

EDUARDO GALEANO: LA LITERATURA COMO COMPROMISO ÉTICO Y ESTÉTICO.

Juan Ramón RODRÍGUEZ DE LERA
Universidad de León

A Carmen y José Luis.

En mayor o menor grado, todas las manifestaciones artísticas reflejan el contexto sociopolítico en el cual han sido producidas. Ello puede obedecer a una intención clara por parte del autor o bien ser el resultado de un proceso más o menos inconsciente. Cuando la principal motivación de una obra literaria es la presentación de dicha realidad sociopolítica desde una perspectiva crítica nos encontramos con lo que tradicionalmente se ha venido denominando *literatura comprometida*¹.

Gran parte de la narrativa hispanoamericana del siglo XX es una clara muestra de este tipo de literatura. Se trata de una literatura nacida en el seno de las convulsiones políticas, las desigualdades sociales y la violencia; en suma, de una realidad a la que no puede permanecer ajena. Muchos son los escritores que a modo de francotiradores inasequibles al miedo y al desaliento, con sus escritos de denuncia de las situaciones extremas que

¹ Es obligada en este punto la referencia a Sartre, cuyas reflexiones sobre el compromiso del escritor con su época se encuentran en la base de lo que desde entonces se entiende por *littérature engagée*: *Je dirai qu'un écrivain est engagé lorsqu'il tâche à prendre la conscience la plus lucide et la plus entière d'être embarqué* (1948, 98).

Puisque l'écrivain n'a aucun moyen de s'évader, nous voulons qu'il embrasse étroitement son époque; elle est sa chance unique: elle s'est faite pour lui et il s'est fait pour elle. On regrette l'indifférence de Balzac devant les journées de 48, l'incompréhension apeurée de Flaubert en face de la Commune; on les regrette pour eux: il y a là quelque chose qu'ils ont manqué pour toujours. Nous ne voulons rien manquer de notre temps: peut-être en est-il de plus beaux, mais c'est le nôtre; nous n'avons que cette vie à vivre, au milieu de cette guerre, de cette révolution peut-être (1948, 12).

Nous sommes convaincus, au contraire, qu'on ne peut pas tirer son épingle du jeu. Serions-nous muets et cois comme des cailloux, notre passivité même serait une action. Celui qui consacrerait sa vie à faire des romans sur des Hittites, son abstention serait par elle-même une prise de position. L'écrivain est en situation dans son époque; chaque parole a des retentissements. Chaque silence aussi. Je tiens Flaubert et Goncourt pour responsables pour la répression qui suivit la Commune parce qu'ils n'ont pas écrit une ligne pour l'empêcher. Ce n'était pas leur affaire, dirait-on. Mais le procès de Calas, était-ce l'affaire de Voltaire? La condamnation de Dreyfus, était-ce l'affaire de Zola? L'administration du Congo, était-ce l'affaire de Gide? Chacun de ces auteurs, en une circonstance particulière de sa vie, a mesuré sa responsabilité d'écrivain (1948, 13).

atraviesan los diferentes países del cono sur disparan a las conciencias dormidas, en un intento por mantener viva la esperanza de un futuro de paz y de justicia². Muchos son también los que han pagado con la cárcel o el exilio, cuando no con la vida, su posicionamiento crítico.

No son estos los únicos peligros que acechan a quienes cultivan este tipo de literatura. Corren el riesgo también de que su toma de postura pueda empañar el valor artístico de sus obras y de que éstas sean leídas como meros productos coyunturales o incluso como panfletos, o que en ello acaben convirtiéndose, lo que bien puede ocurrir cuando la pasión sobrepasa al talento o a la sensibilidad artística. Así, estos escritores deben perseguir con mayor rigor el equilibrio siempre necesario en el Arte entre el fondo y la forma, y el carácter universal e intemporal que convierta sus textos en algo perdurable y no en meros testimonios condenados a desaparecer con el marco en el que surgieron.

Anticipándose a la posible crítica de que sus escritos posean un marcado carácter político, Eduardo Galeano, se pregunta “¿acaso existe alguna obra literaria que no sea política y social? (1989, 277)”. En efecto, la literatura se ocupa del ser humano y la política va irremediabilmente unida a la condición humana. Todo tiene una lectura política. En sus textos denuncia la injusticia y cuestiona mediante la deconstrucción una serie de principios del pensamiento dominante. Principios que se niega a aceptar simplemente porque a lo largo de la historia hayan venido siendo enunciados como verdades incuestionables. Desde una serie de valores morales, que no dogmas políticos, y artísticos el escritor construye su propio *credo* ético y estético y desarrolla una de las trayectorias narrativas más coherentes de la literatura actual³. Intentaremos ver, pues, cómo esas ideas sobre la sociedad y la literatura expuestas en varios de sus escritos y principalmente en “Diez errores o mentiras frecuentes sobre literatura y cultura” (1989, 264-281)⁴ se manifiestan en varias de las obras que hasta el momento ha publicado. En ese artículo arremete Galeano contra una serie de *errores o mentiras* generalmente fruto de prejuicios e intereses y aún hoy profundamente arraigados. En él encontramos algunas de las claves para comprender su obra.

² (...) en nuestros países (desnivelados, caóticos, y, por supuesto, subdesarrollados) el producto literario crece inevitablemente entrelazado con lo social, con lo político. (...) Hoy sería fácil confeccionar una importante nómina de buenos escritores latinoamericanos que empezaron escribiendo narraciones fantásticas o juegos intelectuales y hoy están—en cuanto escritores, y sin hacer panfletos ni abdicar su condición de literatos—metidos hasta la garganta en el drama que los rodea o en el conflicto del que participan como individuos (Benedetti: 1987, 12).

³ Camina Galeano por la misma senda que muchos otros escritores latinoamericanos, como, entre otros, Cortázar, Benedetti o Fuentes. No es extraño, pues, que en aquél encontremos opiniones éticas y estéticas muy semejantes a las de éstos.

⁴ El artículo está fechado en 1980

El primero de esos errores o mentiras es la presunción de que la Literatura se encuentra únicamente en los libros, idea que surge desde los prejuicios que automáticamente se siguen de una concepción del arte elitista y conservadora que traspasa al concepto sus propios criterios valorativos. Es para Galeano el de Literatura un concepto infinitamente más amplio, pues, para él, bajo esta etiqueta ha de incluirse todo lo que se construye con la palabra escrita independientemente de su calidad: *La literatura abarca (...) al conjunto de los mensajes escritos que integran una determinada cultura, al margen del juicio de valor que por su calidad merezcan. Un artículo, una copla o un guión son también literatura mediocre o brillante, alienante o liberadora, como bueno o malo puede ser, al fin y al cabo, cualquier libro (1989, 265).*

Él es, como los ejemplos que cita, un buen exponente de la falacia que este concepto reduccionista de *Literatura* supone, pues tanto sus entrevistas, reportajes, artículos y demás colaboraciones en prensa, son tan Literatura como la de las páginas de sus libros. Veamos un fragmento de uno de los párrafos que preceden a su entrevista con Ernesto Guevara en los que describe al entrevistado con una maestría técnica y artística admirables: *La irreverencia del Che era la irreverencia de la revolución. Pero en otro estilo, más nuestro, sobrio y mordaz. Quizá por la nostalgia del terruño perdido, mitad venganza y mitad homenaje, los argentinos eran los blancos predilectos de sus más ácidos comentarios: solía recordarles que las revoluciones se hacen y no se dicen, que la misión de los partidos comunistas es estar a la vanguardia de la revolución (sonrisa satisfecha) (...) pero que lamentablemente ocurre que, en casi toda Latinoamérica, están a la retaguardia (silencios indignados). Cuando un conocido peronista se enojó porque llevaba más de un mes esperando audiencia, el Che le palmeó la espalda: "Si han esperado ocho años para hacer la revolución (...)". Y otras cosas así de malvadas: había sugerido alguna vez que para obtener fondos para la revolución, se podría comprar a ciertos nativos de Buenos Aires por lo que valen y venderlos por lo que creen que valen (1989, 58).*

Otro ejemplo es la descripción de la España del 66 a través de los compañeros de viaje en un tren en "España: la humedad de aquella sangre": *No resulta nada recomendable recorrer España en vagones de tercera, pasar en los asientos de madera días y noches durmiendo poco o nada por el incesante traqueteo de trenes viejos. Pero es en esos vagones donde se comparte todo, el vino y el pescado frito, las canciones y los cigarrillos, las opiniones, las confidencias.*

Aquella tarde, entre Bilbao y Santander, teníamos delante un matrimonio gallego que volvía a sus tierras, a pasar las fiestas, desde Barcelona. A nuestro costado viajaba un estudiante, cuyo rostro no marcado por una vida de sufrimiento y trabajo, se distinguía de las caras curtidas de los demás ocupantes del vagón (...) yo quería hablar sobre el referéndum, hacer preguntas, recibir respuestas. Como la pasión española puede más, afortunadamente, que las presiones del régimen, la comunicación no es difícil

tampoco en este plano: desde Irún a Port-Bou, durante los sucesivos trayectos recorridos a través del país, pudimos hacerlo mil veces y siempre espontáneamente.

(...) la conversación nació sin dificultades. El joven estudiante me dijo que había votado por no: "Un NO grandote, sabes, con lápiz rojo, un redondel así, ves, y que si me pillan que me pillen, que yo ya estuve dos veces encerrado, cuando las huelgas". Dijo, además, que la mayor parte de la gente que había votado por sí, no sabía siquiera lo que significaba la palabra referéndum. Y fue entonces que la señora, que se hacía la distraída mirando por la ventanilla, se puso furiosa. Dijo que ella podía ser una ignorante, pero que sabía muy bien lo que significaba la paz, sí, todos estos años de paz franquista (...) La discusión me reveló un conflicto de generaciones que brinda una de las claves más importantes para comprender a la España de nuestros días, heredera del terror, pero, a la vez, asomada a un mundo nuevo (1989, 75-76).

Y qué es sino Literatura lo que bajo el título genérico de *Ventanas* viene recientemente publicando en semanarios latinoamericanos como el uruguayo *Brecha* o el mejicano *La Jornada: UNA CARTA*

Vera Carnevale, que tenía once años, escribió una carta a su padre enfermo. Te digo: querete, cuidate, protegete, mimate, sentite, amate, disfrutate. Te digo: te quiero, te cuido, te protejo, te mimo, te siento, te amo, te disfruto.

Con la carta de su hija bajo la almohada, Héctor se fue en el sueño.⁵

Rechaza también Galeano la compartimentación en géneros y la subsiguiente jerarquía entre ellos, pues no son más que un constructo artificial creado por esos "ideólogos empeñados en levantar murallas y cavar fosas (1989, 264)". Así, en sus obras se rompen las tradicionales barreras entre los mismos: la obra de arte no entiende de taxonomías ni puede la creación artística verse constreñida por ellas, pese a la indudable utilidad práctica de las mismas para la crítica y los estudios literarios. Como veíamos más arriba, para él toda palabra escrita es Literatura, independientemente del género, buena o mala, pero Literatura. Todo Arte, todo acto de creación es un acto de libertad al que no se le pueden imponer normas y reglas. Los criterios que se utilizan para la clasificación y el estudio no pueden nunca confundirse con la ecuación que matemáticamente haya de darnos la calidad/valor literario/artístico de una obra.

De esta descreencia en los géneros se sigue el que sea la suya una obra difícilmente clasificable bajo ninguna de las etiquetas al uso. De este modo, lo que él dice a propósito de *Memoria del fuego*, *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*

⁵ Tomada de la página web de Eduardo Galeano, <http://spin.com.mx/~hvelarde/Uruguay/Galeano/>, en la que se incluyen varios de los textos publicados en estos semanarios.

o (...) *Averiguarlo no me quita el sueño. No creo en las fronteras que, según los aduaneros de la literatura, separan a los géneros (1994, 1)*, es aplicable a la práctica totalidad de sus escritos: encontramos en una misma obra desde pintadas recogidas por las calles de las ciudades hasta poemas africanos, escenas teatrales, pasajes autobiográficos, etc.⁶

En el segundo punto del artículo ("*Por cultura se entiende la producción y el consumo de libros y otras obras de arte*") vuelve Galeano a rebelarse contra esa visión reduccionista y sus implicaciones sociales. Hace referencia a esos intelectuales que, haciendo con el concepto de cultura lo mismo que con el de literatura, excluyen de aquélla a la ciencia y en su pretendido elitismo distinguen entre una selecta y refinada minoría que consume arte de calidad a modo de "artículos de lujo" y la masa, a la que desprecian porque consume la basura que bajo el nombre de "cultura de masas" se le arroja. Señala además la necesidad de matizar y distinguir entre lo que verdaderamente es "cultura de masas" y lo que por ella se entiende más bien "cultura para masas", que se (...) *fabrica en serie en los grandes centros de poder del mundo capitalista, y sobre todo en los Estados Unidos, y se exporta irradiando modelos de vida en escala universal. El imperialismo cultural actúa a través del aparato educativo, pero sobre todo actúa a través de los medios masivos de comunicación. Salvo contadas excepciones los medios masivos de comunicación irradian una cultura colonialista y alienante, destinada a justificar la organización desigual del mundo como el resultado de un legítimo triunfo de los mejores —o sea, de los más fuertes. Se falsifica el pasado y se miente la realidad (...)* (1989, 266-267).

En el tercer punto ("*La cultura popular reside en las tradiciones típicas*"), desarrolla una idea que apuntaba en el apartado anterior: "(...) *esta definición de la cultura hace cuenta que no existen las expresiones espontáneas y valiosas de la cultura popular (1989, 266)*". En toda la obra

⁶ "Dicen las paredes/3". En Montevideo, en el barrio Brazo Oriental: *Estamos aquí sentados, mirando cómo nos matan los sueños. Y en la escollera, frente al puerto montevideano del Buceo: Mojarrá viejo: no se puede vivir con miedo toda la vida. En letras rojas, a lo largo de toda una cuadra de la avenida Colón en Quito: ¿Y si entre todos le damos una patada a esta gran burbuja gris?* (1997, 151).

"Canto del fuego, del pueblo Bantú" (1994, 318-319). La viñeta "Juana a los cuarenta" (1994, 303-304) tiene la forma de una obra de teatro. De los diversos textos de carácter autobiográfico es "Los adioses" un claro exponente: *Llevábamos nueve años en la costa catalana y ya nos íbamos, faltaban dos o tres días para el fin del exilio, cuando la playa amaneció toda cubierta de nieve. El sol encendía la nieve y alzaba, a la orilla de la mar, un gran fuego blanco que hacía llorar los ojos. Era muy raro que nevara en la playa. Yo nunca lo había visto, y sólo algún viejo vecino del pueblo recordaba algo parecido, de tiempos remotos.*

Se veía muy contenta la mar, lamiendo aquel inmenso helado, y esa alegría de la mar y esa blancura radiante fueron mis últimas imágenes de Calella de la Costa.

Yo quise responder a despedida tan bella, pero no se me ocurrió nada. Nada que hacer, nada que decir. Nunca he sido bueno para los adioses (1997, 185).

de Galeano hay una considerable presencia de lo popular. Sus viajes y su contacto directo con las manifestaciones no escritas de las culturas latinoamericanas, junto con las numerosas lecturas que constituyen las fuentes de la trilogía, lo convierten en un perfecto conocedor de la cultura popular. En su libro *Las palabras andantes*, ilustrado por el artesano brasileño José Francisco Borges, escribe Galeano en "Ventana sobre este libro", cómo al visitarlo en su taller para proponerle que trabajen juntos le cuenta (...) *las historias de espantos y de encantos que yo quiero escribir, voces que he recogido en los caminos y sueños míos de andar despierto, realidades deliradas, delirios realizados, palabras andantes que encontré—o fui por ellas encontrado.*

Le cuento los cuentos; y este libro nace (1995b, 2).

El presente hace partícipe al lector del nacimiento del libro a través de la palabra hablada e integra la obra en la tradición de la literatura oral. No es Galeano un mero recopilador de las manifestaciones artísticas populares, sino uno de sus más lúcidos exponentes, no recoge piezas de museo, sino que demuestra que esta tradición está viva y por mucho que algunos se empeñen en negar lo evidente, es Arte con mayúsculas.⁷

En la infundada identificación de lo popular con lo pintoresco, y en la creencia de que Arte y folklore son cosas distintas⁸, ve Galeano una proyección de esa negación de la identidad y del ninguneo a los que se han visto sometidas desde la colonización las culturas latinoamericanas y en general todas las culturas marginadas, culturas de "(...) personas que tienen una historia mucho más larga que la sociedad que los usa y los desprecia, y es por eso que nacen de nuevo cada día (1989, 268)" y a las que se quiere convertir en pintorescas: "Una memoria embalsamada y una identidad de cartón y a nadie ofenden (1989, 268)"⁹. Es, pues, necesario

⁷ Veamos tan sólo uno de todos los ejemplos que hay en el libro, "Ventana sobre la diosa de la mar": *Iemanyá vive en las honduras del agua. Allí recibe las ofrendas. En el día de su fiesta, los pescadores de Bahía navegan cantando alabanzas a la diosa coqueta y glotona, y desde las barcas le prodigan halagos de perfumería y de confitería.*

Cuando le gustan los regalos, ella brinda los sabores de su amparo. Cuando los rechaza, y devuelve a las arenas de la playa las flores blancas, los espejos, los abanicos, los peines, los perfumes y las golosinas, los pescadores tiemblan: tendrán mal año, año de pocos peces y mucho peligro, y más de uno será tragado en alta mar para que Iemanyá calme sus furias y sus hambres de mujer (1995b, 137).

⁸ Desde el punto de vista de la ideología dominante, el folklore es una cosa simpática y menor, pero la simpatía paternalista se desenmascara y revela su puro y simple desprecio cuando la 'artesanía' invade el sacrosanto imperio del 'arte' (1989, 268).

⁹ Más adelante escribe: "En el fondo, se oponen sistemas de valores y no formalidades. ¿Qué es la genuina cultura popular sino un complejo sistema de símbolos de identidad que el pueblo preserva y crea? Al negarle esta dimensión creadora, se la envía al museo" (1989, 269-270).

recobrar la voz silenciada, la identidad robada, la "otra cultura posible que es, a la vez memoria de una larga herencia acumulada y profecía de una realidad diferente (1989, 269)". Ésta es la verdadera contracultura y no la contracultura como moda y negocio que el sistema ofrece y que al sistema interesa por sumisa e inofensiva.¹⁰ La auténtica contracultura insurgente está en "la capacidad de comprensión y creación de las vastas mayorías condenadas al silencio. Esa cultura de la liberación se alimenta del pasado pero no termina en él (1989, 269)".

Es pues, la cultura popular, además de origen de obras de indudable calidad artística, el último reducto de la identidad durante siglos reprimida. Encontrándola a ella uno se encuentra a sí mismo, de ahí la necesidad de recuperarla y (re)crearla. La historia de América que Galeano (re)crea en *Memoria del fuego* es la recuperación de esa memoria colectiva necesaria para que suceda lo que el proverbio africano que abre el primer volumen de la trilogía anuncia: "la hierba seca encenderá la hierba húmeda". Porque como dice el propio escritor: *Vienen de muy lejos algunos de los símbolos de identidad colectiva capaces de abrir, a los latinoamericanos de nuestro tiempo, nuevos espacios de participación, comunicación y encuentro, pero están vivos en la medida en que los va moviendo el viento de la historia (1989, 269)*.

Es necesario emprender la búsqueda y reconquista de la identidad que a América y a los "nadies" les ha sido robada "desde que los europeos del Renacimiento le hundieron los dientes en la garganta (1996b, 1)". Son los escritos de Galeano una lucha apasionada por recuperar la verdadera identidad latinoamericana, un empeño en que se produzca ese "descubrimiento de América que todavía no fue"¹¹. Le preocupa rescatar esa otra historia, ese pasado desde el que imaginar un futuro distinto y más esperanzador. Quizá sea en *Memoria del fuego* donde este propósito se vea de una manera más clara, pues es ésta una obra que, desde el punto de vista de los vencidos, siempre ignorados y desvirtuados por la historia oficial que escriben los vencedores, (re)escribe la historia del continente americano *ab origine* hasta el siglo XX, hasta el año 1986. Y es que Galeano está

¹⁰ La mejor manera de colonizar una conciencia consiste en suprimirla. En este sentido también opera, deliberadamente o no, la importación de una falsa contracultura que encuentra eco creciente en las nuevas generaciones de algunos países latinoamericanos (...) una presunta "cultura de protesta", venida de afuera, subproducto de la sociedad del ocio y el despilfarro, que se proyecta hacia todas las clases sociales a partir del anticonvencionalismo postizo de las clases parasitarias. (...) esta falsa contracultura nada tiene que ver con nuestras necesidades reales de identidad y destino: brinda aventuras para paralíticos; genera resignación, egoísmo, incomunicación; deja intacta la realidad pero cambia su imagen (...) (1989, 218-219).

¹¹ Así titula Eduardo Galeano un artículo, escrito en 1984, en el que trata el tema de la necesidad de (re)encontrarse con la identidad latinoamericana.

firmemente convencido de que (...) *lo que uno escribe puede ser históricamente útil sólo cuando de alguna manera coincide con la necesidad colectiva de conquistar la identidad. Esto, creo, quisiera uno: que al decir: "Así soy" y ofrecerse, el escritor pudiera ayudar a muchos a tomar conciencia de lo que son. Como medio de revelación de la identidad colectiva, el arte debería ser considerado un artículo de primera necesidad y no un lujo (1989, 216-217).*

Además, en el prólogo (*Umbral*) del primer tomo de *Memoria del fuego* Galeano nos dice cuál es el propósito de la obra: *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. Desde temprano ha sido condenada a la amnesia por quienes le han impedido ser (1994, XV).*

En ese mismo prólogo también declara: *Yo fui un pésimo estudiante de historia. Las clases de historia eran como visitas al Museo de Cera o a la Región de los muertos. El pasado estaba quieto, hueco, mudo. Nos enseñaban el tiempo pasado para que nos resignáramos, conciencias vaciadas, al tiempo presente: no para hacer la historia, que ya estaba hecha, sino para aceptarla. La pobre historia había dejado de respirar: traicionada en los textos académicos, mentida en las aulas, dormida en los discursos de efemérides, la habían encarcelado en los museos y la habían sepultado, con ofrendas florales, bajo el bronce de las estatuas y el mármol de los monumentos (1994, XV).*

Esto lleva a Palaversich a decir que *This critique may be applied to the kind of history still taught in primary and secondary schools across Latin America, but cannot be extended, as Galeano seems to do, to the entire discipline of history as it is known today in Latin America and elsewhere. The writing of history has long ago moved away from the nineteenth-century positivist model and its "objective" mode of historical discourse, which appears to be the model Galeano has in mind when he refers to the traditional and academic history. Galeano does not so much disagree with the "traditional" history's insistence on facts and documents as object to the kind of documents being used and to their supposedly dull presentation (1991, 135-150).*

Sin dejar de estar de acuerdo con estas palabras, a nosotros nos parece que lo que Galeano está diciendo es algo mucho más importante: toda la Historia es una visita al "Museo de Cera", la Historia, por su pretendido carácter científico, es fría como "el bronce de las estatuas y el mármol de los monumentos", pues parece olvidar que la historia la hacen los hombres, *grandes y pequeños*, y está llena de vida, una vida cuyo pulso late con fuerza detrás de fechas, hechos y estadísticas: eso es precisamente lo que la Historia olvida y a Galeano le parece tan necesario tener en cuenta. Además, como aclara en "Apuntes sobre la memoria y sobre el fuego": *Memoria del fuego cuenta mil momentitos de la historia. Momentitos (...) reveladores de*

la maravilla o el espanto de la aventura humana en AMÉRICA. Porque toda situación es el símbolo de muchas, lo grande habla a través de lo chiquito y el universo se ve por el ojo de la cerradura. La realidad, insuperable poeta de sí misma, habla un lenguaje de símbolos.

Yo empecé a escribir la trilogía el día que me dí cuenta de algo que me resulta, ahora, evidente de toda evidencia: la historia es una metáfora incesante (1993, 7).

Es precisamente la visión de la historia como metáfora una de las principales características de *Memoria del fuego*, una obra que pretende rescatar "*la memoria secuestrada de toda América, pero sobre todo de América Latina (1982, 1)*" para, a través de ella, descubrir la propia identidad, "*la otra América posible (1993, 14)*", y dejar de mirarse "*con los ojos del amo (1989, 378)*". Está además escrita en presente "*Porque el pasado está vivo, aunque haya sido enterrado por error o infamia, y porque el divorcio del pasado y el presente es tan jodido como el divorcio del alma y el cuerpo, la conciencia y el acto, la razón y el corazón (1993, 6)*".

Galeano concibe como una de las funciones de la literatura dar con su palabra voz a los sin voz, a aquellos que a lo largo de la historia se les ha negado la palabra y, por tanto, la existencia misma porque "quizá nosotros somos las palabras que cuentan lo que somos (1997, 4)". Es necesario recuperar la palabra, que ha sido silenciada, prostituida y acosada a lo largo de la historia en un intento por vaciarla de significado, porque amenaza lo establecido, que no debe identificarse con lo tradicional, sino con la filosofía de un discurso hegemónico que despoja de contenido y combate con fuerza todo lo que pueda cuestionarse su esencia como "orden natural". Es un compromiso *político*, pero en lo que de *político* tienen la *ética* y la *moral*.

En el cuarto punto ("*El escritor cumple una misión civilizadora*") critica la creencia de que la función de un escritor es civilizar y educar al pueblo que, en cuanto tal, no sólo carece de la capacidad de apreciar *lo intelectual* y *lo culto* sino que, además, automáticamente lo rechaza. Se trata de una herencia de la época colonial: "(...) la civilización, cultura importada, contra la barbarie, la cultura nacional. La civilización, cultura de pocos, contra la barbarie, ignorancia de todos los demás"; de una "pedantería culturosa" que "integra el sistema de coartadas inventadas por la clases dominantes y los países ricos para justificar la explotación de unas clases por otras y de unos países por otros". Creencia que subyace también, nos dice Galeano, en otros intelectuales que "escriben una literatura "para obreros", esquemática y simplista, como si los obreros fueran un conjunto de débiles mentales". Concluye diciendo que ambas posturas "operan desde las cumbres y desprecian lo que ignoran (1989, 271)".

En el punto quinto ("*Una verdadera democracia es la que garantiza la libertad de expresión a los escritores y artistas*") introduce el concepto de *censura estructural* o *censura indirecta*, un concepto que aparece en varios

de sus artículos y que verdaderamente preocupa al escritor¹². La gente para la que él escribe no puede acceder ni a sus obras ni a ningún tipo de producto cultural, no sólo ya por la *censura coyuntural*, sino porque *¿No se aplica la censura estructural sobre una multitud inmensa, prohibiéndoles el acceso a los libros y a las revistas aunque circulen libremente? ¿No es una censura estructural la que reserva el derecho de expresión y de creación, en nuestras sociedades, a una minoría privilegiada, mientras cierra los ojos y las bocas de todos los demás?* (1989, 272).

Seguidamente, critica la postura de los artistas o intelectuales que por el mero hecho de serlo se consideran por encima del bien y del mal, "que sueñan con un arte libre, aunque presa esté la sociedad."¹³

En el punto sexto ("*No puede hablarse de cultura latinoamericana, porque América Latina no es más que una realidad geográfica*") vuelve a abordar Galeano el tema de la identidad de Latinoamérica, la *Patria Grande* que fue el sueño ambicioso y la gran derrota de los libertadores. Afirma que las distintas culturas hispanoamericanas no pueden considerarse barreras para una identidad común, sino exponentes de la riqueza y diversidad de la misma. Identidad cultural no puede identificarse con uniformidad: (...) *un marco común ampara las infinitas culturas, enemigas o complementarias, que bullen en nuestras tierras. Espacio de contradicción y encuentro, América Latina ofrece un campo común de batalla entre las culturas del miedo y las culturas de la libertad, entre las que nos niegan y las que nos nacen. Ese marco común, ese espacio común, ese común campo de batalla, es histórico. Proviene del pasado, se alimenta del presente y se proyecta*

¹² (...) *Quiénes queremos trabajar por una literatura que ayude a revelar la voz de los que no tienen voz, ¿cómo podemos actuar en el marco de esta realidad? ¿Podemos hacernos oír en medio de una cultura sorda y muda? Las nuestras son repúblicas del silencio. La pequeña libertad del escritor, ¿no es a veces la prueba de su fracaso? ¿Hasta dónde y hasta quiénes podemos llegar?*

Hermosa tarea la de anunciar el mundo de los justos y los libres; digna función la de negar el sistema del hambre y de las jaulas—visibles o invisibles. Pero, ¿a cuántos metros tenemos la frontera? ¿Hasta dónde otorgan permiso los dueños del poder?

Mucho se ha discutido en torno de las formas directas de censura (...)

Pero la censura indirecta actúa de un modo más sutil. No por menos aparente es menos real. (...) ¿En qué consiste esta censura que nunca osa decir su nombre? Consiste en que no viaja el barco porque no hay agua en el mar: si un cinco por ciento de la población latinoamericana puede comprar refrigeradores, ¿qué porcentaje puede comprar libros? ¿Y qué porcentaje puede leerlos, sentir su necesidad, recibir su influencia? (1989, 215-216).

¹³ Algo muy parecido dice Cortázar en "Carta a Roberto Fernández Retamar (Sobre 'Situación del intelectual latinoamericano')"

fechada en 1967: *Ya no es posible respetar como se respetó en otros tiempos al escritor que se refugiaba en una libertad mal entendida para dar la espalda a su propio signo humano, a su pobre y maravillosa condición de hombre entre hombres, de privilegiado entre desposeídos y martirizados.* (1994b, 42).

como necesidad y esperanza hacia los tiempos por venir. Porfiadamente ha sobrevivido, aunque haya sido varias veces lastimado o roto por los mismos intereses que subrayan nuestras diferencias para ocultar nuestras identidades (1989, 273).

Señala pues, la necesidad de buscar lo que se tiene en común, lo cual no implica renunciar a las propias tradiciones, a la propia identidad—como esgrimen algunos nacionalismos demagógicos—sino la posibilidad del enriquecimiento cultural mediante la diversidad y la tolerancia. Pone como ejemplo la solución que se dio en la España de la transición al *problema* de las autonomías: *Estos últimos años han puesto en evidencia que la unidad del Estado español esconde contradicciones nacionales muy intensas. Esas contradicciones, que tienen una larga historia y han sido muchas veces ahogadas a sangre y fuego, están ahora en pleno estallido. España vive la hora de las autonomías y el secundo debate hacia una esencial reestructuración del Estado. No hay unidad supranacional legítima que pueda apoyarse en la humillación de unas nacionalidades por otras, en la opresión de unas culturas por otras (1989, 273-274).*

Esta búsqueda de la unidad desde “el respeto a las numerosas identidades nacionales que nos configuran (1989, 274)” está en la base de todos los escritos de Eduardo Galeano, y en el origen de *Memoria del fuego*. “Eduardo Galeano: la literatura como una pasión latinoamericana” tituló Gabriel Saad el magnífico artículo en el que se ocupa del escritor y amigo. No puede definirse mejor una obra que a través de su lirismo contagia al lector la pasión del autor por esa Latinoamérica que tanto ama y tan bien conoce, que le duele y que le ilusiona.

Otro de los “errores o mentiras” es la afirmación de que “La gran tarea de la nueva literatura latinoamericana consiste en la invención de un lenguaje”. Ve Galeano en esta declaración de “los especialistas en confundir la cáscara con el fruto” un intento por vaciar de su contenido crítico a la narrativa hispanoamericana, reduciéndola “a la pura pirotecnia” y mostrando “en el plano estético, un culto por las formas equivalente al que en el campo político manifiestan quienes confunden democracia con elecciones”. Además aquí podría argüirse que hace ya tiempo que la Literatura latinoamericana ha encontrado su propio lenguaje, de cuya consolidación y culminación son los escritores de la llamada generación del *boom* un clarísimo exponente¹⁴.

¹⁴ Veamos, por ejemplo, lo que Amorós escribió en *Introducción a la novela hispanoamericana actual: Por primera vez, me parece, el novelista hispanoamericano es plenamente ambicioso (o consciente de sus posibilidades expresivas, como se prefiere). No busca ya imitar a algún modelo famoso francés o estadounidense, sino que, sencillamente, intenta rivalizar con los más grandes novelistas del pasado (...) que, por supuesto, conoce y ha asimilado. La novela hispanoamericana actual está hoy a la cabeza de la narrativa universal y sería un grave error tener que esperar cien años para reconocerlo, como tantas veces sucede. (1971, 20-24)*

Galeano está firmemente convencido de que narrar es darse, de que el acto de creación es un acto de solidaridad por lo que la función de la literatura no puede ser sino una función social, pero social en un sentido mucho más amplio que en el que se ha venido entendiendo tradicionalmente, tanto por consistir en un diálogo con los lectores como por ser el vehículo por el que obtienen voz quienes a lo largo de la historia se han visto desposeídos de la misma.¹⁵

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 (1994, XVI), dice Galeano, porque la objetividad es únicamente un ideal que termina por servir de coartada, porque los límites entre la subjetividad y la objetividad vienen impuestos desde arriba, porque lo que se ha dado en llamar objetividad deshumaniza sin dejar de imponer un determinado punto de vista, porque la voz y la mirada no pueden ser sino subjetivas, parciales, marcadas y determinadas por la experiencia personal, pero no por ello injustas y equivocadas¹⁶.

En el punto nueve (*“La literatura política trata temas políticos; la literatura social, temas sociales”*) dice: *¿acaso existe alguna obra literaria que no sea política y social? Sociales son todas, porque pertenecen a la sociedad humana; y políticas también son todas, en la medida en que la palabra impresa implica siempre—lo quiera o no su autor, lo sepa o no—una participación en la vida pública (1989, 277)*.

Si la literatura es un diálogo que se entabla con los lectores, no puede ser nunca un discurso para convencidos o un sermón, sino un modo de “encender

¹⁵ *Uno escribe a partir de una necesidad de comunicación y de comunión con los demás, para denunciar lo que duele y compartir lo que da alegría. Uno escribe contra la propia soledad y la soledad de los otros. (...) Pero “los demás” y “los otros” son términos demasiado vagos; y en tiempos de crisis, tiempos de definición, la ambigüedad puede parecerse demasiado a la mentira. Uno escribe en realidad, para la gente con cuya suerte, o mala suerte, uno se siente identificado, los malcomidos, los rebeldes y los humillados de esta tierra (...) (1989, 214)*.

¹⁶ *Benedetti en “Crónica de sueños no cumplidos” (fechado en 1984), se ocupa de Memoria del fuego y respecto a esta cuestión escribe: La objetividad implica distancia, y la verdad es que ya hemos sido demasiado distanciados de nuestros orígenes, de nuestros motivos, de nuestras sublevaciones (...) Gran receta la objetividad, insuperable fórmula para cuando se reinicie el juego limpio. Mientras tanto, reclamamos el derecho a ser subjetivos, a poner no sólo la verdad, sino también nuestra pasión, en defensa de lo justo, en defensa del próximo prójimo. (1988, 62)*.

Muy parecidas son las palabras de Palaversich: [Galeano] demuestra que en el caso de los grupos subalternos que nunca han ‘poseído’ una historia o una identidad propia, antes de poder cuestionarla o rechazarla—a la manera postmoderna—es necesario recuperarla porque, como señala Parkinson Zamora, “The retrieval of lost history becomes an essential part of the process of liberation, for an unexamined past operates as fate rather than revelation” (1993, 20).

conciencias, revelar la realidad (1989, 219)". No es de extrañar que desde el discurso hegemónico se condene como partidista y panfletaria una visión que cuestiona la realidad que aquél proclama enseñando lo que se pretende ocultar y diciendo lo que se pretende acallar. Así, compartimos las sospechas de Palaversich de que la ausencia de material crítico sobre Galeano se deba (...) principalmente a la determinación política de su escritura cuyo abierto despliegue de la ideología que la sustenta conlleva el riesgo de que sea definida como panfleto político o escritura de calidad literaria inferior. Los textos de Galeano no son ni ambiguos, ni herméticos y no se prestan fácilmente a una lectura plural. Más bien se podría decir que casi sin falta poseen un mensaje político claro que ni siquiera es necesario descifrar, ya que la interpretación inequívoca se inscribe de manera obvia (1993, 11).

No es necesario decir que semejante lectura de los textos de Galeano es involuntaria o voluntariamente incorrecta y adolece de unos prejuicios que la crítica debería mantener al margen de sus valoraciones.

La creencia en la función social de la literatura ha de reflejarse en los temas y personajes de la obra, así Galeano en sus obras rescata del olvido personas y momentos que merecen la pena. Por sus páginas desfilan tanto los grandes hombres de la historia como personajes insignificantes, reales o imaginarios. El marcado carácter autobiográfico de algunos de sus escritos no viene a ser más que el reflejo de lo que le sucede a todo buen escritor, que va por el mundo con una mirada literaria, que hace de su vida literatura, que convierte en *Literatura* todo lo que toca.¹⁷

Así es, el reduccionismo que identifica el contenido con el tema ha llevado a aplicar casi exclusivamente la etiqueta de política o social a una literatura que se cree en la necesidad de nombrar la política, o a escritos que (...) no encuentran resultados parecidos a los buenos deseos que los inspiran. A veces dan la razón, sin proponérselo, al sistema que se proponen desafiar. Quienes se dirigen al pueblo como si fuera corto de entendederas e incapaz de imaginación, confirman la imagen que del pueblo cultivan sus opresores (...) (1989, 277).

No puede olvidarse que la Literatura es forma también¹⁸. De ahí las preocupaciones estilísticas de Galeano. En el punto ocho combate la

¹⁷ Un claro ejemplo es *El fútbol a sol y sombra* donde se proyecta la visión poética sobre este deporte en viñetas de un marcado tono poético.

¹⁸ Sobre esta cuestión Fuentes escribe: *En países sometidos a la oscilación pendular entre la dictadura y la anarquía, en los que la única constante ha sido la explotación; en países desprovistos de canales democráticos de expresión, carentes de verdadera información pública, de parlamentos responsables, asociaciones gremiales independientes o de una clase intelectual emancipada, el novelista individual se vio compelido a ser, simultáneamente, legislador y reportero, revolucionista y pensador.* (1974, 12). Y en *Geografía de la novela* afirma que "Por más que un novelista (...) esté inmerso en una lucha política aguda, su compromiso carece de importancia literaria si no llega acompañada de imaginación y lenguaje (1993, 26)".

afirmación "América Latina tiene una naturaleza exuberante: su literatura, por lo tanto es barroca", "fatalismo estilístico" inaceptable: *Leyendo a Carpentier, a Lezama Lima, a Guimarães Rosa, a Jorge Enrique Adoum, uno tiene la sensación y la certeza de que la complejidad del estilo corresponde exactamente a la complejidad del mundo que expresa: "eso" no podría ser dicho de otro modo. Son numerosos los casos inversos, en los que la complejidad del estilo, pobre de imágenes pero pretencioso en arabescos, esconde el pánico a la claridad: si el discurso quedara desnudo, pondría en evidencia su irremediable estupidez (1989, 276-277).*

Muy pronto llegó Galeano a ese "lenguaje entrador y más hermoso que el que los escritores conformistas emplean para saludar al crepúsculo (1989, 233)" que desearía con posterioridad para la literatura comprometida. Afirma que su trayectoria ha sido un progresivo desnudar de la palabra, un afán por eliminar todo lo superfluo y utilizar tan sólo "las palabras que son mejores que el silencio", como dice que su amigo Onetti le dijo en una ocasión¹⁹. Desde su primera novela, su prosa ha ido reduciendo su extensión a la vez que aumentaba la intensidad por medio de una condensación expresiva semejante a la de la poesía²⁰. Sus cuentos tienen así un marcadísimo tono lírico, desde *Vagamundo* hasta las viñetas que bajo el título de *Ventanar* viene publicando semanalmente desde hace unos años en diversos semanarios latinoamericanos.

Veamos uno de los ejemplos más tempranos: "El monstruo amigo mío" de la sección *Gamines* del libro *Vagamundo*.²¹ En este cuento de apenas dos

Cortázar también se ocupa del tema del compromiso y la Literatura en "El intelectual y la política en Hispanoamérica" (fechado en 1983): *Por mi parte creo que la responsabilidad de nuestro compromiso tiene que mostrarse en todos los casos en un doble terreno: el de nuestra creación, que (...) tiene que ser un enriquecimiento y no una limitación de la realidad; y el de la conducta personal frente a la opresión, la explotación, la dictadura y el fascismo que continúan su espantosa tarea en tantos pueblos de América Latina. Otro aspecto de esa responsabilidad, la que podríamos llamar responsabilidad profesional. Yo la definiría en una sola frase: no retroceder jamás, por motivos de cualquier orden, en el camino de la creación (1994b, 126-129). O en palabras de Amorós: "La novela hispanoamericana actual no se resigna a ser sólo documento de protesta, sino que aspira a constituir una verdadera creación (1971, 21)".*

¹⁹ En "La función social, el arte de un escritor... y las palabras mejores que el silencio" de "Eduardo Galeano (Uruguay) y el fin de las utopías", diario *El Mundo* (Perú), 19 de noviembre de 1994.

²⁰ La persecución de la desnudez de la palabra en pos de lo esencial, de la máxima condensación expresiva le ha llevado hasta cotas verdaderamente insuperables en este sentido: "Los sueños se marchaban de viaje. Helena iba hasta la estación del ferrocarril. Desde el andén, les decía adiós con un pañuelo (1997, 34)". "Ellos son dos por error que la noche corrige (1992, 200)". "Yo me duermo a la orilla de una mujer: yo me duermo a la orilla de un abismo (1997, 82)".

²¹ Sobre estos cuentos y los libros anteriores a *Vagamundo* véase el interesantísimo análisis de Gabriel Saad (1977).

páginas un niño evoca al monstruo imaginario amigo suyo: utilizando la sintaxis y el vocabulario propios de un niño dice cómo es, cómo lo visita todos los días sin que nadie lo vea y finalmente: *Ahora, hoy o mañana, el monstruo amigo mío va a aparecer caminando por el mar, convertido en un guerrero que más inmenso no puede ser y echando fuego por la boca. De un solo soplo va a reventar la cárcel donde lo tienen preso a mi papá y me lo va a traer en la uña del dedo chiquito y me lo va a meter en mi cuarto por la ventana. Yo le voy a decir: "Hola", y él se va a volver al África despacito por el mar.*

Entonces mi papá va a salir a comprarme caramelos y chokolatines y una nena y se va a conseguir un caballo de verdad y vamos a salir al galope por la tierra, yo agarrado de la cola del caballo, al galope lejos, y después cuando mi papá sea chiquito yo le voy a contar las historias del monstruo amigo mío que vino del África, para que mi papá se duerma cuando llegue la noche (1975, 34).

Es en la soledad del niño, golpeado cruelmente por la situación política y que no tiene más que el refugio en la fantasía y el mundo de la imaginación para defenderse de la realidad, en la que se nos presenta de manera aún más trágica la triste realidad de la historia latinoamericana y en concreto del Uruguay de aquellos tiempos, el Uruguay que el escritor hubo finalmente de abandonar. Lo que en los párrafos anteriores no era más que una fantasía habitual en los niños se torna un drama inmenso y más cruel aún si cabe por la fuerza con la que golpea a un ser indefenso e inocente. Y es precisamente por la forma magistral en la que Galeano consigue mediante la palabra (repeticiones, abuso de la coordinación conjuntiva, abundancia de adjetivos diminutivos y aumentativos, circunloquios, hipérboles, razonamientos basados en una lógica propia y poco "racional", etc.) penetrar en la mentalidad infantil y hacer que se produzca ese efecto final de ampliación de la situación que se denuncia. Como muy bien señala Palaversich²²

²² *The following vignette is one of the many examples of the inclusion of a marginal individual into the historical scene, since it does not only name the person who would otherwise be an anonymous member of the mass, but it literally places her on the same level with the "maker of history", Fidel Castro. María de la Cruz, a daughter of black slaves, takes possession of the microphone and the platform, thus symbolically reclaiming the place in history which has been denied to her and the group she represents:*

1961

La Habana

María de la Cruz

Poco después de la invasión, se reúne el pueblo en la plaza. 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. En vano manotea el aire, buscando el altísimo micrófono, hasta que Fidel se lo acomoda.

—Yo quería conocerlo, Fidel. Quería decirle...

—Mire que me voy a poner colorado.

refiriéndose a *Memoria del fuego*, un procedimiento técnico muy frecuente en la narrativa de Galeano es la singularización/individualización de la situación en unos personajes muy concretos y la condensación de todo el drama en la sugerencia y la evocación para conseguir que a modo de dardo agudísimo pinche con fuerza las dormidas y endurecidas conciencias y así despertarlas a una realidad que debe ser cambiada.

Aquí está, como señala Palaversich, la gran diferencia entre Galeano y el postmodernismo, con quien formalmente (fragmentarismo, atención a los elementos marginales de la sociedad) podrían emparentarlo: hay un compromiso *político*, se deconstruye la realidad para demostrar que hay que cambiarla.²³

Termina Galeano reflexionando sobre la capacidad de la literatura para transformar la realidad. Ya en "Defensa de la palabra" se había ocupado de esta cuestión: "*Sostener que la literatura va a cambiar, de por sí, la realidad, sería un acto de locura o pedantería. No me parece menos necio negar que en algo pueda ayudar a que cambie (1989, 222)*"²⁴ porque, como dice en "Diez errores", *Al interpretar la realidad, al redescubirla, la literatura puede ayudar a conocerla y conocerla es el primer paso necesario para empezar a cambiarla: no hay experiencia de cambio social y político que no se desarrolle a partir de una profundización de la conciencia de la realidad (1989, 279)*²⁵.

Es éste, como hemos visto, el principal motor de la obra del escritor uruguayo. Una necesidad que aunque es más urgente en Hispanoamérica

Pero la vieja, mil arrugas, cuatro huesitos, le descerraja elogios y gratitudes. Ella ha aprendido a leer y a escribir a los ciento seis años de edad. Y se presenta. Se llama de nombre María de la Cruz...y de apellido Semanat, porque Semanat se llamaba la plantación de caña donde ella nació esclava, hija de esclavos, nieta de esclavos... 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 (Palaversich: 1991, 138-139).

²³ Véase (Palaversich: 1993).

²⁴ La misma parece ser la opinión de Cortázar: *No se trata, claro está, de hacerse ilusiones sobre el alcance de la literatura y el arte en los procesos geopolíticos; el petróleo, las sociedades transnacionales y tantas otras formas del poder capitalista son infinitamente más fuertes. Pero basta observar el panorama actual en América Latina para descubrir hasta qué punto hay una creciente sensibilización popular, una concienciación cada vez mayor frente a los estragos del imperialismo y del fascismo en nuestras tierras, sensibilidad y conciencia que en buena medida se han alcanzado y se alcanzan por medios intelectuales directos o indirectos (1994b, 123).*

²⁵ Carlos Fuentes escribe: "*La novela latinoamericana surgió como la crónica inmediata de la evidencia que, sin ella, jamás alcanzaría el grado de la conciencia (1974, 12)*".

sigue estando presente en todos los lugares del planeta. Pero lo que realmente confiere un carácter universal a sus escritos es que desde su sensibilidad artística, su amor y su fe en el hombre, Galeano transmite todo ese apasionamiento que hemos mencionado más arriba y reafirma la esperanza y la ilusión de quienes con él “*queremos celebrar y compartir la certidumbre de que la condición humana no es una cloaca* (1989, 222)”.

BIBLIOGRAFÍA:

- AMORÓS, A. 1971. *Introducción a la novela hispanoamericana actual*, Anaya, Salamanca.
- BENEDETTI, M. 1984. *El desexilio y otras conjeturas*, Ediciones El País, Madrid.
 - 1987. *Subdesarrollo y letras de osadía*, Alianza Editorial, Madrid.
 - 1988. *Crítica cómplice*, Alianza Editorial, Madrid.
- CORTÁZAR, J. 1994a. *Obra crítica/1*, Alfaguara, Madrid.
 - 1994b *Obra crítica/3*, Alfaguara, Madrid.
- FISCHLIN, D. 1993. “Eduardo Galeano and the Politics of Style”, *ARIEL*, nº 24, pp. 89-99.
- FUENTES, C. 1974. *La nueva novela hispanoamericana*, Cuadernos de Joaquín Mortiz, México.
 - 1993. *Geografía de la novela*, Alfaguara, Madrid.
- GALEANO, E. - 1975, 1ª ed. 1973. *Vagamundo*, Editorial Laia, Barcelona.
 - 1989. *Nosotros decimos no, crónicas (1963/1988)*, Siglo veintiuno, Madrid.
 - 1992, 1ª ed. 1984. *Memoria del fuego. II. Las caras y las máscaras*, Siglo veintiuno, Madrid.
 - 1993, 1ª ed. 1992. *Ser como ellos y otros artículos*, Siglo veintiuno, Madrid.
 - 1994, 1ª ed. 1982. *Memoria del fuego. I. Los nacimientos*, Siglo veintiuno, Madrid.
 - 1995a. *El fútbol a sol y sombra*, Siglo veintiuno, Madrid.
 - 1995b, 1ª ed. 1993. *Las palabras andantes*, Siglo veintiuno, Madrid.
 - 1996a, 1ª ed. 1986. *Memoria del fuego. III. El siglo del viento*, Siglo veintiuno, Madrid.
 - 1996b, 1ª ed. 1971. *Las venas abiertas de América Latina*, Siglo veintiuno, Madrid.
 - 1997, 1ª ed. 1989. *El libro de los abrazos*, Siglo veintiuno, Madrid.

- LOVELL, W.G. 1992. "Re-membering America: The Historical Vision of Eduardo Galeano", *Queen's Quarterly* 99/3, pp. 609-17
- PALAVERSICH, D. 1991. "Eduardo Galeano's *Memoria del fuego* as Alternative History", *Antipodas* III, pp.135-50
- 1993. "Eduardo Galeano: entre el postmodernismo y el postcolonialismo" *IJHL*, vol 1, n° 2, pp. 11-24
- SAAD, G. 1977. "Eduardo Galeano: la literatura como una pasión latinoamericana" *Cuadernos hispanoamericanos*, n° 324, pp. 454-69
- SARTRE, J. P. 1948. *Situations II*, Gallimard, París.
- SAZ, S. 1990. "Breath, Liberty, and the Word: Eduardo Galeano's Literature of History" *SECOLAS*, pp. 59-70