

**LOS MARGINALES: ESAS OTRAS VOCES EN LA VOZ LITERARIA DE LA OBRA
MEMORIA DEL FUEGO DE EDUARDO GALEANO**

IRMA CECILIA GÓMEZ MONSALVE

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR AL TÍTULO DE MAGÍSTER EN LITERATURA:
HIPERTEXTOS Y FORMACIÓN**

ASESOR

EDWIN ALBERTO CARVAJAL CÓRDOBA

DOCTOR EN TEORÍA LITERARIA Y LITERATURA COMPARADA

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA

ESCUELA DE EDUCACIÓN Y PEDAGOGÍA

MAESTRÍA EN LITERATURA, HIPERTEXTOS Y FORMACIÓN

MEDELLÍN

2014

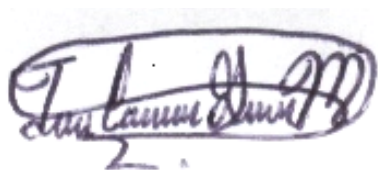
Contenido

ABSTRACT	7
INTRODUCCIÓN	8
1 MARCO TEÓRICO	14
1.1 La sociocrítica	14
2 CAPÍTULO UNO. ESTRUCTURA FORMAL DE <i>MEMORIA DEL FUEGO</i> DE EDUARDO GALEANO.....	17
2.1 Preámbulo.	17
2.2 Diégesis y temáticas de la obra.	17
2.3 Análisis de la narración, el tiempo y el espacio presentes en la obra <i>Memoria del fuego</i>	34
2.3.1 La narración y los narradores en <i>Memoria del fuego</i>	36
2.3.2 Los espacios en la obra <i>Memoria del fuego</i>	41
2.3.3 El tiempo narrativo en <i>Memoria del fuego</i>	50
2.4 A manera de epílogo.	54
3 CAPÍTULO DOS. LOS GÉNEROS LITERARIOS EN LA OBRA <i>MEMORIA DEL FUEGO</i>	56
3.1 Preámbulo.	56
3.2 ¿Qué es un género literario?	56
3.3 El microrrelato y la obra <i>Memoria del fuego</i>	58
3.4 De los géneros literarios a los géneros en la obra <i>Memoria del fuego</i>	60
3.4.1 Mito y relato en <i>Memoria del fuego</i>	61
3.4.2 De las crónicas en <i>Memoria del fuego</i>	64
3.4.3 La poesía y el relato poético en <i>Memoria del fuego</i>	69
3.4.4 Del género epistolar en la obra <i>Memoria del fuego</i>	81
3.4.5 Sobre otros géneros en la obra.	88
3.5 A manera de epílogo	90
4 CAPÍTULO TRES. EL PROCESO DE FORMACIÓN Y TRANSFORMACIÓN DE LOS MARGINALES EN LA OBRA <i>MEMORIA DEL FUEGO: UNA MIRADA DESDE LA SOCIOCRÍTICA</i>	92
4.1 Preámbulo.	92
4.2 La sociocrítica.	92
4.3 Los indígenas: marginales desde la Conquista hasta nuestros días.	94
4.4 Los negros: marginales por su color de piel.	101
4.5 Las mujeres: marginales por desafiar las normas de su tiempo	106
4.6 Los obreros: los marginales del siglo XX, <i>El siglo del viento</i>	111

4.7 A manera de epílogo	114
REFERENCIAS	116

DECLARACIÓN ORIGINALIDAD

“Declaro que esta tesis (o trabajo de grado) no ha sido presentada para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o cualquier otra universidad”. Art. 82 Régimen Discente de Formación Avanzada, Universidad Pontificia Bolivariana.



Irma Cecilia Gómez Monsalve

C.C 43210392

I.D: 000013170

AGRADECIMIENTOS

A Eduardo Galeano por su narrativa y por contar, sin miedo, lo que ha sido de nuestra América. A mi maravillosa familia que siempre me ha dado su luz y amor para no desfallecer en los momentos en que la vida ha partido mi alma en cientos de pedazos y, que, he recogido con cuidado para no fragmentarla y para no albergar en ella odio alguno. A los amigos que con su lealtad me recuerdan que todavía hay miles de colores para disfrutar, especialmente a Sayra Ríos, cómplice de este viaje académico y compañera de risa, llanto, música y silencio. A mis maestros de la Universidad Pontificia Bolivariana que me formaron con exigencia y me brindaron conocimiento y sensibilidad para no separar mi mente de mi corazón. A Edwin Carvajal, mi asesor, que corrigió cada una de estas páginas y compartió este proceso de investigación con disciplina, conocimiento y exigencia para no perder el puerto al que debía llegar: un puerto con más de una memoria y una historia.

DEDICATORIA

Dedico este trabajo a mi madre, quien me enseñó a no tener miedo y a luchar una y otra vez para no dejarme vencer ante la vida, a la que le he visto rostros inesperados, alegres y amargos.

ABSTRACT

This text studies the literature work *Memoria del fuego* of Eduardo Galeano since three moments, the first is its composition as of the types of narrators, places and narrative time. The second moment deal the esthetic proposal of the writer based in the study of the literary genres presents in the literature work. Finally, the three moments does an analysis about the process of formation and transformation of the marginal, that is, Indians, niggers, women and labourers recreate in *Memoria del fuego*.

Key words: *Memoria del fuego*; Latin American literature; Narratology analisys; Sociocriticism study.

RESUMEN

Este texto estudia la obra literaria *Memoria del fuego* de Eduardo Galeano desde tres momentos; el primero es su composición a partir de los tipos de narradores, los espacios y el tiempo narrativo. El segundo momento aborda la propuesta estética del escritor basada en el estudio de los géneros literarios presentes en la obra. Finalmente, el tercer momento hace un análisis sobre el proceso de formación y transformación de los marginales, es decir, los indios, los negros, las mujeres y los obreros recreados en *Memoria del fuego*.

Palabras clave: *Memoria del fuego*; Literatura latinoamericana; Análisis narratológico; Estudio sociocrítico

INTRODUCCIÓN

“La historia la escriben los vencedores, la literatura los vencidos”.

Gustavo Álvarez

Cuando se inicia un estudio de una obra literaria, es probable encontrarse con asuntos que quizás no se tenían contemplados cuando todavía no se había adentrado a la obra por completo, pues en cada lectura y relectura, las obras literarias dejan traslucir nuevas informaciones para el lector. En el caso de la obra *Memoria del fuego*, se había pensado, desde que se inició con su análisis, explorar en ella el proceso de formación y transformación de los marginales, éstos son: indios, negros, mujeres y obreros. Esta primera pretensión de estudio de la obra no quedó abandonada, pero antes de ese análisis, se hizo un recorrido que, en un principio, no imaginé hacerlo para llegar a uno de mis objetivos planteados para este estudio, que no sobra decirlo, fue una experiencia literaria conmovedora y transformadora.

El presente trabajo despliega tres capítulos, cada uno de ellos fue pensado por los objetivos propuestos, pues resulta muy difícil escribir si no se tiene un horizonte bien delineado. Hay que precisar que los objetivos, a veces, varían de acuerdo con lo que la obra literaria va arrojando, sin embargo, los objetivos trazados en el inicio de este trabajo, no fueron cambiados por completo, pero sí modificados, pues había algo claro cuando se abordó la obra de Eduardo Galeano y era analizar algunos de los personajes que el escritor menciona en su obra y que no son muy recurrentes en la literatura.

Es cierto que la literatura abarca infinidad de mundos, que esos mundos dialogan entre la ficción y la realidad, donde nos encontramos con lo inesperado y lo esperado en el universo literario, pero esos encuentros que tenemos con los textos han de llevarnos a hacernos preguntas sobre su creación o sobre lo narrado allí. De esta manera fue como el encuentro con la obra *Memoria del fuego* me llevó a preguntarme el porqué el tema de la marginalidad no es recurrente en la literatura, siendo éste una

realidad latente desde hace siglos en nuestra América Latina, donde el olvido parece ser la solución de las situaciones que se viven día a día.

Cuando hablo de la marginalidad, me refiero a los grupos o comunidades que, de una u otra manera, han estado anclados en el olvido o no se les ha tenido en la cuenta para crear historias o para narrar lo que había sucedido con ellos en otra época e incluso en nuestros días. Cada uno de estos grupos marginales fueron los que orientaron el trabajo aquí expuesto, pues sin el perfil de ellos en la obra *Memoria del fuego*, este trabajo hubiera tomado otro camino, y no era eso lo que quería, porque creo firmemente que es necesario escuchar otras voces, las voces que han estado calladas, las voces que aún guardan memoria ancestral, las voces marginadas que cuentan otra historia y permiten conocer la otra realidad, la realidad oculta de un continente que, a veces, resulta ajeno a sus habitantes.

Como ya está expresado, este trabajo tiene tres capítulos, el primero de ellos pretende desentrañar los significados sociales, culturales, políticos y estéticos en la obra *Memoria del fuego* a partir del estudio de la estructura formal de la obra; este estudio implicó, en primera instancia, la diégesis y temáticas de la obra, donde se hace un recorrido literario, y un poco histórico en los tres tomos que la conforman. Luego se pasó al reconocimiento y al estudio de los narradores que se dan en ella, pues todo relato implica un narrador, sea homodiégetico o herodiégetico, como los llamó Genette, para recontar las infinitas historias de los marginales recreados en esta obra literaria. Después del análisis de los narradores, se dio paso al análisis de los diversos espacios en los cuales los narradores de los microrrelatos están, se mueven y se proyectan para configurar la semiótica espacial de sus múltiples historias. Posteriormente, se abordó el complejo universo temporal en la obra de Galeano, el cual parte desde los mitos fundacionales y terminan en el año 1985, cuando Galeano, después de un largo período de exilio en Argentina y España, regresa a su país. Este primer capítulo se cierra con las conclusiones que se extrajeron después del recorrido que se hizo por la estructura formal de la obra.

La pretensión del segundo capítulo es caracterizar en la obra *Memoria del fuego* la propuesta estética del escritor como elemento fundamental de su creación literaria. Para cumplir con el objetivo trazado, en

este capítulo se estudiaron los géneros literarios que aborda Galeano para escribir sus mil microrrelatos de esta trilogía. Pero antes de adentrarse a los géneros como tal, primero se realizó la definición de qué es un género literario, con este apartado lo que se busca es acercar al lector a una comprensión de los géneros literarios en cuestión, pues no todos ellos tienen la misma estructura para concebir la creación literaria. Después de la definición de género literario, se pasó a estudiar lo que es el microrrelato en la obra y cómo está concebido éste dentro de la misma, pues no todos tienen la misma estructura debido a la riqueza literaria en que se apoya el autor para narrar las historias de *Memoria del fuego*. Con este recorrido se pretende entender qué es el microrrelato, dado de que éste tiene la función, dentro de la obra, de narrar sucesos de la historia latinoamericana que, en muchas ocasiones, son contados de otra manera para evitar conocer la realidad en la que estamos y somos parte.

Para continuar en la construcción del segundo capítulo, se pasó de los géneros literarios en general a los géneros de la obra *Memoria del fuego*, para esto se tomaron los géneros más abordados por el autor, teniendo presente que hay algunos que no son recurrentes en él, pero que de todos modos están en la obra para enriquecerla literariamente. El primer género estudiado fue sobre los mitos de fundación, no se empezó por otro, porque éste se halla en primera instancia en el libro, y la epopeya es en sí el primer gran género de la literatura occidental, no fue gratuito que la trilogía empezara a narrar la historia del continente americano con los mitos de fundación, pues ellos son la esencia de las creencias de la cultura social, por tanto permiten entender los fundamentos religiosos, políticos y culturales de cada región.

Luego del estudio de los mitos de fundación, se encuentra el género literario de las crónicas, este género que en un principio era periodístico pasó a formar parte del mundo literario. Cabe recordar que Galeano fue primero periodista y luego literato, por ello, este género no podría estar fuera de la obra, aparte de esto, la crónica es un elemento para contar la realidad y para denunciarla, no es sólo contar un hecho, como está dicho en el apartado de este capítulo, sino saberlo contar para que sea de interés, para que no se quede en el simple dato o el hecho noticioso que, muchas veces, deja de ser analizado. El estudio de este género en la obra abrió un abanico de historias sencillas que narran lo sucedido en los lugares de Latinoamérica, algunos ya olvidados entre los yerbales de las fincas abandonadas, otros, ya han cambiado su nombre para modernizarse en esta era de cambios continuos.

Después del análisis de las crónicas en la obra, se abordó uno de los géneros más protagónico en la trilogía de Galeano: la poesía, este género enriquece la obra de manera particular, pues el autor se nutre de las múltiples poesías de los diversos pueblos indios y negros, si bien no se tomaron todas porque el estudio se haría muy extenso, si se tomó una gran muestra de este género para dar cuenta de él en la obra. Su análisis fue más complejo que el de los otros géneros, pues la poesía es difícil definir, quizás no tenga definición alguna, porque ella abarca un sinnúmero de emociones y sensaciones que no sabemos expresar pero que se sienten, pues los humanos somos un conjunto de emociones, sensaciones y pensamientos, somos, un sentipensante, como lo expresa Galeano, lo malo es que dejamos a un lado la razón y al otro el corazón, dividimos lo que somos. La poesía no divide, une para decir y decirse a través de las palabras de los humanos.

Luego de estudiar las poesías, se transitó por otro de los géneros de la obra, el género epistolar, con este género la obra mostró una sólida estructura histórica, pues la carta se ha convertido en un elemento para estudiar la historia, aunque no hay numerosas cartas en la obra, las que cita Galeano, dejan conocer un poco a los personajes, pues el yo narrativo de las cartas es un yo interior, por tanto, las cartas son una especie de confesión que dejan ver al personaje a través de la historia y en su contexto. Con el estudio de las cartas, puede decirse que se terminó el examen de los géneros literarios, pues el apartado que sigue no es un examen exhaustivo de otros géneros, ya que, como se expresó anteriormente, no son los más recurrentes en el autor y otros no alcanzan a ser géneros literarios como lo son los avisos, los discursos y los manifiestos. Esta parte del capítulo está nutrida por un recorrido corto por las puestas en escena que Galeano aborda y algunos avisos, discursos y manifiestos que hay en la obra.

Al igual que en el capítulo uno, el cierre de este capítulo se da a manera de epílogo, en éste se deja constancia de la riqueza literaria de la obra y lo que en estudios literarios permitió la misma a partir del análisis de cada uno de los géneros que ella presenta.

Después del análisis de la diégesis formal de la obra y de los géneros literarios que hay en ella, se pasó al tercer y último capítulo, en el cual se interpreta el proceso de formación y transformación que

han tenido los marginales en la obra *Memoria del fuego* desde la teoría socio crítica de Edmond Cros (1997). El primer punto de partida para dicho capítulo fue la sociocrítica, ésta es la que permite hacer el respectivo estudio de los marginales en la obra *Memoria del fuego*, debido a que Cros habla de un sujeto cultural que se mueve dentro de una colectividad, el análisis se da a partir de cómo ese sujeto cultural dejó de serlo y pasó a ser un sujeto marginal, pues el sujeto cultural se entiende como un ser que hace parte de una colectividad, y ésta sirve de referencia a la memoria, la cual es guardiana de la historia; por tanto, el sujeto cultural es el funcionamiento de una subjetividad que está inmersa en las prácticas sociales y hace que este sujeto interiorice en mayor o menor grado su cultura y ejerza sobre ella en el ámbito colectivo, porque la cultura es un bien simbólico que no se da de manera individual, sino en la colectividad de los sujetos.

Cuando se empezó a leer la obra, era evidente la identificación de estos grupos marginales, algunos son más detallados que otros, como en el caso de los indios; sin embargo, Galeano toma varios grupos para que la obra sea narrada a partir del punto de vista de cada uno de ellos. De esta manera, indios, negros, mujeres y obreros cuentan parte de la historia de Latinoamérica. Cada uno de estos grupos marginales tienen unas características en cuanto a su proceso de formación y transformación, por ello están divididos. El primer grupo que se tomó para este análisis fueron los indígenas, pues ellos eran quienes habitaban el continente cuando los españoles llegaron a él, por tanto, son protagonistas en numerosos microrrelatos de la obra, tales como Túpac Amaru, Las libertadoras, Moctezuma, Las preguntas del cacique, entre otros.

El grupo de los negros, también está en la obra, para su respectivo análisis, se partió desde su color de piel, porque por esta razón han sido seres despreciados y aislados de la sociedad. Para lograr un estudio de esta raza, se recorrieron las formas en que fueron traídos a las indias, los castigos que sufrieron y la manera en que iban siendo relegados cuando ya no servían. El grupo de las mujeres, por su parte, va desde inicios de la conquista hasta mediado del siglo XX. Las mujeres marginales son de toda índole; por indias, por negras, por liberales, por luchadoras de la independencia etc. Su proceso de formación y transformación es claro y también doloroso.

Para finalizar con el estudio de los marginales, se tomó a los obreros, estos son uno de los personajes centrales del tomo tres, *El siglo del viento*, en los dos tomos anteriores prácticamente no aparecen, en el tomo dos *Las caras y las máscaras* hay una referencia muy breve hacia ellos y en el tomo uno, *Los nacimientos*, no están en los microrrelatos. Esto se debe a que en el siglo XX nacen grupos sindicales que defienden el derecho al trabajo digno, en la época de la colonización, no había obreros porque existía la esclavitud, y en el siglo XVIII y XIX, apenas se empezaba a vivir la independencia, por tanto, aún era difícil la formación de la clase obrera, no se quiere decir con esto que no existieran en estos siglos, sólo que en la obra, este grupo marginal está centrado en el siglo XX.

Para concluir, es importante mencionar que durante el estudio de la obra, el camino se fue abriendo y generó otros horizontes de pensamiento para comprender la literatura desde otra mirada. No fue fácil la senda que se tomó porque no sólo requería una disciplina constante en la investigación, también lectura crítica y relectura de la obra, que a pesar de ser extensa, fue y sé que seguirá siendo un delicioso encuentro con el mundo literario. Mundo que siempre me ha hecho creer en otros mundos, y me ha permitido penetrar en éste desde mil posibilidades reales y ficticias, porque la literatura es eso, un juego de realidades donde la ficción también participa, y la obra *Memoria del fuego* tiene esa realidad que, oculta, pretende no seguir callada, pero tiene la ficción para recrear esa realidad narrada en los mil microrrelatos que conforman la obra y hacen de ella un viaje hacia la memoria y hacia la semilla que somos.

1 MARCO TEÓRICO

El presente trabajo de investigación se enfocará desde la teoría literaria de la sociocrítica, dando así paso a lo que desde la teoría deviene del sujeto, la cultura y la marginalidad. Temas que se abordarán para orientar el análisis de la obra *Memoria del fuego* del escritor uruguayo Eduardo Galeano.

El estudio que se asume de la obra *Memoria del fuego* requiere mirada literaria y artística, es decir, dejar hablar la obra a través de sus relatos y lo que ellos muestran en su narrativa de la historia Latinoamericana y los sujetos que allí son mencionados como personas que han tenido una formación y una transformación de acuerdo con las circunstancias que van viviendo. De esta manera, el estudio de la sociocrítica, como ya se dijo en un principio, le dará soporte crítico y literario al trabajo aquí expuesto, esto significa que la obra *Memoria del fuego* estará en diálogo con la teoría literaria de Cros (1997) para así entablar la relación de sujeto cultural y sujeto marginal; la primera desde la teoría sociocrítica y la segunda desde la obra literaria, dejando entrever la forma en que se han formado y transformado estos sujetos en relación con lo narrado literariamente por el escritor Eduardo Galeano y su obra *Memoria del fuego*.

1.1 La sociocrítica

Abordar la obra literaria desde la postura sociocrítica, requiere dejar que la obra no deje de ser obra, que su esencia se mantenga ante el estudio crítico que se le haga, pues la obra literaria es la que da las herramientas suficientes para que la teoría literaria intervenga en ella, sin que ésta última se vuelva más importante que la misma obra. Por consiguiente, hay que tener presente que el texto literario es un operador y como tal hay que tomarlo, no fragmentándolo y forzándolo a decir lo que en él no se encuentra, pues la obra en su conjunto habla de lo que ella es como obra, y en esa conversación de obra y lector está el entramado artístico que la obra literaria tiene y que el lector ha de encontrar en ella sin obligarla a ello, pues el texto literario en sí es eso, arte que habla por sí solo.

Si bien la literatura es una práctica social donde la realidad y la ficción se ponen en juego, también es una obra artística, puesto que el escritor (en este caso Galeano) entreteje una crítica política desde sus relatos; por consiguiente, la sociocrítica que se ocupa en gran medida de aspectos como el político, abre paso a que la obra esté entre lo dado y lo creado, lo cual conlleva a que la obra *Memoria del fuego* esté creada por lo que han podido darle, a Eduardo Galeano, las diferentes fuentes que ha utilizado para apoyar sus relatos en lo que ya está fundado, y a partir de ahí crear sus narraciones, mostrando características de los personajes a estudiar en el presente trabajo: los marginales.

Desde la obra *Memoria del fuego* la palabra marginal no está explícita, sólo se percibe porque quienes actúan en los relatos están al margen de lo convencionalmente establecido. Edmond Cros (1997) asume al sujeto, como “sujeto cultural”, debido a que éste se encuentra en una colectividad que es lo propio de la cultura, sin embargo, este sujeto puede convertirse en marginal por no hacer parte de esa colectividad. Esto es lo que deja ver Eduardo Galeano en su obra: una cultura donde los sujetos marginales están presentes para decir, desde lo narrado por el escritor, que ellos también son cultura, porque tienen una identidad, sin importar que ésta quede aislada y no sea identificada, pues esta clase de sujetos no se le tiene en cuenta. La obra *Memoria del fuego* lo devela en sus relatos, mostrando a los marginales como seres olvidados que han habitado esta cultura desde siempre y desde siempre se han dejado a un lado porque son los diferentes.

Eduardo Galeano, cuenta la historia de Latinoamérica desde la creación de mitos fundacionales hasta el siglo XX, pero esa historia que el escritor cuenta no es la que se ha enseñado en las instituciones escolares, ahí está una realidad indígena que se fue borrando porque ellos ya no hacen parte de esta cultura modernizada, es decir, que la cultura que sirve de referencia, como afirma Cros, (1997) no se ha ocupado de revivir la memoria colectiva de estos pueblos y estos sujetos. Esto es lo que hace Galeano con su obra *Memoria del fuego*: recuperar la memoria de quienes no tienen memoria de su estirpe, dado que la cultura indígena aún conserva, según los relatos de Galeano, parte de su identidad a pesar de haber sido maltratada por los conquistadores españoles y en el presente por el olvido y el desprecio que aún en nuestra cultura industrializada se ve hacia ellos, porque no dejan de ser los otros en medio de nosotros.

Si entiende la cultura¹ como aquello que existe porque se manifiesta concretamente, puede pensarse, que la cultura marginal que se encuentran en la obra de Galeano, se deja ver desde su ideología religiosa, su modo de vivir y de vestir y la forma en la cual han sido sometidos para sumir esas otros asuntos que le iban cambiando hasta un punto en el que se confunde sin saber qué es en realidad porque hay una mezcla de cultura, no un intercambio realmente, porque la cultura indígena, fue forzada a asumir las nuevas ideologías con que venían los conquistadores a las tierras del Nuevo Mundo. Estas ideologías fueron las que empezaron por hacer de los indígenas seres marginales, seres despreciados por quienes creían que eran de una raza superior, esto se deja ver en la obra *Memoria del fuego* y en lo que escribe Cros:

Betanzos sostenía que los indios eran bestias, que habían pecado y que todos debían perecer porque habían sido condenados por Dios. Sepúlveda, por su parte, afirmaba que habían nacido para ser esclavos. Las Casas interviene violentamente contra esta concepción y no cesa de repetir que los indios son “hombres verdaderos” (Cros, 1997, p. 54).

Lo que hace Eduardo Galeano con su obra *Memoria del fuego* es recopilar la memoria de los indígenas, de esos otros que se han visto al margen porque habitan otro mundo, y esos que habitan otro mundo, dice Cros (1997), no pueden ser mi semejantes porque no tienen las mismas ideologías; por consiguiente, lo distintos, los otros se ven despojados de sus creencias, de su patria, de su libertad. Y en el caso de la esclavitud, Galeano, muestra la forma en que los indios eran tratados y maltratados por los colonizadores, porque para éstos últimos, los indios eran bestias, seres sin alma que había que castigar si no cumplían con su trabajo. La obra *Memoria del fuego* está fundamentada en esa historia Latinoamericana de quienes no les han permitido tener voz para decir quiénes son y cuáles son los motivos de su existencia dentro de otra cultura que no es la propia, pero que de una u otra manera se han visto obligados a asimilarla para no pasar al olvido por completo.

¹ Para ampliar el término cultura, (que es en el cual me estoy apoyando) puede abordarse a Edmond Cros y su libro “el sujeto cultura”. Concretamente el primer capítulo donde él habla del sujeto cultural desde el psicoanálisis partiendo desde Émile Benveniste a Jacques Lacan.

2 CAPÍTULO UNO. ESTRUCTURA FORMAL DE *MEMORIA DEL FUEGO* DE EDUARDO GALEANO.

2.1 Preámbulo.

En este capítulo se pretende realizar un estudio que dé cuenta de la estructura formal de la obra objeto de esta investigación. Se considera que esta clase de análisis es fundamental para la comprensión del funcionamiento de ella en su componente formal, toda vez que se requiere de la comprensión de los elementos constitutivos de la obra, para continuar con el estudio de otros elementos propios del contenido y propuesta estética de la obra. En esa lógica, se expondrá inicialmente un apartado en el que se presentará de manera general la diégesis de la obra y las temáticas que explora Galeano en ella. Posteriormente, se abordará el análisis de la narración, el tiempo, el espacio y, finalmente, se dará cuenta de la propuesta estética del escritor.

2.2 Diégesis y temáticas de la obra.

La obra *Memoria del fuego* está compuesta por tres tomos: *Los nacimientos* (2009), el primero de ellos, el segundo tomo *Las caras y las máscaras* (1984) y el último titulado *El siglo del viento* (1987). La obra completa está conformada por mil microrrelatos, los primeros de ellos son los relacionados con los mitos fundacionales de algunos pueblos indígenas, los cuales muestra no sólo un estilo de vida primitivo, sino también las creencias de cada comunidad, pues, el mito en las sociedades arcaicas es, como lo afirma Mircea Eliade, “una historia verdadera, y lo que es más, una historia de inapreciable valor, porque es sagrada, ejemplar y significativa” (1999, p.9), en otras palabras, los mitos fundacionales en los pueblos indígenas, cuentan la realidad en la que vivían estos grupos culturales, por consiguiente no ha de afirmarse que esos mitos son una falsedad porque ya no hacen parte de nuestra sociedad, por el contrario, teniendo en cuenta que esas historias fueron las que forjaron las comunidades, se puede decir que esas historias son reveladoras para dichos grupos.

Veamos el primer microrrelato titulado “La creación” que muestra a los indios mikiritare, quienes creen que la muerte es mentira porque ellos nacen, mueren y volverán a nacer (2009, p.3), es decir, se están renovando en cada muerte. Por otra parte, pero ligado a los mitos de fundación, están los pueblos tarascos mencionados en el micro relato “El lucero” (2009), en éste se percibe el influjo que tiene la luna y el sol en los indígenas: “La luna, madre encorvada, pidió a su hijo (...) no sé dónde anda tu padre” (2009, p.12). Los astros juegan un papel importante en los mitos fundacionales de los pueblos indígenas, porque ellos les ofrecía conocimiento sobre la tierra a estos pueblos, por tal razón se les ofrece sacrificios a los astros, así lo cuenta Galeano (2009) en su microrrelato “El sol y la luna”, donde “el quinto sol, el sol del movimiento” (2009, p.9) se alimenta de corazones humanos. El sol, el más imponente de los astros, es gran protagonista de estos mitos: “partió el hijo en busca del más intenso de los fuegos” (2009, p.12).

Estos primeros microrrelatos dan cuenta de las costumbres de los pueblos indígenas, ellos dejan ver sus dioses y su culto a las fuerzas vivas del universo, las cuales les ayuda a formar su mundo de acuerdo con sus creencias, como lo muestra el micro relato “La noche” (2009, p.9) donde los indios cashinahua no sabían qué era descansar y empezaron a experimentar la noche que cada animal tenía para ver cuál de tantas elegir, así que después de probar la noche del ratón, la del tapir y otras más, se decidieron por la noche del tatú pues ésta no era muy corta como la noche del ratón ni tan larga como la noche del tapir. Cada uno de estos mitos fundacionales de los pueblos indígenas muestra la forma en que vivían dichas comunidades y la importancia de cada elemento y cada animal para su estilo de vida, porque el mito, como ya se dijo antes, es una historia sagrada puesto que “relata un acontecimiento que ha tenido lugar en el tiempo primordial el tiempo fabuloso de los comienzos” (1999, p.13). Dicho de otro modo, los mitos fundacionales les permitieron a las comunidades indígenas desarrollar una realidad propia, la cual no será entendida en la época de colonización porque los colonizadores una religión monoteísta.

Como ya se dijo en un principio, los astros juegan un papel importante en las costumbres de los pueblos indígenas, y el sol, protagonista de algunos de los microrrelatos fundacionales, toma diversas posturas de acuerdo con lo que el pueblo o la comunidad desea, por consiguiente, a veces huye como lo narra el micro relato “El lucero”, o se indigna porque las mujeres son quienes reinaban en la comunidad

de los indios waiwai: “el sol se indignó al ver que las mujeres reinaban en el mundo” (2009, p.10). Este astro también es padre porque fecunda, no sólo al lucero, también a dioses: “el sol bajó a la selva y fecundó a una virgen, deslizándole jugos de hojas entre las piernas. Así nació Jurupari” (2009, p.10).

Si bien el sol tiene importancia en los mitos fundacionales, el fuego también es protagonista de los microrrelatos, pues éste ilumina y calienta (2009, p.25), por consiguiente, es muypreciado y se lo roban los dioses²: “los dioses se habían llevado el fuego” (2009, p.13) y también los indios kayapó quienes con la ayuda de Botoque decidieron apoderarse del fuego (2009, p.25) al igual que indios cakchiqueles que para obtenerlo “se deslizaron con pies de pluma a través del humo y robaron el fuego y lo escondieron en las cuevas de sus montañas” (2009, p.13). El fuego también es para cocinar los alimentos que consumían los pueblos indígenas hay que aprender a conversar con él, como le enseñó el hombre a la mujer del relato “La cocina” (2009, pp.36-37), para que no queme los alimentos en un santiamén, sino que se doren sobre las brasas.

Por la importancia que tiene el fuego en las comunidades indígenas, una de ellas le hace un canto en forma de poesía:

Canto del fuego, del pueblo Bantú

Fuego que contemplan los hombres en la noche,
 en la noche profunda.
 Fuego que ardes sin quemar, que brillas
 sin arder.
 Fuego que vuelas sin cuerpo.
 Fuego sin corazón, que no conoces
 hogar ni tienes choza.
 Fuego transparente de palmeras:
 un hombre te invoca sin miedo.
 Fuego de los hechiceros, tu padre, ¿dónde está?
 Tu madre, ¿dónde está?
 ¿Quién te ha alimentado?
 Eres tu padre, eres tu madre.
 Pasas y no dejas rastros.
 La leña seca no te engendra,
 no tienes por hijas a las cenizas.

² El fuego es uno de los elementos más preciados en todas las culturas. Recordemos aquí, el mito de Prometeo, en el que el héroe griego roba el fuego a los dioses para regalárselo a los hombres.

Mueres y no mueres.
El alma errante se transforma en ti, y nadie
lo sabe.
Fuego de los hechiceros, Espíritu
de las aguas inferiores y los aires superiores.
Fuego que brillas, luciérnaga que iluminas
el pantano.
Pájaro sin alas, cosa sin cuerpo, Espíritu
de la Fuerza del Fuego.
Escucha mi voz:
un hombre te invoca
sin miedo. (2009, pp.318-319).

En este poema se aprecia que el pueblo Bantú, de origen africano, contempla el fuego porque es libre, cosa que les fue negada durante la conquista del Nuevo Mundo porque estaban no sólo encadenados con grillos, sino maldecidos porque no se les consideraba seres humanos por ser negros o porque practicaban la hechicería³, cualidad que los conquistadores detestaban porque no comprendían cómo un ser distinto a ellos tenía algún don. (Esto último se analizará más adelante). El fuego es un ser que está renovándose porque muere y no muere, en otras palabras, renace en el instante en que alguien lo utiliza para un ritual o en el momento en que se invoca para venerar su magia con palabras.

Este fuego es huérfano, es un ser solitario que está sin nadie, y por ello acude a él “el alma errante” porque con él se transforma el alma, debido a que el fuego ilumina, pero también calienta y, además, sirve para cocinar los alimentos como ya se mencionó, y también para que los hombres se reúnan en torno a él y a su canto cálido. Este poema anónimo deja ver que quien lo escribe ya no teme: “un hombre te invoca sin miedo”, frase que se repite y con la cual cierra el poema, para reiterar que el miedo ya no es parte del yo poético, porque, el poema le permite al yo poético expresar lo que siente, o en palabras de Hegel⁴, le ayuda a manifestar sus sentimientos y satisfacer sus necesidades (1992, p.151). Por último, el poema “canto del fuego del pueblo Bantú”, deja ver sus creencias, porque en la poesía lírica se percibe “la imaginación y conocimientos de un pueblo” (Hegel, citado por García Berrío y Huerta Calvo, 1992, p.151).

³ Hay que entender esta palabra no como algo oscuro emparentado con el diablo, sino en su forma antropológica que es una capacidad de curar o de causar daño a través de algunos procedimientos y rituales propios de una sociedad o comunidad.

⁴ Citado por García Berrío, Antonio y Huerta Calvo, Javier (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia*.

Después de los microrrelatos de mitos fundacionales, que son 64 en total, los narradores empieza a relatar historias de conquista, de colonización y de cómo fue ese proceso en donde unos sujetos culturales pasaron a ser sujetos marginales porque ya no les pertenecía la tierra en la cual habían habitado y adorado sus dioses. En este primer tomo se ve la forma en que la conquista hizo de los pueblos indígenas, pueblos olvidados, pues pasaron a ser los pueblos del oro pero no de humanos porque ellos se volvieron también mercancía. “Todo pertenece, desde hoy, a esos reyes lejanos: el mar de corales, las arena, las rocas verdísimas de musgos, los bosques, los papagayos y estos hombres de piel de laurel que no conocen todavía la ropa, la culpa ni el dinero y que contemplan, aturdidos, la escena” (2009, p.54).

En estos microrrelatos del primer tomo, el yo narrativo relata esa otra historia que no se ha contado, como lo dice Galeano en el prólogo del libro, la historia dejó de respirar, se durmió en los discursos, la encarcelaron en los museos, es decir, esa otra historia de América Latina no es conocida porque América Latina ha sufrido, en palabras del autor, *la usurpación de la memoria* (2009, p.xv), por ello, no se sabe cómo fue el despojo, cuál fue el dolor y por qué se transformaron los pueblos indígenas de un momento a otro debido a que una nueva raza los invadía, los conquistaba, los maltrataba y les mentía, esto último se ve en el microrrelato “Una demostración práctica”:

para que trabajen con ganas sus esclavos en esta tierra de sopores y lentitudes, el padre Jean-Baptiste Labat les cuenta que él era negro antes de venir a la Martinica, y que Dios lo volvió blanco en recompensa por el fervor y la sumisión con que había servido a sus amos en Francia (2009, p.316).

El primer tomo abarca tanto los mitos fundacionales como la época de conquista y algunas otras historias, que aunque parezcan ausentes de los pueblos indígenas, tienen relación con ellos porque sucedieron simultáneamente en otro lado del mundo: Inglaterra, España, Alemania, lugares en los que se hablaba del nuevo mundo como un mundo sin explorar, lleno de oro y de hombres que no usaban ropa: “los hombres desnudos lo miran” (2009, p.54).

Este nuevo mundo va a atraer la atención de los europeos, por ello se harán grandes viajes desde 1492 a América a través del mar y sus peligros, pues en este mar jamás navegable, los hombres son

“gotitas al viento” (2009, p.53) como lo expresa el narrador en el microrrelato “La lucha del sol hacia las Indias”, primer microrrelato después de los ya mencionados sobre los mitos fundacionales y en el cual se toma como fecha de partida el año de 1492 y la mar oceánica como lugar central, no sólo de viaje, sino también como lugar poético: “¿y si no los amara la mar? Baja la noche sobre las carabelas. ¿Adónde los arrojará el viento?” (2009, p.53).

En este primer tomo de la obra los indios y los negros se ven obligados a cambiar sus creencias, por ende, ya no serán los mismos hombres y mujeres que cazaban y hacían chozas en su comunidad. Estos hombres y mujeres ya son esclavos que se venden como cualquier otro artículo, es decir, no se les considera personas, y los españoles los arrastran por toda la ciudad “como manadas de bestias, marcados el rostro” (2009, p.111) como se marca el ganado. No sólo se les vuelve esclavos, también se les lastima para que obedezcan y trabajen: “a golpes de látigo los negros arrastran la carga a toda carrera” (2009, pp.114-115), porque saben que si no trabajan el castigo es más fuerte. Pero no sólo se castiga a los indígenas y los negros por no trabajar, también se les castiga o se les manda asesinar porque tienen el don de la adivinación, así lo muestra el microrrelato “El que hace hablar las cosas”: “un esclavo camina hacia el quemadero. Vanbel, el mandamás, lo ha condenado porque este negro desata la lluvia cuando se le ocurre” (2009, p.317), por ello, y porque tiene un ídolo de barro que le contesta las preguntas, Vanbel grita: “quemén a ese negro (...) quemén a ese brujo” (2009, p.318).

Los nacimientos, después de hacer un recorrido de más de dos siglos, finaliza con el microrrelato “Penumbra de otoño”, en el que narra los últimos momentos del rey Carlos II, el último de la dinastía que conquistó a América. Con la muerte del rey concluye también el siglo XVII, de esta manera se empiezan otras historias de otro siglo en el tomo dos, *Las caras y las máscaras* (1984), donde los siglos XVIII y XIX serán los protagonistas con personajes de toda índole, Robinson Crusoe, Franklin, Jeferson, Simón Rodríguez etc, que le darán forma a las narraciones y a la obra como tal.

En el tomo dos, Eduardo Galeano sigue mostrando los indios, los negros y las mujeres como seres marginados, pues ellos, a pesar de que han pasado más de dos siglos de sometimiento y esclavitud

todavía no lograrán liberarse. Quizás la historia cuente algo distinto porque ella también miente o es, en palabras de Galeano, es *besadora de los que ganan* (1984, p.35). Por tanto permitirá ver, no la parte marginal de estos sujetos que fueron obligados a ejercer varios oficios: minería, prostitución, cocineros etc, sino esa parte donde negros, indios y mujeres tienen otra cara, porque la historia mentirá diciendo que son seres resignados y quizás felices. ¿Cómo podrían ser felices si uno de cada tres mayas es esclavo? (1984, p.313), si no les permiten adorar a sus dioses y los obligan a cumplir los ritos de pascua para salvar su alma (1987, p.54), si no lo hacían les cortaban las orejas como castigo, también, y eso es para los indios más doloroso que cualquier otra cosa, “los soldados queman las sementeras de maíz” (1984, p.34) para que el dolor caiga no sólo sobre ellos, también sobre lo sagrado.

En *Las caras y las máscaras*, tomo dos de la trilogía, se encuentran, como se dijo antes, personajes de toda índole: científicos, presidentes, escritores, rebeldes en busca de independencia como lo es “Teodoro Flores, indio mixteco, héroe de tres guerras” (1984, p.274), quien ha defendido a México de los norteamericanos, conservadores y franceses. A esos rebeldes, se le suman varios de los escritores de la época, que por sus denuncias en sus textos, pasan a ser sujetos marginales porque no pueden ir tranquilamente por la calle ya que resultan asesinados, eso le pasó a Martí, quien sabía que su vida corría peligro porque daba su vida por su país para impedir que los Estados Unidos se extendieran por las Antillas, por ello escribe a su amigo Manuel Mercado “esto es muerte o vida, y no cabe error” (1984, p.294), así lo relata Galeano en el microrrelato “El testamento de Martí”. En cuanto a los presidentes que deambulan por los micros relatos se encuentran McKinley, Porfirio Díaz, Simón Bolívar, entre otros.

Hay que tener presente que la obra es extensa, por consiguiente, le llevó diez años de investigación y de escritura al autor Eduardo Galeano para concluir la. No es su obra más representativa, pero sí la más ambiciosa, dice Galeano en una entrevista hecha por Aurelio Alonso (2012), pues es una obra que abarca la memoria del pueblo latinoamericano, esa que está tan olvidada porque no se muestra, no se menciona, no se conoce. La obra fue escrita en el exilio, es decir, el exilio permitió al escritor la creación literaria y así dar cuenta de esa historia latinoamericana que ha estado muda porque no se la deja ver tal cual es, el exilio cerró una puerta y abrió otras para dar origen a la obra literaria *Memoria del fuego*: “el exilio que

siempre nace de una derrota, no solamente proporciona experiencias dolorosas. Cierra una puerta, pero abre otras. Es una penitencia y, a la vez, una libertad y una responsabilidad” (Galeano, 1989, p.253).

El tomo dos abarca dos siglos, XVIII y XIX. En este tomo aparecen los sujetos marginales con deseo de libertad, pero aún no se logra ese sueño porque casi tres siglos después del primer viaje de Colón, en América sigue siendo “un insulto o delito” nacer indio (1984, p.44), pues los españoles hacen huir a los indios a la selva, ya que los indios con deseos de independencia no siempre hacen lo que su patronos quieren. Los esclavos, marginados por la opresión española, saben que cuando se escapan o realizan un oficio clandestino, el castigo que reciben los lleva a la muerte y no tienen siquiera sepultura. Poco interesa esa muerte a los españoles, porque los marginales no opinan, ni piensan, ni actúan sin permiso de su amo, debido a que son considerados bestias y el trato para ellos es sin consideración porque una bestia no tiene sentimientos ni se le considera libre porque infectaría los lugares de su sangre y su raza.

Las caras y las máscaras también permite ver las mujeres como luchadoras por la libertad, si bien habían sido marginales por ser indias, negras o simplemente mujeres, en los siglos XVIII y XIX se convierten en seres peligrosos porque son capaces de rebelarse contra la opresión, porque no hablan para denunciar a su raza, esto se deja ver en el relato “Ellas callaron” donde dos mujeres, Flora y Sery “no abrieron la boca a pesar de los azotes, el fuego y la tenazas candentes, porfiadamente mudas como si no hubieran pronunciado palabra alguna (...) Todo el tiempo mudas, Flora y Sery, mientras los soldados les preguntaban dónde se encontraban los negros fugados” (1984, p.10). Otra mujer con deseos de libertad es Zabeth, quien huyó desde que supo caminar, pero la atrapaban una y otra vez, por eso “le ataron a los tobillos una pesadísima cadena (...) con hierro caliente le marcan la flor de lis en la mejilla. Le pusieron collar de hierro y argollas de hierro y la encerraron en el trapiche” (1984, p.52) y allí muere esta mujer de hierro sin lograr su libertad.

Si bien las mujeres habían sido marginales sólo por ser mujeres, en los siglos XVIII y XIX, se vuelven marginales por rebeldes, y al igual que los esclavos indios y negros, recibirán castigos hasta la muerte para que las demás no desearan la independencia, pues eso es un pecado porque a los españoles

les pertenecía todo, no sólo oro, tierras, diamantes, minas, también la gente latinoamericana que después de estar casi tres siglos sometida quiere igualdad, por ello Manuela Beltrán invita al pueblo a oponerse a lo que el virrey en Bogotá había implementado (1984, p.66), de esta manera ayudó a la revolución comunera.

En otra parte de América, Micaela Bastidas, en el Cuzco, reúne gente en las comarcas para ayudar a su esposo Túpac Amaru II (1984, p.73), Bartolina Sisa y Gregoria Apaza, caudillas del alzamiento indígena en La Paz, son llamadas libertadoras (1984, p.78), en Cochabamba, las mujeres acorraladas pelean contra los españoles, resisten con algunos arcabuces “y combaten hasta el último alarido” (1984, p.130), Juana Azurduy, es teniente coronel de los ejércitos guerrilleros en Tarabuco y es llamada por los indios Pachamama (1984, p.139), Manuela Sáenz, se escapa del convento (1984, p.144) y ayuda a Bolívar en el proceso de Independencia, y Flora Tristán, abuela de Paul Gauguin, a finales del siglo XIX, predicaba la revolución (1984, pp.296:297) para que las mujeres fueran libres.

El tomo dos de la trilogía deja ver que el deseo de libertad no pertenece a unos pocos o solamente a los hombres, las mujeres también se alzaron para ser protagonistas en el paso de la esclavitud a la independencia, ésta última que no fue cierta en los hechos porque en el siglo XX continuaba la opresión, y no se puede negar que en nuestros tiempos, la marginalidad racial sigue siendo una realidad latente y la marginalidad hacia las mujeres no ha desaparecido a pesar de que ellas estudian, eligen, son autónomas etc. La realidad, aunque sí ha cambiado, aún no se desliga de la herencia española, esa de despreciar lo propio, de no creer en la patria porque siempre se ha dicho que los latinoamericanos son inferiores por ser de otra raza, herencia de pensar que lo mejor está afuera porque Latinoamérica es una vergüenza para el mundo y por esta razón no se tiene identidad y se han olvidado los antepasados o se cambian por porcelanas de mentiras fabricadas para consolar a un pueblo sin memoria que se miente para decir que es feliz.

El tomo dos termina con la profecía de Chilam Balam quien era “*boca de los dioses*” (1984, p.316) y anunció que después de cierto tiempo “los de trono prestado han de echar lo que tragaron” (1984,

p.316), porque el sometimiento de los indios no será para siempre, debido a que se acabarán los usurpadores de hombres con su ambición y cuando termine “la codicia, se desatarán la cara, se desatarán las manos, se desatarán los pies del mundo” (1984, p.316) para comenzar otra historia en la comunidad indígena y contar al mundo lo que fueron, lo que son y lo que serán desde su condición marginada durante los siglos de conquista que los despojaron de todo dejándolos en el olvido. Esta profecía tiene como fecha de referencia el inicio del siglo XX para terminar con *Las caras y las máscaras* y darle paso a *El siglo del viento*.

En el tomo tres, *El siglo del viento* (1987), Galeano, empieza con su microrrelato “El mundo continúa”, en él, la voz narrativa cuenta el temor de los habitantes de San José de Gracia (1987, p.3) por entrar al nuevo siglo, el siglo XX, pero el nuevo siglo se echó a caminar como si nada y los habitantes de esta población siguen viviendo como vivían en el siglo pasado. En este tomo Galeano abarca unos personajes que aún no habían aparecido en los dos tomos anteriores y son los obreros, aquellos que los niños argentinos mataban sin ir a la cárcel por ello (1987, pp.63-64) y los soldados practicaban tiro al blanco con ellos en las tierras heladas de Argentina.

Los obreros declaran su primera huelga en Ecuador en 1923 porque estaban “hartos de comer hambre” (1987, p.64). Esta clase obrera no estaba compuesta sólo por hombres, también las mujeres participaron en ella y eran, dice el narrador en el microrrelato “Flotan cruces en el río”, “las más gallas” (1987, p.64). Pero los obreros, al igual que los negros, los indígenas y algunas mujeres fueron arrojados a los ríos después de tener el vientre abierto, pues el agua se los traga para que no haya huella en la tierra de las masacres que cometen los gobiernos para beneficio de su poder.

La clase obrera, compuesta, como ya se dijo, por hombres y mujeres, luchaba en el siglo XX por la igualdad y por la dignidad, derechos que no conocían porque el privilegio siempre ha estado en manos del poder. Sin embargo, cuando la clase obrera se alza a la lucha logra, no sin morir en la lucha, algunos cambios, aunque al principio parezcan imposibles y por esta razón son causa de risa; eso le pasó a Domitila, una boliviana que hacía mil oficios y que un día de 1978 desde las minas de estaño de Catavi

(1987, p.296), donde trabajaba su esposo, decidió irse a la ciudad con cuatro mujeres más para rebelarse contra la dictadura. Si bien desde 1492 América se convirtió en el lugar para la opresión, la esclavitud y el castigo y pasaban los años y los siglos y la opresión, la esclavitud y el castigo iban caminando y cambiando sin acabarse para procurar más víctimas que no fueron ni serán encontradas y a veces ni contadas en los anales de la historia.

En pleno siglo XX, siglo de las muchas dictaduras en Latinoamérica, la gran mayoría de ciudadanos se volvieron marginados por una y otra razón. Algunos porque querían denunciar las barbaries del ejército contra los campesinos alzados, como le sucedió a “Marianela” (1987, pp.319-320), otros porque simplemente no callaron y fueron perseguidos por los generales de Buenos Aires (1987, pp.289-290), otros fueron despedidos del trabajo porque perdieron la vida en un socavón (1987, p.299) y algunos perdieron la esperanza para volverla a recuperar en esta guerra sin final donde murieron casi todos y queda uno como testigo para que el dolor se coma la vida poco a poco, como una tortura que hiere y no mata.

Otra mujer que se convirtió en marginal fue “Rigoberta”, una maya-quiché (1987, p.310) que perdió dos de sus hermanos en los algodonereros y a su mejor amiga; en 1979 vio cómo el ejército quemaba vivo a su hermano Patrocinio y después, en la embajada de España, su padre también fue quemado vivo por defender los derechos de los indígenas de Guatemala, y luego los soldados mataron a su madre “cortándola en pedacitos, después de haberla vestido con ropas de guerrillero” (1987, p.310). Esta mujer “india resultó rebelde, imperdonable insolencia, y para colmo cometió luego la barbaridad de convertirse en uno de los símbolos universales de la dignidad humana” (Galeano, 2014), por haber ganado el premio Nobel de la paz en 1992.

Después de cuatro siglos, la esclavitud sigue siendo la realidad de América Latina o los indios no se cuentan entre la población porque el gobierno lo decide así para beneficio propio:

Los indios no existen, certifica el gobernador, ante escribano y con testigos. Hace ya tres años que la ley número 1905/55, aprobada en Bogotá por el Congreso Nacional, estableció que los indios no existían en San

Andrés de Sotavento y otras comunidades indias donde habían brotado súbitos chorros de petróleo. Ahora el gobernador no hace más que confirmar la ley. Si los indios existieran, serían ilegales. Por eso han sido enviados al cementerio o al destierro (1987, p.17).

Este microrrelato deja ver la marginalidad en la que vivían los indios, no sólo por ser otra raza, sino porque ellos poseían aún riquezas que el gobierno usaba no para los indios sino para su propio bienestar donde la población indígena ya era historia pasada, dicho de otro modo, los indígenas, como lo expresa Levi Strauss en forma de pregunta, ¿nada tienen que esperar de la sociedad? (1973, p.28) o lo que es peor, han desaparecido porque la sociedad los ha hecho desaparecer, los dejó en el olvido porque da vergüenza que los indios hayan existido en la historia latinoamericana: “¡Hay, mi querido señor. Hace años que han desaparecido completamente. ¡Oh! Es una página muy triste, muy vergonzosa en la historia de mi país” (1973, p.36).

El siglo del viento relata la historia del siglo XX donde la barbarie seguía siendo la realidad de América Latina, pues los castigos no habían variado, a pesar de que el tiempo no se detiene y con el siglo XX encima y sus inventos pareciera que el tiempo fuera más de prisa; sin embargo, el tiempo parece que para algunos seres humanos fuera sólo una ilusión porque pasados cuatro siglos la marginalidad hacia los negros, indios y mujeres sigue siendo protagonista, si bien, los castigos hacia estos seres han variado un poco, no dejan de ser inhumanos y más cuando un hombre cree ser dueño de otro y hace con él no un ser humano sino un objeto que utiliza a su antojo, no es gratuito, que los indios llamen *comegente* a sus cazadores: “comegente llamaban los indios a los cazadores de esclavos, que andaban por los ríos en busca de mano de obra” (1987, p.24) cuando el precio del caucho se derrumbó en 1910.

La marginalidad no sólo se ve porque todavía en el siglo XX, siglo del viento como lo titula Galeano en su último tomo de la trilogía, haya esclavitud, también porque los indios y negros que se dice gozan de libertad no tienen los mismos derechos que los blancos. Para ejemplificar lo que se acaba de decir, veamos dos relatos que dejan notar la marginalidad en estos seres, el primero de ellos titulado “El centenario y el amor” (1987, p.28) y el otro titulado “La Cruz roja no acepta sangre de negros” (1987, p.147), el primero de los relatos cuenta que “por orden del presidente, indio mixteco casi puro, los indios

no pueden caminar por las avenidas principales ni sentarse en las plazas públicas” (1987, p.28), lo que significa que no pueden estar en lugares públicos, eso los anula como personas porque sólo existirán entre ellos y no ante los demás.

El segundo relato narra que los negros luchaban en la guerra de Estados Unidos y por los Estados Unidos, luego son despreciados por ser negros, por consiguiente, después de la guerra no debían mezclarse con los blancos, porque no es digna la mezcla de sangre, así lo dice la Cruz roja norteamericana, que acepta los negros en la guerra, pero “prohíbe la sangre de negros en los bancos de plasma. Así evita que la mezcla de sangre se haga por inyecciones” (1987, p.147). Esto ocurre en 1942, no en la época colonial que recordaba que los negros y los indios habían nacido para el trabajo, para servir a sus amos y para ser castigados al menor error. Pero parece que a mediados del siglo XX se seguía viviendo en la época colonial porque continuaba el desprecio por los seres que seguían siendo marginados en una sociedad que se proclamaba moderna y democrática.

El desprecio hacia los negros es evidente en todos los ámbitos, en el fútbol, como le pasó a Carlos Alberto, jugador mulato de la selección de Brasil que con polvo de arroz se blanqueaba el rostro para parecer blanco (1987, p.60) ante los hinchas del estadio. En la música, también del Brasil, el conjunto Los batutas indigna la prensa local porque van actuar en París con canciones de negros para negros, ¿cómo es posible eso? “¿Qué van a pensar del Brasil los europeos? ¿Creerán que este país es una colonia africana? (1987, p.61) y eso avergüenza todavía en la segunda década del siglo XX. En la escritura tampoco son reconocidos los negros porque Lima Barretos, escritor brasileño, es un escritor maldito por ser mulato y rebelde (1987, p.62). Es decir, los negros no son reconocidos ni en lo deportivo, ni el arte ni en las letras, son anulados porque da vergüenza, al igual que los indígenas, tenerlos en América como protagonistas de la historia.

El tomo tres de la trilogía trae personajes que revolucionaron la historia latinoamericana porque no eran sumisos ante el poder, entre los personajes que deambulan en *El siglo del viento* se encuentra Pancho Villa, Zapata, César Sandino, Miguel Mármol etc. Estos hombres se dieron a la lucha por la

igualdad y por ello fueron mirados como rebeldes por quienes querían manipular el poder a su antojo. Pancho Villa decía que la guerra para él había empezado desde que había nacido (1987, p.32), por su parte Zapata, “jefe de los sin tierra” (1987, p.39) luchaba para que la reforma agraria se diera en México, mientras que Sandino peleaba contra los marines norteamericanos que llegaron a Guatemala en 1912 para “proteger las vidas y las propiedades de los ciudadanos de los Estados Unidos” (1987, p.82) y pasados 15 años seguían allí oprimiendo a los guatemaltecos, por ello César Sandino escribe informes para que en los campamentos de Guatemala se den cuenta sobre la situación militar y juntar gente para destruir la injusticia, “para que el mundo sea, por fin, lo que quiso ser cuando todavía no era” (1987, p.104).

Miguel Mármol en El Salvador lucha contra la opresión muriendo y resucitando en cada guerra porque después de presenciar sinnúmero de muertes y casi que hasta la suya, él vuelve a nacer, sin importar que esté “todo baleado y tajeado” (1987, p.111) por los machetazos recibidos por los soldados que con tiros de gracia han asesinado a sus camaradas arrojándolos en fosas comunes y echándoles tierra encima para que nadie denuncie cuántos muertos se ha llevado el ejército salvadoreño en una historia que no quiere contar y por tanto la oculta en tierra con los cadáveres de quienes no estuvieron de acuerdo con las imposiciones de un gobierno despótico que no se cansa de oprimir y maltratar a quienes pelean por la igualdad en una sociedad desigual.

Los estudiantes que manifestaban su inconformismo también aparecen en *El siglo del viento* como rebeldes que había que castigar asesinandolos y desapareciéndolos para que las voces no se escucharan y no hicieran eco en quienes aún ignoraban la realidad de su país, estos estudiantes no sólo se rebelaron, escribieron manifiestos, uno de ellos es de 1918 donde los estudiantes afirmaban lo siguiente:

Las universidades han sido hasta aquí el refugio secular de los mediocres, la renta de los ignorantes, la hospitalización segura de los inválidos y —lo que es peor aún— el lugar donde todas las formas de tiranizar y de insensibilizar hallaron la cátedra que las dictara. Las universidades han llegado a ser así fiel reflejo de esas sociedades decadentes que se empeñan en ofrecer el triste espectáculo de una inmovilidad senil. Por ello es que la ciencia, frente a estas casas mudas y cerradas, pasa silenciosa o entra mutilada y grotesca al servicio burocrático... (1987, p.55).

Después de este manifiesto los estudiantes lucharon por una educación no sólo digna sino libre de pensamiento, por ello, fueron asesinados por gobiernos tiranos que han impuesto su poder para que las gentes sigan en la ignorancia y no puedan opinar sobre sus derechos, sólo obedecer ante las leyes impuestas.

En *El siglo del viento*, son numerosos los marginados, y detrás de los marginados vienen seres que sufren por ellos, en su mayoría mujeres, que buscan a sus hijos estudiantes desaparecidos después de una masacre en una plaza. Así lo relata una madre después de que los estudiantes en México se rebelaron y fueron asesinados por los soldados:

«Había mucha, mucha sangre», relata la madre de un estudiante, a tal grado que yo sentía en las manos lo viscoso de la sangre. También había sangre en las paredes. Creo que los muros de Tlatelolco tienen los poros llenos de sangre; Tlatelolco entero respira sangre... Yacían los cadáveres en el piso de concreto esperando a que se los llevaran. Conté muchos desde la ventana, cerca de sesenta y ocho. Los iban amontonando bajo la lluvia. Yo recordaba que Carlitos, mi hijo, llevaba una chamarra de pana verde y en cada cadáver yo creía reconocerla (1987, p.243).

Este testimonio deja ver que quienes no son obedientes, son castigados, llevados a la muerte y desaparecidos para que no quede evidencia de las barbaries cometidas por los dueños del poder a quienes no les importa causar dolor en las madres que buscan a sus hijos con la esperanza de encontrarlos para saber si están vivos o muertos y así desplegar su dolor ante un escenario donde la muerte es protagonista y señora en un continente multicultural y oprimido.

El tomo tres permite vislumbrar esa otra historia reguardada para el bien de los gobiernos opresores. En el siglo XX la marginalidad se silencia con la muerte o con el destierro, varios fueron los que la sufrieron sin interesar su condición social como le sucedió a Pablo Neruda, a los ya mencionados Miguel Mármol, Domitila y Rigoberta Menchú. Este siglo lleno de perseguidos y perseguidores parece dar paso sólo al dolor, un dolor que a veces ni se manifiesta con lágrimas porque es tan profundo que ahoga el ser y sólo deja llevar los restos de lo que queda en una casa y en una vida, como le sucedió a María Isabel de Mariani que “hincada sobre sus ruinas” (1987, p.284) busca un recuerdo de sus hijos,

acusados de subversivos, o su nieta recién nacida, pero sólo encuentra ruinas para empacar en cajas “que están llenas de pedacitos de vida rota” (1987, p.285) cuando los basureros las recogen.

Vidas rotas deja *El siglo del viento*, quizás vidas que no se recuperan de los sufrimientos, otras renacerán cuando encuentren a sus hijos perdidos o cuando se acabe una larga prisión como la de Rosa, mujer boliviana que fue apresada en Buenos Aires cuando salía de la fábrica y quien fue torturada “violada, y fusilada con balas de fogueo, pasó ocho años presa, sin proceso ni explicación” (1987, p.322) y en 1983, exiliada en el Perú, espera a su hija Tamara que desde que tenía un año y medio fue recogida por personas buenas. Otras madres, en la Plaza de Mayo, también esperan “a los que estaban y ya no están, o quizás siguen estando, o quién sabe” (1987, p.289) porque creer vale la pena, como cree Alicia Moreau, una anciana de casi 100 años (1987, pp.290-291) que anima a las madres de Buenos Aires a seguir en busca de sus hijos que un día salieron de casa y no regresaron.

El siglo del viento le da el final a la trilogía que no es una antología de relatos como lo dice el autor en el prólogo, sino una creación literaria. Este tomo abarcará el siglo XX hasta la década de los 80, donde Eduardo Galeano regresa a su país, Uruguay. En este tomo se seguirá hablando de los negros, los indígenas y las mujeres como seres marginales, pero también están los obreros, aquellos que están en lucha por tener dignidad en su trabajo, por tanto, pasan a ser también seres marginales, porque se les considerará un peligro para el trabajo y por ello se les asesina: “cada cruz recuerda a un obrero asesinado” (1987, p.64), porque después de mucho tiempo ya formaron un sindicato para luchar por sus derechos: “durante años esos obreros fueron obedientes y baratos y machetearon malezas y racimos a menos de un dólar por día, y aceptaron vivir en inmundos barracones y morir de paludismo o tuberculosis. Después, formaron sindicatos” (1987, p.89).

Los obreros, que en su mayoría eran analfabetos, serán blanco de algunos de los ejércitos Latinoamericanos como lo es el ejército de Argentina que hacen “puntería sobre obreros en fuga” (1987, p.67) o “tiro al blanco con los trabajadores, en las tierras heladas del sur” (1987, p.64). En Colombia la situación no fue distinta cuando al sur de Santa Marta los arrieros se volvieron obreros para

trabajar con la United Fruit Company que los explotaba y los mandó a asesinar a manos del general Carlos Cortez Vargas cuando pidieron sus derechos haciendo huelgas, pero el ejército deja “la plaza alfombrada de muertos. Los soldados la barren, la lavan, durante toda la noche, mientras los barcos arrojan a los muertos mar adentro; y al amanecer no pasa nada” (1987, p.90) pues el presidente de la República acusa a los trabajadores de traición, pero Jorge Eliécer Gaitán se opone a la versión oficial declarando que el ejército colombiano “ha cometido una cacería cumpliendo órdenes de una empresa extranjera” (1987, p.91).

Los obreros son los enemigos del orden en el siglo XX, por ello, es necesario que el Gobierno acabe con las huelgas porque son un “comportamiento irreflexivo” para el Estado, lo dice Jelinek (2004, p.109), cuando hace referencia a los participantes sindicales de Austria que, al igual que los obreros latinoamericanos, se ven violentados porque según la ley del Gobierno “hay que derribar las barricadas y echar de las empresas a los usurpadores infiltrados, porque hay que acabar con la huelga, de lo que depende el futuro del obrero” (2004, p.109), es decir, que los obreros, al igual que los estudiantes, no tendrán voz porque su voz ocasiona desorden debido a que exigen sus derechos que bien saben que se merecen pero se les niega para que no prosperen, para que se inmovilicen ante una sociedad que camina a pasos agigantados hacia el progreso, el cual siempre estará en manos de los que mandan una nación, no en las manos de ciudadanos.

El tomo tres concluye, no con el siglo XX como los tomos anteriores que han finalizado con un nuevo siglo, este tomo termina porque ha concluido el exilio de Eduardo Galeano y él regresa a su tierra porque “ande por donde ande, yo no dejo de saber a qué tierra pertenezco si la llevo puesta, si camino con ella, si soy de ella” (1989, p.250), por consiguiente, Eduardo Galeano escribe una carta a su editor Arnaldo Orfila Reynal después de concluir su obra, es lo último que hay en el tomo tres, microrrelato o no, esta carta es una manera de narrar el porqué finaliza su obra. He aquí el texto:

1986

Montevideo

Una carta

Para Arnaldo Orfila Reynal,

Siglo XXI Editores.

Mi querido Arnaldo:

Aquí va el último volumen de «Memoria del fuego». Como verás, acaba en 1984. Por qué no antes, o después, no sé. Quizás porque ése fue el último año de mi exilio, el fin de un ciclo, el fin de un siglo; o quizás porque el libro lo quiso así. De todos modos, el libro y yo sabemos que la última página es también la primera. Disculpa si me salió demasiado largo. Escribirlo fue una alegría de la mano; y ahora yo me siento más que nunca orgulloso de haber nacido en América, en esta mierda, en esta maravilla, durante el siglo del viento. Más no te digo, porque no quiero palabrear lo sagrado.

Te abrazo,

Eduardo (1987, p.337).

En esta carta el autor deja ver que está satisfecho de haber concluido la obra. La obra finaliza con su exilio, es decir, empieza otro ciclo en la vida del autor, que para escribir una carta hace lo mismo que con sus microrrelatos, usa las palabras precisas, para no exagerar con sus palabras y así éstas no se vuelvan insípidas cuando con unas pocas basta para decir o denunciar la verdad de una América que a pesar de todo el dolor por el cual ha pasado, a pesar de los abusos que ha tenido por parte de los poderosos que se hacen ricos sin esfuerzo, a pesar de los saqueos que la han dejado casi en la ruina, América sigue siendo sorprendente porque es capaz de levantar su rostro de diversas razas para continuar construyendo historia y no ser olvidada en los tiempos imprecisos de un nuevo siglo que ha enterrado su historia porque dejó la memoria perdida en el tiempo y apenas está empezando a recuperarla.

2.3 Análisis de la narración, el tiempo y el espacio presentes en la obra *Memoria del fuego*.

Cada historia tiene un narrador para ser contada, pues “no puede haber relato sin narrador y sin oyente”, afirma Barthes (1972, p.32), ese narrador puede estar dentro de la narración, es decir, es un narrador homodiégetico, que en la teoría de Genette (1989, p.299) es aquel que forma parte de la historia que cuenta y éste aparece como protagonista o como testigo de lo narrado, por consiguiente, hay un

signo de lectura, porque el narrador está dando una información que no es para él porque conoce los hechos, y no tendría sentido, afirma Barthes (1972, p.72) , que el narrador se diera información así mismo. También está el narrador que conoce los hechos pero está fuera de la narración y a éste se le conoce como narrador heterodiegético según el teórico francés Genette (1989, p.299) este narrador no forma parte de la historia y es omnisciente u objetivo.

Por otra parte, toda narración cuenta con un tiempo y un espacio en los que ocurren los hechos narrados. En relación con el tiempo que se presenta en las narraciones, se puede hablar del tiempo en la historia, el cual es claro porque el narrador sigue un patrón cronológico en su relato. También se encuentra el tiempo del relato, éste no responde a un orden preestablecido, es decir, no tiene en cuenta una línea de tiempo cronológica por tanto se establece una temporalidad artística que es la que organiza el tiempo interno del relato, y por último está el tiempo referencial histórico que es el que nos habla de una realidad histórica así el relato sea ficticio. Desde la teoría de Genette (1989, p.274) se reconocen cuatro tipos de tiempo que son: ulterior, el cual se refiere al pretérito; simultáneo, que describe el presente; anterior, para referirse al futuro y por último el intercalado, donde se presenta el tiempo ulterior y el tiempo simultáneo, este último tiempo es el que se usa en el género epistolar.

Afirma Genette que el tiempo en la literatura tropieza con numerosas dificultades debido a que “los hechos de orden de frecuencia se dejan transponer sin detrimento del plano temporal de la historia al plano espacial del texto” (2014). Dicho de otro modo, la duración del relato con el de la historia no se mide a pesar de que sí se confrontan algunos sucesos contados en el relato, o sucesos que se repiten como por ejemplo, se puede decir que el relato “Miguel a los treinta y uno ” del tomo tres de la obra *Memoria del fuego* tiene sucesos anteriores y ulteriores porque el autor ya viene contándonos la historia de Miguel Mármol en tiempos distintos; cuando nace, cuando él está con el ejército y se escapa de allí, cuando Miguel se va a la selva, cuando lucha etc. Pero vendrán otras historias de este personaje, que el autor deja ver no sólo como héroe del partido comunista del Salvador, sino como un hombre que ha escapado de la muerte una y otra vez.

En relación con el espacio, está el espacio físico que corresponde tanto a un espacio abierto como a un espacio cerrado y el espacio social, el cual está en estrecha relación con el comportamiento psicológico de los personajes, puesto que lo social incluye las ideas ético-morales, pensamientos religiosos y políticos entre otros asuntos, es decir, es un espacio cultural. Aparte de estos espacios, también se encuentran los espacios heterotópicos, que para Genette (2014) hacen referencia a ese espacio donde el narrador cuenta la historia desde otro lugar, es decir, el narrador no se encuentra en el lugar de donde está relatando los sucesos, pero cuando el narrador se halla en el mismo lugar en el cual se narra, este espacio es conocido como homotópico; en otras palabras, coinciden espacio y narrador. Sin embargo, hay relatos en los que no se identifica un espacio concreto, por ello Genette (2014) los considera textos atópicos. A continuación se va a entrar en el análisis de la narración, el tiempo y el espacio de la obra *Memoria del fuego*, para acercarnos más a la propuesta estética del autor.

2.3.1 La narración y los narradores en *Memoria del fuego*.

La obra tiene diversos tipos de narradores, los cuales van desde narradores protagonistas a narradores omniscientes. Se tomará primero algunos de los narradores protagonistas del primer tomo de la trilogía, éstos se ven en los microrrelatos “Desventuras de la vida conyugal” (2009, pp.160-161), “Juana a los cuarenta” (2009, pp.303-305), “Adario, jefe de los indios hurones, habla al barón Lahonta, colonizador francés de Terranova” (2009, pp.305-306). En el primero de los microrrelatos, se encuentran dos mujeres dialogando sobre la barriga que lleva la señora y lo que puede suceder cuando el esposo regrese del viaje, pero la señora cambia su preocupación por desprecio cuando se da cuenta de que su esposo está en Santo Domingo con una bella mujer sentada en sus piernas, la señora exclama lo siguiente ante tal situación: “¡se merece más barrigas, el muy puerco!” (2009, p.161).

En el micro relato de Juana, también hay un diálogo en el que participan tres personajes, Sor Filotea, Sor Juana y el confesor. En este microrrelato Sor Juana es señalada, por los otros dos personajes, como una mujer que parece con cerebro de hombre y, además, hace lo indebido como es leer libros, cantar a lo humano, bañarse desnuda y escribir poesías, pero Sor Juana quiere seguir escribiendo porque tiene

como condiscípulo un tintero: “y escribiendo seguiré, me temo, mientras me dé sombra el cuerpo” (2009, p.305). Por último se tiene el microrrelato del jefe de los indios hurones. En este microrrelato Galeano toma las palabras textuales de Adario, partiendo del libro *Touch the Earth* de McLuhan. En este relato se nota la manera en que habla este jefe indio que está indignado con la presencia española en Placentia.

No, ya bastante miserables son ustedes; no imagino cómo podrían ser peores. ¿A qué especie de criaturas pertenecen los europeos, qué clase de hombres son? Los europeos, que sólo hacen el bien por obligación, y no tienen otro motivo para evitar el mal que el miedo al castigo... ¿Quién les ha dado los países que ahora habitan? ¿Con qué derecho los poseen? Estas tierras han pertenecido desde siempre a los algonquinos. En serio, mi querido hermano, siento pena de ti desde el fondo de mi alma. Sigue mi consejo y hazte hurón. Veo claramente la diferencia que hay entre mi condición y la tuya. Yo soy mi amo, y el amo de mi condición. Yo soy el amo de mi propio cuerpo, dispongo de mí, hago lo que me place, soy el primero y el último de mi nación, no tengo miedo de nadie y sólo dependo del Gran Espíritu. En cambio, tu cuerpo y tu alma están condenados, dependen del gran capitán, el virrey dispone de ti, no tienes la libertad de hacer lo que se te ocurra; vives con miedo de los ladrones, de los falsos testigos, de los asesinos; y debes obediencia a una infinidad de personas que están encima de ti ¿Es verdad o no es verdad? (2009, pp. 305-306).

En los dos primeros microrrelatos hay escenas dialogadas donde el tiempo del relato y el tiempo de la historia, dice Genette, es una especie de igualdad convencional, pero no es una forma rigurosa para hablar del tiempo real, (1989, p.145) por ello, en párrafos anteriores se habla del choque que tiene el tiempo en los relatos. En el tercer microrrelato, no hay un diálogo porque el único que habla es el jefe de los indios a pesar de que se dirige al barón Lahonta, pero este último no tiene voz. Estos narradores protagonistas dejan conocer no sólo la historia sino la oposición que toma el narrador en cuanto a lo que está contando, es decir, el narrador presente como personaje de acción, desde la teoría de Genette (1989, p.299), abordará la historia narrada desde su propia perspectiva lo cual viene a ser sucesos analizados desde el interior de lo que el narrador quiere contar para acercarnos al relato, y un relato es, en palabras de Genette, lo que “designa la sucesión de acontecimientos reales o ficticios” (1989, p.81), en consecuencia, el narrador protagonista no está garantizando que el relato que narra sea verdadero porque él sea parte de la historia, es un relato verosímil que cuenta la realidad ficcionándola para recrear la narración que hace.

De *Las caras y las máscaras*, segundo tomo de la trilogía, se tienen algunos de los microrrelatos en los que el narrador es protagonista y propone cambios para mejorar la sociedad, es el caso de Simón Rodríguez, quien afirma que a los niños hay que enseñarlos a ser preguntones para que obedezcan a la razón: “no a la autoridad, como los limitados, ni a la costumbre como los estúpidos” (1984, p.162). En otro relato el mismo Simón Rodríguez dice que América debe ser original y no imitar servilmente a Europa o Estados Unidos porque a pesar de ser independientes no es libre y tampoco se es dueño de nosotros mismos, por tal razón el maestro de Simón Bolívar invita a que “abramos la historia: y por lo que aún no está escrito, lea cada uno en su memoria” (1984, p.211).

Otro microrrelato en que se observa el narrador homodiegético como protagonista es una de las cartas que Manuela Sáenz escribe a su esposo James Thorne (1984, pp.165-166), en esta carta ella le dice a su esposo que él es un hombre excelente y jamás dirá otra cosa que no sea esto a pesar de estar al lado del general Bolívar, pero la monotonía y la seriedad están reservadas para los ingleses, no para ella “miserable mortal, que me río de mí misma, de usted y de estas seriedades inglesas” (1984, p.166). Por otra parte, está la proclamación del gobernador de Maracaibo en 1830 por la muerte de Bolívar, el microrrelato consta de escasos dos renglones: “...Bolívar, el genio del mal, la tea de la anarquía, el opresor de la patria, ha dejado de existir” (1984, p.170).

Para finalizar con los narradores homodiegéticos como protagonistas en el segundo tomo, el referente es el microrrelato “El pensamiento empieza a ser nuestro, cree José Martí” (1984, p.287), en éste, Martí parece escribir un manifiesto sobre lo que debe ser América y empieza diciendo que hay que conocer el país para poder gobernarlo, por ello se necesita políticos nacionales y no políticos exóticos para dejar de usar las ropas de Francia, Inglaterra, Norteamérica y España porque “no hay patria en que pueda tener el hombre más orgullo que en nuestras dolorosas repúblicas americanas” (1984, p.287).

Del último tomo de la trilogía, en el microrrelato “Todo era hermanable” (1987, p.84), vemos narradores protagonistas que dan su testimonio de cómo era la vida en las selvas montañosas con Augusto César Sandino. Son cinco narradores que están contando su experiencia en la rebelión contra

los Estados Unidos, estos narradores cuentan que los campesinos les ayudaron porque trabajaban y sentían como ellos, además, los yanquis, como llaman los nicaragüenses a los norteamericanos “no conocían lo que era el sistema montañoso de nuestro país” (1987, p.84) y por eso, los yanquis fueron la inmovilidad y “nosotros la movilidad” dice Alfonso Alexander en su testimonio (1987, p.84).

Como se puede observar, este narrador es fundamental en la propuesta estética y literaria de Eduardo Galeano porque representa parte de la realidad Latinoamericana que, en diversas ocasiones, ha sido contada desde afuera, sin saber los hechos reales, claro que se ha dicho anteriormente que este narrador no siempre va a contar la verdad en su narración; sin embargo, al tratarse de testimonios como el de Martí o el de los soldados que peleaban con Sandino, se encuentra, no una realidad simulada, sino una realidad vivida por unas personas que pasan a ser personajes en las narraciones, pero no por ello, dejan de ser reales y más cuando están contando hechos de los que fueron partícipes o ideas que quieren llevar a cabo como Simón Rodríguez.

No puede decirse que los narradores protagonistas que aparecen en la obra siempre dirán la verdad en cuanto a lo relatado por ellos, pero sí se afirma que desde estos narradores, Eduardo Galeano, no sólo le da verosimilitud a su obra, también le dará lugar a otras voces que estuvieron calladas por miedo a ser castigadas al denunciar los hechos que en su mayoría fueron silenciados por masacres y muertes en las que no se sabía cuántos muertos eran, cuántos se contaban, cuántos desaparecían y a cuántos encontraban los que buscaban y buscaban con una esperanza casi perdida por el sufrimiento.

El narrador omnisciente es el que más se presenta en la obra, desde los microrrelatos de mitos fundacionales hasta los últimos relatados en el tomo tres. Para ejemplificar algunos casos de narradores omniscientes sólo se citará un microrrelato de cada tomo. El primero de ellos es “El hijo de Atahualpa” (2009, pp.174-175) en este microrrelato, el narrador está situado en la ciudad de Quito en el año 1579 y narra que al sacerdote Beto de la región Archidona se le apareció el diablo diciéndole que Dios estaba muy enojado con los cristianos, y a Guami, sacerdote indio de Tambisa, que tenía varios poderes porque estuvo cinco días en otro mundo, también escuchó a Dios. Estos dos sacerdotes indios invitaron a la

rebelión y así es que los indios quijos asaltaron varios poblados, pero Francisco Atahualpa, capitán de las tropas españolas evita la insurrección y los indios quijos quedaron solos, luego los españoles capturaron a los dos sacerdotes y obligaron a los indios a presenciar la ejecución de los profetas: “los pasean en carro por las calles de Quito, los atormentan con tenazas candentes, los ahorcan, los descuartizan y exhiben sus pedazos” (2009, p.175). El narrador finaliza diciendo que el capitán Francisco Atahualpa contemplaba el espectáculo desde el palco de honor.

Del tomo dos se citará el microrrelato “Espejo”, el narrador también está situado en la ciudad de Quito, pero casi dos siglos después de la rebelión de los indios quijos, el año es 1793. En este microrrelato el narrador cuenta que Chusing cambió su nombre para tener título de médico, así que decidió llamarse Francisco Javier Eugenio de Santa Cruz y Espejo, este hombre, hijo de indio, escribió contra el régimen colonial y los métodos de educación, fundó el primer periódico de Quito titulado *Primicias de la cultura* y fue el primer director de la biblioteca pública sin recibir sueldo por eso; además, con el cambio de nombre, “que suena a linaje largo”, practicó y difundió sus descubrimientos contra las pestes y la viruela (1984, pp.95-96). Este hombre, que no se registra en el libro de gentes principales de la ciudad de Quito, fue acusado de crímenes contra el rey y por ello lo encarcelaron. “Allí murió, de cárcel” (1984, p.96) pidiendo perdón a sus acreedores.

De *El siglo del viento*, último tomo de la trilogía, se tomará el microrrelato “El exilio” (1987, pp.314-315). El narrador cuenta la historia de Domitila, ya citada, una boliviana que se encuentra en Suecia por haber derribado una dictadura, pero que fue condenada al exilio por otra dictadura. Ahora en Suecia ve el mundo europeo en su opulencia, todo lo contrario de su país latinoamericano. Ella agradece la solidaridad de los suecos, pero le molesta el derroche, además le da pena la soledad de “la pobre gente rica” que siempre está sola para comer, para ver televisión, para hablar. Y extraña su país porque allá en Bolivia “aunque sea para pelearnos, nos juntamos” (1987, p.315) dice Domitila en la voz del narrador quien se sitúa en Surahammar en el año de 1981 para narrar esta historia.

Los narradores omniscientes de la obra, relatan hechos que vieron, o palabras que escucharon, por ser el narrador más recurrente en la obra, se afirma que: si el narrador protagonista le da verosimilitud a los relatos contados, los narradores omniscientes hacen lo mismo, no desde la perspectiva propia, sino desde su figura de testigos de hechos que ven y oyen lo que les sucede a otros y, que de una u otra manera, ellos están ahí para decir lo que ha sucedido con los personajes. En los ejemplos citados, son personajes castigados por una u otra razón en diversos momentos de la historia, lo cual significa que presenciar un hecho o escuchar una voz ayuda a un narrador a construir un relato en el que la verosimilitud juega con la realidad, y viceversa, para decir que hay más que simples historias que pasan y nada más en la gran historia de un pueblo que ha olvidado sus orígenes, porque fue despojado de su esencia con el proceso de colonización.

El narrador omnisciente es importante en la obra porque no sólo cuenta lo otro, lo que está al margen, sino que en un sinnúmero de ocasiones está estrechamente relacionado con lo sucedido porque lo ve, lo oye, lo siente; dicho de otro modo, el narrador omnisciente conoce de cerca lo sucedido y por ello es capaz de hacer una narración, a veces compleja porque mezcla hechos históricos con fantasías o con posiciones políticas que el autor deja ver, otras veces dolorosa porque son hechos que marcaron a determinados personajes, y en otras ocasiones son narraciones en las que la otra historia, la historia de los que han sido y no los han dejado ser sigue siendo una realidad en nuestro tiempo.

2.3.2 Los espacios en la obra *Memoria del fuego*.

En relación con los espacios de la obra, es necesario decir que hay múltiples espacios en ella, porque no sólo está la selva como lugar en que han vivido varios de los pueblos indígenas y en el que los marginales van a resguardarse para no ser castigados. La selva es un espacio no sólo para habitar, también para luchar y cazar: “el cazador pasaba el día entero en la selva” (2009, p.11). La selva, a pesar de ser un lugar poblado de fieras salvajes, también es el lugar para reunirse a celebrar: “tocando flauta se declara el amor o se anuncia el regreso de los cazadores. Al son de la flauta, los indios waiwai convocan a sus invitados” (2009, p.10).

La selva o el bosque es también el espacio que les permitió a los indios construir sus casas, cabañas y chozas: “la casa de don Ignacio consiste en tres redes tendidas entre los árboles” (1984, p.108). “Una mujer del pueblo de los tillamook se encontró, en medio del bosque, una cabaña que echaba humo” (2009, p.36). La selva o el bosque es también lugar para peregrinar en compañía de los espíritus (1984, p.11) y también para encontrar el paraíso según lo indios guaraníes (1987, p.15) o para acampar después de un largo viaje como lo hizo Humboldt y Bonpland (1984, p.108). La selva, que está llena de montañas recibe a los marginados para luchar contra el poder opresor, así lo hicieron los primeros soldados de Augusto César Sandino quienes eran obreros analfabetas y se unieron a él para pelear por su liberación.

La selva es un lugar para reunirse a pensar en cómo luchar contra el enemigo y para hacer trampas hacia él, así lo hace Sandino con sus soldados (1987, pp.83-84) para que los marines norteamericanos pierdan sus municiones en un ejército simulado con muñecos de paja. La selva recibe a los indígenas que la han habitado con respeto y que cuando escapan de su esclavitud saben que no hay lugar más seguro que los muchos árboles que cubren la tierra y dan alimentos con generosidad a bocas hambrientas, además la selva es también el lugar para investigar, así lo hizo Humboldt y Bonpland porque “ellos quieren que América les cuente todo lo que sabe y en estos reinos no hay hoja ni piedrecita muda” (1984, p.108). Por eso navegaron ríos y atravesaron montañas y conocieron, no sólo al amo del veneno que vivía al pie de una montaña, también conocieron a los otomacos, indios que vivían en la selva y que comían tierra porque de esta manera “viajan por la vida hacia la muerte estos indios andantes, barro que anda hacia el barro, barro erguido, comiendo la tierra que los comerá” (1984, p.110).

La selva es uno de los tantos lugares que se encuentran en la obra; sin embargo, hay un lugar que es de suma importancia porque allí se reúne la gente a presenciar los espectáculos de escarmiento, estos lugares son las plazas de las ciudades y se muestran en la obra como centros principales para los castigos contra los rebeldes, esto se ve en los microrrelatos: “El dios universal” (2009, pp.64-65) donde los cráneos se amontonan en el centro de la plaza de Tenochtitlán en México. “Túpac Amaru I” (2009: 169), quien arrastra los pies rumbo al degolladero y en la plaza mayor del Cuzco crece el alboroto al escuchar al pregonero proclamando a Túpac Amaru tirano y traidor. “Zumbí” (2009, pp.311-312) este negro

recibe a Antonio Soares como amigo y no como traidor que le clava el puñal varias veces en la espalda para que los soldados puedan llevar la cabeza de Zumbí a Recife y “se pudra en la plaza” (2009, p.312).

Para continuar con la plaza como espacio evidente en la obra, se verá otros microsrelatos del tomo dos. “Micaela” (1984, pp.73-74), esta mujer, esposa de Túpac Amaru II, recorrió las comarcas para ganar gente. En el año de 1781 en la plaza mayor del Cuzco o la plaza de los llantos como la llaman los indios, Micaela Bastidas entra tirada de la cola de un caballo dentro de una bolsa de cuero. En el relato “Sagrada lluvia” (1984, p.74), Fernando, hijo de Micaela, es obligado a ver la ejecución de su madre, la de su padre Túpac Amaru II y la de su hermano Hipólito. Este niño de 9 años morirá en Madrid sin cumplir los 30 años, murió de melancolía, dijo el médico que le atendió la fiebre en su breve vida de cárcel y de destierro. (1984, p.107).

Para finalizar con los microrrelatos del tomo dos en los que se hace alusión a la plaza, se citará uno de los microrrelatos ya mencionados: “Las libertadoras” (1984:78), aquí se narra la forma en que Bartolina Sisa, esposa de Túpac Catari y Gregoria Apaza, hermana de Túpac Catari, son llevadas a la plaza mayor de la Paz, también conocida como plaza fuerte o plaza de armas, estas dos mujeres son apedreadas por ser reinas de indios, mientras dan la vuelta a la plaza con una corona de espinas en la frente y un asta a modo de cetro se escuchan las risas de quienes acuden a ver el espectáculo.

Del tomo tres se tomarán sólo dos de los relatos en los que la plaza es lugar central. El primero de ellos es “Decide el gobierno que la realidad no existe” (1987, p.6) y el segundo es “El uso del derecho al voto y sus penosas consecuencias” (1987, p.110). En el primer relato la plaza de Quezaltenango es el espacio para que el presidente Manuel Estrada Cabrera diga que el volcán Santa María no está en erupción, que esos son rumores malévolos de los enemigos del orden y por tanto se llevará a cabo la fiesta en honor a la diosa Minerva.

En el segundo relato, el narrador omnisciente, cuenta que el pueblo es castigado por el votar por diputados y alcaldes, es castigado, pero los comunistas se alzan a machete limpio, sin embargo los tres días en que ocuparon el poder no fueron suficientes y luego reciben el castigo por parte de los soldados salvadoreños, quienes matan a golpes a José Feliciano Ama, jefe indio en la rebelión de Izalco, luego ahorcan su cadáver en la plaza principal y obligan a los niños de las escuelas a presenciar el espectáculo, mientras esto sucedía en 1932, el volcán Izalco explota al igual que el volcán Santa María en Guatemala, pero 30 años después.

En los microrrelatos citados, se nota que el espacio principal es la plaza de las distintas ciudades, el Cuzco, la Paz, Quezaltenango, Izalco etc. Porque en ella se aglutina la gente para ver el espectáculo de las torturas contra quienes se oponen al régimen español o a otros regímenes. La plaza es, en este caso, lugar para aprender a ser obediente ante las leyes impuestas y así no pensar, no opinar y no actuar para perder la memoria y la identidad y así no lograr la libertad de América.

La plaza, como lo muestra Galeano, no es el espacio para compartir un café, sino para presenciar las barbaries de los seres humanos contra otros seres humanos que por ser de otra raza y religión son marginados y a veces castigados. Este espacio, se vuelve muy recurrente en la obra porque en la diversas plazas de cada país, cada día había algo nuevo para ver, y no se trata sólo de los primeros siglos después de la llamada Conquista, basta ver el siglo XX para saber que la plaza sigue siendo un lugar para aglomerar personas ya sea para castigarlas o asarlas vivas como hicieron con Ell Persons en 1919 en los Estados Unidos (197, p.60), aunque en este siglo, varios de los castigos fueron a escondidas para evitar la denuncia.

La plaza es, de igual forma, el lugar para hacer huelga como la formaron los obreros que no les importaba caer en la defensa por la igualdad, o como las hicieron los estudiantes en México que afirmaban lo siguiente en su manifiesto: “desde hoy contamos para el país una vergüenza menos y una libertad más. Los dolores que quedan son las libertades que faltan” (1984, p.55). La plaza es también el lugar en el que las madres de los estudiantes desaparecidos (1987, pp.289-290) por las dictaduras se

reúnen a consolar su dolor y a esperar a que por milagro aparezca aquel o aquella que salieron y fueron apresados porque sí, ya que en el siglo XX las varias plazas que habían sido “moridero de indios y conquistadores” (1987, p.243) siguen siendo lugares para el escarnio como lo hicieron los soldados de México con los estudiantes revolucionarios; en otras palabras, la plaza fue y es, en la obra *Memoria del fuego*, el lugar para presenciar espectáculos variados que van desde la horca, la hoguera, el llanto de las madres y las protestas hasta los balazos de los ejércitos hacia obreros o estudiantes rebeldes.

Después de la plaza como lugar recurrente en la obra, ahora se pasará a hablar de los ríos, los cuales hacen su aparición como espacios para narrar las historias; entre los numerosos ríos que se mencionan está el Apure, que va hacia el Orinoco, en el que la canoa avanza llevando a los científicos Humboldt y Bonpland (1984, p.107) y hacia el Orinoco también va la laguna Guatavita porque en épocas de lluvia “invade la vasta llanura vecina a las fuentes del Orinoco” (1984, p.111). Pero cuando bajan las aguas de este río las piraguas, dice el narrador en el microrrelato de mitos fundacionales, “La conciencia”, “traían a los caribes con sus hachas de guerra” (2009, p.44), pero también las chalupas remolcan una nave, que no se sabe qué es, río arriba mientras “el sol golpea las aguas” (2009, p.97) del río Orinoco, que también se navega río abajo (1984, p.108). Los ríos han sido navegados durante años y siglos por numerosa gente, entre esas gentes están los indios chiriguano del pueblo guaraní, quienes navegaron el río Pilcomayo para llegar hasta el imperio de los Incas y allí cantar y bailar (1984, p.4).

Los ríos que también se vuelven protagonistas en la obra, son un lugar, no sólo para navegar en busca del dorado, también es lugar para escapar como lo hicieron los españoles cuando las Amazonas los atacaron (2009, pp.122-123) o como lo hizo Túpac Amaru II que nadando el río Combapata lo apresan para luego castigarlo. El río también guardará los muertos en sus aguas, muchos de ellos obreros que fueron asesinados por pedir sus derechos: “a quién sabe cuántos de ellos arrojaron al fondo del río Guayas, con los vientres abiertos” (1987, p.65) para que no hubiese testigos que pudieran hablar de las barbaries cometidas. Es cierto que el río lleva a los muertos en sus aguas, algunos porque él, en medio de las tormentas, se crecía y arrasaba con lo que encontraba a su paso como le sucedió a una amante del cónsul de España quien escondía a Miguel Mármol en su casa pero que en una noche de tempestad el río se llevó todo, menos a Miguel Mármol que había ido a ver a su familia. (1987, p.117).

El río es ese espacio de escape, de navegación y de muerte, él albergará voces que fueron silenciadas, canoas que se hundieron en medio de tormentas, oro no encontrado, pedazos de casa que se llevó en sus aguas y otras tantas historias por contar y descubrir entre la memoria y el olvido del tiempo.

Después del río se seguirá con los espacios acuáticos como lugares de protagonismo en la obra *Memoria del fuego*, ahora se hablará del mar, el cual será un espacio primordial en la época de conquista porque fue por el mar que se llegó al nuevo mundo y en el que el tráfico de esclavos “da de ganar a los navegantes, a los comerciantes, a los prestamistas y a los dueños de astilleros, destilerías, aserraderos, saladeros, molinos, plantaciones y empresas de seguros” (1984, p.57). Ese mar a veces se muestra como un río de aguas dulces y suaves (2009, p.53), otras veces, se enfurece y devora navíos (2009, p.96). El mar, profundo misterio, es navegable a pesar de su bravura, pero los hombres se cansan de navegarlo: “han navegado mucha mar y tiempo y están hartos” (2009, p.70) de expediciones, así descubran en una de ellas, una costa limpia de mosquitos, esto lo narra el microrrelato “Día de asombros” (2009, p.95). El mar también deja ver las sombras: “la sombra de los velámenes se alarga sobre la mar” (2009, p.58) y sobre la mar reposarán los muertos que han sido asesinados en una plaza por huelguistas: “los barcos arrojan a los muertos mar adentro” (1987, p.90).

El mar, al igual que el río, también recibirá a los muertos, entre ellos los que mandaba a matar el general Trujillo que quería que la República Dominicana fuera blanca, por ello, a los negros los ataban de pies y manos “y a punta de bayonetas los arrojan al mar” (1987, p.129) en la década de los 30 para que la nación fuera solo blanca, pues los negros eran la vergüenza de una nación, no importaba que trabajaran, no importaba que lucharan en las guerras mundiales, ellos eran marginados y anulados por quienes creían y creen que algunas razas humanas son superiores a otras.

La obra *Memoria del fuego* muestra más espacios abiertos que cerrados, otro espacio abierto, porque queda entre la selva o las montañas, muy diciente en la obra, son las minas, pues en estos lugares, los esclavos que trabajaban de sol a sol, son también castigados por no cumplir con su trabajo a tiempo y allí se enfermarán y morirán porque:

la vida de los indios, en cambio, no depende del azar. Por respirar mercurio quedan para siempre tembleques y sin dientes en las plantas de amalgama, y por respirar polvo asesino y vapores de peste se revientan el pecho en los socavones. A veces saltan en pedazos cuando la pólvora estalla, y a veces resbalan al vacío cuando bajan cargando piedras o cuando suben llevando a la espalda a los capataces, que por eso llaman a los indios caballitos (1984, p.85).

Este pequeño fragmento del microrrelato “El viento sopla donde quiere y donde puede” deja ver la manera en que vivían los indios después de la conquista, ellos dejaron de ser humanos para convertirse en objetos de trabajo.

Las minas han cobrado vidas de indios, negros y obreros, algunos se escapaban de estos lugares para comenzar una lucha contra las dictaduras como lo fueron los obreros que formaron el ejército con César Sandino, quienes “trabajaban quince horas arrancando oro para una empresa norteamericana” (1987, p.75). En la minas, el ejército también cometerá asesinatos porque los obreros que ganaban casi nada hacen huelga contra el decreto de Enrique Peñaranda, quien financiaba la guerra vendiendo el estaño más barato que lo habitual (1987, p.149) y ordenaba a su ejército que actuara de manera enérgica contra los obreros mineros que ya no les pagaban para financiar la guerra, así que por rebeldes, “las ametralladoras escupen fuego durante horas y dejan la estepa regada de gente” (1987, p.150). De esta manera es que los gobiernos acabaron con las huelgas de los mineros, pues es necesario que los obreros trabajaran así no les pagaran.

Las minas también son el lugar para las paradojas, una de ellas se narra en el microrrelato “El retrato de un obrero en Nicaragua”, que es José Villarreina, quien lleva más de 20 años *arrancando oro* para una empresa norteamericana (1987: 299), pero que muere en 1979 por un mineral que le arranca la cabeza y “treinta cinco minutos después, la empresa le comunica al muerto que de conformidad con lo dispuesto por los artículos 18, 115, y 119 del Código de Trabajo, queda despedido por incumplimiento del contrato” (1987, p.299), como si la muerte hubiese sido por irresponsabilidad. El trabajo en las minas fue una forma de esclavitud, por ello, las empresas no respondían por la muerte de los mineros que trabajaban hasta 15 horas por casi nada de dinero.

Existen otros espacios abiertos que son mencionados en la obra, pero no son reiterativos en cuanto lugar protagónico relatado, estos espacios son las islas, las diversas ciudades de Latinoamérica, las calles etc. Las islas son relevantes, no sólo porque en Guanahaní desembarcaron los españoles para que se corriera la voz de que habían llegado hombres del cielo. (2009, pp.54-55), en este espacio Colón, en la isla de Cubagua, cambiaba los platos rotos por perlas en 1498 (2009, p.124). Este espacio era para maravillarse ante las costumbres de los indios que comían tierra (1984, p.110), pero también era un espacio de castigo hacia los marginales, así lo deja ver algunos microrrelatos como: “El que hace hablar las cosas” (2009, p.317), citado anteriormente, “Los indignados” (1984, p.113) y “El delito de la comunidad” (1987, p.131).

Por su parte, las ciudades y las calles de la obra se muestran para desarrollar diversas actividades en ellas, ya sea para recibir reyes (1984, p.15), o para que los extranjeros investiguen sobre ellas (1987, p.139) y para el castigo (1984, p.70) porque “los jefes indios son un puñado de huesos, negros de tizne, que yacen entre los escombros de la ciudad” (2009, p.91). Al igual que los espacios ya mencionados, las calles y las ciudades se convierten en lugares en los que se observa el desprecio hacia los negros, indios, mujeres etc, porque son los seres distintos no sólo ante los españoles que los esclavizaron, también para otros que han creído ser superiores por pertenecer a otra raza y otra religión.

A continuación se analizarán los espacios cerrados, sin olvidar que otros espacios abiertos le dan vida, realidad y ficción a los micros relatos de la obra. En relación con los espacios cerrados están las chozas que no sólo son para vivir, sirve de laboratorio a don Ignacio llamado “el amo del venado” quien en su choza, que es la más limpia de la aldea, tiene calderas, vasijas de barro para verter en ellas “un jugo amarillento de cornetas de hojas de plátano y embudos de palma” (1984, p.109). Estas chozas, hechas de caña y barro están habitadas por “indios, negros y mezclados que nadie se ha ocupado de contar” (1984, p.13) porque ellos parecen no importar en la sociedad. Las chozas son por antonomasia el lugar en que viven los indios, sin olvidar que en la obra también se mencionan las casas como un espacio importante en los que ocurren algunos hechos. A continuación se mostrará cuáles son los relatos que toman la casa como espacio central para narrar la historia.

La casa, como lo muestran algunos relatos, son las viviendas de los españoles, pero hay que recordar que varios los indios tenían sus casas construidas en medio de la selva. En el microrrelato “Caonabó” (2009, pp.59-60), el prisionero, quien fuera cacique en otro tiempo, está sentado a la entrada de la casa de Cristobal Colón y pasa los días “sentado junto a las puertas, con la mirada fija en la lengua de la luz que al amanecer invade al piso de tierra” (2009, p.60). La casa es un lugar para compartir y contar historias alrededor del fuego: “niebla en el mundo y en el centro de la casa grande habla el viejo narrador, de cara al fuego (...) las historias continuarán vivas mientras haya casas grandes y gentes reunidas en torno al fuego” (2009, pp.266-267).

La casa, que en el siglo XVIII fue construida en madera blanca o bambú (1984: 104), hace parte de las costumbres de una comunidad, si bien, la cabaña en medio del bosque invita a una mujer a entrar (2009, pp.36-37), la casa de don Ignacio, “no lejos del río” (1984, p.108) es el lugar para recibir a los científicos europeos Humboldt y Bonpland. En el siglo XX, las casas ya no estaban entre los árboles como la de don Ignacio, sino “bajo el fondo más hondo de los bajos fondos” (1987, p.78) en la vivía Louie con su hijo Louis Armstrong. En cada época los espacios cambian, no importa que sean cerrados o abiertos porque los seres humanos también cambian. La casa que es el lugar para vivir, es un lugar para soñar, para contar historias y para esconderse como lo hizo Miguel Mármol y otros personajes que tienen su propia historia en los microrrelatos de *Memoria del fuego*.

Otro lugar cerrado en el que se tejen historias es el convento, allí varias mujeres que no habían nacido para ser monjas, pero estaban en aquel lugar porque la familia lo dispuso así, forjaron su espíritu luchador, es el caso de Juana Azurduy “nacida para monja en Chuquisaca” (1984, p.139) pero que se convirtió en teniente coronel de la independencia de Bolivia. Manuela Sáenz estuvo en el convento cuando cumplió los 16 años, allí aprendió a bordar y a tocar clavicordio, pero a sus 17 años se fugó con Fausto D’Elhuyar (1984, p.144).

En el caso de Sor Juana Inés de la Cruz, quien desde temprana edad mostró su espíritu contestatario, (2009, pp.271-272) no se escapa de las cuatro paredes del convento en el que la juzgaban por lo que

escribía, pues ella “estudia en las cosas que Dios crió, sirviéndome ellas de letras y de libro toda esta máquina universal” (2009, p.295). El confesor le dice que el sufrimiento es lo que la hará digna de Dios y no sus letras que son las protagonistas de su arrogancia, porque ellas le han permitido recibir aplausos jamás solicitados y sus versos, “por gracia o maldición divina, ha sido el cielo quien me hizo poeta” (2009, p.304). Sin embargo, a sus 42 años Juana pide perdón al Tribunal Divino en una carta escrita “con tinta de su sangre” (2009, p.308) y renuncia a las letras eligiendo el silencio. “Poco sobrevivirá el cuerpo a este suicidio del alma” (2009, p.308).

En la obra se reconoce los espacios cerrados como lugares en los que ocurren varios acontecimientos, pero los espacios abiertos son los que dan más tejido a la obra, porque ellos, los lugares abiertos, son más recurrentes en los microrrelatos de *Los nacimientos*, *Las caras y las máscaras* y *El siglo del viento*, trilogía narrativa que invita a ver la historia de América Latina desde lo literario. Tanto los espacios abiertos como cerrados ayudan ver en la obra la transformación de los lugares y de los personajes que habitan esos espacios, pues estos sitios le dan características propias a los personajes de la obra, porque de acuerdo con el espacio que se habita, los personajes contarán su historia partiendo no sólo de lo personal, sino de lo social, es decir, de lo que ocurre a su alrededor, debido a que cada espacio teje su propia historia y ésta es narrada por los personajes de la obra, éstos son variados: escritores, presidentes, estudiantes, maestros, músicos, futbolistas, bailarinas, artistas, etc.

2.3.3 El tiempo narrativo en *Memoria del fuego*.

El tiempo transcurre desde los mitos fundacionales, en los que el tiempo “nació y tuvo nombre cuando no existía el cielo ni había despertado todavía la tierra” (2009, p.4) a partir de entonces desde que “los días se echaron a caminar” (2009, p.4) empezó la creación en los tiempos de los Mayas, la cual duró, no siete días como en el mundo católico, sino 13 días, en este último día, el espíritu “mojó la tierra y con barro amasó un cuerpo como el nuestro” (2009, p.4).

El tiempo que más recurrente en la obra es el tiempo ulterior; sin embargo se utiliza los otros tiempos como elemento para construir la obra, es un juego con el tiempo en este caso. A continuación se presentarán algunos microrrelatos en los que el tiempo es esencial para ser narrados, para empezar se tomará en primera instancia el tiempo que transcurre en el día, de este tipo de tiempo se tiene los microrrelatos “El espejo” (2009, pp.114-115) en el que “el sol del mediodía arranca humo a las piedras y relámpagos a los metales” y “Tamara vuela dos veces” (1987, p.322) en el cual la hija de Rosa vuela desde Buenos Aires donde la habían recogido unas personas después de que su madre fuera apresada, ahora vuela a su encuentro y en la noche olerá a bebé. Si bien es difícil determinar el tiempo en la obra, los microrrelatos citados dejan ver que el juego del tiempo en el que se pasa del día a la noche sin alterar la narración dada.

Las historias en los microrrelatos de fundación transcurren en distintos tiempos, no hay un tiempo histórico sino un tiempo en el relato y se sabe que “el relato es una secuencia dos veces temporal” (Genette, 1989, p.89), lo cual significa que el tiempo narratológico es dual. A continuación se verán algunos ejemplos del tiempo narrado en los mitos fundacionales. El día es un tiempo propicio para la caza y para ir a la guerra: “Al amanecer, el llamado del cuerno anunció, desde la montaña, que era la hora de los arcos y las cerbatanas” (Galeano, 2009, p.43). En esta pequeña cita se observa que el tiempo utilizado es el tiempo ulterior, que sin lugar a dudas es el tiempo más usado en los relatos de la obra *Memoria del fuego*, o en palabras de Genette este tiempo “es el que rige la inmensa mayoría de los relatos producidos hasta ahora” (1989, p.277).

La noche, que era muy fría, permite estar alrededor del fuego: “las noches eran de hielo y los dioses se habían llevado el fuego” (2009, p.13), pero la noche embruja porque la luna nada largamente en el río Paraná (2009, p.34) y a pesar de la noche tener el poder de embrujar, también es la cómplice de las barbaries, así lo muestra el micro relato “Leoncico” en el que “los perros clavarán sus dientes en la carne desnuda de cincuenta indios de Panamá” (2009, p.69) por orden del capitán Balboa. No menos cruel es lo que decretan los españoles contra los indios después de que los Caciques les habían hecho saber que el rey de Castilla era muy atrevido por amenazar a quien no conoce, debido a esta respuesta, “en lo sucesivo, el largo discurso se leerá en plena noche, sin intérprete y a media legua de las aldeas

que serán asaltadas por sorpresa. Los indígenas dormidos, no escucharán las palabras que los declara culpables de los crímenes cometidos contra ellos” (2009, p.71).

El tiempo en el relato sólo existe funcionalmente como sistema semiótico desde la teoría de Roland Barthes (1972, p.24), ha de decirse entonces, que el tiempo en los microrrelatos es el referente histórico para el autor; sin embargo, el tiempo real no existe porque “la temporalidad no es sino una clase estructural del relato” (1972, p.24); dicho de otro modo, el tiempo sólo existe en forma de sistema y es en ese sistema en el que se narra un relato o una historia que parte, en el caso de los microrrelatos de la obra *Memoria del fuego*, de otras historias que han estado escondidas porque se han olvidado para tejer una realidad diferente a la propia.

Cuando el autor pasa de los relatos de los mitos de fundación, a los relatos histórico y literarios, éstos últimos ya cuentan con dos tiempos, el tiempo histórico y el tiempo del relato, el tiempo histórico está antes de iniciar el relato y en el relato hay otro tiempo, relacionado sí con el tiempo histórico puesto que el narrador hace citas textuales de determina época para enriquecer su relato y darle veracidad. Ya se dijo que aunque la obra está cimentada en los datos históricos, no es histórica, es una obra que permite el juego de varios narradores, varios tiempos y espacios en mil microrrelatos que cuentan ese algo más de Latinoamérica.

El tiempo simultáneo se ve en las cartas que hay en la obra, algunas cartas son también testimonios como en el relato “Cuenta un testigo cómo Simón Rodríguez se despidió del mundo” (Galeano, 1984, p.216) tratando de interrumpir al cura con *disertaciones materialistas*. Otro ejemplo de tiempo simultáneo es el relato titulado “Una carta” donde Fray Bartolomé de Las casas escribe al consejo de Indias una carta diciendo que no valió la pena que los españoles conquistarán a los indios y por ello, era preferible que estos últimos estuvieran en el infierno y no practicando catolicismo. En este tiempo simultáneo se deja notar que no importa si hay coincidencia entre narrador e historia “ya que la coincidencia rigurosa de la historia y la narración elimina toda especie de interferencia y de juego temporal”, afirma Genette (1989, p. 276).

Los relatos de la trilogía *Memoria del fuego*, no siempre cuentan con un tiempo preciso, por tanto, y partiendo desde la teoría de Genette, “no podemos caracterizar la tónica temporal de un relato sino examinando juntas todas las relaciones que establece entre su temporalidad y la historia que cuenta” (1989, pp.208-209), lo cual significa que la historia que cuenta el narrador está sujeta a la temporalidad en la que ese narrador cuenta. Se verá a continuación algunos microrrelatos en los que el tiempo es, por decirlo de alguna forma, otro protagonista del relato. En la obra estudiada hay tiempos cortos como también tiempos largos, en los que han pasado no una noche o una mañana, sino meses y años como en el caso del microrrelato “Tiradientes” (Galeano, 1984, p.92), donde los castigados llevan seis meses esperando a que los ahorquen y a la vez que esperan dejan ver su rostro ante los candiles como un cadáver (1984, p. 92).

Existe el tiempo en el que han pasado años, por ejemplo es el caso del microrrelato titulado “Los verbales” (1987, p.15), en el que el narrador, que es Barrett, denuncia la esclavitud en 1908 a sabiendas de que supuestamente ha dejado de existir hace 40 años, y para seguir con el tema de la independencia, el relato “Trece años duró la independencia” (2009, pp.308-309) cuenta cómo los españoles peleaban contra los mexicanos para restablecer la esclavitud. En estos dos relatos nombrados el tiempo transcurrido deja ver que desde que existió la esclavitud, existió el deseo de libertad para contar historias en el tiempo necesario, para dejar ver la realidad ficcionada y no sólo maquillar la historia con los colores del vencedor, sino acceder que en un tiempo y un espacio los vencidos sean escuchados.

En relación con el uso del tiempo en los microrrelatos, no todos tienen tiempo ulterior, porque además de los tiempos ya mencionados, está el tiempo anterior, este tiempo “ha gozado hasta ahora de una inversión literaria mucho menor que los otros” (Genette, 1989, p.276), por tal razón se dice que es un género profético, por ello se citará el relato “El profeta” ya mencionado, y el cual juega con el tiempo ulterior y con el tiempo anterior cuando Chilam Balam pronostica que “los usurpadores se irán a los confines de la tierra” (1984, p.316) y por ende ya no serán los dueños. El tiempo anterior que se usa más en las obras de ciencia ficción, también aparece en la obra *Memoria del fuego* para dejar permear una realidad vivida y un futuro deseado, pues los indios que a partir de la conquista empezaron a ser

esclavos, pasado cuatro siglos de esclavitud y de castigo quieren volver al tiempo en que se movía con libertad por su tierra, que para ellos es fértil y sagrada y no debió ser despojada por los hombres blancos.

El tiempo narratológico no es tan evidente en la obra como los son los narradores y los espacios; sin embargo, aparece para tejer el relato y éste es, desde la teoría de Genette, los que designan acontecimientos, “pero no ya el que se cuenta, sino el que consiste en que alguien cuente algo” (1989, p.82), porque el relato, como lo afirma Barthes:

“está presente en todos los tiempos, en todos los lugares, en todas las sociedades; el relato comienza con la historia misma de la humanidad; no hay ni ha habido jamás en parte alguna un pueblo sin relato; todas las clases, todos los grupos humanos, tienen sus relatos y muy a menudo estos relatos son saboreados en común por hombres de cultura diversa e incluso opuesta” (1972, p.9).

La obra *Memoria del fuego* cobra sentido porque cuenta relatos de todos los tiempos desde los primitivos hasta el siglo XX, en los lugares de Latinoamérica que van desde selvas, ciudades, plazas hasta casas y conventos y están en todas las sociedades contando la vida de los españoles, los negros, los indios, las mujeres, los obreros, etc, para dar a conocer lo que ha sido América antes y después de la conquista a través de la realidad ficcionada en la voz literaria.

2.4 A manera de epílogo.

Luego del análisis que se realizó de la estructura formal de la obra *Memoria del fuego*, se concluye que la obra goza no sólo de un componente rico en cuanto historia, sino de un componente literario que proporciona nuevos elementos de estudio, en los cuales la obra habla por sí sola, sin que el lector la esfuerce a decir lo que en ella no está dicho.

La obra *Memoria del fuego* juega con la historia de América Latina contada en 1000 microrrelatos en los que los narradores, desde una mirada, a veces, real y otras veces ficcionada, relatan lo que no se ha

contado aún, o lo que ha estado oculto. Estos relatos ayudan a esclarecer lo que ha sucedido con nuestra América, en donde siempre ha habido quien cuente lo que ocurre a pesar de la prohibición de la palabra y del miedo a decir la verdad porque en ella se puede ir la vida.

El recorrido que se hizo en la obra a través de los tipos de narradores, los distintos espacios y el tiempo narrativo ayudó a comprender que la literatura no se aparta de la realidad porque la realidad es la que permite la creación literaria.

Los espacios en la obra fueron fundamentales para reconocer sus cambios a través del tiempo y para saber que cada uno de ellos tiene su propia historia, que casi siempre ignoramos porque, en general, se narran las historias dentro de los mismos espacios. La obra *Memoria del fuego* recrea múltiples espacios en los microrrelatos que la conforman.

En cuanto al tiempo narrativo de la obra, se concluye que éste le da tejido y es el gran referente para que los distintos narradores cuenten la historia de Latinoamérica en forma literaria, a través de diversos personajes, en múltiples espacios y en distintos tiempos en los que las palabras fueron prohibidas, pero no del todo silenciadas.

3 CAPÍTULO DOS. LOS GÉNEROS LITERARIOS EN LA OBRA *MEMORIA DEL FUEGO*.

3.1 Preámbulo.

En este capítulo se pretende abordar los géneros literarios que adopta Eduardo Galeano en su obra *Memoria del fuego*, se nombran en plural ya que son varios los géneros que el escritor explora en su obra. En este orden de ideas, se abarcará cada género a partir de su definición hasta su respectiva pretensión en la obra estudiada. Este estudio es significativo en cuanto se entiende que la trilogía *Memoria del fuego* examina varios géneros literarios, es decir, es una obra híbrida en la que hay muestra de una riqueza narrativa que el autor pone en juego en los diversos géneros que recrea. De acuerdo con lo anterior, se empezará por el estudio de lo que es un género literario desde aproximaciones conceptuales de Antonio García Berrío, Javier Huerta Calvo (1992), Germán Garrido Miñambres (2010) y Javier Rodríguez Pequeño (2008). Posteriormente se definirá qué es el relato y el microrrelato a partir diversas teorías entre las cuales está Roland Barthes (1972) y otros, y así dar paso para finalizar con el análisis de los géneros literarios en dicha obra y lo que ellos implican en la misma.

3.2 ¿Qué es un género literario?

En la literatura existen numerosos géneros literarios que, desde tiempo atrás, la han enriquecido y valorado; sin embargo, algunas personas no saben qué es un género literario y cómo se construye de acuerdo con la época en que aparece, porque no siempre han existido los mismos géneros literarios, ellos se van transformando, se vuelven menos recurrentes de acuerdo con el contexto o aparecen nuevos géneros en la literatura para englobar diversos temas sociales, culturales etc. Si bien cada género atribuye a la literatura nuevas concepciones, éste debe entenderse, de acuerdo con la postura de Hirt, como “modalidades de representación del despliegue dialéctico entre identidad y alteridad” (García Berrío y Huerta Calvo, 1992, p.52). Dicho de otro modo, el género literario se concibe como una realidad histórica, según Germán Garrido (2010, p.14), porque éste proporciona “una organización de la historia literaria” (2010, p.12), y a su vez orienta y estructuraliza la construcción de las obras.

De acuerdo con lo que afirma Garrido (2010) de que “la genericidad del texto depende en primer lugar del momento de su gestación, esto es, del cúmulo de elementos que componen el horizonte referencial de un autor y su época” (2010, p.21), se afirma que una obra como *Memoria del fuego* no sólo se gestó en el exilio del autor, sino que para su creación fue necesario la investigación de otras épocas en las que la historia y los géneros literarios ya habían hecho su parte, es así como la obra toma de referencia varios géneros. De esta manera, *Memoria del fuego* no se cataloga en un solo género literario porque en ella hay una hibridación de géneros, lo cual la hace interesante para ser estudiada y analizada en los estudios literarios porque es una mezcla de géneros y esto no es común en las obras literarias, además los literatos que la estudien encontrarán en ella diversas lecturas que parten de la investigación del autor y de la recreación que éste le da para narrar los microrrelatos que la conforman.

Por su parte Rodríguez Pequeño (2008) afirma que “todo texto puede ser incluido dentro de uno o varios géneros” (2008, p.11), lo que significa que las obras literarias articulan varios géneros en su narrativa, y esto lo deja ver de manera clara Eduardo Galeano, porque en su obra se encuentran los microrrelatos que van desde testimonios, pequeñas crónicas, cartas, discursos, puestas en escena, monólogos, poesías, por ello, la obra no se define en un género literario porque es una combinación de varios géneros, además, lo dice el mismo Galeano en la presentación de su obra: “ignoro a qué género pertenece esta voz de voces(...) No sé si es novela o ensayo o poesía épica o testimonio o crónica” (2009, p.xv). Aunque, el mismo Galeano no encasilla su obra en un género literario concreto, sí es cierto que “cada obra literaria es única por su significación, propósito y por su proceso de creación” (Rodríguez Pequeño, 2008, p.11). ¿Cuál es el propósito de *Memoria del fuego*? Quizás sea, como lo expresa su autor (2009), rescatar la memoria de América o recordar de qué “barros fue nacida, de qué actos de amor y violaciones viene” (2009, p.xv).

La teoría de los géneros literarios ha cambiado. Por una parte la teoría clásica no admite la combinación de géneros, mientras que la teoría moderna acepta que “los géneros literarios deben mezclarse y producir un nuevo género” (García Berrío y Huerta Calvo, 1992, p.89). La teoría clásica predominará hasta la aparición del romanticismo, y en ésta Horacio concebía los géneros literarios como entidades diferentes entre sí que el poeta no debía mezclar, es decir, Horacio reconoce el género,

“como una estructura resultante al mismo tiempo de la naturaleza de las cosas y de su tradición” (García Berrío y Huerta Calvo, 1992, p.101) esta postura no admite la aparición de un nuevo género, pero una moderna teoría de los géneros, dice J.M Pozuelo Yvancos, invita a “ligarse necesariamente de nuevo a la literatura, de modo que la Poética de géneros acabe hablando de obras literarias” (García Berrío y Huerta Calvo, 1992, p.90).

La noción de género, dice García Berrío y Huerta Calvo (1992), se justifica a partir del lado del emisor y el receptor, es decir, que no sólo hay un creador de la obra, sino que hay un lector de ella. Por ello; por tanto se afirma que la estética en las obras cambia de acuerdo con la época pues “la literatura es reflejo de una sociedad, como ésta es cambiante, la literatura también lo es” (Rodríguez Pequeño, 2008, p.34). Por consiguiente, los géneros literarios no son invariables, ellos se transforman y a su vez son “funciones poéticas en que gravita la generación estética” (1992, p.92), afirma García Berrío y Huerta Calvo citando a Ortega y Gasset. En esta lógica de ideas, un nuevo género es la transformación de uno o varios géneros ya existentes, o como dice Rodríguez Pequeño “los géneros nacen con la literatura, y tienen su origen en el discurso humano, es el encuentro de la poética general y la historia literaria y forma un sistema abierto, que funciona precisamente por su carácter dialéctico” (2008, p.51); por tanto, de un tema preciso se engendra la obra literaria. En síntesis, se asume aquí que un género literario es parte de la historia de la literatura y hace parte de la trilogía *Memoria del fuego* para enriquecerla con las múltiples historias que están narradas en ella.

3.3 El microrrelato y la obra *Memoria del fuego*.

Para iniciar este apartado, se empezará por definir qué es el relato y el microrrelato, entendidos éstos como géneros literarios que están en la obra *Memoria del fuego*, sin olvidar que los microrrelatos de dicha obra están relacionados con otros géneros literarios, pero que se distingue de otros en cuanto a algunas características propias de los microrrelatos. Según David Lagmanovich (2009) hay tres rasgos principales en los microrrelatos, el primero de ellos, es la brevedad, el segundo rasgo que describe Lagmanovich es la narratividad y el tercero y último es la ficcionalidad. De acuerdo con la teoría del

crítico argentino, en la obra que se está estudiando se afirma que el microrrelato es componente primordial en ella; sin embargo, cuando Lagmanovich afirma que si en el microrrelato no hay ficción, se puede decir que es un género periodístico. En este punto surge la duda de que Galeano escribe sus microrrelatos con bases documentales, dice Galeano: “cuanto aquí cuento, ha ocurrido; aunque yo lo cuento a mi modo y manera” (2009, p.xvi), es decir, que la realidad es la que juega en la creación del autor y no tanto la ficción, por ello, los microrrelatos de la obra *Memoria del fuego*, son periodísticos en cuanto se apoyan en discursos, testimonios y crónicas.

Por otra parte, el crítico francés Roland Barthes afirma que el relato “estructuralmente, participa de la frase sin poder nunca reducirse a una suma de frases: el relato es una gran frase, así como toda frase constativa es, en cierto modo, el esbozo de un pequeño relato” (1972, p.13); en otras palabras, el relato es la construcción coherente de frases que se unen entre sí sin perder la hilaridad la una de la otra, por tanto, este género literario “es una entidad autónoma y suficiente, una unidad estructural acabada” (Álamos Felices, 2010, p.176), de otra manera, el relato es una unidad cerrada por su dimensión o una unidad abierta en cuanto su interpretación. De esta manera se describe el microrrelato como un texto, como una red de sentido en el que se desarrolla la narración en pocas palabras. No quiere decir esto que el relato o el microrrelato se reduzca, como ya está dicho, a una suma de frases, él es más que eso, porque es texto narrativo.

Greimas (1972) afirma que el relato es una estructura semántica simple, que le confiere sentido y significación, por ello, es un texto breve con sentido literario, por llamarlo de alguna forma, pues no significa que la brevedad sea algo sin sentido sintáctico y semántico. Sin embargo, la brevedad del relato y el microrrelato debe ir acompañada de ficcionalidad, de no ser así, pasa a ser otra categoría literaria como se expresó anteriormente. El microrrelato se entiende, entonces, como algo reducido del tejido narrativo, reducido porque no tiene una narrativa extensa como la novela, no porque no se encuentren elementos propios de la narración literaria, que es y será eje para los géneros literarios de cada época.

Si se define el relato de acuerdo con la teoría de Genette “como la representación literaria de un acontecimiento o de una serie de acontecimientos, reales o ficticios, por medio del lenguaje, y más particularmente del lenguaje escrito” (1972, p.193), en la obra de Galeano hay un juego de acontecimientos históricos, que son reales y están acompañados por la voz narrativa que usa diversas formas del lenguaje como un discurso, un manifiesto, un testimonio, una carta etc, para que el autor escriba a partir de esa voz, que es un conjunto de varias voces, microrrelatos en que se entretajan la historia de América, el juego de géneros literarios, la narrativa latinoamericana, etc.

Si para Genette el relato designa una serie de acontecimientos (1989, p.82), esos acontecimientos, según Barthes (1972), ayudan al lector a “reconocer “estadios”, “proyectar los encadenamientos horizontales del “hilo” narrativo sobre un eje implícitamente vertical” (1972, p.15). En consecuencia, el relato no es sólo desentrañar la historia, sino pasar de un nivel a otro, por tanto, no debe considerarse el relato como un género mínimo dentro de la literatura, sino como un elemento más que enriquece las creaciones literarias con narrativa propia, porque el relato es en sí una narración del mundo, y siempre ha existido para que los pueblos conozcan tanto historias propias como de otras partes y otras personas que no hacen parte de su idiosincrasia, pero que a la vez enriquecen las historias propias porque son narraciones reconocidas como reales o ficticias dentro de una época.

3.4 De los géneros literarios a los géneros en la obra *Memoria del fuego*.

Como ya se ha dicho anteriormente, la obra que se está estudiando toma varios géneros literarios para consolidarse en una trilogía. En este apartado se analizarán algunos ejemplos de cada género literario. El primer género literario que hay en la obra es el relato mítico, de éste se tomarán dos ejemplos para ser analizados. Luego se abordará la crónica como género en la obra. De este género literario se abordarán el relato sobre Martín de Porres del tomo uno, del tomo dos “Crónicas de la ciudad desde el sillón del barbero” y para terminar con la muestra de este género en la obra, del tomo tres se estudiará la “Crónica de costumbres de Manabí”. Después de la crónica se examinará el género poético, en el que se

analizarán poesías de varias comunidades indígenas, poemas de amor y pequeños fragmentos de relatos en los que la poesía está en la narración.

Para continuar con el análisis de los géneros literarios en la obra, se seguirá con el género epistolar, de dicho género se estudiarán las cartas de Lope de Aguirre, de Manuela Sáenz y la del presidente David Rockefeller dirigida al presidente Jorge Rafael Videla de Argentina, de esta manera se ejemplificará este género literario en la obra. Para finalizar el análisis de los géneros literarios en la obra, se hará un recorrido corto por los otros géneros que aborda el autor, como son las puestas en escena. Los anuncios, testimonios y discursos se analizarán no como géneros literarios sino como artificio literario que usa el autor para escribir algunos de sus relatos.

3.4.1 Mito y relato en *Memoria del fuego*.

¿Qué es un mito? Esta pregunta no se hace por azar, pues el mito sigue en la cultura como parte de ella, porque éste se sitúa en un contexto socio religioso, dice Mircea Eliade (1999), por tanto, se describe el mito en esta época porque las comunidades siguen siendo sociales y religiosas. El mito, entendido como una realidad cultural compleja ya que en él se narra la creación del mundo, la forma en que se dieron las cosas, los acontecimientos primordiales de la humanidad, puede interpretarse de múltiples maneras. En esta lógica, se analizarán, de la obra *Memoria del fuego*, dos de los relatos míticos de la obra, si bien son 64 en total como ya está expresado en el primer capítulo, con dos de estos relatos se dará cuenta de este género literario en la obra.

El mito es el que permite la aparición de la literatura occidental, pues *La Ilíada* y *La Odisea* son ejemplos de ello. El mito, por referirse a los tiempos primordiales se asocia con la epopeya, por tanto el mito solo no es un género, pero al ser relatado forma parte del género de la epopeya, entendida ésta, según el poeta alemán Schelling, como una narración “de algún acontecimiento con un propósito de abarcar una serie total de sucesos” (García Berrío y Huerta Calvo, 1992, p.167). En la epopeya el mito

es fundamental porque la narración se alimenta de éste y “el mito no habla de lo que ha sucedido realmente, de lo que se ha manifestado plenamente” (Eliade, 1999, p.14), sino del tiempo de los comienzos y las hazañas de los héroes que son sobrenaturales porque están emparentados con los dioses.

Los griegos llamaron a los poemas épicos *epopoía* (Soca, 2010, p.82) y esta palabra surge del epos que para Bynum y Propp es “la forma simple en que se manifiesta la conciencia ingenua y primitiva de un pueblo” (García Berrío y Huerta Calvo, 1992, p.170). Dicho de otro modo, la epopeya narra los comienzos y sería en sí el gran género dentro de los géneros literarios. En este género se narra la actividad creadora y el comienzo de los tiempos. Para ejemplificar lo dicho, se tomarán los microrrelatos “El tiempo” (2009, p.4) y “Las semillas” (2009, p.32) como muestra del período mítico en Latinoamérica a través de la voz escrita de Galeano.

El primer microrrelato narra cómo surgieron las cosas y las personas en la cultura Maya, esto duró 13 días y en el último día fue la creación del ser humano. En este microrrelato “los días partieron del oriente y se echaron a caminar” (2009, p.4) para crear el mundo, no fue el suspiro de Dios quien creó el mundo, sino el tiempo con sus días, cada día creaba algo nuevo, el cielo y la tierra, la lluvia, el mar, el trabajo, la luz etc. Entre estos días hay uno que revela inmortalidad. “Fue el duodécimo quien hizo el viento. Sopló viento y lo llamó espíritu, porque no había muerte dentro de él” (2009, p.4). Como ya se dijo en el primer capítulo, la lluvia, los astros, las plantas y animales son parte esencial de las culturas indígenas, esto se verá, más adelante, en los poemas que aborda Galeano. Por consiguiente, estas comunidades hacen rituales a los elementos que los alimenta y también a aquellos que están en lo alto y los ilumina y calienta.

El segundo relato “Las semillas”, tiene semejanza con el mito egipcio de Isis, Osiris y su hermano Seth⁵. En este microrrelato se muestra como el “conocer los mitos es aprender el secreto del origen de

⁵ Cabe recordar aquí el mito de Isis y Osiris de la mitología egipcia, en el Osiris es descuartizado por su hermano Seth debido a la envidia de éste último por Osiris, quien se representaba como dios de las regiones fértiles del valle del Nilo. Después de que Seth repartió las 14 partes del cuerpo de Osiris por todo el país, Isis, hermana y esposa de Osiris, los recuperó para unirse a ellos y procrear a Horus.

las cosas. En otros términos: se aprende no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen” (Eliade, 1999, p.21). El siguiente relato es un ejemplo claro de lo dicho por Eliade.

Pachacamac, que era hijo del sol, hizo a un hombre y a una mujer en los arenales de Lurín. No había nada que comer y el hombre se murió de hambre. Estaba la mujer agachada, escarbando en busca de raíces, cuando el sol entró en ella y le hizo un hijo. Pachacamac, celoso, atrapó al recién nacido y lo descuartizó. Pero en seguida se arrepintió, o tuvo miedo de la cólera de su padre el sol, y regó por el mundo los pedacitos de su hermano asesinado. De los dientes del muerto, brotó entonces el maíz; y la yuca de las costillas y los huesos. La sangre hizo fértiles las tierras y de la carne sembrada surgieron árboles de fruta y sombra. Así encuentran comida las mujeres y los hombres que nacen en estas costas, donde no llueve nunca (2009, p.32).

En este microrrelato se percibe de manera clara la presencia sobrenatural. El sol es el gran padre, esto se ve en el microrrelato “El lucero” (2009, p.12). Es decir, el sol es protagonista en las culturas indígenas. Desde tiempos remotos el ser humano ha buscado sus alimentos para no morir de hambre, y desde tiempo remotos ha habido asesinato por celos, así lo narran las diversas culturas. Hay una paradoja en este microrrelato porque al morir un hombre da vida a otros hombres con cada una de las partes del cuerpo. De los alimentos que surgieron del hombre muerto no podía faltar el maíz que es uno de los alimentos más frecuentes de los indígenas, además es sagrado, claro que la yuca también hace parte de los hábitos alimenticios de estas comunidades a quienes le robaron más que el sustento, su libertad fue presa y sus voces silenciadas para ser los marginales en América Latina.

En cuanto a la epopeya en ella se encuentran los ideales de una colectividad, por consiguiente, “toda gran nación tendría su poema épico” (García Berrío y Huerta Calvo, 1992, p.170). ¿Cuál es el poema épico de Latinoamérica? ¿Cuál fue el poema épico que mayas, aztecas e incas dejaron como herencia de sus creencias, intereses e ideales? Es cierto que en tiempos de la Conquista los relatos de los pueblos indígenas fueron abolidos, pero sobrevivieron el Popol Vuh y el Chilam Balam para narrar los mitos indígenas y su relación con el cosmos. Los relatos míticos que consigna Galeano en su obra reconocen la otra historia de América Latina, la primera gran historia de este continente viejo como los demás pero nuevo para los conquistadores porque era otro mundo dentro de este mundo.

Para concluir la muestra de este género literario en la obra *Memoria del fuego*, se afirma que el mito ha fundado las sociedades indígenas, además, “el mito les enseña las “historias” primordiales que le han constituido esencialmente, y todo lo que tiene relación con su existencia y con su propio modo de existir en el cosmos” (Eliade, 1999, p.19), porque es algo que les concierne directamente estas comunidades, puesto que el mito es soporte de sus creencias, y éste conserva los principios morales, por ello, es un asunto importante para el hombre, en este caso para el hombre indígena. No debe pensarse una comunidad sin mitos fundacionales, porque ellos son los que cuentan los acontecimientos esenciales de los seres humanos, animales y cosas en el principio de los tiempos. En síntesis, “la función principal del mito es revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas” (Eliade.1999, pp.15-16).

3.4.2 De las crónicas en *Memoria del fuego*.

De las crónicas que están en la obra, sólo se analizará una de cada tomo para dar ejemplificar este género en la obra *Memoria del fuego*, pero antes de ello se hará un pequeño recorrido sobre qué es la crónica, desde la postura de algunos periodistas como Tomás Eloy Martínez (1997), Daniel Samper Pizano (2004), entre otros. La crónica es sumergirse en conversaciones con la gente y ver la realidad, por ello, Martín Vivaldi (2014)⁶ afirma que vale como relato porque la crónica es “una información interpretativa y valorativa de hechos noticiosos” (Salcedo Ramos, 2014, p.1), es decir, que la información es una forma narrativa, por esta razón Tomás Eloy Martínez (1997) dice que “es preciso ponernos a pensar juntos, es preciso ponernos a narrar juntos. Lo que va a quedar de nosotros son nuestras historias, nuestros relatos”. Dicho de otro modo, la narración no permite perder la memoria de la gente y de los pueblos, porque ella ayuda a recordar lo que ha pasado en otros tiempos y otros espacios.

⁶ Citado por Salcedo Ramos (2014).

Eduardo Galeano, como periodista, se sirve de esta profesión, no sólo para narrar microrrelatos con elementos de la crónica, lo hace para partir de un hecho real y narrarlo en las palabras necesarias, es decir, como cronista, el autor no dejará a un lado la crónica porque es base para narrar. Hay que tener presente que la crónica es parte del periodismo y se alimenta de la literatura para ser un género literario. La crónica, entendida como “el relato histórico de los pueblos” (Samper Pizano, 2004, p.23) es una de las apuestas de Galeano para su creación literaria, pues la crónica ayuda a entender la historia de los pueblos porque ella, lo afirma Samper Pizano, “no pretendía contar cómo podía ser el mundo sino como había sido” (2004, p.16), dicho de otra manera, la crónica revela y denuncia, no profetiza.

La crónica es el género más antiguo en Latinoamérica, por ello se convierte en “una de las fuentes de la historia” (Samper Pizano, 2004, p.32), es decir, la crónica es memoria escrita, y es esa memoria la que ayuda a que el olvido no se pose del todo en la historia de un pueblo, además, la crónica es contar lo que sucedió realmente, no es solamente dar un hecho noticioso sino contarlo y contarlo bien; por tal razón el periodista argentino Tomás Eloy Martínez afirma que “las palabras escritas en los diarios no son una mera rendición de cuentas de lo que sucede en la realidad. Son mucho más. Son la confirmación de que todo cuanto hemos visto sucedió realmente, y sucedió con un lujo de detalles que nuestros sentidos fueron incapaces de abarcar” (1997).

Con esta breve introducción sobre la crónica, se pasará a continuación a analizar algunas de las crónicas presentes en la obra *Memoria del fuego*. Como ya está expresado, la primera es sobre Martín de Porres; esta crónica toma como referencia la fecha en que murió el santo, eso fue 1639. El narrador de esta crónica va a contar que Martín de Porres era un mulato a quien le negaron el ordenamiento sacerdotal por ser hijo de esclava negra. La crónica, más que mostrar los milagros que hizo el santo, relata algunas de las partes de su vida en el convento de los dominicos: “abrazando con amor la escoba, ha barrido cada día los salones, los claustros, la enfermería y la iglesia. Navaja en mano afeitaba a los doscientos curas del convento; atendía a los enfermos y distribuía la ropa limpia con aroma de romero” (2009, p.253). A sus 15 años Martín de Porres hacía muchos de los oficios del convento, pero él quería ser sacerdote y no el hombre de los muchos oficios.

La crónica “Martín de Porres”, no sólo es una pequeña biografía del santo de Lima, ella tiene más que información del personaje, porque narra lo que hay detrás de él, sus deseos, sus desilusiones, las curaciones que hacía y sus milagros que fueron prohibidos según lo narrado, que consistían no sólo en levitar mientras rezaba y en curar los enfermos con las prácticas enseñadas por su madre negra. “Curaba a los moribundos con paños mojados en sangre de gallo negro y polvos de sapo y mediante conjuros aprendidos de su madre” (2009, p.254). Esta práctica no era bien vista, pues era un mulato quien la ejercía en el siglo XVII en el que la esclavitud era la realidad de quienes no eran españoles, y aunque Martín de Porres no corrió con tan mala suerte, sí lamentaba ser mulato: “¡Perro mulato vil! ¿Hasta cuándo ha de durar tu vida pecadora?” (2009, p.254). Su vida terminó en el convento de los dominicos bañada por sudores fríos a la luz de las velas.

La segunda crónica no narra la vida de un personaje, sino lo que sucede en la ciudad de Montevideo que es observada por el peluquero desde una barbería. En una cronista se observa, se investiga, se pregunta y en este caso del relato “Crónicas de la ciudad desde el sillón del barbero” Galeano no es el observador, sino el investigador, pues él se sitúa históricamente casi dos siglos después de la crónica de Martín de Porres, es decir, el año de 1824 y le da vida a un narrador, en este caso el barbero, para que cuente lo que sucedía en su ciudad en esa época. Esta crónica narra la historia de un barbero que no se pierde nada de lo que sucede con los montevideanos, pero esto parece no ser la parte central de la crónica a pesar de que “un ojo del barbero vigila la navaja, que se abre paso en el merengue, y el otro vigila a los montevideanos que se abren paso por la calle polvorienta” (1984, p.155), y con el ojo puesto en la calle ve pasar los bueyes que llevan el cadáver de Rosalía Villagrán. Al principio no se le da importancia a este cadáver, luego el narrador informa que ella fue la esposa de José Artigas y ahora atraviesa la ciudad ocupada por los enemigos de su esposo quien fue exiliado y a quien Galeano le escribe algunos de sus microrrelatos.

La crónica tiene tres personajes, el barbero es el primero en aparecer, luego está el cliente del barbero que en silencio escucha todo lo que el barbero habla de la ciudad y en sí de Rosalía Villagrán, y por último está el cadáver de esta mujer quien nunca fue feliz, dice el barbero a su cliente mientras se persigna al escuchar las campanas de la iglesia. En esta crónica Galeano juega con la mirada del barbero

para crear la narración de un hecho cotidiano porque la crónica es “demostrar que la realidad no nos pasa delante de los ojos como una naturaleza muerta sino como un relato, en el que hay diálogos, enfermedades, amores, además de estadísticas y discursos” (Martínez, 1997). Por consiguiente, “crónicas de la ciudad desde el sillón del barbero” es un relato que narra una situación simple de manera amena.

Si en el principio de la crónica está la barbería como lugar central, ésta queda casi sin protagonismo al final porque la narración pasa a centrarse en el cadáver de Rosalía Villagrán, quien

hacía mucho que creía que era otra, y creía que vivía en otro tiempo y en otro mundo, y en el hospital de la Caridad besaba las paredes y discutía con las palomas. Rosalía Villagrán, la esposa de Artigas, ha entrado en la muerte sin una moneda para pagarse el ataúd (1984, p.155).

Esta mujer ya no era de este mundo, había perdido el sentido de puro dolor, y a la hora de su muerte era parte de la gente de tercera clase, quizás eso no le importó porque las palomas a quienes le hablaba tampoco les importaba su posición social. Murió sin con qué pagar su entierro, pero la muerte quizás fue su alivio porque ante una vida miserable la muerte se vuelve amable y la única y última esperanza.

Para finalizar con la muestra del género de la crónica, se citará el relato del tomo tres “Crónica de costumbres de Manabí”. Ya se ha dicho anteriormente que el cronista observa, pero a su vez la crónica “no es un ejercicio del ojo sino de la inteligencia y de la sensibilidad” (Salcedo Ramos, 2014, p.9). Dicho de otra manera, la crónica necesita de un buen narrador para que las cotidianidades de la vida se conviertan en literatura extraordinaria. En la crónica que se verá a continuación, se narra una situación cotidiana.

La historia de esta crónica parte de la intromisión de un cerdo en la finca de Martín Vera, quien buenamente va a hablar con los dueños del cerdo para que lo encierren y éste no se coma las yucas de su finca, pero los Rosados no prestan atención y el cerdo vuelve a la finca vecina, Martín, ante esta situación, se ofrece a reparar el chiquero, pero los Rosados no toman una decisión. A la tercera vez que el cerdo volvió a la finca de Martín Vera, éste no regresó vivo a su chiquero porque “Martín le disparó

un tiro de escopeta. Cayó el pernicioso cuan redondo era” (1987, p.34). A partir de la muerte del cerdo, las familias no vuelven a saludarse, además, días después Martín Vera llega a su casa colgado del estribo de su caballo por un balazo que recibió de los Rosados, y así comienza la venganza entre las familias.

Esta crónica está Eloy Alfaro, quien había nacido en Manabí, pero que no es el protagonista de la historia. El narrador lo sitúa al inicio de la crónica para dar cierta característica de la gente de esta comunidad que “han ganado fama de pocas pulgas, ningún dinero y mucho corazón (1987, p.34). Sin embargo, el problema que se dio entre las familias Vera y Rosado parece mostrar que el buen corazón quedó atrás porque las familias se mataron entre sí y “ya la selva ha devorado los plantíos de las dos familias, tierra sin nadie” (1987, p.34). Esta crónica no narra un hecho lejano a la realidad, el narrador aquí observa la realidad y la comunica, es decir, que el periodista o en este caso el narrador es “ante todo, una voz a través de la cual se puede pensar la realidad, reconocer las emociones y las tensiones secretas de la realidad” (Martínez, 1997), que a veces no está distante de la realidad del lector. En este punto se dirá entonces, con las palabras de Carlos Vidales (2006) refiriéndose a Luis Tejada, “la grandeza de un cronista no reside en su mayor perfección de estilo o prosa” (2006, p.4)⁷ sino en su capacidad de narrar bien un hecho cotidiano, con las palabras precisas sin mentir con ellas porque la crónica es la realidad narrada.

Para resumir este apartado sobre las crónicas en la obra *Memoria del fuego*, cabe señalar que este género está atravesado por la entrevista y la investigación. No se trata sólo de narrar un hecho como ya se ha dicho, sino de ir más allá del hecho que se dice en las noticias o se escribe en las primeras páginas de la prensa. Dado de que la crónica es el género de mayor antigüedad en Latinoamérica (Samper Pizano, 2014) no se le debe quitar la importancia que tiene dentro de la literatura. Las tres crónicas citadas dan cuenta del aporte literario que tienen porque no narran por narrar, sino que se acercan a la realidad a través de un personaje quien es el que cuenta los hechos históricos. A todo lo dicho se afirma que un buen cronista cuenta “las historias de la vida real con asombro y plena entrega del ser, con la obsesión por el dato justo y la paciencia de investigadores” (Martínez, 1997). Eso es lo que hace

⁷ Esta cita es del prólogo que hace Carlos Vidales al libro de *La trascendencia política de lo efímero* (2006). Del cronista antioqueño Luis Tejada, por tanto en los referentes aparecerá Luis Tejada y no Carlos Vidales.

Galeano en sus crónicas, si bien son historias de siglos pasados, ellas están fundamentadas en la investigación que hizo el escritor para narrarlas a su manera.

3.4.3 La poesía y el relato poético en *Memoria del fuego*.

En este apartado se definirá la poesía, no sólo como género literario, sino como una creación artística, para ello se abordarán las definiciones que hacen algunos poetas y escritores sobre dicho género. En esta lógica, se definirá no sólo la poesía, sino al poeta a partir de la teoría de María Zambrano (2006), las propuestas poéticas de Roberto Juarroz (2000) y Octavio Paz (1967) y desde la ensayística de Alfonso Reyes (1993). Estas definiciones, que son poéticas, van más allá de lo que es la misma poesía y de lo que el poeta ha querido decir, pues la creación poética es la inmensidad de la palabra en su estado más puro.

Cuando se habla de poesía aparecen muchas definiciones para este género literario que acompaña cada cultura y cada pueblo desde su nacimiento, pues la poesía es, en términos de María Zambrano (2006), “*manifestación*”, no una manifestación divina o sobrenatural como sucede con los mitos, sino una manifestación de lo simple porque “La poesía manifiesta lo que el hombre es” (Zambrano, 2006, p.99), es decir, no está fuera del ser humano, sino que es parte de él y nace de él. El poeta argentino Roberto Juarroz también afirma que la poesía es una manifestación: “siempre he pensado a la poesía como la manifestación más eminente de esa historia oculta de los hombres y del inefable empalme con la realidad que allí se revela” (2000, p.11). Aquí el poeta alude a la historia de hechos profundos que constituyen la historia de la humanidad. Si la poesía es una manifestación, la poesía es creación.

En una de las definiciones que hace Octavio Paz sobre la poesía, dice que “*la poesía es conocimiento*” (1967, p.3), conocimiento del mundo, por ello, no se aísla de la realidad, por el contrario, bebe de ella para producirse, para renovar el mundo, porque “la poesía no refleja al mundo a la manera del conocimiento objetivo, sino que más bien lo reproduce activamente, en una forma continuamente renovada” (Larrosa, 1998, p.330). En consecuencia, la poesía revela el mundo y es capaz de crear otro

para estar naciendo una y otra vez; por esta razón, la poesía estará siempre en él, porque ayuda a conocer la realidad de otra manera, o como dice Juarroz en *Poesía y realidad*: “la poesía abre la escala de lo real (...) y cambia la vida” (2000, p.17) porque ella es capaz de crear más realidades.

En relación con el género poético Eduardo Galeano cita muchas varias poesías de los pueblos indígenas, en sus microrrelatos está esa voz poética que aluden a escritores o personajes de la historia. Para iniciar este análisis de la poesías en la obra estudiada, se empezará con las poesías textuales de los diversos pueblos que aborda el autor. El género poético, según lo señaló Quintiliano “persigue sólo el placer a través de las invenciones fantásticas e incluso increíbles” (García Berrío y Huerta Calvo, 1992, p.103); sin embargo, el primer poema en el que se hará referencia hay una oposición con lo afirmado por Quintiliano, pues lo que deja ver el poema es el sufrir de los aztecas y el deseo de librarse de la angustia en la que están, es decir, narra la realidad de este pueblo porque la poesía no está alejada de la realidad, hace parte de ella para reinventarla.

Consejos de los viejos sabios aztecas

Ahora que ya miras con tus ojos,
date cuenta.
Aquí, es así: no hay alegría,
no hay felicidad.
Aquí en la tierra es el lugar del mucho llanto,
el lugar donde se rinde el aliento
y donde bien se conoce
el abatimiento y la amargura.
Un viento de obsidiana sopla y se abate
sobre nosotros.
La tierra es lugar de alegría penosa,
de alegría que punza.
Pero aunque así fuera,
aunque fuera verdad que sólo se sufre,
aunque así fueran las cosas en la tierra,
¿habrá que estar siempre con miedo?
¿habrá que estar siempre temblando?
¿habrá que vivir siempre llorando?
Para que no andemos siempre gimiendo,
para que nunca nos sature la tristeza,
el Señor Nuestro nos ha dado
la risa, el sueño, los alimentos,
nuestra fuerza,

y finalmente
el acto del amor
que siembra gentes. (2009, p.150-151)

En el poema citado, Galeano toma como fecha de referencia el siglo XVI, en él no se ve la fantasía y lo increíble, sino una triste realidad que hace parte de este pueblo, ella es la protagonista de este poema porque en las preguntas se advierte que el miedo y el llanto han alimentado la tristeza, y para no sentirla tan profundo, el Señor le ha regalado, a este pueblo, la risa, el sueño, los alimentos y el acto de amor. El poema está escrito en plural, no es sólo una persona quien habla en él, desde el título se percibe que son varias voces que intervienen en este poema que, además, son voces viejas y sabias.

En este poema el poeta, o mejor, el yo poético, se encuentra, como dice Zambrano, “con una carga que a veces no comprende” (2006, p.41) porque son varias las angustias por las que pasan los aztecas; sin embargo, esa angustia es la que ayuda a crear el poema porque en la angustia el hombre revela su sentir y su realidad aunque no la entienda. Porque la realidad es, como la poesía, algunas veces incomprensible, por eso, dice Juarroz, “no es posible definir la realidad” (2000, p.14), así se tengan las palabras que usa el poeta, porque la realidad está en un constante cambio o los hombres la quieren cambiar como lo quieren los sabios aztecas del poema. Ellos piensan que aunque la tierra es lugar penoso y de llanto, no siempre han de vivir con tristeza porque ellos tienen fuerza y pueden, en el acto de amor, sembrar gente.

El poema es “enseñanza, moral, ejemplo, revelación” (Paz, 1967, p.3). En este poema, los hombres sabios dan consejo a otros cómo se ha de vivir o cómo ha de seguirse el camino para no estar siempre triste en la tierra, lugar de alegría penosa para los aztecas que ya habían perdido la libertad en manos de los conquistadores. El poeta, en este caso “tenía lo que miraba y escuchaba, lo que tocaba pero también lo que aparecía en sus sueños y sus propios fantasmas interiores mezclados en tal forma con los otros, con los que vagaban fuera, que juntos formaban un mundo abierto donde todo era posible” (Zambrano, 2006, p.18). De esta manera es que los sabios aztecas se fundan para que el abatimiento y amargura no

sean lo único en su cultura porque existe, para ellos, la risa, el alimento y el sueño que es el que les hace pensar en otro mundo.

Por otra parte, y del mismo tomo I, está el poema “Oración de los incas, en busca de Dios”, que aunque lleve en su título la palabra oración, es en realidad un poema que alude a la forma en la que los incas oraban.

Oración de los incas, en busca de Dios

Óyeme,
desde el mar de arriba en que permaneces,
desde el mar de abajo donde estás.
Creador del mundo,
alfarero del hombre,
Señor de los Señores,
a ti,
con mis ojos que desesperan por verte
o por pura gana de conocerte
pues viéndote yo,
conociéndote,
considerándote,
comprendiéndote,
tú me verás y me conocerás.
El sol, la luna,
el día,
la noche,
el verano,
el invierno,
no en vano caminan,
ordenados,
al señalado lugar
y a buen término llegan.
Por todas partes llevas contigo
tu cetro de rey.
Óyeme,
escúchame.
No sea que me canse,
que me muera (2009, p.163)

El poema, no sólo es una oración a Dios, en él se percibe la relación de los indígenas con *las fuerzas vivas del universo*, pues, como ya se dijo en el primer capítulo, los astros y los elementos de la

naturaleza hacen parte de la vida de estas comunidades, por ello, se les rinde culto. El poema está narrado en primera persona, y esta voz narrativa comprende que Dios está en todas partes y es el creador supremo.

En el poema se manifiesta el deseo del poeta por conocer al *Señor de los Señores* y de que éste lo escuche, pues de no ser así, el poeta quizás se canse y muera en la espera. En este punto es conveniente anotar lo que dice Steiner del poeta: “él es quien guarda y multiplica la fuerza vital del habla. En él siguen resonando las antiguas palabras y las nuevas salen a una luz común, desde la activa oscuridad de la conciencia individual” (2006, p.54). Por consiguiente, a través de la voz del poeta pueden conocerse las palabras que fueron y las que son y las que serán.

El poema es, afirma Octavio Paz en *El arco y la lira*, “plegaria al vacío, diálogo con la ausencia” (p.3). Si bien la oración de los incas es una plegaria a Dios, a ese ser que todo lo conoce pero que nadie ha conocido, la oración es un diálogo con él, sí, es un *diálogo con la ausencia*, con una ausencia que se sabe que está ahí porque se siente pero no se ve. Es diálogo en cuanto los incas hablan con Dios, le piden al *señor de señores* que se deje conocer para que él conozca al poeta antes de que éste se canse o de que muera. En este punto no hay que olvidar que “toda poesía no es sino servidumbre. Servidumbre a un señor que está más allá del ser. No es necesario, pues, captar el ser de las cosas, que no hace sino situarnos a mitad del camino, y en realidad, desviarnos” (Zambrano, 2006, p.111). Pero este poeta inca quiere captar el ser de Dios, no está conforme con la extraña presencia del alfarero del hombre porque quiere verlo, conocerlo, considerarlo y comprenderlo para que el creador del mundo vea y conozca al inca que hace la plegaria en la tierra en la que el sol, la luna, el día y la noche llegan a buen término.

Es indiscutible que en la poesía “hay una comunicación de misterio” (Reyes, 1993, p.220). El poema de los incas en busca de Dios es una muestra de ello porque hay un hombre que quiere conocer al ser más misterioso, Dios. A él se comunica y le hace saber sus deseos. En este poema que es una oración, no sólo está la comunicación con el misterio, está el silencio y la soledad en que se encuentra el poeta que quiere conocer al señor de señores. Bien afirma Roberto Juarroz cuando dice que “no hay poesía sin

silencio y sin soledad. Pero la poesía es probablemente la forma más pura de ir más allá del silencio y más allá de la soledad. Se parece en esto a la oración (...) Para el poeta, la poesía ocupa el lugar de la oración, la reemplaza y al mismo tiempo la confirma” (2000, p.27). Esto es lo que hace el poeta inca: una oración que también es poesía.

Otro de los poemas de este primer tomo alude a un canto del pueblo navajo, pueblo ubicado en Arizona, Norteamérica. Este poema es distinto al primero que se citó, porque no hay tristeza en él, sino un homenaje a cada elemento. El canto del pueblo navajo se relaciona con la oración del pueblo inca porque están presentes los elementos como la lluvia, las hojas, etc.

Canto nocturno, del pueblo navajo

Casa hecha de alba,
 casa hecha de luz del atardecer,
 casa hecha de nube oscura...
 La nube oscura está en la puerta
 y de nube oscura es el sendero que asoma
 bajo el relámpago que se alza...
 Dichoso, pueda yo caminar.
 Dichoso, con lluvias abundantes, pueda caminar.
 Dichoso, entre las muchas hojas, pueda caminar.
 Dichoso, por el rastro del polen, pueda caminar.
 Dichoso, pueda caminar.
 Que sea hermoso lo que me espera.
 Que sea hermoso lo que dejo atrás.
 Que sea hermoso lo que está debajo.
 Que sea hermoso lo que hay encima.
 Que sea hermoso todo lo que me rodea
 y en hermosura acabe (2009, p.181).

Este canto que empieza con la descripción de una casa, no una casa cualquiera, sino una casa de alba, de atardecer y de nube oscura, es decir, no es una casa física, sino una casa construida por la naturaleza. Luego aparece cuatro veces el adjetivo dichoso, acompañado al final de cada frase por el verbo caminar, en el intermedio de estas dos palabras están la lluvia, las hojas y el polen, por tanto se infiere que el pueblo navajo le rinde homenaje a la naturaleza. Después está en cinco veces la frase *que sea hermoso*, esta frase se entiende como algo bello que se aguarda en todas partes para que todo termine en belleza.

“El poema es algo que está más allá del lenguaje” (Paz, 1967, p.7), así este lenguaje sea sencillo como es el canto del pueblo navajo, porque la poesía, dice Juarroz en *La fidelidad del relámpago* (2000) “siempre es decir de otra manera. Este "decir de otra manera" es para mí la mayor posibilidad que tiene el hombre” (2000, p.7), y ésta va más allá del lenguaje porque el decir de otra manera, le permite al hombre jugar con las palabras y qué son las palabras sino las liberadoras de quien las pronuncia para decir más de lo que está dicho; de ahí que el poeta tenga la capacidad de *transcender los límites del lenguaje*, como dice Octavio Paz (1967, p.7) y lo use para hacer una oración o un canto.

El juego con el lenguaje no es simplemente palabrería porque “el poema no es un desahogo barato, no es un adorno o una satisfacción hedónica, ni una causa para ganar prestigio, ni un palabrerío más en un mundo palabrero y verborrágico: el poema es algo que uno hace o se muere” (Juarroz, 2000, p.9). De esta manera, el canto del pueblo navajo no se desahoga, sino que usa la palabra para decir lo que necesita decir, porque el poeta es esclavo de la palabra, “se consagra y se consume en ella. Se consume por entero, fuera de la palabra él no existe, ni quiere existir” (Zambrano, 2006, p.42), puesto que la palabra es su cómplice, es la compañera que hace dichoso al poeta navajo, quien camina bajo la lluvia, entre las hojas y por el rastro del polen.

En este canto, la voz poética ha convertido la palabra en creación, y esa palabra se vuelve una mediación en la realidad; de ahí que el poeta del pueblo navajo transforme las palabras simples en imágenes, y convierta su canto en unidad del lenguaje, porque el poeta, afirma Zambrano, “lo tiene todo en su diversidad y en su unidad, en su finitud y en su infinitud. La posesión le colma; rebosa de tesoros quien no se ahincó en afirmar su vaciedad, quien por amor, no supo cerrarse a nada” (2006, p.114). El poeta de este canto atesora no sólo su palabra, sino la dicha de disfrutar de lo que le rodea, y de esta manera, es que “los poetas dicen las cosas más penetrantes” (Juarroz, 2000, p.12), porque crean la unidad del poema con su palabra.

Del tomo dos se tomarán como ejemplo dos poemas de amor. Al contrario del tomo uno en el que se encuentran varias poesías de diversos pueblos indígenas, en el tomo dos no hay tantas poesías como en

el primer tomo. De las dos poesías citadas a continuación, una es del pueblo de Haití y la otra ya no hace referencia a ningún pueblo sino a los amantes.

Canción haitiana de amor

Me quemo como leña.
Mis piernas se quiebran como cañas.
Ningún plato me tienta la boca.
El más ardiente trago se hace agua.
Cuando pienso en ti,
mis ojos se inundan
y mi razón cae derrotada
por mi dolor.
¿No es muy cierto, hermosa mía,
que poco falta para que vuelvas?
¡Oh! ¡Regresa a mí, mi siempre fiel!
¡Creer es menos dulce que sentir!
No demores demasiado.
Duele mucho.
Ven a liberar de su jaula
al pájaro hambriento (1984, p.91).

El narrador de este poema siente un dolor profundo porque no tiene a su amada. Hace comparaciones de su cuerpo con la leña y la caña que se debilita porque la amada no viene a liberarlo del dolor. En el yo poético hay una esperanza porque pregunta sobre el poco tiempo que falta para que regrese su amada; sin embargo esa esperanza parece ser una ilusión para mantener al poeta en pie de la espera, que *duele mucho* y, además, el poeta está aprisionado y hambriento porque no hay comida que provoque a su boca, por consiguiente, el amor y la ausencia de la amada lo tiene enfermo, necesita de ella para aliviar la angustia de su alma.

Sin lugar a dudas, la poesía amorosa ocupa el campo más amplio en la historia de la poesía, por eso mismo se vuelve peligroso y quizá resulte deformada porque los poemas de amor a veces caen en lugares comunes. El poeta de este poema deja notar su angustia, y la poesía, en gran medida, es angustia porque siente la vida y sabe que ella trae cambios, por ello el poeta “se mantiene alerta hasta desvivirse, ante los cambios, ante los menudos y tremendos cambios en que nacen y mueren, se consumen las

cosas” (Zambrano, 2006, pp.36-37). En el caso citado, el poeta tuvo un cambio en su vida cuando su amada se alejó, ahora la espera para que lo libere de sus penas y sufrimientos.

Por otra parte, está el poema “Los amantes (II)”, que consta de una sola línea en la que se encierra el amor de estos dos seres que se habían fugado de Buenos Aires en 1848.

Los amantes (II)

Ellos son dos por error que la noche corrige (1984, p.200).

El poema lleva el número dos porque antes de él hay una crónica titulada “los amantes (I)” sobre la fuga de estos dos personajes, y después de él se encuentra “los amantes (III)” que relata la captura y el fusilamiento de Camila O’Gorman y el sacerdote Ladislao Gutiérrez. Galeano dice que sacrificó varias páginas de escritura para llegar a esta sola frase. Parece que la noche es la cómplice del amor y ella admite que los cuerpos de los amantes se vuelvan un solo cuerpo porque traspasan el límite de la piel e intentan, como afirma Cajiao en *La piel del alma*, “una nueva unidad a través de significados más hondos que acerquen a reconciliarse con la vida” (1997, p.219). En otras palabras, los amantes se reconcilian consigo mismos en el acto del amor.

En la poesía son viables todos los temas, el del amor, como ya se ha dicho, es uno de los temas centrales y definir el amor es tan difícil como definir la poesía. Estos amantes que querían ser un solo ser, ahora los separa la muerte. Pero ¿qué son los amantes? Para Octavio Paz “los amantes se quitan las palabras de la boca. Todo coincide: pausas y exclamaciones, risas y silencios. El diálogo es más que un acuerdo, es un acorde. Los enamorados mismos se sienten como dos rimas felices, pronunciadas por una boca invisible (1967, p.18). A estos amantes no les alcanzó la vida para tener un acorde de vida, su vida les fue quitada y juntos murieron porque “el centro del amor no siempre coincide con el centro de la vida” (Juarroz, 2000, p.57).

En el tomo tres son pocas las poesías que se encuentran; sin embargo, algunos microrrelatos tienen la voz poética del autor, por ello se citarán fragmentos de algunos de los ellos en los que aparecen acercamientos a la poesía. El primer microrrelato al que se hará referencia será “Quiroga”. “Quiroga tiene, a veces, la dicha de escuchar voces más poderosas que el llamado de la muerte: raras y fugaces certidumbres de vida, que mientras duran son indudables como el sol” (1987, p.43). ¿Cuáles son esas voces que escucha el escritor? No se sabe, lo que dice el narrador es que contienen el deseo de la muerte, por tanto son voces de vida, breves, pero profundas porque no cabe duda de su existencia a pesar de ser voces extrañas que le da gozo al alma del poeta.

Quiroga sintió el llamado de la poesía, porque la poesía “pide nada menos que la vida” (Juarroz, 2000, p.46). La poesía vence a la muerte porque ella, dice Zambrano “anula el problema de la existencia humana, allí donde se manifiesta” (2006, p.114) porque la poesía se adentra al sentir humano, por eso es una suerte de relámpago como afirma Juarroz (2000), porque ella no está siempre ahí, son como las voces que escuchaba Quiroga, poderosas y fugaces sin dejar de ser reales, y eso es la poesía: la voz de la realidad hecha en el tiempo y para que perdure en el tiempo. Dicho de otra manera, “la frase poética es tiempo vivo, concreto: es ritmo, tiempo original, perpetuamente recreándose. Continuo renacer y remorir y renacer de nuevo” (Paz, 1967, p.24).

Otro de los microrrelatos en el que se percibe la voz poética de Galeano es “Delmira”, al igual que Quiroga, escritora uruguaya, asesinada en 1914 por quien había sido su marido. Delmira “¿muerta está? ¿No serán sombra de su voz y eco de su cuerpo todos los amantes que en las noches del mundo ardan? ¿No le harán un lugarcito en las noches del mundo para que cante su boca desatada y dancen sus pies resplandecientes?” (1987, p.44). Preguntas, sólo preguntas quedan después de la muerte. Sin saberlo los amantes le rendirán homenaje a esta mujer cuando la pasión los queme. *Las noches del mundo* fueron cómplices de Delmira, de su voz liberada, de su cuerpo sin prejuicios y condenado por no separarlo de su alma y por sentir deseo. *Las noches del mundo* llamaron a Delmira y ella se fue para siempre en medio de un charco de sangre.

El poeta juega con el lenguaje porque crea palabras, las pinta, las musicaliza, las transforma, por y por ello debe “ser preciso en las expresiones de lo impreciso” (Reyes, 1993, p.91), porque la poesía es la voz, pero también es el silencio. Delmira, como poetisa, sintió ese reclamo perturbador, y por tal razón su boca no tuvo miedo de hablar, porque la poesía le consintió “decir lo indecible” para que el eco de su voz no se apague en las noches del mundo mientras ella ya no está.

Por otra parte el microrrelato “Miguel a los setenta y nueve”, describe a este hombre como un héroe que está en el exilio y que a lo largo de su vida luchó por su gente y ahora “él bien podría quedarse dando vueltas y más vueltas en las puertas giratorias de la memoria; pero no sabe hacerse el sordo cuando lo llaman las voces de los tiempos y caminos que todavía no anduvo” (1987, p.333). Miguel Mármol no se queda en un mismo sitio, acostumbrado a escaparse y a buscar caminos entre ríos y selvas, no deja de escuchar esas voces que lo invitan a caminar nuevos caminos. Su memoria no quiere dar vueltas porque hay que dar paso también a otros asuntos para renovarse, porque a veces la memoria guarda dolores que es preferible olvidar y en este hombre revolucionario son incontables los dolores que hay en su memoria. ¿Cuáles son las voces de los tiempos? Parece que no sólo Quiroga escucha voces, Miguel todavía sabe escucharlas y las persigue, ya no para escapar de la muerte sino para renacer.

Miguel Mármol, al igual que el poeta, “es fiel a lo que ya tiene” (Zambrano, 2006, p.41), en este caso, es fiel a su deseo de ir y volver, de no quedarse en ninguna parte y pertenecer a todas. En este fragmento, el yo poético no explica, simplemente cuenta porque “el poema no explica ni representa: presenta. No alude a la realidad; pretende -y a veces logra- recrearla. Por tanto la poesía es un penetrar, un estar o ser en la realidad” (Paz, 1967, p.42). Miguel está en la realidad y el narrador no explica esa realidad, la recrea y penetra en ella para estar en ella. Dicho de otro modo, el poeta participa de la realidad, no la inventa, la ve, la escucha, la siente y luego la escribe para que esa realidad no se olvide en el transcurrir del tiempo.

De los tres microrrelatos citados, todos hacen alusión a escritores y revolucionarios. El siguiente fragmento de igual manera describe a un escritor, el argentino Julio Cortázar, curiosamente los tres

microrrelatos están centrados al final de la vida de cada personaje, el de Cortázar no es la excepción. “Cortázar iba desandando vida, año tras año, día tras día, rumbo al abrazo de los amantes que hacen el amor que los hace. Y ahora muere, ahora entra en la tierra, como entrando en mujer regresa el hombre al lugar de donde viene” (1987, p.334). La tierra es el elemento del ser humano porque de ella venimos. Entrar en tierra es regresar al origen, el escritor griego Niko Kazantzakis también lo percibió así: “vuelvo como el topo a mi casa, a la tierra” (1995, p.13). El poeta en el microrrelato compara la tierra con la mujer que es la que engendra la vida. Pero la vida se fecunda en el acto del amor que no sólo se hace, también hace a los amantes, el amor es un vínculo entre el hacer y el dejarse hacer, es decir, moldear y ser moldeado en el acto mismo de amar.

Morir significa regresar al origen, la poesía ayuda al hombre, no a morir, sino a regresar a él: “la poesía pone al hombre fuera de sí y, simultáneamente, lo hace regresar a su ser original: lo vuelva a sí” (Paz, 1967, p.42). Cortázar hizo esto y por ello sintió la muerte y entró en ella, al igual que Marcial⁸ porque “el universo le entraba por todos los poros. Entonces cerró los ojos que sólo divisaban gigantes nebulosas y penetró en un cuerpo caliente, húmedo, lleno de tinieblas, que moría. El cuerpo al sentirlo arrebozado en su propia sustancia, resbaló hacia la vida” (Carpentier, 1984, p. 27), es decir, hacia la tierra de la que viene.

Para continuar con la poesía de amor, se citará a continuación un fragmento del microrrelato “El siempre abrazo” (1987, p.334) en el que una pareja de amantes sigue abrazada después de la muerte “un hombre y una mujer yacen abrazados, durmiendo amores, desde hace una eternidad” (1987, p.334). Estos amantes llevaban siglos enterrados y son descubiertos en la playa de Zumpa en el Ecuador, por ello, el poeta hace referencia a la eternidad porque aunque el tiempo pasa y pasa, los amantes no se separan. La tierra, la pachamama como la llaman algunos pueblos indígenas, ha alimentado a estos amantes que ya son esqueletos y su fealdad desaparece porque el amor los cobija en el *siempre abrazo*.

⁸ Personaje del cuento *Viaje a la semilla* de Alejo Carpentier, 1984.

Si bien el poeta, *perpetuador de hombres*, como lo afirma Steiner (2006), es el que “ha hecho del habla un dique contra el olvido” (Steiner, 2006, p.55), porque a través de su voz se conocen los sentires del ser humano, esos que lo conforman con dolor y alegría, con amor y odio, con ilusiones y desilusiones. La voz del poeta reconoce las otras voces, voces que a veces mueren sin ser escuchadas, que se pierden en el olvido, que son silenciadas por miedo, que se oyen pasados los años en un poema que guarda la memoria de miles de voces.

Para terminar con el género poético en la obra *Memoria del fuego*, se analizará un fragmento del microrrelato “volando”, penúltimo microrrelato de esta trilogía. Aquí la poesía y la música se unen para decir que “por mucha muerte que venga, por mucha sangre que corra, los hombres y las mujeres serán por la música bailados mientras sean por el aire respirados y por la tierra arados y amados”. (1987, p.336). La tierra vuelve a aparecer como quien labra y ama y la muerte no impide que los hombres y mujeres sean respirados y bailados en el árbol de la vida, que en Nicaragua es el palo de mayo. “La interpenetración de poesía y música es tan estrecha” (Steiner, 2006, p.59) que este fragmento deja ver que la música no muere aunque corra la sangre y venga la muerte. Así mismo es la poesía, no muere porque tiene voz propia y está penetrada por diversa música y musicalidad.

En conclusión, el escritor Eduardo Galeano se nutre del género poético para crear sus relatos, es uno de los géneros más usados por dicho escritor, aunque la poesía, afirma Juarroz, “es mucho más que un género literario o una forma lúdica: es la palabra del hombre convertida en creación y llevada hasta el extremo” (2000, p.63), para decir lo que aún no se ha dicho de la realidad, o para decirlo de otra manera; a la manera poética que juega con el lenguaje y lo hace propio y hasta lo musicaliza.

3.4.4 Del género epistolar en la obra *Memoria del fuego*.

Las cartas han sido uno de los géneros o subgéneros en los que la literatura se ha nutrido, si bien desde tiempo atrás existían las cartas para comunicar las novedades de la cultura, en el Renacimiento

fueron las cartas las que accedieron, además de la comunicación, otra forma de hacer literatura. Considerado como un subgénero, la carta tiene varias funciones, la principal de ellas es la de comunicar lo que ocurre. En el Renacimiento la carta era más bien poética por ello, “la comunicación de un yo-tú (vosotros) supone que se puede transmitir de forma íntima” (García Berrío y Huerta Calvo, 1992, p.158) porque hay confianza para expresar los pensamientos y el sentir.

El término carta es de origen griego *χάρτης* que significa “hoja de papiro”, es decir, que es un material para escribir. Por su parte, el término epístola, también de origen griego *Ἐπιστολή*, hace referencia a enviar, notificar. En la actualidad carta y epístola son sinónimos, hay que recordar que el término carta pasó al latín como “*charta epistolaris* que designa el papel para escribir” (Ríos Sánchez. 2011, p.38), por ello hoy se entienden de igual manera estos dos términos. La carta es en sí una vía de la comunicación escrita de dos personas ausentes, es decir, “que la carta es una forma de interacción social” (Álvarez, citado por Ríos Sánchez, 2011, p.38) porque hay dos personas que se comunican a distancia en el que uno de los interlocutores no está presente, por consiguiente es una comunicación retardada en la que se espera una respuesta. Pero la carta no es sólo dar respuesta de algo a alguien que escribe para un tú, es, y he aquí su importancia, “un nuevo tipo de relación entre persona y persona” (2011, p.38).

En este apartado se analizarán tres de las cartas de la obra estudiada, la primera de ellas data de 1561, y como ya se dijo, es de Lope de Aguirre al rey Felipe II. Cuando Lope de Aguirre escribió esta carta, no sólo estaba desesperado, sino que creía que era un liberador porque se oponía al rey recordándole lo cruel que era:

Mira, mira Rey español, que no seas cruel a tus vasallos ni ingrato, pues estando tu padre y tú en los reinos de España sin ninguna zozobra, te han dado tus vasallos a costa de su sangre y hacienda, tantos reinos y señoríos como en estas partes tienes (2009, p.156-157).

Lope de Aguirre sabía que era vasallo del rey, pero en América él quería ser el rey sin importar su crueldad, por ella fue conocido como Aguirre el tirano y, aunque se quejaba de su rey, él también fue ingrato con su gente porque quien no le servía en su empresa de la conquista del dorado, lo asesinaba.

En la carta se deja notar la zozobra por el recorrido que ha hecho por las tierras del Perú, Venezuela y otras.

En esta carta que no se sabe si fue una de las últimas que escribió Lope de Aguirre, se percibe su espíritu rebelde y le deja claro al rey su oposición, además reitera que los vasallos deben ser recompensados por tanto sudor en tierras americanas: “mira rey y Señor, que no puedes llevar con título de rey justo ningún interés destas partes donde no aventuraste nada, sin que primero los que en ello han trabajado y sudado sean gratificados” (2009, p.157). Lope de Aguirre no deja de llamar Felipe II rey y señor, es decir, a pesar de estar en desacuerdo con su reinado lo respeta así le diga que no es un rey justo porque no se arriesgó a hacer nada en América Latina, según el criterio del conquistador español.

Esta carta de Aguirre es una de las cartas privadas que funcionan hoy como documentos de investigación histórica que admiten conocer e interpretar aspectos de distintas épocas. La carta “actualmente es documento de vital importancia para la historia de las mentalidades y para la reconstrucción de sucesos de la vida cotidiana” (Castillo, p.2002). Dicho de otra manera, la carta ayuda a ver algunas historias no contadas en la tradición literaria o historias no asumidas con detenimiento en otras disciplinas como la sociología o la antropología. Aunque es mirada como un género menor, la carta no pierde su importancia histórica porque ella se vuelve referente literario para entender la historia de una sociedad, y en este caso la historia de un personaje como lo fue Lope de Aguirre.

Lope de Aguirre ve al rey Felipe II como hombre cruel a quien no se le cree nada porque no mantiene su palabra, por ello, le escribe de esta manera a su rey: “ya de hecho hemos alcanzado en este reino cuán cruel eres y quebrantador de fe y palabra, y así tenemos en esta tierra tus promesas por de menos crédito que los libros de Martín Lutero” (2009, p.156). Se nota en estas expresiones que Lope de Aguirre era cristiano y no creía en el luteranismo como tampoco podía creer en Felipe II; sin embargo, Felipe II, contrario de lo que le escribe Aguirre, llevó la monarquía hispánica a América y expandió su reino gracias a sus vasallos, quienes, en un tiempo, sufrieron la tiranía de Lope de Aguirre tratando de encontrar El Dorado. Este rey es visto por Aguirre como un ser insensible a quien no le

duele la situación por la que están pasando sus compatriotas en estas Indias, para usar la expresión del conquistador español.

En la última línea de esta carta: “que no te duelas de nuestra vejez y cansancio siquiera para matarnos la hambre un día” (2009, p.157), Aguirre le recuerda a su rey que tanto él como sus vasallos necesitan la presencia de España de una u otra forma porque están muriendo de hambre y desesperación mientras en el reino español las riquezas de América Latina llegan a él para enriquecerse y hacer más poderosa la España del siglo XVI.

La carta, considerada como un diálogo escrito, a veces parece una suerte de reclamo, como es la carta que le envía Lope de Aguirre al rey Felipe II. Si se analizase la carta como forma de diálogo entre dos personas, ha de decirse que dicho diálogo está sostenido en distancia temporal y espacial. En el caso de la carta citada, no se sabe en qué fecha le llegó la carta al rey Felipe II, pero se tiene información de haber sido escrita en 1561 en las Indias, mientras que el rey estaba en España; por consiguiente la carta “pasa a ser un simulacro de diálogo que finge la presencia de un interlocutor, que de hecho, está ausente” (Castillo, 2002). Por ello la carta obedece a una espontaneidad parecida a la lengua hablada, a la que se le compara, sin olvidar que la distinción entre lo hablado y lo escrito pues, en ocasiones, lo escrito ayuda a decir lo que se quiere decir, o ayuda a usar otro lenguaje para ser entendido con facilidad a través de la distancia en que se encuentran emisor y receptor.

Por otra parte, en el tomo dos está la carta de Manuela a Sáenz a su esposo, ya referenciada en el capítulo uno. Esta carta se diferencia de la de Lope de Aguirre, por varias razones: uno, la época de escritura, ya que está escrita en el año de 1828, es decir más de dos siglos y medio después. Dos, la carta es de una mujer a un hombre. Tres, es una carta en la que está escrito el porqué Manuela Sáenz abandona a su esposo; por tanto, no hay alusión a las riquezas de un reino, sino un deseo personal, deseo de estar con el general Bolívar. Manuela Sáenz le reitera a su esposo James Thorne su decisión, así ésta no encaja en lo que para él es el honor de una mujer.

Yo sé muy bien que nada puede unirme a él bajo los auspicios de lo que usted llama honor. ¿Me cree usted menos honrada por ser él mi amante y no mi esposo? ¡Ah! Yo no vivo de las preocupaciones sociales inventadas para atormentarse mutuamente (1984, p.166).

La carta, como afirma Castillo (2002), “también, aporta al conocimiento de segmentos de la sociedad que la historia tradicional no ha asumido con detenimiento, como es el caso de la historia de las mujeres”. Esta carta deja ver lo que sucedía cuando una mujer perdía su honor, por tanto, según las tradiciones del siglo XIX, Manuela Sáenz ya había perdido su honor de mujer por haber abandonado a su marido e irse con Bolívar, pero esto no le preocupa a ella, porque sabe que la sociedad se ha inventado algunas reglas sólo para atormentar a los individuos y no admitirles la libertad de elegir. Manuela Sáenz, bien llamada por el mismo Simón Bolívar, *libertadora del libertador*, se proclama así misma como una mujer que no va con su tiempo.

La carta no se rige por un solo tono, desde los grecolatinos, “la carta admite una infinita variedad de temas, tonos y estilos” (Baños, 2001, p.147), por consiguiente, hay distintos tipos de cartas. En el caso de la carta de Manuela Sáenz a su esposo, es una carta privada en la que ella le comunica el porqué no ha de seguir a su lado, pues ella, prefiere una vida sin tanto decoro.

Déjeme usted, mi querido inglés. Hagamos otra cosa: en el cielo nos volveremos a casar, pero en la tierra no... Allá todo será a la inglesa, porque la vida monótona está reservada a su nación (en amores, digo, pues en lo demás., ¿quiénes más hábiles para el comercio y la marina?). El amor les acomoda sin placeres; la conversación, sin gracia, y el caminado, despacio; el saludar, con reverencia; el levantarse y sentarse, con cuidado; la chanza, sin risa. Éstas son formalidades divinas; pero yo, miserable mortal, que me río de mí misma, de usted y de estas seriedades inglesas, ¡qué mal que me iría en el cielo! (1984, p.166).

En este último párrafo de la carta, Manuela no sólo es reiterativa en su decisión, sino que le hace saber a James Thorne porqué le aburre el matrimonio con él, pues la seriedad no va con ella. Reconoce que los ingleses son buenos para el comercio y la marina, pero eso no los hace buenos en el amor. En la carta predomina la expresión directa, por tanto no hay rodeos en ella porque hay una comunicación “auténtica y personal” en la que se informa al receptor decisiones, noticias u otros asuntos de interés tanto para emisor como para receptor.

Ya se ha dicho que lo que prima en la carta es la comunicación y, por ello, la carta “surge por la imperiosa necesidad de comunicarse en ausencia de la otra persona” (Ríos Sánchez, 2011, p.42). Manuela siente esa necesidad ante las súplicas de su esposo y le comunica su sentir, además, le da una ilusión utópica, cuando refiere que en el cielo se casará con él, porque aquí en la tierra las formalidades divinas de los ingleses no se ajustan a ella a quien le gusta reírse de ella misma y de su esposo. El tema de esta carta es claro: rompimiento de una relación. Su tono amistoso, la hace muy distinta de la de Lope de Aguirre, además esta carta deja ver el yo literario de Manuela Sáenz, porque no hay que olvidar que la carta “junto con la lírica ha sido uno de los primeros senderos de la exploración del yo literario con una referencialidad estrecha con un sujeto real” (Ríos Sánchez, 2011, p.47) que en este caso es Manuela Sáenz, una mujer marginal por no seguir las reglas de su tiempo y entregarse a la causa de la libertad.

Para finalizar el análisis del género epistolar en la obra *Memoria del fuego*, se tomará, del tomo tres, la carta del presidente norteamericano David Rockefeller enviada al presidente argentino Jorge Rafael Videla, data del año 1974, ya han pasado más de cuatro siglos desde la carta de Aguirre al rey Felipe II y poco más de un siglo y medio de la carta de Manuela Sáenz a su esposo James Thorne. Esta carta tiene todos los formalismos que debe tener, es decir, saludo, destinatario, ciudad, texto y firma del emisor. La carta del presidente norteamericano se diferencia de las dos anteriores por sus formalismos, además en ésta no hay un reclamo ni una ruptura como sucede con la de Lope de Aguirre y la de Manuela Sáenz. Esta carta es de agradecimiento.

Querido señor Presidente:

Le agradezco mucho que se haya hecho tiempo para recibirme durante mi reciente visita a la Argentina. No habiendo estado durante siete años, fue alentador ver cuántos progresos ha hecho su gobierno durante los últimos tres años, en el control del terrorismo y en el fortalecimiento de la economía. Lo felicito por lo que ha logrado y le deseo todos los éxitos para el futuro. El Chase Manhattan Bank está muy satisfecho de tener presencia en Argentina, por medio del Banco Argentino de Comercio, y esperamos que en los años venideros podamos jugar un creciente papel apoyando el desarrollo de su país.

Con cálidos buenos deseos. Sinceramente,

David Rockefeller (1987, p.298-299).

Como se nota, es un mensaje corto de agradecimiento, en el que juega el papel político del presidente Jorge Rafael Videla ante el presidente David Rockefeller, que es reconocido por este último porque ha

hecho lo debido en Argentina contra el terrorismo que se dice hay allí, y porque ha permitido la presencia de *El Chase Manhattan Bank* en el país para su desarrollo comercial.

Aquí la voz en primera persona da *concienciación histórica*, por ello en “una carta siempre transmite la vivencia de un self in history que no se puede apreciar completamente sin el contexto y es la base más fiable de la historia” (Ciplijauskaitė. 1998, p.62), lo que significa que la carta de David Rockefeller, al igual que las otras dos ya citadas, dan cuenta de una época histórica, así no se detengan en los acontecimientos del momento. Sin embargo, la carta emite ciertos datos de la época y su actual historia porque tiene la intencionalidad de informar, esa es una de las tareas de la carta, además de agradecer como lo hace el presidente de Estados Unidos.

Es cierto que la carta es un género poco estudiado, pero en este caso la carta “tiene valor oficial y de Estado” (Ríos Sánchez, 2011, p.42) al igual que en la Edad Media. Por ello, es importante no sólo dentro de la literatura, sino dentro de la historia, porque la carta es la que ha concedido conocer asuntos de determinadas épocas; dicho de otro modo, la carta se manifiesta en la realidad concreta de dos personas, un emisor y un receptor ausente, quien se hace presente a través de una dialéctica y del lenguaje escrito porque:

sin duda, en ningún texto mejor que en la carta se exhibe y se pone en práctica la dialéctica entre la realidad concreta del acto de enunciación, su anclarse a la presencia de un sujeto real, y su transformación en figura de discurso, en un efecto del discurso que se da sólo en el lenguaje y que sólo dentro del lenguaje se hace representable. El sujeto real es inasible, se coloca continuamente en otro lugar sólo alcanzable en el simulacro de la escritura (Castillo, 2002).

La carta se piensa como confidencialidad porque en ella hay un sujeto que no borra su condición humana que está atravesada por el lenguaje. En el caso del presidente David Rockefeller, su lenguaje es simple, pero claro, porque quiere seguir en Argentina “por medio del Banco Argentino de Comercio” y de esta manera apoyar al país. Quizás no se note a simple vista el tono confidencial, como lo es en una carta de amor; no obstante, la carta del presidente norteamericano deja claro la unión política entre Argentina y Estados Unidos: esto hace parte de la historia del país porque “la historia está hecha de los

pequeños acontecimientos sin mucho brillo” (Ciplijauskaitė, 1998, p.67), que de una u otra manera cuentan la otra historia.

Para finalizar, la carta es considerada un género menor porque presenta una categoría simple “tiene una tipología sumamente compleja por su capacidad de adaptación y de incorporación a otros géneros literarios” (Ríos Sánchez, 2011, p.47), lo que significa que la carta ha permanecido desde la época clásica hasta el siglo XX, pues ya en el siglo XXI, hay otras formas de comunicarse, ya se da más rápida la comunicación, pero no se pierde lo esencial que constituyó a la carta: un emisor, un receptor ausente y un texto, sea éste último corto o largo, de carácter político, académico o cultural. La carta como método para comunicar ha consentido el acercamiento a las historias no contadas o las historias aún escondidas en los archivos de cada nación.

3.4.5 Sobre otros géneros en la obra.

Para finalizar con el análisis de los géneros literarios en la obra *Memoria del fuego*, se estudiará en general de algunos géneros que no son tan recurrentes en el autor como lo son los monólogos y las puestas en escena, algunos de los monólogos son a su vez puestas en escena como lo es el de Lope de Aguirre (2009, p.154-156). Por otra parte, existen los discursos, avisos y manifiestos, que no son géneros, pero sí consolidan la obra como un híbrido literario en el que el juego de la realidad y la ficción de América Latina está escrita en mil microrrelatos.

En la puesta en escena la figura del autor está encarnada por actores. En el caso del monólogo de Lope de Aguirre, quien está en un escenario lleno de espejos a los que volverá añicos porque su ira no cesa ante la ingratitud del Rey Felipe II, el autor desaparece detrás de la criatura literaria, pero se representa tras “los estados, procesos y acciones” (García Berrío y Hernández Fernández, 2006, p, 325) de dicha criatura. Es necesario entender que el texto dramático tiene existencia sustancial desde que se redacta; sin embargo, su consistencia histórica se da cuando trasciende la conciencia del autor, es decir,

cuando, el drama acaece sobre los otros: personaje, espectadores y en este caso sobre el lector de dicho texto.

El texto dramático, dice Castagnino (1967), “presenta problemas propios que no preocupan a la lírica ni a la épica” (p.18), por consiguiente, es un texto que recurre a otras formas del lenguaje, pues el lenguaje es un campo inagotable para explorar. Lo que Galeano hace con su obra es eso, explorar el lenguaje en varias de sus funciones que son más que un juego narrativo e histórico, es un describir y descubrir lo que hay en este continente que se ve a sí mismo con vergüenza.

Por otra parte, están algunos discursos, avisos y manifiestos. En esta parte es importante anotar lo que afirma Helena Calsamiglia y Ámparo Tusón Valls (2012) en lo referente al discurso; “el discurso es parte de la vida social y a la vez un instrumento que crea la vida social” (p.1), de esta manera, se dice que existe una interacción social, así no se esté de acuerdo con lo que se avisa o con los llamados que se hacen, como el que hace Al Capone en 1929:

El bolchevismo está llamando a nuestra puerta. No debemos dejarle entrar. Tenemos que permanecer unidos y defendernos contra él con plena decisión. América debe permanecer incólume e incorrupta. Debemos proteger a los obreros de la prensa roja y de la perfidia roja, y cuidar de que sus mentes se mantengan sanas (1987, p.96).

Este llamado se hace para que los obreros sigan siendo obedientes y no se alcen en la lucha por la igualdad. Al Capone en este llamado quiere proteger su Estado americano del socialismo ruso y, más que eso, quiere que sus obreros le obedezcan para que su empresa crezca a merced de que los obreros trabajen para él sin necesidad de conocer sus derechos. Mantener la mente sana del obrero es mantenerlo obediente a las leyes impuestas y los mandatos de los capitalistas quienes siempre se opondrán a la libertad de expresión, por tanto, las prácticas discursivas son complejas, pero son ellas las que se adentran “en el entramado de las relaciones sociales, de las identidades y de los conflictos” (Calsamiglia y Tusón Valls, 2012, p.2) para tratar de entender los diversos grupos sociales y culturales en un momento histórico y con unas características socioculturales.

Los manifiestos por su parte hacen pública una declaración o algún propósito de interés general. Por ejemplo el manifiesto de los estudiantes de Córdoba de Argentina (1987, p.55), declaran que las universidades hallaron la cátedra para tiranizar y para insensibilizar a los seres humanos, por ello, los estudiantes dicen en su proclaman: “los dolores que quedan son las libertades que faltan” (Galeano, 1987, p.55). Por su parte Henry Ford en su manifiesto capitalista dice que “no puede haber nada más absurdo, ni cabe imaginar peor servicio a la humanidad en general, que la insistencia en que todos los hombres son iguales” (1987, p.97), en esta declaración el fabricante de carros deja ver que los hombres no son todos iguales porque hay una diferencia entre quienes están al servicio y quienes se dedican la ocio, algo que Henry Ford aborrece ya que el ocio no es otra cosa que una pérdida de tiempo y hace al hombre inservible para la sociedad capitalista.

Son varios los avisos, discursos y manifiestos que hay en la obra, pero éstos por sí solos no son géneros literarios; sin embargo, ayudan a que la obra sea consolidada con la multiplicidad de géneros. Las puestas en escena son pocas pero representativas porque se centran en la vida de dos personajes: Lope de Aguirre y Sor Juana, ambas translucen parte de la vida de estos personajes que fueron, son y serán historia. Por tanto, las puestas en escena, avisos, discursos y manifiestos son otro referente literario e histórico para el autor en la creación de la obra *Memoria del fuego*, que se enriquece con los diversos géneros literarios, y no hay que olvidar lo que dice Bajtin (2009) sobre los géneros literarios; “la transición de un género a otro no sólo cambia de entonación del estilo en las condiciones de un género que le es propio, sino que destruye o renueva el mismo género” (p.254). Dicho de otra manera, Galeano tiene distintas entonaciones para cada uno de los géneros literarios, porque cada género es reinventado para pasar a otro y volver sobre el mismo género cuantas veces sea necesario.

3.5 A manera de epílogo

La manera en que el autor Eduardo Galeano intercala los distintos géneros literarios es acertada porque en la pluralidad de dichos géneros hay una mejor recepción del texto debido a que el uso de éstos

consigue formar diferentes tipos de lectores, y cada lector tiene una particularidad porque se forma de acuerdo con los textos leídos.

No es habitual encontrar en una obra literaria tantos géneros juntos, esto la hace relevante en los estudios literarios, porque la variedad de géneros que toma el autor, permite que el lector haga un recorrido crítico por cada género, en el que no sólo está la ficción, los datos históricos se aparecen para dar a conocer parte de la historia latinoamericana, pues el género de la crónica y el de la carta están apoyados en datos reales que narran parte de la historia de una época determinada.

Cada género literario en la obra, hace de ella un aglomerado de riqueza literaria porque cada género tiene una estructura específica, pero cuando hay una hibridación de géneros como es el caso de la obra *Memoria del fuego*, la literatura rompe esquemas para transcender en su narrativa y generar otras maneras de contar.

4 CAPÍTULO TRES. EL PROCESO DE FORMACIÓN Y TRANSFORMACIÓN DE LOS MARGINALES EN LA OBRA *MEMORIA DEL FUEGO*: UNA MIRADA DESDE LA SOCIOCRÍTICA.

4.1 Preámbulo.

En este capítulo se realizará una interpretación sobre el proceso de formación y transformación de los marginales en la obra *Memoria del fuego*, apoyada en la teoría socio crítica de Edmond Cross (1997). La obra estudiada muestra diversos marginales, entre ellos están, en primera instancia, los indígenas, quienes fueron despojados de su identidad para estar al margen de la realidad de los conquistadores. Los negros, estos hombres y mujeres traídos del África, se enfrentaron a la esclavitud y al desprecio por su color. Las mujeres, que desde siempre, han estado marginales por su condición femenina que se cree que es débil. Por último, están los obreros, quienes pasaron a ser marginales por luchar por sus derechos y que fueron castigados, al igual que indígenas, negros y mujeres, debido al desorden que generaban sus huelgas en fábricas y calles. Estos grupos de hombres y mujeres marginales son los que permitieron ver en la obra estudiada su historia y su proceso de formación y transformación durante casi cinco siglos, comprendidos en la trilogía del escritor Eduardo Galeano.

4.2 La sociocrítica.

Para entender al *sujeto cultural* como individuo que hace parte de la sociedad y la cultura, es preciso detenerse en la teoría sociocrítica de Edmond Cros (1997), en la que este sujeto se da dentro de una cultura determinada la cual se entiende de múltiples maneras debido numerosas definiciones. Cros define la cultura “como espacio ideológico cuya función objetiva consiste en enraizar una colectividad en la conciencia de su propia identidad” (p.9). Si se parte de esta definición, es posible pensar que *el sujeto cultural* se ha ido transformando y ha ido adoptando criterios de otras culturas para definirse e identificarse con su medio. Sin embargo, está la otra cara y es el sujeto marginal, que si bien está inmerso en la cultura, las circunstancias que se dan en ella, lo hace ajeno a las prácticas sociales que se ejercen en la cultura.

Tanto *el sujeto cultural* como el sujeto marginal hacen parte de una cultura, y aunque ambos están en ella, no ejercen su identidad de igual manera en ella porque hay unos sujetos que están al margen de la cultura y no hacen parte de la colectividad, por consiguiente, se pierde la identidad de esos sujetos y en este caso su cultura, pues ella ya no funcionaría como memoria colectiva, sino como un agente que está fragmentado. Si bien *el sujeto cultural* se entiende como sujeto colectivo a partir de la teoría de Cros (1997), éste no se individualiza porque *el sujeto cultural* “integra a todos los individuos de la misma colectividad” (p.10), es decir, crea una cultura de identidad en la que hay una memoria colectiva, y ésta es el punto de referencia para entender las comunidades culturales.

La sociocrítica no sólo estudia a los sujetos dentro de una sociedad, ella se ocupa de las particularidades y del análisis e interpretación de una realidad establecida o de un campo literario (Chicharro, 2008). En este estudio de los sujetos marginales dentro de la obra de Galeano, la sociocrítica es el eje para entender el proceso entre lo cultural y lo marginal, pensando en éste último como sujeto que hace parte de la cultura pero que, en incontables veces, no cuenta en ella dada su condición. En esta lógica, la sociocrítica ejerce una crítica política sobre su medio (2008) para hablar de diversas realidades que se dan en la cultura, ésta se entiende “como guardiana de continuidad y garante de fidelidad” (Cros, 1997, p.9) para que el sujeto colectivo reciba la memoria y la identidad de su cultura. Dicho de otra manera, la cultura se incorpora a la problemática de identificación para ejercer un dominio ideológico.

Si se entiende al *sujeto cultural* como un yo ideológico en el que están en juego las posturas políticas, religiosas, artísticas, etc. ese sujeto es, entonces, “un avatar del sujeto ideológico” (Cros, 1997, p.12) puesto que *el sujeto cultural* se forma y se transforma en la colectividad, esa colectividad, la entiende Cros como la integradora de todos los individuos que hacen parte de una cultura o una comunidad. En el caso de la obra *Memoria del fuego*, esa colectividad está marginada, no se quiere decir con ello que estos sujetos no hayan sido o no sean *sujetos culturales*, sólo que están en otra instancia histórica, la cual cambió con la llegada de los españoles al Nuevo Mundo ya que la cultura de los indios fue cambiada, y se impuso la cultura europea, pasando así a un sujeto que perdía su identidad porque quería identificarse con lo contrario de su cultura.

“El sujeto colonial americano borraba los retratos ajenos que lo identificaban con la naturaleza, la pasión, lo femenino, lo rústico y lo pagano, para identificarse con los valores contrarios: la cultura, la razón, lo varonil, lo público, lo cortesano o caballeresco, lo cristiano” (R. Adorno, citado por Cros, 1997, p.57).

Desde la llegada de Colón a las Indias, se dice que hubo un encuentro de dos mundos, pero ¿si fue un encuentro? Un encuentro supone un cambio y no una imposición. El encuentro es también un diálogo con el otro, pero en el caso de la colonización el otro se convirtió en sombra y por tanto no hubo una representabilidad para asociarse con él; por ello, *el sujeto cultural*, en tiempos de la colonia, se enfrentó a crisis de identidad porque se volcó hacia otro yo que no entendía porque perdía su referencia de identidad debido a que ésta fue forzada al cambio. Por consiguiente, el sujeto colonial se caracterizó por estar sumergido en las contradicciones de su interiorización, lo que hace que este sujeto pierda la representabilidad del otro porque no existe la comunicación sino la imposición y esto hizo que *el sujeto cultural* pasara a ser sujeto marginal en la cultura colonial y llegara hasta nuestro días.

La sociocrítica tiene un enfoque social, por tanto, se entienden los sujetos marginales que están en la obra *Memoria del fuego*, porque “las lecturas que hacemos de los textos están siempre datadas y siempre remiten a un campo socio-cultural determinado” (Cros, 1997, p.130). En la obra estudiada hay diversos campos a estudiar, pues ella remitió a varios escenarios socio-culturales, en los que los sujetos culturales se formaron y se transformaron en otros sujetos debido a que se estaba implementando otra cultura que traía otra lengua, otra religión y la esclavitud. Los sujetos culturales que habitaban las Indias perdieron su identidad porque la colectividad de su raza fue dividida y, por ende, perdieron su patrimonio cultural debido a que su cultura fue despreciada y marginada por la cultura española.

4.3 Los indígenas: marginales desde la Conquista hasta nuestros días.

La palabra indígena hace referencia al origen del país de una persona, no es como se concibe ahora, que se refiere a los indios americanos. Esta palabra latina cambió de concepción cuando los conquistadores españoles llegaron a América, claro está que ellos no emplearon esta palabra sino la

palabra indio para nombrar a las gentes de este continente. Para los españoles los indios eran personas distintos a ellos, para los colonizadores los indios eran más parecidos a un animal que a un ser humano. Para dar un ejemplo de lo que se acaba de decir, Edmond Cross (1997) cita a Betanzos y a Sepúlveda con la siguiente frase para describir a los indios:

Betanzos sostenía que los indios eran bestias, que habían pecado y que todos debían perecer porque habían sido condenados por Dios. Sepúlveda, por su parte, afirmaba que habían nacido para ser esclavos. Las Casas interviene violentamente contra esta concepción y no cesa de repetir que los indios son ‘hombres verdaderos’ (p, 54).

Por su parte Eduardo Galeano en su microrrelato “Sepúlveda” (2009) deja que el narrador cuente lo que este español afirmaba de los indios. Para Sepúlveda los indios eran siervos por naturaleza, y la diferencia entre indios y españoles era abismal porque era como comparar hombres con monos. “Para Sepúlveda es legítimo sistema de dominio y recomienda el arte de la cacería contra quienes, habiendo nacido para obedecer, rehúsan la esclavitud” (2009, p.143). Por tanto, la esclavitud no era un delito porque tanto indios como negros y mujeres tenían el deber de servir a los españoles.

De acuerdo con lo dicho anteriormente, no hubo un encuentro de dos mundos, aunque el año 1492 fue importante, pero más para los españoles que para los indios porque en ese mismo año España se apodera de Granada, además, España, adquiere control marítimo para la mundialización de intercambios (Cros, 1997, p.66), tales como el oro, hombres, alimentos etc. España se engrandeció con la llegada de Colón a las Indias, pero Latinoamérica se vio forzada a cambiar su cultura, y ésta se entiende como “una realidad primera” (p.11). Debido a la llegada de los españoles la cultura latinoamericana se convirtió en una realidad poco entendible para los indios que ya habían perdido su libertad y eran ahora siervos de sus señores y despreciados por no ser de la misma raza que los colonizadores, y ahora eran dueños de todo, hasta de los hombres que en un tiempo gozaron de la libertad.

Los indios que fueron libres antes de la llegada de los españoles, ahora eran esclavos de otra raza que los despreciaba y los consideraba inferiores. En la época de colonización los adornos de oro que lucían los indios habían sido cambiados por grilletes en manos y piernas: “Magallanes, el jefe de la

expedición, atrapó a dos poniéndoles unos grilletes de hierro como adorno de los tobillos y las muñecas” (Galeano, 2009, p.86). De esta manera, los indios fueron despojados de sus riquezas y pasaron a ser propiedad de españoles como si fueran objetos que se intercambiaban en las apuestas (p.74). Los indios a partir del siglo XV pasaron a ser esclavos.

La esclavitud no fue sólo durante la época de colonización, en el siglo XX, la esclavitud seguía siendo una realidad para las comunidades indígenas, porque después de que algunos indígenas gozaron de la libertad, los gobiernos latinoamericanos volvían a esclavizarlos, es el caso de Porfirio Díaz en México:

los esclavos son indios mayas, de aquellos que hasta hace poco vivían libres en el reino de la pequeña cruz que habló, y también indios yaquis de las llanuras del norte, comprados a cuatrocientos pesos por cabeza. Duermen amontonados en fortalezas de piedra y trabajan al ritmo del látigo mojado. Cuando alguno se pone arisco, lo sepultan hasta las orejas y le echan los caballos (Galeano, 1987, p.18).

Los esclavos eran quienes proveían de riquezas a la nación pues no había que pagarles, además, existía el castigo para aquellos que no obedecieran las leyes impuestas. Estos castigos, fueron muy variados en los siglos de esclavitud. En el fragmento citado hay una de las variadas formas de castigar a los esclavos, en este caso, esclavos indígenas que llevaba más de cuatro siglos siendo esclavos de españoles y que, ahora, en el siglo XX pasaban a ser esclavos de presidentes que olvidaban la verdadera raza latinoamericana. A otros indios les cortaban una oreja cuando desobedecían, les quemaban sus maizales (1984, p.34) o los dejaban en el cepo sin comida y bebida por largas horas.

Antes de la Conquista los indios tenían otras creencias, sus dioses eran el sol, la lluvia, el fuego, el maíz etc. Con la llegada de los españoles esas creencias ya pasaron a ser herejías ante los ojos de los españoles, quienes traían la religión católica para imponer en el Nuevo Mundo. “Los indios están obligados a escupir cada vez que nombran a cualquiera de sus dioses” (Galeano, 1984, p.53), si no lo hacían los castigaban. Así lo decretó Pedro Cortés Larraz quien en 1775 en la ciudad de Guatemala dictó “un nuevo decreto amenazando a quienes olvidan, así, la salvación del alma” (Galeano, 1984, p.54). Los indios no le hicieron caso al decreto porque ellos seguían adorando a sus dioses a pesar de que se les

obligaba venerar a San Jorge y otros tantos santos de la religión católica, religión que no entendían los indios porque algunos españoles los que pertenecían a ella sólo querían el oro de las tierras indias, incluido el Santo Padre (Galeano, 2009, p.71).

Afirma Cros que “las minorías son objeto de discriminación de toda clase” (p.69), es decir, que los indios sufrieron discriminación en el campo religioso, cultural y lingüístico, éste último obligó “a los pueblos vencidos a estudiar la lengua de su vencedor” (p.71), porque para dominar un pueblo es preciso imponer la lengua, porque por medio de ella una cultura impone sus costumbres a otra para dominar y ejercer poder sobre ella, además través de la lengua el sujeto se constituye como tal. Pensar en la discriminación que sufrieron las comunidades indígenas es pensar en la mutilación de *la memoria colectiva* de un pueblo que fue sobreestimado por los colonizadores, quienes se llevaban la riqueza para España y dejaban graves consecuencias en los indígenas, como la ruptura y la renuncia de su identidad, que en cierto modo, es un “rechazo de herencia” (p.70), por consiguiente, es un pérdida del *sujeto cultural* porque no hay un enraizamiento a la propia identidad. Dicho de otro modo, no hay una colectividad, porque ésta se vio dividida y obligada a renunciar a lo que la conformaba como colectividad y como cultura; la memoria ancestral.

En el transcurso de los siglos, los indios no sólo se trasformaron en esclavos y perdieron su religión, fueron obligados a cubrir sus cuerpos (p.53) para evitar tentaciones de la carne y *lesiones en el cerebro*. Ya no andaban desnudos como cuando se acercaron a las tres carabelas, porque estaban obligados a llevar ropas, pero no la ropa típica de su región porque ésta les traía a la memoria lo que usaban los antiguos e influía en ellos el odio por la *nación dominante* (p.73).

Los indios que fueron formados al calor del fuego, ahora ya no danzaban para él, ya que fueron obligados a bailar lo que los cristianos y los moros traían de España. Claro que en ocasiones sus danzas fueron prohibidas porque el baile les recordaba sus costumbres y ofendían a Jesús (Galeano, 2009, p.233), quien no cumpliera con dicho edicto “recibirá cien azotes quien dance el tun. En el tun tienen los indios pacto con los demonios” (p, 233), este ritmo está acompañado con trompetas, es un baile a la

fertilidad, quien es vencido en dicho baile es sacrificado por los vencedores. Esta prohibición se dio en Guatemala en la segunda década del siglo XVII. Pero en el Perú ya habían sido prohibidas las danzas y quemados todos los instrumentos de los indios (p, 210).

Para continuar con el proceso de formación y transformación de los indígenas, en el siguiente párrafo se analizará los oficios que desempeñaron en su proceso de esclavitud. Uno de los oficios a los que fueron sometidos los indios fue el de la minería, este oficio no sólo llevó a los indios a caerse en los caminos por las *grandes cargas de mantenimiento a las minas* (Galeano, 2009, p.111), Los indios morían en las minas, algunos por desobedecer a servir en los socavones: “cincuenta indios caídos por haberse negado a servir en los socavones” (p.128), otros por respirar el polvo homicida del mercurio o porque la pólvora estallaba en el momento menos pensado, o por caer al vacío cuando hacían las cargas de piedras y de amos.

La vida de los indios, en cambio, no depende del azar. Por respirar mercurio quedan para siempre tembleques y sin dientes en las plantas de amalgama, y por respirar polvo asesino y vapores de peste se revientan el pecho en los socavones. A veces saltan en pedazos cuando la pólvora estalla, y a veces resbalan al vacío cuando bajan cargando piedras o cuando suben llevando a la espalda a los capataces, que por eso llaman a los indios caballitos (Galeano, 1984, p.85).

La vida de los indios se había transformado en trabajo tormentoso, se sumergían en las aguas con piedras atadas en su espalda buscando perlas para los conquistadores, pero duraban poco porque los pulmones se les *rompían* (2009, p.124) dejando la sangre en la superficie y a los indios en el fondo del mar. Los indios habían dejado de ser personas para representar a un animal que podía hacer grandes cargas, ya eran vistos como mulas de dos piernas. Los tamemes son un ejemplo de ello:

son indios capaces de soportar hasta siete arrobas. Con cuerdas atadas a la frente, cargan sobre sus espaldas inmensos bultos o personas sentadas en sillón, y así atraviesan las altas montañas y bordean precipicios con un pie dentro de la vida y otro afuera (1984, p.106-107).

La llegada de los españoles no sólo trajo la esclavitud, los indios empezaron a padecer de enfermedades desconocidas para ellos porque no se conocían antes de la Conquista. Entre las enfermedades que empezaron a sufrir los indios se encuentra una extraña fiebre, que para ellos era una

peste: “La peste mata en cantidad. Una fiebre, que no se conocía antes de la conquista, arranca sangre de la nariz y los ojos y mata” (Galeano, 2009, p. 150), esta fiebre recorrió el continente americano desde México hasta Potosí. Parece que “Dios se ha ensañado con los indios, que pagan los pecados de la ciudad echando ríos de sangre” (Galeano, 1984, p.23), y morían vomitando sangre en los socavones de Potosí (p.64). El escorbuto también fue una enfermedad que contagió a los indios y los mató (2009, p.86). Pero la peste apenas roza a los españoles (p.174) y los indios mueren por peste y por masacre. Los españoles, para los indios, sólo habían traído penas a América porque con su llegada los indios decidieron suicidarse antes de ser esclavos. Los indios “eligen su muerte ahorcándose o bebiendo veneno junto a sus hijos” (p.67).

Las comunidades indígenas fueron formadas en la selva allí construyeron sus casas de cañas y cazaban animales para su sustento, se iban trasformando en comunidades sin memoria y sin identidad porque empezaron a ser despreciadas, en un principio por los colonizadores y luego por gente de otra raza nacida en el continente indio. Los indios dejaron de ser sujetos culturales que intercambiaban alimentos, para convertirse en sujetos marginales, pues la noción de sujeto cultural es entendida como “un proceso de identificación, en la medida en que se fundamenta en un modo específico de relaciones entre sujeto y los otros” (Cros, 1997, p.18). En el caso de las comunidades indígenas, se nota la pérdida de identidad, y las relaciones con el otro se dieron a partir de sumisión y maltrato y no a través del diálogo.

El sujeto colonial perdió las referencias identificatorias por la incomunicabilidad (p.63) que se dio en la época de la conquista, su crisis de identidad pasó a ser una problemática general puesto que este sujeto no interiorizó ni representó ese otro yo, por tanto se vio en una contradicción porque no encontraba salida para identificarse en una colectividad y hacer parte de una cultura, porque este sujeto se vio “despojado de sus derechos, exiliado para siempre de la que creía su patria hasta entonces” (p.63) y con pérdida de memoria colectiva, que es la que hace posible la cultura. Sin la memoria colectiva el sujeto pierde su identidad, es decir, pierde su cultura, y pasa a estar en el silencio y el olvido, por tanto, pasa a ser una cultura de la minoría, una cultura de la discriminación y la marginalidad.

Gran parte de la población india fue eliminada durante los siglos de la Conquista, y como herencia de ello, después de la Colonización, el exterminio de los indios se siguió dando en los países de América Latina. En la época de la Conquista se asesinaba a los indios porque no cumplían con los deberes de esclavos o porque huían al monte como Hatuey, quien huyó de Haití en canoa y se refugió en los montes de Cuba (2009, p.67), luego lo capturaron y lo asesinaron en la hoguera. Hubo varias maneras de asesinar indios: colgándolos de los árboles como Cuauhtémoc, rey de los aztecas (p.93); en la hoguera o por bala como lo hicieron los indios de Tabi contra otros indios. “Tras los cañones los soldados, indios casi todos, incendian los campos de maíz de las comunidades y disparan el Máuser de repetición contra viejas armas que se cargan por la boca” (1984, p.315).

En el siglo XX, *El siglo del viento*, la matanza de indios no se detuvo, en este siglo la matanza se da porque los jefes de la tierra quieren tener más tierra y petróleo. “Quemando pueblos y matando indios, arrasando bosques y clavando alambradas, los señores de la tierra han ido empujando a los campesinos contra las riberas de los ríos, en la región de la costa colombiana” (1987, p.195-196), esto sucede en 1957, casi cinco siglos después de la llegada de los españoles; por consiguiente, no sólo se puede decir que los españoles fueron quienes acabaron con las comunidades indígenas, los agentes del poder, siguen asesinando estas comunidades para quedarse con la riqueza de sus tierras.

En la Amazonia cualquier negocio se abre con una matanza de indios. En un escritorio con aire acondicionado, en San Pablo, Nueva York o donde sea, un ejecutivo de empresa firma un cheque y da la orden de exterminio. La tarea comienza limpiando la selva de indios y otras fieras (p.270).

Los indios seguían siendo los seres marginales casi que por decreto, por lo tanto estaba permitido robarles sus tierras o asesinarlos, pues “los indios son seres inferiores. Su eliminación no es un delito” (p.10), declara en 1903 José Manuel Pardo, presidente de Bolivia, después de haber sido ayudado por los indios a derrotar el partido conservador. Así que procede a fusilar a los indios para limpiar la raza boliviana de esa estirpe. 81 años después de la declaración del presidente de Bolivia, en Guatemala, “los generales aniquilan a muchas comunidades indígenas” (p.330) para quedarse con el petróleo que hay en los lugares en los que los indios tenían sus viviendas. Cuando éstos hicieron las denuncias de lo que estaba pasando, fueron asesinados para que nadie se enterara de que las comunidades quiché estaban desapareciendo. La manera de silenciar las denuncias es matando a quienes las hacían, fue el

caso de los 27 dirigentes indios que ocuparon la embajada española pacíficamente para hacer dicha denuncia (p.309) ante el mundo y evitar que su comunidad desaparecieran en manos de la dictadura.

Los indios, marginales desde la Conquista hasta nuestros días, se formaron en la selva al calor del fuego, construyeron sus casas de caña, navegaron ríos para pescar, fueron transformados en esclavos, perdieron sus creencias, se vistieron porque los españoles los obligaron, bailaron a la española y huían al monte para no padecer los tormentos del trabajo impuesto. La selva fue el refugio de los rebeldes, fue el lugar para ser libres por un rato y dejar de ser marginales. Lienhard (2000) afirma que “amplios grupos humanos se encuentran de manera relativamente permanente en situación de subalteridad o marginación socio económica, política, cultural y discursiva” (p. 785-786). En el caso de los grupos indígenas, su marginación se da en todos los ámbitos mencionados por Lienhard, no en vano Strauss pregunta “¿Se diría que estos indígenas nada tienen que esperar de la sociedad?” (1973, p.28) ya que ella los desprecia y los anula.

4.4 Los negros: marginales por su color de piel.

La marginalidad, dice Vega Quintana (2013), se entiende de varias maneras, eso depende del contexto social en que se mueven los sujetos. Con la raza negra, la marginalidad ha sido constante. Se sabe que al continente americano, los negros llegaron a través de los españoles en papel de esclavos, no sólo los indios eran marginales en la Conquista, los negros empezaron a formar parte del grupo de marginales. En los microrrelatos de *Memoria del fuego* se nota el proceso de formación y de transformación de los negros. En este apartado se mostrará ese proceso a través de las narraciones literarias de la obra.

Los negros, al igual que los indígenas, pasaron a ser mercancía comprada y vendida, pero más barata que lo que cuesta un caballo. (Galeano, 2009, 110). Su labor como esclavos era castigada cuando no cumplían con las órdenes dadas por los jefes, quienes decían: “que pague con el cuerpo. Cuando iban a amarrarlo para otra tanda de azotes” (p.137). No sólo el cuerpo recibía el castigo, su condición humana

quedaba anulada y por eso, los negros esclavos huyeron y buscaron la libertad, los cimarrones son ejemplo de ello, no es gratuito que esta palabra antillana signifique “flecha que busca la libertad”, por ello, los negros, hicieron lo mismo que los indios, se internaban en la selva “abriendo caminos falsos y trampas mortales” (1984, p.11), porque es mejor estar escapando a estar arrastrando la carga a golpe de látigo.

La venta de negros fue un negocio lucrativo y en 1794 en Nueva Guinea “era el negocio principal de los revolucionarios mercaderes de Nantes, Burdeos y Marsella” (1984, p.93). El costo de cada negro variaba según sus condiciones físicas. Para quienes compraban un negro, la dentadura de éste era importante porque se determinaba si estaba sano o no: “¡a ver los dientes!” (2009, p.227), dice el comprador, y si el negro tiene dientes completos era comprado por doscientos pesos en 1799. Desde Angola, se traían a los negros para ser vendidos en América, es decir, los negros fueron la mercancía por excelencia durante siglos, pues ellos, con su fuerza, construían castillos a punta de trabajar como bestias para los colonizadores (2009, p.313).

Cuando se piensa en la cultura negra, se piensa también en su patrimonio, que fue arrebatado porque los negros se quedaron sin herencia a causa de sufrir la mutilación de la memoria colectiva, lo mismo que los indios. El patrimonio hace referencia a la herencia que deja un padre a sus hijos, es decir, es una “herencia común de un grupo” (Cros, 1997, p.124) y a un conjunto de bienes, derechos y obligaciones. En el caso de los negros, sólo tenían obligaciones, sus bienes quedaron en Angola u otro pueblo de África y su identidad se iba perdiendo ya que la memoria colectiva se fragmentaba. Por tanto, hay que entender el patrimonio también como “un bien cargado de memoria” (p.126) que ayuda a mantener viva la identidad de un pueblo. En relación con la raza negra era muy difícil transmitir intacto ese patrimonio, porque ellos no estaban con su grupo familiar, por consiguiente, los negros asumían las obligaciones impuestas por los colonizadores y perdían su patrimonio cultural mientras eran castigados por no trabajar como se les mandaban, o porque seguían adorando a sus dioses africanos, o porque luchaban para ser libres, y así poder crear su cultura a través del patrimonio que aún les quedaba, y de la memoria colectiva que todavía no habían perdido en manos de los conquistadores quienes los castigaban y los esclavizaban.

El látigo era una de las herramientas más usadas para castigar a los negros: “cien azotes recibe el negro Domingo, (...) porque tiene la costumbre de renegar de Dios” (Galeano, 2009, p.171). La horca tampoco se quedó atrás como elemento de tortura, y en la hoguera los negros fueron quemados para que no volvieran a cometer la osadía de querer la libertad, o de no responder como es debido: “El Persons es uno de los setenta y siete negros que han sido asados vivos o ahorcados por la multitud blanca” (1987, p.60), este suceso ocurre en 1919, siglo en el que se supone no había esclavitud. En los siglos pasados negros valientes como Zumbí (2009, p.311-312) pelearon y perdieron su vida por no dejarse dominar por el poder opresor. Otro castigo usado para los esclavos era amarrarlos a la cola de una mula y arrastrarlos por la ciudad (1984, p.12).

Los negros, como los indígenas, danzaban, pero en la colonización las danzas negras fueron vistas de manera poco decorosa porque, los negros, en los movimientos de sus danzas parecieran hacer un pacto con el diablo, o con los dioses, como es el caso de las sacerdotisas negras en San Salvador de Bahía, quienes “reciben en sus cuerpos a los dioses venidos del África. Resplandecientes y redondas como balas de cañón, ellas ofrecen a los dioses sus cuerpos amplios, que parecen casas donde da gusto llegar y quedarse. En ellas entran los dioses y bailan” (1987, p.139), porque bailar es dejar penetrar un poco de alegría a la agonía en que vivían las comunidades negras. El poema de Luis Palés Matos, que cita Mariluci Guberman (2014), hace saber la forma en que bailaban los negros:

Los negros bailan, bailan, bailan,
ante la fogata encendida.
Tum-cutum, tum-cutum,
ante la fogata encendida (p.140).

El desprecio a la raza negra perduró por largo tiempo, no sólo la alejaban de la ciudad, sino que no le permitían, en los actos artísticos, ocupar los mismos asientos que los blancos.

“el cabildo acaba de votar el traslado. Los negros en oferta se alojarán al otro lado del río Rímac, junto al matadero de San Lázaro. Allí estarán bastante lejos de la ciudad, para que los vientos se lleven sus aires corrompidos y contagiosos” (2009, p.227).

Los negros no son mirados como seres humanos, se les consideraba seres salvajes, por tanto era “gente intratable” (1984, p.22) a quienes se les despreciaba, porque según creían en Bahía, al negro el diablo lo cagó (p.36), por eso, los blancos pueden ejercer sobre él, también por ello Montesquieu afirmaba que “si admitimos que los negros son seres humanos, admitimos lo poco cristianos que somos” (p.50).

Los negros, aún después de ser libres, siguieron sufriendo el desprecio por el color de su piel, no podían, al igual que los indígenas, estar en todas partes, y en los lugares que eran admitidos, se hacía la distinción: “aquí, el público se sienta según el color de la piel: al centro, el marfil; a la derecha, el cobre; y el ébano, escasos negros libres, a la izquierda” (1984, p.52). En las iglesias sólo los blancos escuchaban la misa, a los negros no se les admitía hacer esto (p. 100). De esta manera no quedaba duda de que, los negros, no se mezclaban con los demás. Por consiguiente, no fueron tratados como sujetos culturales porque la ausencia del otro, “la pérdida de referencias identificatorias” como dice Cross (1997, p.53) hicieron de la raza negra, una raza oprimida, que sentía vergüenza de su color porque la raza blanca les hizo creer que era superior a la raza negra.

La vergüenza por ser negro llevó a esta comunidad a querer ser blanco, pues ello le permitía tener esposa blanca. Para esto, los negros compraban un documento que les borraba la señal de su raza: “para alcanzar esposa, el mulato tiene que blanquearse. Si tiene mucho dinero, compra algún documento que borre el estigma de su abuela esclava” (Galeano, 1984, p.99). En el caso de Carlos Alberto, jugador de fútbol del Brasil, para blanquearse la cara se echaba polvo de arroz, y así era conocido por los hinchas del Club Fluminense (1987, p.60-61). Los negros han sido despreciados en todos los ámbitos, en el deportivo no fue la excepción, pues el presidente de Brasil de 1921, recomienda no llevar negros al Campeonato Sudamericano para no perder el prestigio patrio (p.60), pues los negros era considerados *gente ridícula* (p.92) porque están infectos y “constituyen una raza inferior” (p.116), por tal motivo, el fiscal del Consejo de Indias recomienda no vender más cédulas blancas a estos seres, que son igual que los indios, porque nacieron para ser esclavos y no ser dignos de llamarse humanos.

Los esclavos negros no sabían leer y escribir, si alguno cometía tal osadía, era castigado con cien o más azotes para que aprendiera a no desear lo que los blancos sabían a través de las letras. Por consiguiente, la lectura y la escritura fueron vistas como ejercicio del poder durante la Conquista, Lienhard afirma que: “la estrecha relación entre el ejercicio de la escritura y el poder fue, en los comienzos de la época colonial una realidad bien patente” (2000, p.786), es decir, los letrados, que eran los españoles, eran quienes ejercían el poder sobre las otras razas, indios, negros y mujeres que ahora eran marginados por otros que venían a imponer sus leyes y su religión. Ante la mirada de un español, los dioses negros, alegres y provocadores, ofendían la religión católica y eran considerados satánicos, de ahí, que “toda fiesta negra es sospechosa de homenaje a Satanás” (1984, p.36).

Para evitar cualquier contaminación de la raza negra, la cruz roja de los Estados Unidos rechaza la sangre de los negros para que no haya mezcla de razas a través de inyecciones (1987, p.147). Esto deja claro que “una gota de sangre negra aunque sólo sea una gota, es un destino que maldice la vida y obliga a pasar la muerte entre los negros fuegos del infierno (p.148), así que nacer negro era una maldición, porque se consideraba una amenaza para la patria. El general Trujillo lo consideró así, y de esta manera decidió liquidar a los negros a punta de machetazos (p.129) para que la República Dominicana fuera blanca.

Los negros lucharon por su libertad desde el siglo XVI, pero la primera rebelión sólo dejó pies colgados que definían a los negros muertos y que, de una u otra forma, no se habían rendido ante la guerra de ser libres.

De las horcas, desparramadas por los caminos, penden ahora mujeres y hombres, jóvenes y viejos. A la altura de los ojos del caminante, cuelgan los pies. Por los pies, el caminante podría reconocer a los castigados, adivinar cómo eran antes de que llegara la muerte. Entre estos pies de cuero, tajeados por el trabajo y los andares, hay pies del tiempo y pies del contratiempo; pies prisioneros y pies que bailan, todavía, amando a la tierra y llamando a la guerra (2009, p.85).

Los negros no se cansaron de luchar por su libertad, y algunos pudieron gozar de ella y tener fama. Louis Armstrong consiguió fama con su trompeta y después de haberse criado en los suburbios de Nueva Orleans comiendo sólo sobras, pudo cambiar la historia de su barrio haciéndole un entierro

digno a su madre Louie, pues los negros ni siquiera tenían con qué enterrar a sus seres cuando morían ya que seguían siendo pobres porque crecieron en condiciones de esclavos, al igual que los indios, por eso, son sujetos marginales y su proceso de formación y transformación se dio de múltiples maneras, que hicieron de ellos, seres con vergüenza de su color de piel.

4.5 Las mujeres: marginales por desafiar las normas de su tiempo

Las mujeres no sólo han sido marginales en la cultura latinoamericana, en la antigüedad se les trataba como personas inferiores ante los hombres. En tiempos de la conquista, las mujeres no solamente fueron el blanco de violaciones, fueron mercancías que eran ofrecidas como regalos, así lo hace Colón con Miquele, quien le ofrece una mujer para que la disfrute, ella lo araña y lo pateo y él “la azota con una soga. La golpea duro en el vientre y en las piernas. Los latidos se hacen quejidos, los quejidos gemidos” (Galeano, 2009, p.58), por los tremendos golpes que recibe mientras lucha para que Miquele no repose en su cuerpo ensangrentado.

Las mujeres recibieron castigos severos al igual que indios y negros por no seguir las normas establecidas, porque ya no tenían fuerza para caminar en medio de la selva o porque no denunciaban a sus compañeros. “Hubo que decapitar a las prisioneras porque ya no podían moverse enteras a través de la selva” (1984, p.9), otras son interrogadas para que denuncien a sus compañeros, pero callan a pesar de los “azotes, el fuego y las tenazas” (p.9) que reciben en sus cuerpos marcados para ser vendidos, pues dejaron de tratarse como seres humanos para ser mercancía y pasar a ser esclava y a complacer a sus señores sexualmente para que éstos no perdieran el ánimo de estar lejos de su tierra española y no extrañaran a sus esposas dejadas allá.

Por otra parte, las mujeres fueron vistas como brujas durante algunos siglos, Leonarda es exorcizada por un cura porque tiene pacto con el diablo y estaba poseída por él (p.298). Sarah Osborne, Sara Good y Tituba son condenas a la horca porque fueron diagnosticadas con maleficio, es de esta forma que se

combate al diablo en Salem Town finalizando el siglo XVII (p.306). Sin importar la edad, cualquier mujer sospechosa de bruja es llevada a la hoguera, la hija de Sara Good de cuatro años está presa y con grillos en los pies porque se sospecha que es bruja al igual que su madre.

La mujer en la época de la conquista se asimilaba con el indio y con el animal. Sepúlveda al relacionar el indio con la mujer afirma que son seres irracionales, cobardes, estúpidos e ineptos (Cros, 1997, p.55). La mujer, en este caso, es despreciada y considerada como “vestigio de la humanidad”, según el mismo Sepúlveda (p.55), pues ella era una devoradora y una salvaje que no representaba los valores cristianos que traían los españoles, por ello, “los españoles tenían perfectamente el derecho de gobernar a los bárbaros del Nuevo Mundo, dada su superioridad” (p.54), y sus deseos de dominar a quienes no eran sus semejantes y hacían parte de otra cultura, de otra *memoria colectiva* que fue cambiada por costumbres que eran impuestas por la cultura dominante.

Las mujeres, al igual que indios y negros, se rebelaron contra las leyes establecidas en Las Indias, algunas fueron tenaces luchadoras, las Amazonas son ejemplo de ello, pues eran “las mujeres guerreras, tan bellas y feroces que eran un escándalo” (2009, p.122) y sobre todo, eran las enemigas temibles de los españoles, hasta el punto de no querer encontrarse más mujeres en la lucha, sino hombres para combatir con ellos. Pero las Amazonas no eran las únicas que peleaban en grupo, las mujeres de Cochabamba lo hacían “desde el centro de un círculo de fuego” (1984, p.130), sin importar que estuvieran cercadas por cinco mil españoles combatieron hasta morir, esto se dio en 1812, 270 años después de que las Amazonas desterraran los españoles del sur del continente americano.

Zabeth, que no era una Amazona ni una Cochabambina, peleó de otra manera, pues quiso huir de su esclavitud y, por tal motivo, era castigada de la forma más severa hasta que murió con el hierro pegado a su cuerpo.

Desde que supo caminar, huyó. Le ataron a los tobillos una pesadísima cadena, y encadenada creció; pero mil veces saltó la empalizada y mil veces la atraparon los perros en las montañas de Haití. Con hierro caliente le marcaron la flor de lis en la mejilla. Le pusieron collar de hierro y argollas de hierro y la encerraron en el

trapiche, y ella hundi6 los dedos entre los rodillos trituradores de caña y después, a mordiscos, se arrancó los vendajes. Para que a hierro muera volvieron a atarla, y ahora agoniza cantando maldiciones (1984, p.52).

Las mujeres que pelearon por ser libres, se volvieron peligrosas ante los ojos de los españoles, por lo tanto, había que castigarlas y someterlas a largos sufrimientos como lo hicieron con Micaela Bastidas (p.73-74) , con Bartolina Sisa y Gregoria Apaza (p.78), quienes fueron paseadas por la plaza de sus ciudades para recibir las humillaciones del pueblo. Ellas que en el siglo XVIII, lucharon por la independencia de América, se volvieron marginales por varios motivos: uno porque eran indias, dos porque protestaron ante la corona española y se unieron a sus hombres para combatir por la misma causa: la libertad.

Desde inicios de la colonización, las mujeres lucharon para estar en igualdad de condiciones a los hombres, no fue fácil abrir ese camino, pero ellas se destacaron por ser valientes guerreras, Juana Azurduy está en la lista, ya que se convirtió en “teniente coronel de los ejércitos guerrilleros de la independencia” (p.139). Su espada ha cortado el cuello de los enemigos, y por su valentía es llamada por los indios Pachamama. En el siglo XX, hubo mujeres que luchaban, no ya por la independencia, sino contra la dictadura militar de su país. Los sandinistas de 1979 ya no estaban al mando de Cesar Sandino sino de una mujer, Mónica Baltodano, quien ve el asombro del coronel al servicio de Somoza cuando éste llama al comandante de los sandinistas, y aparece ella diciendo “la comandante soy yo” (1987, p.303), el coronel afirma que no se rinde ante una mujer, pero se rinde porque su ejército estaba vencido y Somoza se había fugado del país.

Si bien es cierto que las mujeres han sido marginadas desde siempre, del mismo modo es cierto que ellas han abierto caminos para transformar su historia. Durante los siglos de la conquista, las mujeres no sólo fueron esclavas y nodrizas, se convirtieron en esposas de españoles, e inglesas. Es el caso de Pocahontas, quien se casó con John Rolfe en la segunda década del XVII:

Renunció a la idolatría, pasó a llamarse Rebeca y cubrió con ropa inglesa sus desnudeces. Luciendo sombrero de copa y altos encajes al cuello, llegó a Londres y fue recibida en la corte. Hablaba como inglesa y creía como inglesa; devotamente compartía la fe calvinista de su esposo y el tabaco de Virginia

encontró en ella a la muy hábil y exótica promotora que necesitaba para imponerse en Londres. De enfermedad inglesa murió (2009, p.218).

Este fragmento muestra la transformación de una mujer india, que tuvo una suerte distinta a la de sus compañeras, quienes fueron abusadas y vendidas al mejor postor, al igual que las negras o mulatas, aunque algunas de ellas, se transformaron en señoras después de haber sido esclavas. Chica da Silva es un ejemplo de ello:

ella es mulata, pero usa ropas europeas prohibidas para los de piel oscura y alardea yendo a misa en litera, acompañada por un cortejo de negras ataviadas como princesas; (...) Chica da Silva usa peluca de rulos blancos. Los rulos le cubren la frente y ocultan la marca que a hierro le hicieron cuando era esclava (1984, p.38-39).

Chica da Silva perdió su identidad porque ya no quería ser la negra esclava y ocultaba eso usando la peluca, pero la peluca no le cambiaba el color de piel, sólo le cambiaba su condición social dando paso a lo extranjero como algo bueno porque le consentía ser un *sujeto cultural* ya que participaba de los eventos sociales. De esta manera, la memoria ancestral se perdió y sólo quedó lo extranjero como identidad de un continente en que las razas se mezclan para engendrar otra raza que quizás no sea marginal dentro de la cultura.

Después de tantas luchas para ganarse un lugar en la sociedad, las mujeres empezaron a destacarse en diversas ramas: arte, política etc, sin embargo, seguían siendo marginadas porque no se creía en ellas, o porque sus actos eran escándalos ya que no iban con el tiempo histórico en el que vivían. La bailarina Isadora Duncan fue una de las mujeres marginadas del siglo XX por haber bailado el himno de Argentina, esto le causó la expulsión de ese país y la no presentación en el teatro Colón (1987, p.51), pues “la libertad ofende” (p.51) y esta mujer no estaba atada a nada porque ya lo había perdido todo. Tina Mondoti, es otra mujer expulsada del país, en este caso de México porque, no sólo hace fotografías de gente sencilla, sino que es extranjera y comunista. “Ella es culpable de libertad” (p.92), por ello es una perdida y sólo la acoge Diego Rivera y Frida Kahlo, personajes marginados a pesar de ser reconocidos.

En la literatura del siglo XX, hubo mujeres destacadas, la ya mencionada en el capítulo dos Delmira Agustini, la poetisa Alfonsina Storni, que en sus versos protestaba contra el machismo y “peleando a brazo partido Alfonsina ha sido capaz de abrirse paso en el mundo masculino” (p.121). La marginalidad, en este caso ya se da por el género sexual, no porque sea negra o india, sino porque las ideas no deben pertenecer a la mujer. A sor Juana Inés de la cruz le habían explicado eso a finales del siglo XVII, y bien sabía ella que las universidades eran para hombres, pero aprendió en las cosas del mundo después de que le prohibieron los libros, ella sólo preguntaba “¿qué revelación divina prohíbe a las mujeres escribir? (2009, p.304). No es una revelación divina la que prohíbe que la mujer piense, es la cultura y las costumbres, debido a ellas, Sor Juana renuncia a sus poesías entregándose al silencio, no como Alfonsina Storni que se entrega al mar, sino encerrada en el convento y derrotada le dice adiós a las letras (p.308).

Las mujeres marginadas lucharon, algunas en la guerra de independencia, como las ya mencionadas Micaela Bastidas, Gregoria Apaza y Bartolina Sisa, Manuela Sáenz también está en esta lista. Estuvieron las mujeres que lucharon contra las dictaduras, Domitila, Rigoberta Menchú, Mónica Baltodano, entre otras. Pero las luchas parecen no acabarse, si en la colonización se luchaba por ser libre, siglos después se lucha por un país democrata. El siglo XX trajo la lucha de las madres que perdieron a sus hijos por las fuerzas militares. En México, la madre de Carlitos, cree reconocerlo, entre los estudiantes muertos, por su chamarra verde (p.243). En la Plaza de mayo de Argentina, las madres se unen en un grito de dolor ante la casa del gobierno de Rafael Videla para saber algo de sus hijos desaparecidos, pero son llamadas locas por esto (p.289-290). Y en La Plata, una mujer busca en las ruinas de su casa un recuerdo de sus hijos, asesinados por ser sospechosos de subversión, María Isabel, sola y despreciada, saca los restos de su casa para que los basureros la recojan al otro día y se lleven su dolor, pero éste no desaparece, se queda en ella que “hincada sobre sus ruinas” sabe que lo perdió todo (p.284).

Cuando empiezan las denuncias de estas mujeres, el gobierno decide callarlas apunta de torturas, así le ocurrió a Domitila (p.234-235) y a Rigoberta Menchú (p.310), quienes se tuvieron que exiliar para no morir asesinadas al igual que su familia. Algunas de las mujeres denunciantes no alcanzaron a huir y

murieron por mostrar la realidad a través de una cámara denunciante, Marianela fue una de las tantas víctimas que murió por tratar de revelar que el ejército salvadoreño asesinaba a los campesinos (p.319-320).

Los tres grupos marginales estudiados hasta el momento tienen cosas en común a pesar de sus diferencias en razas y géneros. Estos marginales, revelan una parte de la sociedad que los hizo a un lado opacando su historia, arrebatándole la memoria colectiva y su identidad. Todos han luchado para lograr la libertad o por sus derechos, ¿qué los hace distintos? ¿Su raza y su género? O es que realmente no son tan distinto como se los han hecho creer, pues forman parte de la sociedad y la construyen al igual que los obreros, quienes pasaron a ser marginales.

4.6 Los obreros: los marginales del siglo XX, *El siglo del viento*.

En el siglo XX, empieza a haber una lucha por el trabajo digno, aunque en el siglo XVIII, ya se había empezado con esta lucha, ella se concreta y se concentra más en el transcurso del siglo del viento, como lo llama Galeano. Si bien es cierto que “la marginalidad no necesariamente es un estado constante, ni los marginales un sector definido de la población” (Vega Quintana, 2013, p.2), la marginalidad ha ido cambiando de acuerdo con el tiempo. En los tiempos de esclavitud, los esclavos, tanto indios como negros y mujeres eran marcados con hierro en la cara, como si se tratara de ganado. Ya en el siglo XX, que se seguía la marginalidad hacia estos grupos, no eran marcados, pero eran señalados. Con los obreros, los marginales identificados por jefes capitalistas y gobiernos opresores, no llevaban marca, pero fueron desaparecidos y asesinados.

Algunos obreros, cansados de trabajar 15 horas, se unían a partidos rebeldes y se iban a la montaña para comenzar la lucha (1987, p.75). Otros obreros no se van a la montaña, pero forman sindicatos porque están hartos de ser obedientes y de trabajar por casi nada en las bananeras de Colombia (p.89),

donde fueron maldecidos por el general Carlos Cortez y luego asesinados por los soldados en la plaza de un pueblo. Para que no quedara huella de lo hecho por el gobierno, los soldados barren la plaza “y la lavan, durante toda la noche, mientras los barcos arrojan a los muertos mar adentro; y al amanecer no pasa nada” (p.90) porque los obreros fueron silenciados y ya no seguirán haciendo huelga.

Fueron variados los castigos a los obreros, al igual que con los indios, negros y mujeres. Pero más que castigo, eran asesinados, unos en la silla eléctrica por mando del gobernador de Massachusetts, que decide ejecutar a “Nicola Sacco, un zapatero y Bartolomeo Venzetti, un vendedor de pescado” (p.80) a la media noche. Estos dos obreros italianos serán asesinados por crímenes que no cometieron, y aunque la muchedumbre protesta, el gobernador Alvan Tufts Fuller cree que es necesario acabar con el anarquismo matando a quien haga huelga o algo parecido contra el orden establecido en la ciudad. En Avellana el senador Alberto Barceló hace lo suyo para tener una nación en orden y los obreros y sindicalistas son enviados al otro mundo (p.101).

Si los obreros se alzaron en lucha era porque sus derechos estaban siendo vulnerados, pues algunos recibían “la misma ración que los cerdos” (p. 102) y estaban “hartos de comer hambre” (p.64), además, trabajaban sin descanso “hombre con hombre noche y día, compartiendo la tarea y el plato y el techo” (p.207), luego los trabajadores se van hacia las afueras de la ciudad de Brasilia, pues ésta fue hecha por ellos para el gobierno, pero ya “no sirve a los sirvientes” (p.207) y ellos se tienen que ir a seguir viviendo amontados y sin ilusiones. Ahora quedan sin trabajo y “se calientan las manos ante las fogatas de basura y mascan chicle para consolar su boca” (p.97).

Los obreros, analfabetos casi todos, se unen para que sus huelgas sean escuchadas, pero en lugar de escucha reciben tiros y muerte. Ningún hombre o mujer debía oponerse ante los decretos del gobierno, pues éste buscaba acabar con los sindicalistas para que el desorden no se tomara las ciudades, por tal razón, había que encarcelar obreros y luego estrangularlos, como hicieron con Ricardo Flores Mangón, para evitar el anarquismo. Pero el gobierno no era el causante de muertes tan atroces, en el caso de Ricardo, se dijo que había muerto de paro cardíaco. En la zona bananera de Colombia, sólo se dice que

hubo ocho obreros muertos ya que éstos iban a atacar al ejército, no contaron a todos los que tiraron al mar, porque el asesinato a estos obreros fue *una carnicería*, como lo denunció Jorge Eliécer Gaitán.

En los países de Latinoamérica, la clase obrera fue reducida por las muertes que padeció. En Argentina, los niños practican tiro al obrero y el coronel Héctor Benigno Varela fusila a todo peón que esté en huelga (p. 63-64). Pero las matanzas de obreros no dejan huella, porque el mar o los ríos reciben a los obreros asesinados, algunos de ellos con el vientre abierto a bayoneta (p.65) y otros por tiro cuando se escapaban de quienes ayudaban a Varela a cazarlos como si fuesen bestias, pues había que *liquidar alegremente* (p. 67) a todo peón huelguista que se opusiera al régimen dado por el gobierno, para que el desorden no se tomara al país porque eso era lo que hacían los huelguistas, según el gobierno, y lo que ellos pedían era trabajo digno.

Los obreros fueron, de alguna manera, los nuevos esclavos del siglo XX, pues en 1942 el gobierno de Bolivia decreta “a los obreros al trabajo forzado a punta de fusil” (p.149), éstos hacen huelga y el presidente Enrique Peñaranda manda a su ejército a que proceda severamente contra los obreros, y de esta forma “las ametralladoras escupen fuego durante horas y dejan la estepa regada de gente” (p.150), es así como se solucionan las huelgas en los países de América Latina donde los salarios de los obreros a veces se reducían a nada o arriesgaban su vida en los socavones que les pudría los pulmones y el código del trabajo no les favorecía porque éste a veces los despedía para no pagar indemnización cuando ocurría algún accidente o muerte por accidente de trabajo (p.299).

La clase obrera no sólo se componía de hombres, las mujeres hicieron parte de ella y marcharon a protestar por sus derechos, pero fueron silenciadas por los policías ante los ojos del embajador Earl Smith de Estados Unidos en Cuba: “una cantidad de mujeres vestidas de negro, que avanzan cantando el himno nacional y gritando libertad. Los policía las derriban a garrotazos” (p.200). La mejor manera de evitar las denuncias es meter miedo, y el miedo silencia y no cuenta la verdadera historia. “Mucho tendrá que ocultar la historia, dama de rosados velos, besadora de los que gana. Se hará la distraída o enfermará de tramposa amnesia” (1984, p. 35) para que sólo diga lo que ha de decirse ante una realidad

desbaratada en que la mentira a veces le gana a la verdad. En otras palabras, la historia no contará que indios, negros, mujeres y obreros siguen siendo marginales en una sociedad que olvidó su propia historia por miedo a hablar y porque la vergüenza está escrita en ella.

4.7 A manera de epílogo

El estudio de la teoría sociocrítica ayudó a comprender lo que implica la presencia del *sujeto cultural* dentro de las distintas comunidades, pues éste se entiende no como sujeto que crea cultura en solitario sino como parte de una colectividad que hace viable la cultura, y ésta admite que el sujeto emerja y que el modelo cultural se identifique con él. *El sujeto cultural* es también un sujeto ideológico conformado por creencias religiosas, políticas y culturales; todas esas ideologías cambiaron con la llegada de los españoles, y de esta manera, *el sujeto cultural* pasó a ser sujeto marginal, puesto que el sujeto colonial fue perdiendo su identidad para identificarse con la cultura española, que era la que imponía sus costumbres y su lengua para lograr más dominio sobre las comunidades indias, que iban perdiendo sus raíces de identidad y, por consiguiente, *el sujeto cultural* se transformó en sujeto marginal.

La sociocrítica, además de ayudar a entender algunos fenómenos sociales, permitió hacer un análisis de la obra *Memoria del fuego* desde una postura artística, esto significa que la obra por tanto, se afirma que el texto literario fue un operador sin perder la libertad de pensamiento que en él se manifiesta. Dicho de otra manera, en la ficción del texto literario hubo una reconciliación con la realidad que poco conocía y que ahora valoro más porque está al margen de la realidad que se nos muestra día a día.

En cuanto al estudio de los cuatro grupos de marginales que se tuvieron presentes para ser analizados, cada uno de ellos ayudó a entender más la historia de Latinoamérica con una posición crítica puesto que el autor brinda al lector herramientas reales y de ficción en sus microrrelatos para contar lo sucedido con

los numerosos grupos sociales, muchos de ellos no tenidos en cuenta en las diversas narrativas. Los marginales son parte de la historia, además son protagonistas de ella, así lo demuestra Galeano en esta trilogía en la que el juego entre lo real y lo ficticio se acerca más a desentrañar la memoria perdida de este continente en que el olvido atraviesa a la mayoría de la población porque nuestra identidad fue capturada desde la colonización y parece que aún sigue presa, por lo tanto, estudiar y analizar estos grupos marginales fue una revelación literaria y una denuncia social que reconoce la realidad de otra manera.

REFERENCIAS

- Álamos, Felices, F. (2010). El microrrelato: Análisis, conformación y función de sus categorías narrativas. En: Revista *Signa*. Madrid. N° 19, 161-180.
- Alonso, A. (2013). Entrevista a Eduardo Galeano. Recuperado de <http://www.youtube.com/watch?v=FaJnqi6JU7g>
- Bajtin, M. (2009). *Estética de la creación verbal*. México. Siglo XXI.
- Baños, P. M. (2001). Retórica epistolar: de la carta a la autobiografía, el ensayo y la novela. En: *actas de las III jornadas de humanidades clásicas Almendralejo*. España, págs. 147-152. Recuperado de [file:///C:/Users/cpe/Downloads/dcfichero_articulo%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/cpe/Downloads/dcfichero_articulo%20(1).pdf).
- Barthes, R. Genette, G, Greimas, A. Thodorov, T. (1972). *Análisis estructural del relato*. Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo.
- Cajiao, F. (1997). *La piel del alma: cuerpo, educación y cultura*. Bogotá: Magisterio.
- Calsamiglia, H y Tusón Á (2012). *Las cosas del decir: manual del análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Carpentier, A. (1984). *Obras escogidas III*. Madrid: Siglo XXI.
- Castagnino, R,H. (1967). *Teoría del teatro*. Buenos Aires: Ultra.
- Castillo, D.D. (2002). La carta privada como práctica discursiva. Algunos rasgos característicos. En: *Revista signos*. Universidad Católica de Valparaíso. Chile. v.35 n.51-52. Recuperado de <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-09342002005100003>.
- Ciplijauskaitė, B. (1998). La construcción del yo y la historia de los epistolarios. En: *monteagudo*. N° 3. Universidad de Wisconsin; págs. 61-72. Recuperado de <file:///C:/Users/cpe/Downloads/77111-318121-1-PB.pdf>.
- Chicharro, A. (2008). Estudios socio críticos crosianos. En: *Revista Káñina de Artes y Letras*. Universidad de Costa Rica. Vol. XXXII. Págs. 13-27

Cross, E. (1997). *El sujeto cultural: Sociocrítica y psicoanálisis*. Buenos Aires: Corregidor.

Eliade, M. (1999). *Mito y realidad*. Barcelona: Kairós.

Galeano, E. (2009) *Memoria del fuego. Los nacimientos*. Buenos Aires: Siglo XXI

_____ (1984). *Memoria del fuego. Las caras y las máscaras*. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____ (1987). *Memoria del fuego. El siglo del viento*. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____ (1989) *Nosotros decimos no*. Buenos Aires: Siglo XXI.

_____ (2014) *Disparen sobre Rigoberta*. Recuperado de: <http://www.pagina12.com.ar/1999/99-01/99-01-17/contrata.htm>

García Berrío, A y Hernández Fernández T (2006). *Crítica literaria: iniciación al estudio de la literatura*. Madrid: Cátedra.

García Berrío, A. y Huerta Calvo, J. (1992). *Los géneros literarios: sistema e historia*. Madrid: Cátedra.

Garrido Miñambres, G. (enero-junio. 2010). Géneros literarios y literatura comparada. En: *Revista de literatura*. Madrid. Vol. LXXII. N°. 143, 11-32.

Genette, G. (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen, págs. 338

Genette, G. (2014). *El discurso del relato: ensayo de método (orden, duración, frecuencia, modo)*. Recuperado de cortazarygenette.files.wordpress.com/2010/06/discurso-del-relato1.pdf.

Guberman, M (2014). *La poética del cuerpo negro en Hispanoamérica*. Recuperado de http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/13/aih_13_3_020.pdf

Jelinek, E. (2004). *Los excluidos*. Barcelona: Mondadori.

Juarroz, R. (2000). *Poesía y realidad*. Valencia: Pre-textos, págs.64

_____. (2000). *La fidelidad al relámpago: una conversación con Roberto Juarroz*. En: *revista de cultura*. Sao Paulo. Septiembre N°. 2/3. Recuperado de <http://www.revista.agulha.nom.br/ag2juarroz.htm>.

- Kazantzakis, N. (1995). *Carta al Greco*. Barcelona: Lumen.
- Lagmanovich, D. (diciembre. 2009). El microrrelato hispánico: algunas reiteraciones. En: *Revista Iberoamericana*. Vol. 9. N° 36, 85-96.
- Larrosa, Jorge (1998). *La experiencia de la lectura*. Barcelona: Laertes.
- Lienhard, M. (octubre-diciembre, 2000). Voces marginadas y poder discursivo en América Latina. *Revista Iberoamericana*. Vol. LXVI, Núm. 193, 785-798.
- Martínez, T. E. (1997). *Periodismo y narración: desafíos para el siglo XXI*. Conferencia pronunciada ante la asamblea de la SIP el 26 octubre 1997, Guadalajara, México.
- Paz, Octavio (1967). *El arco y la lira*. Recuperado de http://estrategiadidactica.files.wordpress.com/2012/09/paz-octavio_-el-arco-y-la-lira.pdf,
- Reyes, A. (1993). *La experiencia literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ríos Sánchez, A. J. (2011). La epistolografía: Roma y el Renacimiento. En: *Káñina revista de artes y letras* de la Universidad de Costa Rica. Vol. XXXV. N° 2, 37-49.
- Rodríguez Pequeño, J. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Madrid: Eneida.
- Soca, R. (2010). *La fascinante historia de las palabras*. Bogotá: Rey Naranjo, págs. 202.
- Salcedo Ramos, A. (2014). *La crónica: el rostro humano de la noticia. Pasos esenciales del género, desde la selección del tema hasta la escritura final* Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano. Recuperado de http://bicentenario.fnpi.org/materiales/la_cronica_el_rostro_humano_de_la_noticia.pdf.
- Samper Pizano, D. (2004). *Antología de grandes crónicas colombianas. Tomo I. 1526-1948*. Bogotá: Aguilar.
- Steiner, G. (2006). *Lenguaje y silencio. Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y lo inhumano*. Sevilla: Gedisa.

Strauss, L. (1973). *Tristes trópicos*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires. Álamos.

Tejada, L. (2006). *La transcendencia política de lo efímero*. Bogotá: Desde abajo.

Vega Quintana, L (2013). *La marginalidad en la literatura: una visión de la desigualdad en la Cuba de los años 90*. Recuperado de biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/cuba/cips/caudales05/.../03V015.pdf

Zambrano, María (2006). *Filosofía y poesía*. México: Fondo de cultura económica, Recuperado de <http://iberoamericanaliteratura.files.wordpress.com/2012/04/filosofiaypoesia.pdf>