución, ni el desmoronamiento de la URSS que, entre otras muchas consecuencias, provocó en Cuba una de las crisis más fuertes que ese pueblo ha tenido que soportar, y que se conoce como periodo especial en tiempo de paz (consistía, básicamente, en administrar y racionar los alimentos y servicios de la misma forma que se haría en época de guerra), ni los sucesivos fracasos de los movimientos sociales, ni los cambios que provocó la existencia de una única

¹⁴ Cf. Mario C. Casalla, *América Latina en perspectiva : dramas del pasado, huellas del presente*, Buenos Aires : Fundación OSDE : Altamira, 2003., Michel Pierre, *Un siglo en imágenes*, tomo VIII y IX: Barcelona, Ediciones B, 2000., Pierre Vayssièrre, *Les Révolutions d’Amérique Latine*, Paris: Éditions du Seuil, 1991.,

alternativa económica para todo el mundo (con excepción de Cuba, y de China que ocasionan grandes discusiones cuando se trata de definir su forma de gobierno).

Quizá estos cambios políticos, sociales y económicos han contribuido a que en los trabajos posteriores de Galeano, el tono de denuncia se modifique, y ya no sea la revolución como creación colectiva, uno de los principales motores de su escritura, sino que se limite a mostrar los hechos, eso sí, sin pretender objetividad alguna y dejando en claro su indignación ante cualquier abuso y contradicción propia del sistema que impone “el desprecio como costumbre. Y ahora quiere vender el desprecio como destino”.¹⁵ Esto se observa en dos libros, principalmente, *Patatas arriba, la escuela del mundo al revés*, y *El fútbol a sol y a sombra*. Las otras obras se basan más en recreaciones de los relatos de la tradición popular, y de las historias que le han contado amigos y desconocidos, con el propósito de contagiar y ser parte del misterio y la maravilla de la vida humana, “para compartir, para comulgar. Para salvarme con otros de la pena y el miedo”.¹⁶

¹⁵ Eduardo Galeano, “La teoría del fin de la historia”, en *Ser como ellos y otros artículos*, México: Siglo XXI, 2002, p. 113.

¹⁶ Entrevista con Rosalba Campra, en Rosalba Campra, *La identidad y la máscara*, México: Siglo XXI, 1998, p. 166

Capítulo 2

(Re)construir la historia del otro

2.1 Breve recuento del poscolonialismo y el tricontinentalismo

Entre la década de los cincuenta y sesenta, la mayoría de los territorios que aún permanecían colonizados, obtuvieron su independencia mediante las armas (Congo, Argelia), o las negociaciones (India). Lo cual, llevó a dichos territorios a convertirse en naciones independientes y, por ende, a enfrentarse con nuevas circunstancias que surgieron después del colonialismo (en tanto reglas directas de dominación), aunque siguieron sujetos al imperialismo (entendido como sistema global de poder económico y hegemónico). Ésta es la etapa que se conoce como poscolonial, y en la que se libra una lucha por recuperar la historia propia, por construir una continuidad histórica, interrumpida por la colonia, que ayude a crear la identidad nacional (formada por pueblos que, a su vez, poseen identidades distintas). Éste es el punto de donde surge la poscolonialidad como tendencia crítica y analítica de las condiciones económicas, materiales y culturales que determinan el sistema global, en el que la nación poscolonial es obligada a operar; de forma más radical, el poscolonialismo nombra una posición teórica y política que representa un concepto activo de intervención dentro de circunstancias muy opresivas, ya que *“it combines the epistemological cultural innovations of the postcolonial moments with a political critique of the conditions of postcoloniality”*.¹

Durante siglos, el poder de la palabra fue exclusivo de los vencedores (la voz del colonizado era la voz del amo), sólo se permitía una forma de contar la historia, ésa era la

¹ “Combina las innovaciones culturales epistemológicas de los momentos poscoloniales con una crítica política sobre las condiciones de la poscolonialidad”, en Robert Young, *Postcolonialism, an Historical Introduction*, Oxford: Blackwell, 2001, p. 57. (Todas las traducciones son mías).

versión del colonizador; esto permitió homogenizar, en el caso de los vencedores, el pasado y el presente político-cultural que les ayudó en la construcción de una continuidad histórica, que sirvió, a su vez, como base para la noción de identidad. Pero en el caso de las sociedades de Asia, África y América Latina, se trata de historias, tendencias y movimientos rotos, de voces silenciadas por la colonia.

El proceso de independencia, de descolonización, se asocia con la búsqueda de la voz propia, perdida entre las ruinas del colonialismo, desde donde se empiezan a escuchar las opiniones de los intelectuales surgidos después de la etapa de la colonia (es decir, poscolonial), entre los que se encuentran Frantz Fanon, Ngugi Wa Thiongo, Aimé Césaire, José Carlos Mariátegui, Ernesto Guevara. Estas voces tratan de “desarrollar una forma de discurso que intente limpiar las imágenes negativas y despectivas pintadas por la literatura europea, valorizar las tradiciones nativas y afirmar el potencial radical de la memoria histórica”.² La intención es crear un discurso que confronte y destruya el mecanismo ideológico heredado por el colonizador, donde “el continente es pensado desde una sola voz, a partir de un sujeto blanco, al resto habría que blanquearlos y occidentalizarlos”.³ Se propone reescribir la historia desde el punto de vista de los vencidos, revisar la historiografía eurocéntrica, escrita desde el espíritu del siglo XIX, que interpreta, en términos positivos, la intervención de los colonizadores como la vía para transitar de la barbarie a la civilización en los territorios colonizados. Aunque ésta es la actitud hegemónica, o por lo menos la de los historiadores oficiales que mienten desde el poder, no es una actitud generalizada pues, existen voces como las de Eric Wolf, Immanuel Wallerstein o André Gunder Frank que, sin ser parte de los intelectuales nativos de los

² Santiago Gómez Castro [et al.], *Pensar (en) los intersticios, teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Santa Fe de Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 1999, p. 43.

³ *Ibid.* p. 45.

territorios poscoloniales, trabajan en la deconstrucción ideológica de la historiografía y, a la vez, cuestionan la autoridad de la historia como ciencia objetiva y neutral. Para esto, la teoría poscolonial se relaciona con los efectos de la mezcla de culturas y pueblos, pues:

This heterogeneity and conceptual fluidity notwithstanding, the overall political project of postcolonial critique remains coherent and urgent. First, investigating the extent to which not only European history but also European culture and knowledge was part of, and instrumental in, the practice of colonization and its continuing aftermath. Second, identifying fully the means and causes of continuing international deprivation and exploitation, and analyzing their epistemological and psychological effects. Third, transforming those epistemologies into new forms of cultural and political production that operate outside the protocols of metropolitan traditions and enable successful resistance to, and transforming of, the degradation and material injustice to which disempowered peoples and societies remain subjected.⁴

Para retomar la cita anterior, es necesario considerar tres objetivos como la base de la crítica poscolonial:

1. Revalorar los alcances, la influencia y las consecuencias que la historia, la cultura y el conocimiento europeo tuvieron en la colonización.
2. Identificar los medios y las causas del continuo despojo y explotación, a la vez que analizar los efectos psicológicos y epistemológicos de dichos actos.
3. Transformar dichas epistemologías en nuevas producciones políticas y culturales que no operen bajo el protocolo tradicional de la metrópoli, y que sirvan como base para la resistencia contra la degradación y la injusticia que aún sufren los “nadies”.

⁴ “No obstante esta heterogeneidad y fluidez conceptual, el conjunto del proyecto político de la crítica poscolonial permanece coherente y apremiante. El primer punto consiste en investigar la magnitud, la influencia que, no sólo la historia, sino la cultura y el conocimiento europeos ejercieron en la práctica de la colonización y sus prolongadas consecuencias. El segundo punto se basa en identificar, plenamente, las causas y los significados del permanente saqueo y explotación internacional, a la vez que analizar los efectos epistemológicos y psicológicos que dichas circunstancias provocan. El tercer punto consiste en transformar esas epistemologías en nuevas formas de producción culturales y políticas, que operen fuera de los protocolos de las tradiciones metropolitanas, a la vez que planteen formas exitosas de transformación y resistencia contra las condiciones de degradación e injusticia material a las que la mayor parte de la sociedad siguen sujetas” en Robert Young, *Op. cit.*, p. 69.

Después de esta breve explicación sobre el poscolonialismo, es necesaria la siguiente pregunta: ¿Por qué analizar *Memoria del fuego* desde dicha perspectiva, si esta posición teórica y política surge como resultado de las luchas de independencia de los territorios africanos (en las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX), y América Latina, obtuvo su independencia a principios del siglo XIX?

Para responder a este cuestionamiento, hay que recordar una frase del *Manifiesto zapatista*: “somos el resultado de 500 años de lucha”, que hace referencia al despojo y saqueo que Latinoamérica ha soportado, por parte de intereses extranjeros y sus representantes locales, desde la época de la colonia hasta nuestros días; este mismo argumento se presenta como principal en *Las venas abiertas de América Latina*, libro que es, en la obra de Galeano, antecedente directo de *Memoria del fuego*.

La importancia de *Las venas abiertas* radica en que desarrolla, en la historia de América Latina, la perspectiva de *longue durée*, y que consiste en analizar las diferentes formas de explotación que ha sufrido el continente durante más de 500 años desde un panorama común pues, luego del fin de la colonia se promulgó la Doctrina Monroe, la cual, establece los lineamientos sobre la política exterior de Estados Unidos con respecto a los derechos y actividades de las potencias europeas en el continente americano, y que se considera la base de la política aplicada por este país sobre Latinoamérica. Esta política representa la continuación, aunque por otras manos y por otras vías, de la explotación y el silenciamiento contra el que los pueblos de América Latina no han dejado de luchar; de ahí que las revoluciones sociales de carácter campesino sean una constante en su historia.

Since the promulgation of the Monroe Doctrine of 1823, Latin America has been subject more than any other region in the world, even Southeast Asia, to neocolonialism in the form of US imperialism: military, political and economic [...]. Since then, the conditions of the peasantry, of local indigenous people, have if anything deteriorated with urbanization and social division [...]. The result has been

that peasant revolutions have been a constant feature of Latin American history over the past two centuries, and continue today throughout the continent.⁵

Desde un punto de vista histórico, han existido muchas batallas contra el imperialismo en América (dos ejemplos claros son la lucha de Sandino contra los *marines*, y la invasión de Francisco Villa a Columbus y otras ciudades fronterizas); pero es la Revolución cubana, debido a su anhelo internacionalista, la primera en articular el antiimperialismo en América del sur, África y el sudeste de Asia, en la Reunión Tricontinental de la Habana, en 1966, y que llevó a la firma de la Carta de Argel el año siguiente.

Pero para volver a la perspectiva Latinoamericana, debe mencionarse que José Carlos Mariátegui fue uno de los pioneros en formular el problema de dependencia cultural, y como solución propuso una reargumentación moral junto con una renovación cultural, para lo cual, era necesaria la conciencia como base en la lucha de clases:

Mariátegui suggested eloquently, the indian “problem” was simple the consequence of their economic and social exploitation [...]. Mariátegui was one of the few communists to locate the revolutionary element in Peruvian society in the indigenous peasantry in terms of a similar revolt against an essentially colonial relationship [...] Mariátegui recognized in the long history of indian insurrections against the feudal landowning class, a revolutionary tradition that was essentially socialist in character, in so far as it was based not only on the demand for an end of exploitation but also for a return to the communal, co-operative living of the Incan past [...] regarded the pre-colonial culture as communist before communism.⁶

⁵ “Desde la promulgación de la Doctrina Monroe en 1823, América Latina ha soportado más que cualquier otra región del mundo, incluso el sureste asiático, el llamado neocolonialismo que ha tomado la forma de imperialismo norteamericano (militar, político y económico) [...]. Desde entonces, la condición del campesinado y de los indígenas se ha deteriorado, a esto se le suma la urbanización y la división social [...]. El resultado es que las revoluciones campesinas son una constante en la historia de América Latina, y aún continúan presentes en todo el continente”, en *Ibid*, p. 194.

⁶ “Mariátegui indicó de forma elocuente que el ‘problema’ indígena era, simplemente, la consecuencia de la explotación social y económica [...]. Mariátegui fue uno de los pocos comunistas en ubicar el elemento revolucionario, dentro de la sociedad peruana, en el campesinado indígena en términos de una revuelta contra las relaciones coloniales [...]. Mariátegui reconoce, en la larga historia de insurrecciones indias contra la clase feudal terrateniente, una tradición revolucionaria que es, en esencia, de carácter socialista, y que encuentra sus raíces no sólo en la demanda del fin de la explotación, sino en el regreso a la propiedad comunal propia de los tiempos del imperio Inca [...], se considera la cultura prehispánica como comunismo antes del comunismo”, en *Ibid*, p. 198.

El socialismo americano se distinguirá porque combina una cultura colonial común con la tradición moral indígena que estimula una conciencia revolucionaria espontánea; de la misma forma, Galeano representa, en *Memoria del fuego*, la espontaneidad de la lucha en América Latina que se basa en la tradición indígena. Basta recordar las ventanas sobre los cimarrones o la revolución sandinista; en las primeras se narran los actos de rebeldía de los primeros esclavos que se refugiaban en los montes buscando la libertad, mismos que al huir llevaban consigo semillas para fecundar la tierra sin dueño ni amo; mientras que la lucha sandinista se representa como un carnaval donde todos bailan, cantan y, a través de actos espontáneos participan de la fiesta de la revolución. Dicha tradición, tanto para Mariátegui como para Galeano, no es una alternativa nativista, sino una continua dinámica cultural que ha absorbido las ideas socialistas, pues: *“the hope of the indigenous people is absolutly revolutionary and it was this revolutionary impulse that provided the foundation for Marxism in Latin America”*.⁷ Según Mariátegui, el socialismo y la nueva tradición cultural, serían construidos en lo que él llamaba “el nuevo indígena”. En *Amauta*, periódico que él fundó, propuso:

The reconstruction of Peru on an indian foundation. The new generation is recovering our true past, our true history [...] The revolutionary indigenistas show an active and concrete solidarity with today’s indians. This indigenismo does not indulge on fantasies of utopian restorations. It perceives the past as a foundation, not as program. Its conception of history and its events is realistic and modern. It neither ignores nor slights any of the historical facts that have modified the world’s reality, as well as Peru’s, in these four centuries.⁸

⁷ “La esperanza de los indígenas es absolutamente revolucionaria, y es este impulso revolucionario el que motiva la fundación del marxismo en América Latina”, en *Ibid*, p. 199.

⁸ “La reconstrucción del Perú sobre una base indígena. La nueva generación está recobrando nuestro verdadero pasado, nuestra verdadera historia [...] Los indigenistas revolucionarios muestran una activa y concreta solidaridad con los indígenas de hoy. Este nuevo indigenismo no consiente fantasías o restauraciones utópicas; percibe el pasado como fundación, no como programa; su concepción de la historia y sus acontecimientos es realista y moderna; no ignora ni evade ningún hecho histórico que haya modificado la realidad del mundo y, en consecuencia, del Perú mismo, en estos cuatro siglos”, José Carlos Mariátegui, citado en *Idem*.

La renovación cultural considera la disolución de las divisiones políticas, económicas y raciales entre europeos e indígenas, una disolución que se efectuaría a través de la revolución social.

Ernesto Guevara, a través de su búsqueda del “Hombre Nuevo” (de la misma forma que Mariátegui buscaba el “Nuevo Indígena”), también consideraba el combate al racismo una tarea fundamental para terminar con las vías de explotación sistemáticas en América Latina:

The “Indian problem” in Latin America [...] does not lie in any lack of cultural or economic integration of the indian into society. His problem like majority of people, lies rather in his very exploitative metropolis-satellite integration into the structure and development of capitalist system which produces underdevelopment in general [...] Only by denying the basis of essential racial differences would the real basis of the exploitation become clear.⁹

Guevara relacionaba el socialismo con el ideal del amor a la humanidad, y una sociedad organizada con base en los valores humanos, por eso creía que la única forma de poner en evidencia y, a la vez, destruir las bases de explotación, sería acabando con la división racial y otras formas de opresión, mediante la educación.

En la década de los sesenta, el Che se convirtió en el principal pilar de la lucha internacionalista (argentino que participó en la Revolución cubana, luchó en África y murió en Bolivia); y aunque no estuvo presente en la conferencia tricontinental de la Habana, en enero de 1966 (tenía casi un año de haber vuelto a la clandestinidad, y se reponía en el Cairo de la derrota sufrida, un par de meses atrás, en el Congo), sí se leyó un discurso en su nombre donde, a diferencia del Manifiesto Comunista que se dirige a los “proletariados del

⁹ “El ‘problema indígena’ en América Latina [...] no radica en la falta de cultura o de integración económica del indígena dentro de la sociedad. Su problema, como el de la mayoría de las personas, radica en la integración de las metrópolis-satélite dentro de la estructura y desarrollo del sistema capitalista, el cual, produce subdesarrollo en general [...]. Sólo a través del repudio a los cimientos de las diferencias raciales es que las verdaderas bases de la explotación serán claras”, Ernesto Guevara, citado en *Ibid*, p. 207.

mundo”, se redireccionó el mensaje, a la vez que se asumió la voz de un “nosotros” que habla con, para y por las voces subalternas: “nosotros, los desposeídos”, “nosotros, la gente explotada del mundo”; de esta manera, con las palabras del Che a la tricontinental “*the epistemology of the postcolonial subject had been born*”.¹⁰ La formulación importante es “nosotros, los explotados del mundo”, y no “nosotros, los comunistas de los tres continentes”. Por esto, la Conferencia Tricontinental de Solidaridad de los Pueblos de África, Asia y América Latina “*in many ways represents the formal initiation of a space of international resistance of which the field of postcoloniality theory would be a product*”.¹¹

En este capítulo, se abordará la trilogía desde una perspectiva poscolonial y tricontinental, con el fin de mostrar que *Memoria del fuego* se inserta en un proceso de revisión y de reescritura de la historia como ciencia, para devolverle su valor literario original y popular (¿Qué es la historia sino una especie de *storytelling*, de tradición oral?), y de paso, transgredir el monopolio de la palabra de los vencedores, para mostrar que hay muchas historias y luchas rotas, para que en el proceso de des(neo)colonización que Latinoamérica vive desde la época de las independencias, se incluyan todas las voces llenas de silencio y sean escuchadas; proceso en el que si las luchas revolucionarias se representan encaminadas al socialismo, no se debe a las tendencias políticas de las que el escritor se declara partidario, sino a las características del socialismo americano (mismas tendencias que quizá lo lleven a asumir el “nosotros testimonial” como voz narrativa), que se basa en la tradición moral indígena y en la conciencia revolucionaria “espontánea”.

Debe recordarse que *Memoria del fuego* se terminó de escribir en 1984, época en que la alternativa socialista se veía como una posibilidad real, pues dos naciones

¹⁰ “La epistemología del sujeto poscolonial había nacido”, *Ibid.* p. 212

¹¹ “En muchos aspectos, representa el inicio formal de un espacio de resistencia internacional, del cual, el campo de la teoría poscolonial sería un producto”, *Ibid.* p. 213.

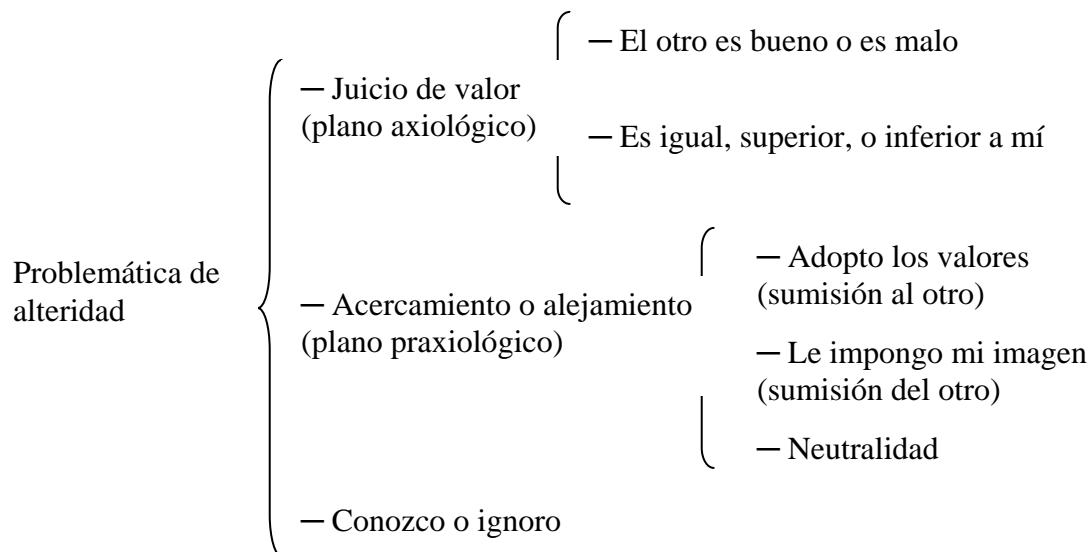
latinoamericanas, Cuba y Nicaragua, eran dos rescoldos en el zapato del poder capitalista, y daba la impresión de que el fuego alcanzaría a otros países o, al parafrasear el proverbio africano con que inicia *Los nacimientos*, se hubiera dicho que la hierba seca incendiaría la hierba húmeda.

2.2 Voz y representación de la otredad subalterna en *Memoria del fuego*

La otredad puede considerarse como el descubrimiento que el *yo* hace del *otro*, de los *otros* que también son *yos*, pues “son sujetos como yo que, sólo mi punto de vista, para el cual todos están allí, y sólo yo estoy aquí, separa y distingue verdaderamente de mí”.¹² Los otros pueden ser una abstracción, o un grupo social concreto al cual nosotros no pertenecemos. La otredad puede ser interior (las oposiciones dentro de una misma sociedad, como hombre-mujer, ricos-pobres, locos-cuerdos, etcétera), o exterior (basada en diferencias geográficas, culturales y raciales, o entidades desconocidas cuyo lenguaje y costumbres no entendemos).

Antes de explorar la otredad en *Memoria del fuego*, es conveniente establecer, a grandes rasgos, la tipología de las relaciones con el otro (ya sea interior o exterior); por tal motivo, y con base en las ideas que Todorov plantea en *El problema del otro*, se propone el siguiente cuadro sinóptico:

¹² Tzvetan Todorov, *La conquista de América, el problema del otro*, México: Siglo XXI, 2003, p. 13.



2.2.1 El Encuentro

El Primer Encuentro entre indios y españoles se representa en la ventana “Colón”,¹³ donde los europeos, después de reclamar las tierras recién descubiertas como patrimonio de los reyes Isabel y Fernando, les preguntan, en hebreo, a los nativos sobre el reino de El Gran Khan y sobre el oro que llevan en las narices y orejas; como no encuentran respuesta, intentan las mismas preguntas en caldeo y árabe, pero los indios siguen sin responder, entonces “Colón maldice en genovés, y arroja al suelo sus cartas credenciales escritas en latín y dirigidas al Gran Khan”. Los europeos no saben en dónde están ni ante quiénes se encuentran. Aún no han hecho un juicio de valor, ni mucho menos asumido una actitud frente al otro. Caso contrario el de los indios que frente al “forastero de pelo rojo y piel cruda, que viste de terciopelo y ropas de mucho lucimiento”, consideran al otro superior a

¹³ Eduardo Galeano, *Memoria del fuego I. Los nacimientos*, México: Siglo XXI, 2002, p. 54.

ellos, por eso la ventana termina con la representación de la voz colectiva: “ — ¡*Vengan a ver a los hombres que llegaron del cielo! ¡Tráiganles de comer y de beber!*”¹⁴.

El juicio de valor de los españoles, en específico de Colón, se da en “El paraíso terrenal”,¹⁵ donde describe a lo que después se llamaría América y a sus habitantes como: “*Las [tierras] más hermosas del mundo [donde] los hombres muestran astucia, ingenio y valentía y las mujeres, bellísimas, llevan por todo vestido sus largos cabellos y collares de muchas perlas enroscado al cuerpo*”; comienza la idealización de los indios y, con ello, el mito del buen salvaje; en cuanto a las nuevas tierras, en ellas ubica las maravillas largamente comentadas en el imaginario colectivo, como el árbol de la vida o la fuente de la juventud. Estas tierras son el Paraíso bíblico.

Pero la visión de los territorios recién descubiertos como el Paraíso, y de sus habitantes como los más hermosos del mundo, estaba condenada a no durar, puesto que los españoles, y europeos en general, llegaron a las nuevas tierras con un objetivo claro: apropiarse de sus riquezas; por eso empezó la guerra de Conquista y, con ella, los juicios de valor que alguna vez tuvieron los habitantes de América sobre los europeos, “hombres venidos del cielo”, dioses o seres inmortales, comienzan a cambiar, y ya no será más la postura que Atahualpa asume cuando:

Se niega a creer que ha sido derrotado por los hombres. Solamente los dioses podrán. Su padre, el sol, lo ha traicionado.
Antes de que el torniquete de hierro le rompa la nuca, llora, besa la cruz y acepta que lo bauticen con otro nombre. Diciendo llamarse Francisco, que es el nombre de su vencedor, golpea las puertas del Paraíso de los europeos, donde no hay sitio reservado para él.¹⁶

¹⁴ *Idem.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 61.

¹⁶ *Ibid.*, pp. 104-105.

Contraria a la postura de Atahualpa, se presenta la actitud de un mensajero del antiguo rey de los incas que, en “El secreto”¹⁷, es torturado para que revele el mensaje que porta:

Después de muy largo tormento, suelta la lengua:
—Que los caballos no podrán subir las montañas.
—¿Qué más?
—Que no hay que tener miedo. Que los caballos espantan, pero no hacen mal.
—¿Y qué más?
Lo hacen pisar fuego.
—¿Y qué más?
Ha perdido los pies. Antes de perder la vida, dice:
—Que ustedes también mueren.¹⁸

En los dos fragmentos de ventanas, que en el libro son sucesivas, los juicios de valor son opuestos; mientras Atahualpa asume al otro como dios y, por tanto, superior a él, el secreto del mensajero inca hace referencia a las debilidades guerreras de los invasores, y revela que los otros no son dioses; incas y españoles son iguales pues ambos son mortales.

2.2.2 La Colonia

Ya descubierta la igualdad axiológica entre invasores e indios, el triunfo en la guerra de Conquista se vuelve indispensable para los españoles, pues les permitirá establecer una relación de colonizador-colonizado (donde existe una actitud jerárquica, de superioridad del primero, y que imposibilita brindarle al otro el mismo estatus ontológico del yo), que permitirá, y lo más importante, justificará la explotación, el genocidio y el otricidio, entendido como la negación de la cultura del otro, o la percepción de ella como inferior y, por tanto, merecedora de la destrucción. En este punto puede hablarse de cultura hegemónica y cultura(s) subalterna(s), ya que la primera silencia a las otras a través de

¹⁷ *Ibid*, p. 105.

¹⁸ *Idem*.

diversas estrategias que van desde la sumisión por voluntad propia, hasta la imposición, de manera violenta, de valores ajenos al otro.

Un ejemplo de sumisión por voluntad propia, de negación del yo para apropiarse de los valores del otro lo encontramos en “El espejo”, ventana donde se representa a una india que, cansada de su color (en este caso el color funciona como metonimia cultural), decide bañarse en ácido para volverse blanca, y así encontrar el reconocimiento y la aceptación del otro, que en este caso es el colonizador:

En medio del trajín y la gritería, una muchacha india anda en busca de su amo. Tiene la piel cubierta de ampollas. Cada paso es un triunfo y la poca ropa que lleva le atormenta la piel quemada. Durante la noche y el medio día, esta muchacha ha soportado, de alarido en alarido, los ardores del ácido [...]. Se untó de guao el cuerpo entero, desde las raíces del pelo hasta los dedos de los pies, porque el guao abrasa la piel y la limpia de color, y así convierte a las indias y a las negras en blancas damas de Castilla.

— *¿Me reconoce, señor?*

Oviedo la aparta de un empujón pero la muchacha insiste [...].

— *¿Sabe quién soy?*

La muchacha cae al suelo y desde el suelo continúa preguntando:

— *Señor, señor, ¿a que no sabe quién soy?*¹⁹

Otra ventana que presenta, aunque con menor violencia, la apropiación de los valores del otro es “El nieto de Atahualpa”, que habla sobre la suerte y el devenir de la estirpe de los emperadores incas, hasta llegar a la tercera generación representada en Alonso Atahualpa, hidalgo y nieto del emperador, que habitó en Madrid y sólo vestía trajes de España, hasta que cayó preso por tantas deudas contraídas con los comerciantes de aquel país. Alonso adoptó las costumbres de los hidalgos, pero la sociedad a la que intentó pertenecer jamás lo aceptó:

Alonso Atahualpa, nieto del Inca, ha muerto en prisión. Sabía tocar el arpa, el violín y el clavicordio. Sólo vestía trajes españoles, cortados por los mejores sastres, y hacía mucho que no pagaba el alquiler de su casa. Los hidalgos no van presos por deudas, pero Alonso fue a parar a la cárcel, denunciado por los sastres, los joyeros, los sombrereros y los guanteros más importantes de Madrid.²⁰

¹⁹ *Ibid*, p. 115.

²⁰ *Ibid*, p. 183.

Como ejemplo de la negación del otro a través de la imposición de los valores propios, puede citarse varias ventanas, de las cuales, el título mismo da una idea precisa del contenido: “Extirpador de idolatrías”, “Se prohíben las danzas de los indios del Perú”, “Se prohíben las danzas de los indios de Guatemala”, donde la constante es la censura de las fiestas, costumbres y creencias antiguas con el argumento religioso de que son herejías o adoraciones del demonio, por tanto, es necesario reemplazarlas por las convicciones occidentales, en específico por las católicas pues, están en peligro las almas de los pueblos recién colonizados. Argumento que a todas luces es falso, ya que la imposición cultural del vencedor sobre el vencido tiene como finalidad conservar la sumisión del segundo, basada en la baja autoestima, y la firme conciencia de que pertenece a una raza inferior a la del vencedor, para que su destino sea la servidumbre. Ejemplo claro de lo anterior es la ventana “Martín de Porres”, quien llegó a ser santo latinoamericano debido a la sumisión y resignación con que afrontó su realidad; desde el punto de vista de los vencedores, se vuelve un ejemplo a seguir para los vencidos, pues así la cultura dominante puede imponerse sobre el mundo mulato de Lima:

Martín de Porres había nacido de una esclava negra y de su amo, caballero de abolengo y puro solar español [...]. A los quince años, Martín fue donado a un convento de los frailes dominicos [...]. Nunca lo ordenaron sacerdote, por ser mulato; pero abrazando con amor la escoba, ha barrido cada día los salones, los claustros, la enfermería y la iglesia [...], cuando supo que el convento sufría penurias de dinero, se presentó ante el prior:

—*Ave María.*

—*Gratia plena.*

—*Venda vuesa merced a este perro mulato* — se ofreció.

Acostaba en su cama a los mendigos ulcerosos de la calle y oraba de rodillas durante toda la noche. [...]. Después de los maitines se desnudaba y se azotaba la espalda con un látigo de nervios de buey rematado en gruesos nudos, y mientras se arrancaba sangre gritaba:

—*¡Perro mulato vill! ¿Hasta cuándo ha de durar tu vida pecadora?*²¹

²¹ *Ibid*, p. 253.

Una de las representaciones más contundentes de la negación del otro, dentro de la trilogía, se da en “Avisos de prensa”,²² donde los esclavos son vendidos a través de anuncios en los periódicos, sólo que no hay un acuerdo sobre si los negros deben promocionarse como objetos, animales o posesiones:

Venta de animales

Se vende una negra criolla, joven, sana y sin tachas, muy humilde y fiel, buena cocinera, con alguna inteligencia en lavado y plancha, y excelente para manejar niños, en la cantidad de 500 pesos.

Se vende un hermoso caballo de bonita estampa [...]

SE ALQUILAN POSESIONES para viviendas. Negras para el servicio de casa. Negros para peones y para todo trabajo, y se dan negritos para jugar con niños. De todo darán razón en la calle [...]

SANGUIJUELAS superiores acabadas de llegar de la península, se hallan en venta en la [...]

2.2.3 Después de la Colonia

Desde 1810 en adelante, las relaciones anteriormente descritas no cambiaron de forma significativa, a lo más, el papel de dominador (antes colonizador), pasó a manos de los criollos, quienes conservaron, e incluso acentuaron, ciertas actitudes de los europeos; los dominados (antes colonizados), siguieron bajo las mismas condiciones y soportando el mismo trato.

Para reforzar el anterior comentario, debe recordarse que las juntas independentistas de 1810 (consideradas el inicio de las revueltas de los pueblos latinoamericanos), en realidad son un acto de fidelidad a la corona española, un acto de defensa a favor de Fernando VII, rey “legítimo” de España, quien era rehén de Napoleón y de su hermano José.

²² Eduardo Galeano, *Memoria del fuego II, Las caras y las máscaras*, México: Siglo XXI, 2002, p. 186.

Les abdications successives de Charles IV et de Fernandin VII en faveur de Napoléon, puis de son frère Joseph, violaient ce que certains juristes appelaient la "Constitution américaine". Selon eux, un accord tacite avait été scellé, au moment de la Conquête, entre le roi Charles Quint et les conquistadors, accord par lequel le nouveau "royaume" des Ameriques devait rester strictement rattaché à la personne du roi, qui devenait alors *rex hispaniarum et Indiarum*, et devait gouverner chaque royaume indépendamment de l'autre. Avec "l'empêchement" du roi légitime, le pouvoir devait donc retourner au peuple américain, qui se choisirait un gouvernement soucieux d'assurer son bien-être et son bonheur: "De la même façon que [nous] peuples s'étaient donnés au gouvernement espagnol de leur plein gré, ainsi pouvaient-ils s'en séparer et vivre libres de tout tribut".²³

Lo anterior representa la opinión de los criollos, quienes jamás sufrieron maltrato, discriminación o sojuzgamiento en grado similar a los indios y demás razas que coincidieron en la Colonia, de las cuales, no se expresa el sentir en la afirmación de que los pueblos americanos eran gobernados por el rey de España con su consentimiento. Aparte de la adopción de los valores, y el anhelo de ser ellos quienes dominen a los siervos de la época colonial, aquí se da la negación del otro (los antes colonizados y ahora dominados), a través de su silenciamiento. Un ejemplo de lo anterior es "El grito", donde se plasma la organización que los criollos tuvieron para rebelarse contra la usurpación de José Bonaparte, y la clara ausencia de villanos en dicho movimiento; pues no fue gratuito que Chuquisaca, habitado en su mayoría por descendientes de españoles, haya sido la primera provincia en poner de manifiesto su inconformidad:

Mientras hierve España,alzada contra los invasores franceses, América se subleva.
Los criollos desconocen el trono que José Bonaparte, hermano de Napoleón, ocupa
en Madrid.
Chuquisaca es la primera. La rebelión de la Salamanca americana anuncia que
España perderá el señorío de las Indias.

²³ "Las sucesivas abdicaciones de Carlos IV y de Fernando VII en favor de Napoleón, quien hizo lo propio al ceder el trono en favor de su hermano José, violaban lo que algunos juristas llamaban la 'Constitución americana'. Según ellos, al momento de la Conquista, se dio un acuerdo tácito entre los conquistadores y el rey Carlos V, donde se establecía que el nuevo reino de las Américas debía permanecer unido, de forma estricta, a la persona del rey que, por tal hecho, se volvía *rex Hispaniarum et Indiarum*, y debía gobernar cada reino de manera independiente el uno del otro. Con el derrocamiento del rey legítimo, el poder debía regresar a manos del pueblo americano, quien elegiría un gobierno que asegurara el bienestar y la felicidad: 'De la misma manera que nuestros pueblos han sido entregados, por plena voluntad, al gobierno español, así nuestros pueblos pueden separarse y vivir libres de todo tributo'", en Pierre Vayssière, *Ibid*, p. 37.

[...] De sus patios y jardines fluye un aroma de azahares; y por sus calles circulan más hidalgos que villanos. Nada abunda tanto como las togas y las tonsuras: muy de Chuquisaca son los doctores, tiesos como sus bastones de dorada empuñadura, y los frailes que andan rociando casas con el hisopo.²⁴

Pero las llamadas guerras de Independencia no se hubieran concretado sin la participación de los villanos, los indios que disparaban y ponían el pecho para recibir las balas; por eso, mientras más victorias conseguían los indios y sus caudillos, más aparecían los decretos que suprimían la esclavitud, la tortura y “el régimen de castas que fundan las diferencias sociales en el color de la piel. De modo que *sólo distinguirán a un americano de otro, el vicio y la virtud*. Los criollos van de susto en susto. Las tropas de Morelos marchan expropiando fortunas y dividiendo haciendas. ¿Guerra contra España o levantamiento de los siervos? Esta independencia no les conviene. Ellos harán otra”.²⁵

Sí, a los criollos no les convenía la independencia que los indios realizaban, ya que estaban en riesgo los privilegios sociales y económicos que perseguían al sublevarse. Por eso empezaron a ponerle precio a las cabezas de los próceres revolucionarios en toda Latinoamérica, pues querían mantener bajo dominio al otro (a los otros que son los “nadies”, y que históricamente han sido sometidos), sin importar que para ello se recurriera, nuevamente, a Europa:

Tenderos expertos en varas de medir y balanzas de precisión, los patricios de Buenos Aires calculan el precio de Artigas vivo o muerto. Están dispuestos a pagar seis mil duros por la cabeza del caudillo de los campos rebeldes.

Para exorcizar estas tierras del demonio gaucho, Carlos de Alvear las ofrece a los ingleses: *Estas provincias*, escribe Alvear a lord Castlereagh, *desean pertenecer a la Gran Bretaña sin condición alguna*. Y suplica a lord Strangford: *La nación británica no puede abandonar a su suerte a los habitantes del río de la Plata en el acto mismo en que se arrojan a sus brazos generosos...*

Manuel de Sarratea viaja a Londres en busca de un monarca para coronar en Buenos Aires [...].²⁶

²⁴ Galeano, *Las caras y las máscaras*, *Op. cit.*, p. 121.

²⁵ *Ibid*, p. 132.

²⁶ *Ibid*, p. 136.

El recurrir de nuevo a Europa significa el regreso a la colonización, o el colonialismo permanente, donde ya no dominan los españoles sino los criollos, que ahora juegan el papel de prestamistas o intermediarios de los países europeos, con economías sólidas, que invirtieron en las guerras de Independencia (que al final se volvieron guerras de castas y clases: criollos contra indios), y después en la construcción de las naciones independientes; con lo anterior se dan los primeros pasos para establecer lo que ahora se conoce como neocolonialismo, y que se representa en “La deuda inglesa vale un Potosí”:

Caminan agachadas las colonias españolas que nacen a la vida independiente. Desde el primer día arrastran una pesada piedra [...]: la deuda inglesa, nacida del apoyo británico en armas y soldados, se multiplica por obra de usureros y mercaderes [...]. Los nuevos países, temerosos de la reconquista española, necesitan el reconocimiento oficial de Inglaterra; pero Inglaterra no reconoce a nadie sin previa firma de un Tratado de Amistad y Comercio que asegure libertad de invasión a sus mercancías industriales.²⁷

Para ilustrar el anterior comentario sobre la guerras de Independencia que, al final, se volvieron lucha de clases y de castas, es pertinente citar “La guerra de los de abajo”, ventana donde se deja entrever las intenciones del cerco, las armas y las estrategias que se han tendido contra Artigas, a cuyo ejército, hecho de negros y de indios mal armados, mal descansados y mal comidos, lo ataca el de Brasil, que se encuentra en circunstancias mucho mejores; mientras lucha en el frente de guerra, el caudillo recibe un ataque de propaganda por parte del gobierno argentino, donde se le desprestigia a través de comparaciones con los villanos que la historia considera como tales; sólo que este ataque se encuentra con un problema y, por el cual, no puede hacer mella en el ejército de Artigas: su gente no sabe leer, y quienes pueden hacerlo pertenecen, regularmente, al bando criollo. Lo anterior muestra un gran desconocimiento del otro, pues las letras son un arma que la clase dominante monopoliza y emplea contra la clase dominada; pero en este caso, y debido a la

²⁷ *Ibid*, p. 158.

estrategia elegida (la propaganda escrita), los indios no pueden ser vulnerados por la sencilla razón de que no saben leer:

Mientras tocan degüello los clarines de la tierra invadida, el gobierno de Buenos Aires difunde propaganda [...]. Un folleto firmado por el “amigo del Orden” Llama a Artigas *genio maléfico, apóstol de la mentira, lobo devorador, azote de su patria, nuevo Atila, oprobio del siglo y afrenta del género humano*. Alguien lleva esos papeles al campamento. Artigas no desvía la vista del fogón: —*Mi gente no sabe leer*—dice.²⁸

Como último ejemplo de la actitud criolla de desconocimiento, o pretensión de ignorar al otro (los indios), y la preferencia por las actitudes y el apoyo de los europeos (que en la época colonial fueron, a todas luces, el grupo dominante y opresor), se propone la ventana “Rivadavia”,²⁹ que trata sobre la gestión de quien fuera el primer presidente de la República Argentina, y es una especie de cuadro de costumbres, donde se plasman las preferencias de los patricios argentinos por todo lo que viene de Europa, sobre lo producido en su propia patria (desde guantes, hasta vocabulario inglés o francés). Mientras que “el cónsul británico ocupa el palco del virrey de España” (imagen que puede interpretarse como metonimia del nuevo orden poscolonial), “los billetes argentinos se imprimen en Londres, y el Banco Nacional con mayoría de accionistas británicos, monopoliza la emisión”,³⁰ Bernardino Rivadavia (quien recibe un sueldo de una empresa también controlada por ingleses), se dedica, a manera de un gobernador ilustrado, a aumentar las bibliotecas públicas para un pueblo que no sabe leer. De nuevo se presenta la actitud del criollo que ignora por voluntad y conveniencia, al otro que es el indio.

El representar la negación del otro es una constante a lo largo de la trilogía y, como puede observarse, no sólo existe en entre colonizador-colonizado, sino que el criollo, en la

²⁸ *Ibid*, p. 144.

²⁹ *Ibid*, p. 163.

³⁰ *Idem*.

época poscolonial, después de haber interiorizado su identidad negativa creada a partir del discurso dominante, es ahora el que niega, o ignora al indio, quien es parte del “nosotros” deseable, y que sólo se dará en su reconocimiento como igual.

Pero la negación del otro no sólo se da en las relaciones europeo-noeuropeo, conquistador-conquistado, colonizador-colonizado o criollo-indio, que son consideradas como de otredad exterior (pues se basan en diferencias geográficas, culturales o raciales), sino que también aparece la otredad interior, sustentada en las oposiciones dentro de una misma sociedad, en tanto niño-adulto, rico-pobre u hombre-mujer; la última merece atención especial para este análisis, pues ocupa un lugar importante en la trilogía.

2.2.4 El otro género

A lo largo de la historia, el poder de dirigir y controlar a la sociedad ha sido, salvo en raras excepciones, exclusivo de los hombres; en un ambiente patriarcal es lógico que la figura femenina ocupe un segundo término, sin importar la situación o la esfera de la cual se trate, pues las relaciones hombre-mujer también son relaciones de poder; debido a lo anterior, la condición de esta última “se puede teorizar en los mismos términos que la condición de otros grupos que se resisten al poder dominante”.³¹ En consecuencia, una mujer, además de soportar la marginación racial y económica propia de los individuos de su condición, se enfrenta a la opresión de género.

En la trilogía se encuentran muchas ventanas que representan la marginación económica, racial y de género que la mujer ha sufrido desde el llamado descubrimiento de

³¹ Julia Kristeva, citada por Palaversich, en *Op. cit.*, p. 183.

América; pero también nos muestran sus luchas contra el sistema patriarcal que tiende a excluirlas de casi todo discurso, ya sea económico, político, social, científico o cultural.

Un ejemplo muy conocido de la opresión contra la mujer es la vida de Sor Juana; historia que Galeano desarrolla en seis ventanas; en la primera de ellas la protagonista tiene cuatro años, pero ya se insinúan sus pretensiones de asumir el rol intelectual que, en su tiempo, sólo estaba reservado para los hombres, de la misma forma que se deja entrever el castigo que merecerá si se atreve a desafiar las reglas sociales:

—¡No estoy jugando! —protesta Juana con agua en los ojos—. ¡Yo soy hombre! ¡Yo iré a la universidad porque soy hombre!
La madre le acaricia la cabeza.
—Mi hija loca, mi bella Juana. Debería azotarte por estas indecencias.³²

En la siguiente ventana, “Juana a los dieciséis”,³³ ya no es la madre quien reprime, con tono cariñoso a la hija, sino la sociedad quien limita la curiosidad intelectual, y la hace marchar “rumbo al convento [donde] buscará lo que no puede encontrar afuera”. “Juana a los treinta”³⁴ es la lucha entre el amor divino y el amor humano; entre sofocar sus ansias de conocimiento, o aceptar los mandatos sociales que le impiden escribir poemas y le recomiendan dedicarse a las labores propias de una monja, que consisten en buscar, a través del sufrimiento, ser digna de Dios. “Juana a los cuarenta” es una representación del reproche que el obispo de Puebla, fingiendo ser Sor Filotea y pertenecer al mismo estatus social que ella, le hace a Sor Juana sobre sus anhelos intelectuales. La actitud del confesor y del obispo de definirla como un ser ambiguo, que tiene letra de hombre y que se baña desnuda, no es más que la representación del rechazo y la intolerancia al desafío intelectual del género subalterno:

³² Galeano, *Los nacimientos*, *Op. cit.*, p. 272.

³³ *Ibid*, p. 279.

³⁴ *Ibid*, p. 295.

Sor Filotea (bordando en un bastidor).— Misterioso es el Señor. ¿Para qué, me pregunto, habrá puesto cabeza de hombre en el cuerpo de sor Juana?

El Confesor (apuntando a sor Juana con una cruz de madera).— ¡Ingrata!

Sor Juana.— Buscando... Muy temprano supe que las universidades no son para las mujeres, y que se tiene por deshonesto a la que sabe más que el Padre Nuestro [...]. Cuando me prohibieron los libros, como más de una vez pasó en este convento, me puse a estudiar en las cosas del mundo. Hasta guisando se pueden descubrir secretos de la naturaleza [...]. Si Aristóteles hubiera Guisado, mucho más hubiera escrito.

El Confesor (Mira al techo y alza las manos, suplicando).— ¡Ella ensucia la pureza de la fe!

Sor Filotea.— Se baña desnuda. Hay pruebas.

Sor Juana.— ¡Apaga, señor, la luz de mi entendimiento! ¡Deja sólo la que baste para guardar tu ley!

La obra continúa, con diálogos semejantes, hasta 1693.³⁵

Sor Juana termina por negarse a sí misma, por conformarse con la imagen que la sociedad de su época ha construido sobre las mujeres; su renuncia a las letras y los estudios para cumplir la vida propia de una monja puede interpretarse como la imposición del sistema patriarcal.

El discurso histórico también tiende a omitir la parte femenina; en Latinoamérica, esta actitud se registra desde la historia de la Conquista que glorifica el aporte masculino, y con frecuencia ignora el papel de las mujeres que alimentaron, curaron y pelearon al lado de los soldados españoles; con la diferencia de que, al momento de repartir el botín de la guerra, ellas llegaron tarde; así lo muestra la siguiente ventana:

1556

Asunción del Paraguay

Las conquistadoras

A sus espaldas cargaron leña y heridos [...] Les dieron agua fresca y consuelo y telarañas para las lastimaduras [...] Ellas dispararon las ballestas y cañones mientras ellos se arrastraban buscando sombría donde morir [...] Así ocurrió en Buenos Aires y en el río Paraná.

Al cabo de veinte años [...] Bartolomé García masculla sus protestas. Irala no le ha dado más que dieciséis indios

—¿Y yo? Si te quejas tú, ¿qué diré yo? —chilla doña Isabel de Guevara.

³⁵ *Ibid*, pp. 303-305.

Ella también estuvo desde el principio. Vino desde España para fundar Buenos Aires junto a Mendoza y junto a Irala subió hasta Asunción. El gobernador no le ha dado ni un indio.³⁶

La actitud de omitir el aporte de la mujer también existe en el recuento de las rebeliones; mientras la historia oficial reconoce las luchas de Cuauhtémoc, Túpac Amaru, Simón Bolívar o José Martí, los nombres de mujeres como Bartolina Sisa o Manuela Sáenz, se pierden entre las sombras que proyectan los primeros. Pero la tradición rebelde no termina con ellas, sino que se prolonga hasta llegar el siglo XX, y se encarna en Rigoberta Menchú o en Domitila Barrios; el andar de esta última es contada en cinco ventanas del tercer tomo, desde su participación en la lucha de los mineros bolivianos en 1967, hasta su exilio en Suecia, en 1981.

La experiencia del indio que representa la otredad dominada, se emparenta con la otredad femenina en tanto los dos son definidos y distorsionados por el discurso dominante; situación que en *Memoria del fuego* se muestra con el fin de reivindicar el estatus subalterno y combatir el silenciamiento histórico y social al que son sometidos los grupos ex-céntricos. Combate en el que, por lo menos en el contexto de la trilogía, las fuerzas de ambos bandos, el hegemónico y el subalterno, son equiparables, puesto que el poder de la palabra ya no es exclusivo de los vencedores; esto permite revelar (de la misma forma en que lo pretende el poscolonialismo), los alcances, la influencia y las consecuencias que la historiografía y la cultura hegemónica tuvieron y tienen hasta nuestros días; a la vez ayuda a analizar los efectos psicológicos y epistemológicos del continuo despojo y explotación del continente, para transformar dichas epistemologías en nuevas producciones políticas y culturales que, sin la influencia tradicional de los discursos céntricos, sirvan como base

³⁶ *Ibid*, p. 144.

para la resistencia contra la estrategia de degradación a la que son sometidos los otros, los “nadies”. Esto se desglosará con mayor amplitud en los dos apartados siguientes.

2.3 *Beyond*: el mito, la revolución y el tercer espacio

El mito, en *Memoria del fuego*, es un elemento unificador que se entrecruza con la narración de los hechos históricos y comprobables. Tal es así, que la parte inicial del primer tomo de la trilogía, llamada “Primeras voces”, es la reelaboración de los mitos fundacionales prehispánicos pues, como declara el mismo Galeano, “no encontré mejor manera de asomarme a la América anterior a Colón. Al fin y al cabo, casi toda la documentación de la época acabó en las hogueras de los conquistadores”.³⁷ Como los mitos son metáforas colectivas “de acontecimientos sagrados y primordiales ocurridos al principio de los tiempos entre seres de calidad superior”,³⁸ y como en su reelaboración presente en *Memoria del fuego* se omiten las fechas y los lugares que, en otras ventanas, cuyos acontecimientos se desarrollan en el tiempo profano, se introducen a través de acápites; la intención que se persigue es la abolición del espacio-tiempo, a través de la imitación de los arquetipos para que, con base en la lectura, el hombre sea proyectado a la época mítica en que los dioses y los héroes actuaron por primera vez. Ésta es la forma de ser testigos y participar en la creación de “el tiempo”, “la lluvia”, “las estrellas” o, como en la siguiente ventana, de “el amor”:

En la selva amazónica, la primera mujer y el primer hombre se miraron con curiosidad. Era raro lo que tenían entre las piernas.
—¿Te han cortado? — preguntó el hombre.
—No —dijo ella —siempre he sido así.
Él la examinó de cerca. Se rascó la cabeza. Allí había una llaga abierta. Dijo:

³⁷ Galeano, “Apuntes sobre la memoria y el fuego”, en *Ser como ellos*, *Op. cit.*, p. 8.

³⁸ Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 2000, p. 334.

—No comas yuca, ni guanábanas, ni ninguna fruta que se raje al madurar. Yo te curaré. Échate a la hamaca y descansa.

[...]

Una tarde, el hombre llegó corriendo a través de la floresta. Daba saltos de euforia y gritaba:

—¡Lo encontré! ¡Lo encontré!

Acababa de ver al mono curando a la mona en la copa de un árbol.

—Es así —dijo el hombre, aproximándose a la mujer.

Cuando terminó el largo abrazo, un aroma espeso, de flores y frutas, invadió el aire. De los cuerpos, que yacían juntos, se desprendían vapores y fulgores jamás vistos, y era tanta su hermosura que se morían de vergüenza los soles y los dioses.³⁹

Mircea Eliade dice que los actos o los objetos adquieren su verdadera realidad debido a la “repetición de los gestos paradigmáticos, y solamente por eso, hay abolición implícita del tiempo profano”;⁴⁰ de ahí que los ritos cobren importancia fundamental pues, a través de ellos, no sólo se reproducen las acciones y los sacrificios iniciales que los dioses ofrecieron a la humanidad, sino que se recrea, se revive el momento mítico primordial, porque todo acto ritual repite el acto fundacional y coincide con él; de la misma forma que en cada celebración eucarística no es el sacerdote quien bendice el vino y el pan, sino Jesús quien convierte el pan y el vino en su cuerpo y sangre para ofrecerla a los apóstoles.

Pero el rito no es la única forma de reactualizar el tiempo primigenio, sino que el mito, al ser verbalizado, también posee la fuerza para transportar al que lo pronuncia, y a quien lo escucha, al tiempo sin tiempo donde ocurrieron los sucesos fundacionales. Conocer el origen de un objeto, de un animal, etcétera, equivale a adquirir sobre ellos un poder sagrado, gracias al cual, se logra dominar, multiplicar o reproducirlos a voluntad, puesto que el mito es un “paradigma de todo acto humano significativo”.⁴¹ Por eso el pescador melanesio, cuando sale al mar, “*se convierte* en el héroe Aori y se encuentra

³⁹ Galeano, *Los nacimientos*, *Op. cit.*, p. 16.

⁴⁰ Mircea Eliade, *El mito del eterno retorno: Arquetipos y repetición*, Madrid: Alianza, 1972, p. 26.

⁴¹ Mircea Eliade *Aspectos del mito*, México: Paidós, 2000, p. 27.

proyectado en el tiempo mítico, en el momento en que acontece el viaje paradigmático”.⁴²

El hombre habita dos tiempos: el profano, donde la muerte existe, y el sagrado, que es propio de los dioses, al que sólo se accede a través del mito y su rememoración.

Memoria del fuego también transcurre en estos dos tiempos fundamentales: el profano (con su linealidad y mortalidad, que va de 1492 hasta 1986, fecha de la última ventana), y el sagrado (el tiempo sin tiempo), donde la rebeldía es el acto fundador, que se reactualiza constantemente por medio de la repetición de los gestos de los primeros americanos, quienes lucharon en contra de los conquistadores. La siguiente ventana habla sobre la resistencia a la dominación, de la rebeldía sin tiempo ni espacio (pues no tiene acápites que los señale, y por eso se ubica en el ámbito sagrado), y de los gestos paradigmáticos de la lucha, que luego será reactualizada en los actos de Bartolina Sisa y Gregoria Apaza (mujer y hermana de Túpac Catari, respectivamente), de “las comandantas”⁴³ sandinistas, de Rigoberta Menchú o Domitila Barrios; pero el acto primigenio de rebeldía es el de las mujeres cimarronas:

Ellas llevan la vida en el pelo

Por mucho negro que cuelguen o crucifiquen de un gancho de hierro atravesado en las costillas, son incesantes las fugas desde las cuatrocientas plantaciones de las costas de Surinam. Selva adentro, un león negro flamea en la bandera amarilla de los cimarrones. A falta de balas, las armas disparan piedritas o botones de hueso; pero la espesura impenetrable es la mejor aliada contra los colonos holandeses. Antes de escapar, las esclavas roban granos de arroz y de maíz, pepitas de trigo, frijoles y semillas de calabazas. Sus enormes cabelleras hacen de graneros. Cuando llegan a los refugios abiertos en la jungla, las mujeres sacuden sus cabezas y fecundan, así, la tierra libre.⁴⁴

La rebeldía, la revolución funge como ritual que reactiva el tiempo mítico, pues en ella se reproduce el hecho ejemplar de Cuauhtémoc, Atahualpa, los cimarrones o Túpac Amaru

⁴² Eliade, *El mito del eterno retorno*, *Op. cit.*, p. 27.

⁴³ Eduardo Galeano, *Memoria del fuego III. El siglo del viento*, México: Siglo XXI, 2004, p. 302.

⁴⁴ Galeano, *Las caras y las máscaras*, *Op. cit.*, p. 10.

(cabe recordar que José Gabriel Condorcanqui, al reactualizar el mito del regreso de Túpac Amaru, tomó el nombre de este último y encabezó la mayor sublevación indígena de todos los tiempos; de esto dan cuenta quince ventanas del segundo tomo), y que continúa Villa, Artigas, San Martín, Roque Dalton, Javier Heraud, etcétera, todos ellos se volvieron seres míticos al lograr abolir el tiempo profano, a través del gran ritual que se llama revolución; donde Zapata, Sandino y el Che realizaron el sacrificio que los llevó a morir en circunstancias muy parecidas; dichas coincidencias son una invitación para hacer de ellas condiciones arquetípicas del mártir revolucionario que ofrece su sangre para reactivar la lucha, y convertir al buen salvaje que habita el nuevo mundo, en el buen revolucionario latinoamericano: “Desde La Paz, llega la orden de liquidar al prisionero. Una ráfaga lo acribilla. El Che muere de bala, muere a traición, poco antes de cumplir cuarenta años, exactamente a la misma edad a la que murieron, también de bala, también a traición, Zapata y Sandino”.⁴⁵

No está de más señalar que Zapata, el Che y Sandino forman una trilogía con tintes divinos pues, mientras en algunas partes de Nicaragua se venera la figura de Augusto César, y Guevara adquiere, en Bolivia, la advocación de San Ernesto de la Higuera, el General Emiliano es, en Morelos y los territorios que controló, una presencia constante que amenaza siempre con volver; de esta forma se reinterpreta el mito hebraico del Mesías, con el fin de “soportar la historia, es decir, las derrotas militares y las humillaciones políticas, los hebreos interpretaban los acontecimientos contemporáneos por medio del antiquísimo mito cosmogónico-heroico que implicaba, evidentemente, la victoria provisional del dragón, pero sobre todo su muerte final a manos de un Rey-Mesías”;⁴⁶ a esto se debe que

⁴⁵ Galeano, *El siglo del viento*, *Op. cit.*, p. 238.

⁴⁶ Eliade, *El mito del eterno retorno*, *Op. cit.*, p. 28.

“los campesinos de Morelos no creen, ni creerán nunca, que Emiliano Zapata pueda haber cometido la infamia de morirse y dejarlos solitos”, ya que:

- Dicen que se fue con un compadre para Arabia.
- Que no, que el jefe Zapata no se raja.
- Lo han visto por las cumbres de Quilamula.
- Yo sé que duerme en una cueva del Cerro Prieto.
- Anoche estaba el caballo bebiendo en el río.⁴⁷

El tono mesiánico aparece de nuevo en un corrido sobre su muerte, mismo que Galeano recoge con el fin de fortalecerlo: “Arroyito revoltoso,/ ¿qué te dijo aquel clavel?/ —Dice que no ha muerto el jefe/ que Zapata ha de volver”.⁴⁸

Como la tradición mesiánica hebrea es una “serie de acontecimientos contemporáneos que están articulados e interpretados conforme al modelo atemporal del mito heroico”⁴⁹ (Jesús es un mártir y un héroe porque murió por salvar al mundo), de la misma forma, la tradición mesiánica-revolucionaria de América Latina se sustenta en los personajes históricos que se enraízan en la memoria colectiva y, por esto, su personalidad es anulada y su biografía reconstruida según las normas míticas; de este modo se omite lo individual y se conserva lo ejemplar.

Lo mismo sucede con la generación de poetas que, al tomar como ejemplo a Guevara en particular, y a la revolución cubana en general, decidieron abrazar el fusil que los llevaría a la muerte más que temprana; entre dicho grupo de poetas destacan Javier Heraud y Leonel Rugama, muertos a los veinte años en Perú y Nicaragua, respectivamente.

Sobre este último trata la siguiente ventana:

El altivo poeta, el chaparrito de sotana que comulgaba de pie, dispara hasta el último tiro y cae peleando contra todo un batallón de la dictadura de Somoza.
Leonel Rugama tenía veinte años.
De los amigos, prefería a los jugadores de ajedrez.

⁴⁷ Galeano, *El siglo del viento*, *Op. cit.*, p. 58.

⁴⁸ *Idem.*

⁴⁹ Eliade, *El mito del eterno retorno*, *Op. cit.*, p. 28.

De los jugadores de ajedrez, a los que pierden por culpa de la muchacha que pasa.
De las que pasan, a la que queda.
De las que quedan, a la que todavía no llegó.
De los héroes, prefiere a los que no dicen que mueren por la patria.
De las patrias, la nacida de su muerte.⁵⁰

Como ya se dijo antes, en *Memoria del fuego* sólo se interpreta, desde un punto de vista mítico, la revolución, y no se cuestiona la perspectiva campesina que dicho movimiento revolucionario ha tenido en América Latina en general, en México en particular, y que consiste en la toma y devolución de las tierras sin pretender la conquista del estado (claro, hay que mencionar un antes y un después de Cuba, donde la guerra campesina se elevó a la lucha por el poder mediante una alianza con el proletariado y la revolución socialista); debido a esto, cuando en “La revolución mexicana ya no es”, se encuentran los artífices de las dos etapas de la revolución (los indios yaquis como protagonistas de la fase popular y agrarista; Cárdenas como artífice de la institucional y representante de la burguesía socialista radical), Lázaro sólo puede escuchar las quejas de los yaquis, pues en su periodo como presidente no pudo, o no supo inaugurar la tercera etapa revolucionaria que, según Adolfo Gilly en *La revolución interrumpida*, se basa en la organización de sindicatos obreros y campesinos independientes del estado, para que controlen, presionen, vigilen la confirmación, y eviten la pérdida de las conquistas de la primera y segunda fase:

—¿Te acuerdas, Tata?

Han pasado treinta años y ésta es una gran ocasión. Habla el principal:

—Tata Lázaro, ¿te acuerdas? Tú nos devolviste las tierras. Nos diste hospitales y escuelas.

Al fin de cada frase, los jefes golpean el suelo con sus bastones de mano y retumba en la piedra el eco seco.

—¿Te acuerdas? Queremos que sepas. Los ricos nos quitaron las tierras. Los hospitales se han convertido en cuarteles. Las escuelas son cantinas.

Cárdenas escucha y calla.⁵¹

⁵⁰ Galeano, *El siglo del viento*, *Op. cit.*, p. 253.

⁵¹ *Ibid*, p. 244.

Pero la reactualización del tiempo mítico por la revolución, y la reelaboración de arquetipos mesiánicos no pretenden el regreso al tiempo primigenio, pues todo lo que se tiene es el presente (cargado de pasado y lleno de significación), para construir una Latinoamérica que persiste como tarea por realizar, con ayuda de cada rebelión que busca instalarse en la tradición común de los pueblos, al mismo tiempo que recuperar el pasado y convertirlo en presente; se debe “*to deconstruct it, display it, and to underline the non-return, thus seeking a new affiliation based in our basic communality: the fact that we have to share this point in the space we call the Earth*”.⁵²

Memoria del fuego, a la manera de los discursos míticos, rompe con los límites entre ficción y realidad; sus historias no son ficciones sino una forma de reconstruir lo que se llama realidad histórica, con el fin de elaborar un tercer espacio, sin centro ni periferia, donde a través de las estructuras y funciones míticas, se escuchen la voz y los anhelos de la colectividad (el mito es una metáfora colectiva), que permanecen silenciados, pero que se expresa a través del imaginario; a esto se le conoce como *Beyond*, y en el ámbito narrativo de la trilogía cumple las funciones del espacio y tiempo donde la voz y la otredad subalterna son representadas.

2.4 El tercer espacio, y la integración de los otros subalternos

La exploración histórica del otro, en *Memoria del fuego*, tiene como objetivo el contribuir a la construcción de un discurso alternativo sobre el pasado de Latinoamérica, principalmente, para que sirva como base de un presente que advierta el camino a seguir (el

⁵² “Deconstruir, desplegar y subrayar el no regreso al pasado; buscar una nueva afiliación sustentada en el instinto básico de comunidad: el hecho de que debemos compartir un punto en el espacio que llamamos tierra (América, en este caso)”, en Fernando de Toro, *New Intersections*, Madrid: Iberoamericana, 2003, p. 83.

futuro). Intenta un discurso fundacional o *essentialising discourse*, sobre la representación de latinoamericana, que no sea totalizante sino poético.

La búsqueda de la esencia e identidad latinoamericanas es un tema muy antiguo (cabe recordar que Bolívar, Martí, Artigas, San Martín, etcétera, han soñado con la patria grande), que se afirma en la segunda mitad del siglo XIX cuando “La independencia de las colonias lleva a la necesidad de contraponer una América del norte, anglosajona, a una América centro-meridional no anglosajona”.⁵³ Pero el problema empieza en la elección del nombre: si es Iberoamérica, se hace referencia sólo a los lugares donde la península europea tuvo dominio directo, y se deja a un lado los territorios donde holandeses, ingleses y franceses influyeron; si es Indoamérica, el nombre mismo es más excluyente aún; si es Latinoamérica, se toma en cuenta la mayor parte del territorio del continente, pues casi todos los países que colonizaron estas tierras poseen una lengua romance.

Decir América Latina, el término más común, es ya un postulado de esencia, pues el sustantivo “América” fue creado e impuesto por los conquistadores (la sumisión del otro), mientras que aceptar el adjetivo “Latina”, es asumir que se forma parte de un mundo cultural que tiene sus raíces en Europa. Esto es evidente, lo mismo el hecho de que la unidad más visible fue creada por la Conquista: la lengua española (antes de que llegaran los europeos, el número de lenguas habladas era superior a mil). Algo similar ocurre con la religión pues, en la época precolombina, infinidad de dioses eran venerados; ahora, la mayor parte de los latinoamericanos se asume católica. Por tanto, es lógico decir que la integración de América se da por la Colonia, pues fue España quien proporcionó una lengua, una religión y una administración común.

⁵³ Campra, *Op. cit.*, p. 13.

El yugo, la dominación dio unidad a estas tierras (la cual comenzó con la Colonia, siguió con la penetración inglesa, continuó con el imperialismo norteamericano, y persiste con el nuevo capitalismo sin patria ni fronteras). Este rasgo en común no se basa en la lengua o el origen, sino en la problemática, en la condición subalterna.

Dicha condición subalterna, en la trilogía, se representa con el fin de desarticular, y deconstruir los paradigmas eurocentristas esenciales de la representación del otro (hombre-mujer; blanco-negro; centro-periferia; yo-otros); pero *“to this end it has been necessary to abandon essentialism and the facade of reductionist counter-discourses, in order to locate oneself in a space from which it is possible to promote the voice of the Other”*.⁵⁴ Esto es viable en un contexto posmoderno, donde el centro es fracturado, donde las categorías universales son cuestionadas y desmanteladas por el centro mismo; lo cual hace posible una nueva articulación, un nuevo espacio donde confluye el posmodernismo y el neocolonialismo, en una nueva epistemología que prohíbe la producción de las grandes narrativas, sean éstas del centro o del margen.

Como se mostró en el apartado 2.2. “Voz y representación de la otredad subalterna”, *Memoria del fuego* es una exploración de las relaciones de otredad a través de la microhistoria, para confrontar y desarticular la gran narrativa que es la macrohistoria, con el objetivo de presentar a Latinoamérica como “una unidad de contradicciones y dualidades que marcan la identidad de sus habitantes”.⁵⁵ La base de la trilogía es la tensión entre la historia oficial y su versión alternativa expresada a través de la memoria colectiva, y los

⁵⁴ “Para esto, es necesario abandonar la fachada reduccionista, propia de los discursos de resistencia, para asumir una posición desde la que sea posible escuchar y promover la voz del Otro”, en Fernando de Toro, *Op. cit.*, p. 27.

⁵⁵ Palaversich, *Op. cit.*, p. 193.

discursos de resistencia contra la cultura hegemónica que pretende la homogenización y el silenciamiento de los otros subalternos.

Si se considera que el posmodernismo es el espacio donde se fractura el pensamiento logocéntrico y eurocéntrico, donde la verdad no existe, sino las verdades que se articulan en tantas formas como discursos posibles (*petit récit*), es lógico que surja el poscolonialismo (después del fracaso de la teoría de la dependencia), que pretende resolver la antigua pregunta de cómo los otros serán articulados (como Otros), incluyendo sus diferencias, y las representaciones de sí mismos. Para esto es necesario, a manera del *petit récit*, deconstruir el dominio eurocéntrico sobre el discurso narrativo, social, político y cultural, ejercido a través de los años.

En *Memoria del fuego*, el hecho de desplegar representaciones del centro y la periferia social, lleva a la confrontación del sujeto histórico, y a ubicar sus prácticas en un espacio plural, multiforme y fragmentado, donde se rearticula con base en una reescritura de los textos que contribuyen, en primer lugar, a la colonización del otro. En la trilogía no se acepta el discurso de homogenidad, más que de igualdad, que la sociedad posmoderna busca imponer; sin dejar a un lado las diferencias entre centro–periferia, entra en el juego posmoderno del fin de las grandes narrativas, para cuestionar el discurso hegemónico a partir de una estrategia de apropiación; hace suyo el lenguaje del colonizador, deconstruye los procesos de dominación, y recupera la voz de los silenciados, de los colonizados para formar una especie de genealogía del otro en América Latina, una narrativa del devenir, del crecimiento, de los discursos, de los territorios, de los objetos, de los mitos, etcétera; donde se hace referencia a figuras históricas, al mismo tiempo que habla de seres sin importancia historiográfica, pero relacionados con hechos llenos de significado. Como ejemplo de lo anterior se propone “María de la Cruz”, donde coincide Fidel Castro (hacedor de la

historia), y la negra que lo abraza y le agradece porque gracias a la revolución, ella logró leer, y ocupar el mismo espacio que Castro:

Fidel anuncia que los prisioneros serán canjeados por medicinas para niños. Después entrega diplomas a cuarenta mil campesinos alfabetizados. Una vieja insiste en subir a la tribuna, y tanto insiste que por fin la suben [...] —*Yo quería conocerlo, Fidel. Quería decirle...* —*Mire que me voy a poner colorado.* Ella ha aprendido a leer y a escribir a los ciento seis años de edad [...]. María de la Cruz se apodera de la tribuna. Después de hablar, canta. Después de cantar, baila. Hace más de un siglo que se ha echado a bailar María de la Cruz. Bailando salió del vientre de la madre y bailando atravesó el dolor y el horror hasta llegar aquí, que era donde debía llegar, de modo que ahora no hay quien la pare.⁵⁶

La apropiación estratégica de las estructuras del conocimiento dominante es clara, al momento que el autor decide reinterpretar “más de mil fuentes documentales [en las que] se apoya y desde ellas vuela, libremente, a su modo y manera”;⁵⁷ y cuando utiliza procedimientos narrativos posmodernos (la intertextualidad, la polifonía, el palimpsesto, el collage, la fragmentación narrativa, etcétera), lo que pretende es asalto al centro del logos por el margen, para deconstruirlo desde su interior, ya que “*to remain outside can only reproduce the binarism of the very system it is attempting to dismantle*”.⁵⁸

Pero esto implica la creación de un *Beyond*, de un espacio de transición, un tercer espacio donde no se esté en el centro ni en la periferia, o como propone Fernando del Toro: “*this third space implies the inscription and possibility of voices which until now have been silenced or remained underground*”.⁵⁹ Donde se consideran nuevas formas de representación que no tienen que pasar por el binarismo que aún caracteriza nuestra cultura, pues se trata de moverse más allá, *beyond*, del canon occidental. Este *Beyond* es el que se

⁵⁶ Galeano, *El siglo del viento*, *Op. cit.*, pp. 214-215.

⁵⁷ Galeano, *Ser como ellos*, *Op. cit.*, p. 6.

⁵⁸ “Permanecer en la periferia, sólo puede reproducir el binarismo del sistema que se intenta deconstruir”, en Fernando de Toro, *Op. cit.*, p. 49.

⁵⁹ “Este tercer espacio implica la inscripción y la posibilidad de voces que, hasta hoy, han sido silenciadas o permanecido ocultas”, en *Ibid*, p. 51.

crea, al menos en el espacio narrativo, al momento en que la trilogía, de la misma forma que la teoría poscolonial, subraya la aparición de las voces, articulaciones culturales, y prácticas que no pueden ser explicadas por la simplicidad reduccionista o maniquea del yo-otro, bueno-malo, hegemonía-subalteridad. Pero el *Beyond*, en la trilogía, se sitúa en la revolución como reactualización del tiempo mítico, como búsqueda de una nueva edad de oro, donde el buen salvaje dé paso al buen revolucionario. Esto se debe a que, con base en la idea de unidad latinoamericana que se sustenta en la problemática común, Galeano explora la tradición rebelde de los pueblos que se preserva y se registra en la memoria colectiva, “que vivirá mientras viva la aventura humana en el mundo”;⁶⁰ contrapuesta esta memoria a la estrategia hegemónica de la representación de la historia como acontecimientos discontinuos, donde los hechos del pasado son una constante apertura y clausura de luchas que se anulan entre sí, sin relación ni continuidad. A este respecto, Diana Palaversich comenta que “la historia [según Galeano] es un registro de cambio que trata el flujo histórico como una serie de secuencias discontinuas [contrario a], la memoria colectiva que percibe la historia de su grupo como un flujo continuo ininterrumpido”.⁶¹

Pero la base de la memoria colectiva se encuentra en el reconocimiento de la palabra del otro como propia, y en la conciencia, que en este caso es reconocerse en la propia palabra, de compartir elementos de la experiencia íntima con la grupal. Como ejemplo se propone “El nombre encontrado”,⁶² donde se cuenta que un indio huichol fue a la ciudad de Tepic, y descubrió en el basurero un libro que “hablaba de un país raro, que Carlos no sabía ubicar, pero debía estar bien lejos de México, y contaba una historia de hace pocos años”; cuando regresó a la sierra, Carlos ya había leído toda la historia del

⁶⁰ Galeano, *Las caras y las máscaras*, *Op. cit.*, p. 37.

⁶¹ Palaversich, *Op. cit.*, p. 203.

⁶² Galeano, *El siglo del viento*, *Op. cit.*, p. 334.

“hombre que había sabido cumplir su palabra”; por eso leyó el texto para todos, “la tropezada lectura le tomó casi una semana, después las ciento cincuenta familias votaron [...], con bailes y cantos se selló el trato: –Voy para Salvador Allende– dicen, ahora, los caminantes”. En la ventana, los huicholes se reconocen en la historia y la palabra de Allende, por eso la asumen como propia, pues se infiere que encuentran puntos de unión entre su comunidad y el pueblo chileno. Algo similar ocurre en “El nombre robado”, donde se narra que la dictadura de aquel país, de manera oficial, le cambió el nombre a varios poblados, entre ellos a uno donde “sus habitantes se niegan a llevar el nombre no elegido: ellos se llaman Violeta Parra, o nada. Hace tiempo, en unánime asamblea, habían decidido llamarse como aquella campesina chilena, de voz gastadita, que en sus peleonas canciones supo celebrar los misterios de Chile”.⁶³

A través de ventanas donde se representa la identificación con la voz del otro, se sugiere la vinculación de comunidades, grupos e individuos que comparten una similar experiencia de represión y marginación.

En este proceso de descubrir los puntos en común de los pueblos latinoamericanos, a través de las historias de despojo y resistencia preservadas por la tradición oral, el narrador (que en este caso se encarga de recopilar, reinterpretar y darle coherencia al cuerpo narrativo), asume el rol del guardián de la tinta roja y negra, quien para los antiguos aztecas era el encargado de preservar la memoria colectiva, que es la voz que crea el sentido de pertenencia. De esta manera, se “teje el hilo ininterrumpido de historias [y], como diría Benjamin, crea una cadena de tradición que se transmite de generación en generación”.⁶⁴ En la siguiente ventana, “El poeta contará a los niños la historia de esta

⁶³ *Ibid*, p. 335.

⁶⁴ Palaversich, *Op. cit.*, p. 204.

batalla”, el narrador, como guardián de la tinta roja y negra, es quien se encarga de proteger y de transmitir la historia de la batalla a los niños que, al igual que él, no vivieron la lucha:

—Y todo eso, ¿lo viste? ¿Lo escuchaste?

—Sí.

—¿Estuviste aquí? —preguntarán los niños.

—No. De los que estuvieron aquí, ninguno de los nuestros sobrevivió.

El poeta señalará las nubes en movimiento y el balanceo de las copas de los árboles.

—¿Ven las lanzas? —preguntará—. ¿Ven las patas de los caballos? ¿La lluvia de las flechas? ¿El humo?

—Escuchen —dirá, y apoyará la oreja contra la tierra, llena de estampidos.

Y les enseñará a oler la historia en el viento, a tocarla en las piedras pulidas por el río y a conocerle el sabor mascando ciertas hierbas, así, sin apuro, como quien masca tristeza.⁶⁵

Otro punto a considerar en este intento de descubrir la identidad latinoamericana, es el que señala Diana Palaversich: “En la escritura de Galeano, el sentido de pertenencia y comunidad se crea más en el acto de narrar y transmitir la historia colectiva, que en la manipulación gramatical que posibilita un paso de ‘yo’ o ‘él’ a ‘nosotros’”,⁶⁶ pues la colectividad se basa en la conciencia de compartir una historia común. La misma autora señala que en la trilogía el “nosotros” aparece sólo dos veces, y ambas en referencia a Uruguay: “el reptilíneo poeta escribe el himno nacional del país recién nacido. Los uruguayos estaremos por siempre obligados a escuchar sus versos de pie”;⁶⁷ y en “Usted”, ventana dedicada a Artigas, y citada en otro apartado;⁶⁸ en la primera, Galeano se asume y se reconoce como parte de Uruguay, en la segunda ofrece homenaje a uno de los grandes caudillos que soñó con la unidad de América Latina.

Por último, debe mencionarse que Galeano, al asumir el papel de narrador, de guardián de la memoria colectiva, y al tejer la historia con el hilo de un sinfín de voces, al

⁶⁵ Galeano, *Los nacimientos*, *Op. cit.*, pp. 90-91.

⁶⁶ Palaversich, *Op. cit.*, p. 205

⁶⁷ Galeano, *Las caras y las máscaras*, *Op. cit.*, p. 172.

⁶⁸ cf. 3.1. *Memoria del fuego* como discurso testimonio.

subvertir la visión de mundo del yo solitario, y ubicar el tercer espacio en la revolución como reactualización del tiempo mítico, logra crear una comunidad latinoamericana subalterna que se reconoce en sus diferencias, y encuentra la unidad en la problemática común; pero esta unidad, más allá del ejercicio literario, no existe, ni ha existido como un ente homogéneo; aunque a través del tiempo, la geografía, la realidad, la maravilla y la lucha, el sueño, etcétera, se hayan unificado por medio de la palabra; basta recordar *Canto general*, *Cien años de soledad*, *Las historias prohibidas de Pulgarcito*, o la obra de muchos escritores, que hablan de lo real maravilloso y de lo real horroroso, tales como Alejo Carpentier o Rodolfo Walsh, de muy distinta temática, pero unidos por el asombro que provoca la vida, llena de belleza y de terror, en esta “comarca” llamada América Latina.

Capítulo 3

Estética y estructura de *Memoria del fuego*

3.1. *Memoria del fuego* como discurso-testimonio

Con base en los postulados de Renato Prada Oropeza,¹ *Memoria del fuego* puede leerse como un discurso-testimonio (“una narración —usual, pero no obligatoriamente del tamaño de una novela o novela corta— contada en primera persona gramatical por un narrador que es a la vez el protagonista [o el testigo] de su propio relato”²), muy parecido, en cuanto a estructura, a *Si me permiten hablar... Testimonio de Domitila, una mujer de las minas de Bolivia*, o a *Me llamo Rigoberta Menchú y así me nació la conciencia*, donde el eje narrativo no es el héroe problemático, sino una situación política que el narrador vive y denuncia con y por otros, es decir, el “yo” se convierte en “nosotros”. Para caracterizar dicho discurso, se proponen los cinco rasgos siguientes:

I. El “yo” como asunción de un “nosotros”

De acuerdo con el crítico anteriormente citado, el relato es igual a la “narración de una serie concatenada de acciones o de una historia, que no pretende desembragar el valor del deíctico yo; lo que implica que el sujeto del enunciado (producto verbal) es el sujeto de la enunciación (acto verbal) [...] se trata de una enunciación enunciada”; y donde el yo adquiere una connotación social, pues se vuelve un yo colectivo.³

¹ Renato Prada Oropeza, *El discurso-testimonio y otros ensayos*, México: UNAM, 2001.

² *Ibid*, p. 14.

³ *Ibid*, p. 17.

Debe desarticularse la metáfora que da título a la trilogía, donde el fuego representa el combate, la lucha de la clase subalterna por la libertad y el reconocimiento.⁴ *Memoria del fuego* se construye mediante los recuerdos, el testimonio de lucha de los ciudadanos del olvido, de los “Los nadies” que pueblan estas tierras:

Sueñan las pulgas con comprarse un perro y sueñan los nadies con salir de pobres, que algún mágico día llueva de pronto la buena suerte, que llueva a cántaros la buena suerte; pero la buena suerte no llueve ayer, ni hoy ni mañana, ni nunca, ni en lloviznita cae del cielo la buena suerte, por mucho que los nadies la llamen y aunque les pique la mano izquierda, o se levanten con el pie derecho, o empiecen el año cambiando de escoba.

Los nadies: los hijos de nadies, los dueños de nada.

Los nadies: los ningunos, los ninguneados, corriendo la liebre, muriendo la vida, jodidos, rejodidos:

Que no son, aunque sean.

Que no hablan idiomas, sino dialectos.

Que no profesan religiones, sino supersticiones.

Que no hacen arte, sino artesanía.

Que no practican cultura, sino folklore.

Que no son seres humanos, sino recursos humanos.

Que no tienen cara, sino brazos.

Que no tienen nombre, sino número.

Que no figuran en la historia universal, sino en la crónica roja de la prensa.

Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata.⁵

La trilogía es la palabra de la gente sin olvido, la historia de los otros reelaborada a través de la escritura de Eduardo Galeano, quien no es el emisor real del discurso sino un intermediario (función parecida a la que realiza Moema Viezzer en *Si me permiten hablar*, o Elizabeth Burgos en *Me llamo Rigoberta Menchú*, quienes entrevistan, reorganizan y traducen la palabra hablada de ésta última y de Domitila Barrios). Un texto que no asume el “yo” como voz narrativa porque no representaría el nosotros, ni sería un “yo” colectivo que expresara la voz de los sin voz que son los “nadies”. Por ello, en la trilogía se recrean muchos discursos, muchas voces individuales, muchos “yo” que en el transcurso de la obra,

⁴Según el diccionario de símbolos literarios de Montserrat Escartín Gual, el fuego representa la destrucción (las llamas del infierno), la regeneración (las lenguas de fuego del espíritu santo), incluso la resurrección (Fénix).

⁵ Eduardo Galeano, *El libro de los abrazos*, México: Siglo XXI, 2003, p. 59.

se convierten en un “nosotros” para construir una identidad colectiva, a través del rescate de la historia subalterna y de la multiplicidad de voces que el escritor escucha y reescribe, porque las siente propias pues, al final de cuentas: “¿Para que escribe uno si no es para juntar sus pedazos?”;⁶ Galeano se convierte en “Un cazador de voces” (nombre de la siguiente ventana citada), que juntas dicen “nosotros”:

Yo, blanco y macho pero no militar ni rico, escribí *Memoria del fuego* contra la amnesia de las cosas que vale la pena recordar.
No soy historiador. Soy un escritor, que se siente desafiado por el enigma y la mentira, que quisiera que el presente dejara de ser una dolorosa expiación del pasado y que quisiera imaginar el futuro en lugar de aceptarlo: un cazador de voces, perdidas y verdaderas voces que andan desparramadas por ahí.
La memoria que merece rescate está pulverizada, ha estallado en pedazos.⁷

II. Asunción de verdad de los hechos narrados

Consiste en asumir que “el valor referencial de sus enunciados tiene una correspondencia con la ‘realidad’ (referente), y de la cual precisamente ‘testimonia’ al declararse actor de los hechos que configuran esa realidad”.⁸ Esto se logra, en el ámbito de la trilogía, por la experiencia propia, y los más de mil libros que Galeano utilizó para escribir la obra, pues la pretensión de la verdad está dada por la autoridad del libro impreso y de la experiencia personal, tal como lo confirma su testimonio en “El tormento y la fiesta”:

La trilogía proviene de más de mil fuentes documentales. En ellas se apoya y desde ellas vuela, libremente, a su modo y manera. Las historias de *Memoria del fuego* ocurrieron en la realidad y no en mi imaginación; pero yo bien sé que quien copia a la realidad le traiciona los misterios. El lenguaje, que quiso ser desnudo y contagioso de electricidades, nació de la necesidad de decir la memoria de América y devolverla viva a sus hijos de ahora.⁹

⁶ *Ibid.*, p. 107.

⁷ Galeano, “Apuntes sobre...”, *Op. cit.*, p. 4.

⁸ Prada Oropeza, *Ibid.*, p.17.

⁹ Galeano, “Apuntes sobre...”, *Op. cit.*, pp. 6-7.

III. La intención funcional del discurso

Este aspecto se basa en la “conciencia o, mejor, la intención funcional que el narrador testimonial confiere a su discurso como valor comunicativo es para que el receptor, a su vez, asuma la verdad del discurso (del mensaje). Aquí se apoya su función política: en términos de la pragmática, el valor perlocutivo del enunciado es manifiesto”.¹⁰ La intención funcional del discurso-testimonio consiste en la presencia de una carga ideológica que intenta incidir en el lector. Esto es claro en la trilogía; incluso el mismo autor lo confiesa en la introducción a *Los nacimientos*, primer tomo de *Memoria del fuego*: “Yo no quise escribir una obra objetiva. Ni quise ni podría. Nada tiene de neutral este relato de la historia. Incapaz de distancia, tomo partido: lo confieso y no me arrepiento. Sin embargo, cada fragmento de este vasto mosaico se apoya sobre una sólida base documental. Cuanto aquí cuento, ha ocurrido; aunque yo lo cuento a mi modo y manera”.¹¹ Ninguna obra es por completo objetiva, mucho menos un discurso-testimonio como *Memoria del fuego* que, como se deja ver en la cita anterior, es una celebración de la subjetividad; por eso don José Coronel Urtecho le recomendó al autor: “*No te preocupes [...] Así debe ser. Los que hacen de la objetividad una religión, mienten. Ellos no quieren ser objetivos, mentira: quieren ser objetos, para salvarse del dolor humano*”.¹²

IV. Ausencia de intencionalidad estética

Un aspecto que no está presente en la trilogía, y que según el crítico Prada Oropeza, forma parte del discurso-testimonio es la “La ausencia del empleo o, mejor, de la manipulación de

¹⁰ Prada Oropeza, *Ibid.*, p.17.

¹¹ Galeano, *Los nacimientos*, *Op. cit.*, p. XVI.

¹² Galeano, *El libro de los abrazos*, *Op. cit.*, p. 106. (Las letras en cursiva aparecen de la misma forma en el original, y remiten a las opiniones de otro, o a una referencia textual de los libros en que Galeano se basó para escribir la ventana).

mecanismos literarios, más o menos refinados, propios de otros discursos (como el cuento y la novela)”,¹³ esto se debe a que en dicha alocución predomina la intención de verdad sobre cualquier tipo de pretensión artística, es decir, prevalece la ética sobre la estética; lo cual “confiere al discurso-testimonio una ausencia —que desde Jakobson sabemos que nunca puede ser total— de una intencionalidad estética: entre la verdad (su versión de verdad) y la belleza, este discurso elige la primera”.¹⁴ Pero, incluso en los manifiestos, donde se hace pública y evidente la declaración de doctrinas o propósitos, sigue presente la función estética y retórica, pues se busca persuadir y convencer a través de la belleza y armonía de las palabras.

Memoria del fuego posee una gran carga estética, para comprobarlo basta recordar que en Inglaterra la premiaron como novela, o leer cualquier ventana para descubrir el tratamiento poético de los textos, así como en “Alguien”, que es un cuadro de costumbres de la historia de explotación, sumisión y olvido, no sólo en América Latina, sino en cualquier ciudad, espacio y tiempo; ventana donde a través de la repetición del pronombre indefinido, alguien, la enumeración de objetos inanimados, oficios sórdidos, paisajes desolados, y la falta de relaciones interpersonales o afectivas (hasta las flores que se riegan son de plástico), se acentúa la atmósfera de soledad e incomunicación:

En una esquina, ante el semáforo rojo, alguien traga fuego, alguien lava parabrisas, alguien vende toallitas de papel, chicles, banderitas y muñecas que hacen pipí. Alguien escucha el horóscopo por radio, agradecido de que los astros se ocupen de él. Caminando entre los altos edificios, alguien quisiera comprar silencio o aire, pero no le alcanzan las monedas. En un cochino suburbio, entre los enjambres de moscas de arriba y los ejércitos de ratas de abajo, alguien alquila una mujer por tres minutos: en un cuarto de burdel es violador el violado, mejor que si lo hiciera con una burra en el río. Alguien habla solo ante el teléfono, después de colgar el tubo. Alguien habla solo ante el televisor. Alguien habla solo ante la máquina

¹³ Prada Oropeza, *Op. cit.*, p.18.

¹⁴ *Idem.*

tragamonedas. Alguien riega una maceta de flores de plástico. Alguien sube a un ómnibus vacío, en la madrugada, y el ómnibus sigue estando vacío.¹⁵

V. Valor de praxis inmediata

Aquí se hace referencia a la intención de incidir en el ámbito extratextual del relato; no importa que se narren “hechos pasados, está en función de la acción político-social inmediata; con el relato de los hechos se pretende enriquecer la experiencia de los movimientos libertarios todavía en curso y no solamente documentar una situación política pasada o presente”.¹⁶

Pero las pretensiones de *Memoria del fuego* no son inmediatas, sino a mediano y quizá a muy largo plazo, pues intenta colaborar en la reinterpretación de la historia del continente, por ello Galeano escribe: “Ojalá *Memoria del fuego* pueda ayudar a devolver a la historia el aliento, la libertad y la palabra. A lo largo de los siglos, América Latina no sólo ha sufrido el despojo del oro y de la plata, del salitre y del caucho, del cobre y del petróleo: también ha sufrido la usurpación de la memoria”.¹⁷

De la misma forma como el *Bildungsroman* se caracteriza porque su trama se centra en “un personaje cuya actividad evoluciona en el tiempo y el espacio para abarcar ‘más mundo’, un espacio social que se despliega como un fresco, cuyo principio de organización no es esencialmente causal sino *episódico*: las secuencias no se encadenan en términos de causa y efecto, sino en términos de espacialidad y cronología”;¹⁸ así *Memoria del fuego* se enfoca, no en el héroe problemático, sino en la evolución del tema principal, pues hace las veces del personaje que se transforma a través del tiempo y el espacio. La trama de la

¹⁵ Galeano, *El siglo del viento*, *Op. cit.*, p. 248.

¹⁶ Prada Oropeza, *Ibid.*, p.18.

¹⁷ Galeano, *Los nacimientos*, *Op. cit.*, p. XV.

¹⁸ Luz Aurora Pimentel, *Sobre el relato*, texto inédito proporcionado por la autora, s/p.

trilogía es el desarrollo de la lucha constante de la clase subalterna contra la sumisión que la clase hegemónica le impone; por esto la organización es episódica, en ventanas que no responden a la lógica de causa-efecto, sino a la de espacio-tiempo. Basta con observar el índice de cualquier tomo para descubrir la secuencia de las fechas y los lugares que sigue toda la trilogía, o los títulos de ventanas como “1655/ *San Miguel de Nepantla Juana a los cuatro*”; “1658/ *San Miguel de Nepantla Juana a los siete*”; “1667/ *Ciudad de México Juana a los dieciséis*”; “1681/ *Ciudad de México Juana a los treinta*”; “1691/ *Ciudad de México Juana a los cuarenta*”; “1693/ *Ciudad de México Juana a los cuarenta y dos*”.¹⁹

En cuanto al narrador, hay que decir que alterna la tercera con la primera persona, utiliza el discurso indirecto libre y, a pesar de que el espacio-tiempo es especificado en el inicio de cada ventana, la narración siempre es en presente, de esta forma se logra evadir las fronteras físicas y temporales para participar de forma directa en la acción. Ejemplo de esto son las palabras que en “Usted” le dice a José Gervasio Artigas:

Sin volver la cabeza, usted se hunde en el exilio. Lo veo, lo estoy viendo: se desliza el Paraná con perezas de lagarto y allá se aleja flameando su poncho roto, al trote del caballo, y se pierde en la fronda.

Usted no dice adiós a su tierra. Ella no se lo creería. O quizás usted no sabe, todavía, que se va para siempre.

Se agrisa el paisaje. Usted se va, vencido, y su tierra se queda sin aliento. ¿Le devolverán la respiración los hijos que le nazcan, los amantes que le lleguen? Quienes de esa tierra broten, quienes en ella entren, ¿se harán dignos de tristeza tan honda?

Su tierra. Nuestra tierra del sur. Usted le será muy necesario, don José. Cada vez que los codiciosos la lastimen y la humillen, cada vez que los tontos la crean muda o estéril, usted le hará falta. Porque usted, don José Artigas, general de los sencillos, es la mejor palabra que ella ha dicho.²⁰

A pesar de que Eduardo Galeano dice: “Ignoro a qué género literario pertenece esta voz de voces. *Memoria del fuego* no es una antología, claro que no; pero no sé si es novela o ensayo o poesía épica o testimonio o crónica o... Averiguarlo no me quita el sueño. No creo

¹⁹ Galeano, *Los nacimientos*, *Op. cit.*, pp. 270, 271, 279, 295, 303, 308.

²⁰ Galeano, *Las caras y las máscaras*, *Op. cit.*, p. 149.

en las fronteras que, según los aduaneros de la literatura, separan a los géneros”;²¹ aquí se propone una lectura de *Memoria del fuego* como *Bildungsroman*-testimonial de la incesante lucha de resistencia y liberación, en América Latina, de los “nadies” ya que, el conjunto de voces de la trilogía representa el devenir histórico de la clase subalterna, desde la época precolombina hasta 1986, fecha de la última ventana.

3.2. La estructura periodística: comunicación y continuidad entre ventanas

La estructura narrativa de *Memoria del fuego* está organizada en pequeños fragmentos de un vasto mosaico que, a su vez, es el relato de la historia de América Latina. Sí, ¿pero cómo llamar a esos pequeños fragmentos, y por qué están organizados de esa forma? Diana Palaversich dice que “para acomodar centenares de nuevos protagonistas subalternos, Galeano opta por la viñeta como una forma narrativa más democrática, que posibilita la descentralización y desjerarquización de la noción de sujeto histórico”.²² Por su parte, Eduardo Galeano comenta que “los breves capítulos de *Memoria del fuego* son ventanas para una casa que cada lector construye a partir de la lectura”.²³

Aquí ya hay dos propuestas para nombrar los fragmentos narrativos: ventana y viñeta; es interesante mencionar que ambos términos tienen connotaciones pictóricas (y llegan hasta el cómic o la historieta), por esto es necesario citar a Francisco Burgnoli en forma extensa:

El origen de la pintura moderna se identifica con el concepto de ventana, cuando en el siglo XV se exige a ésta el principio de visión de mundo y por tanto realizarse como representación, según el recorte que la mirada determina. Es la

²¹ Galeano, *Los nacimientos*, *Op. cit.*, p. XV.

²² Palaversich, *Op. cit.*, p. 137.

²³ Galeano, “Apuntes sobre...”, *Op. cit.*, p. 5.

idea de recorte la que encuentra en la figura de ventana su encuadre preciso [...]. Si aceptamos como origen de la viñeta, las ilustraciones xilográficas que acompañaron a los primeros textos producidos por la imprenta, tenemos que aceptar la coincidencia histórica con la ventana; acá también se presenta el recorte del espacio, aunque esté resignado a la dimensión de los tipos, que ordenan la caja para la impresión. También está la analogía entre la retícula espacial que determina el orden perspectivo y la retícula que, como ordenación en pavimento, sistematiza la caja tipográfica. Analogía en el orden que alcanza también a la historia, al entenderse ésta como el continuo episódico que modula el tiempo.²⁴

De estos dos términos, ventana y viñeta, el segundo ha sido adoptado como un concepto que hace referencia a una variante del cuento ultracorto: “todo cuento cuya extensión no rebase las 200 palabras”.²⁵ Lauro Zavala define a la viñeta como “un texto en el que hay la descripción de una situación sin ofrecer el contexto al que pertenece”.²⁶ Si se acepta esta definición de viñeta, los textos de *Memoria del fuego* no pueden entrar en dicha categoría, ya que siempre se señala el lugar y la fecha en donde ocurrió lo narrado, y el contexto es muy preciso: la historia de los pueblos de América Latina y su perenne sumisión. Ejemplo de lo anterior es la siguiente cita, donde se representa el comercio desigual entre los pueblos latinoamericanos y Estados Unidos en tiempos de la segunda guerra mundial (cabe recordar que en época de guerra, las materias primas y los alimentos elevan su precio de forma considerable); en agradecimiento a la ayuda prestada, Hollywood se dedica a ridiculizar y estigmatizar a la cultura latina:

1942
Hollywood
Los buenos vecinos del sur

acompañan a los Estados Unidos en la guerra mundial. En el tiempo de los precios democráticos: los países latinoamericanos aportan materias primas baratas, baratos alimentos y algún soldado que otro.

²⁴ Francisco Brugnol, *Historia de la ventana y la viñeta*, en www.mac.uchile.cl/exposiciones/comic/historia.htm, 2007.

²⁵ Lauro Zavala, *El cuento ultracorto bajo el microscopio*, en www.ciudadseva.com/textos/teoria/hist/zavala1.htm, 2007.

²⁶ *Idem.*

El cine exalta la causa común. En las películas rara vez falta el número southamericano, cantando y bailando en español o portugués. El Pato Donald estrena un amigo brasileño, el lorito José Carioca. En islas del Pacífico o campos de Europa, los galanes de Hollywood liquidan japoneses y alemanes por montones: cada galán tiene a un lado un latino simpático, indolente, más bien tonto, que admira al rubio hermano del norte y le sirve de eco y sombra, fiel escudero, alegre músico, mensajero y cocinero.²⁷

Existe otra razón, por la cual, los escritos de la trilogía no pueden ser viñetas (tampoco minificción), y es que “el elemento propiamente literario –tanto en los minitextos como en los minicuentos– es la ambigüedad semántica producida, fundamentalmente, por la presencia de un final sorpresivo o enigmático, que exige la participación activa del lector para completar el sentido del texto desde su propio contexto de lectura”.²⁸

En *Memoria del fuego* no hay ambigüedad semántica, pues existe un propósito bien definido: “narrar la historia de América, y sobre todo la historia de América Latina, revelar sus múltiples dimensiones y penetrar sus secretos”.²⁹ Y si el final sorpresivo se da en estos textos, se debe a la ignorancia sobre nuestro pasado, al desconocimiento de la historia, al olvido sistemático que el discurso hegemónico impone, ya que “la historia oficial latinoamericana se reduce a un desfile de próceres con uniformes recién salidos de la tintorería”.³⁰ En cuanto a la participación activa del lector, ésta es indispensable, pero desde el contexto histórico, personal y colectivo del lector mismo (ya no sólo es el cómplice que se encarga de las zonas de indeterminación semántica del relato), porque Galeano cree que “uno escribe para compartir las preguntas que no lo dejan dormir, aventurando respuestas que vienen de los demás y vuelven a ellos, enriquecidas por las propias dudas, reflexiones, emociones, memorias”.³¹ Porque la intención es golpear, abrazar con la palabra, generar

²⁷ Galeano, *El siglo del viento*, *Op. cit.*, p. 149.

²⁸ Zavala, *Op. cit.*

²⁹ Galeano, *Las caras y las máscaras*, *Op. cit.*, p. XVII.

³⁰ Galeano, *Los nacimientos*, *Op. cit.*, p. XV.

³¹ Entrevista con Rosalba Campra, en *Ibid*, p. 162.

dudas y lazos en una relación horizontal, dejar a un lado la clásica verticalidad que se establece entre el escritor y sus lectores.

Por estos motivos, el término de ventana se perfila como una metáfora más apropiada, porque es ella la que nos permite ver “un segmento selectivo de mundo, el que además debe cumplir con una gran unidad interior, que incluye hasta los conceptos de espacio y tiempo [...] cumple también con el paradigma del orden universal [...] es la perspectiva especialmente por su estructura centralizada que confirma la dependencia de los bordes [...] siendo del mundo se le separa, para poder así ser más que el mundo contingente, constituyéndose en mundo ideal.”³²

“Las paredes oyen/ porque tienen ventanas”, dice Rodolfo Naro, y qué otras paredes pueden ser, sino las del libro hecho de palabras llenas de la memoria de la casa grande que es América Latina, la casa que la lectura de la trilogía ayuda a reconstruir, pues como Galeano mismo dice “esta obra nació para realizarse en el lector, no para encadenarlo, el lector entra y sale de esta casa de palabras como quiere, cuando quiere y por donde quiere, leyéndola del principio al fin o del fin al principio, de corrido o salteado o al azar o como se le ocurra. La libertad prueba que la casa es verdaderamente suya: en el lector y por el lector, existe y crece”.³³ Esto recuerda el tratamiento de los textos en una novela experimental como *Rayuela*, constituida por un conjunto de cuentos, obra con la que la trilogía comparte algunos aspectos, tales como la fragmentación y la búsqueda de un lector cómplice.

En consecuencia, los textos de *Memoria del fuego* son ventanas, pues nos ayudan a escuchar y a mirar de otra forma los bordes y los olvidos de la historia. Nos ofrecen un

³² Brugnol, *Op. Cit.*

³³ Galeano, “Apuntes sobre...”, *Op. cit.*, p. 5.

pequeño atisbo del pasado, del presente, del otro y de nosotros mismos; y como aquel verso de Octavio Paz: “adonde yo soy tú, somos nosotros”, esta trilogía dice lo mismo, pero a su manera y a través de muchas voces que son una misma voz, a través de muchos y pequeños momentos que la historiografía desprecia y arroja al olvido, pero que nos revela la risa y el espanto del hombre común que vive y sufre en América Latina.

En cuanto a la estructura de las ventanas, Galeano mismo la describe en la introducción de *El siglo del viento*: “A la cabeza de los capítulos se indica el año y el lugar de cada acontecimiento, salvo en ciertos textos que no se sitúan en determinado momento o lugar. Al pie, los números señalan las principales obras que el autor ha consultado en busca de información o marcos de referencia. La ausencia de números revela que en ese caso el autor no ha consultado ninguna fuente escrita, o que obtuvo su materia prima de la información general de periódicos o de boca de protagonistas o testigos. La lista de las fuentes consultadas se ofrecen al final. Las transcripciones literales se distinguen en letra bastardilla”.³⁴ Esto es, se organiza la información de la misma forma como en el ejemplo siguiente:

1970

Santiago de Chile

Paisaje después de las elecciones

En un acto de imperdonable mala conducta, el pueblo chileno elige como presidente a Salvador Allende. Otro presidente, el presidente de la empresa ITT, International Telephone and Telegraph Corporation, ofrece un millón de dólares a quien acabe con tanta desgracia. Y el presidente de los Estados Unidos dedica al asunto diez millones: Richard Nixon encarga a la CIA que impida que Allende se siente en el sillón presidencial, o que lo tumbe si se sienta.

El general René Schneider, cabeza del ejército, se niega al golpe de Estado y cae fulminado en emboscada

—*Esas balas eran para mí*— dice Allende

Quedan suspendidos todos los préstamos del Banco Mundial y de toda la banca oficial y privada, salvo los préstamos para gastos militares. Se desploma el precio internacional del cobre.

Desde Washington, el canciller Henry Kissinger explica:

³⁴ Galeano, *El siglo del viento*, *Op. cit.*, p. XIX.

—No veo por qué tendríamos que quedarnos de brazos cruzados, contemplando cómo un país se hace comunista debido a la irresponsabilidad de su pueblo.

(138, 181 y 127)³⁵

La mayoría de las ventanas tienen título, señalan la fecha y el lugar donde ocurrió lo narrado, es aquí donde se encuentra el vínculo con la estructura de nota periodística en general. De hecho, varias historias, personales y colectivas, encuentran la estrategia de continuidad en los procedimientos que el periodismo emplea para darle seguimiento a algún suceso en particular; los títulos son como encabezados de periódicos, ya que poseen un valor sugerente y orientador que tienen como finalidad atrapar al lector e introducirlo de golpe en el tema a tratar; sirva como ejemplo dos títulos de ventanas que hablan sobre la pintura mural en México: “La nacionalización de los muros”, “«El pueblo es el héroe de la pintura mural mexicana», dice Diego Rivera”; o tres textos sobre la lucha del ejército de César Sandino contra los *marines* de Estados Unidos: “La primera derrota militar de los Estados Unidos en América Latina”, “Viene triunfando Sandino”, “Escribe Sandino a uno de sus oficiales: «Ni vamos a poder andar de tantas flores»”.³⁶

Ahora se propone un ejemplo que tiene la estructura de nota informativa, cuyas características son: “Está escrita en tercera persona, de manera sucinta, clara, breve, concisa, con palabras sencillas y comunes, no hay opiniones ni adjetivos del redactor, pueden ser de interés general, aunque sin mucha trascendencia”:³⁷

³⁵ *Ibid*, p. 254.

³⁶ *Ibid*.

³⁷ Guillermina Baena Paz, *El discurso periodístico: los géneros periodísticos hacia el nuevo milenio*, México: Trillas, 1999, p. 25.

1962
Cosalá
Uno más uno es uno

Atados al mismo palenque, muy cargados de leña seca, se miran. Él, querendón; ella, casquivana. Mientras el burro y la burra se miran y se remiran, las beatas atraviesan la plaza, atareadas en oración, rumbo a la iglesia. Por ser hoy Viernes Santo, andan las beatas rezando y luteando por Nuestro Señor Jesucristo, todas de negro, mantillas negras, medias negras, guantes negros. Tremenda espantada pegan las beatas cuando el burro y la burra rompen amarras y retozando se dan a gozarse en plena plaza, de cara a la iglesia y de espaldas a la alcaldía.

Por todo México retumban los chillidos. El Alcalde de Cosalá, José Antonio Ochoa, sale al balcón, pega un grito y se tapa los ojos. En seguida manda a que sean pasados por las armas los revoltosos burritos enganchados de amor. Que sin desprenderse caen, fusilados.³⁸

La cita anterior, aparte de cumplir con las características de la nota informativa, tiene forma de pirámide porque empieza por los detalles, y finaliza con la base de la narración que es el clímax. Consta de una entrada: “Uno más uno es uno”, posee un cuerpo que se constituye por el desarrollo del tema, y el final que, en este caso, es el clímax; al igual que la mayoría de las notas informativas, el contenido del ejemplo es interesante, aunque sin mucha trascendencia.

También hay ventanas estructuradas en forma de noticia que es “algo que no sabía usted ayer”,³⁹ “El contenido de una comunicación antes desconocida, el hecho divulgado”,⁴⁰ según María Rojas Avendaño, “la interpretación y descripción de un hecho, valorado por el periodista en función del tiempo, del espacio y del interés público”.⁴¹ Antes de interpretar, describir y valorar un hecho, el autor recurre a fuentes documentales y de campo, las cuales, son reveladas, como ya se mencionó, al final de cada texto. A continuación se brinda un ejemplo:

³⁸ Galeano, *El siglo del viento*, *Op. cit.*, p. 217.

³⁹ Baena Paz, *Op. cit.*, p. 29.

⁴⁰ *Diccionario de la Real Academia Española*, edición multimedia, 2007.

⁴¹ Citado en Baena Paz, *Op. cit.*, p. 29.

1884

Santiago de Chile

El mago de las finanzas come carne de soldados

Nuestros derechos nacen de la victoria, la ley suprema de las naciones, dice el gobierno vencedor.

La guerra del Pacífico, guerra del salitre, ha terminado. Por mar y por tierra Chile ha pulverizado a sus enemigos. Se incorporan al mapa chileno los inmensos desiertos de Atacama y Tarapacá. Perú pierde el salitre y las exhaustas islas guaneras. Bolivia pierde la salida al mar y queda acorralada en el corazón de América del sur.

En Santiago de Chile celebran la victoria. En Londres la cobran. Sin disparar un tiro ni gastar un penique, John Thomas North se ha convertido en el rey del salitre. Con dinero prestado por los bancos chilenos, North ha comprado a precio de bagatela los bonos que el estado peruano había entregado a los antiguos propietarios de los yacimientos. North los compró no bien estalló la guerra; y antes de que la guerra terminara, el Estado chileno tuvo la gentileza de reconocer los bonos como legítimos títulos de propiedad.⁴²

La estructura de esta cita es una pirámide combinada, ya que posee un encabezado “El mago de las finanzas come carne de soldados” (que de forma clara, punzante y socarrona, refleja una interpretación, una valoración y una descripción, pues llama a un especulador, como lo era John North, mago de las finanzas, y al ciudadano inglés que representa el buen gusto por antonomasia, le da el adjetivo de antropófago, que se relaciona con una de las escalas menos evolucionadas del hombre), detalles, información de interés secundario y clímax, que son el primero, segundo y tercer párrafo, respectivamente. Y como toda noticia, pretende divulgar una información no conocida por el lector.

Mención especial merece la crónica, que sirve de puente entre la literatura y el periodismo, y puede definirse en los mismos términos que la narración como: “género periodístico que cuenta un suceso ocurrido en tiempo y acción”.⁴³ Hay dos tipos de crónica: la informativa y la interpretativa, de las cuales, la segunda es más completa ya que no sólo se limita a informar, sino que interpreta los hechos narrados y “permite establecer

⁴² Galeano, *Las caras y las máscaras*, *Op. cit.*, p. 273.

⁴³ Baena Paz, *Op. cit.*, p. 42.

relaciones con otros hechos para encontrar su valor íntegro en el panorama del acontecer humano”.⁴⁴

Un ejemplo de crónica interpretativa es el conjunto de ventanas dedicado a la revolución sandinista que Galeano la ubica “En toda Nicaragua”, “Corcovea la tierra”, “Que nadie se quede solo”, “Naciendo”, “Andando”, “Descubriendo”, “Realizando”, “Desafiando”;⁴⁵ donde narra su experiencia del sandinismo sin necesidad de recurrir a fuentes documentales, pues él mismo fue testigo como periodista y como persona partidaria de dicha revolución; misma que plasma, desde los títulos escritos en gerundio, como un proceso en continuo desarrollo y movimiento, como un ser vivo y curioso que crece poco a poco.

Otra estrategia de continuidad, parecida a la crónica, se encuentra en la perícopa, nombre dado por los tratadistas bíblicos a un fragmento que, a lo largo de la obra se va uniendo con otros de asunto y personajes similares, para establecer en su interior una serie de vasos comunicantes; ejemplo de esto es la historia de Sor Juana (*Los nacimientos*), Simón Rodríguez y Simón Bolívar (*Las caras y las máscaras*), o la de Miguel Mármol (*El siglo del viento*). Otro ejemplo lo ofrece Hugo Riva cuando menciona que “en el libro inicial de *Memoria...* encontramos planteado el caso de ‘Remedios’: ‘por orden del diablo’, ‘pero se quedan’, ‘por orden del rey’, ‘pero de aquí no se mueven’ son cinco subtítulos entrecorillados. Todos ellos mantienen un mismo acápite [texto constituido por una palabra o una frase, ubicado en el inicio, que puede o no ejercer las funciones de título], donde se señala la fecha y el personaje que sirve de nexo entre esas instancias, pero si el

⁴⁴ *Idem.*

⁴⁵ Galeano, *El siglo del viento, Op. cit.*, pp. 209, 300, 303, 312, 313, 324, 325.

asunto plantea coherencia a ese nivel es porque también la tiene en el desarrollo temático”.⁴⁶

La perícopa y las estructuras de la nota periodística son algunos de los elementos de la red de vasos comunicantes que establecen las ventanas entre sí; también la polifonía, la intertextualidad, el palimpsesto y el mito juegan un papel muy importante para que la trilogía no resulte una mera colección de anécdotas; pero de estos elementos se hablará con mayor amplitud en el próximo apartado.

Federico Cambell dice que, en términos generales, todo género periodístico es crónica, y que la intención de un cronista consiste en ir “más allá de los hechos, describir el ambiente en el que se producen, un contexto, y elaborar a lo largo del relato una interpretación [...] Monsiváis se adhiere a la idea de que en la crónica se practica una reconstrucción literaria de sucesos o figuras”.⁴⁷ En consecuencia, y tomando en cuenta que *Memoria del fuego* es difícil de encasillar en algún género literario, la trilogía puede leerse como una crónica del devenir histórico de América Latina, de las luchas individuales y colectivas (donde no existen límites definidos entre los géneros periodísticos y literarios), para que con base en este colage genérico se cree un mosaico documental, polifónico y literario de Latinoamérica.

⁴⁶ Riva, *Op. cit.*, p. 77.

⁴⁷ Federico Cambell, *Periodismo escrito*, México: Ariel, 1994, p. 43.

3.3. *Memoria del fuego* como palimpsesto: un espacio de intertextualidad, polifonía y dialogismo.

La intertextualidad es el puente entre un texto y los otros; es “la presencia demostrable de un texto dentro de otro”.⁴⁸ Y si se toma en cuenta que *Memoria del fuego* está escrita a partir de la recreación de otros textos, resulta clara la presencia de la intertextualidad que, en el diccionario de retórica y poética de Helena Berinstáin se define como la “relación de copresencia entre dos o más textos, presencia de un texto en otro, cita, plagio, estereotipo, catacrexis, pastiche, imitación literal. La alusión es una forma parcialmente explícita e, inclusive, hipotética. Tales textos, intercalados en otros, sin ser recreados, son lugares comunes, pero su recontextualización los resignifica en muy distintos grados”.⁴⁹

La presencia de otros textos en la trilogía se da a través de la cita, el pastiche, la alusión y la recreación. La siguiente ventana sirve para ejemplificar la intertextualidad a través del pastiche (que es la codificación de elementos estructurales tomados de otras obras), ya que existe un diálogo creado por Galeano, entre Sancho y Don Quijote, en el cual se aborda la vida, obra y muerte de Cervantes, la injusticia social en las Indias Occidentales, donde “la gloria aguarda a los caballeros andantes”, a donde Cervantes quiso ir pero no pudo. Con esta ventana ubicada en Madrid, justo en el año de la muerte del autor de *El Quijote*, se pretende que sean los mismos personajes quienes hablen sobre la obra su creador, y a la vez la continúen:

⁴⁸ Gérard Genette, citado en Palaversich, *Op. cit.*, p. 213.

⁴⁹ Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, *Op. cit.*, p. 271.

1616
Madrid
Cervantes

- ¿Qué nuevas traes de nuestro padre?
— Yace, señor, entre lágrimas y rezos. Hinchado está, y de color ceniza. Ya ha puesto el alma en paz con el escribano y con el cura. Las lloronas esperan.
— Si tuviera yo el bálsamo de Fierabrás... ¡Dos tragos y al punto sanaría!
[...]
— Descúbrete, Sancho. Y tú, rocinante, abaja la testuz. ¡Ah, príncipe de las armas!
¡Rey de las letras!
[...]
— ¿A dónde iremos a parar, tan solos?
[...]
— A enderezar lo que tuerto está en las costas de Cartagena. La hondonada de La Paz y los bosques de Soconusco.
[...]
— Has de saber, Sancho, hermano mío de caminos y carreras, que en las Indias la gloria aguarda a los caballeros andantes, sedientos de justicia y fama...
[...]
— ... y reciben los escuderos, en recompensa, inmensos reinos jamás explorados.
[...]
— Y tú, Rocinante, entérate: en las Indias, los caballos calzan plata y oro muerden. ¡Son tenidos por dioses!
[...]
— Quien a las Indias se embarca, nos dijo, en los muelles deja la conciencia.
— ¡Pues allá iremos, a lavar la honra de quien libres nos parió en la cárcel!
[...]
— ¡Volveremos al camino! Si para quedarse en el mundo nos hizo, por el mundo lo llevaremos. ¡Alcánzame la celada! ¡La adarga al brazo, Sancho! ¡La lanza!⁵⁰

De cita textual hay varios ejemplos, pero no sólo provienen de textos impresos, sino que también se recurre a la tradición oral, a las canciones populares y a las leyendas que se resisten a ser fijadas. Como muestra de lo anterior se proponen las siguientes coplas populares españolas que Galeano mismo refiere que extrajo del libro de Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*:

Coplas españolas de cantar y bailar

*Yo he visto a un hombre vivir
con más de cien puñaladas
y luego lo vi morir*

⁵⁰ Galeano, *Los nacimientos*, *Op. cit.*, p. 212.

por una sola mirada.

*En lo profundo del mar
suspiraba una ballena
y en los suspiros decía:
“Quien tiene amor, tiene pena”.*

*Quiero cantar ahora
que tengo ganas,
por si acaso me toca
llorar mañana.⁵¹*

También se encuentra la creación de un texto con base en el hipotexto, es decir, a través de Miguel Mármol (personaje creado por Roque Dalton en *Las historias prohibidas del pulgarcito*), con sus once muertes y sus once resurrecciones, se articula *El siglo del viento*, tomo tres de la trilogía, ya que se convierte en una representación de la suerte de Latinoamérica pues, según el mismo autor, “este hombre de nacer incesante es la más certera metáfora de América Latina”⁵² del siglo XX, puesto que nace en 1905 y, a través de las 13 ventanas en las que aparece (“Miguel a la semana”, “Miguel a los trece”, “Miguel a los veinticinco”, “Miguel a los veintiséis”, “Miguel a los veintisiete”, “Miguel a los veintinueve”, “Miguel a los treinta y uno”, “Miguel a los cuarenta”, “Miguel a los cuarenta y nueve”, “Miguel a los cincuenta y ocho”, “Miguel a los setenta”, “Miguel a los setenta y nueve”) llega hasta 1984, año en que termina la vida de la trilogía; pero no la de Miguel que ha sufrido la misma suerte que el continente, hecha de fusilamientos, de olvidos, de amores, de odios y de fraternidad. Miguel es tan viejo como el siglo y “bien podría quedarse dando vueltas y más vueltas en las puertas giratorias de la memoria; pero no sabe hacerse el sordo cuando lo llaman las voces de los tiempos y caminos que todavía no anduvo”.⁵³

⁵¹ *Ibid*, pp. 191-192.

⁵² Galeano, “Apuntes sobre...”, *Op. cit.*, p. 16.

⁵³ Galeano, *El siglo del viento*, *Op. cit.*, p. 333.

Si se toma en cuenta la forma más simple de intertextualidad, es fácil descubrir la presencia de otros textos dentro de la trilogía, pero la complicación llega cuando la escritura intertextual se entiende como tejido de ideas, propias y ajenas, como “diálogo de otras escrituras, diálogo de escrituras dentro de una escritura”.⁵⁴

Al concebir al texto como un tejido de ideas que conversan entre sí, se tropieza de forma inevitable con el dialogismo; aunque la intertextualidad y el dialogismo son conceptos complementarios, puede que exista el primero sin el segundo, pero no al revés; si un texto es dialógico por fuerza hay intertextualidad, pero si un texto es intertextual puede que no exista el dialogismo. Para que éste se dé, son necesarias dos o más opiniones, voces o conciencias distintas entre sí (polifonía), que expongan sus puntos de vista y cuestionen las ajenas; de lo contrario, si no existe el cuestionamiento no se habla de diálogo (diálogo socrático), sino de énfasis. A esto mismo se refiere Bajtin cuando trata sobre el relato polifónico o dialógico: “un tipo de narración que tiene su antecedente más remoto en los diálogos socráticos, y sus mejores ejemplos [...] en las novelas de Dostoievski. En un narrador coexisten varias voces, cada una independiente y libre, cada una subjetiva y poseedora de una perspectiva o punto de vista similar al de un personaje, pero tales voces carecen de una conciencia narrativa unificadora”.⁵⁵

Pero debe retomarse *Memoria del fuego*, y con base en la polifonía y la intertextualidad, explorar el dialogismo en dos niveles, el fraterno y el que se da frente al discurso hegemónico.

⁵⁴ Helena Beristáin, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996, p. 31.

⁵⁵ Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, *Op. cit.*, p. 143.

3.3.1. Dialogismo fraterno

En la trilogía existe un dialogismo fraterno porque los lazos que unen a la mayoría de las voces están tejidos por el sentido de pertenencia a una comunidad (fundada con cimientos naturales como los afectos), no a una sociedad (basada en afinidades ideológicas, el cálculo, contrato o la racionalidad). El diálogo se establece entre las voces que comparten el mismo origen subalterno, y alude por ello a “la palabra del otro, ya como palabra convergente (que coincide) [...]. Es también la palabra ajena, pero no sólo como tal sino como interiormente dialógica, como otra voz que forma parte del mismo sujeto”.⁵⁶ Un ejemplo de esto aparece en la siguiente ventana:

1851

Latacunga

<<Ando errante y desnudo>>

Bolívar le decía *mi maestro, mi Sócrates*. Le decía: *Usted ha modelado mi corazón para lo grande y lo hermoso*. La gente aprieta los dientes, por no reírse, cuando el loco Rodríguez lanza sus peroratas sobre el trágico destino de estas tierras hispanoamericanas:

— *¡Estamos ciegos! ¡Ciegos!*

Casi nadie lo escucha, nadie le cree. Lo tienen por judío, porque va regando hijos por donde pasa y no los bautiza con nombres de santos sino que los llama Choclo, Zapallo, Zanahoria y otras herejías. Ha cambiado tres veces de apellido y dice que nació en Caracas, pero también dice que nació en Filadelfia y en Sanlúcar de Barrameda. Se rumorea que una de sus escuelas, la de Concepción, en Chile, fue arrasada por un terremoto que Dios envió cuando supo que don Simón enseñaba anatomía paseándose en cueros ante los alumnos.

Cada día está más solo don Simón. El más Audaz, el más querible de los pensadores de América, cada día más solo.

— *Yo quise hacer de la tierra un paraíso para todos. La hice un infierno para mi.*⁵⁷

En esta ventana existe intertextualidad, polifonía y dialogismo. La primera en forma de cita, en cursivas, del libro de Alfonso Rumazo González, *Simón Rodríguez*; la polifonía aparece en los ecos de las opiniones que el otro Simón (Bolívar) y el pueblo tienen de Rodríguez

⁵⁶ Beristáin, *Alusión...*, *Op. cit.*, p. 30.

⁵⁷ Galeano, *Las caras y las máscaras*, *Op. cit.*, p. 210.

quien, a pesar de todo, no deja de sentirse parte de esta tierra que quiso convertir en un paraíso para todos; hay opiniones similares y encontradas que se complementan a través del diálogo, del dialogismo.

Algo diferente ocurre cuando se representa la palabra procedente de la izquierda partidaria que llega al poder (la palabra de la Revolución cubana y la nicaragüense); ésta nunca “se ridiculiza o pervierte, sino que coexiste en una intertextualidad pasiva con el discurso del autor”.⁵⁸ En este caso, la intertextualidad existe, pero no se puede clasificar como un discurso polifónico en el sentido que Bajtin propone, ya que el espacio intertextual permanece monológico, unívoco; un ejemplo de esto es la ventana dedicada a la muerte de el Che, donde no hay dialogismo sino énfasis en el discurso subalterno que ha llegado al poder, pues nunca se critica las condiciones objetivas o la estrategia militar, sino que actúa como eco y afirmación del mito del guerrillero heroico:

1967
Higueras
Campanadas por él

¿Ha muerto en 1967, en Bolivia, porque se equivocó de hora y de lugar, de ritmo y de manera? ¿O ha muerto nunca, en ninguna parte, porque no se equivocó en lo que de veras vale para todas las horas y lugares y ritmos y maneras?

Creía que hay que defenderse de las trampas de la codicia, sin bajar jamás la guardia. Cuando era presidente del Banco Nacional, firmaba *Che* los billetes, para burlarse del dinero. Por amor a la gente, despreciaba las cosas. Enfermo está el mundo, creía, donde tener y ser significa lo mismo. No guardó nunca nada para sí, ni pidió nada nunca.

Vivir es darse, y se dio.⁵⁹

Sí, quizá no se cuestione el discurso revolucionario por motivos partidarios; pero en la trilogía, no existe el dialogismo cuando se trata de la Revolución, porque la palabra revolucionaria tiene la misma función que la palabra mítica: crea vínculos, lazos de

⁵⁸ Palaversich, *Op. cit.*, p. 240.

⁵⁹ Galeano, *El siglo del viento*, *Op. cit.*, p. 238.

identidad, es sagrada y reactualiza el tiempo primigenio (este tema se desarrolló en los apartados 2.3. y 2.4.).

3.3.2. Dialogismo y discurso hegemónico

En la obra, la actitud frente al discurso hegemónico no es de diálogo, sino de enfrentamiento; puesto que la representación característica de esta última es unívoca, autoritaria y excluyente; mismas características que asume la voz subalterna cuando “la palabra del otro no se cita para contrastarse con la propia, para relativizar todo concepto de objetividad de la representación, sino que se cita para pervertir y negar el discurso ajeno”.⁶⁰

Un ejemplo es: “El pensamiento vivo de Tachito Somoza: *Yo soy empresario, pero humilde*”;⁶¹ ventana donde no hay dialogo, sino un enfrentamiento contra el discurso oficial a través de su ridiculización, que empieza por descontextualizar las palabras de Anastasio Somoza Debayle (presidente de Nicaragua en 1967-1972 y 1974-1979), y lleva al absurdo que provoca la clara oposición semántica entre ser humilde y ser empresario; sobre todo si se toma en cuenta que, antes de esta ventana, hay otras que cuentan los procedimientos autocráticos que Anastasio Somoza empleó para convertirse en el empresario más rico de su país; como en “el otro hijo de Somoza”, donde se describen las habilidades de Somoza Debayle: “como estadista y empresario. Decreta que los albañiles trabajarán sesenta horas semanales sin ganar un centavo más y declara: —*Ésta es la revolución de las oportunidades* [...] Después del terremoto trafica con escombros y terrenos; y por si fuera poco, vende en Estados Unidos la sangre donada a las víctimas por la Cruz Roja

⁶⁰ Palaversich, *Op. cit.*, p. 241.

⁶¹ Galeano, *El siglo del viento, Op. cit.*, p. 297.

Internacional [...] funda una sociedad anónima para comprar sangre barata en Nicaragua, y venderla cara en el mercado norteamericano”.⁶²

En cuanto la carnavalización del texto que “destrona los discursos oficiales y las ideologías dominantes, se borran los límites entre los géneros altos y bajos, y se socava la dominación del discurso del poder, esencialmente monológico”,⁶³ no sólo se presenta en el discurso hegemónico, sino que la misma revolución, a pesar de su tarea de reactualizar el tiempo mítico (y quizá por eso mismo), es concebida como una fiesta; cabe mencionar que al socialismo que se amolda a la realidad cubana se le llama “—*Yoruba-marxismo-leninismo*— dice Bola de Nieve, cantor de Guanabacoa, hijo del cocinero Domingo y de la mamá Inés [...], es el nombre que pone al furor y al júbilo de este pueblo que baila la internacional meneando las caderas”.⁶⁴ También la ventana sobre el alzamiento sandinista, lo hace como si se tratara de una fiesta:

1979

**En toda Nicaragua
Que nadie se quede solo**

que nadie se pierda, que se armó la runga, reventó la mierda, el gran corre-corre, el pueblo arrecho peleando a puro pecho contra tanques y tanquetas, camiones y avionetas, rifles y metralletas, todo el mundo a la bulla, de aquí nadie se raja, sagrada guerra mía y tuya y no guerrita de rifa y rafa, pueblo fiero, arsenal casero, a verga limpia peleando, si no te morís matando vas a morirte muriendo, que codo a codo es el modo, todos con todo, pueblo siendo.⁶⁵

Si no se presenta una relación dialógica entre el discurso hegemónico y el subalterno, es porque este último no existe como tal, puesto que la obra es un intento por colaborar en la reconstrucción del otro omitido y silenciado por el discurso oficial; porque “solamente cuando esta voz esté reconstruida [...] se podrá esperar su ingreso en el espacio

⁶² *Ibid.* p. 257.

⁶³ Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, *Op. cit.*, p. 80.

⁶⁴ Galeano, *El siglo del viento*, *Op. cit.*, p. 221.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 300.

dialógico”.⁶⁶ En otras palabras, es necesaria esa falta de objetividad, y la clara posición partidaria de Galeano para colaborar en la reconstrucción de un discurso alternativo que pueda dialogar con el discurso hegemónico, y dejar a un lado la confrontación que, por lo menos en la trilogía, resulta a favor del bando subalterno.

En resumen, la trilogía debe verse y leerse como un palimpsesto, pues en ella se observan las huellas de textos previos que no han querido ser borrados de forma completa, que por eso coexisten, dialogan y se confrontan con el nuevo texto a través de la intertextualidad, la polifonía y el dialogismo.

3.4. *Memoria del fuego y la estética posmoderna*

En este apartado se pretende relacionar las características ya analizadas de *Memoria del fuego* con la estética posmoderna. Para ello debe revisarse, de forma somera, los debates o las posturas sobre la idea de posmodernidad. Si se toma en cuenta que el prefijo “pos”, según el diccionario de la RAE, significa “detrás de” o “después de”, y se recuerda que Octavio Paz en *Los hijos del limo* define a la modernidad como la tradición de la ruptura, se deduce que lo moderno siempre acaba en guerra consigo mismo, por lo que inevitablemente se convierte en posmoderno; la posmodernidad es el resultado de la modernidad, es la consecuencia, deriva de ella, es su negación, es su rechazo, es su continuación, etcétera. La posmodernidad, como dice Zygmunt Bauman,⁶⁷ es un concepto líquido porque adopta cualquier forma, pero no deja de ser escurridizo; sin embargo está ahí como tema recurrente y polémico en todos los campos de estudios culturales o sociales relacionados entre sí. Otro de los rasgos posmodernos consiste en el fin de las fronteras genéricas, como lo señala Jean

⁶⁶ Palaversich, *Op. cit.*, p. 241.

⁶⁷ cf. Zygmunt Bauman, *Vida líquida*, Barcelona: Paidós, 2006.

François Lyotard⁶⁸ al sugerir un análisis, desde la narrativa, sobre los problemas de esta época y proponer, como una característica de la condición posmoderna, la ruptura de la razón totalizante que, a su vez, representa el fin de las grandes narrativas como la Historia, la Filosofía, el Arte, la Sociedad, el Sujeto (cuya función es darle cuerpo a las leyes que dicen quién tiene la razón, quién debe hablar y quién debe escuchar), y dar paso a los *petit récit*, o los discursos individuales que no representan más que la propia voz.

En *Memoria del fuego* se propone, a la manera de Lyotard, el fin de la Historia como gran narrativa, como el discurso que los vencedores imponen a los vencidos (los vencedores hablan, los vencidos escuchan); y a su vez ofrece el regreso de los *storytelling* o *petit récit*, a la aglomeración de pequeños discursos, de discursos individuales que ayuden a formar una identidad propia. En consecuencia, la narrativa de los pequeños discursos articulados en ventanas, se vuelve la principal forma en que una comunidad o una cultura se legitima a sí misma; por esto la trilogía se estructura como un conglomerado de muchas voces que se alzan en contra del discurso hegemónico, de la gran narrativa que es la Historia.

Para Frederic Jameson,⁶⁹ el posmodernismo es la continuación de la modernidad como expresión del capitalismo; en otras palabras, no hay posmodernismo sino capitalismo tardío donde ya no existe ningún tipo de frontera genérica; en el terreno cultural desaparece la distinción entre alta cultura y cultura de masas o comercial; lo que conduce a la aparición del pastiche, de la intertextualidad, de la polifonía y el collage (temático y genérico), al mismo tiempo, la deconstrucción del mundo provoca la fragmentación, la descentralización

⁶⁸ cf. François Lyotard, *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra, 1984.

⁶⁹ cf. Frederic Jameson, *El posmodernismo o la lógica cultural de capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, 1991.

de las narrativas y la escritura esquizofrénica, que debe entenderse como un amasijo de significaciones diferentes y sin relación.

En cuanto a *Memoria del fuego* y la aparente relación con los postulados de Jameson, debe decirse que en la obra sí están presentes muchas características señaladas por dicho autor como propias del capitalismo tardío, pero no en el sentido que él las interpreta. Me explico: en la trilogía el pastiche no es una estatua ciega, sino una forma de aproximar al lector a otras obras y personajes, históricos o ficticios, pero llenos de significado humano, vital y sensible; de la misma forma que la intertextualidad no tiene la intención de sustituir a la profundidad por la superficie, sino que su propósito fundamental es crear lazos, tender puentes con otras obras y otras voces para concebir diálogos que resulten en un collage de percepciones e ideas. En cuanto a la estructura esquizofrénica que tiende a fragmentar el relato hasta convertirlo en una narración sin centro y sin personaje principal, cabe decir que la trilogía sí posee una estructura fragmentada, pues es un conglomerado de voces y de significantes distintos, pero no por ello carece de objetivo y de trama central pues, como ya se dijo antes, es un testimonio colectivo de la suerte histórica de América Latina.

Por otra parte, los postulados de Jameson se basan en la observación de los aspectos culturales de la sociedad que vive el capitalismo tardío, el cual, Jean Baudrillard⁷⁰ califica como la tercera etapa del capitalismo, donde ya no es posible separar el aspecto económico o productivo, del ideológico o cultural; donde el significado ya no existe, sino sólo el significante que se vuelve un simulacro de significación, a la vez que un código represivo y un signo vacío. Vivimos en una época, según Baudrillard, en la que los signos no son

⁷⁰ cf. Jean Baudrillard, *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairos, 1984.

requeridos para tener contacto con el mundo que supuestamente representan; por esto es posible usar una chamarra Furor estampada con la imagen del Che, y no asumirlo como un acto absurdo o contradictorio sino *fashion*, ya que lo social sólo es una simulación, un simulacro.

Jameson y Baudrillard plantean una explicación del fondo de las formas empleadas en el capitalismo tardío o tercera etapa capitalista. Pero aquí surge una pregunta inevitable: ¿Cómo puede hablarse de dichos estadios en una comarca que nunca ha vivido la modernidad, y a lo más que llega a experimentar es la resaca, los estragos y el lado amargo del capitalismo?

La respuesta a este cuestionamiento se ensayó en el capítulo anterior, cuando se discutió el fondo temático de la trilogía; este apartado tiene como objetivo emparentar, sólo en el nivel formal, a *Memoria del fuego* con la estética posmoderna.

Ihab Asan, en *The Dismemberment of Orpheus*, plantea que la estética posmoderna es un proceso de desdefinición basado en la deconstrucción del sujeto tradicional pleno, donde la razón y el ser saltan hechos pedazos. Un ejemplo claro de esto se encuentra en los trabajos de Samuel Beckett que, a su vez, son la prueba de que no hay ruptura contundente entre el posmodernismo y el modernismo, aunque el primero siempre pueda ser visto en oposición frente al segundo, como lo sugiere Steven Connor en una tabla que presenta en el libro *Postmodernist Culture*, y de la cual sólo se extrae algunos ejemplos: “*Modernism: romanticism/symbolism; form (conjunctive/closed); purpose; hierarchy; logos; metaphor; narrative/Grand Histoire; paranoia; transcendence — Postmodernism: pataphysics;*

antiform (disjunctive, open); play; anarchy; silence; metonymy; petit histoire; Schizophrenia; Immanence”⁷¹.

Muchos de los ejemplos de la tabla anterior derivan de la lingüística, la filosofía, el psicoanálisis, la teología, etcétera; lo cual refleja la imposibilidad de ver al posmodernismo como simple fenómeno estético o económico, puesto que en la era posmoderna se presenta la descomposición de todos los principios centrales, incluyendo los de literatura, que se refleja en la disolución de las fronteras y la hibridación de formas culturales. Mismo rasgo que se encuentra en la trilogía, ya que se resiste a definiciones genéricas fijas, aunque no proclame la confusa y volátil relatividad del mundo, pues jamás enmascara el proyecto libertador que, a la manera de José Martí o Simón Bolívar, pretende hacer de América Latina “La Patria Grande”.

Debe decirse, a manera de resumen, que la intertextualidad, la polifonía, el palimpsesto, el colage temático y genérico, los límites poco claros entre historia y ficción, las estrategias narrativas basadas en los géneros “menores” (nota periodística, carta, testimonio, canción popular, tradición oral, leyenda, mito, etcétera), son la base que sostiene y da coherencia a la trilogía, a la vez que son las características que emparentan, por lo menos en el nivel formal, a *Memoria del fuego* con la estética posmoderna.

⁷¹ “Modernismo: romanticismo / simbolismo; forma (conjuntiva / cerrada); intención; jerarquía; logos; metáfora; narrativa / Gran Historia; paranoia; trascendencia — Posmodernismo: patafísica; antiforma (disjuntiva, abierta); juego; anarquía; silencio; metonimia, pequeña historia; esquizofrenia; inmanencia”, en Steven Connor, *Postmodernist Culture An Introduction to Theories of the Contemporary*, Oxford: Blackwell, 1997, pp. 118-119.

Conclusión

Debe seguirse explorando la narrativa de Eduardo Galeano porque, a diferencia de los escritores que ven la literatura como una forma de exploración personal, él la asume como exploración colectiva. En él, la noción de oficio solitario se transforma en oficio solidario; deja a un lado el “yo”, para asumir el “nosotros” como voz narrativa. Colabora en la creación de un discurso marginal y colectivo, que confronta al discurso hegemónico; un discurso en donde el lector no es un factor ajeno, un marginal de la literatura, en donde no sólo es tema, sino en donde se reconoce, participa, tiene voz y es cómplice; un cómplice para compartir, intercambiar y discutir puntos de vista, historias y experiencias que aportan en la construcción de un discurso de identidad latinoamericana. El contexto social en el que surge la trilogía es determinante para el propósito de la obra, que consiste en abolir las fronteras entre lo narrado y el referente extraliterario, con el objetivo de incidir en los cambios sociales que, a inicios de los años ochenta, se vislumbraban como posibles y, que en teoría, representaban un mundo mejor.

Para alcanzar dichas pretensiones, *Memoria del fuego* utiliza estrategias del discurso testimonial para dar voz a muchas versiones de las luchas en el continente, con el fin de crear una historia alternativa (basada en las memorias de los pueblos de América Latina).

La presencia de la intertextualidad, la polifonía, el palimpsesto, el collage temático y genérico, las fronteras difusas entre historia y ficción, las estrategias narrativas basadas en los géneros “menores” (nota periodística, carta, testimonio, canción popular, tradición oral, leyenda, mito, etcétera), la preferencia por el *petit récit*, la aglomeración de pequeños discursos (ventanas), son algunos de los rasgos que emparentan, sólo en un nivel formal, a *Memoria del fuego* con la estética posmoderna pues, en la trilogía, jamás se intenta sustituir

la profundidad por la superficie, y aunque está presente la disolución de las fronteras y la hibridación de las formas culturales, nunca se caracteriza a la realidad como confusa y volátil, sino que se denuncia la injusticia y la explotación que el discurso dominante justifica y enmascara con argumentos que pretenden homogeneidad más que igualdad.

Es un ejercicio de revisión y de reescritura de la historia como disciplina académica, con el objetivo de devolverle su valor literario, original y popular (en tanto *storytelling* o tradición oral), a la vez que combatir el monopolio de la palabra ejercida por los vencedores; esto se consigue al explorar la otredad subalterna (ya sea interior o exterior), darle voz y, por lo menos en el contexto de la trilogía, confrontarla con la realidad hegemónica para revelar los alcances, la influencia y las consecuencias que la historiografía y la cultura dominante tuvieron y tienen hasta nuestros días.

La base temática de la trilogía se encuentra en el intento por realizar una versión alternativa de la historia que se expresa por medio de la memoria colectiva; a la vez que crear una genealogía del otro subalterno en América Latina; en este punto, la función del mito y la revolución es construir un tercer espacio, donde se escuchen y reactualicen la voz y los anhelos de la colectividad.

El narrador, en *Memoria del fuego*, se encarga de recopilar y darle coherencia a la memoria colectiva (que crea sentido de pertenencia), de esta manera se subvierte la visión artística del “yo” solitario, para transformar la voz narrativa en un “nosotros” que representa, por lo menos en el contexto narrativo, una comunidad latinoamericana subalterna que se reconoce en sus diferencias, y encuentra la unidad en la problemática común; aunque dicha unidad, más allá del ejercicio literario de la trilogía, siga siendo tema de discusiones muy extensas.

Bibliografía:

Obras de Eduardo Galeano

Bocas del tiempo, México: Siglo XXI, 2004.

Días y noches de amor y de guerra, Habana: Casa de las Américas, 1978.

El fútbol a sol y a sombra, México: Siglo XXI, primera edición 1995, sexta edición aumentada 2004

El libro de los abrazos, México: Siglo XXI, primera edición 2000, cuarta edición 2003.

La canción de nosotros, Buenos Aires: Hermes, 1975.

Las palabras andantes, México: Siglo XXI, 1993.

Las venas abiertas de América Latina, México: Siglo XXI, primera edición 1971, septuagesimosexta edición, revisada y corregida, 2004.

Memoria del fuego I. Los nacimientos, México: Siglo XXI, primera edición 1982, trigésima edición, 2002.

Memoria del fuego II. Las caras y las máscaras, México: Siglo XXI, primera edición 1984, vigesimoprimera edición 2002.

Memoria del fuego III. El siglo del viento. México: Siglo XXI, primera edición 1986, decimoctava edición 2004.

Nosotros decimos NO, entrevistas y artículos, 1962-1987, México: Siglo XXI, 1988.

Patas arriba. La escuela del mundo al revés, México: Siglo XXI, primera edición 1998, séptima edición 2004.

Ser como ellos y otros artículos, México: Siglo XXI, primera edición 1992, séptima edición 2002.

Estudios sobre Eduardo Galeano

Palaversich, Diana, *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*, Frankfurt – Madrid, Iberoamericana, 1995.

Riva, Hugo, *Memoria viviente de América Latina*, Buenos Aires, Lumen, 1996.

Otras obras consultadas

Baena Paz, Guillermina, *El discurso periodístico: los géneros periodísticos hacia el nuevo milenio*, México: Trillas, 1999.

Baudrillard, Jean, *Cultura y simulacro*, Barcelona: Kairos, 1984.

Bauman, Zygmunt, *Vida líquida*, Barcelona: Paidós, 2006.

Beristáin, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1996, p. 31.

—, *Diccionario de retórica y poética*, México: Porrúa, 2000, p. 271.

Casalla, Mario C., *América Latina en perspectiva : dramas del pasado, huellas del presente*, Buenos Aires : Fundación OSDE : Altamira, 2003.

Cambell, Federico, *Periodismo escrito*, México: Ariel, 1994.

Campra, Rosalba, *La identidad y La máscara*, México: Siglo XXI, 1998.

Connor, Steven, *Postmodernist culture an introduction to theories of the contemporary*, Oxford: Blackwell, 1997.

Costa, René de, *La poesía de Pablo Neruda*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1993.

- Dalton, Roque, *Las historias prohibidas de Pulgarcito*, México: Siglo XXI, 1989.
- Eliade, Mircea, *Aspectos del mito*, México: Paidós, 2000.
- , *El mito del eterno retorno: Arquetipos y repetición*, Madrid: Alianza, 1972.
- Gilly, Adolfo, *La revolución interrumpida*, México: Ediciones el caballito, 1980.
- Gilman, Claudia, *Entre la pluma y el fusil*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2003.
- Gómez Castro, Santiago [et al.], *Pensar (en) los intersticios, teoría y práctica de la crítica poscolonial*, Santa fe de Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.
- Jameson, Frederic, *El posmodernismo o la lógica cultural de capitalismo avanzado*, Barcelona: Paidós, 1991.
- Liotard, Jean Francois, *La condición posmoderna: informe sobre el saber*, Madrid: Cátedra, 1984.
- Nudelman, Ricardo, *Diccionario de política latinoamericana del siglo XX*, México: Océano, 2001.
- O'gorman, Edmundo, *La invención de América*, México, FCE, 2006.
- Pierre, Michel, *Un siglo en imágenes*, tomo VIII y IX, Barcelona, Ediciones B, 2000.
- Pimentel, Luz Aurora, *Sobre el relato*, texto proporcionado por la autora.
- Prada Oropeza, Renato, *El discurso-testimonio y otros ensayos*, México: UNAM, 2001.
- Ricoeur, Paul, *Finitud y culpabilidad*, Buenos Aires: Tuarus, 1982.
- Río, Ángel del, *Historia de la literatura española*, Madrid: Ediciones B, 1996.
- Todorov, Tzvetan, *La conquista de América, el problema del otro*, México: Siglo XXI, 2003.

Toro, Fernando de, *New Intersections*, Madrid: Iberoamericana, 2003.

Tresidder, Jack, *Diccionario de símbolos*, México: Grupo Editorial Tomo, 2003.

Vayssière, Pierre, *Les révolutions d'Amérique latine*, Paris: Éditions du Seuil, 1991.

Young, Robert, *Postcolonialism, an historical introduction*, Oxford: Blackwell, 2001.

Zea, Leopoldo, *El pensamiento latinoamericano*, México, Ariel, 1976.