



La perspectiva femenina en Eduardo Galeano a través del
análisis literario de su obra *Mujeres*

La perspective féminine chez Eduardo Galeano à travers
l'analyse littéraire de son livre *Femmes*

Par: Esperanza Torres Martín

Sous la direction de Mme. Sandra Hernández

Mémoire de Master 2

Máster 2 Recherche en Espagnol

FACULTÉ DES LANGUES-Université Lumière Lyon 2

Doble Máster en Escritura Creativa- Universidad de Sevilla y
Máster Spécialité Études Hispanophones-Université Lumière
Lyon 2

Septiembre 2016

No las ves que están agotadas, que no se tienen en pie, que son ellas las que sostienen cualquier ciudad, todas las ciudades. Con el matrimonio, con la maternidad, con la viudedad, con los golpes, ellas cargan con este mundo, con este sábado por la noche donde ríen un poco frente a un vaso de vino blanco y unas olivas. Cargan con maridos infumables, con novios intratables, con padres en coma, con hijos suspendidos. Fuman más que los hombres. Tienen cánceres de pulmón, enferman, y tienen que estar guapas. Se ponen cremas, son una tiranía las cremas. Perfumes y medias y bragas finas y peinados y maquillaje y zapatos que torturan. Pero envejecen. No dejan las mujeres tras de sí nada, hijos, como mucho, hijos que no se acuerdan de sus madres. Nadie se acuerda de las mujeres. La verdad es que no sabemos nada de ellas. Las veo a veces en las calles, en las tiendas, sonriendo. Esperan a sus hijos a la salida del colegio. Trabajan en todas partes. Amas de casa encerradas en cocinas que dan a patios de luces. Sonríen las mujeres, como si la vida fuese buena. En muchos países las lapidan. En otros las violan. En el nuestro las maltratan hasta morir. Trabajan fuera de casa, y trabajan en casa, y trabajan en las pescaderías o en las fábricas o en las panaderías o en los bares o en los bingos. No sabemos en qué piensan cuando mueren a manos de los hombres.

MANUEL VILAS

Las mujeres somos las olvidadas de los olvidados

CATERINA ALBERT I PARADÍ

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
1. ACERCAMIENTO A LA LABOR PERIODÍSTICA DE EDUARDO GALEANO. LOS INICIOS	12
1.1 Evolución hacia una escritura comprometida	13
1.1.2 La crónica: creación de un estilo. Punto de unión entre el ayer y el hoy	16
1.1.3 Breve apunte a las características de las crónicas de Eduardo Galeano	18
1.1.4 La contradicción del miedo como tema en la obra de Eduardo Galeano	21
1.1.5 La simbiosis periodística y literaria en el escritor	23
1.2 EL COMPROMISO POLÍTICO Y SOCIAL EN EDUARDO GALEANO. CARÁCTERÍSTICAS DE LA LITERATURA DE LA POSTMODERNIDAD	24
1.2.1 Relación de <i>Mujeres</i> con los Estudios Subalternos	28
1.2.2 Defensa de los “nadies”	33
1.3 LA MUJER, NUESTRO GRAN “NADIE”	35
1.3.1 Relación de <i>Mujeres</i> con el discurso feminista	39

1.3.2 La mujer ventana	44
1.3.3 Memoria y silencio en <i>Mujeres</i>	46
1.3.4 Delirio y sueño	49
2. EL “ARTE DE CONTAR” O EL ESTILO DE EDUARDO GALEANO. LA SENCILLEZ COMO ESCAPARATE DE LA COMPLEJIDAD	54
2.1. Características narrativas de la literatura uruguaya de fin de siglo.	
La universalidad	58
2.1.2 Mecanismos para la duda	68
2.2 ANÁLISIS DE LOS TEXTOS DE <i>MUJERES</i> EN FUNCIÓN DE LOS GÉNEROS PERIODÍSTICOS Y LITERARIOS	66
2.2.1 Testimonio y crónica	68
2.2.2 Narrador	70
2.2.3 Aplicación de las características de las crónicas periodísticas a la obra <i>Mujeres</i>	72
2.2.4 Minificciones: El microcuento aplicado a <i>Mujeres</i>	83
2.2.5 Minificciones: El microrrelato aplicado a <i>Mujeres</i>	86

2.2.6 Fragmentación narrativa	87
2.3 LA INTERTEXTUALIDAD EN <i>MUJERES</i>	90
2.3.1 Relaciones intertextuales dentro de <i>Mujeres</i>	93
2.3.2 Relaciones intertextuales de <i>Mujeres</i> con otras obras de la literatura	97
CONCLUSIONES	103
BIBLIOGRAFÍA	105
ANEXO	109

Agradecimientos

A mi directora de memoria Madame Sandra Hernández por recibir con entusiasmo mi proyecto de investigación sobre Eduardo Galeano.

A mis padres y mi hermana.

A Lyon.

A mis amigos.

A Madlhi por París, Samuel Beckett, Pérouges, Grenoble, Annecy, Nimes, el Saona, el Ródano y el Guadalquivir.

A Roberto Bayot.

A Eduardo Galeano. Honestidad, respeto y tolerancia hecha palabra.

A todas las “hijas de Eva”.

INTRODUCCIÓN

[...] Otra japonesa, Sei Shōnagon compartió con Murasaki el raro honor de ser elogiada un milenio después. Su *Libro de la almohada* dio nacimiento al género *zuihitsu*, que literalmente significa al correr del pincel. Era un mosaico multicolor, hecho de breves relatos, apuntes, reflexiones, noticias, poemas: esos fragmentos, que parecen dispersos pero son diversos, nos invitan a penetrar en aquel lugar y en aquel tiempo. Eduardo Galeano, *Mujeres*.¹

Con estas palabras resume el escritor Eduardo Galeano, dentro de unos de los relatos de su obra póstuma *Mujeres*, el proceso creativo que dio lugar al nacimiento de la novela moderna. Y aunque dentro de esta recopilación de textos llenos de heroínas anónimas no haya hueco para el azar debido al minucioso trabajo con que se han organizado sus páginas, el lector puede advertir una vez avanzada su lectura, que aquella cita inicial es realmente una clave para llegar a comprender el estilo narrativo de una de las voces más influyentes de la poesía y narrativa social de las últimas décadas. Con más de cuarentas obras escritas a sus espaldas, Eduardo Galeano es a día de hoy un referente para los miles de conciencias lúcidas y críticas que intentan brillar sobre las sombras de un mundo que sigue llamando, parafraseando al autor, “nivel de vida al nivel de consumo²” y de la cual su población es, en ocasiones, manejada “por el automóvil, programada por el ordenador, comprada por el supermercado y mirada por el televisor³”.

De Eduardo Germán María Hugues Galeano (Montevideo, 1940- 2015) conocemos tanto y muy poco. Tanto porque fue padre de más de cuarenta obras publicadas con sello de la editorial Siglo XXI, y poco, porque la crítica aún no se ha atrevido a ahondar dentro de este *mosaico multicolor, hecho de breves relatos, apuntes, reflexiones, noticias y poemas* que caracterizan los textos del escritor. De hecho, las dificultades para cercenar los trabajos de Eduardo Galeano bajo un solo género literario han impedido a algunos críticos querer adentrarse en las profundidades del análisis de

¹GALEANO, Eduardo, *Mujeres*, Siglo XXI, Barcelona, 2015, p. 8.

² GALEANO, Eduardo, *Patas arriba. La escuela del mundo al revés*, p.192 [en línea] <http://static.telesurtv.net/filesOnRFS/multimedia/2015/04/13/patasarriba.pdf> Consultado el ocho de febrero del 2016.

³*Ibíd.*, p. 191.

sus textos hasta el punto de querer desojar a las obras del periodista uruguayo de su calidad literaria.

En cuanto a la temática de la obra, la mujer, las primeras referencias completas del autor con respecto a su figura podemos encontrarlas dentro de una antología publicada en el año 1995 bajo el mismo título que el libro ante el que nos encontramos ahora. Aquella primera antología constaba apenas de cuarenta textos, y con una extensión menor a la obra que nos disponemos a analizar, reunía hasta entonces algunos de los extractos que el autor había dedicado a la mujer. En esta línea, al encontrar dos antologías referidas a la figura femenina dentro de la amplia trayectoria del escritor, podemos pensar en un primer presupuesto: la importancia que tiene la mujer como tema estructural dentro de la producción artística-literaria del escritor.

En cuanto a la obra, la presente reúne, en 170 extractos, las proezas de mujeres anónimas y conocidas en la historia; sus necesidades, luchas y carencias. En este anonimato una eterna pregunta, “a dónde se fueron las mujeres”, consigue establecerse como principio constructor del libro, convirtiéndose esa cuestión en el pasaporte que nos permitirá pasar de una página a otra, iniciando un viaje que nos llevará desde la alcoba de Sherezade hasta las pisadas en Buenos Aires de las madres de Plaza de Mayo, para terminar pintando junto a Frida Kahlo de silencio todas las dudas sobre todos los “nadies” que siguen sin estar.

Ampliando la mirada sobre la obra, esta antología entra en contacto con una corriente artística de la cultura hispana que en las últimas décadas ha enfocado sus esfuerzos por llevar a cabo una reapropiación de la memoria colectiva de la mujer. En España esta acción ha estado encaminada en la literatura por escritoras como Dulce Chacón, *La voz dormida* (2002), Rosa Montero, *Historia de mujeres* (2002), Laura Freixas, *Una vida subterránea. Diario 1991-1994* (2013) y en el cine por directores como Pedro Almodóvar con *Volver* (2006). En latinoamérica por su parte, autores como Elena Poniatowska, junto a sus “siete cabritas” y Roberto Bolaño, con *2666* (2004) comenzaron a asomarse a los límitesfronterizos del olvido femenino de ciudades como México.

Asimismo, desde que ensayistas como Virginia Woolf, *Una habitación propia* (1929) o Simone de Beauvoir, *El segundo sexo* (1949) reflexionaran acerca del posicionamiento de la mujer en las letras y en la historia, sus necesidades y libertades;

creemos que el ensayo, la literatura y el arte se han encargado de suplir y escribir una historia paralela a la que figura en los libros de textos con el fin de rescatar la memoria de la mujeres que también, como el propio Eduardo Galeano nos hace ver, combatieron en el frente, se sacrificaron en honor de sus países, ocuparon los primeros asientos en la universidad, pintaron bellos paisajes junto a la Escuela de París o escribieron cantares y poemas a hurtadillas, junto al fogón de las cocinas. En esta línea, la literatura ha creado un hilo conductor que tiene como fin encontrar a las mujeres que no pudieron estar, y en su defecto, quisieron ser; être. Registrándose ahora, a este alud de trabajos y encuentros, la obra de *Mujeres* por servir de escenario literario y universal a esta causa artística y solidaria.

Ya desde las primeras páginas de *Mujeres* observamos cómo en la antología existe un correlato extraoficial y subversivo que intentará cuestionar el discurso androcéntrico influenciado en la historia de la literatura, la historia política, la historia de la pintura, etc. De hecho, en una primera lectura de la obra encontramos fragmentos dedicados a mujeres cuyo ostracismo de las diferentes disciplinas históricas las convirtieron en personajes anónimos. En esta línea comenzamos a leer el texto de *Urraca*:

Fue la primera reina de España.

Urraca gobernó durante diecisiete años; pero la historia clerical dice que no fueron más que cuatro.

Se divorció del marido que le impusieron, harta de agravios y patadas, y lo echó del lecho y del palacio; pero la historia clerical dice que él la repudió.

Para que la Iglesia supiera quién mandaba, y aprendiera a respetar el trono femenino, la reina Urraca encerró en la cárcel al arzobispo de Santiago de Compostela y le arrebató sus castillos, cosa jamás vista en tan cristianas tierras; pero la historia clerical dice que todo eso no fue más que *un estallido de su ánimo mujeril, que rápidamente se desorbitaba, y de su mente llena de pestífero veneno*.

Tuvo amores, amoríos, amantes, y alegremente los celebró; pero la historia clerical dice que fueron *conductas que sonrojaría relatar*⁴.

Como hemos observado en esta primera cita perteneciente a una de las páginas iniciales del libro, la puesta en marcha de “mecanismos para la duda”, por medio de la

⁴GALEANO, Eduardo, *Mujeres, op.cit.*, p.38.

introducción de expresiones y elementos burlescos, nos permite reflexionar a priori sobre la veracidad del papel histórico adjudicado a la mujer por ciertos poderes institucionales y hegemónicos. Por tanto, en esta línea nos planteamos la siguiente problemática: ¿Cómo a través del relato ficcional y literario, *Mujeres* es una apuesta por restituir la memoria de la mujer en la historia? Para poder responder a esta pregunta nos propondremos seguir una hipótesis de lectura o hilo conductor basado en el rastreo constante de elementos retóricos que permitan ejercitar una capacidad crítica, por parte del escritor, en la búsqueda y encuentro de la mujer a lo largo de toda su universalidad y pasapor las diferentes corrientes y disciplinas históricas a las que ha optado.

Para llevar a cabo este propósito dividiremos nuestro trabajo en dos secciones. En primer lugar realizaremos un acercamiento a la labor periodística del escritor centrándonos en su evolución hacia un periodismo y una literatura comprometida con su tiempo. En este punto intentaremos abordar las circunstancias políticas y sociales que se dieron en la vida de Eduardo Galeano y la de sus compañeros de fila para llevar a cabo dicha sensibilización sin perder de vista las conexiones ideológicas y culturales que los conectan con la literatura de las posmodernidad. Esta concienciación social será imprescindible para enarbolar en un futuro la figura de los “nadies” y en consecuencia la de la mujer como sujeto subalterno. A su vez, intentaremos abordar que elementos del estilo periodístico de Eduardo Galeano serán aplicados dentro de obras literarias como *Mujeres* con el fin de poder entender su quehacer estilístico. Con la necesidad de centrar nuestro objeto de estudio sobre la investigación, es decir, la mujer como tema dentro de la producción artística de Eduardo Galeano, estableceremos una unión entre el pensamiento del periodista y discursos sociales que aboguen por la defensa de la misma. A través de los últimos capítulos de esta primera parte comenzaremos a enlazar con el segundo cuerpo de este trabajo intentando realizar una primera clasificación de los textos de *Mujeres* a partir de una característica suprema en el pensamiento del escritor: el derecho al delirio.

Finalmente, dentro de la segunda parte de la investigación abordaremos qué recursos literarios y estilísticos emplea Eduardo Galeano para llevar a cabo aquella restitución de la memoria de la mujer. A través de citas y ejemplos de fragmentos de estos escritos intentaremos vislumbrar bajo qué género literario pueden agruparse los textos de la obra a pesar de las contrariedades que mostró el escritor en numerosas ocasiones sobre la delimitación genérica de sus trabajos. No obstante, para facilitar

nuestro campo de estudio y entender cómo a través de la literatura se lleva a cabo un propósito de adecuar al lector una perspectiva femenina histórica, reduciremos los textos de *Mujeres* hasta un único género literario respetando y señalando cualquier otra influencia genérica que el escritor quisiera añadir a su amplio mosaico literario. Finalmente, este sentido de la conexión y la fragmentación será condición sine qua non para establecer un diálogo entre *Mujeres* y otras obras de la literatura y la cinematografía actual con el fin de comprender la fundamentación creativa de la novela actual, y en definitiva, la del propio escritor.

1. ACERCAMIENTO A LA LABOR PERIODÍSTICA DE EDUARDO GALEANO. LOS INICIOS

[...] *La memoria guardará lo que valga la pena. La memoria sabe de mí más que yo; y ella no pierde lo que merece ser salvado. Fiebre de mis adentros: las ciudades y la gente, desprendidos de la memoria, navegan hacia mí: tierra donde nací, hijos que hice, hombres y mujeres que me aumentaron el alma. Eduardo Galeano*⁵.

A priori podemos decir que Eduardo Galeano tiene una formación periodística similar a la de escritores transcendentales para América Latina como Gabriel García Márquez cuya pluma se forja en los diarios próximos a su localidad. Pero a diferencia de sus contemporáneos periodistas, el autor salpica de tintapor vez primera los semanarios informativos con el fin de dibujar, bajo el seudónimo de “Gius”, alguna que otra caricatura política. Ya desde sus orígenes, este estilo burlón le permitiría adoptar un modo particular de observar la realidad siendo impregnado, poco después, en su literatura. En este sentido, para algunos críticos como José Miguel Oviedo aquella escuela:

[...] dejó una profunda huella en su obra literaria: llegó a la ficción (o cuasi ficción) porque quiso ser informativo y ofrecer un testimonio personal de la realidad inmediata⁶.

A partir de la anterior cita podemos deducir que resulta imposible no encontrar restos del estilo periodístico en las obras del escritor de *Mujeres*. Es más, creemos que es imposible hallar una disolución en un autor que consideraba el periodismo como una forma más de literatura. Pareciera que la ficción no terminara de adquirir la categoría de tal ya que el autor erige la ficción a partir de sucesos que acontecen a su alrededor, ya partir de su reconstrucción, los lectores nunca supieran en qué punto exacto la ilusión trasciende la realidad.

Trucos aparte, si estudiamos la trayectoria literaria de Eduardo Galeano, el estilo crítico que tanto incomodó a sus detractores no comenzó a plasmarse aún en obras primerizas como *Los días siguientes* (1963). En esta línea, el título de aquel libro anunciaba que aún quedaba tiempo para cambiar de rumbo. De hecho habría que esperar

⁵GALEANO, Eduardo, *Días y noches de amor y guerra*, [en línea] http://resistir.info/livros/galeano_dias_y_noches.pdf Consultado el 13 de febrero de 2016.

⁶ OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Alianza, Madrid, 2001, p. 399.

algunos años para que el río de tinta terminara de llegar al mar, incluso mucho después en su trabajo como jefe de redacción de publicaciones como *Marcha* y diario *Época* entre 1960 y 1964, y donde aquel caudal de crítica, avivado por la situación social-política de Uruguay, ya animaban desbordarlo. No obstante, con la publicación de *Las venas abiertas de América Latina* (1971) y *Memoria del fuego* (1982-1986) durante los años ochenta, Eduardo Galeano cerraría el siglo XX siendo uno de los escritores más sensibles y conscientes de su época.

1.1 Evolución hacia una escritura comprometida

Grosso modo y según los manuales generales de literatura, podemos situar a Eduardo Galeano como uno de los narradores del post-boom latinoamericano de los años setenta. Pero habrá que indagar un poco más y remontarse a algunos años antes para encontrar los elementos que llenaron las líneas del escritor de todo ardor combativo.

Para hablar de los orígenes de la literatura de Eduardo Galeano debemos remontarnos a los años sesenta, en concreto a la literatura liviana del momento en Uruguay apodada por autores como Mario Benedetti como “literatura de balneario”, y cuyo espíritu podía reflejarse en títulos de novelas como *Tan solos en el balneario* (1962) de Sylvia Lago. Son obras que como indica Hugo J. Verani: “[...] Recrean el hedonismo y el cinismo de una burguesía ociosa, desentendida de la crisis que resquebrajaba el país⁷”.

En este punto no hay que olvidar el origen burgués del escritor. De hecho, *Los días siguientes* está fuertemente influenciada por aquel clima de los primeros años juveniles de los balnearios de Montevideo. Pero no solo es en la elección del tema y del ambiente donde observamos un primer Eduardo Galeano diferente al que estamos acostumbrados a ver. Es en su actitud para encarar los difíciles problemas que atravesaba Uruguay a comienzos de los años sesenta y su evasión hacia una literatura escapista donde el lector observa a un Eduardo Galeano distinto.

En este punto, el autor iniciaría la ruptura con aquel Uruguay feliz poco después de exiliarse de su tierra natal, lo que le enseñaría a ver la realidad desde la distancia y con

⁷ VERANI, Hugo J. “De la vanguardia a la postmodernidad: narrativa uruguaya (1920- 1995)”, Montevideo, Trilce, 1996, citado en Barrera Trinidad (Coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 2008, p.449.

otras perspectivas. No obstante, en términos de escapatoria en *Los días siguientes* ya encontremos un primer tipo de huida hacia “adentro” aunque mucho más intimista personajes y autor se desvinculan emocionalmente de su afuera más cercano. En este punto, esta actitud no deja de sorprendernos ya que los escritores de esta nueva “literatura de balneario”, y en su mayoría de la izquierda uruguaya, estaban al tanto de los sucesos del país y ejercían desde las trincheras de los medios su propia batalla intelectual; acción fácilmente visible en las crónicas y artículos de Eduardo Galeano de aquellos primeros años.

Años después, la continua situación de inestabilidad amenazada por la irrupción de un golpe de Estado en Uruguay, el clima hostil de la Guerra Fría y los reajustes sociales como la bajada del salario, la reorganización del país y la especulación bancaria supondrán un antes y un después para los escritores. En particular, el año 1968 será el año decisivo en la vida y cambio estilístico en todos ellos, por ser, como subraya Mercedes Ramírez:

Rico en desengaños, en luchas, en sangre y en heroísmos, una buena parte de los escritores hará una virazón en su rumbo y tendremos una narrativa que dirá nuestra realidad tal como es: una desigual contienda entre víctimas y victimarios⁸.

El agravamiento de los hechos hace que Eduardo Galeano denuncie de forma más activa las torturas y represiones. El escritor se exilia, esta vez en cuerpo y alma, a Argentina y desde allí escribe entre 1973 y 1974 su segunda novela *La canción de nosotros* (1980) la cual será prohibida en Uruguay junto al resto de sus obras. Será a partir de aquí cuando el tono contestatario de sus trabajos periodísticos se aúne en el literario. El exilio será el punto de inflexión en su adhesión a la reivindicación de un sistema más justo. En esta línea, autores como Sheila Wilson Serfaty⁹ defienden que este episodio consolidará la sensibilidad poética de Eduardo Galeano así como su ideología.

⁸RAMÍREZ DE ROSIELLO, Mercedes. “Los nuevos narradores”, Capítulo Oriental. *Historia de la literatura uruguaya*, Montevideo, CEDAL, 1968, p. 598 citado en Palaversich, Diana. *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*, Vervuert, Madrid, 1995, p. 43.

⁹WILSON SEFARTY, Sheila. “Eduardo Galeano: Exile and Silenced Montevideo”, vol.9, nº 2 3, 1980, citado en Palaversich, Diana. *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*, Vervuert, Madrid, 1995, p. 11.

En una línea paralela, Fernando Aínsa¹⁰ distingue tres etapas en el ascenso del panorama crítico de los escritores de la época siendo en la segunda, entre el 27 de junio de 1973 y el uno de abril de 1985, tiempo de la dictadura en Uruguay, y en concreto a partir de 1984, cuando se produzca un: “restablecimiento [...]” para recuperar “raíces culturales olvidadas, dejadas de lado o simplemente ignoradas”. En este sentido, la recuperación de las identidades fracturadas y las relecturas de la historia será un tema recurrente y característico en los escritores uruguayos entre los que se sitúa Eduardo Galeano.

No obstante, creemos que *La canción de nosotros* ya anunciará todo el devenir estilístico del que hará uso el escritor a lo largo de su carrera, en especial su capacidad para conectar lo local con lo global en su intento de poder entender el funcionamiento de sistemas económicos interconectados y complejos como el nuestro. La capacidad para unir lo micro con lo macro será, sin duda, y como observaremos una de las características narrativas del escritor uruguayo. Para Diana Palaversich, una de las voces que ha estudiado al autor es necesario puntualizar que:

La yuxtaposición de las crónicas virreinales y la descripción de la tortura de presos políticos en el Uruguay moderno historifican la experiencia de Mariano y Fierro, colocándola en un marco más amplio que demuestra la naturaleza cíclica de las estructuras de opresión en el continente¹¹.

La incursión a las circunstancias sociales de América Latina será la llave que permitirá al escritor analizar las relaciones históricas entre el ayer y el hoy con el fin de poder comprender el presente que teje el mañana. Lo que nos llevaría a preguntarnos en este punto quién es exactamente Eduardo Galeano, esto es, si periodista, escritor o reescritor de una historia que intenta rescatar ciertas figuras aquejadas del tiempo. A priori, creemos que la forma en que convergen todas estas facetas tiene su más inmediato reflejo en la agrupación fragmentada con la que se intenta unificar sus textos bajo títulos como *Mujeres* donde el lector puede reconocer varios estilos de escritura como el informativo, estimulado por la capacidad de análisis y del aquí y ahora que ofrece la crónica.

¹⁰ AÍNSA, Fernando, *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*, El cardo, 2003, p. 7 [en línea] <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89210.pdf> Consultado el 14 de abril del 2016.

¹¹ PALAVERSICH, Diana. *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*, Vervuert, Madrid, 1995, p. 59.

1.1.2 La crónica: creación de un estilo. Punto de unión entre el ayer y el hoy

De todos los géneros del periodismo, Eduardo Galeano destacó especialmente por uno: las crónicas informativas. La mayoría de ellas fueron escritas entre 1963 y 1988, recopilados bajo el título del libro *Nosotros decimos no* (1989) junto a otros trabajos periodísticos del autor. Entre sus temas debemos destacar: los estragos del consumismo, la cultura de masas y el desarraigo que produce sobre las culturas locales, los periodos de transición en la España de los años setenta y en la China dinástica, el peronismo en Argentina, las revoluciones sociales en países de América Latina como Argentina y Cuba. Las crónicas de estos años son un retrato de los viajes del periodista en la reorganización social, política y consumista que vivió el mundo en la segunda mitad del siglo XX. Muchos de estos temas ya anuncian algunas de las preocupaciones del escritor en su literatura como la desigualdad entre los países pobres y ricos y la falta de oportunidades.

Pero a pesar de la gran diversidad de ideas en dichas crónicas, para autores como José Miguel Oviedo existe un eje a seguir como esta disparidad de temas como es la conjunción del presente con el pasado ya que:

Los textos que generalmente inspiran a Galeano son las viejas crónicas americanas en letra y espíritu que encuentran una inesperada actualidad, pues el mundo americano -para él- sigue siendo un territorio dividido entre amos y siervos, poderosos y miserables¹².

A partir de la anterior cita podemos decir que existe una constante en su trabajo como cronista. Es decir, podemos interpretar, que a Eduardo Galeano le interesa encontrar las causas de su actualidad en los recónditos del ayer como ya dejamos entrever en el capítulo anterior. No obstante, ese objetivo de hacer visible una realidad ocultada por un sistema dominante no es nuevo. De hecho la línea que sigue el escritor nos recuerda a la trazada por otros cronistas como el sevillano Bartolomé de las Casas, teólogo, fraile y obispo de Chiapas, quien ya a través de su *Brevísima Relación de la Destrucción de las Indias* (1552) narró e informó acerca de las torturas a las que fueron sometidos los indígenas por parte del Imperio español. O también a crónicas como *El Primer nueva coronica y buen gobierno* (1615-1616) del peruano Siglo Felipe Guamán Poma de Ayala donde se desarrolla una crítica hacia las consecuencias que acarrearón la colonización española sobre el pueblo indígena de Perú. Sin embargo, lo novedoso en

¹² OVIEDO, José Miguel, *op. cit.*, p. 400.

Eduardo Galeano resulta su habilidad para conectar los antecedentes históricos con la actualidad. En este sentido, creemos que es aquí donde prevalece el verdadero valor de Eduardo Galeano como cronista y periodista.

En otros intentos de trazar lazos, existe un cronista más trascendental como José Martí con el que podríamos bosquejar una línea de similitud entre Eduardo Galeano y su detracción sobre la colonización de América Latina. En esta línea, pensamos que en ambos existe un compromiso entre sus letras y la realidad de su tiempo. Así pues y como indica Eduardo Parrilla:

El sentido de la lucidez en estos escritores radica en el conocimiento y compromiso ético que los llevó a profundizar en la realidad de su tiempo, partiendo de una visión utopista o revolucionaria¹³.

Intelectuales exiliados, encarcelados, y aunque con estilos diferentes y una partida “utópica” o “revolucionaria” distinta, (la de José Martí centrada en la libertad de latinoamérica y la de Eduardo Galeano en la creencia de un mundo lleno de esperanzas que nacería a partir del anterior), los dos reunían un gran esfuerzo en común: inculcar una conciencia colectiva en sus lectores. Verdadero compromiso ético y moral al que aludía Eduardo Parrilla anteriormente.

Pero, ¿cómo podemos traducir dicha responsabilidad ideológica al nivel de la narración? Creemos que esta tarea podría llevarse a cabo mediante el uso de la fragmentación, elemento característico en Eduardo Galeano como ya hemos dejado ver renglones atrás. La fragmentación no solo es un pretexto estético en sus escritos sino un escaparate donde mostrar su percepción acerca del proceso constructivo que ha sufrido la identidad de América Latina, tantas veces fracturada y colonizada a lo largo de los años como según hace ver en *Nosotros decimos no*. La fragmentación temática y narrativa, materia clave de su obra, comenzará a ordenarse con la construcción de sus textos periodísticos, como pasaremos a leer, en combinación con otros elementos estilísticos.

¹³PARRILLA Sotomayor, Eduardo. “Martí y Galeano: Dos cronistas de la lucidez y la descolonización”, 2012, p. 20-37, *Mitologías hoy*, [en línea] <file:///C:/Users/USUARIO/Desktop/DialnetMartiYGaleanoDosCronistasDeLaLucidezYLaDescoloniza-4206653.pdf> Consultado el 24 de marzo del 2016.

1.1.3 Breve apunte a las características de las crónicas de Eduardo Galeano

A raíz de lo leído ¿cuáles podríamos decir entonces que son los recursos periodísticos constitutivos en las crónicas de Eduardo Galeano más allá de los temas de interés político y social? Y si el periodismo es una forma de literatura para el escritor, ¿qué recursos literarios comienzan a aparecer en estos inicios? A continuación reuniremos algunos de los puntos que cita Eduardo Parrilla¹⁴ de manera escueta como identificativos en las crónicas de Eduardo Galeano y los cuales aclararemos y añadiremos otros que consideramos necesarios mencionar. En consonancia con el autor, entendemos que es necesario realizar este apunte ya que muchas de estas técnicas anunciarán algunos de los rasgos de la literatura del escritor uruguayo y serán aplicadas después en la obra de *Mujeres*.

En cuanto a la primera característica de las crónicas de Eduardo Galeano, encontramos la fragmentación del relato a modo de diálogos como una forma de representación de la acción dramática. Gracias a los diálogos encontramos la puesta en escena de la diégesis y una rotura en la narración donde el periodista descansa su voz para dejar que los hechos tomen forma.

Otra de las características a destacar es el collage, o la colocación de los textos uno detrás de otros de manera superpuesta, sin una cronología fija en la narración de los hechos. Algo no habitual en la estructura clásica de la crónica si tenemos en cuenta que los acontecimientos son narrados en función de un orden. No obstante, sabemos que las formas actuales de este género rara vez respetan este seguimiento. Por otro lado, el collage también puede hacer referencia a la alternancia estilística dentro de un mismo texto, es decir, a una sucesión de crónicas, artículos, entrevistas o cartas a los lectores. Resulta interesante cómo Eduardo Galeano recibe la herencia del periodismo creativo de Tom Wolfe y de su *Nuevo periodismo* (1973) quien al igual que el escritor uruguayo prestaba originalidad y creatividad a sus textos informativos iniciándolos con técnicas como la incursión de diálogos a modo de novelas.

Como tercer rasgo a apuntar encontramos el uso de incursiones líricas en la prosa periodística. Los testimonios del sentir o del pensar de los protagonistas de estos textos y artículos periodísticos son expresados en numerosas ocasiones por medio de la poesía,

¹⁴*Ibíd.*, p. 20-37.

cuya emoción viene enaltecida gracias a la concisión periodística que permite incurrir en el detalle preciso:

Catarino chupa la sangre con deleite, largamente. El enfermo se concentra. Debe pensar en su enfermedad, en el hechizo de que ha sido víctima, en su salvación segura. Solo su cuerpo ha recibido las salpicaduras de sangre.

*Siete porteras, siete encrucijadas, Catarino es la banda pesada. De la banda pesada, de la banda pesada. Siete porteras, siete encrucijadas*¹⁵.

Por otro lado, el autor también destaca como rasgo la adaptación del punto de vista por el narrador en segunda persona aunque no es habitual encontrar crónicas con este tipo de narrador ya que la mayoría de ellas se construyen a partir de una primera persona implícita que describe y cuenta los hechos. No obstante, y aunque Eduardo Parrilla no lo mencione, la gran mayoría de los trabajos de *Nosotros decimos no* están escritos en esta persona. Ante este punto tenemos que añadir que el aporte de creatividad con el que dota el periodista sus crónicas viene marcado por esa adaptación atípica de los narradores que usa. En el siguiente ejemplo el periodista pasa de un narrador en primera persona a uno en tercera donde se sale de su subjetividad e intenta marcar una óptica todavía más objetiva:

Mientras conversábamos, en los primeros días de noviembre del 63, fluían las imágenes, vertiginosas: el cronista creía verlo en las horas tempranas, las primeras rebeldías que se pagan con la expulsión de la universidad [...]¹⁶.

Chou En-lai habló con voz grave, pausada, y el cronista creyó descubrir cierta contenida tensión en los músculos de la cara, cejas espesas y sonrisa irónica, como de alguien acostumbrado a defenderse cortésmente de los enemigos¹⁷.

Entre las últimas características que menciona Eduardo Parrilla, y que podremos identificar a posteriori en la obra de *Mujeres*, el autor menciona la búsqueda de la esperanza en Eduardo Galeano como elemento subyacente en muchas de sus obras como la presente. En el continuo ir y venir el escritor descubre un atisbo de luz dentro de las sombras que ofrece la realidad. En *El libro de los abrazos* (1989), el escritor uruguayo escribe:

¹⁵ GALEANO, Eduardo, *Nosotros decimos no. Crónicas (1963-1988)*, Siglo XXI, Madrid, 1989, p. 171.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 24.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 23.

Desatar las voces, desensoñar los sueños: escribo queriendo revelar lo real maravilloso, y descubro lo real maravilloso en el exacto centro de lo real horroroso de América. En estas tierras, la cabeza del dios Eleggúa lleva la muerte en la nuca y la vida en la cara. Cada promesa es una amenaza; cada pérdida, un encuentro. De los miedos nacen los corajes; y de las dudas, las certezas. Los sueños anuncian otra realidad posible, y los delirios, otra razón [...] La identidad no es una pieza de museo, quietecita en la vitrina, sino la siempre asombrosa síntesis de las contradicciones nuestras de cada día¹⁸.

Interpretadas las palabras del escritor en la confluencia de las fuerzas opuestas está el motor de cambio que empuja la vida. Del mal nace el bien y viceversa; toda moneda esconde dos caras muy diferentes entre sí. Esto es, en la curiosidad por descubrir lo que hay a otro lado y el descubrimiento inesperado de encontrar algo bello en lo precario y pequeño se halla también lo real maravilloso para el escritor. Dicho término aparece por primera vez en el prólogo de *El reino de este mundo* (1949) de Alejo Carpentier forjado en su viaje a Haití cuya fe de sus habitantes en la creencia de la liberación napoleónica suscitó en él una emoción de admiración la cual extendió al resto de América Latina. Por real maravilloso el crítico literario mexicano Gonzalo Celorio aplica que “en América —la América nuestra, se entiende—, lo maravilloso” como parte “de la realidad cotidiana, habida cuenta de la fe de sus habitantes en el milagro [...]”¹⁹.

Dicha exhibición de lo extraordinario dentro de la difícil situación de espacios como América Latina, de personajes y grupos en minoría, se llevaría a cabo, como indica Eduardo Parrilla en Eduardo Galeano por medio del mito, la fantasía y el sueño. Se trata de utilizar una temática de lo onírico o del mito indígena para advertir que otro mundo opuesto es posible a partir del que ya existe. Lo real maravilloso se manifiesta al creer que la realidad americana es mucho más rica a nivel estético que la occidental por salirse de los cánones establecidos, y en un autor más contemporáneo como Eduardo Galeano, de la sociedad neoliberal. Tanto Alejo Carpentier como Eduardo Galeano comparten la búsqueda de una latinoamericana pura y latente despojada de todo accesorio artificial.

En estos términos, la propia obra de *Mujeres* se inicia con una anécdota de lo real maravilloso. De lo “real horroroso” al que estaba predestinada Sherezadese produce un

¹⁸GALEANO, Eduardo, *El libro de los abrazos*, Siglo XXI, 1989, p. 111.

¹⁹ CARPENTIER, Alejo, *De lo real maravilloso americano*, Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2004, p. 11.

relato inverso de vida y supervivencia motorizado por las ensoñaciones ficticias de la mujer que entretenían al rey. Con esta contradicción encuentra Eduardo Galeano un pretexto para comenzar su obra, la cual encierra otra contradicción aún mayor, de qué modo la negación de la historia oficial hacia las heroicidades de las mujeres sobre las que habla el escritor uruguayo en su antología se han mantenido en el tiempo gracias a ese relato oral, virgen y rural transmitido de generación en generación. El temor a morir no amedrenta a Sherezade. El miedo en lugar de infundirle temor le da valor para seguir narrando. Esta contradicción que mantiene con vida a la mujer es la misma que empuja la pluma del escritor. En el miedo hallará un motivo y un destino.

1.1.4 La contradicción del miedo como tema en la obra de Eduardo Galeano

En esta línea, otra de los métodos para poner de manifiesto ese alud de contradicciones que encuentra Eduardo Galeano en la historia se lleva a cabo por medio de la mención de figuras retóricas como la ironía y la paradoja. Como ya mencionamos tanto en las crónicas del autor como en sus textos literarios las características estilísticas y narrativas son prácticamente similares. En el siguiente extracto de *Mujeres* podemos observar el uso retórico de la paradoja:

Por vengarse de una, que lo había traicionado, el rey degollaba a todas.

En el crepúsculo se casaba y al amanecer enviudaba.

Una tras otra, las vírgenes perdían la virginidad y la cabeza.

Sherezade fue la única que sobrevivió a la primera noche, y después siguió cambiando un cuento por cada nuevo día de vida.

Esas historias, por ella escuchadas, leídas o imaginadas, la salvaban de la decapitación. Las decía en voz baja, en la penumbra del dormitorio, sin más luz que la luz de la luna. Diciéndolas sentía placer, y lo daba, pero tenía mucho cuidado. A veces, en pleno relato, sentía que el rey le estaba estudiando el pescuezo.

Si el rey se aburría, estaba perdida.

Del miedo de morir, nació la maestría de narrar.²⁰

El texto termina con una paradoja: “Del miedo de morir nació la maestría de narrar”. Esto es, de una emoción paralizadora y frenética como el miedo encontró Sherezade una defensa y estimulación para continuar viviendo. En este sentido, creemos que el autor no ha escogido de forma arbitraria abrir *Mujeres* con este texto ya que esa

²⁰GALEANO, Eduardo, *Mujeres, op. cit.*, p.7.

paradoja muerte (miedo)-vida (palabra) permite motivar la escritura del resto de la obra. Con esta contradicción con la que empieza *Mujeres* el autor sigue rescatando de la memoria a las demás protagonistas de la antología. En esta línea, *Mujeres* es un pretexto para narrar lo olvidado.

En relación con lo anterior, el miedo genera un sinfín de contradicciones para Eduardo Galeano. Sherezade, al igual que los personajes que dibuja el caricaturista, son movidos por las pasiones que produce el miedo. De hecho, es en esta emoción donde Eduardo Galeano encuentra una explicación para el funcionamiento de la vida, descrita en poemas como en *El miedo global* del libro *Patatas arriba* (2001):

Los que trabajan tienen miedo de perder el trabajo.

Los que no trabajan tienen miedo de no encontrar nunca trabajo.

Quien no tiene miedo al hambre, tiene miedo a la comida.

Los automovilistas tienen miedo de caminar y los peatones tienen miedo de ser atropellados.

La democracia tiene miedo de recordar y el lenguaje tiene miedo de decir.

Los civiles tienen miedo a los militares, los militares tienen miedo a la falta de armas, las armas tienen miedo a la falta de guerras.

Es el tiempo del miedo.

Miedo de la mujer a la violencia del hombre y miedo del hombre a la mujer sin miedo.

Miedo a los ladrones, miedo a la policía.

Miedo a las puertas sin cerradura, al tiempo sin relojes, al niño sin televisión, miedo a la noche sin pastillas para dormir y miedo al día sin pastillas para despertar.

Miedo a la multitud, miedo a la soledad, miedo a lo que fue y a lo que puede ser, miedo de morir, miedo de vivir²¹.

La filosofía de Eduardo Galeano sobre el miedo se enmarca bajo los postulados de la “modernidad líquida”, formulados por el sociólogo Zygmunt Bauman. El concepto describe el estado actual de la sociedad posmoderna donde las relaciones humanas, al igual que los libres flujos de capitales, son flexibles y volátiles como consecuencia de la obtención de las libertades perseguidas durante la Ilustración. Actualmente en una

²¹ GALEANO, Eduardo. *Patatas arriba. La escuela del mundo al revés*, Siglo XXI, Madrid, 1998, p.52.

sociedad cambiante y globalizada como la nuestra se han multiplicado y aparecido nuevos riesgos como el terrorismo, la violencia, el paro, etc, donde parece que haya un efecto contagio de la temeridad. De hecho en el poema de Eduardo Galeano sobre *El miedo global* observamos cómo el escritor aborda esta idea de la adicción del miedo. Idea refutada por Zygmunt Baumanal escribir que somos “adictos a la seguridad” aunque estemos “siempre inseguros de ella”²² hasta el punto de haber normalizado un “estado de emergencia”²³ en nuestras vidas. Lo que se traduce como una sociedad paranoica, lejos en este sentido, de alcanzar una sensación de libertad como tal.

Como hemos leído, todos los temas y recursos del escritor confluyen en todos sus textos, independientemente de su labor periodística o literaria, lo que impide aún más distinguir entre ambas disciplinas dentro de la personalidad del autor, imposible de entender la una sin la otra.

1.1.5 La simbiosis periodística y literaria en el escritor

En esta asociación de estilos, Eduardo Galeano adopta la posición de un cronista, esto es, observa e interpreta la realidad en función de su óptica. Esta idea nos lleva a reincidir en la inexistente separación que hay en la figura del escritor entre la literatura y el periodismo, el cual es un soporte esencial donde practicar el discurso fluido y directo que caracteriza la obra de ficción del autor de *Mujeres*. Como él mismo subraya:

El periodismo te obliga a ser sencillo y eficaz en la comunicación directa. Te obliga a la frase corta y a la expresión simple. En segundo lugar, te obliga al contacto con la realidad...no podés mirarte el ombligo...la calle te atrapa con enorme seducción²⁴.

Esta idea que nos vislumbra el periodista nos servirá en la segunda parte de esta investigación para intentar explicar cómo los textos del escritor no pueden agruparse bajo un género específico ya que el propio Eduardo Galeano no cree en la delimitación de las fronteras literarias. De hecho, en los textos periodísticos de *Nosotros decimos no*

²² BAUMAN, Zygmunt, “Miedo líquido. La sociedad contemporánea y sus temores”, Paidós, Barcelona, 207 citado en Vásquez, Roca, “ZYG MUNT BAUMAN: MODERNIDAD LÍQUIDA Y FRAGILIDAD HUMANA”, 2008, p.10, *Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales Jurídica*, [en línea] <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/nomadas/19/avrocca2.pdf> Consultado el 17 de abril de 2016.

²³ *Ibíd.*

²⁴ Entrevista con Gerardo Diego Martínez: “Diálogo con Eduardo Galeano”, *Cambio*, Oct/Nov/Dic, 1977, p.35 citado en Palaversich, Diana. *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*, Vervuert, Madrid, 1995, p. 139.

ya vendremos observando la superposición, en forma de un todo, de artículos, cartas, entrevistas, crónicas, etc. Con este quehacer estilístico del escritor anunciamos una característica fundamental en su estilo narrativo y que intentaremos abordar después como es la superación entre el lenguaje escrito y oral y entre diferentes artes de expresión verbal como la literatura y el periodismo. Observamos a su vez cómo el proyecto de traspasar los límites fronterizos de los contenidos, es decir, la capacidad de describir una situación local para extrapolarla a una de alcance global, también tiene su efecto y reflejo en la manera en la que el autor trasciende las formas narrativas de expresión.

Por otro lado, como hemos mencionado, el autor no solo interpreta sino que además denuncia aquello que le resulta insatisfecho en la sociedad contemporánea. En especial, a la hora de rescatar de la memoria, y del sistema a los que él considera los grandes olvidados. No olvidemos que el texto sobre Sherezade describía a mujeres desconocidas que iban perdiendo la cabeza noche tras noche. Pero, ¿quiénes eran esas mujeres? ¿Alguien supo sus nombres? La historia de este cuento de ficción es una metáfora de la realidad puesto que fueron muchas mujeres anónimas las que realmente perdieron la cabeza, bajo el velo del silencio, a lo largo del devenir de los tiempos. En este cometido encontramos una historia rescrita, faceta ya explorada por el autor en obras antecedentes como *Las venas abiertas de América Latina* (1971) la cual sospechamos que converge con aquella de cronista y escritor en ese empeño de escapar de cualquier tipo de encasillamiento.

1.2 EL COMPROMISO POLÍTICO Y SOCIAL EN EDUARDO GALEANO. CARÁCTERÍSTICAS DE LA LITERATURA DE LA POSTMODERNIDAD

Como explicamos anteriormente, cuando Eduardo Galeano decide sumarse a la denuncia política desde las letras sus circunstancias históricas suponen un punto de inflexión para su escritura. En ese momento de convulsión los escritores contemporáneos al periodista de Montevideo deciden no servir al ejército que toma las armas sino a sus letras, ofreciendo su ayuda al pueblo uruguayo que en este momento sufre una fuerte represión. En esta línea, y como amplía Diana Palaversich:

Cuando a estos elementos se agrega el total silencio impuesto sobre la palabra disidente dentro del país, se entiende por qué los escritores que salieron al exilio sienten la obligación de diseminar el lado prohibido de la historia²⁵.

Con respecto al “lado prohibido de la historia” al que hace alusión la autora, nos remite a lo oculto y silenciado, es decir, a los hechos y personalidades omitidos por las fuentes oficiales. Esta predilección por los que podemos llamar los “otros”, y no por una literatura autorreferencial como aquella de “balneario” y de la que provenía Eduardo Galeano, es lo que termina de conectar al escritor con las tendencias globales postmodernas de la literatura. En este sentido, los elementos principales de conexión son: la orientación política de la obra, como expresa Diana Palaversich, y dos, según nuestro criterio añadido, la fragmentación y la técnica del collage o el montaje del que hablamos para darle una forma creativa a las crónicas periodísticas.

En este contexto, los autores posmodernos sienten que el sistema actual no da respuestas a los problemas, como aquella pregunta sin respuesta que describíamos en la introducción. Por otro lado, los grandes discursos de salvación han caído tras las grandes guerras de la modernidad y como consecuencia el escritor siente ahora desarraigo y desorientación ante las grandes preguntas existenciales sin resolver. Es el fenómeno descrito en el capítulo anterior cuando nos referíamos al miedo y al concepto de la “modernidad líquida” de Zygmunt Bauman, y que extrapolado a la literatura tiene su reflejo en la fragmentación de sus formas y contenidos.

En cuanto a los orígenes de la posmodernidad podemos atribuirlos alrededor de los años ochenta del siglo XX, cuando el capitalismo, a través de la globalización, inicia una de sus mayores fases de expansión gracias a la libre circulación de capitales. La falta de regulación permite a las grandes empresas monopolizar, más que nunca, los mercados y los recursos naturales de los países más subdesarrollados, originando grandes diferencias de clases y de riqueza. Es aquí donde entra en juego la discrepancia hacia el sistema económico, social y político actual por parte de autores como Eduardo Galeano y donde críticas como Diana Palaversich vinculan este carácter social de los autores posmodernos, profundamente marcados por sus circunstancias locales y globales, como una característica que marcará la literatura de este tiempo.

²⁵ PALAVERSICH, Diana, *op cit.*, p. 18.

En este sentido para el escritor, el desarraigo del ser en general y del latinoamericano en particular está estrechamente vinculado por el constante proceso de colonización que ha sufrido su identidad por parte de las potencias colonizadoras del pasado y por la actual cultura de masas:

Por lo tanto, para el autor, el latinoamericano es un ser fragmentado, eternamente dividido entre el deseo de ser original — aceptando su otredad como un atributo positivo — y el impulso de copiar y emular lo occidental que, a causa de siglos de dominación, todavía percibe, aunque sea subconscientemente, como superior²⁶.

No olvidemos que dentro de la cultura modernista, los propios escritores miraban a Europa como un lugar donde había que terminar de curtirse. Realmente no fue hasta la llegada de las vanguardias cuando realmente nació un verdadero sentimiento de rescatar la identidad más profunda de América Latina y de reconfigurar la identidad literaria, sentimiento fallido con el romanticismo, realismo y modernismo latinoamericano. Por otro lado, a partir de la cita, podríamos decir que aquella contradicción propia que el escritor observaba en el sistema y que retrataba en sus crónicas y textos como ya vimos, también se encuentra en el propio ser latinoamericano por ese intento de ser diferente dentro de la propia copia (occidental).

A raíz de lo leído, podemos decir que los personajes en la literatura del escritor se encuentran en constante diálogo entre lo que son y quieren ser. Las causas de la fragmentación en el sujeto latinoamericano estarían en ese constante debate de identidades variadas que lo contienen a raíz de las colonizaciones históricas. Por otro lado, a nivel macro, la explicación tiene un matiz sociológico. Neiva Fernandes aplica los parámetros del sociólogo Stuart Hall para entender los personajes indefinidos de Eduardo Galeano. Para el autor jamaicano:

Si antes existía una supuesta armonía entre el yo y el mundo exterior, ahora bajo la mirada posmoderna, ella ya no tiene tanto sentido a causa de los procesos de continua mudanzas y multiplicidades, y el resultado es la fragmentación del sujeto que se encuentra en permanente conflicto con el exterior y la identidad pasa a ser definida históricamente y no biológicamente²⁷.

²⁶ *Ibíd.*, p. 195.

²⁷ HALL, Stuart. “A identidade cultural após-modernidade”, Río de Janeiro, 1999, DPYA. citado en Fernandes, Neiva, “El no-lugar del yo en Mario Benedetti y Eduardo Galeano”, *Estudios de Literatura Brasileira Contemporânea*, n°22, Brasilia, janeiro/junho de 2003, p. 137-154.

Es decir, ahora los personajes de Eduardo Galeano tendrían que adaptar sus identidades en función de las diversas circunstancias históricas y sociales que se fueran encontrando. Es en este paso de una a otra donde radicaría la esencia de la posmodernidad en todos ellos, y en consecuencia, la conversión en seres fragmentados contradictorios y desubicados.

Pero la benevolencia del autor y su sentido de la tolerancia permite al autor conciliar esta multitud de identidades en la asimilación de todas ellas: “Nuestra identidad, múltiple, realiza su vitalidad creadora a partir de la fecunda contradicción de las partes que la integran”.²⁸ El cuerpo del latinoamericano sería por tanto un escenario donde todas las identidades tendrían su voz, trascendiendo y superando las culturas occidentales que lo han colonizado junto a las demás “otredades”²⁹ de las que forma parte. En esta línea podemos conectar con los postulados de Gayatri Spivak acerca de su desacuerdo ante la idea de buscar un sujeto originario anterior a la colonización:

El sujeto no es el resultado de una esencia pura, sino un efecto del discurso, y, por tanto, siempre ya discontinuo. Se trata de un “efecto sujeto” más que propiamente de un sujeto, resultado de una constelación heterogénea de discursos³⁰.

Precisamente, en esta fragmentación de los discursos del siglo XXI donde hay lugar a una gran variedad de unidades se encuentra el pensamiento de Eduardo Galeano y Gayatri Spivak. Del mismo modo que Eduardo Galeano, la Doctora en Literatura Comparada Neus Carbobell señala la falta de interés en la pensadora india en un sentimiento nostálgico del ayer que impida al pasado dialogar con su tiempo más presente. En esta línea, Eduardo Galeano intenta rehuir también de las fronteras temporales a su vez que escapa de los contornos genéricos de la literatura como observaremos. El trabajo de autores como Gayatri Spivak y Eduardo Galeano se centra ante todo en tratar la diversidad sin perder de vista el tema central de sus críticas. La universalidad de sus discursos permite aplicar una cuestión local a diferentes áreas geográficas y temporales. En esta línea cuando aplicamos la categoría de subalterno para esta antología lo hacemos pensando en el conjunto de consideraciones discriminatorias que ha tenido que lidiar la figura femenina a lo largo de su historia. Es

²⁸ PALAVERSICH, Diana, *op.cit.*, p. 36.

²⁹ *Ibid.*, p. 196.

³⁰ CARBONELL, Neus, “Spivak o la voz del subalterno”, 20/11/2016, p. [rebelion.org](http://www.rebelion.org), [en línea] <http://www.rebelion.org/noticias/2006/11/41618.pdf> Consultado el 27 de junio del 2016.

por ello que *Mujeres* puede ser considerado como un alegato más en defensa de este grupo de subalternas.

1.2.1 Relación de *Mujeres* con los Estudios Subalternos

El concepto teórico de subalterno fue acuñado por Antonio Gramsci durante su paso por las diferentes estancias penitenciarias de Italia, desarrollado en sus conocidos *Cuadernos de la cárcel* escritos entre 1929 y 1935. Aun así, ya existe constancia de un primer uso de la palabra subalterno en los trabajos de León Trotsky y Friedrich Engels para hacer mención a la diferencia jerárquica que había entre los oficiales del ejército y sus superiores. Sin embargo, la noción del autor italiano cobra importancia por ser la primera que implica y describe una dualidad histórica entre grupos hegemónicos y de poder y grupos inferiores en razón de su sexo, clase y raza dentro de entramados socio-económicos. Esta relación lógica de autoridad-sumisión se puede describir de la siguiente forma:

Gramsci entiende la dominación como una relación de fuerzas en permanente conflicto y define a los dominados como subalternos, proponiendo un nuevo concepto y esbozando su caracterización. Caracterización de las que, de aquí en adelante, llamará sistemáticamente clases subalternas (o grupos subalternos) que empieza a tomar forma, en estas mismas líneas, a partir de los siguientes elementos distintivos: pluralidad, disgregación, carácter episódico de su actuar, débil tendencia hacia la unificación “a nivel provisional”³¹.

A raíz de la cita, al hablar de este carácter “disgregador” e inestable y de esta “débil tendencia a la unificación provisional”, Antonio Gramsci insiste en la falta de independencia plena que tiene la clase subalterna como grupo incluso en el momento de rebelarse contra su opresor a pesar de que el autor señale esa subversión cierto atisbo “iniciativa autónoma”³². Dicha lectura nos recuerda a la iniciativa llevada a cabo por Eduardo Galeano en su antología al escribir sobre el proceso emancipador de las mujeres. De hecho, entre las líneas de la antología leemos cómo sus protagonistas van tomando efecto de la acción dentro de un espacio donde saben que aún siguen siendo un grupo monopolizado.

³¹ MODONESI, Massimo, *Subalternidad*, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 4 [en línea] http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/497trabajo.pdf, Consultado el 25 de junio del 2016.

³² *Ibíd.*

Esta consciencia de servilismo por parte de las mujeres de la antología se observadentro de aquellos textos donde los hombres ocupan puestos de privilegio como es el caso del sector jerárquico de la iglesia o de la administración militar. En este sentido, así describe Eduardo Galeano la influencia de una de las mujeres más influyentes de la Edad Media en Occidente, la abadesa Hildegarda de Bingen quien intentó hacerse oír por medio de su canto, en un intento de hacer de la institución religiosa un espacio común para todos como consecuencia de una imposición que limitaba a las religiosas desde 1234 cantar en los templos católicos:

[...] Pocos años antes de que les cerraran la boca, allá por el siglo doce, las monjas del convento de Bingen, a orillas del Rin, podían todavía cantar libremente a la gloria del Paraíso. Para buena suerte de nuestros oídos, la música litúrgica creada por la abadesa Hildegarda, nacida para elevarse en voces de mujer, ha sobrevivido sin que el tiempo la haya gastado ni un poquito.

En su convento de Bingen, y en otros donde predicó, Hildegarda no sólo hizo música: fue mística, visionaria, poeta y médica estudiosa de la personalidad de las plantas y de las virtudes curativas de las aguas. Y también fue la milagrosa fundadora de espacios de libertad para sus monjas, contra el monopolio de lo masculino de la fe³³.

Como nos muestra el fragmento, la personalidad de Hildegarda de Bingen sorteó de cerca las obligaciones impuestas de su religión. Desde su lucidez como mujer de la situación de inferioridad en la que vivían sus compañeras, Hildegarda de Bingen se valió de sus influencias para llevar a cabo una batalla silenciosa dentro de la rigidez de su propia institución para ceder más terreno a la mujer. En líneas generales de esta investigación, leemos en el extracto un pensamiento recurrente dentro de esta antología, como es la capacidad de la tradición oral para perpetuar la voz de los olvidados, como se aprecia: “[...] la música litúrgica creada por la abadesa Hildegarda, nacida para elevarse en voces de mujer, ha sobrevivido sin que el tiempo la haya gastado ni un poquito”. En este sentido, el autor uruguayo destaca una característica de este grupo subalterno de la mujer como es el medio de expresión oral, manifestado a través de la palabra o del canto, tema recurrido en *Mujeres*.

Hoy en día, el término subalterno cobra vigencia por medio de las reformulaciones de un grupo de historiadores de la India llevadas a cabo durante los años ochenta y cuyas teorías se materializaron en el proyecto llamado “Subaltern

³³GALEANO, *Mujeres, op.cit.*, p. 93.

Studies”. Entre sus fines destaca buscar una descolonización de la historia de la India donde las clases más marginales y subalternas tengan potestad para escribir su propia historia. En esta línea, el promotor del movimiento Ranajit Guha es adverso a la “práctica académica prevaleciente en la historiografía... ya que fracasó en reconocer al subalterno como el creador de su propio destino³⁴”. Podemos equiparar el pensamiento y el carácter denunciatorio de Eduardo Galeano hacia la exclusión de las mujeres y de otros grupos subalternos con la crítica ejercida por los “Subaltern Studies” con respecto a las teorías eurocéntricas cuya justificación, acerca de la exclusión del sujeto subalterno de las páginas de la historia de la India, se basa en la supuesta superioridad que tiene el continente europeo como motor de cambio de la civilización.

Al igual que esta teoría crítica poscolonial, Eduardo Galeano no solo quiere hacer de las mujeres depositarias de su “propio destino”, sino que efectivamente como defiende Ranajit Guha con respecto a las clases indias más desfavorecidas, las protagonistas de la obra se agrupan y se reorganizan de manera “horizontal” en su antología para hacer de su cotidianeidad un sistema de vida más equilibrado donde las relaciones de poder no se den de arriba abajo sino de manera transversal. Como indican los “Subaltern Studies”, el pueblo de la India “se organizaba de manera diferente al dominio de la política de la élite³⁵”. En este sentido, la relación y asociación ente las protagonistas de *Mujeres* tienen una lógica diferente a las que se establecen en el monopolio de lo masculino, donde una élite o casta impone decisiones, sin posibilidad de mediación a otro grupo, como ya leíamos en el texto de Hildegarda. De nuevo esta lógica horizontal de la pensadora india puede apreciarse en textos como *Comuneras*:

Todo el poder a los barrios. Cada barrio era una asamblea.

Y en todas partes, ellas: obreras, costureras, panaderas, cocineras, floristas, niñas, limpiadoras, planchadoras, cantineras. El enemigo llamaba *pétroleuses*, incendiarias, a estas fogosas que exigían los derechos negados por la sociedad que tantos deberes les exigía.

El sufragio femenino era uno de esos derechos. En la revolución anterior, la de 1848, el gobierno de la Comuna lo había rechazado [...]

³⁴GUHA RANAJIT (Ed.). “Subaltern Studies III: Writings on Indian History and Society” Delhi: Oxford University Press, 1984, citado en Chakrabarty, Dipesh, *Una pequeña historia de los Estudios Subalternos*, Universidad de Chicago, p. 8 [en línea] http://www.economia.unam.mx/historiacultural/india_subalternos.pdf Consultado el 28 de junio del 2016.

³⁵*Ibíd.*, p. 9.

Esta segunda Comuna seguía sorda a las demandas de las mujeres, pero mientras duró, lo poco que duró, ellas opinaron en todos los debates y alzaron barricadas y curaron heridas y dieron de comer a los soldados y empuñaron las armas de los caídos y peleando cayeron, con el pañuelo rojo al cuello, que era el uniforme de sus batallones [...]³⁶

Como observamos, la idea de asociación está constantemente presente. Mujeres de todas las profesiones: cocineras, floristas, cantineras, etc, se unen en un solo cometido. En esta rebelión, Eduardo Galeano no deja de mostrarnos el lado amable de las féminas; es decir, ellas luchan pero también se preocupan de asistir a los demás. En este sentido, el autor recrea el papel de cuidadora atribuido también históricamente a la mujer. Como leemos en *Comuneras*, ellas: “[...] curaron heridas y dieron de comer a los soldados y empuñaron las armas de los caídos y peleando cayeron”. De hecho, esta praxis femenina en la resolución de conflictos puede leerse también en títulos de la antología como *Las mujeres son personas* donde el escritor recrea el modo distendido que tienen las mujeres de organizar la revolución: “Emily Murphy, Nellie McClung, Irene Parlby, Henrietta Edwards y Louise McKinney conspiraban mientras tomaban el té”³⁷. En general, Eduardo Galeano intenta mostrarnos cómo las mujeres, como grupo subalterno, pueden ofrecer su propia alternativa al discurso monopolizado y hegemónico, y de qué modo la puesta en común de sus inquietudes les permite estrechar vínculos en sus batallas personales, por ser en su trasfondo una lucha compartida de libertades y soledades.

No obstante, dentro de esta teoría crítica poscolonial de los años ochenta y llevada a cabo por Ranajit Guha y sus compañeros de grupo encontramos una ausencia notable en sus referencias con respecto al género. En este punto es donde la historiadora Gayatri Spivak a través de su ensayo *Can the Subaltern speak?* amplía el término de subalterno y lo extiende a aquellos grupos que considera tienen voz pero no son escuchados como las mujeres, el proletariado y los campesinos. En este sentido, la pensadora aboga por encontrar nuevos espacios de enunciación para ellas. Como apunta la Doctora en Literatura Comparada Neus Carbonell: “En sus últimas intervenciones, Spivak se ha esforzado en señalar que se trata de trazar un itinerario del silencio para que el subalterno pueda acceder a un lugar de enunciación que haga posible que su voz sea

³⁶ GALEANO, Eduardo, *Mujeres*, *op.cit.*, p. 76.

³⁷ *Ibid.*, p. 100.

escuchada³⁸”. No obstante, para la propia Gayatri Spivak su cometido va más allá de la teoría poscolonial:

Hoy el mundo ya no está enteramente organizado en términos de estado-nación, a pesar de que algunas decisiones se tomen a ese nivel, [...] el periodo de liberación nacional, en su sentido estricto, prácticamente se ha terminado [...] hoy en día se necesita un enfoque más acorde con la globalidad que un enfoque estrictamente poscolonial³⁹.

El repensar los problemas dentro del amplio espectro que ofrece la globalización, permite que el objetivo de Gayatri Spivak pueda ser extrapolable a otras partes del globo terráqueo como a la China rural, “para buscar maneras de hacer oír las voces de las subalternas⁴⁰”. En este universalismo en concreto conectamos el trabajo de la crítica literaria con el cometido de Eduardo Galeano en rastrear a lo largo de la historia momentos y espacios en su libro donde la mujer haya tenido cierta voz y poder de representación.

A raíz de de las palabras de Gayatri Spivak, las teorías sobre el colonialismo ya no pueden dar solo respuesta a la falta de visibilidad de las mujeres subalternas en los asuntos vinculados con las decisiones y tomas de poder. Por tanto, y en un nivel superior a los postulados presentados en los años ochenta por los “Subaltern Studies”, ahora las situaciones de discriminación se reflexionan y se observan poniendo el ojo en lo local pero sin perder de vista, gracias a las corrientes de conexión que produce la globalización, en lo global. Cuando hablamos de subalternas, para Gayatri Spivak, lo hacemos en los mismos términos en que Eduardo Galeano, como observaremos en el capítulo siguiente, edifica su concepto de “nadie”, es decir pensando en que todo sujeto, independientemente de su ideología o clase política, no tiene nivel ni voto en los medios oficiales de representación. No obstante, ante dicho impedimento, deben haber otros espacios donde las clases subalternas a las que se refiere Gayatri Spivak, en especial las mujeres, puedan plantear sus miedos y necesidades en un mundo, donde a pesar de conformar más de la mitad de la población, no terminan de tener representación.

³⁸ CARBONELL, Neus, *op. cit.*, p.3.

³⁹ GAGO Verónica, OBARRIO Juan, *¿Podemos oír al subalterno? 5/11/ 2013, Clarín* [en línea] http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Gayatri-Spivak-entrevista_0_1024097850.html Consultado el 27 de junio del 2016.

⁴⁰ CARBONEL, Neus, *op.cit.*, p.3.

Mientras el resto de teóricos del campo de los “Subaltern Studies” centraron y ampliaron sus teorías en torno al concepto de subalterno, Eduardo Galeano centró las consecuencias de los desórdenes y desequilibrios sociales del sistema económico y social que nos rige en un ser anónimo al que bautizó con el nombre de “nadie”. Con este calificativo sencillo, impersonal, ambiguo y carente de significado absoluto potencia e individualiza Eduardo Galeano a la mujer dentro del ranking mundial de los olvidados.

1.2.2 Defensa de los “nadies”

Como explicamos, Eduardo Galeano hace suyo el término de “nadies” para dirigirse y darle nombre y voz a aquel individuo que en términos de Gayatri Spivak no tenía un espacio de voto o de grito. Sin embargo, el uso del término no es nuevo en *Mujeres*. En piezas anteriores a ésta de 2015 ya encontramos una primera definición del concepto como la que sigue en *El libro de los abrazos* (1989):

Los nadies: los hijos de nadie, 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 local.

Los nadies, que cuestan menos que la bala que los mata⁴¹.

A partir de lo descrito, llegamos a la conclusión que dichos “nadies” son aquella parte de la población del mundo con menos recursos y medios para subsistir. El autor se refiere a los miembros de la cultura popular, aquellos que se expresan mediante el

⁴¹ GALEANO, Eduardo, *El libro de los abrazos*, *op.cit.*, p. 59.

folklore y la artesanía, que se comunican mediante dialectos a punto de extinguirse y que no creen en dioses supremos sino en la espiritualidad de la naturaleza que los contempla y les da lo poco que tienen. En este reclamo, Eduardo Galeano realiza un guiño a la cultura indígena y al mestizaje de la población.

Los “nadies” son en términos sinonímicos los grandes olvidados de la Tierra y del sistema. No aparecen en los libros de texto de historia porque sus fotografías ya aparecen, como bien explica el periodista, en las páginas de sucesos de los diarios. La ambigüedad del término permite que pueda ser flexible y aplicado no solo en razón del sexo, raza o clase social del grupo discriminado sino que dentro del propio sistema o grupo de poder puede haber voces discordantes que no quieran sumarse a la fuerza del pensamiento dominante.

Sin embargo, el término de los “nadies” nos remite al anonimato que persiste y que es instalado detrás de sus vidas. En este sentido Eduardo Galeano lleva a cabo una recuperación y homenaje de los “nadies” buscándolos a través de la tradición oral puesto que sus nombres y hazañas no están en los medios impresos. En esta línea, la tarea de Eduardo Galeano no dista mucho de la de algunos historiadores contemporáneos quienes consideran que el documento histórico se encuentra en una crisis de veracidad. Para Fernando Aínsa hay autores como el filósofo de la cultura Ernst Cassirer que apuestan por ahondar en lo falso más que en lo verdadero de los textos históricos y filósofos. Así mismo, autores como Michel Foucault abogan en libros como *La arqueología del saber* en: “[...] rastrear lo que ha sido excluido, las emisiones deliberadas, lo prohibido [...]”⁴² ya que el discurso oficial no está libre de control para el autor.

Dentro de *Mujeres*, Eduardo Galeano guarda un hueco para dos “nadies” que copan la mayoría de sus páginas como son los pueblos indígenas y las mujeres. De este modo, consideramos que la exclusión que sufren estas últimas se sitúa en un mismo nivel de discriminación del pueblo indígena ya que ambos son relegados del discurso oficial de la historia. No obstante, el olvido se da aquí en razón del sexo. En este

⁴² FOUCAULT, Michael, “La arqueología del saber”, Madrid, 2009, Siglo XXI, p. 9 citado en Aínsa, Fernando, *Reescribir el pasado*, Celarg, 2003, p. 62.

sentido, “las mujeres son las olvidadas de los olvidados”⁴³ recordando la cita de la directora de teatro Carmen Portaceli inspirada en la idea de la escritora Caterina Albert i Paradis para la cual “las grandes víctimas de las guerras son las mujeres”⁴⁴. La dramaturga llevó a escena el texto de *Sólo son mujeres* (2016) de Carmen Domingo en un intento de explicar de qué modo durante los grandes conflictos del pasado solo “los hombres sí eran considerados presos políticos”⁴⁵ mientras que “las mujeres eran o prostitutas o delincuentes comunes”⁴⁶, sin datos que avalaran la fecha de sus muertes o fusilamientos. La ausencia de estas mujeres de los registros de la historia es lo que las une con otros grupos de subalternos que tampoco figuran. En ese sentimiento de soledad compartida se dan cita todas las viejas voces de la noche que a través del relato oral intentan hacerse eternas.

1.3 LA MUJER, NUESTRO GRAN “NADIE”

Tras las páginas que se suman, y la pregunta de “dónde están las mujeres”, a esta altura de la investigación podemos hacernos una segunda pregunta: ¿Quiénes son las mujeres? Al igual que el sujeto latinoamericano, ¿cuál es su identidad? En un primer intento Eduardo Galeano nos intenta acercar la idea a través de su libro de que, ante todo, nuestras antepasadas fueron grandes relatoras. Es lo que interpretamos a medida que vamos leyendo los seis primeros textos con los que se inicia la antología de *Mujeres*. “Del miedo de morir, nació la maestría de narrar”, recordemos. Sus historias de vida, transmitidas por ellas de generación en generación, se pusieron a salvo ante la desmemoria al que las abocaba la historia. Con él no solo espantaban los fantasmas de la realidad sino que conseguían perpetuar sus relatos, logros y nombres a lo largo del tiempo. En este sentido, hacer valer “la maestría de narrar” cuando la vida peligra es también reivindicar el poder sanador que tiene la literatura. Idea clave en el pensamiento de Eduardo Galeano donde el delirio constante se ofrece como alternativa, desde

⁴³ BRAVO, Julio, “Carmen Portaceli: <<Para pasar página hay que leerla primero>>”, Madrid, 27/03/2016 ABC [en línea] http://www.abc.es/cultura/teatros/abci-carme-portaceli-para-pasar-pagina-leerla-primero-201603270405_noticia.html Consultado el 30 de marzo de 2016.

⁴⁴ *Ibíd.*

⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁶ *Ibíd.*

ladenuncia y no desde la evasión. La idea del escritor en su torre de marfil queda aquí obsoleta.

Anteriormente explicábamos los posibles puntos en común que existían entre las mujeres y otros grupos subalternos. Hemos de subrayar que estos lazos no son nuevos en la obra de *Mujeres*, tras varias lecturas anteriores de otras obras publicadas por Eduardo Galeano como *Patatas arriba: la escuela del mundo al revés* descubrimos que, efectivamente, dichas conexiones tienen sus antecedentes en obras como esta. Realmente, no debemos olvidar que *Mujeres* es una antología de textos referidos a los silencios y gritos del sexo femenino escritos a lo largo de la trayectoria literaria del escritor. No obstante, resulta interesante observar cómo para el periodista dicha conexión es una constante:

Hasta los primeros años del siglo veinte, duró la moda de pesar los cerebros para medir la inteligencia. Este método científico, que dio lugar a un obscuro exhibicionismo de masas encefálicas, demostró que los indios, los negros y las mujeres tenían cerebros más bien livianitos⁴⁷.

De forma irónica, Eduardo Galeano arremete contra la desigualdad procedente de todo discurso que intente postularse como una verdad absoluta. En este sentido Eduardo Galeano muestra las consecuencias y el efecto que puede llegar a tener las equivocaciones o las interpretaciones incorrectas de saberes tan importantes como la ciencia para la conformación de sociedades modernas. Como observaremos en otros textos de la antología titulados *Alarma: ¡Bicicletas!* la ciencia, como gran discurso oficial, debe someterse al cuestionamiento y crítica de igual modo que Michael Foucault pretende que la historia revise lo silenciado. El conocimiento científico, al igual que la historia, debe tener una responsabilidad como sigue el autor en su reprobación al afirmar que “los hombres de ciencia andaban a la caza de cráneos famosos, y no se desalentaban a pesar de los resultados desconcertantes de sus operaciones⁴⁸”.

Como hemos referido, la discriminación de los grupos de poder con respecto a las minorías no es nueva en *Mujeres*. Como constante y tema en la obra del escritor vuelve a cobrar relevancia. Los problemas de los segundos no están entre los puntos del día a tratar en las grandes reuniones de los primeros aunque sean causantes de ellos: “Son

⁴⁷ GALEANO, Eduardo, *Patatas arriba. La escuela del mundo al revés, op.cit.*, p. 35.

⁴⁸ *Ibíd.*

cosas de negros”⁴⁹, “son cosas de indios”⁵⁰, leemos en *Patas arriba*, de igual modo que en *Mujeres* aparece el texto *Son cosas de mujeres* donde todas dichas ideas entre racismo y machismo llegan a su cénit:

Son cosas de mujeres, se dice también. El racismo y el machismo beben de las mismas fuentes y escupen palabras parecidas. Según Eugenio Raúl Zaffaroni, el texto fundador del derecho penal es el “martillo de las brujas”. Los inquisidores dedicaron todo el manual, desde la primera hasta la última página a justificar el castigo de la mujer y a demostrar su inferioridad biológica. Ya las mujeres habían sido largamente maltratadas por la Biblia y por la mitología griega, desde los tiempos en que la tonta de Eva hizo que Dios nos echara del Paraíso [...] ⁵¹.

En el extracto anterior observamos cómo el periodista intenta desmontar el discurso oficial que ha cobrado fuerza a partir de su legitimación en el papel. El autor nos invita a ver cómo en algunos documentos históricos existe una veracidad relativa, en consonancia a las conjeturas de Stuart Mill o Michel Foucault sobre las carencias y huecos en blanco que puede llegar a tener la historia.

Otros de los elementos que une a estos grandes grupos de “nadies”, indios, negros y mujeres, es el peligro que corren de desaparecer, y con ellos, la cultura que portan. Este elemento se repite también en los extractos de la obra, por ejemplo fácilmente detectable en el relato *El mundo encoge*:

Hoy es el día de las lenguas maternas.

Cada dos semanas, muere una lengua.

El mundo disminuye cuando pierde sus humanos decires, como pierde la diversidad de sus plantas y sus bichos.

En 1974 murió Ángela Loij, una de las últimas indígenas onas de la Tierra del Fuego, allá en el fin del mundo; y la última que hablaba su lengua [...] ⁵².

En la anterior cita, las mujeres como comprobamos son las olvidadas de los olvidados, en este caso de las lenguas que ya nadie habla. El designio de “nadie” hace mención al olvido por parte de todos los demás que conlleva ese grupo o persona. Las

⁴⁹ *Ibíd.*, p.43.

⁵⁰ *Ibíd.*

⁵¹ GALEANO, Eduardo, *Mujeres, op.cit.*, p. 206.

⁵² *Ibíd.*, p. 21.

mujeres son portadoras del último olvido y esto supone la peligrosa extinción de un patrimonio importante de la vida y de la existencia humana. Si ellas mueren, muere también la cultura que llevan consigo y las palabras y las historias que las nombran. En *Mujeres* esos lenguajes en desaparición incluso son un pretexto para sobrevivir en una línea similar a la del relato de supervivencia de Sherezade. Dicha idea se repite en diferentes ocasiones. La vinculación entre pueblos en extinción, la palabra y la mujer es estrecha como ocurre en la vida de mujeres como Louise Michel quien: “[...] aprendió la lengua de los nativos de Nueva Caledonia y se metió en la selva y salió viva⁵³”.

En un nivel mayor de lectura, el término “nadie” está presente alrededor de las circunstancias sociales que obstaculizan a las mujeres, en especial cuando una situación de extrema marginalidad las intenta superar. En este sentido resulta ilustrativo el retrato llevado a cabo por parte de Eduardo Galeano a Eva Perón durante la extrema pobreza en la que vivió antes de convertirse en la primera dama argentina:

[...] Desde que nació en el pueblo de Los Toldos, hija de madre soltera, fue condenada a la humillación, y ahora es una nadie entre los miles de nadies que los trenes vuelcan cada día sobre Buenos Aires, multitud de provincianos de pelo chuzo y piel morena, obreros y sirvientas que entran en la boca de la ciudad y son por ella devorados: durante la semana Buenos Aires los mastica y los domingo los escupe a pedazos⁵⁴.

No hay duda que para el escritor el concepto de “ninguna persona” traza un eje en su pensamiento enfocado hacia lo humilde y en riesgo de ser aniquilado. En esta mención se dan cita algunas de las palabras que revelan los componentes de nuestra sociedad: las masas, las muchedumbres, la masificación, la pobreza, la soledad y el vacío que puede generar, paradójicamente, la multitud. Entre todas ellas intentan sobrevivir día tras días, los vocablos de aquellas lenguas que han dejado de pronunciarse junto al resto de estos “otros nadies” llamados mujeres y “de las que no se acuerda nadie”, remitiéndonos al poema en prosa de Manuel Vilas con el que abríamos la línea argumental de esta memoria y que nos remite al mayor movimiento social que se ha encargado de recordar, buscar y traer a la mujer; el feminismo.

⁵³*Ibíd.*, p. 26.

⁵⁴*Ibíd.*, p. 43.

1.3.1 Relación de *Mujeres* con el discurso feminista

El foco de atención sobre las necesidades y ausencias de la mujer dentro del marco de lo subalterno nos permite relacionar este libro, *Mujeres*, con el movimiento feminista por la estrecha vinculación ideológica de la obra de Eduardo Galeano y de esta corriente de pensamiento no solo en el rescate de la memoria de las mujeres sino también en el cuestionamiento y la reflexión acerca del orden establecido y su influencia sobre el correcto desarrollo social de lo femenino.

El feminismo es un discurso político que se basa en la justicia. El feminismo es una teoría y práctica política articulada por mujeres que tras analizar la realidad en la que viven toman conciencia de las discriminaciones que sufren por la única razón de ser mujeres y deciden organizarse para acabar con ellas, para cambiar la sociedad. Partiendo de esa filosofía, el feminismo se articula como filosofía política y, al mismo tiempo, como movimiento social⁵⁵.

A raíz de la cita, observamos el elemento de unión entre la antología de Eduardo Galeano y la definición que brinda la escritora Nuria Varela en una apuesta en común de intenciones, es decir, “analizar la realidad” para “tomar conciencia de las discriminaciones” que sufren las mujeres solo por el mero hecho de serlo. A través de los ojos de las protagonistas, el escritor da cuenta, en un rápido proceso de asimilación, de los obstáculos y normas que ellas encuentran para que el lector entienda que el mismo “establishment” que rige la vida diaria de la Tierra es el mismo que promueve una distribución desigual del poder de los dos sexos a ambos lados de los hemisferios del planeta. “Todo sistema de dominación elabora una ideología que lo explica y lo justifica⁵⁶”, reza Nuria Varela. En este sentido, Eduardo Galeano y las posturas feministas se encargan de desmontar el discurso de discriminación que construye el sistema patriarcal para legitimar el olvido, su control y la violencia sobre las necesidades y voluntades de las mujeres. Esta labor de desprestigio se lleva a cabo a través de la incorporación de datos y elementos que aportan objetividad a la postura feminista del escritor uruguayo. De hecho, en el siguiente extracto de *La prostitución es...* observamos cómo el periodista se vale de cifras y de fuentes institucionales a nivel mundial para ofrecer credibilidad discursiva en sus juicios y argumentos. Técnica propia a su vez del periodismo:

⁵⁵ VARELA, Nuria, *Feminismo para principiantes*, Ediciones b, Barcelona, 2005, p. 14.

⁵⁶ *Ibíd.*, p. 257.

La prostitución es el temprano destino de muchas niñas y, en menor medida, también de unos de unos cuantos niños, en el mundo entero. Por asombroso que parezca, se calcula que hay por lo menos cien mil prostitutas infantiles en los Estados Unidos, según el informe de UNICEF de 1997⁵⁷.

A través del ejemplo, el autor repara dentro de *Mujeres* en temas que preocupan y que son de objeto de estudio para el feminismo actual como la mercantilización del cuerpo de la mujer, la prostitución, el derecho a decidir, etc. Entre sus líneas el autor plantea y reflexiona de forma constante acerca de la libertad: “[...] El matrimonio da prestigio, pero quita libertad y alegría. A ninguna le interesa formalizar boda ante el cura o el juez: ninguna quiere ser esposada esposa, señora de⁵⁸”. Como voz subversiva el autor aboga y defiende por un modelo de mujer en su obra que cuestione y subestime el modelo ofrecido por el sistema de dominación oficial. Este cometido cobra más valor incluso cuando es la propia mujer la que ha podido asumir históricamente el control impuesto desde afuera, convirtiéndose en ella misma en verdugo y carcelera de su propia sumisión. En las primeras páginas leemos un extracto del texto dedicado a una esclava de América del Sur llamada *Tituba* donde el autor ejemplifica esta lógica y evolución de la mujer dominada-dominadora:

[...] Y en el invierno de 1962, cuando las niñas fueron poseídas por Satán y se revolcaron y chillaron, sólo Tituba pudo calmarlas, y las acarició y les susurró cuentos hasta que las durmió en su regazo. Eso la condenó [...] y la maga cuentacuentos fue atada al cadalso, en la plaza pública, y confesó. La acusaron de cocinar pasteles con recetas diabólicas y la azotaron hasta que dijo que sí. La acusaron de bailar desnuda en los aquelarres y la azotaron hasta que dijo que sí. La acusaron de dormir con Satán y la azotaron hasta que dijo que sí. Y cuando le dijeron que sus cómplices eran dos viejas que jamás iban a la iglesia, la acusada se convirtió en acusadora y señaló con el dedo a ese par de endemoniadas y ya no fue azotada. Y después otras acusadas acusaron. Y la horca no paró de trabajar⁵⁹.

El texto repite una idea paradójica que volvemos a encontrar en otros textos de la antología como es la mujer sanadora pero a su vez originaria del pecado. La inteligencia y la sabiduría suponen una doble cara en lo femenino; por un lado permite ayudar en el desarrollo y avance social, son el hombro al que acudir, pero por otro cualquier atisbo de entendimiento superior la estigmatiza y las señala en ese mismo espacio que las reclama para crecer. La superioridad visionaria en la mujer, nos hace interpretar el

⁵⁷*Ibíd.*, p. 201.

⁵⁸*Ibíd.*, p. 13.

⁵⁹*Ibíd.*, p.11.

escritor dentro de la obra, no crece en ella por sí sola sino que le es depositada gracias a una fuerza externa insólita, pero nunca como un rasgo intrínseco. Dicha idea podemos corroborarla en sucesivos fragmentos como *Las mujeres de los dioses* cuando Eduardo Galeano dice: “En ellas entran los dioses y en ellas bailan. De manos de las sacerdotisas poseídas, el pueblo recibe aliento y consuelo; y por sus bocas escucha las voces del destino⁶⁰”.

Tras esta reflexión seleccionada de manera concienzuda para ilustrar el principio del libro, Eduardo Galeano poco a poco deja adivinar las características de un modelo de mujer contrario al prototipo sumiso adquirido a las paredes del sistema patriarcal. Así, y a lo largo de la antología, el lector da con un nuevo modelo femenino representado a través de los ojos de las diferentes protagonistas de *Mujeres* que intenta sortear los obstáculos que se le propone. Eduardo Galeano no tiene la llave pero sí ofrece pautas a través de sus líneas para no perder la cordura en mitad de la locura. En la caída observamos especialmente esta propuesta de fortaleza que propone el escritor para aquellas mujeres que optan por desnaturalizar la alineación de su condición:

Charlotte Gilman delira. La prensa norteamericana la ataca llamándola *madre desnaturalizada*; y más ferozmente la atacan los fantasmas que le habitan el alma y la muerden por dentro. Son ellos, los temibles enemigos que Charlotte contiene, quienes a veces consiguen derribarla. Pero ella cae y se levanta y cae y nuevamente se levanta y vuelve a lanzarse al camino. Esta tenaz caminante viaja sin descanso por los Estados Unidos y por escrito y por hablado va anunciando un mundo al revés [...] ⁶¹.

En citas como la anterior podemos rastrear la globalidad del pensamiento de Eduardo Galeano. En las acciones de sus protagonistas está su compromiso como hombre e intelectual inscrito en ensayos, libros, programas de televisión, periódicos...: “Esta tenaz caminadora viaja sin descanso por los Estados Unidos y por escrito y por hablado va anunciando un mundo al revés”. Si extrapolamos la acción de Charlotte Gilman a la biografía del escritor, en su recorrido como cronista y periodista de lado a lado del planeta, podríamos leer: “Este tenaz caminante viaja sin descanso por los Estados Unidos y por escrito y por hablado va anunciando un mundo al revés”.

⁶⁰*Ibíd.*, p. 13.

⁶¹*Ibíd.*, p. 37.

La relación entre *Mujeres* y feminismo podemos observarla también en el reclamo que lleva a cabo Eduardo Galeano de la femineidad frente al “monopolio de lo masculino”, concepto citado por el autor en la propia contraportada del libro. Se trataría de permitir la entrada y reconocimiento de la labor de las mujeres en espacios y profesiones reservadas para los hombres sin tener que ocultar ni rebajar la fisionomía femenina para conseguir ser aceptadas en ese marco social. En este sentido, leemos cómo algunas mujeres de la historia tuvieron que disfrazar y camuflar sus atributos femeninos para poder ser consideradas una más. Atendamos al retrato de la escritora Concepción Arenal que realiza el autor:

[...] Allá por 1840 y algo, Concepción Arenal había asistido a los cursos de la Facultad de Derecho, disfrazada de hombre, el pecho aplastado por un doble corsé.

Allá por 1850 y algo, seguía disfrazándose de hombre para poder frecuentar las tertulias madrileñas, donde se debatían temas impropios a horas impropias [...] ⁶².

Esta idea del antifaz volvemos a encontrarla en otros textos como *El derecho a la valentía*:

En 1818, el gobierno de Buenos Aires otorgó el grado de teniente coronel a Juana Azurduy, *en virtud de su varonil esfuerzo* [...]

Las mujeres tenían prohibido meterse en los masculinos asuntos de la guerra, pero los oficiales machos no tenían más remedio que admirar *el viril coraje de esta mujer*.

Al cabo de mucho galopar, cuando ya la guerra había matado a su marido y a cinco de sus hijos, también Juana murió. Murió en la pobreza, pobre entre los pobres, y fue arrojada a la fosa común.

Casi dos siglos después, el gobierno argentino, presidido por una mujer, la ascendió al grado de generala del ejército, *en homenaje a su femenina valentía* ⁶³.

Eduardo Galeano señala y describe la individualidad femenina, la enaltece e intenta hacerla singular para extraerla de la amalgama de nombres y figuras olvidadas en la memoria como bien relata en el texto de *Hatshepsut*:

[...] Hatsheput, la que ocupó su trono, guerrera hija de guerrero, decidió llamarse *rey* y no reina. Porque reinas, mujeres de reyes, había habido otras, pero Hatshepsut era única, la hija del sol, la mandamás, la de veras ⁶⁴.

⁶²*Ibíd.*, p. 48.

⁶³*Ibíd.*, p. 67.

La hija del faraón Tutmosis consiguió persistir a lo largo del tiempo pese a que su sobrino, como nos explica el escritor en el resto del fragmento, borró su nombre de la lista de faraones de Egipto, siendo suprimidas sus pinturas, imágenes y estatuas. Del mismo modo que Eduardo Galeano opta por destacar el triunfo de diferentes personalidades femeninas en diversos campos temáticos, de ahí la amplia clasificación que podremos realizar después. Para la poeta Alfonsina Storni dedica estas últimas líneas tras escribir sobre su dolorosa trayectoria antes de ser reconocida como poeta:

[...] El tiempo ha pasado, casi un cuarto de siglo después; y nada le regaló la suerte. Pero peleando a brazo partido a brazo partido Alfonsina ha sido capaz de abrirse paso en el masculino mundo⁶⁵.

Esta diversidad temática que incorpora Eduardo Galeano a su obra y la relación de variables en los textos en función de la clase social, raza y profesión nos permite enmarcar esta antología dentro de los movimientos feministas de los años ochenta, popularmente llamados como tercera ola de feminismo. El elemento principal de esta corriente es su reconocimiento de los diversos modelos de mujer en función de cada circunstancia social, en oposición al feminismo de la segunda ola de los años setenta que solo asumía una única identidad femenina en pos de cercenarse frente a la masculina. En aquella línea de multiplicidad que ofrece el feminismo de los años ochenta, *Mujeres* es un texto solidario que analiza, de forma micro, las luchas, impotencias y necesidades de sus protagonistas sin olvidar el espacio y el tiempo en el que se desenvuelven. Pese a ser una obra, a priori fragmentaria y reconstructiva, por concatenar textos herencia de la trayectoria literaria de Eduardo Galeano, busca la unidad de contenido sobre la aparente diferencia de sus formas. Idea que desarrollaremos después.

La diversidad y fragmentación de los nuevos prototipos femeninos a tener en cuenta para estudiar los problemas de la mujer en el siglo XXI no es casual. Estos trabajos artísticos, literarios y ensayísticos que se enfocan bajo la luz de la tercera ola reciben su influencia del pensamiento posmodernista y estructuralista donde existen tantos modelos de interpretación como relaciones pueden establecerse entre las diferentes culturas. En la línea defensiva anterior de la femineidad, la variable integración de la mujer se calcula en función de otros factores como la profesión:

⁶⁴*Ibíd.*, p. 56.

⁶⁵*Ibíd.*, p. 45.

[...] Desde 1995, y hasta 1970, el fútbol había sido prohibido a las mujeres alemanas.

La Asociación Alemana de fútbol había explicado por qué: En la lucha por la pelota, desaparece la elegancia femenina, y el cuerpo y el alma sufren daños. La exhibición del cuerpo ofende al pudor⁶⁶.

Más allá de la reivindicación de la femineidad y del reconocimiento de los logros de la mujer ejerciendo como tal, Eduardo Galeano aporta un amplio bagaje de adjetivos para describirla. Mujer valiente, mujer digna, mujer libre....Y entre ellos la mujer ventanera, la cual pasaremos a aclarar a continuación.

1.3.2 La mujer ventana

Son muchas las formas en que Eduardo Galeano nombra y menciona a la mujer dentro de su antología pero existe una en concreto que nos llama la atención por su referente metafórico, simbólico y aparición en otras obras de la literatura hispánica como es la personificación de la figura femenina con la ventana de una casa. Atendamos primero a los numerosos ejemplos que ofrece el escritor uruguayo en su acercamiento a la mujer con la ventana, la cual adquiere varios significados:

1935. Buenos Aires

A la mujer que piensa se le secan los ovarios. Nace la mujer para producir leche y lágrimas, no ideas; y no para vivir la vida sino para espiarla desde las ventanas a medio cerrar. Mil veces se lo han explicado y Alfonsina Storni nunca lo creyó [...] ⁶⁷.

La ventana, como lugar de la casa con vistas al exterior, ejerce como espacio delirante de libertad. Desde lo alto, la mujer sueña la vida que desea tener, oculta observa con cautela sin ser observada. En ese intento de asomarse a la calle, la mujer se convierte en una celosa espía de la vida que quiere conquistar llegándose a personificar en una propia ventana a través de la cual el lector tiene una historia que escuchar. En este sentido encontramos la serie de textos en *Mujeres* bajo el título *Ventana sobre una mujer*:

Esa mujer es una casa secreta.

En sus rincones, guarda voces y esconde fantasmas.

⁶⁶ *Ibíd.*, p. 52.

⁶⁷ *Ibíd.*, p. 45.

En las noches de invierno, humea.

Quien en ella entra, dicen, nunca más sale.

Yo atravieso el hondo foso que la rodea. En esa casa seré habitado. En ella me espera el vino que me beberá. Muy suavemente golpeo la puerta, y espero⁶⁸.

A raíz de las citas, observamos que aunque Eduardo Galeano sitúe a la mujer dentro de la casa, la ventana o la “entrada” a la que da acceso es una invitación donde el hombre, y el lector, se asoman a una dimensión oculta del mundo que les rodea. “Mujer ventanera, poco costurera” o “mujer ventanera, nunca llega a casadera”, reza el refranero español. Eduardo Galeano recupera el adjetivo y lo incorpora en sus textos como un pretexto para poder acceder al mundo narrativo de todas las mujeres, al espacio personal de dudas y deseos por conquistar. Pensamos que la ventana se construye como un libro que nos permite leer todo lo que la historia no ha querido mirar en ellas y en este sentido la obra de *Mujeres*.

En un nivel mayor, existen en la historia de la literatura hispánica autores que han utilizado en sus obras el elemento ventanal como un símbolo de escape. Entre las autoras españolas que defienden la ventana como lugar habitable de la libertad individual de la mujer dentro del encierro del hogar destaca Carmen Martín Gaité y su cuento *De su ventana a la mía* (1989) donde pone de relieve, en términos de Eduardo Galeano, la importancia narrativa y expresiva de la ventana para la producción artística-literaria:

Nadie puede enjaular los ojos de una mujer que se acerca a una ventana, ni prohibirles que surquen el mundo hasta confines ignotos. En todos los claustros, cocinas, estrados y gabinetes de la literatura universal donde viven mujeres existe una ventana fundamental para la narración, de la misma manera que la suele haber también en los cuartos inhóspitos de hotel que pintó Edward Hopper y en las estancias embaldosadas de blanco y negro de los cuadros flamencos. Basta con eso para que se produzca a veces el prodigio: la mujer que leía una carta o que estaba guisando o hablando con una amiga mira de soslayo hacia los cristales, levanta una persiana o un visillo, y de sus ojos entumecidos empiezan a salir enloquecidos, rumbo al horizonte, pájaros en bandada que ningún ornitólogo podrá clasificar, cazar ningún arquero ni acariciar ningún enamorado y que levantan vuelo hacia el reino inconcreto del que sólo se sabe que está lejos, que no lo ha visto nadie y que

⁶⁸*Ibíd.*, p. 141.

acoge a todos los pájaros ateridos y audaces, brindándoles terreno para que hagan su nido en él unos instantes⁶⁹.

De la cita extraemos una idea fundamental para la obra de Eduardo Galeano como es la mujer como relatora y altavoz de un mundo nuevo que se nos presenta. En esta línea, la mujer dentro de *Mujeres* es una predicadora que por aire y por tierra anuncia la palabra del autor y que consiste en la visión utópica de pensar en la existencia de un mundo más justo. Como decíamos anteriormente, las acciones, lucha y discursos de las protagonistas de la antología son las mismas del escritor Eduardo Galeano en su compromiso de anunciar en la posibilidad de un mundo mejor, descrito en obras como *Patas arriba: la escuela del mundo al revés* (2001). De hecho, en el final de aquel relato encontramos de nuevo la huella de la voz de Eduardo Galeano: “Esta tenaz caminadora viaja sin descanso por los Estados Unidos y por escrito y por hablado va anunciando un mundo al revés”. No obstante, aunque la mujer en el presente libro tenga el papel de relatora, existen momentos donde prefiere guardar silencio a pesar de ser la portadora de la palabra.

1.3.3 Memoria y silencio en *Mujeres*

Como ya sabemos, en *Mujeres* encontramos una idea que late constantemente a través de sus páginas: la recuperación de la memoria. Y en esta búsqueda incesante, Eduardo Galeano lleva a cabo su propósito a través del encuentro con una palabra minuciosa. Pero no de una expresión vana y cualquiera. Como ya leeremos en la segunda parte de esta investigación, uno de los objetivos de la pluma del escritor uruguayo consistirá en dar con la palabra exacta y adecuada, sencilla pero eficaz, que mejor transmita lo que intenta decir. En esta línea, el compromiso ideológico y literario del autor está impregnado en la obra, personificándose a través de la mujer. Estas tesis de la búsqueda de la palabra “verdadera” nos recuerda a la teoría de la gramática de lo inhumano de George Steiner la cual se define así por ser incapaz de “sorprenderse ante el horror⁷⁰”. Frente a un sistema que ha naturalizado la violencia hacia la mujer y su

⁶⁹ MARTÍN GAITE, Carmen, “De su ventana a la mía”, *Revista Diotima de Mantinea* [en línea] http://www.realidadyficcion.es/revista_diotima/martin_gaite/ventana.htm Consultado el 3 de abril del 2016.

⁷⁰ MÈLIECH, Joan Carles, “El silencio y la memoria, ¿Cómo se puede tocar a Schubert por la noche, leer a Rilke por la mañana y torturar al mediodía?”, 1998, p. 173 *Ars Brevis* [en línea] <http://www.raco.cat/index.php/arsbrevis/article/viewFile/93814/142191> Consultado el 4 de abril del 2016.

inferioridad “histórica”, Eduardo Galeano busca un lenguaje capaz de cuestionar y desmantelar este fenómeno.

En este propósito de encontrar una moral, la mujer intentará dar con su verdad dentro de un ruido propiciado por la palabra manipulada de los medios de comunicación, la política y los vencedores de la historia. La mujer, como figura representante de esta búsqueda, comenzará desde los inicios de la antología con este cometido esclarecedor de lo real:

Me lo contó Rosa María Mateo, una de las figuras más populares de la televisión española. Una mujer le había escrito una carta, desde algún pueblecito perdido, pidiéndole que por favor le dijera la verdad:

-Cuando yo la miro, ¿usted me mira?

Rosa María me lo contó, y me dijo que no sabía qué contestar⁷¹.

Como bien cita Joan Carles-Mélich a George Steiner en su libro *Pasión intacta* (1997) “El vigor de la memoria sólo puede sostenerse allí donde hay silencio [...] En la sociedad occidental de hoy, este orden de silencio tiende a convertirse en un lujo⁷². En mitad del bullicio tecnológico y del estruendo informativo el encuentro con la palabra depurada de toda gramática de lo inhumano parece un hito. No obstante, la mujer en su objetivo de construir un nuevo relato que la incluya a través de una palabra renovada, liberándola de todo exceso, intenta hacer lo posible por no desfallecer. Como decíamos en la caída y en el dolor humano asoma el ojo Eduardo Galeano para mostrar su grandeza y capacidad de vida. Es por ello que el escritor nos trae al frente varias escenas donde observamos de qué manera la figura femenina ha sido, según los parámetros de la obra, la salvaguarda de la memoria y de la palabra:

[...] La historia recuerda a los jefes revolucionarios, Zapata, Villa y otros machos. Las mujeres, que en silencio vivieron, al olvido se fueron. Algunas pocas guerreras se negaron a ser borradas [...]⁷³.

Como observamos el silencio es un arma de doble filo en *Mujeres*. Por un lado es una vía para profundizar y reflexionar sobre la palabra pero por otro puede desencadenar el olvido si se vive demasiado en él, en especial si es un olvido al que se

⁷¹GALEANO, Eduardo, *Mujeres, op.cit.*, p. 17.

⁷²*Ibíd.*, p. 183.

⁷³*Ibíd.*, p. 64.

ve impuesto. Como consecuencia, el autor defiende la resistencia de la mujer como grupo minoritario ante el sentimiento de soledad e individualización que provoca el silencio, y en su defecto, el olvido. En el texto de *Alice Moreau*, esta mujer personifica la obstinación. Un sentimiento apoyado y propiciado que nos recuerda a los presupuestos de la segunda ola feminista, en la cual sus representantes y seguidoras se movilizaron en grupo durante años. En este caso, Alice Moreau ofrece apoyo a las madres de Plaza de Mayo en su vigor por encontrar la verdad que dé respuesta a la desaparición de sus hijos:

[...] Ella no deja que las madres se vengan abajo, cuando ya parecen vencidas por tanto silencio y burla:

—Siempre se puede hacer algo —les dice—. Unidas- Cada una por su lado, no. Vamos a... Tenemos que... [...]⁷⁴.

En este silencio externo, se limita en sus bordes la libertad y voz de la mujer. En esta línea, Eduardo Galeano nos acerca a larga tradición silenciosa concedida a la mujer, convirtiéndola prácticamente en una excelencia en ella en su persona hasta llegar al límite de hacerla de su silencio en un atributo de bondad y honor, siendo en su trasfondo una legitimación de su olvido. En varios episodios históricos encontramos esta idea:

Teresa de Ávila había entrado al convento para salvarse del infierno conyugal. Más valía ser esclava de Dios que sierva de macho.

Pero San Pablo había otorgado tres derechos a las mujeres: obedecer, servir y callar⁷⁵ [...].

O en este otro texto:

La abuela de Bertha Jensen murió maldiciendo. Ella había vivido toda su vida en puntas de pie, como pidiendo perdón por molestar, consagrada al servicio de su marido y de su prole de cinco hijos, esposa ejemplar, madre abnegada, silencioso ejemplo de virtud: jamás una queja había salido de sus labios, ni mucho menos una palabrota⁷⁶.

Entre las últimas vinculaciones que el autor realiza entre la mujer y la memoria encontramos la construcción en escena de la figura femenina como último baluarte del

⁷⁴*Ibíd.*, p. 73.

⁷⁵*Ibíd.*, p. 39.

⁷⁶*Ibíd.*, p. 40.

recuerdo ante la amenaza del olvido. La apuesta por la recuperación de la memoria de los subalternos, y en este caso de la mujer, supone en Eduardo Galeano y en esta obra una apuesta por no borrar las huellas de la identidad femenina. El reconocimiento de las cualidades de la mujer, leídas en el capítulo anterior, frente al monopolio de la masculinización da pie a una proclamación de la identidad femenina y una afirmación de su recuerdo. En el texto titulado de forma peculiar *Ella no olvida* observamos esta idea:

[...] ¿Quién reconoce las huellas propias y las ajenas?

¿Quién guarda la memoria de todas y de todos?

¿Quién emite esas señales que los humanos no sabemos escuchar ni descifrar?

¿Esas señales que alarman o ayudan o amenazan o saludan a más de veinte kilómetros de distancia?

Es ella, la elefanta mayor. La más vieja, la más sabia. La que camina a la cabeza de la manada⁷⁷.

A raíz de este texto se confirma que la mujer es en esta obra considerada guardiana y combatiente de la amnesia global. La mujer en Eduardo Galeano tiene una capacidad intuitiva única y extraordinaria. El delirio y su capacidad de predicción hacen que la mujer sea descrita sobre el texto como una visionara. Es por ello, que la colocación de ciertos elementos oníricos sobre ella la empodera en sus objetivos.

1.3.4 Delirio y sueño

Este elemento, el sueño, ya estará palpable en obras anteriores del escritor uruguayo como *Memoria del Fuego*. De hecho en el propio prólogo de *Mujeres* leemos la siguiente nota: “Galeano nos narra un mundo loco, pero lleno de dignidad y sueños. Esta selección debía hacerse, pues, a través del sueño y de la poesía”⁷⁸.

En relación al prólogo leemos que la línea argumentativa de *Mujeres* está trazada por un eje de ensoñación. No obstante, la fantasía aparece de dos formas diferentes en la antología:

⁷⁷ *Ibíd.*, p. 19.

⁷⁸ GALEANO, Eduardo, *Mujeres*, *op.cit.*, p. 5

- Textos que combinan lo ordinario (el mundo habitual, los patrones del orden establecido) con lo extraordinario (dimensión imaginaria, sobrenatural...)
- Textos puramente extraordinarios.

En el primer grupo el autor desvela lo real maravilloso que puede haber en la cotidianeidad de la vida. Del mismo modo en que decíamos que el autor descubría a través de sus textos lo real maravilloso de América Latina, la mujer descubre a través del sueño otras dimensiones de la realidad que le son negadas. Normalmente lo onírico en ella sirve de herramienta, al igual que la palabra, para su salvación. Eduardo Galeano utiliza la fantasía y el sueño para recrear la vida de personajes históricos a los que no puede llegar por falta de documentación escrita. En este sentido, el sueño sirve, a nivel interpretativo, como un modo de revelación para el propio autor. Donde no ha podido llegar la historia llega la ficción como es el caso del texto *Voces de la noche* donde el autor recrea el misterio de la muerte de Julio Cesar a través del sueño que tiene la esposa de éste, Calpurnia. En su sueño ella adivina que su marido va a ser asesinado al día siguiente por lo que el sueño y las palabras brindan a la mujer el poder de la sabiduría. Con ello el autor nos intenta mostrar el carácter extraordinario y maravilloso que existen en ambos. Paradójicamente, si la palabra o el sueño son arrancados de la mujer, ésta corre el gran peligro de morir en el olvido como le sucedía al personaje de de Sherezade.

Los textos del segundo grupo de la ilusión y la fantasía abarcan la dimensión de lo extraordinario en sí. Es decir, son extractos en los que no encontramos alusiones a la realidad y al mundo de la no ficción. Esta línea fantástica no suele abundar en la obra de *Mujeres* a la cual pertenecen cuentos como *Historia de un lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*. Este texto no alude a ningún referente de lo real en el texto aunque sigue estando vinculado al relato de dignidad y orgullo que defiende Eduardo Galeano. Su protagonista es una figura femenina que acaba por comerse en su noche de bodas al hombre, mitad humano, mitad lagarto con el que se había casado. En este sentido, creemos que existe una conexión intratextual con la historia de las *Mil y una noches* ya que al igual que su protagonista, él ha matado anteriormente a todas las esposas con las que se había prometido el mismo día. Como vemos, ningún texto en *Mujeres* se ha colocado de manera libre. En el fondo, todos sirven a una voluntad moral y un sentimiento de enaltecer la nobleza de la mujer, donde a través de la fantasía el

autor reconstruye contantemente, a lo largo de toda la antología la historia de Sherezade, trasladando la acción de la trama en boca y manos de ellas. En ese intento de “desmonopolizar” el poder de lo masculino sobre todos los aspectos de la vida de la mujer.

Como ya citamos, la dimensión onírica en Eduardo Galeano está vinculada a la de su deseo de imaginar la posibilidad de otra realidad mejor. Como leemos en su famoso poema titulado *Derecho a soñar* en el libro *Patatas arriba*, el autor comienza su obra con la misma intención ideológica que *Mujeres* al escribir: “¿Qué tal si empezamos a ejercer el jamás proclamado derecho de soñar? ¿Qué tal si deliramos, por un ratito? Vamos a clavar los ojos más allá de la infamia, para adivinar otro mundo posible”⁷⁹.

Como conclusión de esta primera parte de la investigación debemos decir a priori la ensoñación tiene un valor introspectivo en la literatura del escritor. Ante todo le permite llevar a la práctica su propósito de esperanza y cambio. No es una ensoñación evasiva, como ya dijimos, todo lo contrario. El sueño cobra más fuerza en su discurso a partir de una realidad de la que nunca se deja de ser consciente. El compromiso y tarea en Eduardo Galeano como escritor consiste en desvelar que la realidad no es tal como dicta el orden establecido, tarea que puede cumplimentarse al acceder a otros estadios de este mundo desde la ficción del cuento y la puesta en marcha de mecanismos que contradigan la realidad. A través de esta clasificación resulta llamativo cómo el autor dota a la mujer de una posición privilegiada. Retratada como una ventana, es ella la que decide abrir o cerrar sus puertas al exterior. Como explicaremos en la segunda parte de esta memoria el escritor dota de absoluta libertad a la mujer en la toma de sus decisiones hasta empoderarla y convertirla en un sujeto activo de su destino. La perspectiva feminista de Eduardo Galeano a nivel textual es interesante en este sentido.

En consonancia con lo anterior, los textos con matices delirantes y oníricos podemos encontrarlos dentro de la clasificación temática que realizamos de la obra *Mujeres* y alojada en los anexos. Dicha clasificación y organización de los escritos que recopilamos al final de este trabajo pone de manifiesto una idea esencial en la trayectoria del autor, y referida en la introducción de la investigación, como es la diversidad y universalidad, dentro de la dispersión pluritemática de la obra. De este

⁷⁹ GALEANO, Eduardo. *Patatas arriba. La escuela del mundo al revés, op.cit.*, p.191.

modo se consolida la ruptura de un discurso oficial y androcéntico en favor de otro que visibiliza y afirma la mirada femenina.

Esta reagrupación de los relatos nos permite ver con mayor claridad de qué modo existe una apuesta por readaptar la perspectiva femenina en las diferentes disciplinas de la historia (arte, política, literatura, etc). Esta característica por recuperar e integrar las voces olvidadas parece ser un atributo de la estética posmoderna llegando a tomar forma en la presente antología a través de dos elementos: uno, la fragmentación temática y dos, la transfiguración genérica que permite aunar el estilo literario con el periodístico, y la prosa con la lírica.

En esta línea, las contradicciones que viven en el ser latinoamericano y en el ciudadano de a pie que quiere encontrar una identidad propia en mitad del bombardeo incesante de información que parte de los medios de comunicación. Dicho antítesis supone entender la visión fragmentada y desplazada que percibe Eduardo Galeano de la realidad, reflejada de primera mano en la forma y fondo de sus trabajos. A primera vista, cuando abrimos algunas de las obras del escritor, observamos de qué forma los diálogos se entremezclan con los testimonios y éstos con alguna crónica o cuento. En este sentido, el autor no solo transmite una percepción caótica y desordenada del mundo sino también su incredulidad con respecto a las fronteras genéricas de la literatura, como terminaremos de comprobar en los capítulos que siguen, lo cual nos remite a la idea de mosaico que citábamos en la introducción:

La intertextualidad esencial de su obra, la abolición de los límites entre historia y ficción y la predilección por el collage y el género menor: carta, testimonio, canción popular, leyenda, mito, etc., que forman parte integral de su escritura, ponen de relieve su amplio concepto de literatura y, por lo menos en términos formales y estilísticos, lo emparentan con la orientación postmoderna⁸⁰.

De este modo, se resuelven nuestras preguntas acerca del papel concreto, de periodista, escritor o rescriptor, que desempeñaba Eduardo Galeano en la restitución y compromiso con la restauración de la memoria femenina sobre la historia. Aunque pensamos que ya comenzamos a dar con este encuentro de personalidades en una sola al advertir que para el autor el periodismo era un medio de hacer literatura. Por otro lado, en la segunda parte de esta investigación dedicaremos a abordar dichos elementos de la intertextualidad, la fragmentación posmoderna y la hibridación genérica sobre los textos

⁸⁰ PLAVERSICH, Diana, *op.cit.*, p. 17.

que hemos clasificado anteriormente. El fin no es otro que entender cómo las teorizaciones leídas se aplican sobre la obra de Eduardo Galeano, y en especial, de qué modo su compromiso ético y moral toma forma a nivel textual.

Para concluir, ha sido necesario precisar dichas consideraciones teóricas para poder entender de primera mano qué motivaba el pensamiento del escritor y así poder comprender, en su significado global, el sentido del rescate que lleva a cabo en su libro sobre la condición femenina. Las injusticias de los gobiernos sobre los pueblos, los estragos que dejan las dictaduras a las que asistió, el contexto de la revolución cubana, la distribución de las fronteras y las riquezas sin tener en cuenta la voz de los que son muchos pero a la vez “nadies”... Todos los conflictos y episodios a los que asistió Eduardo Galeano, en especial los fenómenos causados a raíz de los doce años de dictadura de su Uruguay natal entre 1973 y 1985, marcaron su discurso cultural posterior y el de la generación de escritores del momento. Como recalca Fernando Aínsa:

Fenómenos como la censura, la represión, el exilio y las diferentes formas de resistencia interna, marcaron de tal modo la vida creativa que buena parte de su producción se vio obligada a <<situarse >> coyunturalmente en relación a <<esa>> historia⁸¹.

En Eduardo Galeano, su posición de cronista le permitirá acercarse fácilmente a la inmediatez de los hechos, viviéndolos desde las trincheras informativas para llevarlos directamente al papel. En esta línea, su trayectoria como escritor estará fuertemente influenciada por estos parámetros periodísticos, que combinada con la lucidez y la eficacia informativa, dará lugar a un estilo literario donde será necesario delirar de forma lúcida y racional, imaginando que otras realidades pueden ser más justas, como primer requisito para el cambio lúcido, optimista, crítico y delirante que nos ha planteado hasta ahora el escritor.

⁸¹AÍNSA, Fernando, “Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)”, *op.cit.*, p. 7.

2. EL “ARTE DE CONTAR” O EL ESTILO DE EDUARDO GALEANO. LA SENCILLEZ COMO ESCAPARATE DE LA COMPLEJIDAD

Yo no tuve la suerte de conocer a Sherezade. No aprendí el arte de narrar en los palacios de Bagdad. Mis universidades fueron los viejos cafés de Montevideo. Los cuentacuentos anónimos me enseñaron. En la poca enseñanza formal que tuve —porque no pasé de primero de Liceo— fui un pésimo estudiante de historia. Y en los cafés descubrí que el pasado era presente. Y que la memoria podía ser contada de tal manera que dejara de ser eterna para convertirse en ahora. Eduardo Galeano⁸².

En primer lugar, queremos forjar el concepto “arte de narrar” o “arte de contar” como el estilo propio que caracteriza la escritura de Eduardo Galeano. Como venimos observando, es un tipo de narrativa muy especial que sobresale por un rasgo en concreto; la fácil asimilación de los textos gracias a la simplificación del lenguaje. En la primera parte de esta investigación ya señalamos dicho aspecto en la narrativa del autor como herencia primera de sus años en el periodismo, confluyendo hasta hoy junto al resto de técnicas que iremos esgrimiendo en los capítulos siguientes.

No obstante esta sencillez por la palabra no ha terminado de convencer a algunos críticos literarios que han llegado a describir la obra del escritor de literatura de baja calidad como veníamos refiriendo en los albores de la introducción. Pero precisamente, la heroicidad literaria del autor se encuentra en hacer sencillo lo complejo, es decir, en poder explicar una realidad tan enrevesada como la nuestra, donde los cambios de los hechos y de los actores están a la orden del día, circulando sin un destino prefijado dentro de esa modernidad líquida. Atendamos a las propias palabras del autor cuando dice:

El mío ha sido un largo camino hacia el desnudamiento de la palabra: desde las primeras tentativas de escribir, cuando era jovencito en una prosa abigarrada, llena de palabras que hoy me dan vergüenza, hasta llegar a un lenguaje que yo quisiera que fuera cada vez más claro, sencillo, y por lo tanto más complejo, porque la sencillez es la hija de una complejidad de creación que no se nota ni tiene que notarse⁸³.

⁸²GALEANO, Eduardo, “Aprendizaje, desafío y viaje de las palabras”, 30/09/2009, *La Jornada*, [en línea] <http://www.jornada.unam.mx/2009/09/30/opinion/a03a1cul> Consultado el 19 de abril del 2016.

⁸³GALEANO, Eduardo, “Sobre el arte de un escritor”, *Ciudad Seva* [en línea] <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/galeano.htm> Consultado el 19 de abril del 2016.

Lo que Eduardo Galeano intenta hacernos ver es que el mérito de todo escritor se halla en su capacidad para encontrar la palabra exacta. Lo cual se lleva a cabo por medio de la reescritura, es decir, revisar constantemente lo escrito para desechar aquellas palabras y filtros gramaticales que impiden acercarse al texto al lector. En este trabajo arduo de darle forma al proceso creativo reside la complejidad que no debe notarse en el escrito acabado y a la cual hace mención el periodista uruguayo.

Siguiendo con lo expuesto queremos recalcar que *Mujeres* tiene algo de peculiar, al igual que otras muchas obras del escritor como *Espejos* (2008) o la más reciente *El cazador de historias* (2016), ya que repite una misma estructura en prosa y concisa que gira alrededor de una temática. Sin embargo, pensamos que la particularidad no reside solo en el modo que tiene el periodista de enarbolarse un contenido a partir de un discurso sencillo sino también en la forma que tiene de presentarlo. Y aunque parezca que los textos son retablos asincrónicos de distintas vidas que no tienen nada en común, las interconexiones entre ellos son inmediatas así como el modo con que han sido organizados y trabajados. A su vez, la prosa viene acompañada de una técnica que Eduardo Galeano llama “revelar el universo desde el ojo de una cerradura”⁸⁴, técnica narrativa que permite asomarse a distintas realidades de una sola pasada sin necesidad de ir cargados de vocablos de más.

Con respecto a las críticas de los detractores de Eduardo Galeano sobre la utilización de este tipo de prosa, en el escritor prima su intención por llegar a los lectores que carecen de recursos lingüísticos suficientes para desarticular un texto excesivamente arcaico y complejo. Como él mismo nos desvelaba en la cita con que abrimos este capítulo, la sencillez de su estilo proviene de la humildad de la calle: [...] Uno escribe, en realidad, para la gente con cuya suerte, o mala suerte, uno se siente identificado, los malcomidos, los maldormidos, los rebeldes y los humillados de esta tierra, y la mayoría de ellos no saben leer [...] ⁸⁵.

Como observamos, el compromiso del escritor uruguayo no solo se encuentra en el contenido de sus mensajes sino también en el soporte, a través de la palabra sencilla y útil, con que intenta hacerlos llegar. Es por ello que entendemos la formación de

⁸⁴ PUNZANO, Israel, “Soy un cazador de historias”, Barcelona, 30/05/2004, *El País* [en línea] http://elpais.com/diario/2004/05/30/cultura/1085868003_850215.html Consultado el 19 de abril del 2016.

⁸⁵ GALEANO, Eduardo. *Nosotros decimos no. Crónicas (1963-1988)*, op.cit., p. 214.

Eduardo Galeano clave en la consolidación de su estilo como escritor. Su empeño por establecer relaciones de igualdad entre todos los lectores se extrapola a sus libros, en esta línea “la escuela de la calle se encarga de educar a todos por igual”.

Por otro lado, resulta llamativo, a raíz de la cita, la percepción del tiempo del escritor donde vislumbramos una clara intención estilística, en especial cuando nos dice: “En los cafés descubrí que el pasado era el presente. Y que la memoria podía ser contada de tal manera que dejara de ser eterna para convertirse en ahora”, en un intento de desvelar la capacidad de aprendizaje que tiene la historia, aludiendo a la función reparadora del arte, y en concreto de la literatura por preguntar y rellenar los vacíos que dejó una realidad lejana. Aquel es el objetivo de todo “cazador de historias⁸⁶”, como solía definirse el propio autor Eduardo Galeano, quien levantaba la vista y escuchaba lo que el pasado tenía que decirle al presente escondido en cualquier café de Uruguay.

En cuanto a las fuentes, encontramos huellas de la cultura popular entre las páginas de *Mujeres*, es decir, historias enmarcadas bajo los espacios de la leyenda y el mito. Por otro lado, y en base a Diana Palaversich, la estructura narrativa que conforman las obras del autor sigue una sucesión de historias con aspecto fragmentado y caótico en detrimento de “una forma novelesca continúa⁸⁷”, la cual recuerda por su elaboración y organización a las “storytelling” cuya traducción literal en español significa “narración de historias” o en su sentido más figurado “el arte de narrar historias”. Por su significado, el término anglosajón se refiere en su perspectiva histórica a la transmisión oral de los relatos que nuestros antepasados realizaban alrededor del fuego, y que extrapolado al trabajo del autor estamos de acuerdo en que:

Al resucitar el arte de contar que llega a ser el sine qua non de su escritura. Galeano recupera esta forma literaria popular que transmite la tradición y el conocimiento, eclipsada en el contexto de la narrativa del (post) boom por las obras que exhiben su artificialidad y el virtuosismo estilístico⁸⁸.

A raíz de lo descrito y de la cita anterior interpretamos que dentro de *Mujeres* existe, efectivamente, un intento de reconquista en las historias de sus protagonistas por medio del relato oral, recurso al que tiene que apelar el autor debido a la escasez de

⁸⁶ PUNZANO, Israel, *op.cit.*

⁸⁷ PALAVERSICH, Diana, *op.cit.*, p. 16.

⁸⁸ *Ibíd.*

documentos históricos donde no aparecen. Tras lo expuesto, atendamos ahora a los siguientes extractos sacados de los textos del libro de *Mujeres* para comprobar de qué forma Eduardo Galeano construye sus relatos a partir de las voces y ecos que ha escuchado propagadas a través del tiempo como el que traemos aquí titulado *Navegaciones*:

La llamaban la Mulata de Córdoba, no se sabe por qué. Mulata era, pero había nacido en el puerto de Veracruz, y allí vivía desde siempre.

Se decía que era hechicera. Allá por el año 1600 y pico, el toque de sus manos curaba a los enfermos y enloquecía a los sanos [...]⁸⁹.

El segundo fragmento seleccionado hace referencia a la figura de Trótula Ruggiero al que Eduardo Galeano titula con el nombre de *Trótula*:

Mientras las cruzadas arrasaban Marat, Trótula Ruggiero moría en Salerno.

Como la Historia estaba ocupada registrando las hazañas de los guerreros de Cristo, no es mucho lo que se sabe de ella. Se sabe que un cortejo de treinta cuabras la acompañó al cementerio y que fue la primera mujer que escribió un tratado de ginecología, obstetricia y puericultura [...]⁹⁰.

A raíz de la lectura, vemos cómo en los extractos citados el autor utiliza el relato verbal y oral para sustituir las carencias y vacíos del relato escrito. Para ello Eduardo Galeano utiliza la omisión de determinados factores biográficos de las protagonistas tales como “no se sabe por qué” o “allá por el año 1600” junto a la introducción de oraciones impersonales al principio de la enunciación como “se decía”. A su vez la idea de: “Como la Historia estaba ocupada registrando las hazañas de los guerreros de Cristo, no es mucho lo que se sabe de ella”, viene a confirmar el olvido, que acentúa el escritor hacia la figura femenina, a lo largo de la historia.

Para concluir dicho capítulo, y de manera resumida concluiremos que la unidad narrativa y estética que brindan obras como *Mujeres*, caracterizadas como bien sabemos por la colocación en serie de relatos cortos en prosa, se mantiene gracias a la temática interna que las sostiene. A rasgos generales, el arte de narrar consistiría en una gran tela compuesta de pequeños recortes de diferentes colores que, cosidos entre sí por un pequeño hilo conductor, conseguirían mantenerse unidos siguiendo el orden de los

⁸⁹ GALEANO, Eduardo, *Mujeres*, *op. cit.*, p.54.

⁹⁰ *Ibíd.*, p.92.

patrones de costura señalados por la cultura popular y el lenguaje sencillo. En este punto podemos entender mejor las palabras de Eduardo Galeano que citábamos en la introducción con respecto a su particular estilo de contar: “Era un mosaico multicolor, hecho de breves relatos, apuntes, reflexiones, noticias, poemas: esos fragmentos, que parecen dispersos pero son diversos [...]”.

No obstante, no podemos dejar de analizar los textos del autor y su estilo narrativo sin tener en cuenta las características narrativas de la literatura uruguaya de los años setenta-ochenta, años bajos los cuales insertamos generacionalmente la escritura del escritor. Si anteriormente nos centramos en los motivos que llevaron al grupo de la generación del post-boom latinoamericano a sustituir las burbujas del “balnerario” por el compromiso político en las letras, esta vez haremos hincapié en las características literarias que los unían como grupo por ser detectables entre las páginas de *Mujeres*.

Como elemento estructurador y conclusivo, destacamos como primer factor clave en el estilo del autor su capacidad de sencillez y asimilación por parte del lector en sus letras por ser además elemento puente entre todos los rasgos descritos de su estilo y escaparate y filtro reductor la complejidad que abarca la realidad.

2.1. Características narrativas de la literatura uruguaya de fin de siglo. La universalidad.

Dentro del libro *Mujeres* podemos encontrar algunas de las propiedades literarias comunes a los textos uruguayos comprendidos entre los años setenta-ochenta de finales del siglo XX. La lista de dichos rasgos se elabora en función de las ideas extraídas en el libro de Fernando Aínsa, *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya* (1993) y que pensamos puede ser aplicable a los textos de Eduardo Galeano como una ampliación o extensión, a rasgos generales, de su particular arte de narrar.

En primer lugar el autor destaca la universalidad de los textos como un rasgo intrínseco a esta literatura del último cuarto de siglo en Uruguay. No olvidemos que el exilio marcó un antes y un después para la mayoría de estos autores que supieron conjugar sus circunstancias políticas-sociales y la experiencia de la fuga con la apertura al exterior en sus obras. El carácter universal de esta literatura podemos detectarla en Eduardo Galeano a través de una característica que hemos descrito en la primera parte de esta investigación como es su capacidad de “conciliar autoctonía y apertura universal, superando una de las antinomias de la literatura latinoamericana a las que el

Uruguay no había escapado⁹¹”. Este carácter de lo universal de la generación del post-boom conecta con el fenómeno incipiente de la globalización donde las fronteras de lo local comienzan a abrirse poco a poco hasta configurar la posmodernidad actual. En este sentido, la universalidad de *Mujeres* se puede encontrar desde el prólogo del propio libro. De hecho al comienzo del mismo podemos leer: “Cada mujer representa a todas las mujeres. Todas ellas nos salvan de la locura⁹²”.

En línea con lo anterior, el carácter universal de la antología reside en el retrato transgresor, superando clichés y estereotipos globales, de la soledad, virtud y verdad de la mujer. La universalidad, estaría, a su vez en la propia temática interna, esto es, la superación de la mujer a lo largo de la historia, pese a los constantes olvidos a los que ha sido sometida, de sus obstáculos sociales. En este punto es llamativo como la primera historia que abre *Mujeres* versa sobre la cuentacuentos más universal de toda la literatura. “Por vengarse de una, que lo había traicionado, el rey degollaba a todas⁹³”, y más arriba leemos: *Sherezade*. La obra es en este sentido un texto universal al narrar, de forma paralela a la historia oficial, el devenir global de todas las mujeres sobre las que ha escrito a lo largo de su trayectoria literaria. En la clasificación de la primera parte podemos atender a la gran diversidad cultural a la que aluden los fragmentos: mujeres políticas y argentinas como Eva Perón, religiosas en Francia como Juana de Arco, mujeres escritoras del Japón como Murasaki Shikibu, etc. Dicha idea es observable en la clasificación temática realizada en el capítulo anterior.

Dentro de esta característica, Fernando Aínsa habla a su vez sobre “el espacio mítico concentrado” como otra rasgo a destacar. El concepto alude a la introducción de elementos fantásticos dentro de un realismo nativo tradicional del Uruguay. Es lo que el crítico califica como “realismo ensanchado⁹⁴” cuyo referente es Juan Carlos Onetti, el cual ha influido de manera notable en los escritores uruguayos posteriores que buscan “injertar la comarca en el mundo para trascender lo local en lo universal sin perder los signos de una identidad reconocible a través de los vínculos sutiles de una atmósfera y

⁹¹ AÍNSA, Fernando, *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*, op.cit., p. 20.

⁹² GALEANO, Eduardo, *Mujeres*, op. cit., p. 5.

⁹³ *Ibíd.*, p. 7.

⁹⁴ AÍNSA, Fernando, *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*, op.cit., p. 24.

un tono común [...]”⁹⁵. En Eduardo Galeano esto se traduciría en la ambientación de un texto realista lleno de elementos oníricos y fantasiosos locales para ilustrar un hecho de mayor envergadura social o cultural aunque el escritor uruguayo lleve su mundo fantasioso a un nivel diferente al del padre de la generación, Juan Carlos Onetti, para entroncar con una nueva línea de escritores que “prefieren bordear los límites de lo real sin llegar a franquearlos”⁹⁶ con el fin de introducir elementos de lo absurdo que generen contradicción o extrañeza en el lector. En el siguiente texto titulado *La cultura del terror* (5) podemos apreciar estos rasgos:

A Ramona Caraballo la regalaron no bien supo caminar.

Allá por 1950, siendo una niña todavía, ella estaba de esclavita en una casa de Montevideo. Hacía todo, a cambio de nada.

Un día llegó la abuela, a visitarla. Ramona no la conocía, o no la recordaba. La abuela llegó desde el campo, muy apurada porque tenía que volverse enseguida al pueblo. Entró, pegó tremenda paliza a su nieta y se fue.

Ramona quedó llorando y sangrando.

La abuela le había dicho, mientras alzaba el rebenque:

—No te pego por lo que hiciste. Te pego por lo que vas a hacer”⁹⁷.

Como podemos comprobar, el escritor a partir de un espacio mítico de lo local, el Montevideo nativo, rural y esclavista de mediados de siglo, busca un significado de lo universal donde pueda desarrollar su compromiso social con los “nadies” de esta obra; las mujeres. En el fragmento observamos el diálogo establecido entre el pasado y el presente. La memoria y el ayer (abuela), elementos de peso opresor, le habla a un ahora, (la nieta) poniendo en entredicho los lastres y las contradicciones que siguen transmitiendo algunas tradiciones. En este caso, aparece un tema recurrente en *Mujeres* como es la identificación del pecado en la mujer, estereotipo asimilado de generación en generación incluso por las propias figuras femeninas como ya dejamos ver.

Por otro lado, reconocemos en los textos de Eduardo Galeano otra característica que Fernando Aínsa identifica en la nueva generación de escritores como es la

⁹⁵*Ibíd.*, p.23.

⁹⁶*Ibíd.*, p. 24.

⁹⁷GALEANO, Eduardo, *Mujeres, op.cit.*, p. 184.

combinación de varios géneros dentro de un mismo relato. El crítico llama a estos autores de “heterodoxos”⁹⁸ por trascender las formas de la novela tradicional uruguaya citando Mario Levrero como máximo exponente de esta corriente. Para Fernando Aínsa la literatura de dicho autor fue un “sacudimiento”⁹⁹ en el que se pudieron reconocer las generaciones más jóvenes de escritores, cuya novedad estilística no había tenido antes precedentes en Uruguay, y entre los cuales sospechamos que puede integrarse Eduardo Galeano. En este sentido, creemos que el autor de *Mujeres* sigue una trayectoria literaria similar a la de Mario Levrero ya que sus primeras obras siguieron un esquema narrativo “formal” o clásico que después intentó alejarse de las formas arquetípicas de la novela uruguaya. En un grado superior, los escritores heterodoxos tuvieron su filón en la apertura universal a la que se vieron obligados desde el exilio. Reconocidos a posteriori, la llegada de la democracia permitió democratizar las formas políticas y las formas literarias por lo que pudieron escribir sobre todos los temas que habían sido encorsetados durante la dictadura como la represión, según señala Fernando Aínsa, o las injusticias que habían ejercido tradicionalmente los gobernantes sobre los pueblos, tema tan presente en la literatura de Eduardo Galeano.

Pero no solo la combinación de los estilos en prosa, poesía y teatro bajo un mismo texto permitiría a los autores deshacerse de las viejas formas discursivas sino que en la “desolemnización”¹⁰⁰ del proceso tendrían cabida ciertos elementos retóricos como el uso del humor, la ironía o lo absurdo para poner en entredicho algunas contradicciones históricas del discurso oficial. La introducción de dichos elementos es lo que llamaríamos hacer uso de ciertos mecanismos para la duda dentro del texto con el fin de cuestionar los clichés e ideas del androcentrismo. No obstante, lo absurdo en la escritura de Eduardo Galeano no viene, necesariamente, acompañado de un uso paródico de las escenas como es el caso del texto citado sobre Ramona Caraballo en la página anterior. Aunque sea cierto que el humor suele permitir crear un distanciamiento y un espíritu crítico y de duda en el lector con respecto a lo que está leyendo. En este punto el lector podría comenzar a preguntarse por el papel tradicional que ha sido atribuido a la mujer

⁹⁸ AÍNSA, Fernando, *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*, op. cit., p. 26.

⁹⁹ *Ibíd.*, p. 27.

¹⁰⁰ *Ibíd.*

2.1.2 Mecanismos para la duda

Como una de las claras reflexiones que podemos hacer a estas alturas de la investigación, la obra *Mujeres* en sí es mucho más que una antología. En este sentido, *Mujeres* es un conjunto de discursos que ponen en entredicho para los lectores el profundo olvido y contradicción en que ha caído la historia oficial al borrar las huellas de todas las mujeres ya sea por una razón de prejuicios desde el punto de vista religioso; la mujer como encarnación del pecado, o desde una perspectiva científica obsoleta; la mujer como un ser inferior al hombre en razón de sus facultades físicas. De este modo, Eduardo Galeano juega en su literatura y en esta pieza con el elemento dañino que tienen los estereotipos con el fin de colocarlos del revés o “patas arriba”. Como gran amante del fútbol, Eduardo Galeano arbitra un partido donde saca tarjeta roja a los prejuicios antes de que éstos puedan dejar en una clara desventaja al equipo de las minorías sociales contra el que juega. El autor parte de esa desigualdad y contradicción en las normas del juego para desprestigiarlos desde el humor. Recordemos la trayectoria caricaturesca de Eduardo Galeano y la mención que hicimos al influjo que ejerció ésta en su escritura, la cual podemos ver ahora reflejada en textos como el que sigue de *Mujeres*, titulado de *Alarma: ¡Bicicletas!:*

—La bicicleta ha hecho más que nada y más que nadie por la emancipación de las mujeres en el mundo —decía Susan Anthony.

Y decía su compañera de lucha, Elizabeth Stanton:

—Las mujeres viajamos, pedaleando, hacia el derecho de voto.

Algunos médicos, como Philippe Tissié, advertían que la bicicleta podía provocar aborto y esterilidad, y otros colegas aseguraban que este indecente instrumento inducía a la depravación, porque daba placer a las mujeres que frotaban sus partes íntimas contra el asiento.

La verdad es que, por culpa de la bicicleta, las mujeres se movían por su cuenta, desertaban del hogar y disfrutaban el peligroso gustito de la libertad. Y por culpa de la bicicleta, el opresivo corsé, que impedía pedalear, salía del ropero y se iba al museo¹⁰¹.

Como podemos leer, el texto resume el punto de inflexión que supuso la lucha feminista del siglo XIX para la incipiente liberación histórica de la mujer. En torno a un símbolo o un objeto diseñado para ejercitar la salud, la bicicleta, el autor intenta mostrar todo el conjunto de contradicciones que la sociedad intenta administrar para la mujer. El

¹⁰¹ GALEANO, Eduardo, *Mujeres, op.cit.*, p. 71.

símbolo es aquí el fin de una etapa histórica que Eduardo Galeano quiere explicar de forma sencilla: “Y por culpa de la bicicleta, el opresivo corsé, que impedía pedalear, salía del ropero y se iba al museo”. Para ello recurre a dos elementos imprescindibles: las figuras retóricas y los estereotipos que intenta desarticular a través del humor por medio de la estimulación del sarcasmo.

En cuanto a los elementos retóricos del texto destacamos por un lado la concatenación en una misma línea de un mismo grupo sintáctico, en este caso: “más que nada y más que nadie”, trayendo de nuevo al frente la línea general de esta investigación, es decir, la crítica del escritor hacia el abandono y ocultación de la mujer de los renglones torcidos con que ha sido escrita la historia. Por otro lado, dicha repetición también podemos detectarla a final del extracto, en concreto, en el uso del sintagma preposicional “por culpa de la bicicleta” con el fin de construir el segundo elemento retórico clave; la ironía. Gracias a ella el escritor desnuda la falta de relación entre los presupuestos de aquella ideología con la realidad mostrando hasta qué punto pueden llegar los límites del miedo en los demás hacia lo desconocido o hacia la propia autonomía de la mujer. En este sentido, esta idea conecta con los temas principales que inquietan al autor, el miedo, citado en la primera parte de este trabajo y en concreto con la idea de: “Miedo de la mujer a la violencia del hombre y miedo del hombre a la mujer sin miedo¹⁰²”.

Esta práctica del símbolo y de la denuncia de situaciones sociales contradictorias forma parte de la literatura del absurdo. En general, las nuevas generaciones de los autores de los años setenta y de la nueva novela latinoamericana recurrieron a la parodia. Como indica Elzbieta Sklodowska: “La parodia es uno de los recursos más eficientes para superar el agotamiento de una estética y liberar al escritor de un automatismo perceptivo¹⁰³”. Y en Uruguay las condiciones para el surgimiento de nuevas formas narrativas que ofrecieran respuestas al nuevo clima social y político parecían ser favorables para esta necesidad de cambio, porque como sigue subrayando

¹⁰² GALEANO, Eduardo. *Patatas arriba. La escuela del mundo al revés*, op.cit., p. 52.

¹⁰³ SKLODOWSKA, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, John Benjamins publishing company, Amsterdam/Philadelphia, 1991, p.9.

la autora, la parodia suele cobrar “más vigencia en momentos de transición¹⁰⁴”. Convirtiéndose además en un rasgo distintivo en el arte de contar de Eduardo Galeano. La parodia es observable en el análisis de algunas de las crónicas periodísticas del escritor de Montevideo y sin la cual no podría entenderse el conjunto de sus trabajos.

Entre otros de los mecanismos que Eduardo Galeano ejercita para cuestionar el papel tradicional asignado a la mujer encontramos el uso del cierre irónico de sus relatos. En las palabras del autor Lauro Zavalo reconocemos algunas de las prácticas de estimulación de la crítica en *Mujeres* cuando dice: “Muchos de los más importantes escritores hispanoamericanos han producido textos ultracortos cuyos rasgos comunes son el humor, la ironía y la hibridación de los géneros literarios y extraliterarios”¹⁰⁵. Ya observamos la función que cumplía la ironía y el humor en los capítulos anteriores en su propuesta de mostrar las profundas contradicciones en la que había caído la historia al ocultar la memoria de la mujer. Creemos que la ironía es un amplio recurso utilizado en la prosa de Eduardo Galeano a la cual también podemos darle un nuevo significado dentro de las minificciones como es su disponibilidad para escribir finales abiertos o impactar y sorprender al lector en el mismo. En este sentido, la ironía es un recurso literario muy poderoso y su colocación al final de los relatos otorga una capacidad de persuasión y adquisición de la idea global del texto mucho mayor. Encontramos que el uso de la ironía al final de algunos relatos que engloba *Mujeres* tiene la finalidad de mostrarnos cómo percibe el autor en la mujer ese constante olvido que trae consigo desde tiempos atrás. Atendamos al siguiente texto titulado *Día del servicio doméstico*:

Maruja no tenía edad.

De sus años de antes nada contaba. De sus años de después, nada esperaba.

No era linda, ni fea, ni más o menos.

Caminaba arrastrando los pies, empuñando el plumero, o la escoba, o el cucharón.

Despierta, hundía la cabeza entre los hombros.

Dormida, hundía la cabeza entre las rodillas.

Cuando le hablaban, miraba el suelo, como quien cuenta hormigas.

¹⁰⁴*Ibíd.*

¹⁰⁵*Ibíd.*, p. 108.

Había trabajado en casas ajenas desde que tenía memoria.

Nunca había salido de la ciudad de Lima.

Mucho trajinó, de casa en casa, y en ninguna se hallaba. Por fin, encontró un lugar donde fue tratada como si fuera persona.

A los pocos días, se fue.

Se estaba encariñando¹⁰⁶.

A raíz del anterior escrito detectamos cómo el escritor da una vuelta de hoja a su relato. Por un momento el lector llega a pensar que Maruja finalmente permanecerá en la casa donde al fin se la quiere para después comprender que se marchará. A través de la ironía: “A los pocos días, se fue. Se estaba encariñando”, el autor nos hace entender cómo la propia mujer asume su posición de inferioridad con respecto a la historia. Maruja, representación de la mujer en sí, recrea la negación que ha tenido la historia consigo y, en su defecto, la alienación posterior que ha hecho mella en el sexo femenino. En esta línea, encontramos un patrón de conducta similar en todas las mujeres de la antología, las cuales asumen la dureza de la realidad que se les presenta y deciden libremente qué hacer frente a ella sin querer resignarse. A rasgos generales, Eduardo Galeano respeta la voluntad de las mujeres de esta antología, ya que decidan lo que decidan, si luchar o dejarse vencer ante sus circunstancias, él dejará que sean ellas las que tengan la última palabra, cerrando o no los finales de sus historias en función de sus decisiones. Como decíamos las mujeres no solo recuperaban la memoria sino también la acción de estas minificciones. La realidad les impone a tomar una decisión que viene determinada por sus historias de vida y sus contextos. Es por ello que no estamos de acuerdo con el autor Lauro Zavala cuando llama de inestable a este tipo de ironía propia de los minicuentos ya que la extensión de los textos no es el único elemento clave en su correcta interpretación final. En este sentido, creemos que la ironía debe entenderse bajo una globalidad que abarque circunstancias históricas y sociales para que ésta adquiera un significado de total sentido para el lector.

En un nivel mayor de interpretación, en *Mujeres* no se cumple el aforismo “fueron felices y comieron perdices”. El autor prefiere anteponer la realidad y dejar que el miedo y las pasiones que mueven a las mujeres, como rasgo de humanización en los personajes, se superponga a la ficción de tal modo que los textos adquieran veracidad.

¹⁰⁶ GALEANO, Eduardo, *Mujeres, op.cit.*, p. 204.

En este sentido, seguimos sin saber en qué punto exacto trasciende la realidad de la ficción y viceversa. Es cierto que la esperanza también se deja entrever entre los renglones de la pieza pero es una esperanza basada en los deseos de cambios intrínsecos que llevan las luchas particulares de las mujeres, percibida en sus sentimientos, y que no siempre tiene por qué ajustarse a lo que someten los designios del destino. En Maruja observamos además otra acción constante de Eduardo Galeno en su literatura como es el diálogo entre el ayer y el hoy. Recordemos la cita inicial con la que abrimos esta segunda parte del trabajo donde el escritor decía: “[...] en los cafés descubrí que el pasado era presente. Y que la memoria podía ser contada de tal manera que dejara de ser eterna para convertirse en ahora”.

Del mismo modo que la ironía cierra los relatos, a lo largo de *Mujeres* encontraremos también minificciones con finales abiertos. Una tendencia que conecta con la predisposición de la literatura posmoderna al dejar muchas de las historias de ficción sin hilar, de igual modo que existen hibridaciones de textos con tintes prosaicos y poéticos como los que intentaremos desarticular. De todas las utilidades que puede tener el humor en la literatura como forma de soportar y sobrellevar la tragedia humana o discriminación sobre los “nadie”, la ironía tiene además la capacidad de permitir darle a aquella aparente fragmentación de piezas de *Mujeres* una voluntad de unidad estética más allá de toda unicidad temática. Tras este paréntesis generacional y estilístico, pasaremos a discernir los textos de *Mujeres* en función del género literario con el que se presentan de cara al lector. De este modo llegaremos a intentar comprender qué tipo de género es en realidad el escogido por el escritor para llevar a cabo su propia tarea de reactualización del papel de la mujer en la historia. Para este cometido será necesario tener en cuenta aspectos y términos ya señalados a lo largo de esta investigación como lo imprescindible de la sencillez en el estilo del escritor así como el sentido revelador que ofrece la crónica periodística junto a la incursión de un elemento nuevo: el testimonio como elemento identificador para de esta literatura del boom y posteriores para críticos como Fernando Aínsa.

2.2 ANÁLISIS DE LOS TEXTOS DE MUJERES EN FUNCIÓN DE LOS GÉNEROS PERIODÍSTICOS Y LITERARIOS

En primero lugar, no conocemos en la literatura del escritor un género definitorio bajo el cual se presente su producción. La realidad posmoderna trasciende en el

exterior de un lado a otro, se vuelve sólida y líquida al mismo tiempo que en las páginas de *Mujeres* la lírica se fusiona con la prosa e incluso con el drama. A nivel científico esta disolución de géneros en uno resulta un problema ya que no sabemos exactamente a priori ante qué tipo de relato estamos. En el capítulo anterior señalamos el carácter pedagógico de *Mujeres* y de la obra en sí de descriptor lo que hace conectarla con la labor educativa del cuento.

Tras una primera lectura de la obra observamos que en la antología *Mujeres* la mayoría de los textos cobran vida, a simple vista, bajo un formato de crónica que tiene incursiones de las propias declaraciones de los protagonistas. No obstante, y si leemos con más profundidad los extractos de la antología, observamos que tienen un valor que va más allá del puro carácter informativo de todo texto periodístico como es la recuperación de un relato extraliterario y subcultural, en este caso, al que pertenece la mujer. En esta línea y plano de interpretación, *Mujeres* nos recuerda la trilogía de *Memoria del Fuego* (1982-1986) por su carácter redentor en una historia de América Latina aún sin desvelar. De hecho 27 de los textos que contienen *Mujeres* provienen de aquella obra escrita durante los ochenta.

En este punto debemos decir que el sentido de la narración es más profundo de lo que podría albergar una crónica de opinión de un diario donde el dato informativo e histórico predomina en razón de lo interpretativo, todo lo contrario de lo que ocurre en *Mujeres* donde no importa el hecho o el dato en sí sino el telón de fondo cultural o social sobre el que se ha sustentado esa misma historia que ha olvidado a la mujer. En este sentido el testimonio o la narración del relato personal de cada protagonista es clave para la construcción de estas crónicas con un propósito de ficción que tiene además la intención de fijar la vista en la posibilidad de otros mundos posibles, más allá del que configura la historia oficial escrita. En esta línea Diana Palaversich amplía y subraya esta idea en *Memoria del Fuego*: “En la escritura postcolonial —dentro de cuyo marco leemos la obra de Galeano— se apela [...] a las condiciones concretas en que vive algún individuo para recuperar el lado ‘oculto’ u omitido de la historia¹⁰⁷. En este sentido, lo que la autora intenta explicar en cuanto a las “condiciones concretas” de algún individuo “para recuperar el lado oculto”, es que es necesario “revelar el universo desde el ojo de una cerradura” para conectar el universo privado de cada historia con el de un

¹⁰⁷ PALAVERSICH, Diana, *op. cit.*, p. 156.

relato universal. El testimonio permite volcar cada intrahistoria en una sola y conectarla con una realidad en concreto, dejando a un lado aquella autorreferencialidad de la literatura de los años sesenta y del boom donde “los nexos referenciales del relato respecto a la realidad extra-textual eran mínimos¹⁰⁸”, en contraste a lo que sucede con las nuevas corrientes de la literatura actual.

2.2.1 Testimonio y crónica

Dentro de este legado de introducir el testimonio de los protagonistas en el texto, como forma de acercamiento del hecho en sí o del devenir histórico, está la antología de textos de *Mujeres, Memoria del Fuego* y como acabamos de atisbar, la mayor parte de la literatura del post-boom. Como explica Begoña Huertas:

La narrativa actual potencia el referente destruyendo en estas obras toda pretensión de autonomía. La inclusión de elementos extra-literarios (históricos, periodísticos, documentales...) niega la configuración del texto como ente abstracto y suficiente en sí mismo al conectarlo directamente con la realidad de la que éste surgió, al ‘obligarle’ a mostrarse como una parte de una totalidad y no como una totalidad misma¹⁰⁹. En este sentido, las palabras de la autora conectan con las de Diana Palaversich cuando habla del proceso recuperativo que tiene cada uno de los relatos individuales dentro de la explicación, debate o tema universal sobre la que se asienta el conjunto de textos. Atendamos ahora al análisis de este género desde la propia obra. Con él intentaremos realizar un primer análisis al volumen de “crónicas” bajo el que se presenta *Mujeres* como uno de los elementos claves en la construcción de éstas, sin olvidar algunas de las características de las crónicas periodísticas que observamos con *Nosotros decimos no*, en concreto en la primera parte del trabajo. El primer texto seleccionado se llama *Las madres de Plaza de Mayo*:

1977. Buenos Aires

Las madres de Plaza de Mayo, mujeres paridas por sus hijos, son el coro griego de esta tragedia. Enarbolando las fotos de sus desaparecidos, dan vueltas y vueltas a la pirámide, ante la rosada casa de gobierno, con la misma obstinación con que

¹⁰⁸ HUERTAS, Begoña, “El postboom y el género testimonio. Miguel Barnet”, Centro Virtual Cervantes, 1994, p. 166 *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, N°17 [en línea] http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce17/cauce17_11.pdf
Consultado el 30 de abril del 2016.

¹⁰⁹ *Ibíd.*, p. 167.

peregrinan por cuarteles y comisarías y sacristías, secas de tanto llorar, desesperadas de tanto esperar a los que estaban y ya no están, o quizás siguen estando, o quién sabe:

—Me despierto y siento que está vivo —dice una, dicen todas—.

Me voy desinflando mientras pasa la mañana. Se muere al mediodía. Resucita en la tarde. Entonces vuelvo a creer que llegará y pongo un plato para él en la mesa, pero se vuelve a morir y a la noche me caigo dormida sin esperanza. Me despierto y siento que está vivo...

Las llaman locas. Normalmente no se habla de ellas. Normalizada la situación, el dólar está barato y cierta gente también. Los poetas locos van al muere y los poetas normales besan la espalda y cometen elogios y silencios. Con toda normalidad el ministro de Economía caza leones y jirafas en la selva africana y los generales cazan obreros en los suburbios de Buenos Aires. Nuevas normas de lenguaje obligan a llamar Proceso de Reorganización Nacional a la dictadura militar¹¹⁰.

A raíz del anterior fragmento podemos decir que estamos ante un texto que habla sobre un hecho concreto de la realidad, y que no deja de estar de actualidad por el conjunto de acontecimientos sucedidos en el tiempo; la búsqueda por parte de las abuelas de Plaza de Mayo de los niños secuestrados durante la dictadura militar argentina de 1976-1983, y ante la que Eduardo Galeano tuvo que huir de nuevo en un segundo exilio hacia España. A priori podemos decir que el pequeño testimonio incluido en el extracto cumple con los dos requisitos básicos que debe tener el género testimonio según Begoña Huertas, tales como: “La presencia de un testigo directo y el reflejo a través de su discurso de un periodo histórico”¹¹¹. Empecemos primero por ver si este texto cumple con dichos requisitos, comenzando por el segundo para después detectar el encuentro del narrador testigo del que habla la autora.

Por un lado, y siguiendo la segunda condición que debe tener el testimonio para Begoña Huertas, podemos ver reflejado en la declaración de la madre que cita el autor, los lastres y ausencias que tuvo aquel episodio histórico de la dictadura en la vida de ésta: “—Me despierto y siento que está vivo —dice una, dicen todas—”, reflejando además un sentimiento compartido de grupo. En esta línea el testimonio permite, según Prada Oropeza: “Hacer hincapié en la inserción de un ‘yo’ del testimonio en un

¹¹⁰ GALEANO, Eduardo, *Mujeres, op.cit.*, p. 30.

¹¹¹ HUERTAS, Begoña, *op.cit.*, p. 169.

‘nosotros’, en <<la comunidad de clase en que se integra>>¹¹² distinguiéndolo del yo del relato autobiográfico cuya consciencia del ser no va más allá del texto en sí. Esta idea de conjunto se encuentra plasmada en el extracto de las *Madres de Plaza de Mayo* cuando Eduardo Galeano escribe: “dice una, dicen todas”, subrayando el papel básico que decíamos tenía el testimonio en la literatura del post-boom, es decir la capacidad de conectar el sentir individual con el marco global.

A nivel interpretativo, creemos que Eduardo Galeano quiere convertir en grito de guerra, “dicen todas”, el silencio que las víctimas de la dictadura se ven obligadas a guardar. De este modo, la recuperación del testimonio de las madres y abuelas le sirve al autor para llevar a cabo el propósito general que sigue su literatura, esto es, rescatar una historia paralela a la oficial desde los actores que forman parte o quedan de ella.

2.2.2 Narrador

En cuanto a la presencia del narrador testigo que debe tener todo testimonio según Begoña Huertas tenemos que decir que, en *Las madres de Plaza de Mayo* y en *Mujeres*, éste desaparece para dar voz y protagonismo a los personajes. Esto vendría a cumplimentar las palabras de Begoña Huertas a favor de la función que cumple el narrador en la novela testimonio actual en comparación con la anterior: “Si las novelas del ‘boom’ alejaban a los integrantes de la comunicación escrita: autor-texto-lector [...] las novelas más recientes los acercan reestableciendo la comunicación literaria a un nivel más similar al de la comunicación oral¹¹³”. El propósito de Eduardo Galeano al que nos referíamos antes de aproximar el texto desde el lenguaje estaría en esta línea de escritura de carácter horizontal donde autor-texto-lector interactuarían constantemente entre sí.

El narrador extradiegético en tercera persona de *Las madres de Plaza de Mayo* adopta una focalización externa permitiéndole dar una visión más objetiva de los hechos. No obstante, podemos dudar de si estamos ante un narrador testigo deficiente que interpreta y juzga en función de lo que ve y escucha solamente, o de un narrador omnisciente que además muestra los propios sentimientos de los personajes. Llama la atención la descripción llevada a cabo por parte del narrador del estado anímico de las

¹¹²*Ibíd.*

¹¹³*Ibíd.*, p. 168.

madresen conjunción con el estilo directo que se introduce en la diégesis: “Me voy desinflando mientras pasa la mañana. Se muere al mediodía. Resucita en la tarde”. El narrador ha dejado de ser un mero testigo en tercera persona para dar cuenta de las emociones internas en primera persona, traspasando así la ficción y la visión objetiva periodística. Los antecedentes a este narrador y de estos cambios en la voz ya lo veníamos observando en *Nosotros decimos no* cuando el autor pasaba de escribir en primera a tercera persona.

Por otro lado, el narrador omnisciente sale a la luz en este texto al desvelar el conocimiento que tiene sobre otros hechos que están teniendo lugar en el momento de la diégesis como: “Con toda normalidad el ministro de Economía caza leones y jirafas en la selva africana y los generales cazan obreros en los suburbios de Buenos Aires”. Y que va más allá de los que puede expresar un narrador testigo que solo escribe de lo que presencia por no poder desplazarse físicamente a otra parte. No obstante, creemos que el autor intenta despistar al lector, haciéndole creer que está ante un narrador deficiente debido al uso de aquellas oraciones impersonales como “se dice” y a las que ya aludíamos anteriormente. Por ejemplo, al leer en: “[...] desesperadas de tanto esperar a los que estaban y ya no están, o quizás siguen estando, o quién sabe”, observamos, de nuevo esa omisión. Aunque la pista para saber si se trata de una ficción o de una realidad esté, precisamente, en el silencio. De hecho el texto informativo, por muchos recursos literarios que presente, debe manifestar abiertamente el lugar de procedencia de toda cita para verificar que no se trata de pura inventiva. Y en *Mujeres* el uso de la oración impersonal, como método imitativo del discurso oral, está muy presente.

En un nivel macro, la actitud de Eduardo Galeano en combinar un testimonio en estilo directo con incursiones del mismo en la diégesis del relato está en sintonía con la actitud que sigue el narrador en la literatura de los años setenta. Como reza Begoña Huertas: “El autor del ‘postboom’ fragmenta, recopila, ordena, comenta ante los ojos del lector proponiendo un concepto del quehacer literario más a nivel de la vida ordinaria¹¹⁴”, devolviéndonos a aquella autorreferencialidad que describimos y de la que intentaba escapar. En Eduardo Galeano este encuentro cotidiano que realiza con el lector a través de sus textos permite no solo colocar la lectura a nivel del lector sino además hacerlo partícipe y adepto de sus deseos más profundos en una línea de escritura

¹¹⁴*Ibíd.*

similar a la de José Martí. Además esta ruptura es totalmente válida en la literatura contemporánea para el autor y crítico cubano Andrés Casanova quien afirma que actualmente “las narraciones se han vuelto más ágiles y las rupturas se logran sin restarle fluidez al relato”¹¹⁵.

A nivel general, resulta muy interesante la teoría que formula Diana Palaversich acerca de la perspectiva del narrador empleada por Eduardo Galeano en sus obras. La autora compara el acercamiento y el alejamiento que produce la obra en el lector con respecto al movimiento de una cámara:

Galeano imita el movimiento del ojo de la cámara, alternándose entre las perspectivas en primer plano y gran angular. Mientras que el primer plano revela el aspecto íntimo, ahistórico o, si se quiere, subépico de la vida, el gran angular ilumina la dimensión colectiva, histórica y épica de la experiencia. El cambio de enfoque se realiza explícitamente por parte del narrador, o más frecuentemente, se espera que una vez terminada la lectura, el lector ‘devuelva’ al individuo al grupo del cual fue temporalmente retirado¹¹⁶.

Aplicadas las palabras de la autora al texto de las abuelas de la Plaza de Mayo encontramos que en primer lugar el autor ofrece una panorámica general sobre los hechos que acaecen en la plaza para después focalizarlos sobre el testimonio que extrae de una de las mujeres. Como indica la autora el primer plano nos mostraría la historia desde el enfoque particular e intimista de la mujer para después alejarse de nuevo y enclavar la trama dentro de un contexto temporal.

A raíz de lo expuesto, podemos decir que el testimonio aparecido en este texto cumple, según lo expuesto por Begoña Huertas, con los requisitos para ser definido como tal por tener un narrador testigo aunque con pretensiones de llegar a ser omnisciente. La aplicación de otras modalidades informativas y elementos de este estilo periodístico podemos seguir aplicándolo a *Mujeres*.

2.2.3 Aplicación de las características de las crónicas periodísticas al texto de *Mujeres*

A continuación pasaremos a aplicar las propiedades estilísticas de las crónicas que encontramos en *Nosotros decimos no* al fragmento de *Las madres de Plaza de Mayo*, y

¹¹⁵ CASANOVA, Andrés, “Las rupturas en las obras de narrativa”, Monografías. Com, 26 nov, 2010, *Blog del escritor Andrés Casanova* [en línea] <http://blogs.monografias.com/andres-casanova/2010/11/26/las-rupturas-en-las-obras-de-narrativa/> Consultado el 3 de mayo del 2016.

¹¹⁶ PALAVERSICH, Diana, *op.cit.*, p. 171.

del género de la crónica en sí, para observar cómo Eduardo Galeano toma algunas de sus licencias como periodista para darle forma a sus relatos. La escuela del periodismo le regaló al autor, como recalcamos en los inicios de este trabajo, un estilo que le permitiría en su literatura jugar a ser un testigo ilusorio de todas las historias del mundo a punto de extinguirse, y en consecuencia, de todos los “nadies” y mujeres que parecen que no fueron pero que gracias a él son.

Existe cierta ambigüedad en cuanto a la definición exacta de crónica ya que es un género informativo con una alta pretensión artística, de ahí su importante valor literario. La crónica como género une puentes entre la literatura y el periodismo y en especial, por la gran incursión de recursos literarios que introduce el relato informativo. No obstante podemos recurrir a los libros de estilo de los principales periódicos españoles para dar una aproximación del término. En esta línea para el diario *El País*:

La crónica periodística es un género de origen literario. Es una narración basada en un hecho real que un periodista debe haber presenciado o contrastado con fuentes fiables. El cronista muestra una interpretación subjetiva de lo sucedido, lo que favorece la presencia del punto de vista y la crítica del autor¹¹⁷.

La definición nos da una clave básica para entender por qué creemos que los textos de *Mujeres* no son realmente crónicas periodísticas ya que Eduardo Galeano no ha presenciado muchos de los hechos que narra en su antología. En el texto escogido *Las madres de Plaza de Mayo* el autor podría haber estado en el lugar de las protestas de Buenos Aires aunque hay evidencias de que durante esa época permaneció exiliado en España escribiendo su trilogía *Memoria del Fuego*. En todo caso, el autor no ha podido ser testigo y observador directo de la gran mayoría de los sucesos protagonizados por las mujeres de su libro, en especial alusión a aquellos que se encuentran dentro de la categoría temática *Mujeres* en la historia donde algunos de los personajes pertenecen a otras edades y otros tiempos pasados de la antigüedad.

-La paradoja

Según los rasgos de la crónica definidos por *El País*, los hallados en *Nosotros decimos no* y las indicaciones que da el Doctor en Periodismo Álvaro de Diego, detectamos en el texto de *Las madres de Plaza de Mayo* elementos tan propios de este

¹¹⁷“Consejos periodísticos. La crónica periodística”, *El país* [en línea] http://estudiantes.elpais.com/descargas/Consejo_Cronica.pdf Consultado del 3 de mayo del 2016.

género como la paradoja. Como bien cita Álvaro de Diego, la paradoja es para el Diccionario de la Real Academia Española el empleo de “expresiones o frases que envuelven contradicción¹¹⁸”. En esta línea se encontraba la obra de *Mujeres*, y la obra del escritor, como dejamos ver anteriormente, donde la escritura de los textos era motivada por la gran contradicción en la que había caído la historia al ocultar la vida de todas ellas. A su vez, la paradoja es un recurso literario que según el diccionario de términos de Fernando Lázaro Carreter es una “opinión, verdadera o no, contraria a la opinión que parece verdadera¹¹⁹”. Como ejemplo a destacar encontramos en el texto la expresión: “Madres paridas por sus hijos” el cual encierra una contradicción y paradoja en sus formas para resaltar el carácter intrínseco de lucha y fe que tienen estas mujeres por encontrar a sus hijos con vida. Lo real maravilloso vuelve a aparecer de nuevo entre los textos de *Mujeres*. Como explicamos, el escritor busca en el relato más precario un motivo para continuar. En este caso, Eduardo Galeano observa en el amor incondicional de las madres por sus hijos una fuerza mareomotriz capaz de llevar a cabo marchas y andanzas por medio mundo con tal de buscar la verdad que esclarezca la desaparición de los suyos.

Estamos de acuerdo en la afirmación del periodista español Fernando Olmeda cuando analiza la situación de estas madres: “Sus hijos no les han dado la vida, pero sí una razón para seguir¹²⁰” y en esa constante que agita su dignidad y esperanza se acompaña de un movimiento social que lucha por hacer de Argentina un lugar más justo, sin dejar de sumar seguidores. En el contexto de este fenómeno, Eduardo Galeano parte de lo real horroroso para encontrar un motivo por el que seguir. En este sentido, las madres de Plaza de Mayo posiblemente vuelvan a reencontrarse con sus hijos, pero en el camino por buscarlos han ganado otros “hijos”, apoyos y adeptos que han permitido convertir su frustración y soledad en un relato de rabia compartida. En esta historia tan tenaz y melancólica y en esta oposición, paradoja y contradicción de querer mantener con “vida” a los que ya no están encuentra Eduardo Galeano lo real

¹¹⁸ DE DIEGO, Álvaro. *La crónica periodística: Un género personal*, Editorial Universitas, S.A., Madrid, 2007, p. 28

¹¹⁹ LÁZARO CARRETER, Fernando, *Cómo se comenta un texto literario*, Cátedra, Madrid, 1985, p. 11.

¹²⁰ OLMEDA, Fernando, “Madres paridas por sus hijas”, 6/04/2013, *Fernando Olmeda* [en línea] <http://fernandoolmeda.blogspot.com.es/2013/04/madres-paridas-por-sus-hijos.html> Consultado el 4 de mayo del 2016.

maravilloso de las madres de Plaza de Mayo. Esto es, en la persistencia y obstinación que hay en el amor que una madre tiene por un hijo halla el escritor un ejercicio de grandeza. Por otro lado, en la oposición vida-muerte existe además un tema recurrente sobre el que escribir. En *Sherezade y las madres de Plaza de Mayo* lo real maravilloso viene predeterminado por un deseo o una ensoñación ardiente de vida. Si anteriormente la paradoja venía incluida desde el humor o la dureza de las acciones, ahora será introducida por medio de un juego de palabras con expresiones como la analizada. En esta línea, la contradicción también queda latente en sus formas. No obstante, a esta superposición de palabras opuestas de los vocablos volveremos después.

-Comparaciones y metáforas

Otro de los recursos encontrados en las crónicas y en el fragmento de *Las madres de Plaza de Mayo* es la inclusión de las comparaciones y de las metáforas. En el texto leemos: “Con toda normalidad el ministro de Economía caza leones y jirafas en la selva africana y los generales cazan obreros en los suburbios de Buenos Aires”. Como metáfora, el recurso permite, según Fernando Lázaro Carreter, “identificar dos objetos distintos¹²¹”. En este caso, el autor compara dos situaciones de carácter local y global, haciendo valer dicha técnica tan propia, con el propósito de explicar otra situación de mayor alcance social, es decir, la falta de responsabilidad de los dirigentes políticos en la ética de sus actos. El escritor pone al descubierto la relación de los poderosos con respecto a los más desprotegidos comparando la sociedad actual con una selva donde solo sobrevive el más fuerte y los más débiles son aniquilados. De este modo el escritor despierta el interés en el lector, al acentuar la total impunidad y normalidad con la que actúan los gobernantes, para generar en él un efecto de extrañeza y de contradicción. De nuevo lo absurdo y la ironía entran en juego para desmitificar la realidad que intenta imponerse y acceder así desde la metáfora a otros mundos escondidos.

-Descripción y retrato

Por otro lado, el retrato es pieza fundamental para la descripción lírica de los hechos. Recordemos algunas de las incursiones líricas que encontrábamos en *Nosotros decimos no*. En esta línea, cita Álvaro de Diego a José Vilamor cuando dice:

Dentro de la crónica, este recurso suele humanizar la realidad presentando a los personajes con rasgos entrañables [...] El retrato puede efectuarse del protagonista

¹²¹LÁZARO CARRETER, Fernando, *op.cit.*, p. 195.

del acontecimiento que se cubre o de personajes secundarios involucrados en el mismo. La segunda opción logra la identificación del lector [...] ¹²².

La cita del autor podemos extrapolarla al fragmento de las madres de Argentina donde el retrato viene introducido por todas las mujeres que son a su vez los únicos personajes primarios y secundarios. En ese sentido, Eduardo Galeano introduce la voz de los personajes en mitad de la diégesis para dejar fluir el libre el pensamiento de las madres y de este modo, apelar al carácter emotivo en el lector, como bien nos preguntábamos en el capítulo del testimonio. Atendamos a la humanización que realiza Eduardo Galeano, en consonancia con las palabras de Álvaro de Diego, del retrato de las madres de Plaza de Mayo:

Me voy desinflando mientras pasa la mañana. Se muere al mediodía. Resucita en la tarde. Entonces vuelvo a creer que llegará y pongo un plato para él en la mesa, pero se vuelve a morir y a la noche me caigo dormida sin esperanza. Me despierto y siento que está vivo... ¹²³.

Como bien podemos observar en la cita, la humanización aparece de la mano de cualquier proceso biológico que suponga nacer, vivir y morir, y en concreto, en el trazo minucioso de los detalles con que son descritos; “pongo un plato para él en la mesa”, elemento ya detectado en las crónicas de *Nosotros decimos no*. Gracias a ello el autor nos muestra el grado relativo de locura con el que son estigmatizadas aquellas para hacernos entender que dicho estado no es más que un fruto de una alteración sufrida en sus vidas como consecuencia de la ausencia a la que las han obligado los demás. Si bien el retrato permite describir los sentimientos, la descripción es utilizada en las crónicas periodísticas con el fin de recrear un ambiente físico-temporal, por ejemplo la citación del año “1977”. Además, dentro del texto encontramos una combinación de retrato y descripción:

Enarbolando las fotos de sus desaparecidos, dan vueltas y vueltas a la pirámide, ante la rosada casa de gobierno, con la misma obstinación con que peregrinan por cuarteles y comisarías y sacristías, secas de tanto llorar, desesperadas de tanto esperar a los que estaban y ya no están [...] ¹²⁴.

¹²² VILAMOR, José, *Redacción periodística para la generación digital*, Universitas, Madrid, 2000 citado en De Diego, Álvaro. *La crónica periodística: Un género personal*, Editorial Universitas, S.A., Madrid, 2007, p. 34.

¹²³ GALEANO, Eduardo, *Mujeres*, op.cit., p. 30.

¹²⁴ *Ídem*.

No obstante, creemos que la descripción es, en diferencia a la crónica periodística, una forma de llegar a un segundo grado de exposición de los sentimientos de las madres. Entendemos que en dicho relato, y en general en la antología de *Mujeres*, el autor siempre trasciende desde el plano físico o descriptivo de los lugares para adentrarse en el plano más íntimo de los mismos. Algo que no sucedería en la crónica periodística tal cual donde el periodista intentaría mantener un equilibrio entre ambos elementos. En este sentido, también creemos que *Las madres de Plaza de Mayo* adopta un formato de crónica para sumergirse a posteriori en las profundidades psicológicas de cada una, tarea que se lleva a cabo desde la literatura.

- La reiteración

Álvaro de Diego también señala la reiteración como un recurso recurrente en las crónicas del periodismo:

La reiteración resulta prolija en los textos noticiosos de los medios audiovisuales, donde este elemento redundante es indispensable para la comprensión de un público que, a diferencia del lector de prensa escrita, no puede volver sobre los datos ya expuestos. Esta redundancia permite al oyente o telespectador ir integrando todas las referencias en el mensaje global¹²⁵.

A raíz de la cita, podemos entender que dentro de *Las madres de Plaza de Mayo* la utilización de ciertas palabras repetidas adrede es un propósito para que el lector retenga ciertas ideas que el autor quiere que tenga en su mente. En el terreno literario, la reiteración permite asociar pensamientos y crear un efecto poético con el sonido y el lenguaje. De hecho gracias a ella encontramos en el texto el empleo de aliteraciones como: “Normalmente no se habla de ellas. Normalizada la situación [...]”. No obstante, entendemos que prácticamente no existe una disolución entre un tipo de reiteración y otra en dicho texto. En este sentido, creemos que el sentido poético de las repeticiones guarda un trasfondo ideológico como mostrar el agotamiento de las esperanzas por restaurar aquella parte de la historia olvidada. Observemos cómo el efecto de la redundancia en el verbo recrea el pesimismo y el cansancio de estas mujeres: “Enarbolando las fotos de sus desaparecidos, dan vueltas y vueltas a la pirámide [...]”. En este sentido cíclico, Eduardo Galeano, recrea la pesadumbre de no poder avanzar sin poder recuperar una parte arrebatada de la memoria.

¹²⁵ DE DIEGO, Álvaro, *op.cit.*, p. 41.

-Formas verbales en activa y pasiva

En cuanto a las formas verbales, la crónica periodística suele venir acompañada de verbos y oraciones en voz activa. No obstante, en el fragmento del texto seleccionado, Eduardo Galeano no aboga por el uso de esta forma en su totalidad sino por su combinación con las voces en pasivas. Álvaro de Diego recomienda utilizar “la voz activa en la narración, que las acciones sean protagonizadas y no sufridas, que exista siempre quien se responsabilice del acontecimiento¹²⁶”. Si llevamos las palabras del periodista al texto de Eduardo Galeano entenderemos por qué el escritor uruguayo opta por introducir la voz pasiva en algunos de sus extractos ya que no existe nadie que se haga cargo de la desaparición de los hijos perdidos. El dolor de las protagonistas deja aún muchos cabos por atar hasta sobresalir en sus formas. Por otro lado, encontramos un uso de las formas activas en la búsqueda y encuentro de todos aquellos posibles causantes los entuertos y problemas: “Los poetas locos van al muere y los poetas normales besan la espalda y cometen elogios y silencios”.

Podemos encontrar otras formas verbales propias de la redacción en prensa como la utilización en el texto de verbos “dicendi” o verbos declarativos del habla: “—Me despierto y siento que está vivo —dice una, dicen todas—”. En su combinación con el lenguaje íntimo y simple que permite acercar, de un modo inmediato al lector, el transcurso de los hechos acaecidos en Buenos Aires. De modo que con una sola lectura baste para saber y entender qué sucede y a qué obedece el funcionamiento de la justicia en el mundo. El escritor uruguayo aporta a este estilo periodístico un elemento característico en su arte de narrar y al que hemos bautizado con el nombre de “juego eficiente de palabras”. El objetivo de este juego consistiría en rastrear el significado verdadero que tiene el lenguaje, encontrar sus orígenes y contraponerlo al uso actual con el fin de evitar la apropiación indebida del mismo por parte de los poderosos. Entre los ejemplos destacamos el curioso modo en que el autor termina su relato: “Nuevas formas del lenguaje obligan a llamar Proceso de Reorganización Nacional a la dictadura militar”. A partir de la cita observamos cómo el eufemismo Proceso de Reorganización Nacional maquilla el trasfondo de exterminación humana de Argentina durante la dictadura de Jorge Rafael Videla, apoyado por una multitud de términos con connotaciones neutrales que no alteren, y que en consecuencia, no incite a la población. En este sentido, Eduardo Galeano nos invita a reflexionar sobre la importancia del uso

¹²⁶*Ibíd.*, p.47.

correcto del lenguaje, y de qué manera, puede llegar a tergiversarse en beneficio de algunas minorías hegemónicas. A nivel textual, este proceso recuperativo del lenguaje, observado en la forma de la obra y ejercido desde el “eficiente juego de palabras” se complementa con aquel objetivo del contenido del texto que tenía como fin rescatar la figura de los “nadies”, configurando así un todo en la anécdota final.

-La anécdota y escenificación

Según la Real Academia de la Lengua española, entendemos por anécdota un “relato breve de un hecho curioso que se hace como ilustración, ejemplo o entretenimiento¹²⁷”. La antología *Mujeres* se construye como una sucesión de 170 anécdotas donde cada historia trasciende su carácter autobiográfico para representar a una colectividad. De este modo las anécdotas de *Mujeres*, así como la de las madres de Plaza de Mayo, superan la subjetividad que hay en todo discurso autobiográfico para conectarse con una objetividad compartida de grupo, es decir, la ausencia de sus hijos. Este carácter objetivo es lo que permite, junto a las demás propiedades analizadas, llevar este texto a la similitud de una crónica periodística. Además de su carácter ornamental y de su puesta en escena, la anécdota permite al lector, como cita José Vilamor: “Aterrizar en el tema que muchas veces se le puede escapar por ser demasiado abstracto¹²⁸”. En la crónica periodística y en los textos de *Mujeres* todos los elementos estilísticos apuntan hacia la concreción y fácil asimilación de la idea global.

Por otro lado, la puesta en marcha del texto nos recuerda al de una escena dramática griega, en especial cuando el autor escribe: “Las madres de Plaza de Mayo, [...], son el coro griego de esta tragedia”. Coro, que si ahondamos en el significado que tenía para el teatro clásico, viene a representar la colocación de la muerte sobre las tablas. De hecho, la descripción que realiza el escritor del día a día de las madres delante del parlamento argentino nos recuerda al de un ritual mortuorio en veneración a los desaparecidos: “Enarbolando las fotos de sus desaparecidos, dan vueltas y vueltas a la pirámide, ante la rosada casa de gobierno, con la misma obstinación con que peregrinan por cuarteles y comisarías y sacristías”. Como vemos, la presencia de la simbología de los signos religiosos está presente en el texto. En este sentido, las

¹²⁷ Real Academia Española (RAE) [en línea] <http://dle.rae.es/?id=2axPMx3> Consultado el 2 de junio del 2016.

¹²⁸ VILAMOR, José, *op.cit.*, p. 49.

protagonistas no solo encarnan el lado humilde que intenta arrojar luz sobre las tinieblas del olvido, sino también la recreación de una de las tragedias más representadas en la historia de la literatura: la pérdida del hijo por parte de la madre. Gracias a esta forma de escenificar el drama, es decir, con la ubicación de un coro griego sobre las tablas del texto, el escritor introduce tintes teatrales dentro de esta prosa, atravesando una vez más, la barrera que separa los géneros literarios.

-El deseo de esperanza

Como observamos en las crónicas de *Nosotros decimos no*, la esperanza forma parte del proyecto conjunto del autor en su deseo de formar un mundo mejor. De hecho, la magia y la fantasía que recrea el autor en sus textos, como veremos en el próximo capítulo, están llenos del gesto amigable que tiene el humor y la ilusión, guardando una base esperanzadora de cambio. En el texto de las madres que buscan con desespero a sus hijos y nietos la esperanza intenta sobreponerse a las flaquezas de la realidad: [...] Entonces vuelvo a creer que llegará y pongo un plato para él en la mesa, pero se vuelve a morir y a la noche me caigo dormida sin esperanza. Me despierto y siento que está vivo...¹²⁹

En el pequeño gesto cotidiano y humilde está para el escritor el cambio y la representación del gesto de esperanza cuando escribe: “[...] pongo un plato para él en la mesa”. En esta línea, podemos aplicar a esta escena la síntesis que lleva a cabo Fátima Gutiérrez sobre los estudios de Gilbert Durand de la simbología existente en los regímenes de lo diurno y lo nocturno del imaginario global. Según la autora:

El régimen diurno, compuesto por dos grandes asociaciones antitéticas de imágenes, comprende los símbolos de terimorfos (con forma de animal salvaje), nictomorfos (que traducen el miedo a la oscuridad) y catamorfos (relacionados con la caída), reunidos por Durand bajo el apelativo de *Los rostros del tiempo*, porque en todos ellos “se proyecta la angustia humana frente al ineludible paso del tiempo”¹³⁰.

En este sentido, podemos observar en la recreación del testimonio de la madre símbolos de lo catamorfos: “[...] pero se vuelve a morir y a la noche me caigo”. El puente para pasar del régimen diurno al nocturno la encontramos con la respectiva caída

¹²⁹GALEANO, Eduardo, *Mujeres*, *op.cit.*, p. 30.

¹³⁰ GUTIÉRREZ Fátima, “Mitocrítica, Naturaleza, función, teoría y práctica”, Editorial Milenio, Lleida, Vol 30, Num 1, 2015, p. 152, *Thélème: Revista Complutense de Estudios Franceses* [en línea] <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/48665-82929-2-PB.pdf> Consultado el 9 de mayo del 2016.

del cuerpo propiciada por la muerte. A su vez, encontramos en el régimen de la noche “los símbolos de la inversión y de la intimidad¹³¹” para reproducir el dolor constante de las madres ante el paso del tiempo en función del proceso cíclico que sigue la superposición del día y de la noche.

El régimen de lo diurno es el régimen de la lucha, y en esta línea coloca Eduardo Galeano la cotidianeidad en la que transcurren los días de las abuelas y madres de Buenos Aires. Sin embargo, si analizamos los escritos de Gilbert Durand sobre *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1960) encontramos que es el hombre héroe el que enfrasca tradicionalmente esta lucha contra las tinieblas y no la mujer, la cual aparece representada como una bruja. Contrariamente, Eduardo Galeano coloca todo un ejército de mujeres para batallar contra la muerte pero no en posesión de la espada (símbolo de defensa del honor para el héroe) sino de la certeza que tienen en ver llegar el amanecer después de la soledad de las noches, en el sentido nietzscheano de la palabra, y apoyada siempre en el arma de la intuición femenina que les hace sentir que ellos, efectivamente, aún siguen vivos.

-Función crítica

Como último recurso característico de las crónicas citado por Álvaro de Diego en su aplicación al fragmento de *Las madres de Plaza de Mayo* encontramos la función combativa del texto. Como sabemos, la crónica no solo es un género informativo sino también interpretativo, y en ese sentido, abierto a la libertad con que podemos incluir el mayor número posible de recursos literarios de lo que suele hacer cualquier otro texto periodístico como la noticia. Dentro de este extracto en concreto encontramos varios tintes críticos aunque nos llama la atención la siguiente referencia externa dentro del texto ya mencionada antes: “Los poetas locos van al muere y los poetas normales besan la espalda y cometen elogios y silencios”. Con esta cita, el autor hace alusión al gran número de escritores y periodistas que fueron capturados y asesinados por el régimen de Jorge Rafael Videla como Paco Urondo o Haroldo Conti, colaboradores ambos de la revista *Crisis* dirigida por Eduardo Galeano entre 1973 y 1976. Por “poetas locos” el autor se refiere a los escritores enfrentados a las milicias militares y por “normales” aquellos que aplaudieron las vicisitudes del régimen o se apartaron a un lado. Entre ellos creemos que Eduardo Galeano hace mención entre líneas al sonado almuerzo que

¹³¹ *Ibíd.*

tuvo lugar el 19 de mayo de 1976 y que reunió al dictador argentino junto a otros escritores como Ernesto Sábato, Horacio Ratti y Jorge Luis Borges.

La alusión de Eduardo Galeano hacia dichos “poetas normales” entronca con el pensamiento del autor acerca del trato que reciben aquellos que deciden ajustarse o no a las imposiciones de quienes intentan escribir la historia de forma sesgada. Los “poetas locos” son en su conjunto todas las mujeres reivindicativas que conforman la antología de *Mujeres* y en su defecto todos aquellos que son expulsados del sistema por desafiar los parámetros impuestos. Esta alusión implícita a la realidad que lleva a cabo el autor a través de la crítica permite colocar el texto en unos niveles más próximos a la realidad de tal modo que el lector puede percibir este texto como una crónica verosímil donde situar los hechos en el tiempo y a sí mismo.

-Lirismo

Como mencionamos dentro del capítulo delirio y sueño, la selección de textos dentro de la obra se llevaba a cabo por medio de la dignidad, el sueño y la poesía. En este sentido, es difícil no encontrar dentro de las páginas de *Mujeres* referencias líricas en su conjunción con la prosa de Eduardo Galeano, lo cual nos puede llevar a pensar que estamos ante relatos que adquiere la forma de prosa poética:

No consigo dormir. Tengo una mujer atravesada entre los párpados. Si pudiera, le diría que se vaya; pero tengo una mujer atravesada en la garganta¹³².

No obstante, la introducción de estos poemas que apenas llegan a ocupar más de media página no es abundante en comparación con el uso de minificciones donde al autor lo que le interesa es contar y trasladar el conocimiento de un espacio y una sociedad determinada para una mujer que nos es anónima. En este sentido, creemos que los textos de *Mujeres* no sirven al género de la prosa poética por no haber en ellos una finalidad completa en la transmisión de impresiones. Aunque no negamos que haya cierta lírica impregnada entre sus páginas que aluda más a la recreación de una nostalgia por el encuentro y búsqueda de la mujer perdida y olvidada. Este tipo de “poemas” más solemnes pertenecen a los libros *El libro de los abrazos* (1989), *Las palabras andantes* (1993) y *Los hijos de los días* (2012), las tres obras de Eduardo Galeano cargadas con mayor emoción poética y melancólica.

¹³²GALEANO, Eduardo, *Mujeres*, *op.cit.*, p. 132.

Una vez analizadas las características del relato *Las Madres de Plaza de Mayo* según las teorizaciones de la crónica periodística, pasaremos a analizar los textos que engloban la obra de *Mujeres* bajo otros géneros literarios como las minificciones y que van desde el microcuento al microrrelato. En esta línea de lo “micro” pensamos que se encuentra la crónica periodística por su carácter breve, fugaz y complaciente con el lector.

Y es que si existe un elemento común que podría unificar a todos los formatos literarios bajo los cuales se escriben los distintos textos de *Mujeres* es la brevedad. Por brevedad entendemos la escritura de una narrativa donde el espacio del texto no supera más de una página impresa y que se construye en sintonía con la búsqueda de un lenguaje sencillo, como el que decíamos perseguía el escritor uruguayo en los capítulos anteriores. Actualmente existe una gran “hibridación genérica” de la minificción donde según Lauro Zavala: “El cuento brevísimo se entremezcla, y en ocasiones se confunde, con formas de escritura como la crónica, el ensayo, el poema en prosa y la viñeta [...]”¹³³. Tal y como encontramos en *Mujeres*.

2.2.4 Minificciones: El microcuento aplicado a *Mujeres*

En anteriores capítulos subrayábamos el carácter pedagógico que podía alcanzar la literatura de Eduardo Galeano en la búsqueda de una toma de conciencia del lector con respecto a los modelos de ocultación que ha seguido la historia, el funcionamiento del sistema de valores de la sociedad neoliberal, las desigualdades generadas sobre el terreno por las leyes del mercado, etc. En este sentido creemos que la estrategia didáctica del autor está estrechamente vinculada con la brevedad de las minificciones que abarcan *Mujeres*, la cual tiene, según Lauro Zavala su raíz en el relato oral. Como indica el autor: En general, los textos extremadamente breves han sido los más convincentes en términos pedagógicos en la historia de la cultura. Este es el caso de las parábolas (bíblicas o de otra naturaleza), los aforismos, las definiciones y los relatos míticos¹³⁴.

Como podemos deducir a raíz de la cita, la brevedad del relato nunca ha dejado de estar a la orden del día aunque en determinados momentos de la historia de la literatura

¹³³ ZAVALA, Lauro, *Cartografías del cuento y la minificción*, Renacimiento, Sevilla, 2004, p. 86.

¹³⁴ *Ibíd.*, p. 71-72.

haya habido un auge de relatos más extensos como el que tuvo lugar de la novela moderna durante el siglo XIX. En esta línea, el cuento mínimo ha proliferado más que en otros momentos. De hecho, podemos decir que actualmente estamos asistiendo a un gran momento de expansión del microcuento, un fenómeno que empieza a ser ya reconocido, como explica Lauro Zavala, a partir de la segunda década del siglo XX. Según lo leído y a través de la definición que da la autora Jazmín González, definimos el microcuento o minicuento como:

[...] una narración sumamente breve, de personajes y desarrollo accional condensados y lenguaje preciso. Surge de la adaptación de los medios expresivos de otros géneros, a través del tamiz de la estética posmoderna; por tanto, parodia, ironía y fragmentación son rasgos notables en ella¹³⁵.

En función de la explicación de la autora, destacamos tres palabras las cuales consideramos como características a resaltar del microcuento: brevedad (también propia del microrrelato), ironía y fragmentación. En cuanto a la primera, es decir, brevedad y estética de la extensión, Lauro Zavala reconoce la existencia de tres tipos de cuentos cortos actuales: el cuento corto de 1.000 a 2.000 palabras, el cuento muy corto de 200 a 1.000 palabras y el cuento ultracorto de 1 a 200 palabras y bajo el cual agrupamos aquellos textos de *Mujeres* que siguen una estructura semejante a la de este género. Dicha brevedad puede verse en el siguiente cuento titulado *Eco*:

En otros tiempos, la ninfa Eco había sabido decir. Y con tanta gracia decía que sus palabras parecían no usadas, jamás dichas antes por ninguna boca.

Pero la diosa Hera, la esposa legal de Zeus, la maldijo en uno de sus frecuentes ataques de celos.

Y Eco sufrió el peor de los castigos: fue despojada de voz propia.

Desde entonces, incapaz de decir, sólo puede repetir.

La costumbre ha convertido esta maldición en alta virtud¹³⁶.

Esta minificción de apenas ochenta palabras resume de forma escueta una de las intenciones constantes en la literatura de Eduardo Galeano: cuestionar la tiranía de la costumbre y de la tradición que inmoviliza el pensamiento. El cuento de Eduardo

¹³⁵ GONZALEZ, Jazmin “Tres características mínimas del minicuento”, Centro Avanzado de Comunicación, Número 83, 2013, *Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación* [en línea] <file:///C:/Users/USUARIO/Desktop/minicuento.pdf> Consultado el 11 de mayo del 2016.

¹³⁶ GALEANO, Eduardo, *Mujeres, op.cit.*, p. 219.

Galeano permite, en palabras de Jazmín González: “Canalizar el interés y la emoción del lector, y concentrar este interés al final del suceso narrado [...]”¹³⁷. Esta idea de asimilación del texto de forma fugaz e instantánea en el lector puede ponerse en marcha por medio de mecanismos como la parábola. En esta línea, en el texto de *Eco* concluye con la enseñanza: “La costumbre ha convertido esta maldición en alta virtud” cuyo carácter instructivo conecta con aquella relación de brevedad que tenía el cuento a principios de este capítulo para Lauro Zavala. Este acto comunicativo y de expresión inmediata que conforma el microcuento permite establecer una relación monológica entre emisor, mensaje y receptor. En palabras de Edelweis Serra:

Esta relación monológica establecida por el cuento lo hace particularmente intenso; y la intensidad no viene dada por el relato de un solo acontecimiento, porque pueden ser más de uno, sino por la modalidad narrativa inmediata y sintética, que produce en el receptor un efecto estético específico [...]¹³⁸.

Si aplicamos las palabras del autor al texto de Eduardo Galeano encontramos que el mensaje unilateral que lanza el cuento incide de una forma sencilla en la mente del lector. Aplicando las teorías de Vladimir Propp al cuento del escritor uruguayo comprobamos que la minificción recoge las funciones más básicas descritas por el autor ruso en su *Morfología del cuento* (1928) como son:

- Alejamiento (la normal situación se ve alterada): Un día Eco deja de decir.
- Prohibición (imposición de unas reglas): A Eco la obligan a dejar de decir.
- Fehoría (el agresor daña al protagonista): Eco se queda sin voz de forma pública.
- Aceptación y reacción: Eco acepta el castigo que le imponen.

De las 31 funciones detectadas por Vladimir Propp en su colección de cuentos rusos, solo cuatro son detectables en el micro texto que Eduardo Galeano nos presenta. Del mismo modo, se resume a cuatro los siete personajes tipos descritos por el autor ruso: agresor (Hera), princesa o víctima (Eco), mandatario (Hera) y padre (Zeus). En un nivel interpretativo, esto significa que el escritor aplica los patrones del cuento clásico, adopta sus esquemas estructurales, y los ajusta a un modelo de narración aún más

¹³⁷ GONZÁLEZ, Jazmin, *op.cit.*

¹³⁸ SERRA, Edelweis, *Tipología del cuento literario*, Cupsa, Madrid, 1978, p. 12.

sencillo repetido en muchas de las narraciones de *Mujeres* donde alguien, una mujer, hace, dice o sueña algo que desata o altera un equilibrio social impuesto para ella.

2.2.5 Minificciones: El microrrelato aplicado a *Mujeres*

Frente a la monotemática de un solo hecho que suele cubrir la crónica periodística, los textos de *Mujeres* ponen un pie en un gran número de universos temáticos: *Mujeres* en la narración, *Mujeres* en la política, *Mujeres* en el arte, etc. Dentro de esta diversidad llamada por Lauro Zavala “minificciones híbridas”, caracterizadas por combinar rasgos clásicos del minicuento y elementos modernos del microrrelato, agruparía el autor los relatos de Eduardo Galeano. No obstante, debemos puntualizar, que este carácter híbrido no viene predeterminado por esta nomenclatura de géneros que van desde la crónica al cuento sino por ser, según uno de los grandes teóricos actuales del microrrelato David Lagmanovich, una forma literaria de “singular pureza”¹³⁹. Es decir, el microrrelato no es un género que nazca a partir de los ya nombrados sino que conforma un género en sí y bajo el cual creemos que podemos englobar los textos de nuestra antología femenina aunque, como insiste Lauro Zavala, asuma rasgos de otros géneros como el cuento.

En este sentido híbrido, Irene Andrés-Suárez autora de la ponencia *Formas mixtas del microrrelato* (2008) distingue entre dos categorías fundamentales de microtextos: los microtextos de carácter teatral y “los microtextos en los que el discurso narrativo interactúa con el argumentativo (el apunte periodístico) poniendo en entredicho el estatuto ficcional del texto”¹⁴⁰. Dentro de esta última categoría agruparíamos los fragmentos de *Mujeres* por sus incursiones al relato periodístico y sus juegos al despiste entre ficción y realidad. En ellos destacaríamos según la autora “el discurso expositivo-argumentativo” con dotes de interpretación, y cómo “la voz del que narra coincide con la del autor”¹⁴¹. Del mismo modo que sigue la técnica narrativa de la crónica.

¹³⁹ LAGMANOVICH, David, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia. Menoscuarto, 2005, p. 31.

¹⁴⁰ ANDRÉS-SUÁREZ, Irene. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, AEDILE, Málaga, 2009, p. 22.

¹⁴¹ *Ibíd.*

Como podemos venir leyendo todas las minificciones, cuentos, microrrelatos, parábolas, etc, guardan en común ante todo su brevedad. Sin embargo, y más allá de la brevedad, David Lagmanovich amplía y especifica el concepto de microrrelato de tal modo que lo define como un género literario caracterizado lleno de “narratividad y ficcionalidad” junto a un “carácter protéico y fractal”, con un “cruce con tipos de escritura extraliteraria” y las maneras literarias propias de la prosa y el verso¹⁴².

De todos los rasgos nombrados, nos parecen interesantes las aportaciones del autor acerca de la ficcionalidad y la narratividad como notas distintivas en el microrrelato ya que estos dos elementos nos permitirán advertir que, efectivamente, los textos de Eduardo Galeano en *Mujeres* pertenecen al género del microrrelato y no al género de la crónica o el cuento. Es cierto que éstos últimos también practican la ficción o la narratividad pero para que el microrrelato adquiera tal categoría debe practicar, según David Lagmanovich, la brevedad, la literaturización y la narración en su conjunto. En este sentido, y en consonancia con lo expuesto, la crónica periodística puede tener ápices de brevedad y de narratividad pero no de ficcionalización ya que busca llevar la realidad de la manera más fiel posible al lector aunque pueda permitirse ciertas licencias literarias en su estética. En una línea similar, el microcuento posee brevedad y ficción pero su narración suele seguir, como observamos según el modelo de Vladimir Propp, en una dirección lineal y acompañado de un principio, un desarrollo y un final que no tiene por qué tener el microrrelato. De hecho, lo usual es encontrar el microrrelato con un comienzo *In media res*. Este es el principio de un alud de características que conforman el microrrelato más actual y los cuales iremos esgrimiendo a continuación.

2.2.6 Fragmentación narrativa

El relato del siglo XXI, a diferencia del cuento clásico, presenta una serie de disgresiones en la diégesis. Dicha característica se aúna con aquel elemento constante de la fragmentación identitaria que encontraba el autor en América Latina y que ya encontrábamos en la obra periodística del autor, concretamente en *Nosotros decimos no*. Igual que el proceso de recuperación de recuerdos que lleva a cabo la memoria, Eduardo Galeano interconecta anécdotas y relatos dispersos de la mujer congregados a lo largo

¹⁴² LAGMANOVICH, David, “Del microrrelato hispánico: algunas reiteraciones”, p.87 [en línea] file:///C:/Users/USUARIO/Desktop/36_Lagmanovich.pdf Consultado el 14 de mayo del 2016.

de la historia universal para traerlos al momento actual. Pero, ¿cómo podemos ver reflejado esta reconstrucción salteada de la memoria a nivel textual? Creemos que el uso de técnicas literarias de narración como *In media res* acercan esa percepción que tiene el escritor de la realidad.

Este recurso se usa en otras construcciones narrativas, pero no obligatoriamente. En el caso de la minificción se lo puede considerar casi inevitable, aunque suele haber microrrelatos que comiencen por proponer una introducción, por muy sumaria que sea. Al iniciarse el texto *In media res*, se ha dado ya, o se están dando ciertos datos que se refieren a la “configuración de los personajes y a la ubicación de la acción”¹⁴³. Lo que David Lagmanovich intenta decirnos es que dicho comienzo permite dotar a la escena de mayor dramatismo ya que coloca la atención del lector sobre los albores del conflicto ya desarrollado. Como puntualizamos en el apartado de la crónica, los fragmentos de *Mujeres* no pueden ser considerados como tales ya que la focalización del texto no se centra en el contexto de los acontecimientos o el dato, como debería ser en el género periodístico, sino en el conflicto generado entre el entorno y la mujer, y desde el cual Eduardo Galeano apela a su crítica.

Aunque no todos los relatos sigan dicho comienzo por escoger el orden cronológico del cuento o la crónica, en el siguiente relato de *Mujeres* titulado *Hincada sobre sus ruinas, una mujer busca*, observamos la correcta utilización de dicha técnica:

1976. La Plata

Hincada sobre sus ruinas, una mujer busca alguna cosa que no haya sido destruida. Las fuerzas del orden han arrasado la casa de María Isabel de Mariani y ella hurga los restos en vano. Lo que no han robado, lo han pulverizado. Solamente un disco, el Réquiem de Verdi, está intacto.

María Isabel quisiera encontrar en el revoltijo algún recuerdo de sus hijos y de su nieta, alguna foto o juguete, libro o cenicero o lo que sea. Sus hijos, sospechosos de tener una imprenta clandestina, han sido asesinados a cañonazos. Su nieta de tres meses, botín de guerra, ha sido regalada o vendida por los oficiales.

Es verano, y el olor de la pólvora se mezcla con el aroma de los tilos que florecen. (El aroma de los tilos será por siempre jamás insoportable.) María Isabel no tiene quien la acompañe. Ella es madre de subversivos. Los amigos cruzan la vereda o desvían la mirada. El teléfono está mudo. Nadie le dice nada, ni siquiera mentiras.

¹⁴³ LAGMANOVICH, David, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, op.cit., p. 24.

Sin ayuda de nadie, va metiendo en caja los añicos de su casa aniquilada. Bien entrada la noche, saca las cajas a la vereda.

De mañana, muy tempranito, los basureros recogen las cajas, una por una, suavemente, sin golpearlas. Los basureros tratan las cajas con mucho cuidado, como sabiendo que están llenas de pedacitos de vida rota. Oculta detrás de una ventana, en silencio. María Isabel les agradece esta caricia, que es la única que ha recibido desde que empezó el dolor¹⁴⁴.

A través de este fragmento observamos un comienzo *In media res*. La mujer de la que habla el autor se encuentra sumergida en la totalidad de sus actos cuya acción es introducida por un verbo en gerundio que suele tipificar movimiento dentro de la acción, de tal modo que habrá que seguir avanzando en la lectura para llegar a encontrar el sujeto; “una mujer”. Esta estrategia de colocar el verbo a principio de la enunciación permite al autor poner énfasis sobre él. De modo que la primera imagen que tiene el lector de la protagonista es de su posición “hincada” y derrotada en el suelo como consecuencia del desorden que ha ocasionado en su casa la llegada de un agente externo que representa al poder. Inmediatamente después el autor hace uso de las analepsis para explicar qué hechos del pasado han desatado la situación actual: “Hincada sobre sus ruinas, una mujer busca alguna cosa que no haya sido destruida. Las fuerzas del orden han arrasado la casa de María Isabel de Mariani y ella hurga los restos en vano”. Como vemos, ese diálogo entre pasado y presente se sigue propagándose entre todas las páginas, comas y puntos de la obra.

Por otro lado, y como ya adelantamos, esta fragmentación narrativa interna de la obra pertenece a una superior donde cada extracto y cada historia individual forma parte de otra superior. Es lo que los críticos llaman “novela fragmentaria” o “novela fragmentada” y que es propia de las minificciones de relatos como los que encontramos en *Mujeres*.

El fragmentarismo como rasgo característico de la Posmodernidad “daría cuenta, pues, no solo de la desorganización/discontinuidad de la trama narrativa sino, sobre todo, del gusto posmoderno por lo pequeño¹⁴⁵,” que encuentra su lugar en los cambios de diseño y producción automática gestados durante el siglo XX, la aceleración del ritmo de vida de las sociedades contemporáneas, la proliferación de la imagen frente al

¹⁴⁴ GALEANO, Eduardo, *Mujeres, op.cit.*, p. 199.

¹⁴⁵ GARRIDO, Antonio, *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, AEDILE, Málaga, 2009, p. 59.

texto largo, etc. La exigencia por lo conciso y breve parece imponerse también en la literatura. En Eduardo Galeano, este inciso en el detalle y el gusto por lo insólito, la anécdota y la concisión no solo viene determinada por la herencia periodística sino por el gusto de reflejar una sociedad donde los discursos mediáticos, culturales y sociales se entrelazan y se confunden sin tiempo para analizarlos. En este tiempo de desorden Eduardo Galeano cumple con la tarea de desnudar la complejidad del paisaje que se nos presenta, delimitando cada una de sus formas e ideas por medio de la retórica del fragmento, hasta llevarlo a su simplificación máxima.

Esta idea de la rotura se conjuga además con aquella que encontraba el escritor uruguayo en la identidad fragmentada del ser latinoamericano descrita en la primera parte de esta investigación. En este sentido la fragmentación nos remite a la intertextualidad ya que algunos textos de *Mujeres* remiten a otros y se conjugan entre sí como piezas de un puzle sin armar, y que una vez unidas, encuentran un sentido de interpretación global para el lector. Bien es cierto que cada uno de los textos puede sobrevivir y ser comprendido por sí solo pero la inserción de todos ellos bajo un mismo relato en común permite analizar y entender el sentido de recuperación de la condición femenina que lleva a cabo Eduardo Galeano a lo largo de toda la historia. La intertextualidad puede ser estudiada por medios de las relaciones fragmentarias que existen en los diferentes niveles de la presente obra, tal y como llevaremos a cabo en el siguiente capítulo.

2.3 LA INTERTEXTUALIDAD EN MUJERES

Como decíamos, una de las características de la literatura uruguaya de los años setenta era precisamente aquel carácter universal, refiriéndonos con ello a la capacidad que tenían ciertos autores como Eduardo Galeano para conectar cada historia individual con una narración global que pudiera alcanzar un significado holístico en el cifrado de los sentidos de la obra. En este sentido, decíamos que *Mujeres* asumía una fragmentación total ya que en ella confluían además varios géneros como bien subraya Diana Palaversich:

Galeano escribe este collage temático dentro del collage genérico compuesto por fragmentos de periodismo, ficción, discurso histórico, poesía, teatro, testimonio, etc. En el proceso de la reescritura de la historia desde el punto de vista subalterno

Galeano inevitablemente desafía los cánones tradicionales tanto de la historia como de la literatura¹⁴⁶.

Este mosaico genérico al que hace alusión la autora es lo que conocemos como una novela fragmentada, no solo por este aluvión de géneros diferentes, sino por la incapacidad de trazar en obras como *Mujeres* una línea lógica secuencial en el tiempo de la narración. Las mujeres de los relatos pertenecen a distintas épocas y momentos de la historia, y aunque unidas por una serie de temáticas en común, el autor viaja hacia adelante y hacia atrás cruzando puertas en el tiempo para asomarse por el “ojo de la cerradura” a la vida de todas ellas. Esta pincelada breve del autor por cada uno de las historias de vidas de sus protagonistas permite realizar una superposición de todos los fragmentos de la obra a modo de un montaje audiovisual por cortes. Eduardo Galeano llevaría a cabo una serie de “frames” (encuadros), colección de anécdotas, donde un “fragmento de la narración permite explicar la totalidad en función de su relación con otros fragmentos del relato” a través del apoyo del “principio de la iteración, es decir, de la repetición con diferencia¹⁴⁷”. Es la primera relación intertextual que encontramos en la antología en sí cuya suma de todas sus partes permitiría contextualizar el propósito final del autor, esto es, reescribir, una vez más, la historia universal teniendo en cuenta la voz de la mujer.

Este mecanismo por el cual se repiten los fragmentos con un vínculo temático e interpretativo en el interior de la narración nos lleva a definir la obra de *Mujeres* como un gran relato marco donde todas las historias de superación individual darían lugar al gran relato de supervivencia de la mujer en el tiempo histórico. Precisamente, la gran mayoría de las protagonistas de la antología, consiguen hacerse oír, ver o escuchar a través de ese alud de pasiones temáticas como la literatura, el arte, la música, el baile que les permite poner en común la soledad a la que se ven abocadas. En este sentido, no es casual que Eduardo Galeano decida abrir esta obra con el personaje de Sherezade, el gran icono de la literatura que consiguió otear a la muerte gracias a la pasión de decir. Al pasar la página, el lector no encuentra una consecución en la diégesis de la historia de Sherezade sino otros relatos que nos acercan la vida de otras grandes narradoras de la palabra oral y escrita. A nivel textual, este relato marco de supervivencia que hay de fondo podemos verlo representado en la plena conciencia de sentido narrativo que hay

¹⁴⁶ PALAVERSICH, Diana, *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*, op.cit., p. 139.

¹⁴⁷ ZAVALA, Lauro, *Cartografías del cuento y la minificción*, op.cit., p. 193.

por parte del autor ya que la pieza comienza con títulos de relatos iniciáticos como *Fundación de la novela moderna*, *La pasión de decir (I)*, esto es, títulos que denotan un desarrollo en la obra y que nos muestran que la antología aún no termina como *No digo adiós* para terminar con títulos quieren llegar a un final cerrado como *Adiós*.

Dicho encuadre queda patente en la organización y distribución física de los elementos paratextuales de la obra como la delimitación entre cuatro líneas de cada fragmento, enmarcándolos a modo de un cuadro. La obra se construye a modo de plegado o abanico subdividida en 170 partes con una extensión que no abarca más de las 200 palabras aproximadamente.

Esta retórica del fragmento por iteración, es decir por repetición temática y de contenido se lleva a cabo según Lauro Zavala a través de varios mecanismos metaficcionales de naturaleza metonímica como la iteración narrativa y la iteración diferida, las cuales entendemos podemos aplicar a *Mujeres*. Por un lado, en cuanto a la iteración narrativa, el autor colocaría un narrador externo a la diégesis de los hechos: “Se trata de un observador de la acción, que conoce el final del relato epifánico y cuya función consiste en establecer una especie de suspenso y un ritmo regular al relato, de tal manera que el lector o espectador puede tomar una distancia crítica [...]”¹⁴⁸.

En este sentido, este narrador nos recuerda al propio de la crónica periodística, un narrador externo en tercera persona que cuenta en cada uno de los relatos las acciones, temores y sueños de sus protagonistas. Aunque en ocasiones el autor rompa la cuarta pared del relato ficcional y se presente delante del lector con el fin de, según Lauro Zavala de revelar “alguna verdad narrativa”¹⁴⁹. Es el caso del relato *Profecías (I)* donde el autor explica cómo una mujer adivinó que en un futuro sería condecorado con un premio literario. Entre algunas de las verdades que Eduardo Galeano nos revela en *Mujeres* se encuentra su interés por mostrarnos la sabiduría, capacidad de futuro e inteligencia de éstas.

En cuanto a la iteración diferida, o reciclaje de nudos, nos encontramos que existe una “constante repetición diferida de acontecimientos, donde cada repetición crea

¹⁴⁸*Ibíd.*, p. 195.

¹⁴⁹*Ibíd.*, p. 196.

una diferencia, pues emplaza a un contexto distinto¹⁵⁰, esto es, aunque en los textos de *Mujeres* observemos que el modus operandi sea de una mujer que tiene que batallar o resignarse ante unas circunstancias dadas por la sociedad, encontramos que existen diferencias entre unos resultados y otros de sus objetivos en función del tiempo y espacio donde se sitúan. Con esto el autor nos indica cómo la historia se ha mantenido intacta o no a los estereotipos e impedimentos que ha permitido a las mujeres empoderarse en los espacios públicos, de las profesiones y de las artes. Esta lógica de la fragmentación podemos estudiarla dentro de *Mujeres* a través de las relaciones intertextuales que la propia obra emite con respecto a otros discursos artísticos y con respecto a sí misma como veremos a continuación.

2.3.1 Relaciones intertextuales dentro de *Mujeres*

El primer tipo de fractura que encontramos en la presente antología es del tipo genérica ya que los microrrelatos, a modo de collage, presentan influencias de la crónica periodística como es el caso del texto *Crónica de la ciudad de Bogotá*, con acercamientos al modelo de crónica periodística, o influencias del microcuento como en *Historia del lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*. La lírica y la poesía también se dejan entrever en la colección de relatos que encontramos dentro de *Mujeres* como *La noche* o en la serie *Ventana sobre una mujer*. Aunque la gran primera relación intertextual que observamos en la obra es a nivel de contenido y de fondo.

Como veníamos diciendo, cada fragmento de *Mujeres* no solo forma parte de una unidad superior sino que dentro de cada uno de ellos encontramos referencias intratextuales que sobrepasan los límites de cada relato. En este sentido, entendemos cada uno de los textos como pequeños hijos de una gran familia que juegan, se buscan y se escuchan entre ellos para dar sentido al significado del relato global. Esta primera relación intrínseca con respecto al tema de la obra creemos que cobra vida por medio de la repetición de palabras e ideas similares en diferentes extractos pero que cobra vida en boca de diferentes protagonistas y personajes. En este sentido, el recurso de la anáfora en cuanto a la iteración de ciertos elementos ideológicos del autor no nos debe extrañar ya que estamos ante una antología que unifica la concepción que tiene el autor con respecto a la condición femenina a lo largo de la historia. En esta línea observamos que el extracto de *Las Madres de Plaza de Mayo* tiene su correlato en los dos relatos

¹⁵⁰*Ibíd.*, p. 194.

siguientes que le siguen: *Celebración de la amistad*, *Las intrusas perturban una tranquila digestión del cuerpo de Dios* y *Alicia Moreau...* Por otro lado la repetición también puede darse a través del uso reiterativo de ciertos personajes como Eva Perón que aparece retratada en más de una ocasión como en el texto *Evita* y *El pueblo argentino desnudo de ella*.

Con motivo de la situación de exclusión que ha padecido la mujer a lo largo de la historia, según nos hace entender el autor, encontramos ideas y palabras que nos remiten a este espacio de silencio donde han permanecido ocultas. Aquí las relaciones intertextuales vienen dadas por esta repetición de vocablos que aluden al vacío y a la soledad. Es por ello que nos llama la atención el uso constante de la palabra “nada” la cual podemos leer en diferentes extractos ya citados como *Hincada sobre sus ruinas, una mujer busca...*:

[...] María Isabel no tiene quien la acompañe. Ella es madre de subversivos. Los amigos cruzan la vereda o desvían la mirada. El teléfono está mudo. Nadie le dice nada, ni siquiera mentiras. Sin ayuda de nadie, va metiendo en cajas los añicos de su casa aniquilada [...]¹⁵¹.

A través de la aliteración “nadie le dice nada” y de la repetición de la palabra “nadie” Eduardo Galeano ambienta el duelo que lleva María Isabel por el luto de su familia. La falta de respuestas llena la vida de estas madres, hermanas e hijas, verdaderas víctimas de las guerras por tener que enfrentarse solas al dolor que supone la ausencia y la desaparición de los que se van. De un modo similar ocurre con *Las edades de Ana*, un relato sobre Ana Fellini la cual pierde a sus padres en la dictadura militar de Argentina, verdad que ella descubre a los once años. Eduardo Galeano enfatiza la expresión de la protagonista al decir que Ana Fellini se quedó muda y sin pronunciar palabra: “[...] Ella había sido una niña parlanchina, pero desde entonces habló poco o nada”, todos dicen que tenía cáncer y que se debilitó pero “[...] la bruja del barrio dijo que murió porque no gritó”¹⁵². La palabra nada estrecha lazos entre las mujeres de esta obra, la muerte, y el conflicto bélico. Si la palabra era vida y una forma de supervivencia en *Sherezade* y en las “hijas de Eva”, la ausencia de ella las debilita ahora llevándolas hasta el límite de la muerte.

¹⁵¹ GALEANO, Eduardo, *Mujeres, op.cit.*, p. 199-200.

¹⁵² *Ibíd.*, p. 197.

No obstante el silencio puede ser tomado como un método de subversión ante el ruido de igual modo que sucede en el relato *No digo adiós* donde Manuela León, indígena de Ecuador, se despide de la civilización que intenta destruir todo su pasado y legado de la siguiente forma:

[...] Cuando le llegó este último día, Manuela enfrentó al pelotón de fusilamiento sin venda en los ojos. Y preguntada si tenía que algo que decir, contestó, en su lengua:

—Manapi.

Nada¹⁵³.

En este sentido repetitivo e intratextual encontramos el uso de epítetos para destacar la cualidad de locura con el que la historia ha marcado a la mujer. Son numerosos los textos en los que el autor hace uso de dicho adjetivo como en el texto de *Harriet*, en alusión a Harriet Tubman, luchadora por la libertad de los esclavos afroamericanos en Estados Unidos:

Ocurre a mediados del siglo diecinueve.

Se fuga. Harriet Tubman se lleva de recuerdo las cicatrices en la espalda y una hendidura en el cráneo.

Al marido no se lo lleva. Él prefiere seguir siendo esclavo y padre de esclavos:

—Estás loca —le dice. Podrás escaparte, pero no podrás contarle [...]¹⁵⁴.

Eduardo Galeano recoge este cliché de la locura femenina. A una mujer se la etiqueta con el epíteto de loca cuando es atrevida y se empeña en conseguir sus propósitos y quiere, en definitiva, encontrar su propia felicidad. Esta catalogación de la locura consideramos que el autor la lleva a su cénit desde el personaje de Juana la loca junto al texto que lleva su nombre. En una selección de varios de sus fragmentos leemos:

[...] A los dieciocho, descubre el baño. Una doncella árabe de su séquito le enseña las delicias del agua. Juana, entusiasmada, se baña todos los días. La reina Isabel, espantada, comenta: *Mi hija es anormal*.

[...] A los veintitrés, intenta recuperar a sus hijos, que por razón de estado casi nunca ve. *Mi hija ha perdido el seso*, comenta su papá, el rey Fernando¹⁵⁵.

¹⁵³*Ibíd.*, p. 120.

¹⁵⁴*Ibíd.*, p. 66.

Si ampliamos la mirada al relato de Juana escrito por Eduardo Galeano observamos que la retórica de la locura se encuentra estrechamente vinculada con las necesidades afectivas y físicas de las mujeres. De este modo, el autor nos indica de qué modo la historia ha buscado, por medio de la designación del adjetivo loca al sexo femenino, una justificación a los improperios y ausencias a las que han sido abocadas.

Como segunda relación fragmentaria en *Mujeres*, encontramos que el humor permite crear unos esquemas de ruptura que permite poner en común unos textos con otros. En esta línea, para David Lagmanovich, la parodia es una de las motivaciones de la escritura del microrrelato. Recordemos que en *Mujeres* no importaba tanto el dato informativo del hecho como el trasfondo crítico que había detrás. Dicha acción sería para David Lagmanovich como una forma de reescritura en el sentido de que Eduardo Galeano llegaría a parodiar ciertos aspectos de la historia:

He ahí la primera modalidad del microrrelato: su uso como instrumento para la reescritura de textos clásicos. El microrrealista es un bricoleur que trabaja con fragmentos, obviamente ajenos, pero con los cuales da testimonio de su propia visión de la realidad¹⁵⁶.

Por textos clásicos entendemos relatos universales y conocidos en las antípodas de la narración como la Biblia. Por ejemplo son varias las alusiones del autor a Eva y Adán o a las “hijas de Eva”, es decir, a todas las mujeres sometidas por ser consideradas la reencarnación del pecado de su bisabuela, tal y como Eduardo Galeano escribe: “Ya las mujeres habían sido largamente maltratadas por la Biblia y por la mitología griega, desde los tiempos en que la tonta de Eva hizo que Dios nos echara del Paraíso [...]”¹⁵⁷. O en su defecto, en la historia de cualquier religión como Aixa, la mujer preferida del profeta Mahoma que encabezó un alzamiento contra el califa Alí y a la que también su religión la convirtió en causante de males según el escritor uruguayo:

[...] En nuestro tiempo, muchas mezquitas impiden el paso a las mujeres, pero en los tiempos aquellos las mezquitas fueron los lugares donde Aixa pronunció las arengas que encendieron los fuegos de la ira popular. Después, montada en su camello, atacó la ciudad de Basora. La prolongada batalla dejó quince mil caídos.

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p.178.

¹⁵⁶ LAGMANOVICH, David, *El microrrelato. Teoría e historia*, Menoscuarto, Palencia, 2006, p. 129.

¹⁵⁷ GALEANO, Eduardo, *op.cit.*, p. 206.

Esa sangría inauguró el odio entre los sunitas y los chiítas, que todavía cobra víctimas. Y algunos teólogos dictaminaron que ésta era la prueba irrefutable de que las mujeres hacen desastres cuando se fugan de la cocina¹⁵⁸.

En el texto observamos la reescritura a la que somete Eduardo Galeano los grandes relatos ancestrales y las consecuencias que tienen éstos en el día de hoy. En este caso, si Aixa no hubiera organizado su particular revolución social en las mezquitas, hoy en día las mujeres podrían entrar en ellas o los hombres de Oriente Medio vivirían en paz si una mujer no hubiera desatado su histeria siglos atrás. De este modo, Eduardo Galeano nos hace ver que, la gran mayoría de las narraciones antiguas están plagadas de elementos peyorativos para la mujer cuando ésta decide salir del espacio social que le es asignado. De igual modo que los científicos temían que la bicicleta pudiera permitir a la mujer desplazarse con mayor libertad y facilidad, es decir, empoderarse de los espacios públicos, los teólogos también creían que el único desorden que no causaría la mujer dentro de la vida sería dentro de la cocina.

La concatenación de ironías a lo largo de la obra, tanto en su discurso periodístico como literario y la predisposición del humor para contraponer el discurso oficial con el subalterno, propicia la reflexión de la propia historia. Parodiar la historia es establecer relaciones intertextuales entre ésta y el propio texto creativo y ficcional. En este sentido, *Mujeres* habla constantemente con su tiempo por lo que permitiría constituir, en palabras de Gerard Genette, un “segundo grado de literatura” como “sistema modelizador secundario¹⁵⁹”, es decir, otra interpretación posible e imaginativa a los modelos históricos aceptados. Dichos lazos y diálogos externos nos llevarían a introducir el siguiente apartado donde la obra de Eduardo Galeano, además de dialogar consigo misma, también conversaría con otras.

2.3.2 Relaciones intertextuales de *Mujeres* con otras obras de la literatura

Partimos de la base de que Eduardo Galeano sigue los pasos de Sherezade y decide intercambiar una historia por un nuevo día de vida. En este sentido el primer nexo entre *Mujeres* y otra obra narrativa aparece en los cuentos de *La mil y una noches* (año 850 aprox.) De hecho en la propia cubierta leemos:

¹⁵⁸ GALEANO, Eduardo, *Mujeres*, op.cit., p. 59.

¹⁵⁹ SKLODOWSKA, Elzbieta, op.cit., p.10.

Como el personaje que abre el libro, la Sherezade de *Las mil y una noches* que le cuenta historias al rey para que no la mate, Galeano entrega en cada relato su maestría de narrador oral y de artesano del lenguaje, para conjurar el olvido, pero también para celebrar la experiencia de las que nunca se resignan¹⁶⁰.

Como podemos observar en la cita, ambas obras literarias se caracterizan por la práctica y el cultivo del relato oral. En esta línea, *Mujeres* recupera, como indicamos anteriormente, las vidas, los recuerdos y las anécdotas de mujeres que no entraron a formar parte de la historia escrita. Al igual que las protagonistas de la antología, Sherezade encuentra en la expresión oral una forma de estar presente en los demás y en el tiempo. La princesa de Oriente Medio y el escritor enarbolan un cuidado discurso, desprovisto de un lenguaje embrollado con el fin de que el rey se aburra y el lector se distraiga en otros menesteres que impliquen la muerte de sus narradores.

En cuanto al método en que el relato toma forma, ambos textos se caracterizan por reunir sus historias bajo un relato marco. A modo de continuas storytellings, Sherezade y Eduardo Galeano practican el arte de narrar, simulando la improvisación, para poder otear sus instintos de supervivencia ante un rey déspota y un sistema social patriarcal que desvirtúa la condición femenina. Bajo un mismo relato marco, Sherezade y el escritor uruguayo crean fragmentos independientes aunque unidos mediante una relación narrativa en *Las mil y una noches* (donde termina un texto empieza otro), y una relación de contenido en *Mujeres*, para demostrar cómo la literatura conforma un relato de vida, huida y búsqueda de la dignidad que la realidad corre el riesgo de transgredir.

En términos de dignidad, no solo en los inicios del libro podemos establecer puentes con otras obras o personajes de la literatura como Sherezade. En el prólogo de la propia antología hallamos una curiosa referencia a la película *Leolo* (1992) que llama al tan defendido derecho por Eduardo Galeano a soñar. Como explica el editor en el prólogo:

Leolo, el personaje de la bellísima película de Jean-Claude Lauzon, asediado por la locura y el horror, se repetía:

Porque sueño, no estoy loco,

Porque sueño, no lo estoy¹⁶¹.

¹⁶⁰ GALEANO, Eduardo, *Mujeres, op.cit.*

¹⁶¹ GALEANO, Eduardo, *Mujeres, op.cit.*, p. 5.

Anteriormente advertíamos de la importancia de la ensoñación como eje vertebrador que reunificaba los textos de la antología. En esta línea, hablar en sueños y soñar despiertos como hacía Leolo en voz alta para escapar de la ignorancia de su familia y la decrepitud de su ambiente conecta con la capacidad imaginativa de las mujeres que retrata Eduardo Galeano para escapar a través de la creación artística, narrativa, interpretativa, etc. El pequeño Leolo, gracias a su asombrosa capacidad narrativa, utiliza la palabra al igual que Sherezade con el fin de remediar su posición en un mundo que siente lleno de agujeros negros sociales y ante los que teme ser absorbido. Entre otras referencias cinematográficas con las cuales podemos establecer puentes de conexión con la antología de Eduardo Galeano, debido a la interconexión de historias que van narrándose en paralelo a lo largo de una misma estructura narrativa, encontramos, por un lado, el film *Las horas* (2002) de Stephan Daltry, y por otro, la película *De tu ventana a la mía* (2011) de la directora Paula Ortiz. En ambas, tres mujeres son atravesadas por una causa diferente en sus vidas que consigue conectarlas debido a la historia de lucha y superación propia que comparten. En *Las horas*, una sola frase inicial del libro de Virginia Woolf, “La Señora Dalloway dijo que ella misma compraría las flores”, consigue marcar el hilo conductor de tres mujeres de épocas muy diferentes pero donde tienen la tarea de afirmar su identidad y libertad. En este sentido, la literatura se construye tanto en la obra de Eduardo Galeano y de Stephan Daltry como un eje conciliador que permite dialogar a sus personajes sobre una misma línea de tiempo.

Como tercera relación intertextual, encontramos en las obras de Elena Poniatowska huellas de los planteamientos literarios e ideológicos de Eduardo Galeano que nos recuerdan al texto de *Mujeres*. De hecho, en la propia figura de la autora mexicana observamos similitudes biográficas a la del escritor uruguayo como la formación periodística, el estilo y el sello impasible de la crónica en la literatura, la admiración e influencia por Juan Rulfo, la causa social y la búsqueda de una respuesta moral en sus planteamientos críticos.

Ambos han sido testigos y cronistas de su tiempo y su causa se centra en la recuperación de las voces más marginales y silenciadas. Los orígenes del trabajo de Elena Poniatowska se localizan en México inspirados en mujeres que tienen que batallar dentro de ambientes masculinizados como en *Hasta no verte Jesús mío* (1969) donde su protagonista cobra fuerza, independencia y afirmación femenina dentro de un acto tan

violento y convulso como la Revolución Mexicana. En un plano mayor de conexión, existe una obra donde confluyen los objetivos reconciliadores y batalladores del escritor uruguayo y la autora mexicana con respecto al sexo femenino como es *Las siete cabritas* (2000) de Elena Poniatowska. De un modo similar a su contemporáneo, la autora ya ha dedicado una amplia parte de su trayectoria a servir a la memoria de la mujer en trabajos como *Leonora* (2011) donde trae al frente la vida de Leonora Carrington, pintora mexicana, cuya obra trascendió poco fuera de su país. De un modo similar, *Las siete cabritas* recoge también la vida y hazañas de siete mujeres mexicanas más o menos conocidas como son: Frida Kahlo, Pita Amor, Nahui Olin, María Izquierdo, Elena Garro, Rosario Castellanos y Ellie Campovello.

A raíz de lo descrito, creemos que *Mujeres* de Eduardo Galeano y *Las siete cabritas* de Elena Poniatowska se sirven de la capacidad retratista que tienen sus autores, educados en la escuela del periodismo, para poner al descubierto las luchas, prácticamente anónimas, de diferentes mujeres para conseguir una sociedad más justa. El segundo punto en común entre las dos obras, aparte del uso del retrato, lo observamos en la gran variedad temática de las narraciones, es decir, tanto Eduardo Galeano como Elena Poniatowska recuperan historias de mujeres que aman apasionadamente a la par que quieren ser escritoras, pintoras o bailarinas. Dicha variedad procede a su vez de la escritura de los microtextos. Es decir, a partir de una historia de vida o una figura femenina la autora esboza un alud de microrrelatos que aluden a alguna anécdota o rasgos de sus vidas sirviéndose de entrevistas y memorias de igual modo que Eduardo Galeano construye *Mujeres*.

Por otro lado, en las dos piezas sus autores escriben en su amplia mayoría en tercera persona para fracturar la cuarta pared y poder identificarse con un rasgo del personaje y encontrarse personalmente con el lector:

Las mexicanas solemos girar en torno al amor como burras de noria, insistimos en un rey Salomón que nos bese con los besos de su boca, nos diga que nuestros pechos son gemelos de gacela, nuestro vientre un montón de trigo cercado de lirios y que bajo nuestra lengua hay un panal de leche y miel¹⁶².

Además del narrador testigo, la obra combina el ejercicio del monólogo dramático tan cultivado por la escritora mexicana y observado en la descripción de personajes

¹⁶²PONIATOWSKA, Elena, *Las siete cabritas*, Txalaparta, Tafalla, 2000, p. 107.

como Frida Kahlo ilustrada también en la antología de Eduardo Galeano. A su vez detectamos en los títulos de las dos obras alusiones a temas transcendentales en la consecución de las luchas por la liberación femenina como el divorcio. Si en *Las siete cabritas* leemos un título del microrrelato *El divorcio, un acto de autoestima*, en *Mujeres* encontramos un fragmento titulado *El divorcio como medida higiénica*. La relación entre ambos escritores también la hallamos a través de la editorial con que Eduardo Galeano publica esta antología femenina; la editorial mexicana Siglo XXI y de la cual Elena Poniatowska fue co fundadora. El aprecio y conexión entre los dos autores se respiraba fuera de las páginas. Tras la muerte del escritor uruguayo la escritora participó en el homenaje que la Universidad Nacional Autónoma de México le dedicó el 9 de junio de 2015. Durante el acto Elena Poniatowska recordó: “Eduardo Galeano nunca nos maltrató. Y con su muerte, nos enseñó a todas las mujeres a morir dignamente¹⁶³”.

Como última referencia intertextual, la obra del autor uruguayo nos sirve de puente para cruzar al otro lado del charco y huir, en palabras de Fernando Aínsa “hacia una remota periferia¹⁶⁴”. Eduardo Galeano conoció el exilio y se planteó el centro de su obra desde la experiencia creativa y reflexiva que le brindó el desplazamiento. En esta línea, el trabajo del autor conecta con la literatura más marginal y el espíritu crítico del romanticismo con respecto al sistema imperante. Pero no marginal en la línea de los personajes bohemios y extranjeros de Albert Camus sino en el sentido de interrogar la propia cultura dominante y someterla a juicio, poniendo el ojo en el pequeño gesto heroico y humilde cotidiano para cuestionar “la falsa grandeza de las cosas grandotas¹⁶⁵”. Con la vista puesta siempre en un equilibrio que busque la dignidad y unos valores promovidos por un relato en común lleno de sueños, humor e ironía que nos salve de todos los agujeros negros de la realidad.

¹⁶³ “Era nuestro, era mexicano, era uruguayo, Elena Poniatowska recuerda al escritor Eduardo Galeano”, 10/06/2015, *emeequis* [en línea] <http://www.m-x.com.mx/2015-06-10/era-nuestro-era-mexicano-era-uruguayo-elena-poniatowska-recuerda-al-escritor-eduardo-galeano/> Consultado el 1 de junio del 2016.

¹⁶⁴ AÍNSA, Fernando, *Palabras nómadas nuevas cartografía*, Vervuert, Madrid, 2012, p. 199

¹⁶⁵ La nueva república, “Eduardo Galeano Vivir sin miedo”, 10/03/2013, *YouTube* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=rygqfWagvhQ> Consultado el 30 de mayo del 2016.

En base a la intertextualidad, y como conclusión final para esta segunda parte de la investigación, creemos que el género bajo el cual se escriben los textos de *Mujeres* pertenece al microrrelato aunque por él trascienda las huellas de la crónica periodística, el cuento, la lírica y el testimonio. En este sentido, la fragmentación y la capacidad de relación entre unos géneros y otros no deja nunca de estar presente en dicha obra. No obstante, frente a la brevedad que impone el microrrelato y lo finito y fugaz de la imagen es de valorar en Eduardo Galeano su intención cognoscitiva y “sentipensante”¹⁶⁶, tal y como el propio autor definiría por tomar consciencia de la vida ligando corazón y mente. Frente al carácter autorreferencial que encontrábamos en la literatura del boom, el escritor uruguayo escribe sin dejar de pensar en los otros, con la vista puesta a través de una cerradura en los cambios constantes de su alrededor. Esta singularidad del escritor que conjuga en su mosaico de colores diferentes estilos y géneros hace que además entronque con el afán experimentador que brinda el microrrelato, impulsado, como resaltaría David Lagmanovich¹⁶⁷, desde la época de las vanguardias.

En esta línea, la brevedad, la concisión, el detalle y la fácil asimilación de los hechos por parte de los lectores forma parte de la escritura de microrrelatos, la cual se ajusta a las necesidades expresivas del estilo periodístico practicado por el escritor en sus inicios. En su desglose posterior como escritor, el ejercicio de dicho estilo informativo supondría un antes y un después en la configuración de su particular arte de narrar por poder desarrollar su capacidad interpretativa y analítica de la realidad. La simplicidad en el lenguaje, el rehuso de vocablos arcaicos o la depuración de las formas le permitirá aunar el estilo de sus crónicas con el objetivo breve y útil de las minificciones contemporáneas, entre las cuales ya se encuentra.

Por otro lado, creemos que *Mujeres* asume el discurso del relato fragmentado de la sociedad bajo la que es producida. Esto permite que ante una realidad líquida y fácilmente moldeable, la extracción de la voz de la mujer pueda ser escuchada de nuevo a través de distintos tiempos sobre una misma línea de relato. De igual modo que el

¹⁶⁶ Economía basada en recursos, “Sentipensante por Eduardo Galeano”, 22/06/ 2015, Youtube[en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=26nyRS82Ij8> Consultado el 3 de junio del 2016.

¹⁶⁷ BASANTA, Ángel. “La otra mirada. Antología del microrrelato hispano”, 16/02/2006, *El cultural* [en línea] <http://www.elcultural.com/revista/letras/La-otra-mirada-Antologia-del-microrrelato-hispano/16570> Consultado el 3 de junio del 2016.

poeta Manuel Vilas nos describía en la apertura de este trabajo los conflictos y situaciones precarias de distintas mujeres del mundo durante el siglo XXI, Eduardo Galeano intenta tejer con un mismo hilo la dignidad de todas las mujeres de la historia universal.

No hay nada dejado para la casualidad en *Mujeres*. La unión entre las dos partes de esta memoria se da la mano no solo a través de las conexiones constantes periodísticas y literarias sino a través de la conjunción de la búsqueda de lo popular o real maravilloso en América Latina y las mujeres, el cuestionamiento y crítica hacia el discurso hegemónico o patriarcal y el uso del humor y la ironía para combatirlos desde todos los frentes. Nada se deja al azar como decimos, desde la portada del libro venimos observando cómo cuatro féminas de diferente color de piel levantan y recuestan sus brazos sobre la cabeza en señal de paz y descanso, ataviadas con ropas sensuales que les infunden la seguridad y la identidad que andan buscando a través de los relatos. Entre todas ellas, una de las figura mira hacia el suelo resignada por pensar que aún queda mucho por recordar y hacer aunque la locura que lleva enredada en su peinado la haga sentirse segura por saber que camina acompañada de más “locas” y “nadies” como ella y para las cuales Eduardo Galeano elige el sustantivo transgresor de apodarlas por lo que fueron y son: Mujeres... Aunque por miedo alguien nunca se atreviera a pronunciarlo.

CONCLUSIONES

Por otro lado, comprender los orígenes del escritor en el periodismo, nos permite saber de dónde procede su estilo sencillo, directo y eficaz a la hora de poner en situación al lector sobre la dramatización de los hechos y las fábulas. Entendemos, por tanto, el periodismo como una ventana de apertura al exterior que ha facilitado la comprensión de los textos del escritor, sus directrices y mundo interior. En este sentido, no podía faltar la aplicación de los parámetros del género más cultivado por el autor dentro de sus textos poéticos y dramáticos.

Al iniciar la introducción de este trabajo nos preguntábamos si *Mujeres*, como escenario narrativo y literario, se prestaba a la restitución de la memoria femenina a lo largo de la multitud de disciplinas y campos de la historia. En este punto, y tras analizar nuestras hipótesis y conjeturas, creemos que la presente antología es un homenaje para las miles de mujeres, que como las que figuran entre las páginas del libro, llevaron a

cabo grandes logros y proezas para el conjunto favorable de la sociedad, y que sin embargo sus nombres fueron solapados, al igual que le ocurrió a *Urraca*, del reconocimiento histórico.

Pero no solo *Mujeres* es una aportación más al conjunto de obras ensayísticas, literarias y artísticas que apuestan por la reapropiación de la memoria colectiva de la figura femenina. A su vez, la antología de Eduardo Galeano es una devolución de la mujer a su identidad, que como el sujeto latinoamericano, ha sido trasgredida constantemente debido a la colonización de su cuerpo por parte de cánones y conductas sociales impuestas por el discurso del androcentrismo.

En esta línea, es interesante las conexiones que lleva a cabo el escritor entre las mujeres y otros grupos a los que también considera subalternos. De igual modo que la memoria no ha sido benevolente con las mujeres, tampoco lo ha sido con el resto de “nadies” que intentan hacerse oír a través de los canales y medios alternativos al poder neoliberal y patriarcal. Tanto dentro y fuera de la obra, observamos que la comunicación entre los diferentes grupos marginales es explícita. De hecho tres de las cuatro mujeres que componen la portada del libro son de piel negra. En este sentido, la desigualdad en función del sexo femenino es independiente a la raza que porte la mujer. La difuminación de estos caracteres raciales y étnicos supone entender que el machismo y el racismo, como afirmaba el autor, “beben de las mismas fuentes” del miedo hacia el otro, escupiendo “palabras parecidas”.

Aunque hayamos tenido dificultades para cercenar los textos del autor bajo un solo género literario, debido a las contrariedades que mostró el autor en este asunto, podemos decir que *Mujeres* sigue, no obstante, un mismo patrón narrativo donde unas acciones se engloban las unas bajo las otras. Creemos que el relato *La pasión de decir (I)* es el mejor ejemplo de esta idea final bajo la cual intentamos resumir la estructuración narrativa que sigue la obra:

Marcela estuvo en las nieves del Norte. En Oslo, una noche conoció a una mujer que canta y cuenta. Entre canción y canción, esa mujer cuenta buenas historias, y las cuenta vichando papelitos, como quien lee la suerte de soslayo.

Esa mujer de Oslo viste una falda inmensa, toda llena de bolsillos. De los bolsillos va sacando papelitos, uno por uno, y en cada papelito hay una buena historia que para contar, una historia de fundación y fundamento, y en cada historia hay gente que quiere volver a vivir por arte de brujería. Y así ella va resucitando a

los olvidados y a los muertos; y de las profundidades de esa falda van brotando los andares y los amares del bicho humano, que viviendo, que diciendo va¹⁶⁸.

A raíz de la cita, podemos extrapolar las acciones de Marcela al quehacer literario del escritor. Como hemos leído anteriormente la protagonista de la historia, en este caso Marcela, vuelve a ser la personificación de la figura del autor. Por tanto, el fundamento narrativo de la antología consistiría en una figura narrativa, una mujer o el escritor, conoce a otra mujer que le cuenta de forma oral un relato. En esta suma de acciones, el narrador construye sus historias a través de una serie de anécdotas llenas de esperanza que escucha y que tienen como fin recuperar la memoria de los que ya no están, y en este sentido, darles una memoria y un nombre con el que puedan ser identificados para dejar de ser eternamente “nadies”. Llena de “fundación y fundamento”, *Mujeres* es la fundación de una nueva historia de resurrección y dignidad que constantemente se va gestando al pasar cada página dentro de aquel mosaico de relatos, teselas y fragmentos de colores que la convierten ahora en un paradigma de la novela posmoderna.

BIBLIOGRAFÍA

I. Corpus de las obras del autor

GALEANO, Eduardo, “Aprendizaje, desafío y viaje de las palabras”, 30/09/2009, *La Jornada*, [en línea] <http://www.jornada.unam.mx/2009/09/30/opinion/a03a1cul> Consultado el 19 de abril del 2016.

-----, Eduardo, *Días y noches de amor y guerra*, [en línea] http://resistir.info/livros/galeano_dias_y_noches.pdf Consultado el 13 de febrero de 2016.

-----, Eduardo, *Mujeres*, Siglo XXI, Barcelona, 2015, p. 8.

-----, Eduardo, *Nosotros decimos no. Crónicas (1963-1988)*, Siglo XXI, Madrid, 1989, p. 171.

-----, Eduardo, *Patatas arriba. La escuela del mundo al revés*, p.192 [en línea] <http://static.telesurtv.net/filesOnRFS/multimedia/2015/04/13/patasarriba.pdf> Consultado el 8 de febrero del 2016.

-----, Eduardo, “Sobre el arte de un escritor”, *Ciudad Seva* [en línea] <http://www.ciudadseva.com/textos/teoria/opin/galeano.htm> Consultado el 19 de abril del 2016

¹⁶⁸Galeano, Eduardo, *Mujeres, op.cit.*, p. 9.

II. Bibliografía sobre la obra

PALAVERSICH, Diana. *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*, Vervuert, Madrid, 1995, p. 59.

III. Bibliografía crítica

AÍNSA, Fernando, *Nuevas fronteras de la narrativa uruguaya (1960-1993)*, El cardo, 2003, p. 7 [en línea] <http://www.biblioteca.org.ar/libros/89210.pdf> Consultado el 14 de abril del 2016.

-----, Fernando, *Palabras nómadas nuevas cartografía*, Vervuert, Madrid, 2012, p. 199.

ANDRÉS-SUÁREZ, Irene. *Narrativas de la posmodernidad. Del cuento al microrrelato*, AEDILE, Málaga, 2009, p. 22.

BASANTA, Ángel. “La otra mirada. Antología del microrrelato hispano”, 16/02/2006, *El cultural* [en línea] <http://www.elcultural.com/revista/letras/La-otra-mirada-Antologia-del-microrrelato-hispano/16570> Consultado el 3 de junio del 2016.

BRAVO, Julio, “Carmen Portaceli: <<Para pasar página hay que leerla primero>>”, Madrid, 27/03/2016 *ABC* [en línea] http://www.abc.es/cultura/teatros/abci-carmen-portaceli-para-pasar-pagina-leerla-primero-201603270405_noticia.html Consultado el 30 de marzo de 2016.

CASANOVA, Andrés, “Las rupturas en las obras de narrativa”, Monografías. Com, 26 nov, 2010, *Blog del escritor Andrés Casanova* [en línea] <http://blogs.monografias.com/andres-casanova/2010/11/26/las-rupturas-en-las-obras-de-narrativa/> Consultado el 3 de mayo del 2016.

CARBONELL, Neus, “Spivak o la voz del subalterno”, 20/11/2016, p, *rebelión.org*, [en línea] <http://www.rebelion.org/noticias/2006/11/41618.pdf>, Consultado el 27 de junio del 2016.

“Consejos periodísticos. La crónica periodística”, *El país* [en línea] http://estudiantes.elpais.com/descargas/Consejo_Cronica.pdf Consultado del 3 de mayo del 2016.

DE DIEGO, Álvaro. *La crónica periodística: Un género personal*, Editorial Universitas, S.A., Madrid, 2007, p. 28.

Economía basada en recursos, “Sentipensante por Eduardo Galeano”, 22/06/ 2015, *Youtube* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=26nyRS82Ij8> Consultado el 3 de junio del 2016.

“Era nuestro, era mexicano, era uruguayo, Elena Poniatowska recuerda al escritor Eduardo Galeano”, 10/06/2015, *emeequis* [en línea] <http://www.m-x.com.mx/2015-06-10/era-nuestro-era-mexicano-era-uruguayo-elena-poniatowska-recuerda-al-escritor-eduardo-galeano/> Consultado el 1 de junio del 2016.

FOUCAULT, Michael, “La arqueología del saber”, Madrid, 2009, Siglo XXI, p. 9
citado en Aínsa, Fernando, *Reescribir el pasado*, Celarg, 2003, p. 62.
GAGO Verónica, OBARRIO Juan, *¿Podemos oír al subalterno?* 5/11/ 2013, *Clarín* [en
línea] http://www.revistaenie.clarin.com/ideas/Gayatri-Spivak-entrevista_0_1024097850.html Consultado el 27 de junio del 2016.

GUHA RANAJIT (Ed.). “Subaltern Studies III: Writings on Indian History and Society”
Delhi: Oxford University Press, 1984 ,citado en Chakrabarty, Dipesh, *Una pequeña historia de los Estudios Subalternos*, Universidad de Chicago , p. 8 [en línea]
http://www.economia.unam.mx/historiacultural/india_subalternos.pdf Consultado el 28 de junio del 2016.

GONZALEZ, Jazmin “Tres características mínimas del minicuento”, Centro Avanzado de Comunicación, Número 83, 2013, *Primera Revista Electrónica en América Latina Especializada en Comunicación* [en línea]
<file:///C:/Users/USUARIO/Desktop/minicuento.pdf> Consultado el 11 de mayo del 2016.

GUTIÉRREZ Fátima, “Mitocrítica, Naturaleza, función, teoría y práctica”, Editorial Milenio, Lleida, Vol 30, Num 1, 2015, p. 152, *Thélème: Revista Complutense de Estudios Franceses* [en línea] <file:///C:/Users/USUARIO/Downloads/48665-82929-2-PB.pdf> Consultado el 9 de mayo del 2016.

HUERTAS, Begoña, “El postboom y el género testimonio. Miguel Barnet”, Centro Virtual Cervantes, 1994, p. 166 *Cauce: Revista de filología y su didáctica*, N°17 [en línea] http://cvc.cervantes.es/literatura/cauce/pdf/cauce17/cauce17_11.pdf Consultado el 30 de abril del 2016.

LAGMANOVICH, David, *La otra mirada. Antología del microrrelato hispánico*, Palencia. Menoscuarto, 2005, p. 31.

-----, David, “Del microrrelato hispánico: algunas reiteraciones”, p.87 [en línea] file:///C:/Users/USUARIO/Desktop/36_Lagmanovich.pdf Consultado el 14 de mayo del 2016.

-----, David, *El microrrelato. Teoría e historia*, Menoscuarto, Palencia, 2006, p. 129.

La nueva república, “Eduardo Galeano Vivir sin miedo”, 10/03/2013, *YouTube* [en línea] <https://www.youtube.com/watch?v=rygqfWagvhQ> Consultado el 30 de mayo del 2016.

LÁZARO CARRETER, Fernando, *Cómo se comenta un texto literario*, Cátedra, Madrid, 1985, p. 11.

MARTÍN GAITE, Carmen, “De su ventana a la mía”, *Revista Diotima de Mantinea*[en línea] http://www.realidadyficción.es/revista_diotima/martin_gaite/ventana.htm Consultado el 3 de abril del 2016.

MÈLIECH, Joan Carles, “El silencio y la memoria, ¿Cómo se puede tocar a Schubert por la noche, leer a Rilke por la mañana y torturar al mediodía?”, 1998, p. 173 *ArsBrevis* [en línea]

<http://www.raco.cat/index.php/arsbrevis/article/viewFile/93814/142191> Consultado el 4 de abril del 2016.

MODONESI, Massimo, Subalternidad, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012, p. 4 [en línea] http://conceptos.sociales.unam.mx/conceptos_final/497trabajo.pdf, Consultado el 25 de junio del 2016.

OLMEDA, Fernando, “Madres paridas por sus hijas”, 6/04/2013, *Fernando Olmeda* [en línea] <http://fernandoolmeda.blogspot.com.es/2013/04/madres-paridas-por-sus-hijos.html> Consultado el 4 de mayo del 2016.

OVIEDO, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana 4. De Borges al presente*, Alianza, Madrid, 2001, p. 399.

PARRILLA Sotomayor, Eduardo. “Martí y Galeano: Dos cronistas de la lucidez y la descolonización”, 2012, p. 20-37, *Mitologías hoy*, [en línea] <file:///C:/Users/USUARIO/Desktop/DialnetMartiYGaleanoDosCronistasDeLaLucidezYLaDescoloniza-4206653.pdf> Consultado el 24 de marzo del 2016.

PONIATOWSKA, Elena, *Las sietes cabritas*, Txalaparta, Tafalla, 2000, p. 107.

PUNZANO, Israel, “Soy un cazador de historias”, Barcelona, 30/05/2004, *El País* [en línea] http://elpais.com/diario/2004/05/30/cultura/1085868003_850215.html Consultado el 19 de abril del 2016.

RAMÍREZ DE ROSIELLO, Mercedes. “Los nuevos narradores”, Capítulo Oriental. *Historia de la literatura uruguaya*, Montevideo, CEDAL, 1968, p. 598 citado en Palaversich, Diana. *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*, Vervuert, Madrid, 1995, p. 43.

Real Academia Española (RAE) [en línea] <http://dle.rae.es/?id=2axPMx3> Consultado el 2 de junio del 2016.

SERRA, Edelweis, *Tipología del cuento literario*, Cupsa, Madrid, 1978, p. 12.

SKLODOWSKA, Elzbieta, *La parodia en la nueva novela hispanoamericana (1960-1985)*, John Benjamins publishingcompany, Amsterdam/Philadelphia, 1991, p.9.

VARELA, Nuria, *Feminismo para principiantes*, Ediciones b, Barcelona, 2005, p. 14.

VERANI, Hugo J. “De la vanguardia a la postmodernidad: narrativa uruguaya (1920-1995)”, Montevideo, Trilce, 1996, citado en Barrera Trinidad (Coord.) *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*, Cátedra, Madrid, 2008, p.449.

WILSON SEFARTY, Sheila. “Eduardo Galeano: Exile and Silenced Montevideo”, vol.9, nº 2 3, 1980, citado en Palaversich, Diana. *Silencio, voz y escritura en Eduardo Galeano*, Vervuert, Madrid, 1995, p. 11.

ZAVALA, Lauro, *Cartografías del cuento y la minificción*, Renacimiento, Sevilla, 2004, p. 86.

ANEXO. CLASIFICACIÓN DE LOS TEXTOS DE MUJERES EN FUNCIÓN DE SU DIVERSIDAD TEMÁTICA

1.3 CLASIFICACIÓN DE LOS TEXTOS DE MUJERES

Los escritos de la primera antología de *Mujeres* (1995) coinciden en su mayoría con la edición y la antología frente a la que ahora nos sentamos. Algunos textos siguen apareciendo pero con una variabilidad en sus títulos como *Ventana sobre la palabra*, *La pasión de decir*, *Historia de un lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres*, *La cultura del terror*, *Ventana sobre una mujer*, *Otra ventana sobre la palabra*, *Crónica de la ciudad de Bogotá*, *Ciudad de México: Juana a los dieciséis*, *Ciudad de México: Juana a los treinta*, *La Paz: Las libertadoras*, *Montevideo: Delmira*, *Buenos Aires: Isadora*, *Buenos Aires: Evita*, *Buenos Aires: Alfonsina*, *San Salvador de Bahía: Las mujeres de los dioses*, *María Padilha, 1976, en una cárcel de Uruguay. Pájaros prohibidos, 1978, La Paz: Cinco mujeres, 1983, Lima: Tamara vuela dos veces.*

-Mujeres en la portación de la narración y la memoria

La catalogación de los textos se ha llevado a cabo en función de la temática a la que se refieren. La mayoría de los escritos han sido agrupados bajo una sola categoría. No obstante, algunos han debido ser estructurados en diversos rangos al reunir una pluralidad de temáticas en común. La primera agrupación de los textos se conforma en torno a protagonistas que son relatoras y que transmiten sus historias de vida a través de un medio escrito u oral. Para estas mujeres, la narración es un modo de supervivencia aunque en algunos casos la decisión de contar o callar será la delgada línea que las acerque o las separe de vivir o morir. El narrador hace eco de los deseos, anhelos y pasiones que ha leídos o escuchado de dichas relatoras permitiendo al lector “penetrar en aquel tiempo y en aquel lugar”¹⁶⁹ tan desconocido de todas ellas. Los escritos seleccionados para este apartado son: *Shrezade*, *Fundación de la novela moderna*, *La pasión de decir (1)*, *Tituba*, *Charlotte*, *Una mujer cuenta*.

Dentro de esta idea del relato como último bastión de supervivencia observamos a otras mujeres de las que el autor destaca sus historias de vida como una forma de lucha contra el olvido y el patrimonio perdido. En un extracto de *El derecho al delirio* del libro

¹⁶⁹ GALEANO, Eduardo, *op.cit.*, p. 8.

Patas arriba. La escuela del mundo al revés, Eduardo Galeano explica: *En Argentina las locas de Plaza de Mayo serán un ejemplo de salud mental porque ellas se negaron a olvidar en los tiempos de la amnesia obligatoria*¹⁷⁰.

Pese a la pérdida de todos, la mujer permanece, y guarda la memoria de los ausentes y de los olvidados. La mujer aquí archiva el recuerdo colectivo enterrado de los huidos y lo hace llegar a través del tiempo y el espacio hasta nuestros días. Es por ello que en muchos de los textos prevalece la idea de la mujer como un catalizador del patrimonio cultural a punto de morir. Junto a esas minorías sociales y culturales se sitúa la mujer. Motivo fundamental por el cual Eduardo Galeano la hace receptora de todos los que han sido omitidos en las líneas escritas de la historia. Las últimas teorizaciones del capítulo anterior cobran vida ahora por medio de los textos: *La pasión de decir (1)*, *Ella no olvida*, *El arte de dibujarte*, *El mundo encoge*, *La dama que atravesó tres siglos*, *Día de los pueblos indígenas*, *Florence, Louise, Llorar*, *El peligro de publicar*, *Las madres de la Plaza de Mayo*, *Las intrusas perturban una tranquila digestión del cuerpo de Dios*, *Celebración de la amistad*, *Ella no olvida*, *Día de la lactancia materna*, *Hincada sobre sus ruinas, una mujer busca*, *Invisibles*, *El demonio de Tasmania*, *Eco*, *No me gusta que me mientan*, *Sally*, *Adiós*.

-Mujeres en la ficción

Como apuntamos, para Eduardo Galeano el deseo de esperanza y deseo de cambio tiene su base en la ensoñación y la imaginación. La mujer juega con la magia y la ilusión. Dentro de la clasificación de los siguientes textos las mujeres son las mediadoras entre los dioses y el mundo terrenal. Entre sus tareas encontramos la realización de conjuros y hechizos descritos como una actividad revelador y liberalizadora y no con un afán peyorativo. Por otro lado, y bajo el epílogo de “magia”, introducimos los textos que describen las consecuencias nefastas que ha tenido en la historia la identificación de la naturaleza de las mujeres con la brujería por parte de la Iglesia y de otras instituciones oficiales. Ante la creencia de la mujer como una bruja, depositaria de las fuerzas oscuras, Eduardo Galeano intenta mostrar el lado bueno y amable de este cliché.

¹⁷⁰ GALEANO, Eduardo. *Patas arriba. La escuela del mundo al revés*, op.cit., p.193.

A rasgos generales, la magia en la mujer aparece como un atributo positivo que le permite desarrollar su inteligencia e incluso conocer el devenir de los demás. Sin embargo, cuando es la propia sociedad la que se interpone en su poder, la mujer en Eduardo Galeano, resulta estigmatizada y orillada convirtiendo su don en peligro y no en una virtud para ella tal del mismo modo que ocurre con *Las edades de Rosa María*:

Cuando tenía treinta y dos, uno de los demonios que le habitaban el cuerpo fumó por su pipa y aulló por su boca y la revolcó por los suelos. Y ella fue por eso condenada a cien azotes en la plaza de la ciudad de Mariana, y el castigo le dejó un brazo paralizado para siempre¹⁷¹.

La magia en la mujer es un motivo de ayuda y alegría que la enriquece. En especial cuando no hay ningún obstáculo externo que la limita: “En ellas entran los dioses y en ellas bailan. De manos de las sacerdotisas poseídas, el pueblo recibe el aliento consuelo; y por sus bocas escucha las voces del destino¹⁷²”. En esta línea, la clasificación de los textos para este apartado temático son: La pasión de decir (1), *Las mujeres de los dioses*, *Ventana sobre la palabra*, *Profecías (1)*, *Voces de la noche*, *María Padilha*, *Las brujas*, *La incombustible*, *Las edades de Rosa María*, *La fuga (2)*, *El diablo es mujer*.

-Mujeres en las artes y las ciencias

Como tercera clasificación, el autor inscribe en su obra a aquellas mujeres, reconocidas o no, con un papel relevante en las artes y las ciencias. Destaca campos de trabajo ocupados tradicionalmente por ellos como el sector informativo pero a los cuales se fueron incorporando, a golpe de fuerza social primeras personalidades como la pintora Hedda Sterne, fotografiada como una más de sus compañeros varones por medios de comunicación de vanguardia como la revista *Life*, altavoz y eco del trabajo de escritores y pintores que comenzaban a irrumpir y llamar la atención de los críticos. La visualización de la mujer dentro de los medios vino promovida gracias a la actitud activa de pioneras y embajadoras como Nelly Bly retratada como *La mamá de las periodistas* junto al relato de otras embajadoras capturado con el título de *Florence*, *La intrusa*, o *La televisión*.

¹⁷¹ GALEANO, Eduardo, *Mujeres*, op.cit., p. 167.

¹⁷² *Ibíd.*, p.13.

En la música también quiere hacer oír Eduardo Galeano a tres mujeres. Ninguna de ellas entendió la música al margen de sus vidas practicándola como una forma vital de lenguaje. En los escritos encontramos recursos literarios tan poderosos como la personificación de la música en forma de una dama que a veces resulta ser la propia mujer del relato. A través de esta técnica observamos la música como una extensión y extremidad más del cuerpo de Bessie Smith, Violeta Parra y Chiquinha Gonzaga con la que quejarse, expresarse y vivir y ante la que no están dispuestas a mutilar: “A los veinte, el marido la obligó a elegir entre el hogar y la música: —No entiendo la vida sin música —dijo ella, y se fue de la casa¹⁷³”. La representación de la música como la vida y su pérdida como la desaparición del cuerpo femenino la encontramos retratada bajo los textos de *A dos voces*, *Bessie*, *El carnaval abre alas*.

Las siguientes mujeres son en su mayoría escritoras que tuvieron que sobreponerse al rechazo social que implicaba entregar sus vidas a la literatura y dejar a un lado las tareas domésticas que se les habían asignado. La compaginación no les era posible y en su mayoría se vieron obligadas al exilio para seguir escribiendo. Por primera vez el autor pondrá al descubierto dentro de la antología un tema candente en esta obra como es la obligada masculinización de la mujer para poder desarrollarse profesionalmente dentro de profesiones tradicionalmente ocupados por ellos. Destacan mujeres escritoras retratadas bajo los fragmentos *Alfonsina*, *El divorcio como medida higiénica*, *Nació una molestosa*, *Delmira*, *Ellos son ellas*, *Huelga de piernas cerradas*, *Noches de harén*, *Safo*.

La siguiente lista reúne a mujeres de la pintura, la escultura y el dibujo que se han dado cita a lo largo de la historia en el arte como medio para evitar la censura, o como en la música, como forma de expresión. Un caso excepcional es el de la pintora mexicana Frida Kahlo quien encontró en la pintura una vía de escape para canalizar su sufrimiento al igual que la escultora francesa Camille Claudel quien esculpió su desamor y su tardío reconocimiento en el barro, haciendo de sus sentimientos más dolorosos esculturas que solo podían “ver” y reconocer realmente a través de sus manos otros tantos “nadies” olvidados y grupos marginales como los discapacitados.

A través de estas mujeres Eduardo Galeano nos vuelve a mostrar como al igual que en otras temáticas nombradas, la sombra y el prestigio de lo masculino deja en la

¹⁷³*Ibíd.*, p. 108.

penumbra la identidad femenina dentro de la historia y de sus variantes. Eduardo Galeano nos hace entender cómo el mito de la mujer musa y pasiva subyace aunque las oleadas de feminismo hayan dado a la mujer una posición activa en la sociedad. Una voz crítica nos hace pensar que la mujer de los retratos nunca se terminara de asemejar con la real y que la igualdad aún no termina de llegar. Estas ideas se agrupan dentro de los textos: *Ventana sobre la herencia*, *Pájaros prohibidos*, *La florista*, *Desalmadas*, *Frida*, *Confesión del artista*, *Resurrección de Camille*, *Fuera de lugar*, *Noches de harén*, *La intrusa*.

Por otro lado, aunque la ciencia y algunos de sus representantes hayan intentado relegar el cerebro femenino a un segundo puesto, Eduardo Galeano incorpora a sus filas, como forma contestaría al discurso científico oficial, la labor de mujeres que precisamente demostraron tener un cerebro privilegiado como es el caso de la ganadora de dos premios nóveles Marie Curie y de Trótula Ruggiero, la primera persona en dictar un tratado de ginecología. Al igual que nuestras mujeres escritoras, la mayoría de ellas intentaron aunar sus labores domésticas con su trabajo de investigación y con mejores resultados que compañeras de letras. Sus señas de identidad y su feminidad nunca dejaron de estar presentes para estas mujeres científicas: “La cirugía estaba de moda, pero Trótula no creía en el cuchillo. Ella prefería otras terapias: la mano, las hierbas, el oído. Daba masajes cariñosos, recetaba infusiones y sabía escuchar¹⁷⁴”. Los textos son: *Trótula*, *El arte de vivir*, *Hipatia*, *Marie*, *Las edades de Ada*.

En el siguiente grupo podemos encontrar a mujeres que hicieron de los escenarios su modo de vida como la bailarina Isadora Duncan o aquellas que brillaron en la gran pantalla como Marilyn Monroe. Acróbatas, actrices y cineastas se dan cita entre estas líneas para impresionar al lector con sus caídas, golpes y bailes de los que siempre vuelven a levantarse, recordemos la preferencia de Eduardo Galeano en la caída, pese al duro calor de la luz de los focos y la presión de la industria cinematográfica por ajustar los cuerpos de estas mujeres a los cánones de belleza. En este punto el autor nos hace reflexionar acerca del impedimento social de la mujer para desarrollar libremente su identidad puesto que o bien ha debido asumir una iconografía varonil para poder desenvolverse socialmente, como leímos anteriormente, o bien ha debido asimilar, como en este caso, ciertos patrones femeninos impuesto por la industria vigente del

¹⁷⁴*Ibíd.*, p. 92.

espectáculo llevando a la figura femenina a una mercantilización de su cuerpo. Por otro lado, hemos introducido en esta categoría a aquellas mujeres cuya imagen ha sido captada por la pintura o la fotografía. Los títulos para esta clasificación son: *Isadora, Sarah, Carmen Miranda, Las edades de Josephine, Peligrosa mujer, La maromera, Día de la lactancia materna, Rita, Marylin, Venus, Huelga de piernas cerrada, Fuera de lugar, Noches de harén, Crónica de la ciudad de Bogotá.*

-Mujeres en la historia y la política

Las protagonistas de dicha clasificación son mujeres conocidas en la historia universal. Reinas, filósofas, matemáticas, sufragistas o combatientes en la lucha armada por la igualdad de los derechos entre los hombres y las mujeres.

Bajo este listado también se han recogido todos aquellos textos que explican cuál ha sido la posición reservada para la mujer a través del tiempo, inscrita desde los códigos penales hasta las normas sociales. Eduardo Galeano destaca en sus fragmentos el trato de propiedad que ha tenido la mujer para el hombre en diversas culturas y civilizaciones de la historia y el rango de segundo plano al cual se le ha relegado. De forma paralela, las protagonistas de los textos han ido cosechando sus propios logros para el bien de ellas y de la humanidad aunque, como nos hace ver el escritor, hayan permanecido prácticamente ocultos. Pero hazaña que él intenta rescatar con los títulos: *Florence, Urraca, Sukaina, Sacrilegias, La primera almiranta, Hatshepsut, Libertadoras brasileñas, Libertadoras mexicanas, El derecho a la valentía, Olga y él, Cleopatra, Teodora, Aspasia, Trótula, Espíame, Hipatia, Libertadoras mayas, Olympia, La guillotina, Mariana, Como también ocurre [...] Yo robo y me roban, Prohibido ser mujer, Las edades de Juana la loca, La cultura del terror (5), Madre civilizadora, Muñecas, Romanas, Puntos de vista (6), Son cosas de mujeres..., Homenajes, Invisibles, El demonio de Tasmania, Memoria del futuro, Las invisibles, Sally.*

En *Mujeres* Eduardo Galeano escribe a su vez sobre ciertas personalidades femeninas caracterizadas por buscar el reconocimiento de los derechos civiles de la mujer. En la misma línea que los textos de la anterior categoría sobre arte, la historia ha ensalzado la labor de ellos, silenciando paradójicamente, al sexo opuesto. El autor nos muestra cómo las grandes guerras y conflictos locales no hubieran podido ser ganadas solo por los hombres soldados sin el apoyo de sus compañeras de trincheras, apoyando desde la primera línea de combate o desde fuera. De nuevo, el autor exhibe la necesaria

adopción de estas mujeres militares de rasos masculinos para que sus logros fueran aceptados y reconocidos en el campo de batalla. Como elemento común a todas las protagonistas de los textos de esta categoría destaca su constante persecución por obtener sus metas las cuales pueden ser leídas en los textos: *María de la Cruz, Evita, Concepción, Susan tampoco pagó, Doria, Alicia Moreau, Fue, Comuneras, Matilde, El zapato, Alexandra, Cinco mujeres, El pueblo argentino desnudo de ella, Manuelas, Victoria, Emma Goldman, No digo adiós, La nieta, Prohibido ser mujer, La deshonra, Domitila, Una mujer cuenta, Hincada sobre sus ruinas, una mujer busca, Día contra la violencia doméstica, Las vueltas de la vida, Crónica de la ciudad de Bogotá.*

Además las mujeres agrupadas bajo este grupo comparten la iniciativa de romper con las costumbres o patrones sociales que las hagan ser incompletas. Todas ellas deciden luchar pese a encontrar soledad en la consecución de sus actos. Eduardo Galeano retrata a estas mujeres como fuertes, valientes e independiente, fieles siempre a la voluntad de sí mismas. Los escritos seleccionados son: *El peligro de publicar, El festejo que no fue, Celebración de la amistad, Las intrusas perturban una tranquila digestión del cuerpo de Dios, Campeonas, Las mujeres son personas, Pájaros prohibidos, Celebración de la realidad, El carnaval abre alas, Las mamás de las periodistas, La noche kuna, Isadora, Marianela, Procedimiento contra la desobediencia, Domitila. Hincada sobre sus ruinas, una mujer busca, La intrusa.*

Pensar en la libertad es la primera forma de revolución. Las tres primeras mujeres de este listado comparten la similitud de querer fugarse de un espacio donde se les ha limitado su espacio de libertad. En este caso el lugar se corresponde con una cárcel o un calabozo de donde se escapan física o mentalmente. Por otro lado, Eduardo Galeano introduce elementos que han ayudado en el proceso liberalizador de la mujer a lo largo de la historia como el último texto del grupo dedicado en especial homenaje a las bicicletas, respuesta irónica del escritor hacia las teorías obsoletas de la ciencia: *Tamara vuela dos veces, Navegaciones, Harriet Tubman, Alarma: ¡Bicicletas!*

-Mujeres en la educación, la doctrina y la religión

En primer lugar, las mujeres de estos títulos también han librado sus propias batallas dentro de sus religiones. Así nos lo hace ver el escritor con esta lista de protagonistas que decidieron no estar de acuerdo con los preceptos de su fe. Mujeres santas, religiosas y algunas divinizadas con el tiempo son las que conforman la

siguiente categoría. También introducimos en ella a las mujeres pertenecientes del grupo historia y política como Hipatia, aunque no siguiera la incipiente religión católica, por ser víctima, junto a otras, de los fanatismos religiosos. Agrupamos bajo este apartado: *Aixa, La Santa guerrera, Isis, Resurrección de María, Prohibido cantar, Prohibido sentir, Hebreas, Hipatia, Las edades de Rosa María, La deshonra, Puntos de vista (6), Son cosas de mujeres... El diablo es mujer, Safo, Marías, Juana, No me gusta que me mientan.*

Dentro de la religión el autor analiza la condición ocupada por la mujer en la mitología en las religiones. En este sentido, Eduardo Galeano recuerda que la mujer considerada un espíritu maligno se la ha hecho responsable de todos los males universales desde que Eva ofreció la manzana a Adán o Pandora abrió la caja. El mito permite a su vez al autor realiza una ficción de la historia y construir un relato donde la mujer no permanece relegada al hogar y a un plano secundario. Desde la ficción ella lidera las batallas, renuncia a la imposición de ser violada o mancillada y deja de deber obediencia al marido y a todo aquel que no sea ella misma, tal y como ocurre en *Amazonas, Historia de un lagarto que tenía la costumbre de cenar a sus mujeres, El amar de los amares, Como también ocurre [...] Yo robo y me roban, Hebreas, Procedimiento contra la desobediencia, La cultura del terror (5), Huelga de piernas cerradas, Las edades de Ana, Son cosas de mujeres..., Safo.*

No obstante, la mujer aparece en ocasiones como diosa o santa en las religiones o en las mitologías como mediadoras entre el pueblo y un ser superior y la naturaleza. En este listado que sigue se han incluido aquellos escritos donde la mujer, a pesar de servir de llave entre el mundo espiritual y el profano, también recibe cierto trato de diosa por ser receptora de lo celestial y ser continuadora de la vida. Dentro de esta temática introducimos aquellos fragmentos que describen quiénes fueron las mujeres diosas para las diferentes civilizaciones y cómo, independientemente de su condición divina y geográfica, se ha ido repitiendo en ellas a lo largo del tiempo el estereotipo de ser portadoras del pecado. Los títulos recogidos son: *Mármol que respira, Las mujeres de los dioses, La diosa, Mexicanas, Isis, Diabluras, Las brujas, Eco.*

Por otro lado, la religión no solo es la única forma de adoctrinamiento sino que la educación también se encarga de transmitir unos valores sociales. Las siguientes mujeres son las maestras, profesoras y alumnas de la historia que han sido adoctrinadas,

generación tras generación, en la servidumbre de los demás. A través de la educación desde la religión, como nos deja leer Eduardo Galeano, se ha intentado de encauzar también a todas las mujeres por el correcto camino moral que cada doctrina ha considerado oportuna, intentando corregir en ellas, por medio de presupuestos doctrinarios e ideológicos, todos los pecados que en teoría han heredado como “hijas de Eva”. En esta línea, la religión como sabemos también ha entrado en ocasiones en las escuelas del Estado hasta el punto de que el orden moral ha coincidido con el propio orden religioso.

No obstante, y de forma paralela, han existido mujeres como Hipatia, ya aparecida anteriormente, que intentaron enseñar y desvelar todos aquellos saberes escondidos para las mujeres y que peligrosamente las podía hacer más sabias y en consecuencia, más libres. Aunque estas maestras extraoficiales de la historia tuvieran que ser expulsadas a posteriori con su muerte o exilio de las escuelas que ellas mismas fundaron. En relación con el anterior grupo, hemos seleccionado, de nuevo, los textos de *Marylin* (Marylin Monroe) y *Rita* (Rita Hayworth) por el adoctrinamiento que sufrieron en sus cuerpos para moldearse a los cánones de belleza impuestos para triunfar en el Séptimo Arte. Como observamos, el adoctrinamiento de la mujer en todos sus sentidos en tema que preocupa e interesa a Eduardo Galeano en su antología femenina. Los textos con los que plantea esta cuestión son: *Aspasia, Nació una molestosa, Hipatia, La cultura del terror (5), La cultura del terror (3), Madre civilizadora, Muñecas, Rita, Marilyn, Un arma peligrosa.*

-Mujeres en pobreza y el amor

Las mujeres aquí reunidas trabajan en el lenocinio o viven bajo condiciones de pobreza. Algunas han sido lanzadas a la prostitución por obligación aunque posteriormente han sabido sortear su situación. Otras en cambio, han sobrevivido (y sobreviven) difícilmente, como lo explica Eduardo Galeano en algunos de estos textos con fechas y datos de carácter internacional, a las grandes pesadumbres y lacras aún de actualidad como la explotación sexual. El escritor ofrece además, bajo estos títulos *El festejo que no fue, Maria Padilha, Isis, Como también ocurre [...] Yo robo y me roban, Las edades de Rosa María, La prostitución es... Cuando Lélia trabaja... El hambre (1), Día del servicio doméstico* una visión histórica de la prostitución a nivel de los efectos

que supone para las víctimas en lo que es ya una de las profesiones más antigua y más peligrosa para la mujer.

En la línea de las pasiones incorporamos aquí aquellos textos donde existe una relación sentimental entre hombres y mujeres. En todos los escritos es un personaje hombre el que sueña, piensa, siente y despide a las mujeres desde una perspectiva lírica: *La noche*, *Ventana sobre una mujer (1)*, *Ventana sobre una mujer (3)*, *Mujer que dice chau*, *Confesión del artista*, *Las flores*, *La noche (2)*, *La noche (3)*.

La perspectiva femenina en Eduardo Galeano a través del
del análisis literario de su obra *Mujeres*

La perspective féminine chez Eduardo Galeano à travers
l'analyse littéraire de son livre *Femmes*

Par: Esperanza Torres Martín

Sous la direction de Mme. Sandra Hernández

Mémoire de Master 2

Máster 2 Recherche en Espagnol

FACULTÉ DES LANGUES-Université Lumière Lyon 2

Doble Máster en Escritura Creativa- Universidad de Sevilla y
Máster Spécialité Études Hispanophones-Université Lumière
Lyon 2

Septiembre 2016