



Microtextualidades
Revista Internacional de
microrrelato y minificción

Directora
Ana Calvo Revilla

Editor adjunto
Ángel Arias Urrutía

Microcontar América: *Memoria del fuego* Flash-telling of America: *Memoria del Fuego*

Roberto CÁCERES BLANCO
Universidad Autónoma de Madrid
tajo.arte@gmail.com
ID ORCID: [orcid.org// 0000-0002-9889-8570](https://orcid.org/0000-0002-9889-8570)

RESUMEN

Memoria del Fuego es un sobrecogedor puzle de la historia de América que Eduardo Galeano expone montado ante nuestros ojos. El verdadero valor de la obra reside en la forma de contar, a través de las piececitas de ese puzle: fragmentos de vida, de tiempo y de muerte. Este artículo analiza la particular poética de la obra en el contexto de la microtextualidad.

PALABRAS CLAVE: Galeano, historia, Memoria del fuego, micro relato, microtextualidad, poema en verso.

ABSTRACT

Eduardo Galeano's *Memoria del Fuego* is a startling jigsaw puzzle about America which is put together before our eyes. The real value of this literary work lies in the storytelling technique - the use of each little piece of the puzzle, fragments of life, time, death. This article analyzes the specific poetics of the work in regards to microtextuality.

KEYWORDS: Galeano, history, *Memoria del Fuego*, flash fiction, microtextuality, prose poetry.

Artículo recibido:
Marzo 2018
Artículo aceptado:
Abril 2018

Número 3 pp. 56-64
DOI:

<https://doi.org/10.31921/microtextualidades.n3a4>

ISSN: 2530-8297



Este material se publica bajo
licencia Creative Commons:
Reconocimiento-No Comercial-
Sin Derivadas
Licencia Internacional
CC-BY-NC-ND

1 Introducción

Eduardo Galeano es uno de los narradores latinoamericanos más populares del pasado siglo. Uno de esos pocos autores que logran conectar con su tiempo sin renunciar a una propuesta estética enormemente personal e innovadora. Si bien su personalidad y su ideología se alinearon siempre muy claramente —autor de profunda conciencia crítica, comprometido con la realidad social de los más desfavorecidos—, sus escritos fueron mucho más tímidos a la hora de definirse formal o estéticamente dentro de alguno de los géneros establecidos. Como explica, con muy certeras palabras, González García, “el nítido discurrir de su proyecto creativo por los márgenes —y al margen— de las tradicionales divisiones de los géneros literarios [...], la consciente subversión de los transitados cauces habituales de la producción literaria” (1998: 100) les situaron ante el escrutinio de críticos y estudiosos en un limbo fronterizo difícil de clasificar. Aparte de la originalidad de su propuesta estética, fomenta la dificultad de su ubicación dentro de las categorías canónicas su voluntario alejamiento de cualquier visión estética que abra una fractura entre una cultura elitista y prestigiosa y el resto de las vertientes de la cultura popular, con las que, en todo caso, él siempre prefirió identificar su obra y su vida. Esta visión del arte —acorde con su visión del mundo en la que los pueblos son el hombre y las élites un trágico accidente que este sufre—, enriquece su obra con una enorme cantidad de voces que remiten al alma de la narración y nos llega como un canto fragmentario y polifónico de enorme subjetividad y lirismo. Y es que su forma de relatar —breve, directa, emocional y emocionada— tiene algo de canto porque tiene mucho de oral, de contado de boca en boca.

Aunque de formación periodística, Galeano es un periodista poco común que aboga por la cercanía en detrimento del distanciamiento y por el lirismo y la subjetividad en lugar de la fría objetividad, un periodista capaz de entrevistar a los muertos y a los espíritus del pasado. Su obra podría definirse desde este punto de vista como un testimonio poético de memoria subjetiva. La esencia de esta se sustenta en la creencia en el arte como un instrumento no solo de representación, memoria y denuncia, sino de transformación de la realidad, alineado con una concepción que González García sitúa en una tradición modernista (1998: 103) y nosotros consideramos que quizá sería más preciso decir neorromántica.

La trilogía *Memoria del fuego* es uno de los textos fundacionales de la cultura latinoamericana del siglo XX, un enriquecedor proyecto literario que nace con el firme propósito de contar América. No pretende ser una crónica al uso, ni tampoco una historia novelada, ya que no aspira a contar la historia de América como tantas veces fue contada antes —de forma manipulada y fragmentaria— por la cultura oficiosa de sus diferentes estados en la que el pasado está —según las propias palabras del autor— quieto, hueco y mudo (1982, xi); sino a contar América: el alma de América. Por un lado, el propio autor advierte en el prólogo sobre la naturaleza desubicada de la obra, perdida en el farragoso limbo de las clasificaciones:

Ignoro a qué género literario pertenece esta voz de voces. *Memoria del fuego* no es una antología, claro que no; pero no sé si es novela o ensayo o poesía épica o testimonio o crónica o... Averiguarlo no me quita el sueño. No creo en las fronteras que, según los aduaneros de la literatura, separan a los géneros. (1982, xi).

Por otro, nos da viva cuenta de sus pretensiones respecto al significado del proyecto:

Ojalá *Memoria del fuego* pueda ayudar a devolver a la historia el aliento, la libertad y la palabra. A lo largo de los siglos, América Latina no sólo ha sufrido el despojo del oro y de la plata, del salitre y del caucho, del cobre y del petróleo: también ha sufrido la usurpación de la memoria. Desde temprano ha sido condenada a la amnesia por quienes le han impedido ser. La historia oficial latinoamericana se reduce a un desfile militar de próceres con uniformes recién salidos de la tintorería. Yo no soy historiador. Soy un escritor que quisiera contribuir al rescate de la memoria secuestrada de toda América, pero sobre todo de América Latina, tierra despreciada y entrañable: quisiera conversar con ella, compartirlle los secretos, preguntarle de qué diversos barro fue nacida, de qué actos de amor y violaciones viene. (1982, xi).

Se trata, ciertamente, de una obra poética, de carácter profundamente íntimo, en la que el autor se esfuerza por dialogar con el espíritu de América. Una obra que aspira a un concepto de “verdad” divergente del que tradicionalmente ha pretendido la Historia. Galeano entiende la historia como una “memoria viva” (1986: xix) y explora un modo diferente de narrar los acontecimientos significativos de América, cuyo principal intento es que el lector pueda identificarse con la narración de tal modo que sienta que lo ocurrido vuelve a suceder al leerlo. Jerome Bruner (1990) considera que Galeano consigue su objetivo en *Memoria del fuego*, y describe varios aspectos de su técnica narrativa que —dice— para ser buena y atractiva, en ciertas ocasiones recurre a lo incierto, a lo ambiguo, a las múltiples interpretaciones y lecturas. Bruner destaca algunas cuestiones que deben ser consideradas en este modo de relatar, como el impacto emocional —que puede llevar al lector a aceptar o rechazar el relato— o la individuación de las voces, ya que una memoria es una memoria de alguien y tiene una voz narrativa que se sostiene en una serie de premisas personales o de un grupo determinado. Ciertamente, tanto uno como otro, son dos de los rasgos esenciales de la poética de Eduardo Galeano. Él implica emocionalmente al lector haciendo que este participe de la belleza y la exuberante originalidad de los relatos de la creación o los descubrimientos del amor o el fuego, narrados en las primeras páginas del libro I; y de la desgarradora ambición y crueldad de los relatos de la destrucción del mundo americano pre-colonial y la esclavitud de sus pueblos. Y se apoya en una narración subjetiva que orbita siempre alrededor del espíritu humano de un individuo o grupo de individuos.

Profundizando en la constitución ideológica, Elena Ansotegui (2016) propone el “pensamiento descolonial” como columna vertebral de la narración histórica de Galeano. Una corriente de pensamiento sostenida por los conceptos teóricos de la utopía, el Otro, el exilio y la conciencia histórica que surge, como otrora lo hiciera el pensamiento utópico, con una obra literaria que alimenta el pensamiento crítico y la praxis utópica. Una forma de hacer historia, en definitiva, viva y más humana, más cercana; alejada de la artificialidad de ciertas formas de historia en las que la interpretación es suplida por la desconfianza y, ante la carencia de credibilidad y diálogo— el acontecimiento narrado se ve como fabricado.

2 La historia como un puzzle de pequeños fragmentos poéticos

Toda obra artística, literaria en este caso, si es enriquecedora, será también problemática para la crítica y el estudio. Si la propuesta general de la obra *Memoria del fuego*, contar América con una voz nueva y verdadera, hace difícil clasificar la obra, no encontraremos menor dificultad en el interior de sus páginas: en su lenguaje, en las piezas que lo forman, en su estructura fragmentaria. La trilogía se divide en 1289 pequeños relatos ordenados cronológicamente. Desde luego, no es una simple antología, ya que tiene una clara unidad tanto formal como semántica; pero el intento de considerarla una novela o algo parecido es, en nuestra opinión, algo más que atrevido. Podemos considerar que la obra es una especie de puzzle literario, un puzzle de más de mil hermosas y coloridas piezas que Galeano nos ofrece montado, pero que nosotros podemos disfrutar en desorden, leyendo por separado sus pequeños fragmentos y disfrutando de los matices de sus formas y colores. Pero, aunque esta clasificación transitoria nos sirve por el momento, no deja de suscitar nuevos problemas críticos: bien, la obra es un puzzle, pero ¿qué son las piezas que lo componen?

Ante un fenómeno literario aparentemente nuevo la mejor opción de clasificación es la comparación de sus rasgos estéticos y formales: ¿qué tienen nuestras piezas de puzzle en común con esta o aquella forma literaria y qué las diferencia?

El primer rasgo destacable o, al menos, lo primero que llama la atención, es su extensión. Los relatos que componen *Memoria del fuego* son muy pequeños, generalmente una página o media y, en todo caso, no más de dos. Esta característica nos puede orientar hacia algún tipo de relato breve. Hace tiempo que algunos autores vienen proponiendo clasificaciones para los modelos narrativos según su extensión. Lauro Zavala, por citar un ejemplo, respaldado —según sus palabras— por el acuerdo existente entre autores y críticos que cifra la extensión de un cuento convencional entre las 2.000 y las 10.000 palabras, propuso reconocer la existencia de tres tipos de cuentos breves (es decir, de menos de 2.000 palabras); y los clasificó como cuento corto (de 1.000 a 2.000 palabras), muy cortos (de 200 a 1.000 palabras) y ultracorto (de 1 a 200 palabras). En su opinión “las diferencias genéricas que existen entre cada uno de estos tipos de cuentos dependen de la extensión respectiva” (2006: 38). Lejos de ayudarnos a solucionar nuestro problema, esta clasificación, que emplea un criterio cuantitativo, acucia nuestro problema, ya que el objeto de nuestro estudio se compone casi a partes iguales de textos situados en la última categoría (ultracortos), cuya extensión ronda las 100 o 200 palabras —sirva como ejemplo el relato *El lucero* (Galeano 1982: 12), uno de los más pequeños con 95 palabras—; y textos como *Barba Negra*, *Barba Roja* y *Barba Blanca* (1982: 115-117) que tiene 671 palabras y pertenecería a la categoría intermedia (muy cortos); pero, sin embargo, no se observan diferencias estructurales o en los rasgos poéticos que definen a unos y otros.

La extensión se propone, por lo tanto, como un elemento orientativo, pero, en todo caso, insuficiente a la hora de definir genéricamente nuestros textos. El nacimiento de nuevos géneros o subgéneros impone nuevos planteamientos teóricos y metodológicos que puedan explicar sus rasgos poéticos y las piezas que componen nuestro puzzle se presentan a priori —como hemos señalado— como pequeños fragmentos narrativos fuera de lo común. Como expresa García Medina al referirse a lo que denomina minificción “la teoría no puede anticiparse a la poiesis, el surgimiento de una nueva modalidad literaria ocasiona una sensación de extrañamiento dentro del corpus teórico existente” (90). No entraremos aquí en discusiones terminológicas sobre las posibilidades de clasificación de las formas de narrativa hiperbreve, que nos alejarían del tema que nos ocupa. Para comenzar la comparación de rasgos poéticos

entre nuestras piecitas y las diferentes posibilidades genéricas de narrativa hiperbreve, emplearemos el término de microrrelato de forma general —aunque somos conscientes de que esto puede ser objeto de controversia— como aquella forma narrativa cuyo esquema representa una reducción estructural del cuento o relato corto convencional. Desde este punto de vista, podríamos considerar, como apunta García Medina, que “el microrrelato no es un género per se, sino la miniaturización de las estructuras cuentísticas, donde la arquitectura de la mayoría de los relatos, en el sentido en que Genette acude al término, consta de tres instancias narrativas: inicio, desarrollo y desenlace” (93). Sin embargo, el microrrelato, se ha constituido ya —en opinión de numerosos especialistas (Dolores M. Koch, David Lagmanovich, Lauro Zavala, Navarro Romero o Violeta Rojo, entre otros) como un género dentro del sistema literario, con sus propios mecanismos estructurales y semánticos. Y lo observaremos, por tanto, a partir de los avances aportados por dichos autores.

En primer lugar, la mayoría de los autores llama la atención sobre la simplificación de la estructura, en la que los elementos del texto se sintetizan hasta el límite y desaparece la progresión tradicional: presentación, nudo y desenlace. Esto no debe entenderse como desarticulación estructural total. Navarro Romero (2013) explica que algunos componentes desaparecen mientras otros adquieren mayor relevancia. Es muy común, por ejemplo, que desaparezca la presentación para comenzar la narración *in media res*, procedimiento muy adecuado para una estructura basada en la intensidad que podemos apreciar en numerosos relatos de nuestra trilogía. Dicha autora se refiere a la importancia del título, que suele conformarse como la base de identificación del texto (2013: 249). Es muy común que forme parte de la estructura completando el significado del texto u orientando la lectura de este hacia una u otra interpretación, marcando los elementos que debemos tener en cuenta. En este aspecto, los relatos de *Memoria del fuego* parecen compartir las características del microrrelato, ya que en ellos el título adquiere una importancia muy destacada, generalmente enuncia el tema central, en ocasiones solo insinuado en el cuerpo del texto; y no pocas veces actúa como final anticipado, anunciando enigmáticamente la resolución del relato (es el caso, por ejemplo, de *Ellas llevan la vida en el pelo*). El título actúa en el microrrelato casi como un texto aparte. En este sentido, Navarro Romero llama la atención sobre la importancia de la intertextualidad en el microrrelato y destaca un tipo de intertextualidad que relaciona el texto propiamente dicho con el paratexto: el título, los prólogos, las notas al pie, las ilustraciones, etc. (2013: 255). En nuestra obra, todos los títulos llevan un subtítulo que sitúa al lector en el espacio y el tiempo, relacionando cada fragmento con el conjunto y supliendo la falta de contexto que se produce por omisión de información debido a la brevedad de la narración. Y es que la elipsis es uno de los rasgos más determinantes en la estructura del microrrelato, cuya comprensión no deja espacio para lo accesorio e impone estrategias de supresión de material informativo en la narración. Debido a esto, se produce en la obra de Galeano lo que González llama una “estructura caleidoscópica”

...que privilegia lo fragmentario, revela una sutil estrategia discursiva: el autor, consciente de la imposibilidad de expresarlo todo, opta por invocarlo indirectamente. De esta forma se involucra, al mismo tiempo, al lector, en una tarea que no tiene, en principio, límites ni cierres preestablecidos. El fragmento lo es, simultáneamente, de la obra de la que entra a formar parte y, desde la perspectiva del lector que lo reconoce, del mundo implícito cuya recuperación imaginativa corre a cargo del lector (105).

Esto obliga al lector, en muchas ocasiones, a centrarse en elementos presentes en el sistema literario cuya competencia asume como parte del relato concreto, lo que

permite formular, como explica García Medina, una nueva idea de ficción que convierte el mismo sistema literario en discurso reactivando y reconstruyendo ficciones existentes (95-96). Se produce, gracias a estos mecanismos, un efecto lúdico que hace al lector partícipe y co-creador, el texto ayuda a construir lo que Umberto Eco llamaba “Lector Modelo” (1987) que el autor tiene que tener en cuenta en el proceso generativo ya que su interpretación forma parte de la estructura interna del relato. Dolores Koch (2000) compara la labor del lector con la que realiza el receptor de un cuadro surrealista. Así, en *Memoria del fuego*, no solo Galeano construye la historia de América a través de las pequeñas piezas o fragmentos que son sus relatos, sino que el lector construye su propio puzle a partir de lo insinuado y de sus propias emociones, experiencias y conocimientos.

Otro elemento esencial, relacionado con lo anterior, que comparten el microrrelato y la obra de Galeano, son los finales sorprendentes; muchas veces relacionados con el empleo de la ironía, que cumple un papel importante rompiendo las expectativas del lector. Los finales son un recurso capaz de retorcer el sentido de un relato y de rescatar significados aparentemente ocultos cambiando totalmente la perspectiva del lector. El relato *La espada de fuego* comienza narrando la trágica batalla de Tlatelolco que duró más de tres meses y cuya conquista se hizo casa por casa y a un alto coste. Después continúa con el ritual con el que el mejor capitán del emperador Cuauhtémoc se prepara para la lucha final:

...El emperador Cuauhtémoc llama al mejor de sus capitanes. Corona su cabeza con el búho de largas plumas, y en su mano derecha coloca la espada de fuego. Con esta espada en el puño, el dios de la guerra había salido del vientre de su madre, allá en lo más remotode los tiempos. Con esta serpiente de rayos de sol, Huitzilopochtli había decapitado a su hermana la luna y había hecho pedazos a sus cuatrocientos hermanos, las estrellas, porqueno querían dejarlo nacer. Cuauhtémoc ordena: —Véanla nuestros enemigos y queden asombrados. Se abre paso la espada de fuego. El capitán elegido avanza, solo, a través del humo y los escombros... (1982: 83)

Sin embargo, este ambiente épico y colosal se derrumba completamente con la lectura de la frase que concluye la narración: “Lo derriban de un disparo de arcabuz”. En *La guerra de los de abajo* (1984: 144) Galeano narra la sorprendente victoria de la pobre tropa Artigas sobre el ejército brasileño y el folleto propagandístico que, en consecuencia, difunde el gobierno de Buenos Aires en su contra. Las palabras de Artigas: “mi gente no sabe leer” cierran el relato, desviando el su núcleo significativo central de la hazaña bélica que plasmaran los manuales de historia hacia la condición social de los héroes, de lo grande a lo pequeño, de la Historia a la historia. Como explica González, “el resultado de esta estrategia discursiva en las obras de Eduardo Galeano [...] es la integración textual de una pluralidad de mundos o realidades que, confluyentes en la conciencia del autor, pueden confluír igualmente en la conciencia de quién le lee” (1998: 106).

Otro rasgo coincidente, en este caso temático, señalado por la mayoría de los autores es la aparición constante de lo fantástico, que en *Memoria del fuego* tiene una presencia preeminente, sobre todo en el primer volumen. Destaca a este respecto, por ejemplo, la narración del combate de Alvarado con Tekum Umám en *El poeta contará a los niños la historia de esta batalla* (1982: 90 y 91); pero hay cientos de ejemplos más: los dioses se pasean entre los hombres, los animales hablan, emplean utensilios y se visten, los sabios conocen la magia y las estrellas revelan el futuro y el pasado a quien sabe leerlas.

En lo referente a los personajes de los microrrelatos, Navarro Romero llama la atención sobre la poca profundización de que son objeto. “Muy pocas veces son

descritos o caracterizados psicológicamente. Suelen ser anónimos, pero es muy frecuente el uso de personajes conocidos, ya sean bíblicos, mitológicos, literarios, históricos o legendarios. Esto permite una mayor brevedad, ya que ni siquiera es necesario describir el contexto” (2013: 250-251). Ciertamente, *Memoria del fuego* se apoya en el conocimiento previo de muchos de sus personajes y su contexto, lo que permite al autor bastante libertad a la hora de suprimir información al respecto. Sin embargo, Galeano sí tiende a ofrecernos retratos psicológicos complejos. Algunos relatos se basan prácticamente en el retrato de un personaje o de una faceta desconocida o particular de un personaje. Es el caso del emperador Cuauhtémoc en el relato del mismo nombre (1982: 212), de Cervantes en *En un lugar de la cárcel* (1982: 187 y 188) o de Einstein en el relato que lleva su nombre (1986: 122). Esta característica nos lleva a plantearnos una primera divergencia relevante entre las piezas de nuestro puzzle, *Memoria del fuego*, y la poética del microrrelato que se acucia al atender a la siguiente afirmación de Lauro Zavala: “en el cuento hay una tendencia a centrar el texto en el personaje y su posible evolución moral, en la minificción el centro del texto se desplaza al lenguaje, las convenciones genéricas y los elementos intertextuales que exceden al texto y le dan sentido” (Zavala 2015: 54). Hemos llamado ya la atención sobre el compromiso moral de la obra de Eduardo Galeano, y acabamos de señalar la importancia del personaje en sus relatos, pero no queremos decir con esto que se trate de cuentos, o microcuentos —por emplear una terminología intermedia— en vez de microrrelatos o minificciones. Simplemente pretendemos observar divergencias y similitudes, y una diferencia muy importante estriba en la afirmación sobre la importancia central del lenguaje y las convenciones genéricas en el microrrelato, tema que interesa bastante poco a Galeano. Me remito a la citada sentencia del prólogo de la obra que estamos estudiando: “Ignoro a qué género literario pertenece esta voz de voces[...] No creo en las fronteras que, según los aduaneros de la literatura, separan a los géneros” (1982, xi). Por el contrario, como escribe Navarro Romero refiriéndose a los microrrelatos de Ana María Shua, que ella considera paradigmáticos del género:

Estos textos constituyen una reflexión constante acerca del género y de la literatura, además de una incesante experimentación con el lenguaje. Los relatos de Ana María Shua presentan un espectáculo circense en el que las palabras hacen equilibrios en los trapecios de la ironía, la crítica y la reflexión literaria. En un caos solo aparente, el lector puede encontrar las cuerdas invisibles que sostienen su estructura. (2013: 249)

No es que a Eduardo Galeano no le interesen el lenguaje poético y las reflexiones metaliterarias, pero él afronta este problema desde una perspectiva completamente diferente, de carácter más bien estilístico. Hemos hablado ya en la introducción del lenguaje poético de la prosa de Galeano, de su lirismo, subjetividad y su carácter íntimo y emocional. Todos estos rasgos, que poco tienen que ver con el microrrelato, parecen indicar una cercanía con el poema en prosa. El carácter indefinido, subversivo, que hace a los textos de Galeano diluir las fronteras que separan lo lírico y lo narrativo, ya ha llevado anteriormente a algunos autores a apuntar en esta dirección. Fonseca Góngora señala que este desplazamiento por una zona de incertidumbre “que no termina de desligarse de la poesía de corte tradicional ni, tampoco, de desvincularse de los elementos narrativos que también lo conforman” (2017: 285) es de hecho una de las características del poema en prosa, y emplea como ejemplo, precisamente, un texto del propio Eduardo Galeano, *Mujer que dice chau*, que ya fue elegido anteriormente por David Lagmanovich para el mismo cometido:

Me llevo un paquete vacío y arrugado de cigarrillos Republicana y una revista vieja que

dejaste aquí. Me llevo los dos boletos últimos del ferrocarril. Me llevo una servilleta de papel con una cara mía que habías dibujado, de mi boca sale un globito con palabras, las palabras dicen cosas cómicas. También me llevo una hoja de acacia recogida en la calle, la otra noche, cuando caminábamos separados por la gente. Y otra hoja, petrificada, blanca, que tiene un agujerito como una ventana, y la ventana estaba velada por el agua y yo soplé y te vi y ése fue el día en que empezó la suerte.

Me llevo el gusto del vino en la boca. (Por todas las cosas buenas, decíamos, todas las cosas cada vez mejores, que nos van a pasar).

No me llevo ni una sola gota de veneno. Me llevo los besos cuando te ibas (no estaba nunca dormida, nunca). Y un asombro por todo esto que ninguna carta, ninguna explicación, pueden decir a nadie lo que ha sido. (en Lagmanovich, 2005 :249)

Es evidente, a la luz de los estudios realizados por los autores citados —entre otros— que existe una cercanía estética entre los textos de Galeano y el poema en prosa, y el ejemplo anterior hace buena gala de ello. La esencia del poema en prosa se sustenta en el equilibrio entre dos rasgos fundamentales: por un lado, el ritmo, la musicalidad que lo caracterizan como una forma lírica; y por otro la narratividad que lo acerca a la prosa. Pero en las piecitas que conforman el puzle de *Memoria del fuego* prima necesariamente este segundo aspecto, ya que la obra nace, como hemos señalado, con el afán primordial de contar. En opinión de Fonseca Góngora, “la narratividad es el aspecto fundamental que hace evolucionar al poema en prosa a microrrelato, o más bien, que hace surgir al microrrelato de las entrañas del poema en prosa” (2017: 337 y ss.). Es muy posible —según esta autora— que el puente fuese el poema tradicional de corte narrativo, que conservaba la métrica en muchos casos e incluso la rima, pero contaba una historia. Es decir, devenía hacia el objetivismo. En el proceso, este se despojó de la rima y de la métrica, pero conservó su musicalidad e incluso su lirismo, convirtiéndose en poema en prosa para después, devenir en microrrelato al despojarse de sus elementos líricos y dejar solo los ficcionales y estructurales: brevedad e hibridismo (ibid.). El problema es que, a pesar de su mayor peso narrativo, las piecitas de nuestro puzle no han perdido su lirismo. En sus líneas aflora siempre lo subjetivo, el simbolismo y recursos líricos como la sinestesia (los colores se sienten, los relatos se pueden oler, gustar y palpar) como puede apreciarse, por ejemplo, en el ya mencionado relato *Ellas llevan la vida en el pelo*:

Por mucho negro que crucifiquen o cuelguen de un gancho de hierro atravesado en las costillas, son incesantes las fugas desde las cuatrocientas plantaciones de la costa de Surinam. Selva adentro, un león negro flamea en la bandera amarilla de los cimarrones. A falta de balas, las armas disparan piedritas o botones de hueso; pero la espesura impenetrable es la mejor aliada contra los colonos holandeses.

Antes de escapar, las esclavas roban granos de arroz y de maíz, pepitas de trigo, frijoles y semillas de calabazas. Sus enormes cabelleras hacen de graneros. Cuando llegan a los refugios abiertos en la jungla, las mujeres sacuden sus cabezas y fecundan, así, la tierra libre. (1984: 10)

Ciertamente, las fronteras entre ambos géneros son bastante difusas y, de basarse exclusivamente en la condición no lírica del microrrelato, definirían los textos de Galeano como poemas en prosa (aunque quizás en nuestro afán clasificador nos veríamos obligados a alargar un poco la etiqueta para llamarlos poemas narrativos en prosa). Asumiendo estas dificultades, Darío Hernández reflexiona que “quizá el microrrelato sea el género narrativo más próximo a lo poético y el poema en prosa sea, a su vez, el género lírico más cercano a lo narrativo” (2012: 49), y llama la atención sobre un aspecto fundamental: el hecho de que uno y otro género sigan reglas de composición

y recepción sustancialmente distintas.

3 Conclusión

Memoria del fuego es una ambiciosa propuesta para contar la historia de América de una forma completamente diferente, una obra fragmentaria y polifónica que Eduardo Galeano construye ante nuestros ojos y nuestros corazones como un puzzle poético. Los fragmentos que emplea para formar esta trilogía son pequeñas piezas narrativas imbuidas de un fuerte aliento lírico que podemos considerar a medio camino entre el poema en prosa y el microrrelato, considerados ambos desde la perspectiva actual de los teóricos que se han especializado en el estudio de sus rasgos poéticos para establecer una descripción coherente que los establece como géneros literarios de pleno derecho.

4 Referencias bibliográficas

- Ansotegui, Elena. “La utopía son los otros: un acercamiento descolonial a *Memoria del fuego* de Eduardo Galeano”. *Sociedad y Discurso*, 29, (2016).
- Bruner, Jerome. *Actos de Significado. Más Allá de la Revolución Cognitiva*. Madrid: Alianza, 1990.
- Fonseca Góngora, Blanca Delia. *El poema en prosa y los orígenes del microrrelato en Hispanoamérica*. Tesis doctoral, Universidad de Córdoba, 2017.
- Galeano, Eduardo. *Memoria del Fuego I. Los nacimientos*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1982.
- Galeano, Eduardo. *Memoria del Fuego II. Las caras y las máscaras*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1984.
- Galeano, Eduardo. *Memoria del Fuego III. El siglo del viento*. Madrid: Siglo XXI Editores, 1986.
- García Medina, Yovani de José. “Microrrelato o minificción: de la nomenclatura a la estructura de un género literario”. *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, 2 (2017): 89-102.
<http://revistas.uspceu.com/index.php/microtextualidades/article/view/27>
- González, José Ramón. “La estrategia del fragmento: *El libro de los abrazos* de Eduardo Galeano. (1998).
- Hernández Hernández, Darío. *El microrrelato en la literatura española. Orígenes históricos: Modernismo y Vanguardia*. Tesis doctoral. Santa Cruz de Tenerife: Universidad de La Laguna, 2012.
- Koch, D. M. (2000). Diez recursos para lograr la brevedad en el micro-relato. *El Cuento en red: Estudios sobre la Ficción Breve*, (2) 1. 2000.
- Lagmanovich, David., ed. *La otra mirada: antología del microrrelato hispánico*. Palencia: Menoscuarto Ediciones, 2005.
- Mendoza García, Jorge. “Las formas del recuerdo. La memoria narrativa”. *Athenea Digital. Revista de Pensamiento e Investigación Social*, 6 (2004).
- Mendoza García, Jorge. “La forma narrativa de la memoria colectiva”. *Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*, 1 (2005).
- Navarro Romero, Rosa María. “El espectáculo invisible: las claves del microrrelato a través de los textos de Ana María Shua”. *Castilla: Estudios de Literatura*, 4 (2013): 249-269.
- Wallerstein, Immanuel. “El capitalismo ¿Qué es? Un problema de conceptualización”. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. (1999).
- Zavala, Lauro. *La minificción bajo el microscopio*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2006
- Zavala, Lauro. “Hacia una semiótica de la minificción”. *MicroBerlín: de minificciones y microrrelatos*. Madrid: Iberoamericana (2015): 11-20.