
Capítulo 6.

Narraciones desde las sombras: una forma de reinscribir a las mujeres en la historia

Mónica Valbuena Niño

Cuando el foco se enciende la luz apunta al protagonista.

Pero toda luz produce sombra

¿Cuál es la voz de aquel que no es el foco de atención?

Se enciende la luz

Lucía Guerra Cunningham, escritora y crítica literaria, publica en 1991 su libro *Frutos Extraños*, en el cual se encuentra la novela corta que le da el título al libro, acompañada de diez cuentos. Son una serie de narraciones que, como la misma autora expresa, “marcan una nueva etapa [de su escritura, donde lo] más importante allí es la elaboración de lo fantástico y la elaboración del erotismo femenino tanto en un sentido temático como en cuanto a innovaciones de carácter lingüístico, de carácter estilístico” (Chrzanowski 329). En la lectura del libro se encuentra una preocupación por explorar el erotismo femenino, que, como pretexto, muestra la forma como las protagonistas se relacionan con su cuerpo y, más allá, como los otros personajes ven y se relacionan con el cuerpo femenino.

Además de lo manifestado por la autora, Ramona Lagos dice que esta obra es “la búsqueda de la razón de los vacíos históricos y biográficos que reconstruye, y que hace dialogar las dos Américas en un mismo registro de violencia y misterio” (22). Aceptando lo dicho por la teórica, las narraciones del libro tienen como eje central esos “vacíos históricos y biográficos”: *Travesías, De brujas y de mártires, Rehenes de oscuros atavíos, Frutos Extraños y Un encuentro en los márgenes*. Solo se agrega que en este diálogo confluyen tres razas: la indígena, la africana y la blanca.

Tras este planteamiento surge el interés por observar cómo estas narraciones evalúan la historia oficial desde la experiencia de la mujer en el continente americano, dentro de los procesos de mestizaje y transculturación que revelan una doble negación de identidad en razón de su género y raza. Analizar cómo la literatura toma su lugar y posibilita desde la ficción historias que no son falsas, sino que son sombras que quedaron detrás de la luz que visibilizó el foco de la historia. Se considera que *Frutos Extraños*, y *De brujas y de mártires* son obras literarias que lo evidencian, por lo tanto, resulta necesario centrar el análisis en ellas. Para tal fin, primero se estudia la subversión de valores y formas narrativas, para determinar el conflicto al que se enfrenta el personaje principal por su condición de género y raza. Y segundo, se establecen relaciones de significación desde la identidad de los personajes y lo observado en el punto anterior, con el interés de comprobar la crisis que pudieron generar las condiciones a las que fueron sometidas las protagonistas.

Sin embargo, antes de adentrarse en el análisis, es importante realizar un esbozo general de cada una de las obras por tratar y verificar si caben dentro de la denominada literatura histórica.

La primera narración: *De brujas y mártires*, se contextualiza en el tiempo de la conquista española entre 1504 y 1598, con un narrador omnisciente que posibilita ingresar al mundo ficcionado de dos personajes vencidos por el poder masculino occidental, quienes, aunque se encuentran en posiciones sociales antagónicas, guardan una característica común: son mujeres. Una es indígena, llevada a la fuerza a la casa de un conquistador español en algún lugar de América. Otra es la

esposa del conquistador, una mujer española obligada a viajar al Nuevo Mundo so pena de ser castigada por la ley de Dios como cónyuge. Ambas mujeres se encuentran en un mismo mundo desconocido para ellas y son ultrajadas por la fuerza del patriarca español.

La segunda narración, titulada *Frutos Extraños*, es una novela corta o *nouvelle* porque narra la biografía de un personaje desde su niñez hasta la muerte. A diferencia del cuento, que privilegia una situación, una sola acción que el protagonista enfrenta en un momento de su vida.

Se trata de la historia de una afrodescendiente, hija natural que solo tiene a su abuela con quien vive en Estados Unidos. La protagonista es una mujer real, cantante de *jazz-blues*, quien, gracias a lo exótico de su imagen y su voz, se vuelve famosa para el entretenimiento de la blanca élite estadounidense. Esta historia tiene el nombre del libro *Frutos Extraños*, su técnica narrativa pone a una narradora en tercera persona, quien desde un presente en el siglo XX crea una interesante visión comparativa, nos regresa a dos momentos históricos del continente: la época reciente de la abolición de la esclavitud en Estados Unidos y al proceso de la colonización en Latinoamérica.

Ahora bien, desde lo planteado por Gloria Franco:

Lo que está claro es que para que una obra literaria pueda ser considerada como *histórica* debe comprender una acción y unos personajes situados en tiempos pasados, pero en un pasado que pueda ser constatable científicamente mediante la obra historiográfica, es decir, la intencionalidad de verosimilitud perseguida por el escritor debe ser real, verificable. (21)

Característica aprovechada por las dos narraciones que se desarrollan en los dos momentos de la historia real de las sociedades, expuestos anteriormente; con personajes que representan a los actores del conflicto histórico, tanto “ficticios” como la indígena Ninijol y doña Beatriz, y verídicos como la cantante de *blues* Billie Holiday, para comprender e interpretar otras posibles realidades.

En las narraciones *De brujas y de mártires* y *Frutos Extraños* se presenta explícitamente otra versión de unos hechos históricos, en dos

épocas diferentes: el periodo de la conquista española y la época reciente correspondiente a la abolición de la esclavitud estadounidense, principios del siglo XX. Esta reescritura se realiza desde las “áreas oscuras”, como dice Brian McHale¹⁰², donde los personajes que no son los vencedores ni los que tienen poder, toman protagonismo, precisamente en esa área a donde no había llegado el foco central. Las historias se representan a partir de la oscura sombra de la perspectiva femenina que la historia oficial dejó de lado y que solo la literatura como espacio ficcional pero configurativo puede alumbrar.

Ahora nos detenemos a indagar por qué la elección de protagonistas femeninas. Y una posible respuesta es que el texto literario es para la mujer latinoamericana un “síntoma de defensa contra la opresión”¹⁰³, es un lugar donde se puede

Reconstruir la historia de las mujeres o, si lo preferimos, para ‘reinscribir a las mujeres en la historia’, como escribe Françoise Collin, para ‘hacer ver cómo y con qué título han sido coautoras, mucho más de lo que se les ha reconocido’, de una historia que tiene que recuperar también la memoria de lo que no es acción o cambio, sino permanencia, repetición, lo privado que sabemos también público. Porque en la literatura se puede hablar de la vida y de la muerte, del dolor y del amor, y todo ello en tiempo real aunque su intención principal no sea hacer historia. (Franco y Llorca 10)

Según lo expuesto, la premisa de que son narraciones históricas es acertada; además hay que tomar en consideración los conceptos de McHale sobre “la novela histórica posmoderna” y la “metaficción historiográfica”

102 “McHale entiende como tal la historia de los vencedores que protagonizaron los hombres, en la mayoría de los casos (Cfr. Mchale 90). Cuando se exploran las áreas oscuras de la historia en los relatos revisionistas, las historias de los vencidos, excluidos o marginados cobran importancia. La escritura de una historia apócrifa hace posible focalizar la atención en la historia de los perdedores o vencidos, o bien de todos aquellos que permanecieron en el anonimato o a los que la historia oficial olvidó, por ejemplo, las mujeres, los campesinos, los obreros y la gran masa del pueblo”. (Seydel 66).

103 Como lo manifiesta Helena Araújo en su artículo: “Narrativa femenina latinoamericana” (23-34).

de Linda Hutcheon¹⁰⁴, los cuales señalan que la intención del artista al crear estas narraciones es la de deconstruir una parte del pasado, mediante una nueva versión que pone de manifiesto los puntos heterogéneos desde donde se puede narrar la historia. Y esto es precisamente lo que acontece en estas dos narraciones de Lucía Guerra.

La subversión de valores y las formas narrativas

Teniendo en cuenta que la literatura crea un espacio que posibilita digresiones y lecturas de mundos alternos al considerado real, se utiliza este espacio entre las sombras para subvertir valores.

En las narraciones, los personajes principales son mujeres que por dos razones no participaron en la construcción de la historia oficial: por su sexo biológico y por su raza. Dos condiciones que las constituyen en sujetos subordinados al poder que primaba en la época en que se desarrollan las historias. La subversión de valores común en las dos historias está dada por la caracterización de la protagonista y por la focalización de la narración, una visión dentro del sometimiento y el sentimiento de inferioridad frente a la sociedad dominante. En particular, cada texto configura una subversión más determinante.

En *De brujas y de mártires*, majestuosamente se logra subvertir los valores asignados a los dos conceptos del título. Quién es la bruja y

104 La explicación de los conceptos los expone Ute Seydel en su artículo *Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX: Conceptos y definiciones*.

“Según McHale, las novelas históricas posmodernas se proponen desmentir el registro historiográfico, producen intencionalmente los anacronismos y, en algunos textos, se introduce lo fantástico. McHale destaca tres estrategias típicas de estas novelas: la historia apócrifa, el anacronismo creativo y la imaginación histórica. Señala que estos relatos son revisionistas en lo relativo a los contenidos del discurso historiográfico, reinterpretan los sucesos, desmitifican o deconstruyen la versión ortodoxa sobre el pasado. La transformación de las convenciones y normas de la ficción histórica anterior es otro aspecto fundamental en este proceso de revisión. Ambos movimientos revisionistas que se refieren a la historiografía, por un lado, y a la tradición literaria, por el otro, convergen en la construcción de una historia alternativa y apócrifa” (65).

“... La metaficción historiográfica se caracteriza, de acuerdo con Hutcheon, por tres elementos: en primer lugar, realiza la revisión de las historias que han permanecido fuera de la historia oficial, esto es que integra las historias del Otro cuyas historias por razones de género, raza o estrato social permanecían en el silencio. En segundo lugar, se apropia de la supuesta “verdad histórica”, para convertirla en verdades; dicho de otro modo, al poner en tela de juicio la verdad histórica difundida por el discurso oficial, el escritor entra en un terreno del saber donde antes solamente los historiadores exponían diferentes puntos de vista” (72).

quién es la mártir es la pregunta que mantiene en vilo al lector durante todo el relato. Aunque la calificación de cada una se realiza según las determinaciones sociales de la época, el lector es llamado a decidir si la comparte o no.

Por su foco narrativo el cuento se divide en dos partes. En la primera parte, el relato se inclina hacia la situación de la indígena que está siendo violada por el español, la atención se centra en este hecho que ocupa la mitad del cuento. Simultáneamente, aunque con menos énfasis, se presenta la narración de las acciones de doña Beatriz. Además, la autora abre un espacio que deja entre paréntesis, donde permite que se narren los pensamientos de la mujer blanca y los de Pedro de España (su esposo). En la segunda parte, la narración le da primacía a la visión de la mujer española, a quien, por momentos, la voz narradora le cede la palabra para que el personaje exprese sus sentimientos de indignación e impotencia frente al poder del hombre blanco y la repugnancia que le produce la mujer de la otra raza.

La técnica narrativa que usa la autora es la construcción de dos planos accionales, en los que el narrador omnisciente paralelamente relata los acontecimientos de la indígena y la española creando un efecto comparativo entre las dos protagonistas. Las dos son víctimas de la dominación del hombre. Doña Beatriz es obligada a viajar al Nuevo Mundo, a responder sexualmente a su esposo, a aceptar que él lleve a la casa “sirvientas” para satisfacer sus placeres carnales, a no quejarse, porque en este nuevo mundo don Pedro de España podría matarla a golpes y no habría ley que se lo impidiera. En suma, la señora de la casa, por su condición de mujer, está subyugada por las leyes del esposo. En ese sentido, la indígena, por ser mujer, ya está sometida a la subordinación como la mujer blanca; no obstante, a consecuencia de su raza sufre otra discriminación. Como se evidencia en la narración, para los españoles, los indígenas eran seres salvajes, impuros y sin alma. Por eso, Niniloj era impura, lo que hace que se transforme en un objeto sexual que sirve para satisfacer los placeres que la esposa no le otorga al hombre de la casa; además, sufre la discriminación racial tanto del hombre como de la mujer blanca, lo cual configura una doble negación: la de ser mujer y ser indígena.

Por otro lado, parece que cuando se trata de deconstruir la historia de la conquista del continente latinoamericano desde la voz femenina, es casi inevitable tocar el aspecto de la violencia en el cuerpo de la mujer nativa. Por lo menos para Lucía Guerra lo es, pues es un punto de estudio en su libro *La mujer fragmentada: historias de un signo*¹⁰⁵. La autora, conocedora de este aspecto, inicia el cuento desde una situación que la mujer indígena tuvo que soportar con la llegada de los españoles, el ser violentada sexualmente: “Yaciendo de costado sobre la tierra, la mujer vuelve a sentir la carne rígida penetrándola por detrás. La espanta ese tallo venenoso y resbaladizo que comienza nuevamente a horadarla reptando por los muros dóciles de su vulva, desgarrando la humedad con su textura ajena” (Guerra, *Frutos Extraños* 33).

Como se evidencia en la cita, es notable la focalización femenina de la voz. Es decir, se narra desde lo que el personaje femenino siente, característica de la mayoría de la narrativa producida por escritoras. Al respecto, como lo manifiesta María Bruña, la narrativa “por parte de sujetos femeninos tendría un carácter subversivo [porque] se adoptan registros discursivos de lo privado, lo íntimo y lo subjetivo para desmitificar [la historia] o narrarla de otra manera” (5). Elegir empezar la narración con la crudeza de una violación y mantener esa acción durante la mitad del cuento es revertir desde lo íntimo el registro de la conquista española. Guerra asegura: “La novela femenina nos entrega una visión de la mujer frente al mundo desde una perspectiva interior, factor que no solo afecta el contenido y la forma sin que también resulta un rasgo esencial y delimitador” (*Reflexiones teóricas* 33). Rasgo que refuerza el carácter deconstructivo de la narrativa de esta obra.

Ante esto, afirmo que en este cuento se narra de otra manera el proceso conquistador que para la mujer coetánea resulta ser de doble negación con violencia y abuso a causa de pertenecer a una raza diferente a la blanca occidental, como lo reitera Helena Araújo:

105 En este libro, la autora afirma “Y el nombre de la virgen María permaneció, durante la conquista, como la abstracción, en un proceso de apropiación masculina, que tuvo, en su referente histórico concreto, la violación sistemática de la mujer indígena” (Guerra, *La mujer fragmentada* 49).

Pureza del linaje, que ha de salvaguardarse exigiendo la virginidad o la fidelidad de las mujeres. Por eso el varón debe defender su honor en la persona de la madre, la hermana, la esposa y la hija. Y debe considerar igualmente inalienable su “derecho de pernada” en los predios de la servidumbre [Como le sucede al personaje de doña Beatriz]. Esta ideología trasladada al Nuevo Mundo se traduce hiperbólicamente en los abusos del conquistador, que atropella y viola a la indígena considerada impura [como le sucede a Niniloj]. Más tarde, llega la dama española y el orden patriarcal predomina en la tradición de uniones legales que imponen [la doble] discriminación. (24)

La forma de narrar que busca diferenciar la posición de la mujer blanca y la mujer indígena, y el tratamiento que le da a la narración de lo que acontece a la mujer desde lo privado e íntimo, aseguran que el lector interprete la subversión de valores. Doña Beatriz se dedica a orar y pedirle a Dios perdón por los pecados lujuriosos de su esposo, ella considera que el martirio que padece con este matrimonio es una prueba de la divinidad para lograr la redención después de la muerte. En consecuencia, y como de las dos protagonistas quien tiene voz dentro de la narración es la española, ella puede calificar a la indígena de bruja, por sus ojos negros como el carbón, su caminar imperceptible y el “poder” de haber “enamorado” –embruja— a su esposo, lo que reitera su visión de ser una mártir.

Sin embargo, la focalización de un narrador omnisciente permite al lector observar las acciones de doña Beatriz, quien en venganza realiza sapos de trapo negro para quemarlos cada viernes en un ritual que ni los nativos ni Niniloj entendían. Los símbolos tan convencionalizados de una carga semántica de representación del mal como el sapo, el color negro, los viernes (como el viernes trece), inducen al lector a determinar que doña Beatriz le está haciendo brujería a su esposo. No se tiene la certeza de que este maleficio haya dado resultado, lo cierto es que Pedro de España muere. Y en esa situación la española queda como la dueña y señora de la casa, por lo cual decide hacer con la indígena lo que en su continente se hace con las brujas. Se invita al lector a responder quién es la bruja y quién es la mártir.

En este cuento, la subversión del significado bruja y mártir es muy evidente, lo que no sucede en la otra narración que me interesa analizar. Sin embargo, por el hecho de que la transgresión sea sutil, no significa que

no exista. *Frutos extraños* tiene una protagonista negra, pobre, bastarda, posición de discriminación total “en un país donde las tres cosas eran lo mismo” (Guerra, *Frutos Extraños* 81). Aunque esta circunstancia aparezca en un texto ficticio, se sirve de una mujer que realmente vivió esas condiciones sociales, con el fin de crear un aire de verdad para conseguir que no se cuestione la veracidad de lo narrado.

La técnica narrativa usada en este relato es una mezcla de intervenciones como si fuera una entrevista con alguien que ya está muerto. Precisamente, en una entrevista Lucía Guerra explica el uso de la forma narrativa como una dificultad para escribir lo desconocido por la distancia espacial y temporal. “El hecho de ser latinoamericana y tan remota a Estados Unidos de la década de los treinta, imponía una distancia y un núcleo teórico importante” (Carreño 217). Razón por la cual elige un “contrapunto entre Billie y la narradora [que] pone en evidencia los problemas teóricos de la historia y la memoria, del posicionamiento histórico y vivencial de una escritura que arma el entramado de este relato” (Carreño 217)

Efectivamente, el contrapunto entre la narradora que se ubica en Latinoamérica a finales del siglo XX y la protagonista que está muerta, pero cuya historia se desarrolla a inicios del mismo siglo en Estados Unidos, es la confrontación de la visión de una latinoamericana con la visión de una estadounidense afrodescendiente. En la medida en que la protagonista va “pidiendo” que narre ciertas situaciones de su vida, la narradora realiza una traslación al pasado de la parte del continente que habita aludiendo a los indígenas y memorando el proceso de la colonia, e idealizando la tierra de la libertad: “La bandera de Estados Unidos flameaba en sitios extranjeros como símbolo de la libertad y la democracia” (Guerra, *Frutos Extraños* 105). La narradora dice “(Yo empiezo a imaginarme los escenarios como una tierra primigenia, al otro lado del océano y entre los árboles enormes, donde no existían las lianas de la desigualdad) Pero ella me interrumpe y me dice que es necesario ser negra para conocer la verdad” (Guerra, *Frutos Extraños* 90). Y es que una cosa es ser latinoamericana mujer en su propio continente y otra es ser afrodescendiente y mujer en Estados Unidos. Como se ve, nuevamente la autora nos enfrenta a dos mujeres desde posiciones diferentes para crear

la atmósfera precisa en la que se manifieste la doble subordinación de una de ellas.

Pues, si bien “La bandera de Estados Unidos flameaba en sitios extranjeros como símbolo de la libertad y la democracia a la cabeza de una tropa de muchachos, muchos de ellos pobres o negros que no habían conocido en su patria ninguna igualdad” (*Guerra, Frutos Extraños* 105), la mujer negra y pobre menos conocería esos conceptos que tanto se promulgaban. Es en este punto donde se evidencia la doble negación de la que se ha hablado. Para la protagonista de esta *nouvelle*, una cosa es ser mujer estadounidense blanca y otra ser mujer estadounidense negra.

De modo que en esta narración la inversión de los valores establecidos por la sociedad estadounidense se logra gracias a la condición racial y social de la cantante de *blues*. La protagonista no tiene otra posibilidad que trabajar como prostituta: “Ella igual habría empezado su vida siendo una prostituta, qué otro futuro le esperaba a una adolescente pobre, negra y bastarda en un país donde las tres cosas eran lo mismo” (*Guerra, Frutos Extraños* 81). La forma narrativa de diálogo entre la protagonista y la voz que narra le da un giro al paradigma social que le atribuye a este oficio milenario un halo de sacrificio: “Y es su voz la que me hace decidir que ella no podría haber descrito su breve vida de burdel como una etapa mórbida o pecaminosa porque el burdel era el canto, el festival del cuerpo que se vendía en regocijo” (*Guerra, Frutos Extraños* 81). Aquí, la narradora reflexiona sobre la condición de la cantante que, al saber que era su único camino, lo toma con satisfacción por tratarse de un lugar donde, a causa de su edad, era codiciada por los hombres –pues era la más joven de las trabajadoras–. Es el lugar donde se siente apreciada, donde es alguien, donde ella cuenta.

Más adelante, cuando se cierra el burdel por la *Gran Depresión* económica, el destino la lleva a conseguir trabajo como cantante y, gracias a su talento, se vuelve famosa. Esta acción se destaca como un elemento que usa la autora para subvertir la versión oficial y es que la alta sociedad blanca necesita del talento de una mujer negra para que cante en sus veladas y haga parte de su tiempo libre en los hoteles y fiestas; en pocas palabras, para que la haga feliz. Al mismo tiempo, cuando ella

ya adquiere esa posición que le dio la fama, al interpretar una canción sentía “que por fin [era capaz] de borrar toda obligación de escuchar a los blancos, porque los blancos debían callar para escucharlos a ellos ... aniquilar todo gesto humillante, mirando a los blancos de frente antes de iniciar otra variación musical” (Guerra, *Frutos Extraños* 90). Llevar al personaje a identificar un momento de poderío frente a quien lo domina es un indicio de la subversión más grande que contiene la narración.

La marginación a la que es sometida Billie en razón de su raza y su sexo la lleva a ser prostituta; después, a aguantar hambre así tuviera el dinero para comprar alimento; incluso siendo famosa no se le permitía la entrada por la puerta delantera ni el uso del ascensor ni estar en la mesa o, peor aún, casarse con un hombre blanco. Porque en esta historia la mujer blanca también es la legítima, de modo que, aunque el hombre se enamore de la doblemente negada en la sociedad por considerarla “impura”, esta última no puede disfrutar del amor. Billie “lo imaginaba sentado a la mesa de su mujer legítima y blanca, blancamente legítima, legítima porque era blanca...” (Guerra, *Frutos Extraños* 97). Y es justamente esta marginación la que la lleva a las drogas y la que después la motiva a cantarle a los blancos las injusticias en su propia cara, desde el lugar que le otorgaron: “Ella parece decirme que la verdadera historia de su vida tiene como desenlace esos momentos en que, de pie en el escenario, pudo denunciar el dolor de su raza” (Guerra, *Frutos Extraños* 110).

En definitiva, la forma de narrar la historia de Billie Holiday crea un mundo ficticio paralelo al mundo real, con una trama compleja, fragmentaria y discontinua, donde lo que se busca es llamar la atención del lector construyendo una atmósfera de subjetividad y duda frente a la historia oficial que ha calificado a la cantante en una palabra: drogadicta. Y de las drogas que utiliza también trata este cuento; no obstante, en la reivindicación de su historia se expone el porqué de su adicción.

Relaciones de significación y crisis de identidad

En las dos narraciones se observa cómo de la subordinación a causa del sexo y la raza surge una doble negación del ser en las protagonistas.

Aquí se plantea que debido a la negatividad sufrida se crea una privación de voluntades que genera crisis de identidad en los personajes femeninos. Para tal análisis es necesario presentar la definición de *identidad* según lo expuesto por el sociólogo Gilberto Giménez y observarla dentro de las narraciones abordadas:

La identidad de un sujeto se caracteriza ante todo por la voluntad de distinción, demarcación y autonomía con respecto a otros sujetos, ... Diremos que se trata de una doble serie de atributos distintivos: 1) atributos de *pertenencia social* que implican la identificación del individuo con diferentes categorías, grupos y colectivos sociales (v.g., la identificación con una nación, tema que desarrollaremos más adelante); 2) *atributos particularizantes* que determinan la unicidad idiosincrásica del sujeto en cuestión. (Giménez 4)

Además, Giménez explica que las categorías de *pertenencias sociales* más importantes son la clase social, la etnicidad, las colectividades territorializadas, los grupos de edad y el género. Y dentro de estas categorías se incluye el compartir los *modelos culturales* (de tipo simbólico expresivo) de los grupos o colectivos en cuestión.

En cuanto a los *atributos particularizantes*, el sociólogo explica que pueden ser llamados caracterológicos (personalidad), por su estilo de vida, la red de relaciones íntimas (personas de su círculo afectivo), el apego afectivo por objetos materiales incluido el cuerpo, y la biografía o memoria incanjeable del individuo.

Centrada en este concepto de identidad, analizo ahora estos rasgos en las protagonistas de cada una de las narraciones objeto de estudio. Empecemos con *De brujas y de mártires*. Lo primero que nos otorga la narradora son características de *pertenencia social* esenciales de un individuo: empieza la narración diciendo que es de género femenino “Yaciendo de costado sobre la tierra, la mujer...” (Guerra, *Frutos Extraños* 33). Más adelante, otro personaje, que es masculino, la llama “india”, lo que la incluye dentro de un grupo étnico. Aquí, la narradora nos cuenta que es a causa de un vestido que la indígena se encuentra en la situación narrada. Recordando que un atributo particularizante de la identidad es el apego afectivo por objetos materiales, este vestido cobra un valor significativo en la protagonista como se evidencia en la siguiente cita: “Tejió y bordó su

vestido eligiendo cuidadosamente cada uno de los colores porque quería que él fuera un reflejo de los cien lechos multicolores del sol en su viaje vespertino hacia la única muerte transitoria” (Guerra, *Frutos Extraños* 34). Siguiendo las pistas de la identidad del personaje, el lector solo puede intuir que la indígena es una mujer joven, porque al obligarla a quitarse el vestido, ella, en un gesto de solicitar permiso y protección, busca con la mirada a su madre, y porque cuando el hombre ve el cuerpo desnudo de la mujer, exclama: “¡Hostias! Qué buena estás, indita” (Guerra, *Frutos Extraños* 35).

Para este momento de la narración ya el lector deduce, por la situación y los indicios de identidad de los dos personajes hombre y mujer, que el espacio territorial y temporal es el continente latinoamericano en la época de la conquista española. Lo que completa los atributos esenciales de pertenencia social de la protagonista.

Pero la narración también nos da *atributos particularizantes*, además del ya mencionado vestido. En el ámbito de las relaciones íntimas, la historia nos cuenta que ella poseía el vínculo afectivo con la madre y que tenía pareja. La protagonista gozaba de una relación amorosa que recordaba como algo hermoso y placentero:

En cambio ella y Mucunuy Quim se habían amado en completo silencio. Lentamente habían destejido al silencio para reencontrar todos los murmullos del universo ... Él esa noche la cubrió con un suspiro de ave gozosa y ella, acunándolo en su seno, se hizo una flor nocturna que extendía sus pétalos cobrizos bajo la luna. (Guerra, *Frutos Extraños* 37)

Ahora bien, observar cada atributo de identidad que encontramos en la protagonista nos permite comprender de qué manera esta se destruye, hecho que irremediamente conduce a una crisis. El personaje masculino llamado Pedro de España le arrebató su vestido (recordemos que fue este rasgo diferenciador el que hizo que el hombre con armas se fijara en ella). “Ese vestido te lo sacas ahora mismo y me lo das –le ordenó con ese gesto de prepotencia que tenía para dirigirse a todos ellos. ... Le haré a doña Beatriz una broma pesada, ya sabes cómo detesta los colores de estos indios” (Guerra, *Frutos Extraños* 34). El vestido, que es apreciado por la indígena como atributo simbólico de reconocimiento a los modelos culturales

de su comunidad, es visto por el otro como un elemento diferenciador despreciable, desvalorizando así las creencias de toda su raza.

Esto plantea un choque de dos culturas donde una debe ser la dominante. En el caso de la narración y de la historia del continente latinoamericano, la española fue la que dominó. Dentro de la cultura española, según la narración, el hombre era el poseedor de la mujer. En las condiciones de subalternidad ella se quita el vestido y el español la ve “buena”, apetecible; así como toma el vestido, la toma a ella. Entonces, la despoja del valor de sujeto para convertirla en objeto y cercena su cuerpo al violarla. Con este hecho, la indígena queda sin los objetos afectivos que construían su identidad.

Profundizar el análisis de la identidad del personaje, permite conectar con lo expuesto por Gilberto Giménez cuando dice “lo que más nos particulariza y distingue es nuestra propia biografía incanjeable, relatada en forma de “historia de vida». Es lo que algunos autores denominan *identidad biográfica* (Pizzorno, 1989, p318) o también *identidad íntima* (Lipiansky, 1992, p. 121)” (16). La historia de vida de Niniluj se evidencia en lo que ella recordaba haber vivido con Mucunuy Quim para evadir la realidad que estaba sufriendo en el momento de la violación y que por el mismo hecho violento se puede pensar que esta identidad íntima que la llenaba de colores y alegría se va difuminando y transformando en una historia de vida quebrantada por el intruso.

Por si fuera poco, don Pedro de España la desarraiga al llevársela para su casa como “sirvienta”: “Cubre su cuerpo desnudo y da dos o tres pasos en dirección a su choza. / Me has gustado de verdad. ¿Sabes? Te irás a mi casa para servirme cuando me dé la gana –declara él empujándola por la espalda. / Se la llevó atada de las manos sobre la montura fría” (Guerra, *Frutos Extraños* 40). Para este momento, la protagonista ya pierde todo asomo de voluntad y cualquier atributo de pertenencia social es anulado.

Este hecho se une con la elusión del nombre de la protagonista hasta la segunda parte de la narración. Justo cuando es llevada a la casa del español, el usurpador le impone un nombre que no le pertenece: Catalina. Pero los demás sirvientes, que también son indios, sí conocen su nombre y la llaman

por él: Niniloj. A causa de la aparición del nombre, cuando la protagonista ya no poseía nada de su identidad, se crea la imagen de la partición del ser en ella. Para unos es Catalina y para otros es Niniloj, pero a dónde pertenece es algo que se deja al lector.

Pasemos a la protagonista de *Frutos Extraños*. Al inicio de la narración aparece ella viviendo con su abuela y la historia comienza con la descripción de la relación entre ellas. De esta manera, los atributos de *pertenencia social* son los evidenciados primero: niña-mujer, de estrato social bajo, pertenece a una comunidad de negros, “La abuela gorda y de cabellos muy blancos estiraba el labio inferior ... y daba su veredicto haciendo elevarse su voz ronca entre el follaje de las viejas encinas que sombreaban esa calle de negros pobres” (Guerra, *Frutos Extraños* 77), de creencia religiosa cristiana, huérfana e hija ilegítima. Este último rasgo es el que más impacta su identidad:

Bastara que la llamara bastarda para que ella volviera a sentir que el cuerpo se le llenaba de babas espesas, como si fuera el hocico de ese perro deforme que una vez entró a la iglesia cuando el sacerdote estaba en medio del sermón ... Sin poder tolerar la repugnancia, ella pegó un grito y el sacerdote interrumpió en seco el relato de Jesucristo ... ‘Atención, feligreses, presten atención, abran los ojos y miren al perro bastardo. Dios, en su sabiduría infinita, nos lo envía hoy día, hermanos, para que el bastardo despreciado y monstruoso todos nosotros veamos el rostro repulsivo del pecado’. (Guerra, *Frutos Extraños* 79)

En este punto ya es evidente una crisis de identidad a causa del *atributo particular de historia de vida*, de esa biografía incanjeable que en razón de los preceptos sociales es obligada a mantener en secreto, “nadie, absolutamente nadie, debe saber que tú naciste bastarda y que sólo cuentan los hijos legítimos de tu maldito padre” (Guerra, *Frutos Extraños* 78). Aquí tenemos un personaje que es estigmatizado socialmente por su red de relaciones íntimas (la abuela), por su grupo social étnico (afrodescendiente) y por la sociedad completa, a causa de un atributo particular, el ser hija ilegítima. Lo cual conduce, inexorablemente, a un conflicto con los atributos de pertenencia social que implican la identificación del individuo en un grupo.

Esta estigmatización, sumada a las otras características identitarias como clase social, raza y género, la condiciona a un solo camino de vida: “qué otro futuro le esperaba a una adolescente pobre, negra y bastarda en

un país donde las tres cosas eran lo mismo” (Guerra, *Frutos Extraños* 81). Tal condición, sencillamente, elimina la parte del concepto de identidad, cuando se denomina que es “ante todo por la voluntad de distinción, demarcación y autonomía con respecto a otros sujetos” (Giménez 4). Si el individuo carece de posibilidades, no puede tomar decisiones, y esto significa que no posee voluntad ni autonomía, que es lo que define su propia identidad.

Esta carencia de voluntad de la protagonista es reforzada por la narradora cuando constantemente hace alusión a un *tejedor del destino* del personaje: “se le ocurrió que, en alguna parte del cielo o de la tierra, existía un hombre siniestro que destejía la creación justa de Dios para volver a enhebrar los cuerpos y los destinos de los negros” (Guerra, *Frutos Extraños* 84), “entonces regresó a la pista sin saber que al tejedor, en sus diseños malignos, también le gustaba poner unas hebras de alegría...” (Guerra, *Frutos Extraños* 85). Como se ve en las citas anteriores, la protagonista cree que su existencia es manejada por un ser que tiene el poder de controlar tanto su vida como la de toda la comunidad a la que ella pertenece. Por lo tanto, ella no posee ninguna voluntad sobre su vida.

Desde este punto, la crisis de identidad de este personaje es la permanente sensación de impotencia para ejercer su libertad. Es decir, ella era libre para las leyes, pero esclava para la sociedad.

Cómo era posible, se preguntaba mirando al cielo y las montañas, que durante un par de horas ella fuera para ellos la artista aclamada quien, inmediatamente después de los aplausos, volvía a ser una basura despreciable. No sabía por qué, pero estos árbitros absolutos de su identidad le parecían un amante traicionero que arrojaba cuchillas sobre el cuerpo de la mujer que acababa de acariciar. (Guerra, *Frutos Extraños* 93)

Y, poco a poco, en la evolución del personaje en su historia de vida, la cantante deja de lado su preocupación por ser “bastarda” y centra su identidad en el atributo de pertenencia social como individuo dentro de una comunidad afrodescendiente que se mantiene marginada.

El surgimiento del interés por la situación de los de su raza le permite a la cantante sentirse que pertenece a un colectivo, que no es la única, que

hay otros como ella y que ahora los otros están peor que ella. “A ella, como a tantos otros que debían soportar las injusticias del racismo, le parecía que la victoria obtenida en la [segunda] guerra [mundial] había aumentado el odio y el desprecio de los blancos hacia los negros” (Guerra, *Frutos Extraños* 106).

Sin embargo, y gracias a la subversión de valores y resignificación histórica que desea la autora, al finalizar la narración la protagonista se empodera y se apropia de su lugar como cantante famosa. Ella es consciente de que algunos de los atributos de identidad se modificaron con la fama obtenida por su voz. “Qué sentido podían tener sus canciones, sus breves historias de amor y de nostalgia, en el rigor de ese trazado implacable de negros y blancos, de amos y de desposeídos, empezó a preguntarse angustiada” (Guerra, *Frutos Extraños* 108). Ella empieza a criticar las condiciones del mundo al que pertenece y con esto emerge un deseo de cambio, su voluntad va creciendo. Ahora se da cuenta de que tiene otra posición social que le permite ser escuchada por los blancos y, por ende, por los de su propia raza. Y toma una decisión desde el pequeño espacio de libertad que posee, la de utilizar su voz para hacer que los blancos la escuchen:

Cada vez que cantaba *Frutos Extraños* terminaba exhausta, como si en un parto hubiera alumbrado con un grito toda la historia silenciada de su raza. ... Ella sentía que cada palabra de esa canción era un fruto putrefacto que le salía de la boca, iracunda arrojaba sus frutos a la cara de los blancos que la escuchaban en silencio. Y, al terminar los últimos acordes de su canción, envuelta en aplausos, corría al baño a inyectarse heroína. (Guerra, *mujer fragmentada* 109)

Por otro lado, en esta evolución del personaje, que está vinculada a la subversión de la historia de la cantante, Lucía Guerra nos muestra una Billie Holiday que le dice a la narradora lo que quiere que cuenten en esta biografía. El diálogo entre el tiempo pasado y el presente de la cantante, que, aunque ya está muerta, revive en esta obra de ficción a través de la voz que escucha la narradora y crea la imagen de una mujer empoderada que supera la crisis de identidad.

A modo de conclusión

Tanto en *Frutos extraños* como en *De brujas y mártires*, la protagonista no tiene nombre. En la narración se habla de “ella” o, al principio, de “la niña”. El epígrafe del inicio y las pistas de la descripción de la vida junto con el título de la narración hacen que el lector la llegue a identificar. Pero si el lector es incauto, se pierde la reivindicación biográfica que pretende la *nouvelle*.

Lucía Guerra es conocedora y constructora de teoría literaria, es estudiosa de la literatura, lo que a mi modo de ver la hace más consciente de cada elemento que pone dentro de sus narraciones. Por ello, no dejaría en peligro su objetivo histórico si no tuviera uno más grande. Incluso, y como se pudo comprobar en el apartado anterior, las narraciones poseen varios elementos simbólicos que resultaron preponderantes en el objetivo del capítulo. Primero, por la implicación cultural que termina por mostrar el desarraigo, y segundo, por el despojo del cual no se salva ni una prenda. Gestos que muestran el ensañamiento, la voracidad y la ruindad del personaje masculino.

Ahora bien, validar a la escritora como estrategia abre la posibilidad de observar que la intención de la autora al conservar el anonimato de sus protagonistas es también un deseo de hacer partícipe al lector en la construcción de la identidad de ellas. Esta premisa lleva a pensar en un propósito de crear identidad por medio de la identificación con el otro. Si es así, existen dos estrategias que se evidencian en la escritura de Guerra.

Por un lado, como los personajes no tienen nombre, el lector ingresa a ese mundo con menos prejuicios, pues no sabe de quién se trata y se deja llevar por la narración. Esto amplía la posibilidad de identificación con el otro, el otro ficticio que es la protagonista, pues ella no está delimitada ni relacionada con una persona específica. Esta premisa no se aleja de la intención que posee la literatura histórica como lo menciona Jean Franco:

En el mundo inventado por los protagonistas pueden no ser reales pero deben presentar visos de realidad para poder elaborar un mensaje a través de ellos. En este sentido Jitrik dice que la novela histórica convierte en protagonistas a sujetos comunes y corrientes “elevados a héroes activos”, en la misma medida en que ha

dado cabida a grupos sociales marginados o que se hallaban en la periferia del sistema. (23)

Por otro lado, la participación del lector en la construcción de la identidad del personaje se hace apelando a su memoria colectiva sobre hechos históricos que le pertenecen como ser social, como lo plantea Jöe Candau: “hay entonces, que adoptar un lenguaje weberiano, una comunitarización de la memoria, que puede ser objetiva cuando se trata de una memoria acontecimental, y que es al menos el sentimiento subjetivo que tienen los individuos miembros de un grupo de compartir la misma memoria” (40). Retornar al lector al momento histórico de la conquista y colonización española, recordarnos la época posterior a la abolición de la esclavitud estadounidense, centrar las situaciones que viven personajes femeninos dentro de estos acontecimientos históricos, es emplear nuestros recuerdos para de allí partir a una resignificación de la historia del sexo femenino.

Esta característica del género de los personajes es central en la escritura de Lucía Guerra. Al pensar en qué tipo de lector es el que se puede llegar a identificar más con sus narraciones, se observa que la autora tiene como lectora modelo a la mujer latinoamericana. Es decir, sus textos literarios están escritos para ser leídos, particularmente, por mujeres que se identifiquen con la historia y con la memoria que trae la escritora.

De hecho, memoria e identidad se compenetran. Indisociables, se refuerzan mutuamente, desde el momento de su emergencia hasta su ineluctable disolución. No hay búsqueda identitaria sin memoria e, inversamente, la búsqueda memorialista está siempre acompañada de un sentimiento de identidad, al menos individual. (Candau 16)

Por eso, la mujer latinoamericana que conoce de injusticias por la subordinación de su sexo biológico comparte particularidades identitarias con las protagonistas de estas narraciones, lo que la lleva a ser más partícipe de la construcción de estos personajes que, a su vez, construyen una nueva memoria en quien los lee.

Entonces, si se tiene presente que “la memoria es ‘generadora’ de identidad, en el sentido de que participa en su construcción, esta identidad, por su parte, da forma a las predisposiciones que van a conducir al

individuo a ‘incorporar’ ciertos aspectos particulares del pasado, a realizar ciertas elecciones en la memoria” (Candau 16). Se puede plantear que la autora desea con sus narraciones crear una crisis de identidad en las lectoras, al trasgredir los recuerdos que ellas tienen de su propia historia perteneciente al atributo social del género mujer e ir presentándoles otras historias que serán guardadas en la memoria de quienes leen las obras, lo que inevitablemente causa una modificación en su identidad.

Es así como se manifiesta el efecto de reivindicación, porque la lectora puede tener en su memoria el peor de los escenarios de la conquista desde la visión masculina, que es el más promulgado: las guerras y los enfrentamientos entre indios y españoles, por ejemplo. Pero internarse en la zona oscura de la narración que representa el peor de los escenarios de la conquista desde lo que pudo vivir la mujer indígena, creo que es algo que remueve todo el ser de una mujer lectora. Y la lectora tiene en su memoria a una cantante de *blues y jazz* que cayó, como la mayoría de los famosos, en las drogas; pero, visualizar –gracias a la luz que ofrece la literatura– que fue la heroína el único escape de Billie para tantas injusticias con su ser y su raza es elevarla a caudillo.

Y así hay otras narraciones más en el libro *Frutos Extraños* y en la narrativa de Lucía Guerra, pues, como lo menciona la historiadora Glorxia Franco, las mujeres “nos vemos obligadas a realizar permanentemente un ejercicio continuo de crítica y demolición para intentar aproximarnos a la realidad socio-histórica de las mujeres tratando de pulsar la construcción cultural que de la identidad femenina han hecho las sociedades del pasado y los propios historiadores” (Franco 29). De manera que los textos literarios son la forma más sensible de realizar el ejercicio de deconstrucción.

En definitiva, se puede decir que la autora usa sus obras literarias para deconstruir la memoria colectiva sobre la historia de la mujer. “Una memoria fuerte es una memoria organizadora, en el sentido de que es una dimensión importante de la estructuración de un grupo y, por ejemplo, de la representación que éste va a hacerse de su propia identidad” (Candau 40). Como se evidencia, los textos de Guerra dejan marcas imborrables en la mente de los lectores, tocan emociones fuertes que se interiorizan rápidamente, porque al leer hay un reconocimiento de los personajes como

actores de la historia. Se llega a pensar que de eso se trata la deconstrucción histórica que hace Lucía Guerra desde la identidad de las sombras de las mujeres dos veces negadas, reconocer la diferencia con el otro para así también reconocer el camino recorrido hasta llegar aquí, a nuestro presente, valorarlo por el aprecio a lo vivido por las antecesoras y construir, con la sabiduría que da el conocimiento, una identidad creadora de un futuro que reconozca la cultura que poseemos para ir la modificando tramo a tramo. *Hacer memoria desde la sombra para crear identidad hacia la luz.*

Fuentes

- Araújo, Helena. "Narrativa femenina latinoamericana". *Hispanamérica*, vol. XI, n.º 32, 1982. pp. 23-34.
- Araújo, Helena. "Mujeres que escriben sobre mujeres. Los libros de Lucía Guerra y Ludmila Damjanova". *Literatura: Teoría, Historia, Crítica*, n.º 2. Universidad Nacional de Colombia, 2000, pp. 135-142.
- Bruña, María. "Novelar la historia desde los márgenes: Ana Teresa Torres". *Pandora: Revue D'etudes Hispaniques*, n.º 5, 2005, pp. 191-204.
- Candau, Jöel. *Memoria e identidad*. Del Sol. 2008.
- Carreño, Rubí. "Entrevista a Lucía Guerra: sobre escrituras, feminismos y academias". Nomadías. Universidad de Chile. <https://nomadias.uchile.cl/index.php/NO/article/view/15199>
- Chrzanowski, Joseph. "Abrir brechas, destapar silencios. Entrevista a Lucía Guerra". *Anales de Literatura Hispanoamericana*, n.º 25, 1996, pp. 325-333.
- Franco, Gloria. "Historia y narración histórica. Algunas reflexiones". *Las mujeres entre la realidad y la ficción. Una mirada feminista a la literatura española*. Franco Gloria y Llorca Fina. Editorial Universidad de Granada. 2008, pp.17- 37.
- Giménez, Gilberto. "Cultura, identidad y procesos de individualización". Universidad Autónoma de México. 2010.

Guerra Cunningham, Lucía. “Algunas reflexiones teóricas sobre la novela femenina”. *Hispanamérica*, vol. X, n.º 28, 1981, pp. 29-39.

---. *Frutos Extraños*. Monte Ávila. 1991.

---. *La mujer fragmentada: historias de un signo*. Casa de las Américas. 1994.

Lagos, Ramona. *Metáforas de lo indecible: Gioconda Belli, Lucía Guerra, Ángeles Mastretta*. Editorial Cuarto Propio. 2003

Seydel, Ute. “Ficción histórica en la segunda mitad del siglo XX: conceptos y definiciones”. *Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje*, n.º 25, 2002, pp. 49-85.