

COLECCIÓN  
INVESTIGACIÓN



---

# VOCES

*femeninas:*  
en y desde la literatura

---

○ ○ ○  
Adrián Freja de la Hoz  
Sara Martínez Vega  
(Editores)









---

**VOCES**  
*femeninas:*  
*en y desde la literatura*

---

Adrián Freja de la Hoz  
Sara Martínez Vega  
(Editores)

Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia  
2022



Voces femeninas: en y desde la literatura / Female Voices: in and from Literature / Freja de la Hoz, Adrián; Martínez Vega, Sara (Coordinadores). Tunja: Editorial UPTC, 2022. 200 p.

ISBN impreso 978-958-660-634-9

ISBN (ePub) 978-958-660-635-6

Incluye referencias bibliográficas

1. Literatura femenina. 2. Narrativas femeninas. 3. Violencias de género.  
4. Conflictos identitarios. 5. Personajes femeninos. 6. Estudios de lo femenino

(Dewey 809/21) (Thema D - Biografías, literatura y estudios literarios)



### Primera Edición, 2022

300 ejemplares (impresos)

Voces femeninas: en y desde la literatura

Female Voices: in and from Literature

ISBN impreso 978-958-660-634-9

ISBN (ePub) 978-958-660-635-6

### Colección de Investigación UPTC N°. 248

Proceso de arbitraje doble ciego

Recepción: agosto de 2021

Aprobación: febrero de 2022

- © Adrián Freja de la Hoz, 2022
- © Sara Martínez Vega, 2022
- © Lina Natalia Ramírez Ortiz, 2022
- © Mónica Acebedo, 2022
- © Eliana Díaz Muñoz, 2022
- © Adriana Campos Umbarila, 2022
- © Diva Marcela Piamba Tulcán, 2022
- © Mónica Valbuena Niño, 2022
- © Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, 2022

Editorial UPTC

Edificio Administrativo – Piso 4

La Colina, Manzana 7, Casa 5

Avenida Central del Norte N° 39-115, Tunja,

Boyacá

comite.editorial@uptc.edu.co

www.uptc.edu.co

### Rector, UPTC

Óscar Hernán Ramírez

### Comité Editorial

Enrique Vera López, Ph. D.

Zaida Zarely Ojeda Pérez, Ph. D.

Yolima Bolívar Suárez, Mg.

Carlos Mauricio Moreno Téllez, Ph. D.

Pilar Jovanna Holguín Tovar, Mg.

Nelsy Rocío González Gutiérrez, Ph. D.

Manuel Humberto Restrepo Domínguez, Ph. D.

Óscar Pulido Cortés, Ph. D.

Edgar Nelson López López, Mg.

### Editora en Jefe

Lida Esperanza Riscanevo Espitia, Ph. D.

### Coordinadora Editorial

Andrea María Numpaque Acosta, Mg.

### Corrección de estilo

Claudia Amarillo Forero

### Diseño de cubiertas

Mauricio Carreño Carreño

### Editores del volumen

Adrián Freja de la Hoz

Sara Martínez Vega

### Diseño editorial

Karol Fernanda Ramos D.G

Tunja - Boyacá

Impreso y hecho en Colombia

Printed and made in Colombia

Libro financiado por la Vicerrectoría de Investigación y Extensión - Dirección de Investigaciones de la UPTC. Se permite la reproducción parcial o total, con la autorización expresa de los titulares del derecho de autor. Este libro es registrado en Depósito Legal, según lo establecido en la Ley 44 de 1993, el Decreto 460 de 16 de marzo de 1995, el Decreto 2150 de 1995 y el Decreto 358 de 2000.

Impreso y hecho en Colombia - Printed and made in Colombia.

Libro resultado de investigación con SGI 3091.

Citar este libro / Cite this book

Freja de la Hoz, A. & Martínez Vega, S. (Coords). (2022). *Voces femeninas: en y desde la literatura*. Editorial UPTC.

doi: <https://doi.org/10.19053/9789586606349>

# Resumen

---

Este libro es una apuesta por resaltar voces femeninas de épocas y geografías diversas que, de una u otra manera, intentan romper con formas de discriminación o violencias de género. Estas voces se elevan y se transmiten en o desde la literatura, para describir y resistir los mecanismos de opresión de cada época. En medio de la diversidad de problemáticas presentes en las obras abordadas, hay constantes que permiten el diálogo entre los ensayos que componen este libro: la lucha frente a la imposición del deseo masculino, el sometimiento de los cuerpos femeninos legitimado por imperativos sociales, los conflictos identitarios. El recorrido temático, geográfico y temporal de esta publicación es amplio y diverso como las mismas voces que aparecen en él. Aquí se resaltan miradas académicas que, con base en los estudios literarios y en diálogo con otras disciplinas, analizan y reflexionan con sensatez voces femeninas variopintas y representantes de un universalismo que se asienta en la amplitud de consideraciones y manifestaciones culturales que transitan por lo indígena americano, lo africano, lo europeo medieval y renacentista, lo creole, entre otras.

**Palabras clave:** Literatura femenina; Narrativas femeninas; Violencias de género; Conflictos identitarios; Personajes femeninos; Estudios de lo femenino.

## Abstract

---

This book is a commitment to highlight female voices from different times and geographies that, in one way or another, try to break with forms of discrimination or gender violence. These voices are raised and transmitted in or from literature, to describe and resist the mechanisms of oppression of each era. In the midst of the diversity of problems present in the works addressed, there are constants that allow dialogue between the essays that make up this book: the struggle against the imposition of male desire, the submission of female bodies legitimized by social imperatives, the conflicts identity. The thematic, geographical and temporal tour of this publication is broad and diverse, like the very voices that appear in it. Here academic views are highlighted that, based on literary studies and in dialogue with other disciplines, sensibly analyze and reflect on diverse female voices and representatives of a universalism that is based on the breadth of considerations and cultural manifestations that transit through the American Indian, the African, the medieval and Renaissance European, the Creole, among others.

**Keywords:** Women's literature; Female narratives; Gender violence; Identity conflicts; Female characters; Feminine studies.

# CONTENIDO

---

INTRODUCCIÓN .....	9
<b>CAPÍTULO 1.</b> Las voces femeninas en <i>El roman de Flamenca</i> : de la domna a la <i>trobairitz</i> <i>Lina Natalia Ramírez Ortiz</i> .....	13
<b>CAPÍTULO 2.</b> La voz poética en las novelas de María de Zayas y Sotomayor <i>Mónica Acebedo</i> .....	59
<b>CAPÍTULO 3.</b> “El primer cautiverio es del cuerpo, el segundo es el de la mirada”: la construcción de la mirada del narrador en “Ninguém matou Suhura” de Lília Momplé y <i>Terra de Lidia</i> de María Orrico <i>Eliana Díaz Muñoz</i> .....	87
<b>CAPÍTULO 4.</b> El cuerpo-arma de la mujer-irama: la autoría liminal y desafiante de Estercilia Simanca <i>Adriana Campos Umbarila</i> .....	115
<b>CAPÍTULO 5.</b> La memoria de la isla en tres escritoras sanan- dresanas: Hazel Robinson, Keshia Howard y Cristina Bendek <i>Diva Marcela Piamba Tulcán</i> .....	153

<b>CAPÍTULO 6. Narraciones desde las sombras: una forma de reinscribir a las mujeres en la historia</b>	
<i>Mónica Valbuena Niño</i> .....	175
SOBRE LAS AUTORAS .....	197
SOBRE LA EDITORA Y EL EDITOR .....	200

# Introducción

---

Las voces femeninas han sido vitales en cada uno de los momentos de las literaturas del planeta. En los relatos míticos la palabra femenina es normalmente dadora de vida por su relación con la maternidad, pero sobre todo las voces femeninas han sido símbolos muy importantes de rebeldía en textos fundacionales. Desde las tablas sumerias hasta las novelas modernas, pasando por los papiros egipcios, los textos abrahámicos y las grandes obras de la literatura oral y escrita encontramos mujeres como Lilith, Isis, Eva, Sharazada, entre muchas otras, que no se conforman con sus destinos y rompen con el tradicionalismo masculino desde sus voces y sus acciones.

Este libro es una apuesta por resaltar voces femeninas de épocas y geografías diversas que, de una u otra manera, intentan romper con formas de discriminación o violencias de género. Estas voces se elevan y se transmiten en o desde la literatura, para describir y resistir los mecanismos de opresión de cada época. En medio de la diversidad de problemáticas presentes en las obras abordadas, hay constantes que permiten el diálogo entre los ensayos que componen este libro: la lucha frente a la imposición del deseo masculino, el sometimiento de los cuerpos femeninos legitimado por imperativos sociales, los conflictos identitarios. Este tercer aspecto aparecerá con mucha más fuerza en las obras que provienen de territorios con carga colonial.

El recorrido temático, geográfico y temporal de esta publicación es amplio y diverso como las mismas voces que aparecen en él. Como editores, pretendemos resaltar miradas académicas que, con base en los estudios literarios y en diálogo con otras disciplinas, analizan y reflexionan con sensatez voces femeninas variopintas y representantes

de un universalismo que se asienta en la amplitud de consideraciones y manifestaciones culturales que transitan por lo indígena americano, lo africano, lo europeo medieval y renacentista, lo creole, entre otras. La integración de tan diversos elementos tiene como objetivo central la ampliación de los horizontes estéticos e ideológicos de los estudios sobre los sentires y las rupturas culturales dadas a partir de lo femenino.

El capítulo que abre este trabajo, “Las voces femeninas en El roman de Flamenca: de la *domna* a la *trobairitz*”, nos traslada a la Francia occitana de donde surgen las *trobairitz*, quienes hacia el siglo XIII componían cantos que se inscriben en la tradición del *fin’amor*, a través de los que se apropiaban de su deseo y le conferían una dirección con frecuencia distinta de la que la constrictión marital les imponía. La obra analizada, *Flamenca*, es de autoría anónima; no obstante, Natalia Ramírez señala que “si bien no se hace referencia o se cita a una *trobairitz* histórica, sí existen elementos que nos pueden llevar a relacionar las palabras de Flamenca y sus doncellas con la propuesta literaria de aquellas mujeres en la Edad Media”. Entre esos elementos se halla la manera en que el personaje usa la palabra, confiriéndole una importancia vital a la escogencia de los términos para alimentar la pasión de su amigo. Deseo contrabandead, amores ilícitos que aparecen como formas de resistencia frente al yugo de matrimonios pactados por una institución parental que hacía de las hijas una moneda de cambio. La modernidad del tratamiento de la voz femenina se subraya en el texto al mostrar la transformación del personaje que va de la *domna* a la *trobairitz*, de sujeto pasivo del amor a suscitadora del deseo y creadora de una voz que se aventura en lo prohibido.

En diálogo con la tradición medieval, principalmente con el estilo de textos líricos y narrativos enmarcados propio de obras con fines didáctico-morales, la obra de María de Zayas y Sotomayor es analizada en el ensayo de Mónica Acebedo, que conforma nuestro segundo capítulo. Este se enfoca en los poemas incluidos en las novelas de la autora y describe la función que cumplen en la economía de las obras. Acebedo nos ofrece también una descripción de la enigmática biografía de Zayas y Sotomayor a través de los exiguos datos biográficos que existen y de lo que se puede conjeturar desde el cruce de estos con el desarrollo de su obra. Este análisis de la voz poética de Zayas y Sotomayor permite vislumbrar con claridad los aportes y las articulaciones de los registros poéticos dentro de la trama y los niveles narrativos de la novela.

De Europa damos un salto a África, específicamente a Mozambique, tierra en la que, como expresa Eliana Díaz Muñoz, “[e]l Océano cobra los sentidos de una patria imaginaria donde fluctúa una historia común”. Mozambique, en el Océano Índico y el Archipiélago de los Azores en el Atlántico, son los escenarios del tercer capítulo, que, a través del cuento *Ninguém matou Suhura* de Lília Momplé y la novela *Terra de Lidia de Maria Orrico*, nos acerca a la mirada de dos personajes que enfrentan su propia aniquilación, una concreta, la otra simbólica. La historia de Momplé culmina en un grito, tan sordo como el sentido de justicia que impera en el lugar, y la muerte de su personaje en medio de una violación que quedará en la más rotunda impunidad por haber sido infligida por el administrador de la Isla de Mozambique, quien goza de un poder casi ilimitado gracias a la estructura política colonial. En la novela de Orrico, en cambio, habrá una reconstrucción del personaje a través de la escritura, tras un recorrido que le otorga otra forma de percibir la tierra y a sí misma. El análisis de Díaz Muñoz se centra en las construcciones visuales de las narraciones y desentraña el sentido de las focalizaciones presentes en ellas.

En el cuarto capítulo llegamos a territorio americano y nos situamos en el espacio liminal de cuerpos-arma que se niegan a ser aprehendidos por los recursos discursivos que apuntan a fijar las identidades. Adriana Campos Umbarila enfoca su ensayo en la obra de Ester Cecilia Simanca, escritora wayuu renuente a la exotización, cuya obra se resiste a ser leída desde el lugar de enunciación que con frecuencia se espera de su autora. Campos Umbarila deja claro que no se hallará en Simanca un ejercicio de autoetnografía complaciente y que su uso de la primera persona no responde a un ejercicio confesional, pues, al igual que el director mapuche Francisco Huichaqueo, pone en escena problemas reales que poco tienen que ver con las etiquetas que se le asignan a lo indígena. El venado (irama) aparece en la figura autorial de Simanca como símbolo de rebeldía, puesto que entre los wayuus es la forma en que se designa a la mujer que no pasó por los rituales de encierro que la aconductan y la llevan a expulsar el espíritu travieso propio de la infancia. Su condición de irama, las críticas que manifiesta en sus entrevistas y columnas, y el narrar ficcionalmente experiencias que no ha vivido de manera directa, hacen de Simanca una figura igualmente problemática para la comunidad wayuu.

La tensión identitaria se mantiene en el quinto capítulo con el ensayo de Diva Marcela Piamba Tulcán, quien aborda la pregunta por



la identidad raizal en la escritura de Hazel Robinson, Keshia Howard y Cristina Bendek. La reconstrucción de la memoria histórica desde la mirada femenina aparece como hilo conector entre las obras analizadas: Robinson nos sitúa en el paso del siglo XVIII al XIX; la lengua creole y los conflictos raciales son tematizados a lo largo de la narración, al igual que en *San Andrés: a Herstory*, de Howard, que cuenta la historia de la isla desde las vivencias de las mujeres de una familia. La novela de Howard abordará el papel de la religión católica en la sujeción de los isleños, pues con ella se confieren unos beneficios políticos al tiempo que se imponen una lengua y un credo. En Bendek, la cuestión raizal tomará un cariz aún más íntimo, al aproximarse desde alguien que ha dejado su tierra natal en la infancia y que a su regreso indaga sobre lo que significa ser de ese lugar. La respuesta será vaporosa, como los procesos mismos de hibridación que recorren la historia de la isla.

Finalmente, presentamos un ensayo sobre la obra de Lucía Guerra Cunningham, en el que Mónica Valbuena Niño lleva a cabo un análisis a propósito de los planteamientos de las voces femeninas en el libro *Frutos extraños*. En el capítulo “Narraciones desde las sombras: una forma de reinscribir a las mujeres en la historia” se reflexiona acerca de cómo las voces femeninas implicadas en la obra proponen una mirada distinta de la historia de la mujer latinoamericana dentro de los procesos coloniales de imposición cultural heredados. Dichos procesos son cuestionados al tenor del plano de la identidad de las protagonistas y el silenciamiento de sus voces, con el fin de poner en un primer nivel las formas violentas que llevaron a generar estas crisis de identidades y cómo pueden ser entendidas y repensadas según la literatura.

En términos generales, dejamos en manos del público un libro en el que, a pesar de las distancias temporales y geográficas de las obras analizadas, se presentan temas y problemas que dialogan entre sí y se enlazan muy bien con problemáticas actuales acerca de la violencia y la discriminación de género en nuestra cultura. Las voces femeninas en y desde la literatura fueron, son y seguirán siendo parte fundamental en procesos de lucha por la equidad, el respeto y la libertad de acción y pensamiento.

*Adrián Freja de la Hoz*  
*Sara Martínez Vega*

---

## Capítulo 1.

### Las voces femeninas en *El roman de Flamenca*: de la domna a la *trobairitz*

**Lina Natalia Ramírez Ortiz**

“On l’aura compris, le Moyen Âge nous intéresse parce qu’il nous interpelle aujourd’hui, et qu’il est un moment long - mille ans - de notre histoire. Il s’agit donc de nous réapproprier une partie de nous-même, longtemps refoulée”.

Arnaud De La Croix, *L’érotisme au Moyen Âge*

*El román de Flamenca*<sup>1</sup> es un texto medieval de autor anónimo y fecha de composición en discusión<sup>2</sup>. El texto ha llegado hasta nosotros con algunas lagunas tanto en su inicio, como en su desarrollo y final. Asimismo, desconocemos el título original. Algunas propuestas de los investigadores han sido, por ejemplo: “*La Dame de Bourbon* (Mary-Lafon, 1860), *Las Novas de Guillem de Nivers* (Alberto Limentani, 1965), *Novas de Guillaume de Nevers* (Luciana Cocito, 1971), *Le Roman de Flamenca* (Paul Meyer; Nelly-Lavaud), *Le Roman d’Archimbaut* (Ulrich Gschwind, 1971)” (Assié y Bancarel). Sin embargo, el título que ha predominado y

---

1 A lo largo de este texto citaré la traducción de Antoni Rossell en la versión ebook de 2018.

2 Jean-Charles Huchet lo fecha en 1227, mientras que Jean-Pierre Chambon en 1223. Este texto tiene un solo manuscrito que se conserva en la Biblioteca Municipal de la ciudad de Carcasona (Francia).

por el que conocemos la obra hoy (*Flamenca* o *El roman de Flamenca*), es el dado por François Raynouard, quien tradujo una parte del texto<sup>3</sup>.

Jaime Covarsí Carbonero, en su prólogo de la obra de 2019, define este *roman* como un “roman de mujer”<sup>4</sup>. No considero que esto sea una mera apreciación, como tampoco el hecho de que el nombre que se ha mantenido hasta nuestros días, en las diferentes versiones, ponga acento en la protagonista. A pesar de no ser el personaje que más habla en el texto, estimo que su lugar en la narración es fundamental por la manera en que su voz se transforma, pasando de la *domna*<sup>5</sup> a la *trobairitz*<sup>6</sup>.

*El roman de Flamenca* contiene elementos cargados de gran significación y riqueza literaria que representan preocupaciones y reflexiones a propósito de la voz femenina en la Edad Media. En esta obra, la voz femenina es creadora y partícipe del lenguaje. Flamenca es sensible al poder de la palabra dentro del entramado amoroso, pero también es intérprete y copartícipe de gestos y situaciones. Así, los personajes femeninos se adentran en el juego del *fin’amor*, donde las palabras y los gestos son definitivos.

Según Zumthor, arbitrariamente los medievalistas titularon *amor cortés* a las prácticas sociales en torno al amor y la poesía del Medievo. Según él, el término correcto es el de *fin’amor*:

- 3 La primera traducción completa es de Paul Meyer, en 1865, de la cual han partido muchos de los primeros estudios sobre el texto.
- 4 Así titula Covarsí Carbonero la cuarta parte de su estudio introductorio a la obra, en la segunda edición de su traducción del román. En un momento, hablando de la calenda de mayo, nos dice: “La calenda de mayo que nos presenta el autor sintetiza toda la trama de la novela: canción de mujer, otorga la voz a las jóvenes mujeres, que relatan su experiencia amorosa con un lenguaje sencillo y directo (propio, en este caso, de la lírica de tipo tradicional)” (46).
- 5 “En Occitania varios nombres distinguen a la amada del resto de las mujeres *-femna-*, la amada es la señora *-domna-* y sus variantes: *domna* o *dopna-* o *midons* (*midonz*), que más tarde derivará en *dame*” (Aizpún, 317). Se trata siempre de una mujer casada y de alto rango social. Según Rieger, “Existen dos variantes, la más general (del latino *domina*, señora), que designa a cada mujer noble de la Edad Media occitana, y la más famosa, que designa a la dama cantada por los trovadores” (41). Sin embargo, para Kay, el término es uno de los tres géneros conformados en el imaginario de los trovadores. Según Kay, con el término *domna*, los trovadores designaron características tanto del género femenino como masculino. (86)
- 6 “Si la *domna* se convierte en trovadora, la llamamos en general con la forma femenina de *trobador*, o sea *trobairitz*; el problema es que este término no es utilizado por las propias trovadoras y tampoco se encuentra ni en los textos relativos a ellas, las ‘biografías’ medievales, es decir las *vidas* y *razos*, ni en las obras de los trovadores” (Rieger, 42). Sabemos también que la primera aparición de este término dentro de la literatura es precisamente en *El roman de Flamenca*.

En el Mediodía, este amor con el cual se confunde la existencia cortés lleva un nombre, *fin'amor* (el adjetivo *fin* implica la idea de acabamiento). Es un término casi técnico que designa un tipo de relación sentimental y erótica, relativamente fijo en sus rasgos fundamentales, a pesar de las coloraciones múltiples que pueden darle los temperamentos individuales. El *fin'amor* es adúltero en imaginación, si no lo es siempre de hecho. El matrimonio es concebido, en efecto, como uno de los elementos de la presión social, *mientras que la cortesía reposa en el mérito y el libre don*. Toda situación amorosa individual es pensada y expresada en virtud de un esquema, de origen metafórico, tomado de las estructuras feudales: la mujer es soberana, el hombre su vasallo. El vínculo amoroso se expresa, del lado de la mujer, por los términos jurídicos de “embargo”, “embargar”; del lado del hombre, por “servicio”, “servir”. El juramento de fidelidad, el beso mismo, cualquiera sea su sentido erótico, tienen un valor contractual. La “dama” (de domina, “esposa del señor”) aparece entonces siempre en un sitio elevado en relación con el que la desea, ficción que marca, en las perspectivas sociales de la época, cierta identidad entre la satisfacción esperada y los dones que concede un príncipe. (90, cursivas mías)

Por esta razón no utilizaré el término *amor cortés*, sino que, buscando entender este fenómeno y entreverlo en el román, usaré el término de *fin'amor*. En este orden de ideas, la *domna* Flamenca, la esposa de Archimbaut, cambia su estado de cautiva, se vuelve libre al compartir su don libremente con Guillermo. Como veremos a lo largo de este texto, al pasar Flamenca de *domna* a *trobairitz* expone la profundidad de una voz femenina que encarna la rebelión de la dominación del celoso y la revelación de unas ideas de suma modernidad en el siglo XIII.

El potencial y la modernidad de esta obra van saliendo a la luz cada vez más a partir de las distintas miradas de estudiosos y estudiosas alrededor del mundo. Tal y como lo señala Fleischman:

While Flamenca was long regarded as an exalting transposition into narrative of the ideal of love embodied in the lyric corpus, recent investigators have penetrated the text's seemingly idyllic surface to unearth below a universe rife with internal tensions and conflicts (225).

De acuerdo con lo anterior, el presente texto tiene como objetivo la construcción de una mirada reflexiva sobre la modernidad de la obra, teniendo como eje central las transformaciones que adopta la voz de Flamenca a lo largo de la historia.

## Los contrapuntos en las voces femeninas

De La Croix, en su libro *L'érotisme au Moyen Âge*, se acerca a elementos que podemos utilizar para leer *Flamenca*. Uno de estos es la posible mirada del anónimo sobre la voz femenina y el papel de la mujer en la narración. Además, y girando siempre en torno al *fin'amor*, los elementos paganos y religiosos tienen una relación importante en ese intercambio de palabras, y luego gestos, por parte de los amantes. De La Croix considera que dentro de la misma sociedad clerical se gestaba una mirada más abierta sobre la sexualidad y el erotismo<sup>7</sup>.

De esta manera, y siguiendo a Huchet (*L'étreinte*), podemos entender la apuesta de la obra como una unión tranquila de dos elementos aparentemente opuestos. En esta obra no se trata la cuestión de cómo lo religioso es usado en pro de lo pagano —que en este caso sería lo poético o lo que cantaban los trovadores—, en cambio dentro de *Flamenca* se busca la unión de estos elementos. De igual manera sucede en los textos literarios denominados *novas*:

nouer le religieux au poétique, se servir du discours religieux pour retrouver le sens de la poésie et de son histoire. La polarité narrative de ce catalogue indique la voie paradoxale empruntée: la poésie ne peut être rendue à elle-même qu'en se perdant dans un Autre, dans un roman, dans un discours dont l'altérité provient de l'insignifiance de sa représentation dans la culture littéraire occitane. (Huchet, *L'étreinte* 38)

Además de su tratamiento de lo profano y lo divino, encontramos que se relaciona con dicho género en la puesta en escena del triángulo amoroso y el marido celoso. Asimismo, no debemos olvidar que el propio narrador de *Flamenca* puntualiza sobre el tipo de texto frente al que el lector se sitúa. De esta manera, en el verso 250 nos dice: “pero a mis novas vos torn”<sup>8</sup>. Por ende, a través del género *novas* podemos entender un poco más el contenido de *Flamenca*.

7 “Si L'Église, au Moyen Âge, a respecté la ‘philosophie charnelle’ d'Hildegarde de Bingen, laquelle promut la sexualité comme originelle à l'être humain, si Ruysbroeck fut dit docteur admirable, Marguerite Porete ou Maître Eckhart se virent condamnés. Le débat était ouvert, travaillant de l'intérieur une religion qui parfois admettait, voire magnifiait la beauté du monde, ce miroir du divin, et tantôt condamnait le corps au mépris, et diabolisait par suite le désir” (113).

8 Traducido por Rossell como “pero a mis ‘nuevas’ vuelvo”.

Volviendo al tema de lo divino y lo profano dentro de la propuesta narrativa del anónimo, De La Croix nos permite leer diferentes pasajes de Flamenca, para entender mejor la posible lectura de una persona de la época. Con lo cual, la relación entre lo profano y lo sagrado no debe resultarnos necesariamente jocosa:

En effet, la pensée médiévale ne connaît pas fondamentalement la division moderne qui découpe spiritualité et matérialisme. Le Moyen Âge nous apparaît avant tout comme un état d'esprit, qui consiste à spiritualiser le réel. *C'est pourquoi aussi, l'homme médiéval peut nous sembler profondément divisé: déchiré entre son amour de la beauté du monde et le service d'un Dieu immatériel*<sup>9</sup>. (De La Croix 103, cursivas mías)

Quizás así, muchos pasajes donde se utilizan elementos religiosos en pro del amor adúltero sirven para demostrar esa dualidad latente en el mundo medieval. Tal vez el anónimo no buscaba burlarse de como lo sagrado se puede utilizar para las empresas más mundanas, sino que representa dos mundos que podían relacionarse abiertamente. En este ámbito es importante analizar el espacio narrativo otorgado a Flamenca, así como a Alís, Margarita, la reina de Francia, la madre de Flamenca y la esposa del dueño de los baños. Flamenca y sus doncellas, además de ser personajes que responden a los deseos y actos de los personajes masculinos, se convierten en mujeres con un gran poder dentro de la historia, un poder ligado a la creación poética, lo que las convierte en *trobairitz*.

El papel de la *trobairitz* en la sociedad medieval es el reverso del quehacer del trovador. La *trobairitz* le canta al amante, al que denomina *amic* (amigo)<sup>10</sup>. Al igual que los trovadores, las *trobairitz* pertenecían a un rango social alto. Según Lejeune, no se conoce ninguna obra narrativa escrita por una mujer, sin embargo, se han conservado diferentes textos

9 Una voz femenina que puede ser ejemplo de este fenómeno es la de Hildegarda de Bingen (1098-1179) de la que nos dice De La Croix “femme, sainte, visionnaire, administratrice de monastère, conseillère des empereurs allemands, physicienne et médecin, poète et musicienne, ... . Hildegarde parle d'amour, comme les troubadours, avec les accents du *Cantique des cantiques* –ce texte biblique qui déborde de sensualité” (104).

10 Es un término usual en la lírica de las *trobairitz*. De este, Sánchez nos indica: “*Amics* es el sustantivo utilizado para hacer referencias al amado. Lo encontramos generalmente como apóstrofe” (1293).

líricos de mujeres poetas<sup>11</sup>. En sus obras, estas mujeres le cantan al gozo de amar o a las penas que este trae (De la Croix 64). En este panorama, según Bec, el mundo poético de las *trobairitz* es “Un monde qui traitait presque d’égal à égal avec la *domna* et où le poète quémandeur de merci était à même de devenir, par rapport à la dame aimée, le cavalier qu’elle pouvait, au moins symboliquement, tenir un dans ses bras, comme Béatrice de Die” (“Trobairitz” 241).

Además, según este mismo autor, las *trobairitz* se caracterizan por tratar en sus obras la cuestión amorosa sin tanto decoro, estas “entrent immédiatement dans le vif du sujet» (Bec “Trobairitz”, 64). La voz femenina y su deseo plasmado a través de la creación de la *trobairitz*, no se ocultan, sino que se ponen de manera abierta y en el mismo nivel que el del hombre. En *Flamenca*, los dos amantes dialogan consigo mismos e incluso con Amor, quien los interpela, los hace reflexionar y tomar decisiones. Flamenca deviene en *trobairitz* porque también expresa su deseo, ya sea en gestos como en palabras, ante todo cuando reflexiona sobre el amor y cuando compone al lado de sus doncellas los bisílabos que le va a contestar a su amante en la iglesia.

En *Flamenca*, desde el inicio el narrador nos hace saber sobre la consciencia e inteligencia de la protagonista femenina. No en vano, su padre antes de imponer su voluntad de casarla es aconsejado por algunos de sus allegados para que le comente su decisión a Flamenca:

Pero hablad de ello con nuestra señora,  
y preguntadle también a Flamenca,  
pues es de tal manera de ser  
que su preferencia sabe atenerse  
a lo que es juicioso y razonable. (v. 37-40)

Se nos muestra así desde el comienzo una imagen de la protagonista, no como una víctima de decisiones que otros toman sobre su vida, sino como la portadora de una mirada aguda sobre dichas decisiones.

---

11 La Condesa de Día es considerada una de las poetas más importantes de la Edad Media. Lejeune nos dice además: “Dans sa brièveté, avec ses élans personnels, avec ses interpellations directes, jetées et répétées au ‘bel ami cher’, avec ses images inattendues, la poétesse de Die parle un langage personnel. Rien de semblable ne se trouve ni chez les troubadours, ni chez les trouvères» (Lejeune 203).

La primera intervención de Flamenca en la narración (que llega hasta nuestros días) es la respuesta que da ante la orden de su padre de casarse con Don Archimbaut:

Entonces la doncella sonrió y dijo:  
 — Señor —(dijo ella a su padre)— bien parece  
 que me tenéis en vuestro poder  
 pues tan ligeramente me entregáis;  
 pero, ya que os place, en ello consiento. (v. 276-280)

Aquí, nuestra protagonista no se lamenta ante la imposición masculina que pasa por sobre su libertad, ni parece contrariada ante un matrimonio arreglado para ella. En este punto, la voz de Flamenca no se parece en nada a la voz femenina analizada por López, correspondiente a la *fabliau* titulada *La Chastelaine de Saint Gille* (datada de finales del siglo XIII). En esta *fabliau*, la mujer, quien está siendo casada con un hombre al que no ama, le expresa al cura:

Querido dulce señor, yo no oso contradecir  
 a mi padre, pero jamás le seré fiel. ¿Tendré,  
 pues, desgraciada, mi marido a mi pesar?  
 A mi pesar, ciertamente, lo tendré. Pero jamás  
 le seré fiel, señor cura, sabedlo bien. (51)

Por el contrario, Flamenca se muestra en disposición de obedecer las costumbres y leyes de su sociedad. Es consciente de que se encuentra bajo el poder de su padre e incluso lo expresa. No se queja ni reclama ante lo que se le propone, llega hasta (unos versos adelante, al ver la emoción de Archimbaut por su aceptación) a mostrarse amable: “A Flamenca su orgullo no le impidió / Ponerle buena cara; y suavemente le dice: / —A Dios os encomiendo” (v. 290-292).

Pero encontramos la sutileza del sentimiento de Flamenca, cuando el narrador expresa que el orgullo no fue un impedimento para contestar ante la emoción del futuro esposo. Por lo que podríamos pensar que Flamenca acepta solamente para evitar futuros conflictos. Como vimos anteriormente, Flamenca es caracterizada como concedora de lo correcto, como una mujer razonable.



Una vez realizado todo el festejo matrimonial, y tras la espera impaciente de Archimbaut, en la noche, los recién casados tienen relaciones sexuales. El narrador nos dice que Archimbaut era un maestro en este arte y que “Flamenca nunca se quejó ni se lamentó” (v. 338). La transformación de la mujer que inicialmente sucumbía a las caricias del hombre que no ama, pasando a ser una mujer que, como veremos más adelante, se queja de su matrimonio, no es sino una muestra de su evolución y madurez. Incluso, Dickey sugiere que Flamenca es un personaje más real que Guillermo, en la medida en que se produce dicha transformación. Inicialmente, la vemos bajo el dominio masculino, pero irá transformándose a lo largo de la narración a través de sus acciones y palabras (14).

Durante los festejos que continúan a lo largo de varios días, Flamenca es admirada por todos los invitados, más de quinientos, como nos dice el narrador (v. 524). Esto puede acentuar nuestra idea acerca de la libertad relativa a la vida pública, que aún no ha perdido, pues hacia el final, cuando escapa de su cautiverio, volverá a ser admirada por muchos. La libertad de Flamenca empieza a verse realmente en peligro cuando la reina de Francia suscita la desconfianza de Archimbaut sobre su reciente esposa.

Como sabemos, hay una manga que porta el rey y que provoca grandes celos y un profundo sentimiento de desconfianza en la reina. La reina considera que aquella manga es un símbolo de amor. Los celos surgen en ella tras interpretar dicho elemento. La reina se contiene en sus gestos, pero, dentro de sí, relaciona esta manga con Flamenca, a la cual considera la dueña. Y ella, como nos dice Lazzerini, es capaz de contagiar sus celos a Archimbaut. Las palabras que lanza son de un enojo contenido, ya que son claramente amenazantes: “Por lo bajo dijo que si se enteraba / de dónde la había conseguido el rey, / lo pagaría muy caro, toda mujer, excepto una” (v. 812-814).

Más adelante, y al parecer más afectada, la reina no duda en hablar con Archimbaut, a modo de súplica o pidiendo ayuda, le expresa: “—Don Archimbaut, lo siento, pero si vos no me aconsejáis, / este mal que me aqueja empeorará mucho” (v. 830-832).

La reina aparece aquí como una mujer afectada e incluso enferma, pues es ella la portadora de los celos que tan profundamente la trastornan. Esta considera que compartiendo aquel sentimiento a Archimbaut podrá disminuirse su efecto. Hará retirar a Flamenca del lugar —quien se presta diligente a obedecer— y después expresará adolorida a Archimbaut:

—Don Archimbaut, querido amigo,  
¿no actúa el rey como un necio,  
cuando, ante mi presencia,  
lleva una prenda de amor?  
En verdad os digo, según mi opinión,  
que demasiado me ha faltado al respeto,  
y al mismo tiempo a vos. (v. 857-863)

Vemos en ella unos celos que la afectan y un sentimiento del que parece querer vengarse. Es importante recordar lo que nos indica Lazzarini: “Elle apparaît méchante, acharnée à exciter en Archimbaut la même jalousie qui la dévore” (52). Este personaje femenino será quien generará la sospecha en Archimbaut. Esta mujer apenada por los celos —bien sean maternos o conyugales— logra alterar el destino de Flamenca. Además, el narrador nos indicará más adelante la importancia y poder dentro de la historia:

¡Ay, qué pecado, cuánta mala fe!  
Pues la reina ha hecho todo lo posible  
para que Don Archimbaut ya no duerma jamás  
ni descanse en sano reposo. (v. 898-901)

El narrador destaca las implicaciones de las acciones de la reina y se lamenta de la situación que se va a desencadenar en Archimbaut. Este narrador valora el actuar del personaje femenino, exponiéndonos que, ya sea consciente o inconscientemente, esta pone su esfuerzo en generar los celos en Archimbaut. Por esta razón, claramente, la lectora o lector puede construir una imagen negativa de este personaje femenino.

Ahora bien, volviendo unos versos atrás, sobresale el escepticismo inicial de Archimbaut ante la acusación sobre la supuesta relación entre su ahora esposa Flamenca con el rey. Para él, se trata de un mero entretenimiento (v. 875) por lo que le pide a la reina que no piense en ello,

procurando que esta evite los celos. Sin embargo, un momento después vemos que se trata de una actuación y que realmente las palabras le han afectado. Estas han tenido un eco profundo en la mente de Archimbaut y, como sabemos, lo alterarán completamente.

A continuación, para mayor desesperación de la reina y Archimbaut, antes de la cena, el rey acerca a Flamenca hacia sí, y pone su mano en el seno de ella. Ya no volvemos a escuchar palabras de la reina, solo —y en voz del narrador— sabemos que, tras veinte días, todos los invitados se marchan para felicidad de la reina que no hubiese resistido más (v. 980). De esta manera, esta voz femenina tiene poder trascendental en el desarrollo de los acontecimientos.

A partir de aquí, se presenta un cambio en Archimbaut, se convierte en el *gilos*, en el marido celoso. Son los gestos, palabras de lamento y el poco cuidado de sí, lo que lo caracterizarán en la segunda parte. Flamenca nota el cambio en su esposo y este le causa miedo. Sin embargo, intenta invitarlo a comer con ella y más adelante le preguntará qué le sucede. Flamenca en este punto se vuelve víctima de un Archimbaut alterado, quien le lanza amenazas, se mueve inquieto por doquier y tiene gestos bestiales. Son las palabras de Archimbaut, sus gestos, sus movimientos y su apariencia los que reinan, Flamenca permanecerá a un lado durante todo el momento de la trama en que se manifiesta la metamorfosis de Archimbaut.

Hacia el verso 1300, Flamenca es aprisionada en una torre con sus dos doncellas. Se nos dice que su cautiverio dura dos años. Dentro del silencio de Flamenca —evidente en cuanto es el narrador quien nos relata las lágrimas de dolor de la cautiva— aparecen las voces de sus doncellas. La primera es la de Margarita, que se disculpa con Archimbaut por el tiempo excesivo que pasaron en los baños (lugar que se convertirá en un espacio importante más adelante). A la respuesta de Archimbaut, que continúa siendo juzgadora, Alís, la segunda doncella, con tono irónico le dice: “—Señor, ¿y vos?, / os bañáis más a menudo que nosotras, / ¡y estáis mucho más tiempo!” (v. 1545-1547).

Esta respuesta resulta sorprendente, pues Alís se atreve a replicar al dedo inquisidor del celoso. Al mismo tiempo, este pasaje puede permitirnos entrever aspectos cómicos tanto de la historia como del discurso de los personajes. El personaje de Archimbaut celoso, se caracteriza como un ser bestial o casi monstruoso; sin embargo, Alís es capaz de bromear sobre su imagen frente a él. Puede percibirse aún más cómica la escena, ya que Archimbaut no responde nada a las palabras de Alís. Además, podemos notar que la imagen de Archimbaut se hace aún más ridícula, ya que en su intento por ejercer poder sobre Flamenca —y claramente de igual manera sobre las doncellas— pierde poder sobre sí mismo (Fleischman 230).

Acto seguido aparece Guillermo en la narración. Durante más de cien versos se describe la belleza de este y sus cualidades, de tal manera que se nos presenta como la antítesis perfecta del nuevo Archimbaut. Aquí, la narración se posa sobre el caballero, sus cualidades y su manera de acercarse a aquella dama de la que se enamora de oídas. Guillermo escucha hablar de Flamenca durante su llegada a Borbón y del lugar donde se hospedará. En ese momento conocemos a un personaje femenino efímero llamado Bellapila, esposa del dueño de los baños. Este personaje sirve dentro de la narración para confirmar las cualidades de Guillermo: su belleza y riqueza.

El proceso de enamoramiento de Guillermo, dentro de este “amor de lejos”<sup>12</sup>, se enmarca en el *fin’amor*. Aquí, las palabras, enmarcadas en esta tradición occitana —donde no se busca poseer inicialmente, sino que se ensalza todo el proceso amoroso— son esenciales. Resulta interesante la importancia de lo que Koehler, citando a Leo Spitzer, llama la «paradoxe amoureux» que es la base de toda la poesía trovadoresca (la que según varios investigadores tiene un gran eco en *Flamenca*):

12 Este término viene de la obra poética del reconocido trovador occitano Jaufré Rudel. En la antigua lengua provenzal “amor de lohn”. Cirlot analiza las canciones de Rudel y determina tres puntos ejes del tratamiento del “amor de lejos”: “en primer lugar, el sueño situado en un lugar al cual se hacía referencia mediante el adverbio *lai* (allí) que se opone al estado de vigilia al que corresponde un aquí (*sai*); en segundo lugar, un movimiento de ida y vuelta, formulado como peregrinación; y, en tercer lugar, la visión o no del amor que tiene que ver con el sueño y la peregrinación” (288).

amour qui ne veut pas posséder, mais jouir de cet état de non-possession, amour-*Minne* contenant aussi bien le désir sensuel de ‘toucher’ à la femme vraiment ‘femme’ que le chaste éloignement, amour chrétien transposé sur le plan séculier, qui veut *have and not have*. (29)

Puede considerarse entonces que se presenta el terreno perfecto para que el *fin’amor* se desarrolle y traiga consigo la gran actuación de las palabras, donde los personajes femeninos son fundamentales. Es importante ver en este personaje masculino la relevancia de las palabras, en la medida en que estas conjuran a esa Flamenca ausente. Esas palabras que rodean el proceso de acercamiento a Flamenca podemos relacionarlas con el monólogo amoroso también típico de la lírica trovadoresca. Un ejemplo de esto pueden ser los siguientes fragmentos de un *comte* de Guillermo IX de Poitiers, considerado el primer trovador de la historia. Se trata de la titulada *Aissi comensa del comte de peitius*:

La douce joy dont puis jouir,  
Je veux à la joy revenir,  
Puis en elle le mieux chercher,  
Car je suis sans faux honoré  
Du mieux que voir et puisse ouïr.

...

Autre joy doit s’humilier  
Devant ma dame au claire sourire,  
En son regarde grâve se mise.  
Noblesse aussi doit s’incliner.  
C’est bien plus de cent ans durer  
Que joy de son amour saisir.

...

Plus belle ne se peut trouver  
Nul dict, regard, se mieux \_\_\_\_<sup>13</sup>  
Pour mon bien la veux retenir,  
Par elle soit mon cœur grisé,  
Aussi mon corps renouvelé.  
Si bien qu’il ne puisse vieillir.

Dame, votre amour me donnez ?

---

13 Ininteligible.

Suis prêt à tant me réjouir,  
 Partout le faire resplendir  
 Ou bien à chacun le celer. (Guillaume IX 86, 87, 88)

En los versos, Guillermo de Aquitania crea y se dirige mediante las palabras a aquella mujer que desea. Estas configuran lo amado que se encuentra lejano. Esta forma de monólogo, tan importante en el discurso literario trovadoresco, se asienta en el roman. Huchet nos dice que el *fin'amor* sitúa el deseo a distancia de aquello deseado, por esto aparece el “Monologue d’un ‘je’ adressé à une absente. Le discours lyrique troubadouresque découvre sa structure dans la dépendance du sujet à l’Autre, dans l’impossibilité de leur conjonction» (Huchet, *L'étreinte* 84). Vemos además que Guillermo se desmaya por amor<sup>14</sup>, lo que le ocurrirá también a Flamenca, y juntos tendrán a sus donceles y doncellas, respectivamente, para ocuparse de ellos. Cabe resaltar aquí que dicho desmayo es ocasionado por las palabras:

—Señora Torre— dijo él— bella sois por fuera,  
 bien pienso que por dentro sois pura y clara;  
 Dios quisiera que yo estuviera allá  
 de tal forma que Don Archimbaut no me viera,  
 ni Margarita ni Alís.

Con estas palabras dejó caer los brazos  
 y no pudo sostenerse en pie;  
 perdió el color, y el cuerpo le faltó. (v. 2129-2136)

De igual manera, Flamenca, expresándose a Amor, llegará a desmayarse:

y no encontraréis ningún obstáculo,  
 y a aquél que me requiera de vuestra parte  
 lo que tengo de vos.  
 le responderé sin protestar:  
 ‘me complace’, pues bien veo

14 Cabe destacar que en los versos que le siguen al 2129, Guillermo le habla a la torre y desea poder entrar sin ser visto por Archimbaut y las doncellas. En estos versos se refiere a Alís y Margarita por sus nombres, lo cual no tendría mucho sentido, ya que nadie le ha dado dicha información. Considero que este es un error del anónimo y que nos permite ver cómo el discurso de un personaje es dominado por el del narrador al punto de otorgarle conocimiento que no tendría naturalmente.

que de otro modo no puedo vivir.  
Con estas palabras se desmayó  
y permaneció en este estado  
hasta que Don Archimbaut volvió. (v. 5643-5651)

Las palabras resultan poderosas también para ellos mismos, la relación que establecen con ese otro que imaginan se alimenta con las reflexiones continuas que hacen consigo mismos, que los afectan tanto psicológica como físicamente.

## Flamenca onírica<sup>15</sup>

A continuación, aparece otra voz femenina. Se trata de la Flamenca que emerge en los sueños del apasionado Guillermo. Como ya sabemos, con el fin de acercarse a Flamenca, Guillermo se convierte en clérigo. Además, y por idea de la Flamenca onírica, construye un pasadizo que conecta la casa de Peire Gui, donde se hospeda, con los baños a los que asiste Flamenca. Esta se presenta una noche en las ensoñaciones de Guillermo para indicarle cómo llegar a ella.

En el primer sueño, Guillermo declara su amor a la mujer, y siguiendo muy bien el *fin'amor*, se proclama como su vasallo (v. 2.815). Pasa después a nombrar las cualidades que escucha, y se imagina, sobre ella y por las que intenta llegar a ella. Ante su petición, Flamenca onírica le pregunta sobre su identidad y expresa que nunca nadie le ha hablado así:

—Señor, ¿quién sois vos  
que tan gentilmente me requerís?  
Y que no os moleste si os lo pido,  
pues nunca nadie me dijo tantas cosas,  
ni nunca he oído tanto ni tan poco  
de alguien que me hablara de amor de este modo. (v. 2839-2844)

De esta manera Flamenca onírica llega a expresarle:

Por ello os aconsejaré brevemente

---

15 Llamaré así al personaje femenino de Flamenca que aparece en los sueños de Guillermo.

de lo que vos me requerís.  
Querido señor, aquel que me da la paz en el monasterio,  
si fuera capaz de hacerlo,  
creo yo que podría hablar conmigo  
*una sola palabra cada vez,*  
pues bien sé que no hay tiempo para más;  
y que esperara a la vez siguiente. (v. 2924-2931, cursivas mías)

Observamos que se va prediciendo aquel intercambio tan relevante dentro del román, donde poco a poco las palabras irán apareciendo y haciendo emerger más fuertemente la pasión amorosa. Además, Flamenca onírica revelará a Guillermo cómo llegar hasta ella:

Y en los baños de Peire Gui,  
donde me baño de cuando en cuando,  
se podría abrir un pasadizo bajo tierra,  
de modo que nadie lo viera,  
que condujera hasta una habitación.  
Por ahí podría llegar mi amigo hasta mí,  
cuando él supiera que yo estoy allí. (v. 2935-2941)

Enseguida, Flamenca le dice:

Ahora ya os he mostrado el camino;  
y lo que os digo de una manera general  
reflexionadlo vos solo,  
pues no quiero que nadie más se entrometa en nada,  
ni que se ocupe de nada,  
pues de buen corazón me otorgo a vos  
y por vos a Amor suplico.  
Y para que mejor me creáis  
venid aquí entre mis brazos  
que os besaré, querido amigo;  
pues sois tan noble y con tantas cualidades,  
tan cortés y tan apuesto  
que toda dama en su sano juicio  
os debería honrar y acoger,  
y seguir vuestro deseo. (v. 2942-2956)



Hay que tener en cuenta que es también Flamenca onírica la que siembra en él la idea de la conversación que podrá desarrollarse en la iglesia. Esto resulta muy interesante, ya que quizás el cambio de Flamenca llega a darse para una lectora o lector, también gracias a esta escena. Es decir, para nosotros Flamenca empieza a cambiar, aunque esté dentro del sueño de Guillermo. Su voz puede entenderse en él y por ende podemos observar su cambio. Esta Flamenca onírica es una Flamenca más cercana a las *trobairitz*. Es interesante considerar el término de *amic* (amigo) que también encontramos en Beatriz de Día. Es de esta manera que las trovadoras llaman dentro de su poesía a su amante. Recordemos lo que cantaba la trovadora antes mencionada: “Bello amigo, amable y bueno / ¿Cuándo os tendré en mi poder? (Delgado)”.

Además, puede que nos sirva fijarnos en la voz del narrador para entender la naturaleza de la voz de Flamenca en los sueños. En los versos 2961 y 2962, este nos dice: “Una vez que Guillermo hubo visto en sueños / todo lo que su dama le aconseja”, como si en efecto la voz fuera de la protagonista femenina. Sin embargo, como bien argumenta Grossweiner, la voz de Flamenca podría estar determinada bajo la voz masculina. Quizás esta pone sus deseos en ella. Vemos que hay toda una reflexión por parte de la Flamenca onírica (v. 2889-2956). Podemos ver bajo el cristal de la voz masculina el discurso de Flamenca onírica, pero también puede decirnos sobre el poder que la consciencia de Guillermo pone en ella, la ve de alguna manera como cautiva, pero al mismo tiempo como su salvadora.

Disto entonces de Grossweiner, pues si bien el autor puede que no conociera a las *trobairitz* o su discurso en la época, lo que genera aquí es una voz de una mujer creadora. Flamenca aquí y más adelante nos mostrará su poder dentro del juego del *fin’amor*.

## La Kalenda Maya

Antes de que Guillermo pueda dar con el modo de acercarse a Flamenca y formule su “Ailas”, se topa con un grupo de mujeres que pasan entonando un canto, titulado *Kalenda Maya*. Según una nota al

pie de página de Antoni Rosell, el traductor, las *mayas* eran un “poste o árbol decorado con cintas y flores alrededor del cual se celebran danzas y cantos para festejar la llegada del mes de mayo” (259). Las festividades de mayo, en donde las calendas eran un canto importante, pueden decirnos más acerca de la voz femenina dentro del *roman*.

En un muy interesante texto acerca de las relaciones entre la poesía lírica trovadoresca y las fiestas de mayo, Bédier nos dice que estos cantos, que también se danzaban<sup>16</sup>, propios del festejo de la llegada de la primavera:

célébrent la joie, la gaieté, la *joliveté*, inhérentes à la saison nouvelle. Or ces qualités ont pris une telle place dans la lyrique provençale que *joi* est devenu pour ainsi dire synonyme de poésie. —A l'idée de gaieté, dans les chansons de mai, s'associe tout naturellement celle de jeunesse. . . . — Enfin, le printemps, la joie et la jeunesse sont intimement liés à l'amour dans les chansons de danse et ils le sont pareillement dans la poésie courtoise. (42)

De igual manera, sabemos que los cantos de mayo tienen origen, según M.G. Paris, citado por Bédier, de fiestas antiguas a Venus, denominadas *Floralia*. Por esto, no es gratuito que nuestro anónimo haya introducido una canción —aparentemente de su autoría, y con toda la inspiración de esta tradición— que celebra la alegría juvenil, que a su vez se traducirá en la libertad femenina. Estas canciones de mayo, *maieroles* o *reverdies*<sup>17</sup>, además de celebrar el cambio de estación, cantan al amor libre. Es recurrente en estas el desprecio hacia los celos y su portador, el esposo. Según Bédier, en estas canciones las jóvenes rechazaban la tutela tanto de sus familias como de sus esposos: “elles courent sur les prés, se prennent par les mains, et dans les chansons qui accompagnent leurs rondes elles célèbrent la liberté, l'amour choisi à leur gré, et raillent mutinément le joug auquel elles savent bien qu'elles ne se soustraient qu'en paroles” (22).

16 “La primitiva ‘canción de mujer’ se había convertido en una *danse* ya a finales del siglo XII; fue la adaptación al baile lo que hizo que esta canción se salvara, y posiblemente hizo -también- que incurriera en las iras eclesiásticas” (Alvar, citado por Covarsi 77).

17 En español “reverdecimiento”.

Sin embargo, según este investigador, viene bien saber que estos cantos eran solo una representación en palabras de aquella libertad<sup>18</sup>. Esa emancipación era únicamente cantada, ya que después de la fiesta las mujeres regresaban a la vida normal:

Prendre au pied de la lettre ces bravades folâtres, ce serait tomber dans une lourde erreur ; elles appartiennent à une convention presque liturgique, comme l'histoire des fêtes et des divertissements publics nous en offre tant. La convention, dans les *maieroles*, était de présenter le mariage comme un servage odieux, et le mari, le 'jaloux', comme l'ennemi contre lequel tout est permis. (Bédier 22-23)

Este canto, que para Limentani resulta ser creación del anónimo, es claramente un elogio a la libertad amorosa femenina<sup>19</sup>. Dentro del román, el narrador nos dice que las mujeres<sup>20</sup> pasan frente a Guillermo mientras entonan dicho canto:

—¡Bien haya aquella dama  
que no hace languidecer a su amigo,  
ni teme al celoso ni al castigo  
por el hecho de ir con su caballero al bosque,  
al prado o a un jardín, o por llevarlo  
a su habitación para disfrutar con él,  
y que el celoso se tienda al borde del lecho;  
y si él le habla, que ella le responda:  
No me digáis una palabra, retiraros ahí,  
porque mi amigo yace entre mis brazos.  
¡Kalenda maya! Y él se va.<sup>21</sup> (v. 3236-3247)

En *Flamenca* tenemos la inserción de un canto entonado por un grupo de mujeres jóvenes. Es un canto ficticio, creado por el anónimo e inspirado, como dicen varios investigadores, en la *Kalenda Maya* del trovador provenzal Raimbaut de Vaqueiras. Lo que las mujeres entonan

18 En general, podemos decir que todos los productos artísticos, así como jurídicos o filosóficos, no pueden representar en su totalidad la realidad de las mujeres: "aucune des visions médiévales de la femme, qu'elle soit philosophique, littéraire ou théologique, ne reflète parfaitement la réalité historique des comportements féminins" (Bec, *Chants d'amour* 10)

19 "Efectivamente, de forma estacional o periódica, ha de renovarse el sentimiento amoroso, y con él, su práctica en libertad. La mujer reclama entonces el derecho de disponer de su persona y elegir por amante a quien le plazca y, si las relaciones establecidas resultan fecundas, formar un nuevo matrimonio para el invierno" (Covarsí, *El Roman* 43).

20 En el manuscrito original *tosetas*, es decir, jóvenes solteras.

21 Covarsí (*El Roman* 202) traduce esta última frase del verso como "Y ahora idos".

puede ser interpretado como una anticipación<sup>22</sup>. Para Huchet (*L'étreinte*) la función que cumple la introducción de este canto a la historia es narrativa. Las mujeres interpretan un canto de libertad amorosa femenina, al mismo tiempo que nos dan cuenta de esa libertad a la que llegará Flamenca. Además, la canción presenta, claramente y sin velos, la imagen de los dos cuerpos íntimamente ligados mientras que el celoso es un simple testigo, condenado a solo observar y carente de cualquier poder.

La canción nos habla de la *domna*, quien se entrega a su amigo. La *domna* es caracterizada aquí como libre frente al poder masculino que representa el esposo. Las mujeres cantan y animan a esa entrega. La relación que se canta es evidentemente adúltera, la mujer no teme al hombre celoso que procura controlarla. A pesar de dicha figura, la mujer se entrega a su amante sin temor y ostentosa. La imagen del celoso al borde de la cama, donde los amantes se aman, es la misma que veremos más adelante, cuando, poseído por los celos, Archimbaut custodia las puertas de los baños, mientras Flamenca disfruta en ellos con Guillermo.

Resulta también interesante la imagen del celoso frente a la del amante en los brazos de la dama. Aquí, el triángulo amoroso está perfectamente representado. Podemos observar, siguiendo a Huchet (“Les femmes troubadours”), la puesta en abismo del contenido narrativo, a través de la voz narrativa, ya que esta voz canta en pro de la dama que sabe entregarse a aquel al que ama, y luego pasamos a escuchar a aquella mujer que disfruta de su amante y desprecia al marido: “No me digáis una palabra, retiraros ahí, /porque mi amigo yace entre mis brazos”. Es una voz que se dirige fuertemente a aquel esposo celoso, afirmando fuertemente su relación adúltera, que representa su propia libertad.

De esta manera, este canto insertado en la narración nos presenta la esencia de *Flamenca*. La voz femenina busca su liberación y las palabras son uno de aquellos medios, ya se produzcan estas en un canto como en

22 “Ces jeunes gens passent en chantant devant le ‘Vergier’ où Guillaume languit d’amour pour Flamenca, et Guillaume écoute ce chant, en en décodant l’exhortation amoureuse comme s’il s’agissait d’un augure pour lui-même: la *domna* du chant, l’amie à elle et le jalos se reflètent dans les rôles de Flamenca, de Guillaume et d’Archimbaut, de même que le micro-univers générique de la *kalenda maia* se reflète dans le micro-univers spécifique des personnages-actants du roman” (Limentani 675).

el proceso de cortejo en la iglesia. Según Huchet (*L'étreinte*), el anónimo invierte la función del canto que está insertado en los cantos como el de Raimbaut de Vaqueiras, en cuanto se hace evidente la voz femenina que canta su deseo y poder. Además, nos dice que el roman “*donne la parole à la femme, rend présente et vivante la Dame, cesse de faire de l'étreinte des corps une promesse jamais tenue*” (Huchet, *L'étreinte* 49, cursivas mías).

También, por esta razón, podemos entender la función proléptica del fragmento. El hecho de que los amantes puedan encontrarse, ya no será más un sueño —sueño que tendrá Flamenca más adelante—; por el contrario, vemos en él la consumación de aquella empresa amorosa en la que se embarcarán Flamenca y Guillermo. Nuestra protagonista femenina tendrá en sus brazos a su *amic*. Este gozará con ella en los baños, mientras el celoso custodia la puerta.

Resultan de igual modo interesantes dos elementos que nos señala Bédier. El primero, la función que la palabra cumple, pues aquí la libertad es configurada en el canto y es solamente temporal. El segundo elemento tiene que ver con otros cantos occitanos al mes de mayo. Esta calenda, insertada en el texto y, como nos dice Huchet, alterada por el anónimo, tiene semejanza con otra canción occitana del siglo XII, titulada *A l'entrada del temps clar*, aquí un fragmento traducido al francés:

Au début du printemps, eya  
Pour que la joie recommence, eya  
Et pour irriter les jaloux, eya  
La reine veut montrer  
Qu'elle est si amoureuse.  
Dehors, dehors, jaloux,  
Laissez-nous, laissez-nous  
Danser entre nous, entre nous<sup>23</sup> (Mamalisa)

Aparece también aquí la fuerte imagen de menosprecio hacia el personaje del marido celoso. La fiesta es pues, el momento de libertad donde las mujeres pueden disfrutar de total independencia, por fuera de la celda que representa tanto su familia como el esposo. De igual manera

---

23 En esta entrada en Fuentes (*Chanson anonyme du 12ème siècle*) se encuentra el vínculo en que está la canción en su totalidad, tanto en occitano como en francés. El registro sonoro con su traducción al francés e inglés puede escucharse en el vínculo citado en (*Occitan Folk Song - A l'entrada del temps clar*).

que en *Flamenca*, la canción contiene una burla a aquellos esposos celosos y un llamado a que se retiren. Aquí, estos se ven despojados de su poder, al tiempo que la mujer se sitúa como centro del discurso, y de un discurso en pro de su libertad. Hay otras canciones citadas por el investigador que, como la ya citada y como en *Flamenca*, le exigen al celoso su partida.

De esta manera podemos leer también a *Flamenca*. Que el canto sea insertado, acentúa más la propuesta total de nuestro texto medieval. Del mismo modo conviene identificar el elemento significativo del fenómeno natural que se representa en el cambio de estación. Este canto a la libertad femenina que se relaciona con la llegada de la primavera, al mismo tiempo que nos presenta la imagen del reverdecimiento que se da en la naturaleza, nos puede generar también un renacer de *Flamenca*, porque se liberará del marido celoso. La voz de la mujer adquiere nuevos espacios, su condición se tiñe de libertad, es a ella a quien el amante y el hombre celoso escuchan.

La *kalenda maya* de *Flamenca* puede permitirnos una pequeña reflexión. La voz femenina de la mujer enamorada o apasionada tiene dentro de la tradición del *fin'amor* ciertos espacios físicos. En lo que cantan las mujeres, hay ciertos lugares donde la dama puede disfrutar con su amante. De esta manera, el tópico literario del *locus amoenus* puede sernos útil para entender la lírica con voz femenina. Los lugares propicios para la libertad amorosa resultan ser, según la canción: bosque, prado, jardín y habitación. Este último será uno de los lugares de la consumación amorosa de los amantes dentro del *roman*, al que llegarán a través de los baños, que de cierta manera también resultan ser un *locus amoenus*.

## La conversación en la iglesia

Como se sabe, *El roman de Flamenca* es considerado el primer texto en el que se utiliza el término de *trobairitz*. Podemos, a partir de él, entender los personajes femeninos y observar su protagonismo activo dentro de la narración. Para Grossweiner no hay una voz femenina y mucho menos que pueda ser relacionada con las *trobairitz*, ya que “*the Flamenca* poet frequently incorporates specific intertextual references in

the romance, and he makes no reference to either named or Anonymous female poets (although, ironically, the word *trobairitz* comes from this text)” (139). Además de no citar directamente ninguna poeta, para esta autora tampoco se busca exaltar la figura femenina.

Sin embargo, no es en esta línea en la que se sitúa la propuesta de este texto, puesto que, si bien no se hace referencia o se cita a una *trobairitz* histórica, sí hay elementos que nos pueden llevar a relacionar las palabras de Flamenca y sus doncellas con la propuesta literaria de aquellas mujeres en la Edad Media. Por esta razón, me parece relevante abordar especialmente la conversación que durante varios meses es construida por Flamenca y Guillermo<sup>24</sup>.

Es importante recordar que varios autores consideran este diálogo como una reconstrucción<sup>25</sup> de un poema de Peire Rogier, titulado *Ges non puesc en bon vers fallir* (Jewers). Esto puede ayudarnos a evidenciar como el elemento poético resulta ser profundamente importante dentro del roman, como bien lo dice Huchet (*L'étreinte*): “Flamenca est avant tout un roman d’amour, un roman sur la *fin’amor* et, à ce titre, produit dans l’espace occitan, il ne peut manquer de rencontrer la poésie. Il peut d’ailleurs se lire comme l’initiation amoureuse de Guilhem et de Flamenca”<sup>26</sup> (89).

Así, conviene tener en cuenta también que esta aventura de intercambio de palabras que realizarán los amantes se deriva de diferentes aspectos del fenómeno que reinó en el Mediodía francés y que tuvo un gran éxito literario en Europa. Con el fin de tener un esquema global de dicho encuentro, reconstruyo aquí toda la conversación que se lleva a cabo en la iglesia:

– ¡Ay, pobre de mí! – ¿De qué os lamentáis? – Me muero. – ¿De qué?

---

24 Para Jean-Charles Huchet (*L'étreinte*) es el corazón de la narración.

25 Walkley la concibe como una parodia.

26 Esto es muy importante, pues si nos damos cuenta, tanto para Guillermo –quien quiso pasar del amor leído en los libros, a experimentarlo realmente– como para Flamenca –quien fue casada sin su consentimiento– esta empresa amorosa será la primera que experimenten como jóvenes amantes. Incluso, según el mismo narrador, se trata de una escuela para Flamenca: “y mientras tanto la dama se esconde / y se vuelve a su reducto / donde Amor la tiene en su escuela” (v. 4764-4766).

(v. 3949) (v. 4344) (v. 4503) (v. 4761)  
– De amor – ¿Por quién? – Por vos. – ¿Qué puedo hacer?  
(v. 4878) (v. 4940) (v. 4968) (v. 5039)  
– Curarme – ¿Cómo? – Con un ardid. – Adelante  
(v. 5096) (v. 5155) (v. 5204) (v. 5218)  
– Lo he dispuesto. – ¿Y cuál? – Iréis – ¿A dónde?  
(v. 5309) (v. 5458) (v. 5460) (v. 5465)  
– A los baños. – ¿Cuándo? – El próximo día. – Me complace.  
(v. 5467) (v. 5487) (v. 5499) (v. 5721)

Como podemos ver, la conversación se prolonga a lo largo de casi dos mil versos. Todo lo que ocurre en este intervalo temporal es el escenario en el que Flamenca y Guillermo juegan a interpretar las palabras y los gestos del otro. El lenguaje tiene en este momento de la historia un papel protagónico. Como sabemos, el primero que mueve la ficha en este juego amoroso es Guillermo. Luego Flamenca vuelve a su torre y cuenta a sus doncellas las palabras proferidas por aquel clérigo. Ella tendrá, en primera instancia, el tiempo para reflexionar sobre qué responder.

Veamos poco a poco como se va preparando el escenario y cómo se da el primer encuentro. Antes de que se lleve a cabo el primer acercamiento en la iglesia, donde un Guillermo tonsurado exclamará su lamento de amor, se nos anticipa la voz guía del personaje masculino, a quien Guillermo reclamará por su consejo. Al igual que Flamenca, quien tendrá a sus doncellas para aconsejarle la mejor respuesta que dar a su pretendiente, Guillermo demandará su ayuda, como ya lo ha hecho antes, a Amor: “—Amor, qué hacéis, dónde estáis? / ¿Qué diré yo, si no venís / a enseñarme lo que tengo que decir?” (v. 3845-3847).

Más adelante, tras lograr al fin acercarse a Flamenca y enunciar su “¡Ay, pobre de mí!”; al volver a su aposento, veremos a Guillermo cavilar. Imagina lo que Flamenca puede decirse sobre aquel encuentro inesperado, frente a ese clérigo que le expresa un lamento. Fantasea sobre lo que ella puede interpretar de su quejido e imagina que reconoce un lamento amoroso. Aquí, como en el pasaje de la Flamenca onírica, podemos observar una conciencia masculina que imagina una voz femenina.



Después de esto, a partir del verso 4112, volverá a entrar en escena la voz de Flamenca. La vemos afligida por las palabras expresadas por aquel clérigo, ya que ella las interpreta como un agravio a su condición. Sin embargo, en su consciencia deja espacio a la posibilidad de que aquella intervención de Guillermo sea una petición amorosa. Llama a sus doncellas para contarles lo acontecido y pedirles ayuda. En un momento llega a expresar:

Para mi mal y por despecho,  
y como sabe que yo no tengo  
ningún consuelo, ni solaz, ni alegría ni felicidad,  
sino dolor y tristeza y aflicción,  
me ha dicho: ‘¡Ay, pobre de mí!’  
como si él fuera muy desgraciado y yo no.  
Sólo lo ha dicho para recordarme  
que debo lamentarme cada día de mi vida. (v. 4112)

Alís y Margarita se muestran prestas a servir a su dama. Mediante preguntas buscan comprender la actitud de aquel clérigo. Alís llega a preguntarle: “pero, señora, / ¿qué cara os mostró cuando estuvo delante de vosotros?” (v. 4218-4219).

De este modo, la doncella le permite a Flamenca ir resolviendo el enigma de aquellas palabras<sup>27</sup> de ese hombre desconocido. Nuestra protagonista responde que el clérigo no la miró a los ojos cuando enunció “¡Ay, pobre de mí!”, por lo que Alís concluye que su actitud es la de un hombre temeroso. A su vez, esto le permite a Flamenca advertir que Guillermo enrojeció tras enunciar dichas palabras. Su doncella le manifiesta que no debe dudar de que se trate de un quejido amoroso y la exhorta a “responderle favorablemente” (v. 4231).

Esto nos demuestra la importancia de los gestos y ademanes dentro de esta empresa amorosa, donde las mujeres se nos muestran como altamente sensibles y atentas a estos. Alís, al igual que Margarita, alentará a Flamenca a no dudar de que aquel hombre está enamorado de ella. La respuesta que da enseguida Flamenca resulta fascinante, ya que evidencia

---

27 Conviene entender que en la lengua original se trata de expresiones, en español las expresiones son más largas.

su entrada al juego amoroso y su interés frente al reto de responderle audazmente a Guillermo:

—Amiga, muy rápido lo decís,  
pero antes es necesario, y sé lo que me digo,  
encontrar unas palabras  
que se puedan equiparar  
a lo que él me dijo en primer lugar. (v. 4232-4235)

Unos versos más adelante, esta le declara a Alís, respecto al papel de la mujer: “y tiene que decir palabras tan mesuradas que no lleven a la esperanza / ni que tampoco hagan desesperar” (v. 4241-4243).

Desde el inicio, Flamenca es consciente de cierto deber de responder al requerimiento amoroso de un caballero. A su vez, reconoce la aventura que se abre ante sí, al interpretar palabras y enunciar las correctas (“palabras mesuradas”<sup>28</sup>) para desarrollar dicha aventura. Flamenca es inteligente y sabe que no desea apartarse del mundo cortés, ya que aquel hombre se le presenta como una posibilidad de liberación:

Esto no impide la existencia de cierto código de obligaciones morales que encauzan la libertad de la dama: la necesidad de conceder su *merci* una vez merecida por el servicio y el elogio, así como por su propia inclinación. Si la dama se sustrajera a estas exigencias, sería necesario romper con ella; probando así su falta de valor y de *pris*, se separaría entonces a sí misma del universo cortés. (Zumthor 92)<sup>29</sup>

Haciendo ver su conocimiento profundo de aquel “juego” (v. 4244) amoroso, Alís le hace ver a Flamenca los posibles efectos positivos en su vida si responde afirmativamente a Guillermo. Esto nos permite evidenciar que las protagonistas femeninas serán completamente conscientes de lo que se da inicio a partir de ahora: “—Amiga, cuando conozca por completo su voluntad, / que me dirá palabra por palabra”<sup>30</sup> (v. 4253-4254).

28 Literalmente en el texto “palabras tan mesuradas” (v. 4241).

29 Uno de los fragmentos de los monólogos de Flamenca en los que podemos evidenciar esto, es el siguiente: “Y desde que Amor se ha fijado en mí, /no sé como librarme de él, /pues por el feudo que le debo / me demanda refugio / y me ha enviado un mensaje cortés / para probar mi coraje / y saber si yo lo albergaré o no” (v. 5578-5584).

30 Esta expresión nos advierte sobre el modo en que se seguirán desarrollando los encuentros en la iglesia por parte de Flamenca y Guillermo.

Posteriormente, Flamenca dará cuenta de la labor de la mujer que comienza a ser cortejada. Habla sobre la tarea de la dama de reconocer si se trata de un buen amor, también acerca del dios Amor y cómo una buena mujer debe seguirlo. Podemos evidenciar en este pequeño monólogo de Flamenca la voz moralizadora del narrador. Incluso, con el fin de definir la maldad de aquella mujer que no responde al hombre que la corteja, o que le hace esperar, se dice que esta puede ser peor que otras criaturas como el dragón o la víbora (v. 4291). En el discurso podemos inferir que Merced es quien lleva a la mujer a responder favorablemente al hombre, por lo que, según vimos anteriormente, Flamenca se enmarca en el *fin' amor*.

Flamenca les pregunta a sus doncellas cuál podría ser la mejor respuesta, a lo que Alís repite las palabras de Guillermo, para así sugerir la posible respuesta “¿De qué os lamentáis?” (v. 4310). Flamenca repite ambas frases y considera que encajan muy bien, por lo que decide que esta será la respuesta que dará en el próximo encuentro. Ese día, y como nos dice el narrador, mediante un “ardid” Flamenca formula la pregunta a Guillermo. Veremos posteriormente su efecto en él, y los diálogos que se llevan a cabo entre la boca y el corazón, todo esto guiado por Amor. Tras esto, observaremos una escena que puede tener cierto matiz cómico: las mujeres dramatizan la escena de aquel día (utilizando el *roman de Blancaflor*) con el fin de saber si Guillermo ha escuchado bien la pregunta de Flamenca (v. 4475)<sup>31</sup>.

Ante el “Me muero” (v.4503) de Guillermo, Margarita expresará a Flamenca su ánimo porque le responda positivamente, ya que se trata de un hombre apuesto y cortés. Veremos que, muy en el estilo de las *trobairitz*, esta dice: “pues más vale hablar de un amante / que de un marido que hace llorar” (v. 4559 - 4560). Margarita es quien aconsejará la futura respuesta para Guillermo: “—Entonces oíd ahora lo que es apropiado” (v. 4573), y pasa a entonar los intercambios, hasta ahora realizados, con el fin de introducir la nueva respuesta, “¿De qué?”. Es aquí donde la palabra *trobairitz* será enunciada en el roman por parte de Flamenca: “—Margarita, muy bien lo has conseguido, / ya sois una buena

---

31 La escena se recrea por parte de las mujeres, en ella las palabras son repetidas.

*trobairitz*” (v. 4576 -4577). Además, Margarita se reconoce en el concepto y lo aplica también para su dama y para Alís: “—Sí, señora, la mejor que hayáis visto nunca, /excepto después de vos y después de Alís” (v. 4579).

Encontramos también en esta sección del *roman* un reconocimiento por parte de Guillermo de aquel juego de palabras. Para él, se trata de una cosecha, ya que, según sus propias palabras, la primera y segunda interjección (“Ay pobre de mí” y “Me muero”), se tratan de una siembra que tendrá como fruto la respuesta de Flamenca<sup>32</sup>. A continuación, tras enunciar la respuesta aconsejada por Margarita, Flamenca y sus doncellas volverán a la torre para continuar sus debates sobre las circunstancias y réplicas del encuentro recién ocurrido y del que vendrá. En estas discusiones pasarán a quejarse sobre las pocas fiestas religiosas que se acercan en el calendario, hecho que no resulta propicio para esta aventura amorosa con la palabra. Además, reconocen la instrucción en letras que demuestra aquel clérigo y hablan sobre su importancia como cualidad para buscar en un amante. Pero, curiosamente, resulta también ser una cualidad femenina fundamental: “y una dama mucho más considerada/ si está un poco instruida en letras” (v. 4811-4812)<sup>33</sup>.

A la siguiente respuesta de Guillermo “De amor”, Flamenca se siente intranquila. Ya que considera, inocentemente, que es extraño que un hombre se queje por amor a una desconocida. Sin embargo, tiene clara la respuesta que dará Guillermo el domingo próximo, se trata de otra intervención de carácter interrogativa: “¿Por quién?”, la cual le dará la oportunidad para grandes meditaciones a Guillermo. La siguiente respuesta, que también es de carácter interrogativo (“¿Qué puedo hacer?”), será ideada de igual manera por Flamenca gracias al consejo de Alís. Esta, muy inteligentemente aconseja y resalta la importancia de la sutileza de

32 “¡Jamás mi ‘Ay pobre de mí’ estuvo siete días / en tierra húmeda, y al octavo brotó; / y luego me esforcé / durante otros siete / para sólo sembrar ‘me muero’, / y tendré que esforzarme mucho / antes de que brote o aparezca, /de manera que Dios, por su misericordia, /lo haga crecer y lo haga nacer para mi gozo!” (v. 4684-4691).

33 Podemos ver en este otro fragmento la consciencia del juego de las palabras y el reconocimiento del talento de Flamenca por parte de Guillermo: “Pues es ya una gran gentileza de su parte / El que piense una sutileza tal / como la de acordar sus palabras con las mías” (v.4857-4859).

la respuesta al decir: “Respondedle con una frase ambigua / que le resulte de buen escuchar / y le dé (esperanzas de amor)”<sup>34</sup> (v. 5024-5026).

Vemos tras cada una de las intervenciones que la palabra enunciada por Guillermo repercute en Flamenca. Podemos observar, a su vez, cómo la palabra que Flamenca comparte en esa intimidad—invisible para los demás asistentes a la iglesia— genera reflexiones en Guillermo. De esta manera, él se hace más y más consciente del juego y el talento de Flamenca, quien demuestra ser, como Margarita, una talentosa *trobairitz*.

Guillermo reconoce dos elementos muy importantes en Flamenca que podrían, al mismo tiempo, permitirnos identificar a Flamenca como *trobairitz*. La naturalidad de las respuestas de Flamenca se conjuga con la sutileza de estas<sup>35</sup>. En las numerosas cavilaciones a las que se entrega con sus doncellas, empieza a darse un cambio en ella, quien pasa de ser una mujer cautiva, a una creadora a la altura de las *trobairitz* históricas, la cual interpela a su amante y exalta la pasión amorosa.

Guillermo le responderá a Flamenca mediante la invitación abierta al encuentro amoroso: “Curarme”. Alís y Margarita le aconsejan a Flamenca responderle “¿Cómo?”. Guillermo le dirá que mediante un artificio. A lo que, gracias al consejo de Alís, Flamenca responderá: “Adelante”. Esta última respuesta ha sido considerada por varios investigadores (Grossweiner, Macciò, Huchet) como invitación a la acción. Guillermo contestará “Lo he dispuesto”, a lo que Alís aconseja responder “¿Y cuál?”. Guillermo expone entonces poco a poco el plan: “Iréis”, la siguiente respuesta no sabemos por quién está ideada, ya que el narrador no da cuenta de ello: “¿A dónde?”.

Cabe resaltar que dentro de estos días de encuentros entre los amantes y largas conversaciones entre Flamenca y sus doncellas, tanto Guillermo

34 «La parole (ou le poème) de la ‘trobairitz’ tire sa force de sollicitation et de relance de son oscillation permanente entre l’ombre et la lumière, la transparence du sens, immédiatement perceptible à travers l’écorce des mots, et le tissage par la langue d’un voile qui fortifie les redans du sens» (Huchet, “Les femmes troubadours” 67).

35 Además de un talento para interpretar las palabras de Guillermo, que es reconocido por el narrador, quien expresa: “Y no lo engaña ni lo confunde como para / interpretarlo de muchas maneras: / ¡Ay, tan buenas interpretaciones le da!” (v. 5074-5076).

como Flamenca y las doncellas se explayan en monólogos sobre el buen actuar de la dama, el poder de Amor y las cualidades del amante. De esta manera, nos encontramos con algunas palabras de Margarita que evidencian su inteligencia que se entremezcla en la sensibilidad amorosa, ya que muestra a Flamenca el efecto positivo que puede traer su relación con Guillermo:

—Mil veces mayor que el suyo  
debe ser vuestro deseo, señora,  
para que podáis hacer todo lo que le agrade.  
Y, si vos queréis, os lo probaré:  
Él sólo tiene una prisión  
y ésta es algo alegre  
y por vuestro amor es deliciosa;  
pero vos tenéis dos prisiones:  
Una es la del marido celoso  
que siempre discute y amenaza  
y que nunca os dirá nada que os complazca;  
La otra es la del corazón  
y la de la voluntad de hacer lo que demandan  
la belleza, el honor, la alegría, los ruegos,  
la juventud, hacer la corte, el solaz y la discreción. (v. 5409-5424)

Así, Margarita, con perspicacia, indica el carácter doble de la prisión de su señora. Tras esto, Flamenca idea la respuesta “¿Cuándo?”, a la que Guillermo dirá: “El próximo día”. enseguida, Flamenca expresará de modo afirmativo: “Me complace”. Como sabemos, tras esto los dos amantes lograrán encontrarse en los baños. Es interesante que incluso en el primer encuentro, en el que los amantes son subyugados por el nerviosismo y la ansiedad del descubrimiento del otro (los besos y las caricias dominan), los dos amantes vuelven sus pasos a las palabras que se habían compartido y que los llevaron a donde se encuentran ahora. Esto lo expone el narrador de la siguiente manera:

A tan gran deleite se abandonaron  
cuando las palabras que dijeron recordaron,  
que no hay nadie capaz de anotar  
ni boca de decir, ni corazón de pensar  
la felicidad que cada uno de ellos tiene. (v. 5975-5979)

Tras esta cita, Flamenca se transforma. A partir de este momento tendrá un papel aún más importante dentro de la narración. Sus sentimientos e ideas van dominando la historia. Incluso llegaremos a ver que sueña con Guillermo, fantaseando que la besa. El narrador transmite lo que esta le manifiesta en el sueño, lo cual tiene un tono erótico evidente: “—Bello Señor, / vedme aquí para vuestro placer / completamente desnuda bajo esta camisa” (v. 6128-6130).

Las palabras que comparte con sus doncellas nos permiten observar que Flamenca expresa abiertamente su deseo, como también lo hacen las *trobairitz*. Flamenca es clara al comunicar ese deseo amoroso y sexual que siente por Guillermo: “Me podrá poseer completamente desnuda / cuando le plazca, o vestida, / pues no le daré ninguna excusa” (v. 6204-6206).

No hay que olvidar que todo esto se inscribe dentro del *fin’amor*. Siguiendo a Fleischman, podemos ver que Flamenca actuará entonces bajo su prescriptiva:

Echoing the troubadours, she acknowledges the DUTY of a *donna bon’e fina* to accept the love of a worthy knight who has long and faithfully entreated her and to reward his patient suffering with merce . . . Mercy, like Love and Jealousy, is not optional for decent ladies; its prescriptions are an imperative. (236)

Además, a continuación, dará a sus palabras un discurso propio del *fin’amor* al hablar acerca del deber de la dama de responder afirmativamente al reclamo amoroso de aquel hombre que le parece conveniente<sup>36</sup>. Como se dijo antes, notamos un cambio en la protagonista, quien pasará de lamentarse de su prisión a afirmar la libertad amorosa femenina, incluso por sobre lo que las personas a su alrededor puedan decir:

que todo el mundo esté en su contra,  
con tal de que ella pueda un día,  
entre sus brazos y a su entero placer,

---

36 “Me pregunto de esa dama / dónde debe tener el corazón, / cuando ve que su amigo, / que tanto la respeta y la ama, / muere de amor por ella, / e invoca a Dios y a ella; / y a la dama no parece que le importe mucho, / ni siquiera se digna a tenderle la mano” (v. 6260-6265).

sentir y tener lo que le plazca.

Este razonamiento me he hecho yo,  
que tanto sé de amor y de sus pleitos. (v. 6315-6320)

## La autoría de cada una de las intervenciones

Con lo anterior, podemos entonces identificar una voz activa por parte de los personajes femeninos. Aquí las mujeres toman decisiones sobre el lenguaje, lo que se enuncia y sus efectos. Grossweiner informa de la autoría de las primeras seis intervenciones a lo largo de las ceremonias religiosas, así:

“Hai las!” Guilhem

“Que plans?” Alis

“Mor mi” Guilhem

“De que?” Margarida

“D’Amor” Guilhem

“Per cui?” Flamenca (407)

Presento aquí la identificación de las autorías de cada intervención de Flamenca en la iglesia, transportándolo al español, con base en la traducción de Rossell:

Intervención	Autoría
- ¡Ay, pobre de mí!	Guillermo
- ¿De qué os lamentáis?	Alís
- Me muero	Guillermo
- ¿De qué?	Margarita
- De amor	Guillermo
- ¿Por quién?	Flamenca
- Por vos	Guillermo



- ¿Qué puedo hacer?	<b>Flamenca</b>
- Curarme	<b>Guillermo</b>
- ¿Cómo?	<b>Alís y Margarita</b>
- Con un ardid	<b>Guillermo</b>
- Adelante	<b>Flamenca</b>
- Lo he dispuesto	<b>Guillermo</b>
- ¿Y cuál?	<b>Alís</b>
- Iréis	<b>Guillermo</b>
- ¿A dónde?	<b>No se indica<sup>37</sup></b>
- A los baños	<b>Guillermo</b>
- ¿Cuándo?	<b>Flamenca</b>
- El próximo día	<b>Guillermo</b>
- Me complace	<b>Flamenca</b>

Así, Flamenca no solo es *domna*. Sus palabras invitan a la acción<sup>38</sup>, y no solamente a Guillermo, sino a sí misma. Su actuación se emprenderá mediante las palabras, el engaño a Archimbaut, y su futura liberación y reencuentro con la vida pública se darán a través de estas. Así, observamos que al enunciar la respuesta “Adelante” (v. 5218), la protagonista femenina entiende que al declarar un amor mutuo se abre ante el mundo:

no obstante diciendo esta palabra  
 le confieso abiertamente que quiero su amor,  
 y no sé si eso me es causa de deshonra,  
 pues consiento tan ligeramente  
 el amor de un hombre como éste. (v. 5251-5256)

De igual manera, Flamenca es consciente del efecto de las palabras en ella misma, ya que les dice a sus criadas: “mucho me agrada cuando oigo / a alguien que dice de él / todo lo que yo quiero” (v. 6180-6182).

37 El narrador no indica de quién es la autoría de esta intervención, pero podríamos pensar que quizás se trata de Flamenca.

38 «On notera que le seul mot déclaratif (*Plas mi*) prononcé par Flamenca à l'intérieur de la cobla possède la valeur d'une injonction invitant à l'action» (Huchet, *L'étreinte* 54).

Resulta significativo dentro de la obra observar esa búsqueda de las palabras, lo que denota que es fundamental para los personajes femeninos el trabajo en la construcción de la mejor respuesta posible. Aquí, la brevedad del tiempo para comunicarse —sumando la tensión del contexto del encuentro—, reclama en los amantes la habilidad para formular la respuesta precisa. En esta parte de la narración la palabra se muestra como toda una empresa amorosa. La palabra debe ser precisa como lo es el dardo lanzado por Amor<sup>39</sup>. Hay una destacada sensibilidad que se demuestra en el hecho de que Flamenca y sus doncellas se repitan las palabras mostrando ser extremadamente sensibles a su sonoridad y sentido:

Ciertamente, se dice a sí misma:  
—¡Bendito sea quien estas palabras ha escogido!  
‘¡Ay, pobre de mí!, ¿de qué os lamentáis?’  
Queda muy bien ¡Ah Dios,  
tal como lo necesitaba!  
Han repetido mil veces  
‘¡Ay, pobre de mí!, ¿de qué os lamentáis?’  
Y lo han recordado durante  
toda la semana  
antes de que llegara el domingo. (v. 4311-4318)

Otro ejemplo de esa sensibilidad y reflexión acerca de las palabras y su efecto puede ser este:

—Amiga, no me hace falta pensarlo,  
pues quiero preguntarle por quién;  
cuando respecto al ‘¿por quién?’  
tenga la misma certeza que tengo  
respecto al ‘¿qué?’, entonces tendré aun  
más necesidad de un buen consejo que al principio. (v. 4913-4918)

Tanto Guillermo como Flamenca reflexionan sobre las palabras, la persona a las que son dirigidas y el efecto que tendrá lo que se

---

39 Un ejemplo de la relación de Amor con su destreza es el siguiente fragmento: “Jamás nadie ha visto un arquero tan certero / como Amor, que asesta tan afinadamente: / Toque donde toque su dardo / va directamente al corazón, y ahí se queda” (v. 2713-2716).

pronuncie<sup>40</sup>. Diálogos como los que tiene Flamenca con sus doncellas, los tiene Guillermo consigo mismo y con Amor: “Guillermo no descansa ni tiene pausa / durante todo el día recuerda y declina / Y glosa y deriva sus palabras” (v. 4589-4591).

De igual manera, los dos amantes son conscientes de la sensibilidad del otro. Los dos se establecen dentro del juego del amor que, como ya hemos demostrado, se fundamenta en las palabras. Esto lo podemos observar en el hecho de que Guillermo también identifica en Flamenca un talento en el encuentro e interpretación de las palabras, cuando dice:

Ella ha encontrado una frase muy ambigua;  
en verdad que es una dama de categoría,  
pues es capaz de responder a mis palabras  
de forma natural con otras sutiles. (v. 5052-5056)

Las palabras son entonces un elemento fundamental en la configuración de la historia, que se rige a su vez por la tradición del *fin'amor*. En ellas cada uno se entrega y se problematiza a sí mismo. Además, mediante la palabra cada uno expresa de manera enmascarada su deseo de acercarse a ese “otro”: «La fin'amor repose sur un rêve de maîtrise, d'une maîtrise de soi et de son désir, suppléant à une impossible maîtrise de l'Autre.» (Huchet, *L'étreinte* 88). Por consiguiente, la palabra sirve para interpretar el deseo y, a su vez, jugar con él.

Como dijimos antes, tanto Flamenca como Guillermo utilizarán lo que esté a su alcance para lograr sus propósitos. Sin embargo, cabe resaltar, siguiendo a Fleischman, que cada uno de ellos actúa por interés propio: “Though Guillem has yet to appear, he too is less than euphoric, longing for an object on whom to bestow the fruits of his extensive if somewhat theoretical- education in love” (228). Así, según la investigadora, Guillermo busca una mujer en quien volcar todos los conocimientos adquiridos sobre el amor:

---

40 «Ce qui s'énonce au féminin interroge et relance, est le moteur, le principe de l'écriture troubadouresque, la voix de la langue sollicitant le troubadour convié à participer à l'édification du 'trobar'» (Huchet, “Les femmes troubadours” 67). Las respuestas de Flamenca pueden ser esto.

Courtly society is at an impasse with each of the major characters off indulging his particular obsession: Archimbaut remains locked into his jealousy; Guillem has found a *mecina* for his lovesickness and Flamenca a measure of *socors* in being able to express for the first time her amatory desires. But the lovers are still fettered by the antisocial nature of illicit passion. (Fleischman 235)

Esta mirada nos permite entender más profundamente el papel de las palabras y la relación de las protagonistas femeninas con ellas dentro del *roman*. Sin embargo, podemos advertir que Flamenca es consciente del poder de sus palabras y, por ende, las escoge con cuidado: “Flamenca apparently recognizes that she acquires power by maintaining control over how her words are interpreted” (Grossweiner 137). De esta manera ve la salida a su cautiverio en ese papel poderoso que llega a adquirir gracias a la palabra.

## La *domna* como *trobairitz*

El personaje de Flamenca no se limita a ser el de la mujer encarcelada y pendiente de corresponder al caballero que pida su amor. La protagonista, durante el desarrollo de la historia, que se corresponde con una evolución de su actuar, se transforma en un personaje que toma decisiones sobre sí y sobre otros sujetos de la trama. Como sucede más adelante, es Flamenca la que le pide a Guillermo volver a su tierra para que luego regrese como caballero en un torneo.

De igual manera, es Flamenca quien le pide a Archimbaut liberarla de su prisión. Por esta razón, podemos ver en su figura la de la *trobairitz*: “Flamenca, like the *trobairitz*, demonstrates a keen perception that a woman appropriates power not just by what she says but by carefully evaluating the circumstances under which she communicates” (Grossweiner 137).

Esto nos muestra que Flamenca es consciente del juego al que se entrega al responder el ruego de Guillem. Encontrarse en la torre para dialogar con sus criadas, para recrear los encuentros y diálogos furtivos, le produce gran placer, lo que no deja de evocar el sentido de juego de estas interacciones: la voz de Flamenca es una voz femenina que escoge las palabras con cuidado, se preocupa por el efecto que tendrán en el

hombre que pretende su amor, se da cuenta de su efecto y de los posibles hechos que generen<sup>41</sup>.

A su vez, en aquella gran actuación de las palabras, Flamenca tiene una identidad doble: la de *domna* y la de *trobairitz*. Es la dama que recibe el ruego amoroso y escoge entregarse a él, pero al mismo tiempo es la creadora de la palabra que juega con la pasión amorosa. Esto no es propio del anónimo, ya que, siguiendo la tradición trovadoresca y de las mujeres trovadoras, esto puede darse simultáneamente:

On peut sans doute en conclure que les uns et les autres étaient considérés comme appartenant tous au même système socio-poétique d'ensemble, et que la *domna* enfin, qui était ici l'inspiratrice et la protectrice, pouvait être là l'adoratrice sans cesser peut-être pour cela d'être la protectrice. (Bec, "Trobairitz" 239)

Siguiendo el argumento de Grossweiner, que por momentos conviene centrarnos más, no en lo que las palabras quieren decir, sino en las palabras mismas, nos damos cuenta de la importancia de la voz femenina. Deteniéndose en unos versos, la autora nos dice que el discurso de Flamenca y las doncellas se rige por el conocimiento o al menos lo considera fundamental: «By explicitly referring to knowing three times in eight lines, Flamenca, like the Comtessa, is emphasizing the importance of speech being preceded by knowledge» (Grossweiner 137)<sup>42</sup>. A pesar de todo, la investigadora no considera que en Flamenca se celebre una voz femenina. En nuestra opinión, aunque no se celebre, es la imagen que deja tras todos los sucesos que se producen en la historia. Bien sabemos que luego Flamenca se enfrentará a Archimbaut demandando su libertad y le pedirá a Guillermo que vuelva a su tierra y regrese en un año para un torneo.

El discurso de Flamenca, Alís y Margarita no dista del de una trovadora histórica como lo fue la Condesa de Día (*Comtesse de Die*), trovadora occitana del siglo XII. Aquí una de sus *cansós*, titulada *He estado muy angustiada*<sup>43</sup>:

---

41 "If once released she resumes her role as the community's *domna*, ... then Flamenca, like the Comtessa, gives herself to her lover to achieve even more praise and adulation as well as her freedom" (Grossweiner 138).

42 Para el caso de la edición ebook, versos 4256 al 4260.

43 La segunda y tercera estrofa pueden asemejarse mucho a diversos discursos que da Flamenca a lo largo de la novela.

He estado muy angustiada  
Por un caballero que he tenido  
Y quiero que por siempre sea sabido  
Cómo le he amado sin medida;  
Ahora comprendo que yo me he engañado,  
Porque no le he dado mi amor,  
Por eso he vivido en el error  
Tanto en el lecho como vestida.

Cómo querría una tarde tener  
A mi caballero, desnudo, entre los brazos,  
Y que él se considerase feliz  
Con que sólo le hiciese de almohada;  
Lo que me deja más encantada  
Que Floris de Blancaflor:  
Yo le dono mi corazón y mi amor,  
Mi razón, mis ojos y mi vida.

Bello amigo, amable y bueno,  
¿Cuándo os tendré en mi poder?  
¿Podría yacer a vuestro lado un atardecer  
y podría daros un beso apasionado!  
Sabed que tendría gran deseo  
De teneros en lugar del marido,  
Con la condición de que me concedierais  
Hacer todo lo que yo quisiera. (Delgado)

El dolor que nos narran los personajes de Guillermo y Flamenca cuando se separan, las lágrimas que llenan sus ojos y las caricias que se dan, se pueden relacionar con los *Tagelied* (poemas medievales alemanes) que describe Balbuena. Es importante, porque se nos muestra que tanto el hombre como la dama exponen su dolor por la separación, tras el momento de amor. Sin embargo, en este género no hay una relación de vasallaje entre los amantes:

Por lo tanto, queda el interrogante de por qué en el caso de poemas compuestos por hombres es la mujer quien se atreve a denunciar ciertos valores de la sociedad para la cual dichas composiciones fueron creadas. Tal vez el cuestionamiento de las normas caballerescas tenga que ser relegado a una figura de la que, según la concepción medieval, podía esperarse todo. O tal vez el cantor, el trovador o el *Minnesänger* pretendiera reflejar en sus poemas la oposición de la mujer a entrar en el juego cortés, en la que se veía obligada a representar un rol ya predeterminado, pero que no conducía a un amor real. (Balbuena 20)

Además del discurso que enuncian los personajes, observamos lo que el narrador dice de la mujer. En esto tenemos un discurso misógino, que se relaciona con la idea dominante sobre la Edad Media. Sin embargo, podemos prestar atención a algunos pasajes que pueden identificarse como “pro-femeninos”. Aquí advertimos una reflexión inclinada hacia el lado del personaje masculino, y que los estudiosos de la obra han relacionado con Ovidio, debido a la enorme popularidad de este poeta en la Edad Media:

Toda buena dama conoce bien  
que su amigo no se movería  
ni su boca huiría en el momento en que ella lo quiera besar,  
pero el hombre tiene miedo de que ella se aparte  
de su lado, y de que huya,  
si él la quiere besar,  
o de que aparte su boca o le disguste.  
Y por esto en un arte tal  
más vale una dama que mil caballeros;  
esto dice Ovidio que (en estos asuntos) es una  
autoridad. (v. 7544-7554)

## A modo de reflexión sobre estas voces femeninas

A lo largo de la obra percibimos el cambio de discurso de Flamenca. Al comienzo, se queja de su estado de cautiva; empero, tras conocer a Guillermo, habla sobre el amor y el deber de la dama de servir al caballero que la requiere. Flamenca, junto con sus doncellas, se adentran en la profundidad del juego amoroso, en su dolor y su placer. Flamenca expresa primero su pena al sentirse ultrajada y después su gloria al ser cortejada.

También podemos percibir que los personajes masculinos nos ayudan a identificar la voz femenina. Gracias a las palabras con las que describen y representan a la mujer, entendemos su poder dentro de la narración. La complejidad de las relaciones amorosas, el papel de la mujer y el hombre, son abordados por el anónimo medieval. El deseo y las convenciones sociales riñen dentro de nuestros protagonistas. Bien apuntó Huchet: “*Flamenca* chercherait plutôt l’origine du *Trobar* du côté du christianisme, non pour exalter les ‘valeurs spirituelles de la

littérature provençale’, mais pour cerner l’articulation de deux discours antagonistes” (Huchet, *L’êtreinte* 57).

Con este análisis no pretendemos decir que la obra aboga por una reivindicación o mejoramiento de la imagen femenina. Tampoco buscamos expresar que la obra es una representación de la realidad de la mujer en aquella época. Si seguimos la perspectiva sociológica de Koehler, la realidad en aquella época no permeaba el arte, y no iba a trastornar a la sociedad. Podemos decir que este *roman* atestigua un nuevo paso en el tratamiento de los personajes, dándole protagonismo especial a los personajes femeninos.

La propuesta narrativa de la obra construye unos personajes que no son simples marionetas para contar una historia, sino que los caracteriza con cierta profundidad psicológica; elemento que confiere modernidad literaria a esta obra y que la llena de argumentos para que sea considerada como uno de los preámbulos a la literatura moderna. Tampoco, quizás, se busca que Flamenca tenga una voz individual o particular, es ella, pero a la vez es todas las mujeres:

Au premier rang la dame, toujours désirable, inaccessible, trônant bien au-dessus de l’amant, objet de tous les espoirs et de tous les désespoirs, apostrophée mainte fois, mais toujours muette; elle n’est jamais décrite de façon individualisante, d’abord parce qu’il suffit de dire qu’elle est la plus belle, la plus noble et la plus courtoise, et surtout parce qu’elle est la bien-aimée, la maîtresse et l’idéal de tous. Son portrait, qui est le portrait de toutes les dames, ne se dessine qu’indirectement, dans le miroir des effets qu’elle produit autour d’elle. (Koehler 43)

Tal transformación se da en Flamenca, quien toma la palabra ahora para sancionar el actuar de Archimbaud y demandarle su liberación:

—Bello y querido señor,  
 el que me juntó a vos  
 cometió un gran pecado;  
 pues desde el momento en que fui vuestra,  
 vuestro mérito no ha hecho más que disminuir;  
 y vos solíais valer tanto  
 que todo el mundo hablaba de vos,  
 y Dios y todo el mundo os amaban;



pero ahora os habéis vuelto tan celoso  
que os habéis matado a vos y a mí.  
Pero yo haría con vos un acuerdo:  
Sin dudarlo y en presencia de mis damas  
juraría sobre la Biblia,  
que yo me guardaría siempre del modo  
en que vos me habéis guardado aquí dentro,  
y, si estáis de acuerdo, chocadla. (v. 6676-6689)

Conviene recordar en donde hemos situado este juego de la palabra femenina:

A principios del siglo XII nace en Francia un nuevo discurso de amor, puesto de manifiesto en la lírica occitana, que concede a la mujer un valor primordial, tanto desde el punto de vista sentimental como desde el punto de vista erótico. Este amor cortés o *fin'amor* otorga a la fémina el papel de soberana, y al amante-trovador, el de vasallo. Si en la épica la mujer tenía un papel secundario, y mostraba en todo momento su sumisión al hombre, en la lírica provenzal se torna una *domna* inaccesible. La lírica occitana, pues, proclama un amor meramente contemplativo, sin que exista una consumación del amor que se profesan los amantes. (Balbuena 4)

Podemos entonces decir que es posible relacionar simbólicamente el personaje de Flamenca con las *trobairitz*, ya que

Con la voz femenina rescatada de los *fabliaux* se nos ha revelado, como vemos, un prototipo de mujer totalmente contrario al que los autores de los textos pretendían mostrar. Son dos maneras de manifestarse la feminidad en la Edad Media, una más cerca del limitado papel que desempeña la mujer al comienzo de esta época, debido al menosprecio y la rudeza del hombre medieval, y la otra más próxima a la gentileza femenina con la que se instaura el reino de la belleza y la galantería que conseguirá limar las asperezas varoniles que acabarán sometiéndose al imperio dominante de lo femenino. Encontramos, como siempre, la consabida dualidad tan característica de la Edad Media. (López 64)

En Flamenca nace la palabra que resultará liberadora para ella. Huchet (*L'étreinte*) nos sirve de fundamento para nuestra percepción, al decir que

En ces bouches féminines le 'trobar' est éclaté, la 'trouvaille' dédoublée, voire détriplée, disséminée en un poussière de mots qui sont autant d'embryons de poèmes rapportés à des instances énonciatives différentes: à Flamenca, qui occupe la place de la "Dame au regard de l'homme qui pour elle sut être clerc et troubadour,

et à ses doublures ancillaires. Mais, toujours, aux oreilles de l'amant poète, la 'trouaille' éclôt sur les lèvres de la Dame en une parole qui dérobe le mystère et la complexité de son énonciation, la plurivocité des bruits de langue qui disséminent son origine. Au chant univoque du troubadour répond la parole de la 'trobairitz', morcelée sous son unité apparente. Parole multiple". (66)

Sabemos que se trata de una mirada masculina quien configura las voces femeninas, sin embargo, la cuestión es lo que podemos observar de esta dentro de la narración. Quizás el autor quiso mostrar un discurso misógino, pero en nuestra interpretación este puede devenir en lo contrario, pues, como lo hemos mostrado hasta aquí, las voces femeninas logran adentrarse en el juego amoroso demostrando su conocimiento del *fin'amor*, de las sutilezas de la palabra y su poder en el otro.

Dentro del discurso femenino bien vale la pena recordar que las trovadoras se referían a amic, amigo, más que a su señor o su vasallo<sup>44</sup>. Conviene resaltar la denominación que da Bec (*Trobairitz*) al grupo de creaciones de las trovadoras, se trata de "chansons d'ami". Esto nos muestra la importancia de este término, ya que incluso este investigador lo utiliza para clasificar las creaciones de las trovadoras<sup>45</sup>.

## Conclusiones

Podríamos llegar a concluir, y siguiendo a Koehler<sup>46</sup>, al mismo tiempo que al título que dio Huchet a su libro sobre Flamenca<sup>47</sup>, que las palabras determinan la importancia de los personajes femeninos en este texto medieval. Los dos amantes se tocan mediante el lenguaje que intercambian durante los rituales religiosos. Dentro de las sutilezas propias del *fin'amor*, las palabras cortas y los bisílabos compartidos son altamente poderosos en el aspecto erótico. Como bien nos dice Zumthor:

44 Esto se da principalmente en las palabras que la Flamenca onírica dice al Guillermo que sueña.

45 «Notre propos sera donc ici de situer la poésie des trobairitz aussi bien dans l'ensemble du système lyrique troubadouresque que dans l'ensemble de la lyrique féminine du moyen âge ou, plus exactement, de ce que nous conviendrons de grouper sous le titre très général de 'chansons d'ami' ou 'chansons de femme'» (Koehler 235).

46 "L'amour courtois ne va pas sans une longue période d'attente, désespoir et de supplications, pendant laquelle se déroule tout un processus d'ennoblissement et d'affinement, tant intérieur qu'extérieur, ..." (32). Aquí, relaciono esto con el sentido de aprendizaje y refinamiento que se presenta en ambos amantes gracias a los encuentros en la iglesia.

47 Que, como se dijo antes, pone fuerte acento investigativo en los monosílabos creados por Flamenca y Guillermo.

«El amor compartido se envuelve en el mayor secreto, se repliega en el puro intercambio de palabras y gestos en los cuales alcanza su plenitud» (91). Esto se encuentra en clara relación con el carácter secreto de las palabras en la iglesia. Nadie más, sino los amantes —pero frente a todos— son capaces de escucharse. Sus palabras son emitidas abiertamente frente al otro, pero con una gran custodia frente a los demás. Todas las interpretaciones que pueden derivarse, ya sea del tratamiento del tema del amor, de lo que dicen los personajes y su actuar en la novela, son una muestra de la riqueza de este texto medieval.

Con todo lo anteriormente observado, por qué no pensar que, en esos entramados de palabras, de reflexiones sobre estas, los amantes se regocijan, se acarician con las palabras y de estas se origina su *joie*<sup>48</sup>: “conciencia del triunfo de la vida, en la naturaleza primaveral, otorgada a la belleza de la mujer; de su benevolencia amorosa; del contacto sabroso de los cuerpos. La palabra designa metafóricamente a la dama misma en la que todo se resume y justifica” (Zumthor 92).

Esto puede fundamentarse también en lo que expone Huchet (L’*“Amor De Lonh”*)

A la place d’une copulation: une ‘coblá’, une strophe, mot dont l’étymologie équivoque (de ‘copulare’) assure le passage du sexuel au poétique. La copulation des mots et des sons, génératrice de l’ivresse du ‘joy’, maintiendra dans le poème la fiction de l’union des corps dans le ‘jauzimen’. L’‘*entrebescar de los mot*’ donnera à voir l’enlacement (‘*entrebescar*’) des corps dans l’amour; la langue poétique, affinée par le désir insatisfait, tente de suppléer au malaise sexuel. (69-70)

A continuación, Huchet cita una muestra perfecta de esta relación entre el encuentro de las palabras con el encuentro amoroso. Se trata de un fragmento del texto titulado *Bel m’es lai latz la fontana* del trovador Bernart Marti, del que cito aquí la traducción al francés: “*J’enlace les mots et j’affine la mélodie, comme la langue est enlacée dans le baiser*” (70, cursivas mías). Este puede relacionarse enteramente con todo el momento

48 *Joie* en occitano antiguo. En español se traduce como dicha o alegría. Según De La Croix, este es un término recurrente en los poetas medievales, del cual nos dice: “C’est tantôt l’acte d’amour proprement dit —les amour des troubadours ne sont pas ‘platoniques’ — mais le *joie* est aussi, pour le poète, le don que lui fait la femme en l’aimant. Ou même en ne l’aimant pas: de se savoir le cœur pris, habité par le sentiment amoureux, peut suffire à donner la *joie*” (46).

narrativo que enmarca los encuentros de Flamenca y Guillermo en la iglesia, y así nos deja advertir que la palabra constituye a los amantes, a su vez que permite a Flamenca extender su papel hasta convertirse en una *trobairitz*.

Quizás la libertad de Flamenca, incluso durante su permanencia en la prisión, comienza a engendrarse por el intercambio de palabras con Guillermo. Ya pasará a ser clara, con su vuelta a la vida pública de la corte. Pero su estado, el de ser cautiva y víctima, comienza a mudar en cuanto pronuncia palabras con un efecto poderoso en su amante.

## Fuentes

Aizpún, Teresa. “El amor cortés: la *Weltanschauung* de la literatura medieval”. *Cauriensia*, vol. 13, 2018, pp. 303-324. <https://doi.org/10.17398/2340-4256.13.303>

Assié, Benjamin, y Gilles Bancarel. “Flamenca [Fiche D’inventaire]”. *Occitanica.eu*, 2014, [occitanica.eu/items/show/5160?lang=oc](http://occitanica.eu/items/show/5160?lang=oc).

Balbuena, María del Carmen. “La voz femenina en las líricas francesa y alemana de la Europa Medieval: canciones de mujer y canciones de alba”. *Stydia Philologica Et Lingvistica Atqve Tradvctologia: in Honorem Miguel Á. García Peinado Oblata*, editado por Manuela Álvarez Jurado y Miguel Ángel García Peinado, Bienza, 2014, pp. 43-57, [www.academia.edu/14313568/La\\_voz\\_femenina\\_en\\_las\\_l%C3%ADricas\\_francesa\\_y\\_alemana\\_de\\_la\\_Europa\\_medieval\\_canciones\\_de\\_mujer\\_y\\_canciones\\_de\\_alba](http://www.academia.edu/14313568/La_voz_femenina_en_las_l%C3%ADricas_francesa_y_alemana_de_la_Europa_medieval_canciones_de_mujer_y_canciones_de_alba).

Bec, Pierre. “Trobairitz’ et Chansons de Femme. Contribution à La Connaissance Du Lyrisme Féminin Au Moyen Âge”. *Cahiers de Civilisation Médiévale*, vol. 22, n.º 87, 1979, pp. 235-262. <https://doi.org/10.3406/ccmed.1979.2112>.

Bec, Pierre. *Chants D’amour Des Femmes-Troubadours: Trobairitz Et «Chansons de Femme»*. Stock, 1995.

Bédier, Joseph. «Les Fêtes De Mai Et Les Commencemens De La Poésie Lyrique Au Moyen Âge». *Revue Des Deux Mondes* (1829-1971), vol. 135, n.º 1, 1896, pp. 146-172. JSTOR, [www.jstor.org/stable/44761945](http://www.jstor.org/stable/44761945).

*Chanson anonyme du 12ème siècle*. Mama Lisa's World. <https://www.mamalisa.com/?t=fs&p=6845>

Cirlot, Victoria. “El amor de lejos y el valor de la imagen”. *Memoria, mito y realidad en la historia medieval: XIII Semana de Estudios Medievales*, coordinado por José Ignacio de la Iglesia Duarte y José Luis Martín Rodríguez, 2003, pp. 281-310. DIALNET, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=814542>

Covarsí, Jaime. “La canción de mayo, entre lo aristocrático y lo popular, o la formación del Ordo laicorum en el Roman de Flamenca”. *De la canción de amor medieval a las soleares: profesor Manuel Alvar in memoriam: Congreso Internacional Lyra minima oral III*, 2004, pp. 75-86. <https://idus.us.es/handle/11441/71392>

De La Croix, Arnaud. *L'érotisme Au Moyen âge: Le Corps, Le désir Et L'amour*. Tallandier, 2003.

Delgado, Rosario. “Rosario Delgado Suárez: breve estudio en torno a la ‘Condesa de Dia’”. UCM, [webs.ucm.es/info/especulo/numero32/conddia.html](http://webs.ucm.es/info/especulo/numero32/conddia.html)

Dickey, Constance L. “Deceit, Desire, Distance, and Polysemy in Flamenca”. *Tenso*, vol. 11, n.º 1, 1995, pp. 10-37. [https://doi.org/10-37. 10.1353/ten.1995.0008](https://doi.org/10.1353/ten.1995.0008).

*El roman de Flamenca: Novela occitana del siglo XIII*. Antoni Rossell, traductor. Arlequín, 2018.

*El roman de Flamenca*. Jaime Covarsí, traductor. 2da ed., Editum, 2019.

Fleischman, Suzanne. “Dialectic Structures in Flamenca”. *Romanische Forschungen*, vol. 92, n.º 3, 1980, pp. 223-246. JSTOR, [www.jstor.org/stable/27938832](http://www.jstor.org/stable/27938832).

- Guillaume IX. *Les Chansons D'amour Et De Joy De Guillaume De Poitiers, IXe Duc D'Aquitaine. Précédées De «La Vie Tumultueuse De Ce Troubadour», Avec Trois Reproductions En Hors Texte*. Editado por Jean de Poitiers, Impr. Chantenay, 1926.
- Grossweiner, Karen A. "Implications of the Female Poetic Voice in Le Roman de Flamenca". *The Court Reconvenes: Courtly Literature Across the Disciplines: Selected Papers from the Ninth Triennial Congress of the International Courtly Literature Society, University of British Columbia, Vancouver, 25-31 July 1998*, editado por Barbara K. Altamann y Carleton W. Carroll, Boydell & Brewer, 2003, pp. 133-140. JSTOR, [www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt9qdjcf.16](http://www.jstor.org/stable/10.7722/j.ctt9qdjcf.16)
- Huchet, Jean-Charles. "Les Femmes Troubadours Ou La Voix Critique". *Littérature*, vol. 51, n.º 3, 1983, pp. 59-90. <https://doi.org/10.3406/litt.1983.2204>.
- . "L' 'Amor De Lonh' Du Grammairien". *Médiévales*, vol. 4, n.º 9, 1985, pp. 64-79. <https://doi.org/10.3406/medi.1985.1003>.
- . *L'étreinte Des Mots: «Flamenca», Entre poésie Et Roman*. Paradigme, 1993.
- Jewers, Caroline. "Sentimental Education: The Roman de Flamenca and the Renaissance of the Ovidian Hero". *Enarratio*, vol. 2, 1993, pp. 58-70. KNOWLEDGE BANK, <https://kb.osu.edu/handle/1811/71208>
- Kay, Sarah. *Subjectivity in Troubadour Poetry*. Cambridge University Press, 1990.
- Koehler, Erich. "Observations Historiques Et Sociologiques Sur La Poésie Des Troubadours". *Cahiers De Civilisation Médiévale*, vol. 7, n.º 25, 1964, pp. 27-51. <https://doi.org/10.3406/ccmed.1964.1296>.
- Lizzerini, Lucia. "Une Jalousie Particulière: La 'Reina De Fransa' Dans Le Roman De Flamenca". *Études De Langue Et De Littérature Médiévales Offertes à Peter T. Ricketts à l'Occasion De Son 70ème Anniversaire, 2010*, pp. 47-57. <https://doi.org/10.1484/m.stmh-eb.3.2520>.

- Lejeune, Rita. "La Femme Dans Les Littératures Française Et Occitane Du XIe Au XIIIe Siècle". *Cahiers De Civilisation Médiévale*, vol. 20, n.º 78, 1977, pp. 201-217. <https://doi.org/10.3406/ccmed.1977.3072>
- Limentani, Alberto. "Enchâssement Narratif De Textes Lyriques: Le Cas Du Roman De Flamenca". *A Semiotic Landscape. Panorama Sémiotique*, 1979, pp. 671-676. <https://doi.org/10.1515/9783110803327-123>.
- López, Josefa. "La voz femenina en los Fabliaux". *Estudios Románicos*, vol. 10, 1998, pp. 47-64. *Universidad de Murcia*, <https://revistas.um.es/estudiosromanicos/article/view/79461/76711>
- Macciò, Andrea. "Il Roman de Flamenca et la Metamorfosi del Lirico". *Carte Romanze*, vol. 5, n.º 1, pp. 287-339. UNIMI, <http://riviste.unimi.it/index.php/carteromanze/index>
- "Occitan Folk Song - A l'entrada del temps clar". *YouTube*, subido por M Korda, 1 de oct., 2019, <https://www.youtube.com/watch?v=OFOy1Qn5ji8>
- Rieger, Angelica. "Trobairitz, Domna, Mecenas: la mujer en el centro del mundo trovadoresco". *Mot so Razo*, vol. 2, 2012, pp. 41-55. [https://doi.org/10.33115/udg\\_bib/msr.v2i0.1409](https://doi.org/10.33115/udg_bib/msr.v2i0.1409).
- Sánchez, Elena. "Caracterización del amigo en las trobairitz". *Estudios Románicos*, vol. 5, 1987, pp. 1293-1306. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2667901>
- Walkley, Maxwell. "Comic Elements in the Thirteenth-Century Provençal Romance 'Flamenca'". *ARTS*, vol. 18, 1996, pp. 87-105. *Open Journals*, <https://openjournals.library.sydney.edu.au/index.php/ART/article/view/5565/6233>
- Zumthor, P. "La 'cortesía'". *Nueve ensayos sobre el amor y la cortesía en la Edad Media*. A. Basarte, traductor. A. Basarte y M. Dumas Editores. Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2012, pp. 466-475.

---

## Capítulo 2.

### La voz poética en las novelas de María de Zayas y Sotomayor

*Mónica Acebedo*

#### Introducción

Las novelas de María de Zayas, como era usual en el esquema narratológico del momento, tenían numerosos poemas insertos, ya que en la prosa del barroco era común intercalar sonetos, décimas y romances de variados estilos, así como múltiples métricas, en los cuales, con frecuencia, se observan los trazos cultos de Luis de Góngora o la entonación satírica y burlesca de Francisco de Quevedo.

De Zayas escribió sus novelas al estilo de Giovanni Boccaccio, es decir, con sendos relatos enmarcados y una serie de novelas insertas. En este capítulo<sup>49</sup> me interesa analizar la voz poética de esta autora en una novela de cada una de las colecciones: “El prevenido engañado” de las *Novelas amorosas y ejemplares*, y “La esclava de su amante” de los *Desengaños amorosos*, y la manera como se articula la poesía de estos dos

---

<sup>49</sup> Muchos de los apartes contenidos en este capítulo hacen parte de la tesis que presenté para acceder al título de doctora en Literatura de la Universidad de los Andes de Bogotá, que obtuve el 11 de octubre de 2018, titulada: *Querrela femenina y didacticismo moral: ambivalencia, antonimia y ausencia en El prevenido engañado, La esclava de su amante, La industria vence desdenes* y sus marcos narrativos.



relatos con las tramas novelescas tanto del primer nivel narrativo como de los dos relatos encuadrados.

## Escritura femenina en el Siglo de Oro español

Para entender la voz poética que rezuma de las novelas de una de las plumas femeninas más destacadas del Siglo de Oro, es preciso referirse al contexto secular de la escritura hecha por mujeres, pues el siglo XVII da cuenta de un panorama tripartito con respecto de la situación de la mujer: en primer lugar, reclama un patrón de comportamiento social definido en el que la mujer es inferior y debe ser obediente<sup>50</sup>. Además, debe ser virtuosa, honesta, discreta y su papel en la sociedad debe limitarse a la vida doméstica. En segundo lugar, exige un ambiente que tiende a la educación moral, que no solo se imparte a las mujeres sino también a los hombres de bien, que, obviamente, es requerido al género femenino con más severidad y que no deja de ser una constante representada en la literatura. Y, por último, el siglo áureo presenta un contexto letrado en donde la mujer empieza a tener acceso al conocimiento, a la posibilidad de escribir y eventualmente a ganar dinero por su actividad<sup>51</sup>.

A pesar de ese confuso entorno sociocultural y la evidente oposición masculina, la escritura femenina del siglo XVII empieza a tener un

---

50 Los debates filosóficos de la mujer como ser inferior han sido numerosos desde Aristóteles hasta la Biblia e, incluso, parten de la literatura misma. En *El cortesano* de Castiglione, por ejemplo, Gaspar Palavicino da una exhaustiva explicación de por qué el hombre es superior a la mujer; también en la novela de *La historia de Griselda y Mirabella* de Juan de Flores, en el siglo XV son interesantes los debates entre Brazaida y Torellas sobre la condición de la mujer; lo mismo puede afirmarse de la parodia que insinúa Cervantes al decir que “la mujer es un animal imperfecto” en la novela intercalada *El curioso impertinente*, insertada en *El Quijote*.

51 El hecho de no tener evidencias claras sobre ciertas actividades de la mujer, no quiere decir, necesariamente, que no las hubiera desempeñado. Justamente, este tema ha sido revisado por historiadores como Margarita Ortega, por ejemplo, quien asegura: “La carencia de una historia específica de las mujeres no supone la negación de la presencia y protagonismo femenino en la vida colectiva, sino únicamente la falta de comprensión y competencia existente para incorporarla de verdad al discurso histórico de cada época” (14).

cierto grado de normalización<sup>52</sup>. Son muchas las que escriben (que de suyo constituye una ruptura evidente del modelo de mujer discreta), pocas las que publican y de casi todas se escucha un reclamo. Ana Caro de Mallén, por ejemplo, en *Valor, agravio y mujer*, con una mirada casi paródica, da cuenta de la profesionalización de la escritura femenina en boca de sus personajes:

TOMILLO                    ¿Qué hay en el lugar de nuevo? [Madrid]

RIBETE                    Ya es todo muy viejo allá;  
                                  sólo en esto de poetas  
                                  hay notable novedad  
                                  por innumerables tanto  
                                  que aun quieren poetizar  
                                  las mujeres, y se atreven  
                                  a hacer comedias ya.

TOMILLO                    ¡Válgame Dios! Pues, ¿no fuera  
                                  mejor coser e hilar?

¡Mujeres poetas!

RIBETE                    Sí;  
                                  mas no es nuevo, pues están  
                                  Argentaria, Safo, Areta,  
                                  Bresilia, y más de un millar

---

52 En la base de datos *BIESES* (Bibliografía de Escritoras Españolas) se identifican en el siglo XVII unas seiscientas escritoras en España. Dentro de ese revelador número de mujeres se encuentran muchas religiosas que ingresaban al convento solamente para poder dedicarse a leer y a escribir. También hay un número importante de mujeres que tan solo escribieron un breve poema o quizás algunas cartas, pero que de alguna manera fueron conocidos probablemente debido a las justas y concursos que se celebraban a lo largo del siglo XVII (con mucha frecuencia con temas religiosos) a los cuales no era prohibido que entraran las mujeres, o por lo menos no aparece un registro histórico que sugiera una prohibición similar. Nieves Baranda, en su artículo “Las escritoras del siglo XVII”, explica que el número significativo de escritoras a partir de finales del siglo XVI (número que a finales del XVIII y durante el XIX se redujo considerablemente) sugiere una normalización de la escritura femenina y una evidente participación de la mujer en la cultura pública (3). Este fenómeno se debió, en parte, a los certámenes y justas públicas y seguramente a las razones que se mencionan a continuación: (i) la educación y producción literaria de las religiosas que inició con la publicación de las obras de Teresa de Jesús de 1588, (ii) a un incremento significativo en la educación de la mujer, (iii) al crecimiento en la circulación de libros impresos, (iv) posiblemente a la influencia de la literatura italiana, en la que, en cambio, ya eran varias las mujeres que se habían atrevido a escribir desde el siglo XVI (2-25).

de modernas, que hoy a Italia  
lustre soberano dan,  
disculpando la osadía  
de su nueva vanidad. (v. 1164 a 1180)

Se enfrenta pues la escritora del siglo XVII con varios retos: educarse, escribir y eventualmente ganar dinero, pero sin dejar a un lado el código moral. Así, la escritura femenina de uno de los siglos más prolíficos de la historia de la literatura española se presenta con una evidente ambivalencia: retoma la querella femenina<sup>53</sup> que aboga por mayor educación, trato igualitario, potestad de escribir, libre albedrío e instruye a las mujeres sobre los desengaños a que las someten los hombres, pero al mismo tiempo ejemplifica la discreción, la honestidad y la virtud como las más apreciadas posesiones.

De esta forma, *De Zayas* pertenece a un momento en el que la escritura femenina, a pesar de la fuerte oposición de los moralistas de los siglos precedentes, se tiende a normalizar. Y aunque la poesía es una constante en la pluma femenina, no lo es en la prosa y por eso resulta relevante revisar la poesía inserta en las novelas de esta novelista del siglo XVII en la España peninsular, pues se trata de dos niveles de narración que van a dialogar con la voz poética.

En los últimos años se ha hecho un esfuerzo considerable por analizar la poesía conventual, las novelas y las obras de teatro escritas por mujeres del siglo XVII, sin embargo, no se ha prestado atención a la producción poética que está insertada en las novelas y que es abundante. Afirmo Julián Olivares:

La poesía intercalada en la narrativa del siglo XVII ha recibido escasa atención crítica, y tal vez con bastante justificación. Si se considera la decadencia de la novela a partir del segundo tercio del siglo, en que se repiten las mismas convenciones, fórmulas, tramas, etc., forzosamente habrá que considerar que la poesía intercalada en ella adolece de los mismos defectos. (98)

---

53 Julio Vélez-Sainz presenta el origen de la querella femenina en la "querelle des femmes" en la Francia medieval como un llamado a la defensa de la dignidad de las mujeres como escritoras y seres racionales (13).

Tiene razón Olivares en que la poesía intercalada en las novelas no ha tenido la misma atención de la crítica que las novelas mismas<sup>54</sup>, pero no parece válida la aseveración de que la poca atención crítica se da por la decadencia del género novelístico y, sobre todo, por los vicios de los que adolece la novela. Sí puede ser que se trate de poesía que imita la tradición y las formas, pero no por eso sufre el mismo destino de las novelas.

Pero, independientemente de la discusión sobre la decadencia o no del género novelesco, concuerdo con Olivares en que es importante revisar la poética inserta en la prosa de las escritoras.

En este texto se examinan los poemas insertos en el marco narrativo de las dos colecciones de novelas. Asimismo, he elegido un relato de cada una de las colecciones con el objeto de identificar y analizar la poesía inserta en dos relatos que plantean dos temas fundamentales a la hora de revisar tanto la autoría femenina como el desarrollo de los estudios del origen del feminismo: la mujer estudiada es mala esposa (“El prevenido engañado”) y la liviandad femenina como la culpable de la pérdida de la honra (“La esclava de su amante”).

Se ha estructurado el presente capítulo de la siguiente manera: en primer lugar, se mencionarán los datos biográficos de la autora; luego se presentarán brevemente las tramas novelescas respectivas y, en último lugar, se analizará la poesía inserta tanto en los marcos como en las dos novelas seleccionadas.

## Datos biográficos

Muy pocos datos se han podido comprobar de manera documental y muchas incertidumbres rodean el misterio de su vida, sobre todo si se tiene en cuenta que se trata de un posible epígono de Miguel de Cervantes, “la novelista con mayor éxito del Siglo de Oro ...” (Bosse et al.,

54 Independientemente de la afirmación de Olivares, se han identificado algunos trabajos críticos sobre la poética inserta en las novelas del barroco como, por ejemplo: *La función de la poesía en la estructura de El Quijote* de Sara Santa; *Novelas a Marcia Leonarda* de Francisco Rico o el libro de Javier García Gilbert, *La imaginación amorosa en la poesía del Siglo de Oro*.

Intro Creatividad 25) o “la escritora española más famosa de su tiempo” (Olivares 11). Hay una posible partida de bautismo (Serrano y Sanz 584), datos de las academias a las que perteneció, conclusiones a partir de las ediciones de los escritos, comentarios de otros autores de la época, un par de posibles actas de defunción, conclusiones de los prólogos, pero sobre todo muchas suposiciones.

En la portada de *Novelas amorosas y ejemplares* de la primera edición, publicada en 1637, se dice que era natural de Madrid. Por su parte, Manuel Serrano y Sanz publicó una partida de bautismo que da cuenta del nacimiento el 12 de septiembre de 1590 (584). El documento es de la parroquia de San Sebastián y dice que era hija de María de Barasa<sup>55</sup>. En cuanto a su padre, José Antonio Álvarez y Baena<sup>56</sup>, afirma que era madrileño y Caballero del Hábito de Santiago (48-49).

De las líneas de discusión sobre su infancia y juventud se extraen tres hechos (que no son necesariamente irrefutables, ya que el mismo Álvarez y Baena dice: “parece hija” (584): el primero, que su padre fue don Fernando de Zayas; el segundo, que la autora era de origen noble, y el tercero que era educada. El resto de los datos, independientemente de los juicios de valor, son hechos no probados y todos relativos a sus publicaciones.

El hecho de que se trate, como lo sugiere Álvarez y Baena, de una “doña”, da a entender que se trataba de una persona de clase social acomodada, seguramente noble y si su origen paterno corresponde a las suposiciones de este último, su padre perteneció a la Corte, y de ahí la posible vida cortesana que se refleja en sus personajes. En sus escritos alaba con frecuencia a la aristocracia, a la gente educada, y en varios apartes, en cambio, desprecia a los simples y a los plebeyos; además,

---

55 Manuel Serrano y Sanz la llama Catalina, aunque la partida que transcribe dice: María (584).

56 La entrada de Álvarez y Baena es textualmente la siguiente: “\*MARIA DE ZAYAS Y SOTOMAYOR (*Doña*) según el tiempo en que floreció parece hija de D Fernando de Zayas y Sotomayor, Caballero del Hábito de Santiago, Capitán de Infantería, que nació en Madrid año de 1566, hijo de Don Francisco de Zayas, natural de la Villa de los Santos de Maimona y de Doña Luisa de Zayas y Sotomayor. Fue excelente Poetisa, y muy instruida en las Letras Humanas, como lo muestran sus obras (a). Escribió en prosa y verso: *Novelas amorosas y ejemplares*: Zaragoza 1638, en 8. *Novelas y Saraos*, 2ª parte: Zaragoza 1647; obras ambas que se han reimpresso muchas veces. También compuso otros varios *Papeles* y aun *Comedias*. En la muerte de Lope de Vega hizo un *Epigrama*: y este florido ingenio hace mención de Doña María en su *Laurel de Apolo* con estos versos: ...” (48 y 49).

la gran mayoría de sus relatos tienen que ver con la nobleza. Presenta retratos costumbristas y detallados sobre sucesos que no habría podido conocer a menos que fuera aristócrata.

Así, si sus vínculos familiares muestran que en efecto la autora está relacionada con la nobleza, también se deriva de estas conexiones que se trata de una nobleza urbana (Madrid, Zaragoza, Barcelona y Nápoles) y que además participó en las academias literarias de la época. Nieves Romero-Díaz se refiere a la relación de María de Zayas con el mundo urbano así: “Está clara su conexión con dos de los centros culturales más importantes del momento: Madrid y Zaragoza. En el estudio más reciente sobre las academias durante los reinados de Felipe IV y Carlos II de Jeremy Robbins, se hace referencia a la rara y esporádica presencia activa de las mujeres” (105). Esta participación en las academias la confirma el mismo prólogo anónimo de *Novelas amorosas y ejemplares*: “La señora doña María de Zayas, gloria de Manzanares y honra de nuestra España (a quien las doctas Academias de Madrid tanto han aplaudido y celebrado), por prueba de su pluma da a la estampa estos diez partos de su fecundo ingenio, con nombre de Novelas” (163).

Este reconocimiento como intelectual también lo confirman varios de sus contemporáneos; Lope de Vega, por ejemplo, le dedica una silva en el *Laurel de Apolo*, de 1630, y alaba su ingenio. Obviamente se refería a poemas, seguramente, provenientes de su participación en academias y en justas poéticas, pues para entonces la autora no había publicado sus *Novelas amorosas y ejemplares*, aunque es posible que las novelas ya las hubiera escrito desde antes y que Lope de Vega las hubiera leído. Este hecho sin embargo no ha sido probado, porque no se han podido encontrar<sup>57</sup>. Dice la silva:

¡Oh dulces hipocrénides hermosas! / Los espinos pangeos / Aprisa desnudad, y de  
las rosas / Tejed ricas guirnaldas y trofeos / A la inmortal doña María de Zayas, /  
Que sin pasar a Lesbos ni a las payas / Del vasto mar Egeo, / Que hoy llora el negro

57 Es probable que haya habido unas publicaciones que desaparecieron en 1634, 1635 y 1636 (Yllera 65). Igualmente, Jaime Moll en un artículo “La primera edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor”, hace un examen cuidadoso sobre la primera edición e incluso sugiere que la autora tenía listas las novelas desde 1626 (177). Agustín de Amézua también se refiere a las dudas sobre unas posibles ediciones anteriores que muy probablemente desaparecieron (XLI).

velo de Teseo / A Safo gozará Mitilenea / Quien ver milagros de mujer desea / Porque su ingenio, vivamente / Es tan único y rara [claro, / Que ella sola pudiera / No sólo pretender la verde rama, / Pero sola ser sol de tu ribera, / Y tú por ella conseguir más fama / Que Nápoles por Claudia, por Cornelia / La sacra Roma, y Tebas por Targelia. (Silva VIII 579-596).

Este es un hecho notable. Se trata del dramaturgo más importante de comienzos del siglo XVII y semejante alabanza constituye una prueba irrefutable del lugar que empieza a ocupar doña María en los círculos intelectuales. Pero, además, Lope de Vega hace un recuento de escritoras y la importancia de estas para sus respectivas ciudades.

Castillo y Solórzano, por su parte, en *La garduña de Sevilla de 1642*, también la reconoce como una gran poeta:

En estos tiempos luce y campea con felices lauros el ingenio de doña María de Zayas y Sotomayor, que con justo título ha merecido el nombre de Sibila de Madrid, adquirido por sus admirables versos, por su felice ingenio y gran prudencia, habiendo sacado de la estampa un libro de diez novelas que son diez asombros para los que escriben deste género, pues la meditada prosa, el artificio dellas y los versos que interpola, es todo tan admirable, que acobarda las más valientes plumas de nuestra España. (66)

Este último, en cambio, ya ha sido testigo del éxito de la primera colección de novelas y se trata igualmente de un reconocido novelista y dramaturgo presente en la Corte madrileña.

Otro hecho notable es que la autora dedicó poemas preliminares a varios autores de la época; y es que estos, junto a los prólogos y dedicatorias de la literatura barroca, son un pilar esencial a la hora de determinar una posición predominante en el mundo intelectual. Entre otros, a Lope de Vega, Juan Pérez de Montalbán, Miguel Botello, Francisco de las Cuevas. Fue además muy amiga de la dramaturga sevillana, Ana Caro de Mallén, quien de hecho le dedica un poema en los preliminares de las *Novelas* (154). Julián Olivares menciona que la De Zayas se conoció primero como poeta (por datos de diversos certámenes en Madrid), que asistió a la Academia de Francisco de Mendoza y a la de Sebastián Francisco de Medrano (13).

Ahora, no se han encontrado datos concretos de su educación, por lo tanto, es altamente probable que fuera autodidacta o, por lo menos, debió tener un instructor, ya que de sus escritos se desprende conocimiento clásico, de otros de sus contemporáneos y de temas políticos. Lo que sí deja claro de manera expresa es su inconformismo con la falta de educación de las mujeres<sup>58</sup>. En la Introducción de las Novelas dice:

¿qué razón hay para que ellos sean sabios y presuman que nosotras no podamos serlo? Esto no tiene, a mi parecer, más respuesta que su impiedad y tiranía en encerrarnos y no darnos maestros. Y así, la verdadera causa de no ser las mujeres doctas, no es defecto del caudal, sino falta de la aplicación. Porque si en nuestra crianza como nos ponen el cambrey en las almohadillas y los dibujos en el bastidor, nos dieran libros y preceptores, fuéramos tan aptas para los puestos y para las cátedras como los hombres ... (Olivares 159-160)

No se han identificado otros datos comprobables sobre su vida privada fuera de lo que muchos de sus biógrafos suponen a partir de sus escritos. Por ejemplo, Agustín G. de Amézua se basa en la novela de la primera colección, *La fuerza del amor*, para conjeturar que la autora vivió en Nápoles (donde ocurren los hechos del relato) cuando don Fernando de Zayas sirvió como mayordomo al conde de Lemos entre 1610 y 1616; es decir, doña María de Zayas habría pasado allí sus años juventud. Él mismo supone que luego se trasladó a Zaragoza (no se sabe si casada o no) donde publicó su primera colección de novelas (x), aunque esto no necesariamente implica que ella vivió allí, pues muchos autores acudían a Zaragoza para publicar sus libros, ya que al parecer era más fácil (Pfandl, *Cultura* 187). Asimismo, la novela *Al fin se paga todo* puede ser indicio de que María de Zayas vivió en Valladolid, porque es allí donde ocurren los hechos y ella dice haberlos oído de quienes los vivieron (Vasileski 12).

Serrano y Sanz publica dos posibles actas de defunción: una del 19 de enero de 1661 y la otra del 26 de septiembre de 1669 (585), las cuales no necesariamente tienen que ser de ella, pues como lo dice el mismo Serrano, Zayas era un apellido muy común en Madrid (583). Tampoco se sabe si estuvo o no casada y se infiere que abandonó la pluma o por

58 Aunque en la alta Edad Media ya se había presentado el caso de una mujer como catedrática, Lucía de Medrano (1484) como profesora de lenguas clásicas en la Universidad de Salamanca.



lo menos el mundo literario entre 1637 y 1647, aunque Keneth Brown asegura que durante ese tiempo estuvo en Barcelona (probablemente en 1643) porque en un certamen encontró datos de un poema del catalán Francesco Fontanella en el que se burla tanto del aspecto físico como del atrevimiento de María de Zayas, quien supuestamente acude al certamen (358). El texto del poema que transcribe y traduce Nieves Romero-Díaz dice: “parecía un caballero, / pero se descubrirá / que una espada es difícil de esconder / bajo las faldas de mujer” (98).

En definitiva, de lo poco que se sabe de María de Zayas, hay unos hechos que son evidentes: que vivió durante la primera mitad del siglo XVII, que escribió dos colecciones de novelas cortas que fueron muy populares en España por casi doscientos años y que después se perdió interés en sus escritos; también, que se enfrentó a un mundo masculino urbano, que formó parte de la esfera sociocultural de la época y que, más allá de los datos biográficos, es indiscutible que la autora ocupa un lugar central en el campo literario. Unos la han identificado como portadora del discurso femenino, otros aseguran que lo que hizo fue simplemente recalcar el papel de las mujeres en la cultura y hay quienes la desprecian como lo hace Ludwig Pfandl al referirse a ella: “¿se puede dar algo más ordinario y grosero, más inestético y repulsivo que una mujer que cuenta historias lascivas, sucias, de inspiración sádica y moralmente corrompidas?” (Historia 370). Incluso hay quienes han dudado de su existencia, como Rosa Navarro, quien asegura en su libro *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*, que la afamada novelista nunca existió y que es un heterónimo de Alonso de Castillo Solórzano.

## Marco narrativo de Novelas amorosas y ejemplares

### Argumento

Un grupo de mujeres nobles se juntan una fría tarde de diciembre en Madrid con el fin de entretener a la anfitriona, Lisis, que está enferma a causa de unas cuartanas. Lisis, su madre Laura, su prima Lisarda y sus amigas: Nise, Matilde y Filis deciden invitar a cinco galanes con la intención de entretenerse todos juntos durante cinco noches. Los

caballeros invitados son: don Juan, don Álvaro, don Miguel, don Alonso y don Lope. Laura será la presidenta, por la indisposición de la bella Lisis, pero esta última se encargará de proveer a los músicos las letras de los romances que han de cantar y todos los asistentes, además de las numerosas actividades de danza, canto, poesía, entremeses y buena comida, deberán relatar por turnos cada noche dos historias a las que la misma Laura llamará maravillas. En la primera noche, las anfitrionas invitan también a los padres de los caballeros y a las madres de las damas.

Desde el comienzo de la narración se observa que el mal que aqueja a Lisis en realidad es un mal de amor, pues está enamorada de Juan y su madre ya había consentido entregarla en matrimonio si él así lo pedía. Sin embargo, Juan está enamorado de Lisarda, la prima de Lisis. Y, justamente, esta trama amorosa entre Lisis y don Juan será el hilo conductor de todo el marco tanto de las *Novelas amorosas y ejemplares* como de los *Desengaños amorosos*.

Inicia el sarao con una gallarda<sup>59</sup>, Juan baila con Lisarda y Lisis los observa desde su cama. Luego, Lisis canta un romance donde hace alusión a los celos y finalmente empieza la primera novela. Al final de la narración de la primera novela aparece don Diego, amigo de Juan, quien se ha dado cuenta del amor de Juan por Lisarda y le pide licencia a este último para cortejar a Lisis, que al comienzo de la segunda noche ha cantado sonetos de decepción y contrariedad por no tener el amor de Juan.

Así, durante todas las noches sigue el marco e intercala sonetos, romances y comentarios que contribuyen a la tensión entre Juan y Diego, pues pese a que Juan admite amar a Lisarda, está molesto por el atrevimiento de Diego. Después de muchas intervenciones de romances o de los comentarios y bailes, Lisis decide aceptar la pretensión de don Diego y da a entender que, si su madre aprueba, lo aceptaría como esposo. Juan, al percatarse de que definitivamente Lisis aceptará a Diego,

59 Baile de la época. Ludwig Pfandl menciona: “Los bailes de más viso en la sociedad de entonces eran la *almaña* y la *gallarda*, que con graciosa rigidez resultaban, más que bailados, pareados al son de los instrumentos y en los cuales el caballero llevaba suavemente a la dama prendida del guante o del pañuelo” (250).

aprueba la propuesta de este último de no importunar a los presentes con discusiones, pero da a entender que en todo caso se retarán al finalizar las fiestas.

Al final de la noche quinta se acuerda el matrimonio de Lisis y don Diego. La macronarradora anuncia que habrá una segunda parte y promete que en esta continuación se dará el castigo merecido a don Juan por su ingratitud hacia Lisis.

### Poemas insertos

La voz poética se escucha permanentemente en el marco narrativo. Esta tradición proviene en gran medida del género pastoril y de la imitación de la naturaleza, técnica que conoce María de Zayas. Además, ella era poeta; de hecho, fue así como comenzó su carrera literaria y como triunfó inicialmente sobre todo en el ámbito de las academias literarias. Fueron muchos los poemas laudatorios que escribió a sus coetáneos<sup>60</sup> y varias las justas poéticas<sup>61</sup> en que seguramente participó. Por eso, es posible que varios de los poemas intercalados en la narración del relato marco sean parte de su arsenal poético y no un material nuevo hecho expresamente para sus dos colecciones.

Dice Vasileski: “No hay nada excepcional en tal producción poética, pero esta sirve para indicar el estilo de Zayas y demostrar que ella podía mantener su posición como poetiza en una época en que la producción poética se acercaba a la degeneración en un vicio que estaba muy de moda ...” (32). Si bien es cierta la afirmación de Vasileski en cuanto al estilo y probablemente a la intención de la autora con respecto a su lugar en el mundo literario, no es menos cierto que la poesía intercalada en la narración del argumento de primer nivel narrativo de las *Novelas amorosas y ejemplares* —por lo menos en algunos casos—, sí parece tener relación directa con el hilo conductor de la trama y funciona precisamente

---

60 Por ejemplo: *Prosas y versos del Pastor de Clenarda*, escrita por Miguel de Botello en 1622.

61 Nieves Baranda describe las justas poéticas así: “Las justas eran certámenes literarios que solían celebrarse dentro de la compleja programación que formaba la fiesta barroca. Bien se tratara de una defunción, coronación o natalicio real, bien de una beatificación, santificación o traslado de reliquias de santos, los más habitual era que, entre los sermones, los desfiles y procesiones, las fiestas incluyeran un certamen literario” (La vida 178).

como un mecanismo para mostrar el estado anímico de los personajes o para enfatizar en el inconformismo y desigualdad de la mujer.

Verbigracia, después de la narración de Lisarda en la primera noche<sup>62</sup>, don Juan, además de enaltecer a Lisarda, toma la guitarra y canta alabanzas. Pero Lisis, despechada, lo interrumpe con el siguiente soneto:

No desmaya mi amor con vuestro olvido,  
 porque es gigante armado de firmeza;  
 no os canséis en tratarle con tibieza,  
 pues no le habéis de ver jamás vencido.  
 Sois mientras más ingrato, más querido,  
 que amar solo por amar es gran fineza;  
 sin premio sirvo, y tengo por riqueza  
 lo que suelen llamar tiempo perdido.  
 Si mis ojos, en lágrimas bañados,  
 quizá viendo otros ojos más queridos,  
 se niegan a sí mismos el reposo,  
 Les digo: 'Amigos, fuiste desdichados;  
 y pues no sois llamados ni escogidos  
 amar solo por amar, es premio honroso'. (211)

Este soneto, en primer lugar, sitúa el núcleo del conflicto amoroso entre Lisis y Juan; pero no lo hace de manera indirecta para que sea el lector el que observe esta función, sino que lo dice de manera clara: “Pocos hubo en la sala que no entendieron que los versos cantados por la bella Lisis se dedicaron al desdén con que don Juan premiaba su amor, aficionando a Lisarda y naturalmente les pesó de ver tan mal pagada la voluntad de la dama ...” (211).

En segundo lugar, el soneto subraya la firmeza femenina, cuestión que tampoco deja la autora al ingenio del lector, pues la misma Matilde lo ratifica al iniciar la narración de la segunda novela: “Ya que la bella Lisarda ha probado en su maravilla la firmeza de las mujeres ...” (212).

62 La novela que narra Lisarda se llama *Aventurarse perdiendo* y corresponde a la primera novela de la colección.

Ese propósito didáctico de la autora en relación con la firmeza de las mujeres tiene en el mismo soneto otra función: sirve para dar el contexto a la lección de la primera novela, *Aventurarse perdiendo*, en la cual una mujer (Jacinta), firme a su amor desechado, se interna en los bosques a llorar su pena. Es decir, la poesía inserta es parte de la proyección del marco en las novelas.

## “El prevenido engañado”

### Argumento

Don Fadrique, un noble, bello y rico granadino, se quiere casar. Elige a la hermosa Serafina (gallarda, hermosa, aunque no tan rica como él) y les pide su mano a los padres quienes gustosamente se la otorgan por ser un mozo tan principal y hacendado. Serafina accede, pero le ruega que espere a que se reponga de una enfermedad que padece. Fadrique acepta; sin embargo, después de unos meses y ya desesperado por la demora, vigila todas las noches la casa de su amada y en una de esas celadas se da cuenta de que la mujer sale sola de su casa. La sigue, porque ya a estas alturas está cegado por los celos y está seguro de que la encontrará en alguna reunión clandestina con un amante. Empero, lo que hace Serafina es parir una criatura que deja abandonada en el lugar. Fadrique la recoge, la lleva a casa de una tía suya, le pide que la críe hasta los tres años y que luego la lleve a un convento para que la niña (a la que puso el nombre de Gracia) crezca alejada de todos los males que aquejan al mundo. Después de semejante decepción, Fadrique rompe su compromiso y por una carta le hace sospechar a Serafina que conoce su secreto. Desesperada, les dice a sus padres que prefiere marcharse a un convento y no casarse.

Don Fadrique, por su parte, se marcha a Sevilla desengañado de las mujeres por culpa de la falta de Serafina y allí conoce a la joven viuda Beatriz (hermosa, discreta y muy honesta) de la que se enamora perdidamente y pronto olvida a Serafina. La corteja durante seis meses sin que logre que la mujer lo acepte. Una noche, antes del matrimonio, don Fadrique logra que una criada lo deje observar y escuchar los versos de su prometida, pero por casualidad se quedó encerrado y pudo ser testigo de

cómo doña Beatriz acudía a la habitación de Antonio, un esclavo negro moribundo. Al escuchar la conversación de este con la dama, Fadrique se da cuenta de que el esclavo ha sido su amante. Cuando muere Antonio, Beatriz, ignorando que don Fadrique sabe sobre su amante, le escribe para manifestarle que acepta la propuesta de matrimonio. Fadrique le responde que se va de Sevilla y que sabe de su negro amante.

Llega a Madrid a casa de un deudo (don Juan), quien está enamorado de Ana, mujer casada y prima de Violante de la que ahora Fadrique también se aficiona. Los primos mantienen una abierta y libertina relación con las primas por varios meses que se ve interrumpida por la llegada del marido de doña Ana. Pero Fadrique se da cuenta de que igual está enamorado de Violante, pero ella no está interesada en el matrimonio y pronto lo desecha por otro hombre.

Fadrique parte luego para Nápoles y Roma en donde mantiene muchas aventuras con mujeres casi siempre casadas. Después de dieciséis años decide regresar a Granada y en el camino pasa por el balcón de una duquesa, quien lo invita a su habitación. A ella le cuenta sobre su infructuosa peregrinación. Por invitación de la duquesa, se acuesta con ella, pero llega el duque y esta tiene que esconder a su visitante en un armario de olores. Posteriormente, entre mentiras y verdades logra engañar a su esposo para poder sacar a don Fadrique de la casa.

Tras arribar don Fadrique a Granada, decide casarse con Gracia que es la única inocente de las maldades de que son capaces las mujeres. Antes de tener relaciones, le explica a Gracia que una de las obligaciones de las casadas es la de vigilar, vestida con una armadura, el sueño de su marido. Mientras él está por fuera en un viaje de negocios en la Corte, aparece don Álvaro, otro hombre joven, que decide aprovecharse de la inocencia de Gracia para gozar de ella y le explica que “eso” también lo hacen los casados. Cuando llega Fadrique, ve que la mujer se desnuda y le dice que le gusta más la vida de casada que lleva con don Álvaro (su otro marido) en la cama, que esa de ponerse la armadura; irónicamente es una “boba” la que le es infiel, al contrario de las sabias, contra quienes tiene todas sus prevenciones. Cuando él muere, Gracia hereda su hacienda y se

entera de las instrucciones que este le ha dejado para que vaya a reunirse con su madre Serafina al mismo convento.

### Poemas insertos

La novela tiene siete poemas intercalados en la narración, cada uno de ellos directamente relacionado con los hechos. Casi siempre le sirven a Fadrique para enamorar y luego castigar a las protagonistas. Presentan diferentes métricas y todos parten de la temática amorosa que sirve a la autora como plataforma de su querrela, aunque no sea siempre de manera directa. En unos casos se escriben y en otros se cantan, lo que hace que se trate de poemas más eficaces por su oralidad. Dice Olivares: “Esta dimensión [la oral] aumente la fuerza persuasiva de los poemas, especialmente cuando su intención es la de seducción de la dama o viceversa” (106).

El “Amor” se expresa en la novela de diversas maneras; en unas ocasiones es el encargado de crear el conflicto, en otras sirve de detonante para la injusticia e iniquidad de la que se queja la autora y también aparece como núcleo de sus contradicciones. Afirman Monika Bosse *et al.*, en *relación con el amor y los poemas insertos*:

Mientras que en sus diferentes funciones [las de Amor] tradicionales originan algunos de los conflictos narrados más dramáticos, el campo preferido de sus intervenciones más modernas —en el sentido de su conformidad con la moral contrarreformista— es el de las múltiples constelaciones emblemáticas a las que se refieren los poemas líricos intercalados. (El Sarao 278).

El primer soneto<sup>63</sup>, “Que muera yo, tirana, por tus ojos” (296), es una clásica composición de cortejo amoroso que Fadrique le dedica a Serafina al poco tiempo de haberla conocido y hace referencia a los ojos de la ingrata mujer: “desde aquella noche se negó de suerte a los ojos de don Fadrique, que por diligencias que hizo no la pudo ver en muchos días ...” (297). Es decir, Serafina entiende el soneto amoroso y como ama a otro (Vicente) no se deja ver de Fadrique; se trata pues de un recurso indirecto al que luego la trama responde.

---

63 Soneto: catorce versos endecasílabos, cuatro estrofas, dos cuartetos, dos tercetos.

El segundo soneto, “Si cuando hacerme igual a ti podías” (300), utiliza la misma métrica, pero tiene, en cambio, una función directa, ya que pretende comunicar a Serafina su fatal destino: Fadrique sabe lo ocurrido con el abandono de la criatura. Es también un soneto amoroso que en esencia reclama el que ella lo hubiera aceptado si realmente no lo amaba: “buscar el fuego entre cenizas muertas” (300). Esto resulta paradójico, pues él sospecha que la mujer ama a don Vicente, por eso ha perdido su alegría y no se deja ver, pero está muy seguro de ser mejor: “fiado en que con su talle y riqueza le granjearía la perdida alegría y quitaría sus pesares, la pidió a sus padres por mujer” (297); de modo que es un reclamo injusto, pues ella nunca lo aceptó, fueron sus padres quienes dieron su consentimiento.

Después es el turno de conquistar a Beatriz y para esto Fadrique canta un romance<sup>64</sup> “A la torre de Babel”, en el que cuenta lo que ha hecho con él el travieso Amor (304). Es decir, una rendición. Puede ser uno de los casos en los que el poema ya había sido elaborado y la autora simplemente lo inserta en la narración. Presenta referencias clásicas y elementos emblemáticos sin una función específica.

El cuarto poema, “Cuando el alba muestra” (306), en cambio, sí tiene un fin concreto y una función prefigurativa en la trama de la novela; Beatriz está melancólica por la inminente muerte del negro Antonio, y su criada — a la que Fadrique le ha pagado por dejarlo entrar a contemplar a su amada— la convence de cantar al son del arpa, un romancillo con estribillo<sup>65</sup> que escucha don Fadrique escondido y que además no entiende: “No tuvo sospecha de la letra, porque como tal vez se hacen para agradar a un músico, pinta el poeta como quiere” (307). La letra del poema, al igual que la del primero, tiene que ver con los ojos y con la mirada. Utiliza elementos italianizantes (Marfisa<sup>66</sup>), clásicos (Febo<sup>67</sup>), animales míticos (basilisco<sup>68</sup>). La ninfómana Beatriz le canta a Antonio,

64 Octosílabos, once cuartetos.

65 Octosílabos, catorce estrofas, un sexteto, trece cuartetos.

66 Marfisa es un personaje de *Orlando Furioso*, que la autora también utiliza en otro poema del relato marco para dar cuenta de los celos de Lisis (512).

67 Dios romano del sol.

68 Criatura que mata con la mirada.



siente celos de la muerte que se lo arrebatara y del día que se lleva la noche, que es el momento en el que ella goza de su amado.

El siguiente poema, “Tus sinrazones, Lisardo” (315), es un escrito que le hace llegar doña Ana a don Juan después de que se entera de que este ha conversado con una dama (Nise) en misa. Se trata de un romance<sup>69</sup> que hace alusión a los celos y la ira profunda de Ana. Pero, este también puede tratarse de un poema escrito anteriormente y acomodado cuidadosamente a la novela, que la autora utiliza, de nuevo, para mostrar la sabiduría de la mujer, pues al finalizar la lectura del poema, se da el siguiente diálogo entre Juan y Fadrique:

No hay mucho que temer a este enemigo [Ana] —dijo, acabando de leer el papel don Fadrique, porque a lo que muestra, más rendida está que furiosa. La mujer escribe bien, y si como decís es tan hermosa, hacéis mal en no conservar su amor hasta coger el premio de él.

Esto es —respondió Juan— una tilde, un rasguño, una nada, conforme a lo que hay en ella de belleza y discreción, porque ha sido muchas veces llamada la Sibila española.

Por Dios, primo —replicó don Fadrique—, que temo a las mujeres que son tan sabias más que a la muerte, que quisiera hallar una que ignorara las cosas del mundo ... Todas saben amar y engañar, y así me tienen tan escarmentado las discretas que deseo tener batalla con una boba. (317)

Este diálogo demuestra que tal vez el soneto estaba escrito desde antes, que la autora está orgullosa de lo bien escrito que está y lo aprovecha para poner en evidencia el debate central de la novela<sup>70</sup>, no en la letra del poema, sino en el diálogo inmediatamente posterior.

La siguiente dama a la que pretende conquistar Fadrique es Violante. Para este propósito se sirve de una guitarra y canta un romance<sup>71</sup>: “Zagala, cuya hermosura” (319), que es un típico poema de alabanza a la belleza, con alusiones clásicas, pastoriles y los tradicionales detalles barrocos

---

69 Octosílabos en cuartetos.

70 Es paradójica la reacción de Fadrique: le aconseja a su primo no dejar ese amor porque la dama está rendida y a pesar de que es una mujer casada, no la juzga por ese hecho. Solamente cuando don Juan la alaba, expone su ya formada teoría sobre la mujer discreta.

71 Diecisiete cuartetos, octosílabos.

(perlas: dientes, rubíes: labios, cristal: garganta), que posiblemente tenía escrito o incorporó en la trama sin ninguna función determinante, salvo la de enamorar.

El último poema, un soneto con estrambote<sup>72</sup>: “Por cuerda os tiene amor en su instrumento” (321), es un papel que le dirige don Fadrique a doña Ana y en el cual le pide que le diga a Violante que lo quiera; pero, lo paradójico es que alaba su discreción, además de su belleza y la de Violante. La narración hace referencia a que “por entonces no siguió la opinión de aborrecer las discretas y temer las astutas ...” (320), opinión que pronto cambiará nuevamente, ante el rechazo de Violante.

*El prevenido engañando* es una de las novelas que tiene mayor cantidad de poemas insertos; unos cumplen una función específica en la narración y otros parecen haber sido acomodados a la trama. El cuarto poema da la impresión de dialogar con uno del relato marco: “celos tengo, y pues los celos” (512), mediante el cual Lisis expresa sus celos; ambos poemas utilizan a Marfisa. Sin embargo, en el poema del marco la función es más directa (son los celos de Lisis), mientras que en la novela es una función tangencial (Marfisa tiene celos porque se acaba la noche).

## Marco narrativo de la colección de novelas *Desengaños*

### *amorosos*

#### Argumento

El marco en la segunda parte de las novelas de María de Zayas es el mismo, a pesar de que fue escrito diez años después de *Novelas amorosas y ejemplares*. El hilo conductor de la novela externa es la misma historia de Lisis, pero esta vez tiene la intención de vengar la deslealtad de Juan. En el marco anterior Lisis pierde el amor de Juan, quien se inclina por Lisarda, prima de Lisis.

72 Dos cuartetos y cuatro tercetos.

Diego se enamora de Lisis y la pide en matrimonio, pero ella enferma y tiene unas terribles fiebres que se incrementan con cada visita de Juan y Lisarda. Finalmente, cuando se recupera de su mal de amor, su tía le envía a Zelima, una esclava mora muy hermosa, para que le sirva de compañía. Luego, Lisis termina por aceptar el matrimonio con Diego con la condición de que antes del matrimonio se le permita organizar un sarao en el que todas las invitadas deberán contar historias verdaderas sobre la perfidia de los hombres.

El sarao inicia y diez mujeres relatan diversos desengaños amorosos que conocen porque alguien se los ha contado o porque los han vivido en carne propia. Al final, Lisis, después de escuchar la maldad de los hombres, concluye que por ningún motivo se casaría con un hombre y manifiesta su decisión de ingresar a un convento.

Esta abrupta decisión tiene efectos en todos los partícipes del sarao. De hecho, Laura, la madre de Lisis, y Zelima (realmente es Isabel, de quien ya se conoce su verdadera condición por haberla narrado en el sarao) se unen a la intención de reclusión de Lisis en el convento. Diego, por su parte, se ve tan afectado por la decisión de Lisis, que decide entrar a la milicia y muere poco tiempo después durante un combate.

Lisarda, a su vez, toma la decisión de romper con Juan al oír semejantes historias de desengaños. Sin embargo, unos meses más tarde contrae matrimonio con un rico extranjero. Cuando Juan se entera de este matrimonio se da cuenta de que se ha quedado sin Lisis y sin Lisarda por ese juego sentimental y siente tanto remordimiento que muere pocos meses después, víctima de su propio veneno.

### Poemas insertos

En *La esclava de su amante* hay cuatro poemas insertos. El primero: “A un diluvio la tierra condenada” (132), si bien lo canta Isabel en el primer nivel narrativo, corresponde a un soneto que había entonado don Manuel en una ocasión en la que estaba Isabel en la habitación de doña Eufrosia.

Benito Quintana resume en cuatro las funciones de los poemas en *Los desengaños amorosos*:

primero, son una ventana a los sentimientos íntimos de los personajes; segundo, funcionan como un resumen o cápsula narrativa de algún aspecto de la fábula; tercero, crean una segunda narrativa desde la focalización interna del personaje que experimenta los acontecimientos; y cuarto, entrelazan las experiencias de cada protagonista rompiendo los marcos narrativos internos y uniéndose al marco narrativo principal. (106-107)

Precisamente ese primer soneto cumple con los cuatro presupuestos mencionados por Quintana, ya que tiene una función esencial en la trama de la novela, porque es el que le sirve a Manuel para declarar su amor hacia Isabel, quien hasta ese momento lo ha venido ignorando. Zerari se refiere al poema así: “en la *Esclava de su amante*, el personaje masculino declara su amor a lo largo de un poema cantado, antes de pronunciar una frase única que se acompaña de un desmayo” (349). De este modo, el poema sirve como treta de cortejo y posiblemente de simulación amorosa para mostrar a la dama el profundo enamoramiento del que es víctima. Funciona también como una herramienta narratológica, puesto que Manuel no dialoga con Isabel, si no que se vale de una narración secundaria que expresa el sentir del personaje. Y, además, unifica los niveles narrativos.

El soneto está precedido por una advertencia de don Manuel sobre los personajes del poema; dice Isabel en su relato: “digo que don Manuel cantó este soneto; advirtiéndome que él a mí y yo a él nos nombrábamos por Belisa y Salicio” (132). Es decir, se trata de una proyección en personajes pastoriles, que luego se entrelaza con las referencias clásicas, lo que, como ya se vio, es usual en doña María. En el poema, sin embargo, esta referencia clásica se relaciona directamente con el desengaño y con el discurso femenino porque incorpora el mito de Progne y Filomena<sup>73</sup>. Afirma Quintana:

Desde la perspectiva de la narratología, la sustitución onomástica no es simplemente una parte integral del cortejo, sino que añade un nivel adicional de desplazamiento

<sup>73</sup> Según el mito, Filomena, hermana de Progne, había sido primero encerrada y luego, cuando por petición de Progne a su marido Tereo es conducida al lado de su hermana, este la viola y le corta la lengua para que no pueda contarle a su hermana. Pero luego Filomena se las ingenia para informarle lo ocurrido a su hermana a través de un tapiz.

entre la narrativa primaria de Isabel, el mundo pastoril creado por los nombres seleccionados, y su relación aludida en el soneto con la referencia clásica a Filomena y Progne como víctimas de la violencia masculina. (108)

La voz poética se encarga pues de acercar a los amantes que están alejados en la realidad, porque hasta el momento Isabel solo sospecha de las intenciones del falso Manuel, y la proyección en otros personajes lo que hace es distanciar la propia identidad para facilitar el cortejo. Pero, en el último verso del soneto: “salió Belisa, y serenóse todo” (132), Manuel recurre a otra treta amorosa, arroja la guitarra, finge un desmayo y dice: “—¿Qué me importa a mí que salga el sol de Belisa en el oriente a dar alegría a cuantos la ven, si para mí está convertida siempre en simple ocaso?” (132). Se trata de un reclamo por la indiferencia de Isabel y así logra articular el poema con la trama de la novela.

Olivares y Boyce dicen que el poema funciona en dos planos irónicos: por una parte, con las figuras de Filomena y Progne simbolizan la tragedia y la malicia del hombre contra la mujer y, por otra, afirman que “el verdadero sentido del poema se entiende solamente a la luz de la narración” (nota 170), justamente porque funciona como anticipatorio del desenlace trágico de la violación posterior de Isabel.

En el segundo soneto “Toma tu acero cortador, no seas / causa de algún exceso inadvertido” (140), De Zayas de nuevo recurre a lo clásico y a lo simbólico, esta vez con Dido y Eneas<sup>74</sup>, también con el propósito de atarlo a la narración del relato de Isabel; antes de presentar el poema, la narradora dice lo siguiente: “Acuérdome que una tarde que estábamos en el estrado de su hermana [Eufrosia], burlando y diciendo burlas y entretenidos acentos como otras veces, le llamaron a él [Manuel] y al levantarse del asiento, me dejó caer la daga en las faldas ... A cuyo asunto hice este soneto: ...” (140). En este poema, “doña Isabel entiende, subconscientemente su futuro papel como víctima de la perfidia de don Manuel y lo presenta refiriéndose a la historia de Dido y Eneas” (Olivares y Boyce nota 171). Es decir, el poema suministra una especie de códigos que anticipan la trama del relato.

---

74 El mito que proviene de la *Eneida* de Virgilio y expresa la pasión de Dido por Eneas. Dido se da muerte atravesada por una espada por el rechazo de Eneas.

El tercer poema de la novela es otro soneto “No vivas, no, dichosa muy segura / de que has de ser toda la vida amada” (143). Este, en cambio, está dedicado a los celos. Isabel, ya deshonrada, está ahora celosa de Alejandra, una mujer casada con la que Manuel había tenido amores y a quien de nuevo empieza a cortejar. “El soneto es una advertencia de la brevedad de la vida y el amor, profundiza sobre la situación de Isabel y le advierte a Alejandra cómo don Manuel la abandonó para cortejarla, señal de que hará lo mismo una tercera vez” (Quintana 111). De la misma manera, es un poema que se articula con el hilo conductor de la narración.

Por último, está un largo poema (décimas) con estrofas muy extensas (diecisiete), igualmente dedicadas a los celos, al despecho y a la deshonra: “ya de mi dolor rendida” (145-149). Son versos melancólicos en los cuales se destaca la tristeza, lo efímero de las pasiones de los hombres y las ansias de muerte por la pérdida de la honra. Pero, también funcionan como mecanismo ejemplar para advertir a las mujeres que los hombres cambian de mujer con mucha facilidad.

## “La Esclava de su amante”

### Argumento

Lo primero que cuenta la esclava de Lisis, Zelima, es que su verdadero nombre es Isabel Fajardo y que es procedente de Murcia. Su desgracia inicia cuando su padre es llamado a luchar en Cataluña en donde la familia alquila unos cuartos a doña Eufrasia. El hermano de esta, Manuel, logra engañar a Isabel.

Isabel, desengañada, expuesta a los decires de la sociedad de Zaragoza y con su reputación y honor totalmente arruinados, decide seguir secretamente a Manuel hasta Sicilia con la esperanza de convencerlo de honrar su promesa de matrimonio.

Entretanto, el padre de Isabel muere por la tristeza y el impacto al enterarse de la desaparición de Isabel, y la madre es obligada a regresar a Murcia.

Para poder viajar de incógnito, Isabel decide vestirse de esclava y usar el nombre de Zelima. Una vez en tierra siciliana, Isabel logra confrontar a Manuel, pero justo en ese momento son apresados por corsarios y llevados a Argel, en donde son puestos a disposición de una mora noble llamada Zaida, quien se enamora perdidamente de Manuel.

Por eso, Zaida decide liberarlos y regresar a Zaragoza, convertirse al cristianismo y casarse con Manuel. Una vez en tierra española, Isabel le recuerda a Manuel su promesa, pero este insiste en casarse con Zaida. Cuando un criado de Isabel, Felipe (quien antes fue noble, pero pobre y pretendió a Isabel), se entera de esta traición, decide matar a Manuel. Muerto este, Zaida se suicida e Isabel (Zelima) decide entregarse como esclava como símbolo de la esclavitud de su alma. El tío de Lisis la compra y pronto reclama sus favores, pero su esposa, al conocer la situación, logra que la esclava sea regalada a Lisis. Como ya todos saben la verdad, Isabel le ruega a Lisis que le permita entregarse a su único marido: Dios.

En suma, los cuatro poemas cumplen con una función específica que se articula con la trama de la novela, ya sea para contrastar o reafirmar el propósito ejemplar por el que aboga María de Zayas, además de descubrir sentimientos de los personajes.

La voz poética de María de Zayas y Sotomayor es fundamental en su novelística. No se sabe si las poesías las tenía escritas desde antes o las adaptó para darle una connotación especial en la trama sostén o si simplemente las compuso para cada caso concreto. Algunas denotan unas funciones concretas; otras, en cambio, parecen mostrar simplemente erudición y maestría poética; pero lo que sí está claro es que son demasiadas. Con justa razón afirma Alborg: “Doña María de Zayas maneja también el verso con notable habilidad, y a la menor ocasión interrumpe el relato para dejar constancia de su afición poética; con demasiada frecuencia probablemente” (502).

## Fuentes

- Acebedo, Mónica. “Querrela femenina y didacticismo moral: ambivalencia, antonimia y ausencia en *El prevenido engañado*, *La esclava de su amante*, *La industria vence desdenes* y sus marcos narrativos”. Tesis doctoral, Universidad de los Andes, 2018. <https://repositorio.uniandes.edu.co/handle/1992/38711?show=full>
- Alborg, Juan Luis. *Historia de la literatura española*, vol. II, Gredos, 1983, pp. 493-504.
- Álvarez y Baena, José Antonio. “Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes”. *Diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres*, vol. IV, Editorial Benito Cano, 1789-1791.
- Baranda Leturio, Nieves. “Escritoras de oficio”. Introducción. *La vida escrita por las mujeres. Por mi alma os digo*, vol. IV, Lumen, 2004, pp. 377-396.
- . *Las escritoras en el siglo XVII*. BIESES. [http://www.bieses.net/wp-content/uploads/2013/07/Escritoras\\_Siglo\\_XVII.pdf](http://www.bieses.net/wp-content/uploads/2013/07/Escritoras_Siglo_XVII.pdf)
- BIESES. *Edad Media–Siglo XVIII*. <http://www.bieses.net>
- Bosse, Monika, Barbara Potthast y André Stoll. Introducción. *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz. Edition Reichenberger, 1999, pp. IX-XXI.
- . “El sarao de María de Zayas y Sotomayor: una razón (femenina) de contar el amor”. *La creatividad femenina en el mundo barroco hispánico*, María de Zayas, Isabel Rebeca Correa, Sor Juana Inés de la Cruz. Tomo I, Edition Reichenberger, 1999, pp. 239-300.
- Boello, Miguel. *Prosas y versos del pastor de Clenarda*. <http://bdh.bne.es/bnearch/detalle/bdh0000014510>
- Caro de Mallen, Ana. *Las comedias de Ana Caro*. Lang, 1998.



- De Amézua, Agustín. Introducción. *María de Zayas, Novela amorosas y ejemplares*. Edición y prólogo de Agustín G. de Amézua. Aldus S.A. de Artes Gráficas, 1948, pp. VII-XLV.
- De Flores, Juan. *La historia de Griselda y Mirabella*. Ediciones Don Quijote, 1983.
- Del Castillo y Solórzano, Alonso. *La garduña de Sevilla*. Clásicos Castellanos, 1957.
- García Gilbert, Javier. *La imaginación amorosa en la poesía del Siglo de Oro*. Facultad de Filología, Universidad de Valencia, 1997.
- Moll, Jaime. “La primera edición de las *Novelas amorosas y ejemplares* de María de Zayas y Sotomayor”. *Dicenda, Cuadernos de Filología Hispánica*, vol. 1, 1982, pp. 177-179.
- Navarro, Rosa. *María de Zayas y otros heterónimos de Castillo Solórzano*. Edicions de la Universitat de Barcelona, 2019.
- Olivares, Julián. Introducción. *De Zayas María. Novelas amorosas y ejemplares*. Cátedra, 2000, pp. 9-139.
- Olivares, Julián y Elizabeth S. Boyce. Introducción, edición y notas. *Tras el espejo la musa escribe. Lírica femenina de los Siglos de Oro*. Siglo XXI, 2012.
- Ortega, Margarita. Introducción. *Historia de las mujeres en España y América Latina II El mundo moderno*. Isabel Morant, directora. M. Ortega, A. Lavrin y P. Pérez Cantó, coords. Cátedra, 2005, pp. 13-23.
- Pfandl, Ludwig. *Cultura y costumbres del pueblo español de los siglos XVI y XVII: introducción al estudio del Siglo de Oro*. Araluze, 1929.
- . *Historia de la literatura nacional española en la edad de oro*. Sucesores de Juan Gili, 1933.
- Quintana, Benito. “La poesía de los *Desengaños amorosos* de María de Zayas y su función unificadora en el marco narrativo”. *Etiópicas*, vol. 7, 2011, pp. 105-119. *RABIDA*, [http://rabida.uhu.es/bitstream/handle/10272/5639/La\\_poesia\\_de\\_los\\_desengaños\\_amorosos.pdf?sequence=2](http://rabida.uhu.es/bitstream/handle/10272/5639/La_poesia_de_los_desengaños_amorosos.pdf?sequence=2).

- Rico, Francisco. Introducción. *Novelas a Marcia Leonarda*. Alianza Editorial, 1968.
- Romero-Díaz, Nieves. *Nueva nobleza, nueva novela: reescribiendo la cultura urbana del barroco*. Juan de La Cuesta, 2002.
- Santa Aguilar, Sara. *La función de la poesía en la estructura de El Quijote: una revaloración de la poesía cervantina*. Editorial Académica, 2015.
- Serrano y Sanz, Manuel. *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas, desde el año 1401 al 1833*, Tomo II. Segunda Parte. Atlas, 1975, pp. 583-589.
- Vasileski, Irma V. *María de Zayas y Sotomayor: su época y su obra*. Plaza Mayor, 1973.
- Vega y Carpio, Felix Lope de. *Laurel de Apolo*. Cátedra, 2007.
- Vélez-Sainz, Julio. *La defensa de la mujer en la literatura hispánica: siglos XV-XVII*. Cátedra, 2015.
- Yllera, Alicia. Introducción. *De Zayas María. Desengaños amorosos*. Cátedra, 2017, pp. 9-21.
- De Zayas y Sotomayor, María. *Novelas amorosas y ejemplares*. Cátedra, 2014.
- . *Desengaños amorosos. Parte segunda del sarao y entretenimientos honestos*. Cátedra, 2017.
- Zerari, María. “De *La burlada Aminta* a *La esclava de su amante*: aspectos del diálogo en las novelas de María de Zayas”. *Criticón*, ns. 81-82, 2001, pp. 343-352. *Centro Virtual Cervantes*. [https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/081-082/081-082\\_345.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/criticon/PDF/081-082/081-082_345.pdf)



---

### Capítulo 3.

“El primer cautiverio es del cuerpo, el segundo es el de la mirada”: la construcción de la mirada del narrador en “Ninguém matou Suhura” de Lília Momplé y *Terra de Lidia* de María Orrico

*Eliana Díaz Muñoz*

Un acercamiento a las literaturas del Índico<sup>75</sup> nos ubica, casi siempre, ante títulos tan celebrados como *In Antique Land* del narrador indio Amitav Gosh o *Paradise y By the Sea* del tanzano Aldulrazak Gurnah, autores que se encuentran entre las orillas indias y las africanas de un mismo océano. Pero, en ese conjunto discontinuo de obras literarias pertenecientes a esta amplísima área cultural, las producciones mozambiqueñas tienen un peso relevante y no exento de candentes debates. Si bien es cierto que, sobre la filiación de la nación africana de la costa occidental con las denominadas estéticas del océano Índico (Brugioni 104), recae cierta sospecha de blanqueamiento (Leite, *E então o Índico?* 5), esta emerge como una “plataforma real o imaginaria” (Noa 226) que expone subjetividades y existencias fragmentarias y en tránsito, con el fin de desajustar los límites territoriales y simbólicos de la nación “imaginada y pedagógica”. Es decir, aquella nación creada y enseñada desde instituciones gubernamentales, diferente de una “nación vivida o performativa”, tal y como lo describe Francisco Noa.

---

75 Ver sobre el Índico africano en Alpers y en Hofmeyr.

Esta exploración del motivo del Índico y de las tensiones entre océano, islas y sujetos insulares ha estado presente en las literaturas mozambiqueñas escritas en portugués desde sus comienzos. Comienzos que son ubicados a partir de los años treinta en el siglo XX, pero que ya da muestras de su existencia a finales del siglo XIX (Leite, *E então o Índico?* 48) con el poeta Campos de Oliveira (1847-1911). El escritor de ascendencia goana y nacido en la Isla de Mozambique será uno de los primeros en explorar los vínculos entre el paisaje marítimo y la afirmación ontológica del sujeto costero. Esto seguirá gravitando de una manera potente en la poesía y narrativa anticolonial, mas no con tanta fuerza como sí ocurrirá una vez disipado el fuego de las luchas anticoloniales e independentistas. Si bien el motivo es claramente referenciado en poemarios tan sobresalientes como *Reino Submarino e Ilha de Próspero de Rui Knopli*, entre otros, será ante el desencanto de las jóvenes generaciones de escritores frente al estallido de la guerra civil mozambiqueña y los tintes propagandistas de la literatura del momento que la referencia al Índico y las rupturas de fronteras imaginadas de la nación emerjan en una literatura de cariz intimista desde los años ochenta. El océano cobra los sentidos de una patria imaginaria donde fluctúa una historia común o bien permanece como el cuerpo erotizado de la amada o como el sendero deseado del poeta que se fuga de su realidad insostenible o el espacio donde yacen los vestigios de una historia fragmentada que necesita ser recompuesta y vuelta a narrar, incluso por sus propios cadáveres o fantasmas. Todas estas tematizaciones se encuentran de una manera portentosa en la narrativa de Mia Couto como en los poemarios *Amar sobre el Índico* (1984) y *Janela para Oriente* (1999) de Eduardo White hasta las más recientes voces de João Borges Coelho, Adelino Timóteo (2002), Sangare Okapi y Sergio Raimundo, solo para citar algunas referencias claves.

La escritura de mujeres en Mozambique también ha participado de este escenario y aporta una mirada hacia estas temáticas que no ha recibido tantos reflectores por parte de la crítica. Son más recurrentes los estudios sobre la poesía de gesto anticolonial de Noemia de Sousa con su libro *Sangue Negro*, poemas escritos entre 1948-1951 y publicados en

periódicos como *O brado africano*<sup>76</sup> o de las narradoras más recientes como Paulina Chiziane (2018) quien ya ha sido traducida al español por una editorial independiente en Colombia<sup>77</sup>. Sin embargo, hay escritoras no tan conocidas en el ámbito hispanoamericano como las poetas Sónia Sultuane, Silvia Braganza (2015), Lica Sebastião (2015) (2011), la joven narradora Tatiana Pinto (2012) y la poeta y crítica Ana Mafalda Leite, que tratan con una riqueza estilística y técnica los más diversos temas y, en particular, lo que respecta a la constitución de la nación literaria, las corporalidades e identidades en conflicto, las búsquedas creativas.

En este concierto plurívoco, el trabajo de Lília Momplé presenta una vía interesante para revisar la tematización de los paisajes costeros e insulares y el cuestionamiento de los esencialismos identitarios a través de las relaciones que se experimentan en ellos. Momplé ha consolidado una carrera como cuentista con importantes reconocimientos en su país. Su voz, tremendamente irónica, repasa los efectos que la violencia del sistema colonial portugués dejó en las sociedades que integrarían posteriormente el Mozambique poscolonial. Nacida en la isla de Mozambique<sup>78</sup> en 1935, de ascendencia macua<sup>79</sup>. A los diez años va a Lourenço Marques, hoy Maputo, a continuar los estudios secundarios. De allí, viaja a Lisboa a hacer el curso de asistencia social. A su regreso publica la primera colección de cuentos *Ninguém matou Suhura* y después de la independencia se ocupa de la secretaría de la Asociación de Escritores de Mozambique. En 1995 publica la novela *Neighbours* y en 1997 *Os olhos da cobra verde*. Ha sido galardonada con el Premio da Novelística en el Concurso Literário do

76 La compilación de estos poemas es realizada en 2001 por la asociación de escritores mozambiqueños (AEMO) y luego por la editorial brasileira Kapulana en 2016.

77 Se trata de *El alegre canto de la perdiz*.

78 La isla de Mozambique es una ciudad insular perteneciente a la provincia de Nampula en Mozambique. La isla fue un enclave de relaciones comerciales, habitada por población diversa: macuas, goeses, hindúes, musulmanes y portugueses. Perteneció a una red de ciudades portuarias en la costa índica que dependían del sultán de Zanzíbar antes de la llegada de los portugueses. Era territorio para la jurisdicción de un jeque, de cuyo nombre proviene el de la isla y el país, Hassani Moussa M'Biki, alrededor del siglo XI.

79 El pueblo macua es una nación étnica ubicado en el norte de Mozambique, de origen bantú. Su lengua es el emakua. Los macua fueron esclavizados y traídos a las plantaciones de Brasil y el Caribe por portugueses. Existen registros en *Los negros esclavos* de Fernando Ortiz de su presencia en Cuba, junto con mandingas, ibos, ararás y yorubas, entre otros pueblos.

Centenário de Maputo, con el Premio José Craveirinha de Literatura (2011) y con el Premio Caine para Escritores de África (2001)<sup>80</sup>.

Entre tanto, María Orrico nació en Mozambique, "que era en ese momento colonia de ultramar portuguesa," en 1971 y reside en Lisboa. Tuvo una larga estancia en las islas Azores, de cuya experiencia surge *Terra de Lídia* en 1994, novela que recibió el premio literario de la Cámara Municipal de São Roque do Pico. Con Orrico sucede un fenómeno interesante: si bien no es reconocida dentro del canon de escritoras mozambiqueñas por su retorno a Portugal y porque las temáticas abordadas en su novela la inscriben en el capítulo de narradoras azorianas, sí que es recuperada en el epígrafe del poemario *Mesmos barcos ou poemas da revisitação do corpo* del joven poeta mozambiqueño Sangare Okapi, en un gesto que Jessica Falconi lee como una remisión a la experiencia diaspórica mozambiqueña. Esto trae consigo, según Falconi, la reconfiguración de un imaginario sobre la hibridez y la insularidad que constituye un lugar donde "instauram múltiplas e insuspeitadas conexões" (Falconi 58). Es de anotar que, por ejemplo, en el 29 Colóquio da Lusofonia (Governo dos Açores), la novela que tratamos en este capítulo es referenciada dentro del panel de autores extranjeros que tratan la azorianidad y no como autora portuguesa o continental. Entonces, tendríamos aquí la oportunidad de comparar dos figuraciones de la mirada sobre los territorios y cuerpos insulares desde el Índico africano y el Atlántico.

De igual modo, este capítulo avanzará en las dos rutas presentadas por las escritoras que, pese a sus trayectorias dispares, resultan complementarias, en cuanto nos permiten observar la interrelación entre las formas de construcción de la mirada sobre los cuerpos de los personajes femeninos y sobre el espacio que estas escritoras ocupan desde dos situaciones particulares de creación: una reconocida en el ámbito nacional mozambiqueño y otra cuya nacionalidad literaria en diáspora la ubica en un espacio fluctuante. Llama la atención que ambas describen una experiencia de insularidad ambivalente: bien puede

---

80 Lília Momplé también es ampliamente reconocida en el contexto africano y fuera de este. Fue la primera autora mozambiqueña en publicar en African Writers Series de la Editorial Heinemann, donde también ha sido editada la obra de Chinua Achebe, Ngũgĩ wa Thiong'o, Steve Biko, Ama Ata Aidoo, Nadine Gordimer, Buchi Emechet, entre otros reconocidos autores africanos.

significar tanto la prisión de donde no pueden escapar como el refugio en el cual reconstruyen su yo maltrecho. Se analizará, pues, el cuento “Ninguém Matou Suhura” publicado en la colección homónima de Lília Momplé en 1988 y la novela *Terra de Lidia de Maria Orrico*, publicada en 1994, mediante una metodología comparatista interliteraria que procure formular un paralelismo contrastivo (Domínguez et al. 51) que rehúya de las generalizaciones y, por el contrario, vaya tras las particularidades y diferencias entre las poéticas de las autoras, aun cuando estas compartan una misma lengua y, quizás, una misma tradición literaria. El trabajo estará dividido en un apartado que, a su vez, tendrá dos secciones. El apartado titulado “Miradas” expone la reflexión teórica que guiará el análisis. En la primera sección de este apartado se trata el relato de Momplé y en la segunda nos dedicaremos a la novela de Orrico. A partir de la lectura de ambos, desarrollaremos los modos de posicionarse del narrador, su focalización; la relación entre los espacios elegidos para narrar y la encarnación de un tipo de mirada; los recursos narrativos con los cuales se expone la carga emotiva de la mirada de la voz enunciante y los propósitos narrativos de cada texto.

## Miradas

Casi siempre, cuando nos disponemos a analizar la construcción de la voz narrativa en un relato, atendemos a su constitución gramatical y enunciativa. Nos preocupamos, bien sea por describir la distancia narrativa entre el dador y lo enunciado o por develar sus posicionamientos ideológicos relacionados con su pertenencia a un determinado grupo social y con la manera en que presenta, experimenta y juzga las acciones contadas. Es decir, usualmente, atendemos al narrador como un sujeto del discurso que participa de la situación comunicativa del relato en cuanto alguien que “menciona”, “sugiere” u “oculta” lo que sabe por sí mismo o porque es omnisciente u omnipresente o porque un sujeto tercero se lo ha revelado. Pero es menos frecuente que pensemos en el narrador como alguien que cuenta lo que ve o ha visto u otro actante más ha percibido. A no ser que nos preocupemos por los mecanismos, las modalidades de la focalización, seguimos concentrándonos en la manera



en que el contenido de lo enunciado construye y significa una entidad discursiva llamada narrador.

La intersección entre los estudios visuales y los estudios literarios, en medio del reciente giro icónico o pictorial (Mitchel; Moxey) de las humanidades, ha derivado en un mayor interés en el funcionamiento de las narraciones literarias en cuanto imágenes o secuencia de imágenes que nos son otorgadas por un sujeto que ve el hecho narrado. Aquí, la sentencia barthesiana que asume que la imagen fija o móvil es un soporte del relato (Barthes 7) invierte sus términos: la narración, puesta en el soporte lingüístico, es también imagen. Y, en efecto, debería ser tratada según esta condición.

Ahora, ¿qué implica tratar a las narraciones en cuanto imágenes? Quizás, para responder esta pregunta primero debamos saber qué se entiende por imagen. Según Boehm (28), la imagen emerge gracias al desnivel en el contraste en un plano uniforme. Supongamos que, como en el cuento de Virginia Woolf “Una mancha en la pared”, existe un muro blanco y completamente liso al que se le inflige una marca, una ligera intervención de color. Esta señal se convierte en sí misma en una diferencia que genera en la espectadora toda suerte de presunciones, elucubraciones. A esta intervención, Boehm la denomina “diferencia icónica” (32). Tal discontinuidad o diferencia implica una lógica del mostrar o de la mostración. La imagen muestra algo del mundo. Esto es, se comporta como una deixis o categoría gramatical que señala un posicionamiento espaciotemporal: aquí, allá, ahora. La imagen, en cuanto deixis, exige que su creador-dador-espectador se encuentre localizado, encarnado. Esta encarnación, dice Boehm, “precede a la locución y no a la inversa” (Boehm 32), por lo cual propicia que en su análisis no se desatienda la interrelación entre quien ve, quien crea u organiza el enunciado, quien narra y quien espera escuchar lo narrado dentro de un espacio. Muchas veces, todos estos posicionamientos identitarios funcionan y se rastrean dentro del relato, de la imagen.

Quien ve es el sujeto enfrentado a la experiencia directa o indirecta que luego será tomado por material u objeto de la narración. El lector-espectador puede acceder e, incluso, ocupar el lugar del observador,

apenas desde lo que este le permita conocer. Por tanto, en lo narrado estarán las huellas de la mirada que ese observador ha configurado para un mundo.

Llegados a este punto, es preciso que hagamos una distinción entre ver y mirar. Para Mieke Bal, mirar es un acto "profundamente impuro"<sup>81</sup> (9) no apenas el resultado de un proceso fisiológico que involucra a los órganos de la percepción visual. Una vez, el ojo y las terminaciones nerviosas reciben, transportan y convierten las ondas lumínicas en información codificable en nuestro cerebro, se produce simultáneamente ese "acto cognitivo-intelectual que interpreta y clasifica" (Bal 9) los datos recibidos con la interferencia de otros sentidos mientras configura y carga de afectos aquello interpretado. Por tanto, según Merleau Ponty, citado por Jay, la mirada no es propiedad de un único sentido, la visión, ni esta es esencialmente visual, "y mucho menos se encuentra en nivel superior respecto al resto de sentidos" (Jay 236). En consecuencia, si no hay sentidos puros, entonces, hay textos y medios de expresión, de representación mixtos. Por tanto, la literatura y la música también están cargadas de imágenes y de miradas que las producen. Para reforzar esta idea, Bal también recurre a Ernst van Alpen a fin de señalar que "los actos de visión" pueden ser el elemento que mejor articule los textos literarios estructurados a partir de imágenes, aunque estos no contengan figuras o ilustraciones "visuales".

Una vez presentadas estas formulaciones teóricas, indagaremos en los textos la manera en que se efectúan los actos de visión, de qué afectos se cargan y qué nos dicen del sujeto que "ve" o ha visto lo que narra.

## **"Ninguém matou Suhura" o la mirada etnográfica**

"Ninguém matou Suhura" es un relato de extensión mediana, dividido en tres partes que señalan el curso temporal de la narración: "El día del señor Administrador", "El día de Suhura" y "El final del día". En la primera, se relatan los eventos relacionados con la vida del

---

81 Traducción propia.

principal funcionario del Imperio portugués en la Isla de Mozambique. El Administrador es un hombre en la plena adultez y todavía convencido de sus incuestionables dotes masculinos, pero preso del tedio de un matrimonio y unas relaciones familiares poco satisfactorias. Este hombre emprende las labores diarias que demuestran la situación de clase en la cual se encuentra: puede tomar un desayuno con tranquilidad, ser recogido por su chófer que conducirá tanto el automóvil como el “riquexó” donde dará un paseo vespertino. Al llegar a su despacho, recibe la visita del policía Aldulrazak, que le dará noticias del encuentro que le ha sido encomendado preparar para el día en curso: en días anteriores, el Administrador se había cruzado en las calles de la Isla con una joven y quedó extasiado con su belleza. Parecía que ya era una práctica común que este se permitiera tener encuentros sexuales con mujeres y niñas que le despertaran ese deseo que hallaba perdido en su relación conyugal. Aprovechándose de la ventajosa circunstancia en la que se encuentra, usa su poder para encargar al cipayo la tarea de disponer todo para que la muchacha, de nombre Suhura, acepte. Este concerta, no sin poca dificultad, con la abuela de la menor, puesto que esta es huérfana. Por lo demás, asistimos al resto de actividades en las que se sumerge el día de la máxima autoridad de la Isla: conseguir un rico tejido indiano para su esposa o resolver los conflictos familiares que involucran a Manuela, su hija mayor. La joven se resiste a cumplir las tácitas normas coloniales que prohíben las relaciones afectivas interraciales y cuya actitud se ha convertido para el administrador “en una espina atravesada en su amor propio”<sup>82</sup> (Momplé 57).

En el otro apartado, titulado “El día de Suhura”, el lector conocerá los pormenores de la vida de Suhura. Como al señor Administrador, el narrador también nos presenta algunos datos de su historia que permitirán observar la asimetría entre ambos: la chica no tiene estudios, es huérfana de padre y madre, y “extremadamente pobre”. Suhura pertenece a la capa más vulnerable de la sociedad colonial. Por datos del pasaje dedicado al administrador, sabemos que es casi una niña, de rostro hermoso y de origen macua. Pasa los días en compañía de la abuela, quien le canta canciones, y con las amigas que la acompañan a la playa a recoger

---

82 Traducción propia.

camarones. Todo parece pleno y feliz hasta que la abuela le anuncia lo que acontecerá. Ha sido pactado, a pedido del Administrador, un encuentro con la joven. El lector también conocerá la manera en que se estableció el contacto entre el policía Abdulrazak y la abuela de Suhura: una cadena de intermediarios donde participa una antigua meretriz del pueblo. La abuela aceptó no sin poco temor ni poca astucia. Pidió extender la fecha del encuentro para tratar de inventarse una treta que le permitiera salvar a la nieta de ese trance. El día nefasto llegó y no hubo poder humano que cambiara el destino de Suhura.

La última es la más breve de todas y refiere el momento en que la joven se halla en la habitación junto al Administrador. Las expectativas del hombre se ven confrontadas con una pequeña aterrorizada que nada tiene que ver con "las negritas bien industriadas que lo esperan en la cama" (Momplé 70). El miedo hace que ella no se resigne y resista con todos sus dientes a la embestida del señor. Traban una lucha "sorda e feroz" que es sellada por el grito ronco de Suhura. Solo al sentirla inmóvil, el Administrador descubre que está muerta: "una flor de sangre le contorna los magros muslos" (Momplé 71). Embebido en su poder, no alcanza a imaginar que fue él, en todo caso, el causante de la muerte y comienza a ser interrogado por su propia consciencia. No obstante, con suprema frialdad, descarga de nuevo en el policía la tarea de hacer entrega del cuerpo a la abuela. La voz narradora, que no deja de ser irónica, anticipa que el cipayo parece ya habituado a "lidiar con muertes imprevistas" (71). Comienza el viaje de retorno del cuerpo muerto de la joven al barrio de casas de palma. Al recibirlo de manos del policía, la abuela acusa a la autoridad de haber matado a su nieta, pero, el cuento cierra con la negación de este hecho.

Como se contaba en el argumento, "Ningún matou Suhura" elige tres grandes eventos que componen la totalidad de la narración. En el primero de ellos, la voz enunciante se sitúa en el interior de la habitación del señor Administrador donde se encuentra reparando su imagen frente al espejo. La voz narradora sigue la rutina habitual antes de emprender su trabajo y lo acompaña en el recorrido hasta su despacho. En ese momento, y ante la presencia del policía Abdulrazak, el narrador vuelve al pasado para contarnos los pormenores del primer contacto con una

joven desconocida de la etnia macua en una de las calles de la isla. En el segundo momento, la voz se instala en la habitación de Suhura, en una casa en los barrios de casas de palma, muy cercanas a la playa, con el fin de mostrarnos cómo funciona el mundo de este personaje y, de ese modo, el lector pueda contrastarlo con el del Administrador de la Isla. El último episodio también tiene lugar en un espacio interior, privado: se trata de la habitación convenida con una antigua meretriz y allí presenciaremos el combate, la violación y el asesinato de Suhura.

Al internarse en estos espacios privados, el narrador observa los mínimos detalles que componen una vida y que anticiparán el curso de los hechos. Por ejemplo, en esa escena del Administrador frente al espejo, el sujeto que ve y narra se concentra en los rasgos corporales que refieren la condición psicológica y el estatus social del personaje. Cuando el narrador posa sus ojos en “el último botón color de almendra” de su uniforme de safari<sup>83</sup>, quiere que nos fijemos en una parte de ese cuerpo que, pese a que comienza a mostrar signos poco saludables, todavía le entrega cierta “elegancia”. Lo mismo sucede con signos de la edad en su rostro en los que no repara. El narrador también nos dice que su bronceado es saludable, lo que supone que él no es un trabajador como el resto de las personas en la Isla. Él es un funcionario con privilegios que dispone de medios para estar saludable y de buen ánimo. Esos detalles, aparentemente frívolos, nos exponen una personalidad con significativo amor propio que no teme al paso del tiempo porque siente que puede controlarlo y obtenerlo todo, tal y como nos lo deja saber el narrador a partir de los cargos públicos que el personaje ostenta.

O senhor Administrador acaba de abotoar o último botão do safari cor de amêndoa. A imagem que o espelho lhe devolve não lhe desagrada. A parte da gordura incipiente na zona da cintura, o corpo conserva uma elegância maciça aos seus quarenta e oito anos. O rosto também lhe parece aceitável: nen sequer repara nas bolsa flácidas ao redor dos olhos e no duplo queixo que há anos vem se desenvolvendo e o fazem parecer-se vagamente com uma rã. O senhor administrador repara apenas no cabelo, que ainda mantém a cor castanha, no bronzado saudável da pele e nas sobrancelhas, de arqueado perfeito, emoldurando os olhos oscuros e vivos. Sente-se em perfeita forma quanto ao seu aspecto físico. Além disso, tem plena consciência

---

83 Todas las traducciones al español del relato y la novela contenidas en los párrafos de análisis son propias. De igual modo, se incluirán las citas en el idioma original para facilitar el análisis literario y la aproximación directa del lector al texto.

da aureola que lo envuelve, debido a la elevada posición que ocupa en la Ilha, onde é simultaneamente Administrador de Distrito e Presidente da Câmara. (Momplé 49)

No obstante, cuando se trata de presentar a Suhura, en la segunda parte, son otras referencias en las que se detiene. Al narrador le interesa la cantidad de luz que hay en el espacio, que anuncia no solo el comienzo del día, sino las situaciones que tendrán lugar. Del mismo modo, ese grado de luz percibido es acompañado de sensaciones relacionadas con la percepción espacial y de tacto y temperatura. La acentuación en estos datos viene acompañada de comentarios, confidencias y juicios que bien pueden incitar en el espectador inferencias, predicciones o bien pueden anticiparle el curso de la narración. A diferencia del procedimiento efectuado en la presentación del personaje masculino, cuando la voz narradora quiere mostrarnos a la protagonista femenina recurre a descripciones de su estado interno y a detalles de su historia familiar. La voz parece identificarse y tomar partido por ella, a quien en líneas anteriores, la ha perfilado como una joven, cuyo rostro ha causado una impresión en el Administrador, imposible de definir: de "ojos húmedos e inconscientemente irónicos", "de piel aterciopelada", de "dientes espumosos" Por eso, en el instante en que este observador-narrador tiene que instalarse en el espacio íntimo de Suhura, anota el estado de su espíritu y las condiciones de vida, muy lejanas de las exhibidas por las clases dominantes: "Na penumbra de se quarto exiguo e abafado, Suhura acorda sorrindo ao novo dia que desponta. Contudo, não tem qualquer motivo para sorrir. Aos quinze anos é analfabeta, orfã de pai e mãe e extremamente pobre. Além disso, vai morrer antes do dia findar" (Momplé 62).

El narrador también se encuentra atento a la manera en que se intercambian las miradas entre los personajes. Su relato no estaría completo si no expusiera a la interpretación de los destinatarios la carga de sentimientos o sensaciones que ellas contienen. Para ilustrar mejor, volvamos sobre el episodio de inicio en el cual el Administrador lanza a su esposa una mirada que "consigue arroparla toda", mas esta solo puede dar lugar "a un sentimiento ambivalente de ternura y repugnancia" (Momplé 49). Sin embargo, ella lo mira con "ojos brillantes de admiración" (Momplé 51), lo cual nos demuestra la relación desigual y paradójica

en la que se encuentran. Por las anotaciones perspicaces del narrador, sabremos que este sentimiento ambiguo y esa falta de reciprocidad en los afectos emergen de un matrimonio forjado en ambiciones, maltratos a sus subalternos, sacrificios y, puntualiza el narrador, un amor conyugal que parece ya haber apagado su llama. La relación conyugal es apenas un mecanismo más (dentro de todos los usados) para seguir sosteniendo los privilegios que ostentan: él quiere a alguien que le refuerce su amor propio y poder con una mirada de “admiración”, ella desea a alguien que pueda mantener su nivel de vida:

Continua a observar a esposa através do espelho. D. Maria Inácia é na verdade uma mulher que o tempo maltratou impiedosamente. Está deitada na cama, recostada a um montão de almofadas e fala ao telefone com uma profusão de frases exclamativas. Aliás, a cama e o telefone constituem há muito o pano de fundo da sua vida. Desde que dera á luz a o último filho, alegando uma fraqueza geral, em parte verdadeira, recusase a sair da cama. A não ser para tomar as refeições com a família na sala do jantar, ou quando é absolutamente necesario cumprir as suas obrigações de primeira dama da Ilha De resto, recebe as amigas, a modista, a cabelereira no quarto, e sobre tudo telefona no quarto. (Moplé 50)

Vemos el cuerpo de la mujer desde la mirada del Administrador que se nos ofrece mediada por el espejo. Este mecanismo usado por el narrador parece indicarnos, igualmente, un juicio sobre el personaje mediado por la visión que otro tiene de sí mismo y de un tercero, en este caso el Administrador y su esposa. Es la imagen de una persona desgastada, enferma, apoltronada entre sus almohadas, la que al esposo llena de “ternura y repugnancia” mientras que a los lectores provoca malestar y pesar e, incluso, una risa malsana, al mostrarnos una condición que, pese a ser elegida por el personaje femenino (tal vez para salvarse de algunas obligaciones), no deja de ser también producto de una convención social: la mujer dependiente, bien arreglada y dispuesta para su marido, dedicada a asuntos triviales –como quiere enfatizar el narrador–.

Otro punto para tener en cuenta en esta construcción del sujeto que ve y narra el relato es la elección de los adjetivos u adverbios con los que cualifica las situaciones, los objetos y las acciones percibidas. La distinción entre sensaciones visuales o táctiles que estos describen, por momentos, parece quedar suspendida y en otros intenta ser reforzada. Por ejemplo, cuando retrata a Suhura como alguien de “ojos húmedos

e inconscientemente irónicos”, “de piel aterciopelada”, de “dientes espumosos” o al policía Abdulrazak como un “negro gordo e untuoso” (53) suele apelar, en cierto sentido, a la sinestesia, mientras que para referirse al mobiliario de la oficina del Administrador recurre a palabras que tienen un mayor grado de precisión: “libros ricamente encuadernados que llenan el estante ... Todo parece respirar la autoridad y la comodidad que tanto aprecia” (53). Así se crea, en la estética de narración, una suerte de armonía que hace que el texto no se decante en demasía por un lenguaje poético. Un lenguaje recargado de recursos retóricos podría poner en riesgo la intención principal del texto: presentar el funcionamiento desigual de una sociedad a partir de los pormenores de un hecho bastante frecuente: la violación y muerte de quien se encuentra en situación de comprobada vulnerabilidad.

Es de particular interés para este análisis entender cómo se posiciona y dónde se ubica el narrador en el momento en que se perpetra el acceso sexual violento de Suhura. La voz narrativa, mediante una focalización interna, se concentra en los gestos y sentimientos que le genera el “miedo patente” con que la joven repara en el Administrador. Desde la apertura de la puerta de la habitación, quien nos narra sigue las acciones desde el hombre y sabe lo acontecido en otras oportunidades “Está habituado a encontrar negritas bien industriadas que lo esperan en la cama. Es cierto que algunas esconden el rostro, avergonzadas y medrosas. Otras hasta consiguen aborrecerlo, tal es la resignada tristeza con la que se entregan” (Momplé 70). Por estas palabras, sabremos no solo que han existido víctimas anteriores a Suhura, sino que la respuesta de ellas ante los hechos ha sido diferente. En las otras ocasiones, el señor Administrador ha vencido y ha gozado sin mayores perjuicios de sus privilegios. Pero esta vez ¿habrá una entrega resignada?

El narrador rastrea las emociones que ese miedo profundo de su víctima va dejando en el opresor. Lo que comienza con un gesto de contrariedad, se va transformando en indignación hasta llegar a ser una rabia sofocante. Emociones que han sido encendidas por la ironía de la mirada de Suhura, gesto que ha identificado también en la “inquietante mirada” de su hija Manuela quien, como ya decíamos, se rehúsa a cumplir con las normas del *apartheid* que le prohíben casarse con un joven negro.



Entonces no es, propiamente, el miedo de su presa lo que le ocasiona tales emociones, sino la evocación que este le provoca: un desacato mayor no solo como primera autoridad de la Isla y representante del poder colonial, sino como autoridad de la institución familiar y modelo de masculinidad. Así pues, el deseo se ha transformado en desagrado y en una resolución ambivalente: “ya no sabe si quiere poseer o matar a esa negrita que osa resistir a su voluntad y que, pese a estar subyugada por el cuerpo posante, escupe y muerde como un animal acorralado” (Momplé 71).

Sin embargo, y aunque toda esta descripción ha expuesto al personaje femenino como cuerpo vulnerable y vulnerado, también el narrador se esfuerza por acentuar la “lucha sorda y feroz” que ha decidido trabar con su perpetrador. Una lucha con las armas más inmediatas: los gestos de desaprobación, la precaria fuerza física de sus dientes, la agitación con la que intenta escabullirse. Mas nada de esto le alcanza para salvarse. El hombre ha descargado toda su fuerza “indiferente de las consecuencias” (Momplé 71) y, de Suhura, apenas, el narrador refiere un grito ronco y su inmovilidad.

O senhor administrador só se apercebe do tal silêncio e inmovilidade quando, já de pé e meio vestido, repara que a rapariga não se levanta da cama. Observa-a melhor e não é preciso tocarlhe para ter a certeza que está morta. O corpo inerte conserva uma obstinada actitude de recusa e uma flor de sangue contorna-lhe as magras coxas. (Momplé 71)

La narración, al estar situada desde la mirada del violador, en parte desde su conciencia y en el tiempo presente de los hechos, aproxima a los lectores hacia inferencias cargadas de ambigüedad, tal y como el mismo Administrador lo refiere y lo siente. Aunque en el cuerpo de la víctima está la marca del arremetimiento con violencia: “una flor de sangre le contorna los magros muslos”, él duda de que esa sea la causa de la muerte. La arrogancia y la naturalización del abuso contra las jóvenes, no le permite ver que el crimen no solo se consumaría apenas con el asesinato, sino que ha comenzado desde la planeación del encuentro al coaccionar a la abuela de la menor y, por supuesto, a la joven, a un encuentro sexual que no consiente, hasta su acorralamiento en la habitación.

Para além de um irritado espanto, o senhor administrador sente apenas uma estranha curiosidade em conhecer a causa da morte: teria violentado á rapariga de

modo que lhe provocase uma hemorragia fatal ? ou no medio na estúpida agitação , teria ela propia batido com a nuca na cabeceira na cama? Ou morrerá de puro susto? Interrogando-se assim íntimamente, acabase de se vestir e sai do quarto, sem voltar uma só vez. (Momplé 71)

Con este movimiento desde el exterior de las miradas hasta las preguntas que circulan en la consciencia de los personajes, y particularmente del perpetrador de la violación, el narrador compone una radiografía del funcionamiento desigual de la sociedad colonial, al mismo tiempo que alegoriza la lucha y la muerte de Suhura como sujeto vulnerable, las que, refiere el narrador, se vienen ocurriendo en otras zonas del país. Al principio el cuento, como si se tratara de un diario etnográfico, anota la fecha en la que se desarrollan los eventos: noviembre de 1970. La lucha armada por la Independencia de Mozambique ya había comenzado en 1964. Para la época en que tiene lugar la narración, la escalada de violencia va en aumento y no faltará poco para que, al igual que el Administrador, las fuerzas portuguesas se pregunten: "será possível que um día tudo isto nos deixe de pertencer?" (Momplé 53). La lucha y el asesinato de Suhura es una alegoría de este combate que va dejando como víctima a la población más vulnerable, pero que, por esta misma vulnerabilidad, es quien se resiste a la arrogancia del poder colonial. Sin embargo, también en el año de publicación de la colección de relato donde aparece "Ninguém matou Suhura", 1988, se libra otra guerra que cubre el período posterior de la independencia hasta 1992 cuando se firman los acuerdos de paz en Mozambique. Se trata de la guerra civil entre las fuerzas Frelimo y Renamo<sup>84</sup>. La muerte de Suhura es, en suma, la constatación de lo que el narrador e historiador mozambiqueño Joao Borges Coelho define como el "enraizamiento social de la violencia" (328) violencia masculinista y etnocida heredada de la ocupación colonial y que ha dejado marcas profundas en su estructura social.

El relato parece enfatizar en una de estas marcas. Se trata del "pacto de silenciamiento" impuesto por el poder colonial y sus intermediarios, representados tanto en la figura política y administrativa en la persona

---

84 Hablamos del Frente de Liberación de Mozambique, guerrilla de orientación marxista que luego se constituiría en partido y que gobierna al país desde la independencia de Portugal. Renamo corresponde a las siglas de la Resistencia Nacional Mozambiqueña, la que fuese una fuerza armada anticomunista, cuya formación era apoyada por gobiernos colonialistas de Sudáfrica y Rodesia, y hoy constituye un partido de tendencia de derecha.

del Administrador como en la fuerza de control del orden signado en el policía Abdulrazak. Y decimos silenciamiento y no silencio porque se trata de una acción impuesta, ordenada por una fuerza externa al sujeto silenciado. Para observarlo mejor, vayamos hasta el final del relato cuando el policía es el encargado de entregar el cadáver de la joven a la abuela. Cuando la humilde mujer ve llegar hasta su casa al representante del orden con el cuerpo de la fallecida, no se contiene y explota en un grito que es acallado por este: “Não grita, vela. Ninguém matou Suhura. Ninguém matou Suhura. Comprende? A avó comprede muito bem” (72). La abuela, pese a que reconoce la identidad del ejecutor del crimen, es obligada a callar y dice el narrador que esta “comprende muy bien”, es decir, que dimensiona las consecuencias que traería para su persona emprender una denuncia. No hay forma de ganarle a esa concentración de poder, no hay quien pueda protegerla. El título del relato refiere, entonces, esa negación de la aniquilación de los cuerpos vulnerables y de cualquier posibilidad de verdad al respecto por las vías del derecho y la ley, por tanto, la literatura se convierte en ese espacio donde se exponen y disputan las versiones sobre la actuación violenta que no pueden ser dichas en otro espacio.

Como anotábamos en la formulación teórica, la mirada no solo es un acto cargado de emociones, sino que además está localizado, encarnado y, en consecuencia, toda imagen que se produce a partir de ella será profundamente deíctica: señala una conjunción de tiempos en un espacio dado. Este espacio en el relato es, sin duda, la isla que cobrará diversas significaciones conforme a quien sea el personaje que la experimente. Para el señor Administrador, en efecto, la isla se reduce al objeto de sus pasiones y placeres. Concentrado en sí mismo, los paseos vespertinos le sirven para “aspirar con delicia el aire impregnado de *maresía*” (52) y así tiene un distractor para no ver más allá y seguir alimentando su narcisismo:

Pasa por las casas antiguas y repletas de historia, construidas con la sangre y el sudor de los mozambiqueños que jamás las pudieran habitar. Mas eso no interesa al señor Administrador. O que na realidade lhe importa sempre que percorre o trajeto entre o palacete e a Câmara Municipal é sentir o respeito, a deferencia e até o terror que sua presença infunde as pessoas. (52)

Para Maria Inácia, la isla ha sido el sustento de su nivel de vida y el lugar donde le ha servido a su esposo de apoyo "inestimable" en una carrera de ascenso social mediante la explotación de esclavos y campesinos. Así pues, que no puede ser menos repugnante para ella encontrarse con el exterior del espacio insular, al punto de provocarle malestares corporales, porque no puede evitar recordar las acciones que despliegan "cargos de conciencia que calmaban rápidamente con obras de caridad" (50). Entre tanto, a los ojos de Suhura esta isla cobra, por supuesto, otro sentido. Ese es lugar de nacimiento y trabajo. En las orillas de las playas va con otras amigas a recoger mariscos. Sus paseos, a diferencia de los del Administrador, revelan otro rostro del poblado, sin casas antiguas, pero sí de palmas, sin calles pavimentadas, casa sin teléfono, pero con el agua suficiente para las necesidades del día. La visión del narrador sobre la isla desde la focalización en Suhura nos entrega un retrato de la ciudad segregada, puesto que como dice Franz Fanon (2011), "el colonialismo es incapaz de procurar a los pueblos colonizados las condiciones materiales susceptibles de hacerles olvidar su anhelo de dignidad" (165). Desde la playa, Suhura también contempla "soñadoramente" las pequeñas islas de Goa y de las Cobras que cortan "el azul infinito del océano" y también "aspiran con placer el olor intenso a la marejada e es la brisa suave una caricia en los rostros" (64). La experiencia placentera de contemplación del paisaje insular no está centrada en sí misma, sino que, más bien, es una experiencia compartida, comunitaria, que vincula a las otras chicas que comparten con ella la labor de la pesca. Al tiempo, constituye su medio de subsistencia económica y espiritual.

En síntesis, la voz narrativa recurre, como hemos descrito, a diversos procedimientos para hacer visibles estas tensiones situándose en el campo de visión de cada uno de los personajes implicados y detalla la disposición de sus cuerpos como territorio donde se marca o se reafirma la violencia estructural. Quien ve y narra lo sucedido actúa como una especie de etnógrafo que observa y registra esos pormenores que develan la desigualdad en una sociedad jerarquizada a partir de categorías étnico-raciales, genéricas y de clase. Esta percepción no es ajena a las sensaciones y emociones que se desprenden de lo observado al tiempo que van dejando espacio a comentarios y juicios con tintes de humor, a veces con una risa sardónica frente a la mediocridad del Administrador

o del policía, frente a la frivolidad de la primera dama de la Isla, pero, sobre todo, esta mirada de la voz narrativa quiere forjar una memoria frente a la borradura de lo sucedido. De ahí que será importante mostrar todas las perspectivas posibles, acudir a digresiones como cuando quiere mostrarnos el estado familiar del Administrador que será importante para entender los motivos que lo impulsan a querer reafirmar su poder en el cuerpo de Suhura; y también se concentra en la aprehensión del espacio insular a partir de la mirada como un correlato de la forma en que relacionan los sujetos con el paisaje y con los cuerpos: fascinación, contemplación, deseo, explotación, violación.

### ***Terra de Lidia* y la mirada de la poeta-cronista**

*Terra de Lidia* refiere el viaje y la estancia de una mujer residente en Lisboa, hasta la isla de Faial en el archipiélago de los Azores. Lidia es el nombre de esta protagonista que huye de una relación amorosa fallida y busca consuelo en un antiguo amigo, João, quien le ofrece una casa en la isla para que pase una temporada mientras recupera la voluntad de vivir y experimentar la felicidad. Una vez en este lugar conoce a Tomás, un hombre ciego, que la guiará tanto por la nueva geografía como por una forma desconocida de enfrentar sus temores e inseguridades, su cansancio vital. Lidia sube con él hasta el pico más alto de la Isla. Este recorrido le significa una experiencia estética inédita: prueba sabores de plantas desconocidas, observa colores y texturas que nunca había explorado. En contraprestación, Lidia traduce en sonidos lo observado para que Tomás pueda participar con ella de estos hallazgos. Encuentra en la descripción de una sinfonía, la manera propicia para comunicarse con su compañero de viaje. También habrá lugar para inventar narraciones en las que ella dejará, dispersos, fragmentos de su propia historia.

En sus recorridos por las islas que conforman el archipiélago, Tomás se va aproximando a Lidia y entre ambos surge una relación erótica que le permite a ella superar los miedos heredados de su antiguo matrimonio. No obstante, cuando estos se disponen a la visita de una nueva isla, aparece Federico, el exmarido de Lidia, e intenta convencerla de volver con él a Lisboa. En ese momento, el personaje femenino se rebela y se niega a

acceder a esta petición. Federico retorna derrotado mientras Lidia decide permanecer en compañía de Tomás. Ambos se siguen nutriendo de los asombros y experiencias que cada uno de esos paisajes les depara hasta el momento en que Tomás intuye que ella desea regresar. Lidia se resiste a las anticipaciones de su amigo y trata de persuadirlo para que vaya con ella. Pero para él todo está dicho. Para ella, todas las revelaciones que necesitaba sobre sí misma, sobre las formas de vivir el amor y el mundo que la circunda ya fueron dadas. No tiene otra alternativa que volver.

Lidia, en lugar de repetir el camino anterior a su llegada a la isla y darle una tregua a Federico, vuelve a casa de João quien dispone una habitación para ella. En este nuevo exilio interior, en un estado de completo aislamiento y atrapada por la fiebre creativa que le han dejado sus experiencias y el deseo de olvidar, Lidia escribe las memorias del viaje que se convertirán en la novela que hemos leído.

Lidia, el personaje principal, es la entidad narradora. Su historia nos llega a partir de la escritura de las memorias del viaje. Ingresamos a la narración desde el momento en que ella va en busca de ayuda a casa de su amigo João. En un espacio interior, nos aproximamos a los motivos que desencadenaron su huida: "Le conté todos los llantos, del tiempo transcurrido en un amor pedido y en ruinas, de mi corazón casi partido en dos" (Orrico 6). En este primer segmento, la narradora privilegia lo dicho respecto a lo visto, salvo por algunos momentos en los que introduce gestos del personaje que dejan entrever las emociones que lo narrado dispara: "Escondido en el oscuro, él sonreía, a mi lado, con ojos infantiles, cómplices y con aire burlón". Lo miré de soslayo y en secreto", y sobre ella misma dice "intenté reír, más la risa me salía cansada como un suspiro o un bostezo" (Orrico 6). No siempre es sencillo distinguir en qué momento el discurso enunciado es superpuesto a las impresiones visuales (Van Alphen 164), a tal punto que las diluye y hace que nos pasen desapercibidas. No obstante, a partir del contraste entre estas dos breves citas se puede elaborar una diferencia. La elección de los adjetivos con que califica el estado de Joao no es tan contundente al momento de hacernos una impresión como cuando de sí misma dice que la risa salía como un bostezo. En el primer caso, cada lector elaborará los significados de infantil o cómplice respecto a sus propias experiencias. Tendrá para

ellos alguna imagen específica. Pero, un acto corporal como un suspiro o un bostezo implica un menor grado de interpretación y lleva al lector a un contacto más vívido con lo narrado.

Será en el momento en que la protagonista y narradora se sitúa en el avión rumbo a la isla de Faial en el Atlántico, en que habrá un giro en este modo de contar. Primará, entonces, lo que se observa y describe. Y así, nos encontraremos con un sujeto femenino enfrentado a la soledad y a un paisaje que desconoce completamente: “Me vi sola en un avión repentinamente, con la voz de João detrás de mí ... A minha ilha prometida era apenas um nome” (8). Desde su llegada a Faial, la isla dejará de ser para ella una simple denominación o cartografía para ser un espacio vivenciado con el cual confronte sus propios recuerdos: “casi me recuerda a mi ciudad dejada en la verdadera margen del océano, en un lugar ya distante donde el mar perdió todas las batallas trabadas con la tierra” (9). Es en esa soledad donde se asume como un ser en tránsito que va adoptando los modos de interacción con el mundo de aquellos lugares a donde va llegando, así como otros posicionamientos identitarios. Pese a que recuerda su ciudad natal, de la cual no revela el nombre (aunque todo el tiempo se asuma Lisboa), en una altura de la historia dirá que se sabe azoriana. Porque la isla le reclama una identidad móvil que la lleve a deshacerse de buena parte de sus prejuicios.

La mayoría de las acciones se van desarrollando en espacios abiertos como la playa, la terraza de un café, el pico de la montaña a donde escala en compañía de Tomás. La prevalencia de lo exterior contrasta con el diálogo interno y con la conversación que va manteniendo con lugareños que le suscitan siempre una reflexión sobre su mundo exterior. Lidia ha llegado hasta allí para reconstruirse e iniciar una etapa de felicidad que le había sido esquiva. Para esto, la narración formula esa oposición entre la vida gris de la ciudad y el territorio sensual, succulento, imprevisto representado en su forma de ver la isla. En la vuelta a Lisboa, cuando concreta su regreso sin la compañía de Tomás, la protagonista ingresa nuevamente a un espacio interior, íntimo e incluso oscuro, donde se “aisla”, “autoexilia” para escribir. Y escribir hasta el olvido. Más adelante analizaremos la potencia que cobra este acto. Por el momento, apenas es preciso llamar la atención sobre esa movilidad de los espacios desde



donde la narradora se sitúa y describe "lo que ve" con una focalización interna que no le impide, en algunos techos, pasar de la primera persona que conoce todo desde su punto de vista, a un registro impersonal:

Percibi que ninguém chega aos Açores mais do que uma vez. O primeiro passo nas ilhas é definitivo e irrevogável, marca-nos para o resto da vida o corpo em viagem. Depois são retornos, regressos, remorsos que não se deixa esquecer.

Chega-se com a alma em sobressalto, inconscientemente, em busca das fronteiras súbitas de essas ilhas frágeis e inacabadas E com o coração apertado na antecipação dessa mar que não nos cabe em alma de continental, mar intenso e desquietado que mete medo. (Orrico 11)

A diferencia de "Ninguém matou Suhura", *Terra de Lidia* no solo se va a desplazar a otro espacio insular, sino que va a reafirmar la sentencia sobre la visión como sentido que aprisiona, cosifica y degrada los cuerpos y el paisaje. Bajo esa tensión de sentirse un sujeto femenino continental, pero cuyo contacto con el entorno costero le desajusta sus ideas de frontera identitaria, Lidia encuentra en el personaje "ciego", Tomás, alguien que la guiará hacia un descentramiento de sus parámetros de vida, convicciones, propósitos. En la isla, ella descubre que "si el primer cautiverio es del cuerpo, el segundo es el de la mirada" (Orrico 8). El cautiverio del cuerpo ya lo vivenció en su matrimonio con Federico, un hombre humillante y manipulador quien, a pesar de haber construido con ella una relación de camaradería y complicidad, la obliga a continuar donde no quiere estar, escudándose en no ser herido en su amor propio. Federico se torna violento, la agrede física y sexualmente hasta que Lidia decide rebelarse y escapar. El resultado de esto es un personaje femenino disminuido, con la "risa cansada" (6) y el alma en sobresalto (11).

El cautiverio de la mirada es puesto en evidencia en sus paseos y conversaciones con Tomás. Con él aprende desde otros sentidos, y el cuerpo deja de ser el receptáculo de una pasión humillante para convertirse en el medio de experimentación estética y creativa. Lidia aprende la isla a partir de sus sentidos y todo su cuerpo. Siente el olor de plantas desconocidas, ensaya sus sabores, se aterra con el temblor de tierra, prueba sus licores y productos de la tierra. Lidia aprende el paisaje con su cuerpo. Y el paisaje es, como dice el profesor Damião –amigo de Tomás– "no solo los montes y valles, son las historias, leyendas y tradiciones que los pueblos cargan



consigo a lo largo de sus caminatas” (112). Estos recorridos por diversas experiencias sensitivas preparan el camino a la escritura, a la poesía.

Pero para que esto suceda, primero, Lidia tiene que deshacerse de su necesidad de certezas y de prefijar en categorías o denominaciones cada situación vivida. Para ejemplificarlo, citemos el episodio en que la narradora comparte con Tomás una cena compuesta de “pan de maíz, queso del Pico y otros manjares de buen paladar”. Allí descubre un licor del cual describe color, consistencia y textura: “de color bronce, de deslizarse espeso y aterciopelado” (Orrico 55). Intrigada, le pregunta a su compañero de qué se trata, cuál es su nombre. Ante su actitud, este la increpa con “aspereza e indignación” porque Lidia solo pregunta “maquinalmente el nombre de las cosas, como si saberles el nombre fuese conocerlas” (Orrico 55). La propuesta de Tomás es epistemológica porque también es estética. Supone una aproximación a los objetos por la vía sensitiva sin que medien los conceptos. Para el personaje femenino, no basta con ver y apreciar las cualidades intrínsecas y extrínsecas de las cosas que se ofrecen a sus sentidos, sino que denominarlas es su manera de sentir las ciertas, darles concreción. Pero, para Tomás:

O nome é o que de mais supérfluo há nas coisas e nas pessoas, o passaporte para o mais completo anonimato. Reduzimos tudo a nomes, classificamos, rotulamos e arquivamos tudo em compartimentos, com a consciência limpa e desempoeirada. Depois, perdemos a memória das próprias coisas, deixamos escoar nos filtros da lembrança os conteúdos macerados, os detalhes, as causas, as histórias, por vezes até os contornos e os sentidos do que era suposto recordarmos. (Orrico 56)

Es inevitable no observar a la narradora y al personaje en orillas opuestas y confluyentes. Tomás está más cerca de los poetas. Lidia, por su parte, está más próxima a los archiveros, a los historiadores. Para Tomás, conocimiento sin sensación constituye un archivo de nombres, de “símbolos sin esencia, palabras para descubrir discursos tantas veces huecos” (56). A él le interesa la materialidad de las imágenes, de las cosas; a Lidia, poder filtrarlas en el acto de hablar o escribir. En uno reposa la instantaneidad de la experiencia, en la otra, la necesidad de la fijeza. Esta actitud de la voz narrativa y protagonista no es adrede. Obedece a que, desde la llegada a la isla, se ha asumido como una especie de colonizadora que desembarca “de nuevo” en ese espacio y tiene “en

frente los caminos de la candidez, los pasos inocentes de quien nada sabe" y como nada sabe, entonces, desea saber, y aplica su única forma de concebir ese conocimiento: preguntar y ser respondida con categorías afines a su mundo. Por eso, hacia el final de la novela, Lidia quiere reinterpretar y actualizar en su escritura un poco de las crónicas de los "descubrimientos" donde yace la "historia de muchas personas de huyen de la Historia, a descubrir con los propios ojos y con el propio cuerpo las tierras desbravadas, a desbravarlas de nuevo con su propia mano, que mucho se anda contra el viento" (Orrico 129).

Lo que la voz enunciante nos deja ver en este segmento podría ser leído en dos sentidos: como la romantización de la ocupación territorial, cultural y ontológica del paisaje que fue, ante todo, expansiva y, por tanto, violenta; o bien, como su desvío. Me explico: la cronista que se sabe Lidia, en su acto de escritura reconoce que "lanzarse" al "descubrimiento" del mundo es para el sujeto una imposición de violencia sobre su propio cuerpo, que también quiere escapar de la Historia, remediar sus propios pesares. Se trata de exponerse a sensaciones, emociones, conocimientos para los que no está preparado. Nada de lo anterior justifica la actuación detonante un proceso histórico de expropiación y muerte. No obstante, en la novela se intenta rehumanizar al deshumanizado colonizador o, en este caso, colonizadora, como un "otro cuerpo" que se fuga de las violencias que le son infligidas por su propia historia.

Por esta misma razón, a los ojos de Lidia, Tomás es magnificado como si se tratara de un sabio o de un adivino. Tomás encarna en la historia una especie de Tiresias que conduce a Lidia por la "nueva" geografía de su destino y la prepara para "dejar" atrás el pasado. Lidia mira a Tomás como mira a las islas: con asombro, con fascinación, a veces con molestia, pero sobre todo como a alguien que le ha permitido salvarse del cautiverio que significa ver y nombrar para "crecer uno para otro en gran igualdad" o, al menos, es esta una de las conclusiones a las que llega, una vez han dormido juntos. Esto ocurre casi hacia el clímax de la novela, episodios antes de que ella resuelva volver a Lisboa y él le anticipe el regreso.

Ao romper da madrugada, uma grande energia nasceu dentro de mim e eu procurei ao meu lado o corpo repousado de Tomás e verti sobre ele toques muito lentos, e senti que nele nascia também uma nova energia, e eu procurei-o e ele procurou-me,

parecendo que os seus sentidos adivinhavam o noco dia nascente e oc corpo também queria iluminar-se, crescemos um para outro em grande igualdade ... (Orrico 97)

La escritura será, en el final de la novela, el medio para canalizar esa energía. La voz narrativa la reconoce como forma de testimoniar “una gran soledad”, una “fuga abierta, de cuerpos de violencia” que al mismo tiempo son cuerpos calmados por la ternura. La escritura guarda para Lidia la manera de reconstruirse en cuanto persona sintiente, privilegio que le ha sido robado por la degradación a la que fue sometida en su matrimonio y la paradójica estancia en la isla (por lo desestabilizadora y al tiempo tranquilizante). La novela es, en resumidas cuentas, el relato que expone, mediante procedimientos distintos al relato de Suhura, pero en con su misma intención ideológica, el funcionamiento de la violencia que imprime en los cuerpos una lógica centrada en denominación y categorización a partir de lo visto.

## Conclusiones

La violencia física y simbólica masculinista, que afecta, degrada e, incluso, aniquila a las mujeres; las tensiones y jerarquías de clase o raciales que tienen lugar en la sociedad mozambiqueña prerrevolucionaria o las tensiones regionales entre el Portugal continental y la región autónoma archipelágica, los mecanismos de resistencia a esa violencia que van desde una posible autoinmolación hasta el viaje y la práctica de la escritura; la correspondencia entre las expresiones adjudicadas al paisaje con aquellas asociadas al cuerpo de las mujeres; la visión tanto sentido como dispositivo que reduce el cuerpo y los paisajes, bien a objetos de consumo, bien a objetos de placer o reafirmación, son algunas de las temáticas que coinciden en el relato y la novela.

Estas temáticas son expuestas por una voz narrativa encargada de mostrar aquello que ha experimentado, sea de manera directa como la narradora de *Terra de Lidia*, o sea desde la ligera distancia de un narrador omnisciente que se focaliza en sus personajes principales. Los narradores de las obras miran y se dejan afectar por lo visto. Su mirada sobre lo que ocurre y sobre los personajes está cargada de sensaciones que involucran

varios sentidos y que acentúan un lenguaje altamente sinestésico. Este modo de ver nos permite perfilar la intención o el comportamiento discursivo de los narradores. En “Ninguém matou Suhura” se trata de una especie de etnógrafa preocupada por las marcas y los detalles de los cuerpos que develan el funcionamiento social desigual de una comunidad. En Terra de Lidia tenemos a una especie de cronista que, paradójicamente, hace de la literatura un medio para revertir la violencia impuesta por una lógica patriarcal, colonial y ocular céntrica.

El relato de Momplé retrata una violencia masculinista institucionalizada, en el marco de una colonia de ultramar que se rehúsa a ser confrontada. Por tanto, cuando esta increpación ocurre, se exagera. Mientras que en la obra de Orrico esta misma violencia se vive en dos planos la que experimenta el personaje femenino dentro de su matrimonio y la que ejerce sobre otros cuerpos cuando llega a la isla de Faial. Sin embargo, Lidia obtiene, con la guía de Tomás, una manera de reconstruir su subjetividad.

También encontramos que el silenciamiento en “Ninguém matou Suhura” es práctica institucionalizada por las fuerzas del orden. Allí, el combate “sordo” y feroz, aunque inaudible, de Suhura, y el grito acallado de la abuela encuentran lugar en el testimonio que la voz narradora nos puede brindar mediante su consciencia omnisciente. En Terra de Lidia, el silenciamiento después de la agresión es vencido por la narradora gracias a que pertenece a un grupo social capacitado para ejercer la escritura. Por tanto, las memorias de lo acontecido con ella nos llegan desde su propia experiencia.

## Fuentes

Alpers, Edward. *East Africa and the Indian Ocean*. Markus Wiener, 2009.

Bal, Mieke. “El esencialismo visual y el objeto de los estudios visuales”. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, n.º 2, 2004, pp. 11-50.

- Barthes, Roland. "Introducción al análisis estructural del relato". Roland Barthes, Umberto Eco y Tzvetan et al. Todorov. *Análisis estructural del relato*. Coyoacán, 1996, pp. 7-38.
- Boehm, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferencia icónica". Emmanuel Alloa et al. *Pensar a Imagen*. Autentica, 2015, pp. 23-38.
- Borges Coelho, João. "Memória das Guerras Moçambicanas". Margarita Calafate y António Ribeiro. *Geometrias da memória: configuracoes pós-coloniais*. Afrontamento, 2016, pp. 327-337.
- Brugioni, Elena. "Por detrás de tantos nomes, o mar. Moçambique e o Oceano Índico: discursos, imaginários e representações". *Via Atlantica*, 2015, pp. 93-110.
- De Sousa, Noemia. *Sangue Negro*. AEMO, 1988.
- Domínguez, César, Haun Saussy y Darío Villanueva. *Lo que Borges enseñó a Cervantes. Introducción a la literatura comparada*. Penguin Random House, 2015.
- Falconi, Jessica. "As margens da nacao na poesia de Sangare Okapi e Helder Faife". *Revista Mulemba*, vol. 3, n.º 4, 2011, pp. 57-64. <https://doi.org/10.35520/mulemba.2011.v3n4a4866>
- Gosh, Amitav. *In Antique Land*. Knopf, 1993.
- Governo dos Açores. "Orrico, Maria 'Terra de Lúdia'". 29º Colóquio da Lusofonia - 2018 - Belmonte. CULTURACORES. <http://www.culturacores.azores.gov.pt/agenda/default.aspx?id=27347>
- Gurnah, Abdulrazak. *By the Sea*. Bloomsbury, 2002.
- . *Paradise*. New Press, 1994.
- Hofmeyr, Isabel. "The Black Atlantic Meets the Indian Ocean: Forging the New Paradigms of Transnacionalism for the Global South-Literary and Cultural Perspectives". *Social Dynamics*, vol. 33, n.º 2, 2007, pp. 3-32. <https://doi.org/10.1080/02533950708628759>

- Jay, Martin. *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés del siglo XX*. Akal, 2007.
- Knopfli, Rui. *Obra poética*. INCM, 2003.
- Leite, Ana Mafalda. “E então, por que o Indico?” *Remate dos Males*, vol. 38, n.º 1, 2018, pp. 1-9.
- . “Tópicos para uma Histórica da Literatura Mocambicana”. Margarita Calafate Ribeiro y Maria Paula Meneses. *Mocambique das palavras escritas*. Afrontamento, 2008, pp. 47-75.
- Mitchell, W.J.T. *Teoría de la imagen*. Akal, 2009.
- Momplé, Lília. *Ninguém matou Suhura*. AEMO, 1988.
- Moxey, Keith. *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*. Trad. Andre Gondra Aguirre. Sans Soleil, 2015.
- Noa, Francisco. “Representacoes das relacoes de poder na literatura de Mocambique: do colonial ao transnacional”. António Sousa Ribeiro e Margarida Calafate. *Geometrias da memoria: configuracoes pós-coloniais*. Afrontamento, 2016, pp. 215-229.
- Okapi, Sangare. *Mesmos barcos ou poemas da revisitacao do corpo*. Kapulana, 2017.
- Orrico, Maria. *Terra de Lidia*. Salamandra, 1994.
- Sultuane, Sónia. *Roda das encarnacoes*. Kapulana, 2017.
- Van Alphen, Ernst. “Caught by images: on the role of visual imprints in Holocaust testimonies”. Ernst van Alphen, *Art in the Mind. How the Contemporary Images Shapes Thought*. University of Chicago Press, 2002, pp. 163-169.
- White, Eduardo. *Amar sobre el indico*. AEMO, 1984.
- . *Janela para Oriente*. Caminho, 1999.



---

## Capítulo 4.

### El cuerpo-arma de la mujer-irama: la autoría liminal y desafiante de Estercilia Simanca

*Adriana Campos Umbarila*

Afirma que me he vuelto un mausoleo,  
que soy un ataúd andante,  
que los titulares han convertido mi identidad en un espectáculo.  
Bruce Jenner en la boca de todos  
mientras la brutalidad de vivir en este cuerpo  
se convierte en asterisco al pie de las páginas sobre la igualdad ...  
que mi cuerpo es una fiesta para sus ojos y manos  
y que una vez se alimentan de mi extrañeza  
regurgitarán las partes que no les plazcan.  
Me pondrán de vuelta en el armario, colgado junto a los otros esqueletos.  
Seré la mejor atracción.  
¿Ven lo fácil que es empujar a la gente para convertirse en ataúdes,  
y ponerles los nombres equivocados en las lápidas?  
Lee Mokobe,  
“A powerful poem about what it feels to be transgender”<sup>85</sup>

El epígrafe que abre este capítulo es del poeta *slam* Lee Mokobe, de origen sudafricano, transgénero y activista LGBTQ, residente en Estados Unidos. El fragmento recrea una escena de etiquetación y estigmatización identitaria. Esto es, la petrificación simbólica en la que se reduce el

---

85 “A Powerful Poem About What it Feels to Be Transgender”, de Lee Mokobe, originalmente escrito en inglés, fue traducido a veintitrés idiomas y declamado por Mokobe en el evento TEDWomen 2015. La versión en español de Sebastian Betti, aquí tomada, se puede consultar en el enlace anotado en la cita (Mokobe Trad.) que aparece en la lista de FUENTES al final de este capítulo.



cuerpo de un individuo a la esencia de una determinada identidad, en este caso de género<sup>86</sup>, pero también válida para diversas reducciones como el sujeto racializado. Mokobe ha representado dos aspectos que conlleva esta reducción: la deshumanización tanto del sujeto como del cuerpo etiquetado y su brutal consumo en medio del espectáculo social. La voz poética deplora la deshumanización de la que es objeto al afirmar: “nadie nos ve nunca como humanos / porque somos más fantasmas que cuerpos” (v. 30-33). Por último, la voz poética alude al consumo identitario como una suerte de despiadado consumo de la “extrañeza” del símbolo encarnado. Sus comensales guardan para futuros banquetes los despojos de la “atracción identitaria”, paradójicamente, en el mismo armario del que fueron sacados. La imagen a este respecto es elocuente: “que mi cuerpo es una fiesta para sus ojos y manos, / y que una vez se alimenten de mi extrañeza/ regurgitarán las partes que nos les plazca / me pondrán de vuelta en el armario. / Seré la mejor atracción” (v. 42-55). La voz poética critica la utilización de esta experiencia corporal brutal como ejemplo para clamar la igualdad<sup>87</sup>.

El cuestionamiento de Mokobe frente al brutal consumo simbólico del cuerpo reducido a atracción identitaria encuentra resonancia en la película *Kaliül Trawüin* (Reunión del cuerpo) del cineasta mapuche Francisco Huichaqueo. Una película experiencial con un gesto performático del cuerpo mapuche. Así, en la escena inicial, una familia mapuche observa

---

86 Judith Butler, en su libro *Cuerpos que importan. Sobre los límites de materiales y discursivos del “sexo”* (1993), señala que la orientación sexual, identidad de género y la expresión de género son resultado de una construcción y producción histórica, social y cultural, por consiguiente, los roles sexuales y de género no están esencial ni biológicamente inscritos en la naturaleza humana. Así, tanto la sexualidad hegemónica, como la transgresora ininteligible (excluido, abyecto, anormal) son el efecto y resultado de una red de dispositivos de saber / poder que se hacen explícitos en las concepciones esencialistas de género y diferencia sexual. El género y el sexo son construidos mediante actos performativos, es decir, la repetición ritualizada que se basa en un discurso regulador autoritario hegemónico heterocentrado.

87 Sowell (2005) señala que “alrededor del mundo han ido en aumento los proyectos de apoyo para los menos afortunados. En Estados Unidos, se conocen como programas de ‘acciones afirmativas’, en India y el Reino Unido, son llamados “discriminación positiva”; en Sri Lanka, son parte del “modelo de estandarización”, entre muchos otros. En sus diferentes versiones, estas políticas buscan compensar o corregir la discriminación presente o pasada, para impedir su repetición. Asimismo, se ha orientado a disminuir las desigualdades sociales que puedan propiciar situaciones injustas en la oferta de oportunidades. Así, ofrecen un trato favorable a los miembros de los grupos que suelen ser menos favorecidos, con el fin de tener una vida digna”. Como bien señala Rodríguez Zepeda (2006), las distintas enunciaciones del “tratamiento diferenciado positivo” no son recíprocamente equivalente, ni políticamente ingenuas (5). Las críticas a la discriminación positiva se centran en dos argumentos: los grupos históricamente débiles se pueden ver doblemente afectados al ser considerados en la repartición de privilegios no por su esfuerzo, capacidad o talento, sino por su pertenencia a determinado grupo menos aventajado; segundo, los beneficiarios por las acciones afirmativas no son los que fueron dañados originalmente y por consiguiente, dicha compensación es injusta (Cowan 5).

en silencio detrás de un alambrado de púas en medio de una instalación con tierra. La cámara se concentra en cada integrante y luego se enfoca en todos mientras realizan un performance musical (Fig. 1). Los actores son David Aníñir y su familia. El autor del polémico y famoso poemario *Mapurbe: venganza a raíz* (Aníñir), que se autorreconoce mapuche-williche, pone en esta película no solo su cuerpo y el de sus seres queridos, sino su rol de escritor, ya que recita algunos de sus poemas, participando así junto con otros artistas mapuche en una acción de arte político. Este gesto de Aníñir de poner el cuerpo es característico de su postura autorial y de la puesta en escena de sus poemas.

Huichaqueo (*Kalül Trawün*) explica el título de la película como reunión del cuerpo político, reunión del cuerpo espiritual, reunión del cuerpo mapuche. La película no contó con un guion. Cada día, la familia y el director basaban el tema del rodaje en las portadas de los diarios de Temuco, la Araucanía sobre la contingencia en el sur de Chile. Durante un mes todos los fines de semana grabaron la película en un centro comercial (Bloque Audiovisual 1:51-4:20), específicamente en la Sala de Arte Mall Plaza Vespucio en el marco del Proyecto Museo sin Muros del 17 de diciembre al 15 de enero del 2012.

*Kalül Trawün* (reunión del cuerpo) es una recreación (reenactment) del levantamiento escénico de los zoológicos humanos exhibidos en Europa a finales del siglo XIX. Esta alusión se hace explícita mediante una fotografía de estos zoológicos que aparece en medio de la escena de la familia (Fig. 2)<sup>88</sup>. Jose Ancán Jara explica que el fin de *Kalül Trawün* era confrontar al público frente a su morbosa avidez decimonónica y actual por consumir espectáculos de montaje y demostración de “lo indígena” como objeto de museo. Un espectáculo altamente demandado y rentable de los “extraños” “previamente diseccionados de la dimensión política y conflictiva de los sujetos” (5).

---

88 *Reenactment*, reconstrucción o reinterpretación son dispositivos de (re)puesta en escena, de volver sobre un acontecimiento o vivencia que la cámara no ha podido captar de repetir ante la cámara historias propias cuyo registro directo no fue, por diversos motivos posible. Allí la repetición se impone como estrategia de ficción para revelar una verdad (Aliberti 5).

Kalül Trawün y “A powerful poem” me llevan a preguntar: ¿Cómo puede lograr el individuo con una etiqueta identitaria desbaratar la petrificación simbólica corporal e impedir su consumo? En este capítulo me planteo que, si el cuerpo etiquetado con una marca étnica o de género es el eje del espectáculo identitario, así como de las reducciones y exclusiones del estatuto de autor, es también por medio de la exhibición de una corporalidad transgresora, liminal e incómoda que un escritor puede construir su agencia y posibilitar su capacidad de intervención política, jurídica, cultural y social<sup>89</sup>.

Con el fin de analizar esta corporalidad transgresora de autoría, introduzco la noción cuerpo-arma. Esto es, un conjunto de representaciones corporales tanto del autor o del sujeto que escribe (o de ambos), el texto y sus personajes que se caracterizan por ser realistas representaciones de cuerpos contemporáneos, viscerales, provocadores y subversivos. Se pueden identificar en un conjunto heterogéneo de discursos, imágenes y representaciones que abarcan desde imágenes de autor, iconos de autoría, ilustraciones, discursos auxiliares (biografía, títulos), declaraciones polémicas del autor (que incitan al lector a atreverse a cuestionar su autenticidad étnica), crudas escenas de violencia corporal o de nociones y prácticas culturales que moldean el cuerpo. Representan identidades dinámicas, irreductibles e inclasificables, así como remecedoras realidades y problemáticas complejas. Estos cuerpos son armas de agencia que vuelven centro y lugar de intervención política a los cuerpos marginados y reducidos por el género o la raza, con el fin de (des)montar reducciones esencialistas, así como exclusiones, deslegitimaciones identitarias, literarias, culturales, jurídicas. Así, remecen, incomodan e incluso atacan deliberadamente a su lector. De este modo, intervienen

---

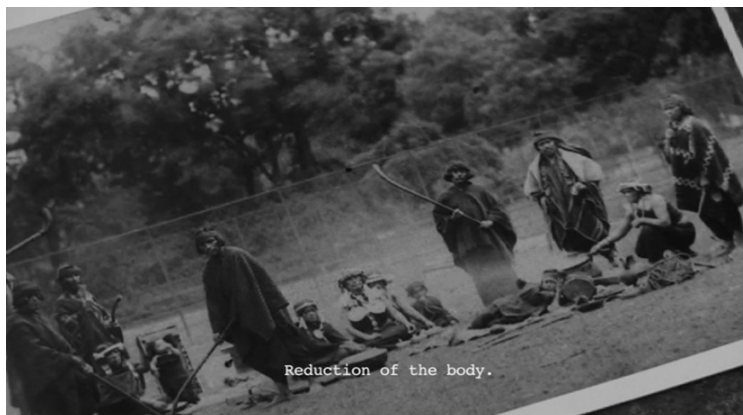
89 Con respecto al cuerpo etiquetado recurro aquí a Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras Francés en “Ninguna voz es transparente. Autorías latinoamericanas para un corpus visibilizador” (2015) ahondan en las exclusiones que deslegitiman a los sujetos asociados al cuerpo, por ejemplo, aquellos marcados por el género o la etnia, por medio de los siguientes planteamientos: “las exclusiones en que se fundamentan las posiciones-artista deslegitiman como productores de arte a todos aquellos sujetos que no son conceptualizados como corporalmente transparentes, es decir, que no pueden acceder al estatuto de ‘autor de la obra’, representante de su ‘poder singular’ porque su ligazón al cuerpo o a la colectividad los sitúa del lado de la (re)producción material o simbólica: el suyo será el ámbito del producto manufacturado, de la transmisión folclórica, de la repetición tradicional del artesanato; o, en otro orden de cosas, será el ámbito de la confesión, el testimonio, el ejemplo o el portavoz. Pero no el ejemplo de la idiosincrasia de lo humano (la irrepitible individualidad) o el portavoz de una instancia singularizadora que se manifiesta en soledad, sino el portavoz del colectivo al que pertenece, de sus inscripciones corporales o culturales, que es incapaz de trascender. Estos productos estarían marcados por lo que Coquillat (1983), llama rememoración, otros modos de nombrar la repetición y la reproducción” (22).

políticamente diversos escenarios y públicos, mientras impiden ser “fiesta para los ojos y manos” del consumidor cultural, así como de las agendas políticas y disciplinares gubernamentales y de los movimientos indígenas, en muchos casos, ávidos de cuerpos estereotipados.

Esta noción se inspira en “Mapurbe: ‘los hijos de los hijos de los hijos de los hijos’: esos cuerpos”, del poeta mapuche David Aníñir. Se trata del texto del performance homónimo, que se podría definir como una suerte de manifiesto poético. Aníñir propone en este breve ensayo al cuerpo como “legítima arma”, como “recóndito político y autónomo” que “desentraña su territorialidad en los extramuros de lo políticamente válido” (2). El poeta caracteriza esta corporalidad como *champurria*, término de origen mapuche, definido por el autor como la “mixtura humana” que enriquece el crisol de culturas. Así, Aníñir convierte al cuerpo liminal en centro y arma de agencia para la “genuina autodefensa” frente al discurso colonial. Se trata de crudas representaciones: “CUERPOS, que se estiran, laten, piensan, sienten sangran o simplemente se asombran de su propia naturaleza. Su soberbia es infinita. Su resistencia nutriente de arte, amor, sueños y corrosiva crítica social, política y cultural” (2, énfasis en el original). Para demostrar la productividad de la noción del cuerpo-arma en otras artes he citado el performance de David Aníñir junto con su familia.



**Figura 1.** Fotograma del performance musical de la película *Kalül Trawün*.  
Fuente: tomado de la película *Kalül Trawün* (*Reunión del cuerpo*)



**Figura 2.** Fotograma de los zoológicos humanos.

Fuente: tomado de la película *Kalil Trawün* (*Reunión del cuerpo*)

Empleo la noción de cuerpo-arma para abordar la autoría de la escritora wayuu Estercilia Simanca Pushaina, cuyas representaciones, puestas en escenas, declaraciones y emblemas de autoría son eje central simbólico y político del proyecto literario y el activismo político, aunque no personaje ni protagonista de sus cuentos. Con respecto a esta autoría, me pregunto: ¿Cómo la escritora asume, corporaliza y vuelve icono de autoría una identidad dinámica, marginal y anómala para las tradiciones y agendas políticas de su pueblo, convirtiendo, así, lo liminar en centro? ¿Cómo las puestas en escena y las representaciones del cuerpo de la escritora incitan, cuestionan, atacan y se defienden de las reducciones que conlleva la etiqueta indígena para el escritor, ya sea como símbolo esencial o subversivo del colectivo a través de (des)montajes artísticos y corporales? ¿Cómo la autoría y su producción textual se construyen como incómodo signo y fuente de agudas críticas y cuestionamientos sobre prácticas tradicionales, políticas y legales de sus pueblos y de los gobiernos nacionales? ¿Cómo se erige el cuerpo de la escritora, las representaciones corporales de sus personajes y el cuerpo textual como lugares de intervención política que construyen y reclaman jurídicamente derechos legales, femeninos, infantiles, territoriales, educativos y políticos dentro de sus gobiernos locales, regionales y nacionales?

Este cuerpo-arma hace parte de las estrategias que emplea Simanca, en tanto que “autora contrabandista”. He construido las nociones de “autorías contrabandistas” y “contrabando escritural” (Campos-

Umbarila 2021) a partir de la noción poética “contrabando sueños con aríjunas cercanos” (1992) de Vito Apüshana, heterónimo del escritor wayuu Miguelángel López-Hernández, así como de la legitimidad histórica prehispánica del contrabando wayuu y tomando en cuenta la aproximación de Giagina Orsini (2007) y Barrera Monroy (1990). Entiendo por “contrabando escritural” una forma de negociación e intercambio de bienes simbólicos en donde priman los códigos culturales del pueblo wayuu, con el objeto de crear alianzas políticas y simbólicas con lectores de orígenes disímiles, que están dispuestos a suspender sus referentes culturales en el proceso de la lectura. Para ello, el escritor López-Hernández ha usado y luego “wayuunaikizado” (la lengua de los wayuu es el wayuunaiki) objetos extranjeros: el libro, la escritura, la lengua española (cuerpo textual escrito en español, pero en clave wayuu y con palabras incrustadas en wayuunaiki), el texto y la misma autoría. Así, la noción metapoética “contrabando de sueños” es el paradigma de una exitosa y continua reinención cultural por medio de la transacción y la interacción intercultural en el que priman los códigos wayuu.

Teniendo en cuenta esta wayuunaikización propongo denominar a estas “autorías contrabandistas” debido a que presentan múltiples roles y posiciones de sujeto, identificaciones y auto-reconocimientos, se movilizan en espacios liminales, tales como: la escritura y el uso de la lengua nacional (empleados como puentes), el internet, las redes transnacionales de lectores, críticos y escritores indígenas. Así, demuestran el carácter imaginario de las fronteras simbólicas, las autenticaciones étnicas, las exclusiones y divisiones étnicas. Son contrabandistas que negocian con la producción y consumo del escritor como símbolo étnico de carne y hueso. Estos contrabandistas defraudan abiertamente las expectativas al negarse a vender a su escritor como producto étnico o parecen simular venderse con el fin de poner en circulación sus textos al cumplir las expectativas reduccionistas y esencialistas.

A partir de cuatro acápitos: 1) El pueblo wayuu y su literatura, 2) La pieza narrativa anómala: “El encierro de una pequeña doncella”, 3) Narración autorreferencial: un gesto provocador, 4) Soy Irama: cuerpo liminal y emblema incitador y transgresor de autoría, 5) Irama: papel simbólico múltiple de la narrativa, me enfoco en este capítulo en reconstruir la postura autorial liminal y transgresora de Simanca a partir

de la figura de la mujer-irama (venado), centro mi análisis ante todo en la relación de esta figura con el cuento “El encierro de una pequeña doncella”, un cuento en apariencia tradicional y autoetnográfico. Esto con el fin de dar cuenta de la construcción de un cuerpo de autoría espectacular que asume una posición étnica liminal y se niega a ser personaje de su narrativa. Mi objetivo es dar cuenta de una serie de posiciones políticas, étnicas e identitarias con respecto al campo literario general y el proceso de (des)montaje de garantías de autenticidad, mediante una autoría contrabandista.

Para esta reconstrucción recorro a la noción de postura autorial de Jérôme Meizoz (Postures) que define como “la manera singular de ocupar una “posición” en el campo literario” (Postures 18). La noción de postura autorial también informa de un carácter colectivo, dado que la postura conlleva “variaciones individuales” de un “repertorio proporcionado por la tradición” (Postures 189) y una puesta en escena (o “performance”) (*La fabrique* 91) indisociable del reconocimiento y la interpretación por parte del público lector y espectador. Esta noción comunica sobre las imágenes del enunciador en los textos leídos y presentados como “ficionales”, así como sobre las que construyen sus puestas en escena mediáticas. Esta noción me permite hacer saber acerca de la autoría estudiada aquí, que se legitima como productora de arte a un mismo tiempo en la tradición literaria y en las artes de la lengua oral de sus pueblos de origen<sup>90</sup>.

Para realizar tal labor, me centraré en analizar los siguientes textos de Estercilia Simanca: “El encierro de una pequeña doncella”, “De dónde son las princesas”, “Bultito llorón, cara de indio”, “Irama”, “Manifiesta no saber firmar, nacido: 31 de diciembre”, que serán leídos a la luz de la columna de opinión “Una wayuu que teje historias: la triste realidad de las mochilas wayuu”, la entrevista “Yo no quiero ser un buen ejemplo” de

---

90 Recorro aquí a la noción del *arte de la lengua*, de Carlos Montemayor (1993) según la cual “conviene no referir el concepto de lo literario al valor etimológico de escritura, sino al valor formal de la lengua” (77). Así, *escrita o no* es un tipo específico de “arte de composición”, que se distingue del uso coloquial y referencial, “una construcción compleja que no requiere de la escritura para fijarse ni transmitirse” (17), tal es el caso de este arte en lenguas indígenas y en los poemas homéricos. Este tipo de composición se da en contextos de resistencia o continuidad cultural como el idioma y la función que desempeña en la ritualización y la vida civil agrícola y religiosa. Y, concluye afirmando que “De este *arte de la lengua* es necesario partir para entender la dimensión de la literatura en lenguas indígenas de ayer y de hoy” (Montemayor 16-17, cursiva del autor).



Juan Duchesne a Simanca, y la entrevista “Estercilia Simanca: indígena documentalista”, de Lulu Barrera.

Mi lectura fija la atención en la totalidad de los cuentos, incluyendo los bordes que los prolongan y rodean. Esos umbrales que Genette ha llamado paratextos y Derrida, materiales liminares.<sup>91</sup> Los paratextos de estas ediciones han sido dejados de lado por la mayoría de los investigadores que se han ocupado en estudiar esta obra.

## El pueblo wayuu y su literatura

Antes de analizar la obra de Estercilia Simanca, mostraré un breve contexto del pueblo wayuu y de la literatura wayuu. Juan Duchesne propone que “los wayuu son un pueblo extranacional, palabra con que [traduce] el término *outernacional* empleado por Paul Giroy para ubicaciones que no sólo rebasan lo nacional, cual lo transnacional o internacional, sino que se constituyen como un fuera de lugar con respecto a la forma misma de la nación” (*Caribe*, 16-17). Este autor plantea que se puede establecer el carácter caribeño de este pueblo, al “mirar en el mapa cómo el territorio ancestral del pueblo wayuu, la península de La Guajira, atraviesa Colombia y Venezuela y penetra en el Mar Caribe como un falo ritual” (24) (ver Fig. 3). Así, la península se proyecta casi como una isla dentro del mar Caribe, constituye el punto más septentrional del subcontinente americano y solo la parte colombiana comprende más de 22 000 kilómetros cuadrados (casi el triple del tamaño de las Antillas Caribeñas como Puerto Rico y Jamaica) (Hermosos 11). Duchesne explica que

en la actualidad el estado colombiano le reconoce al pueblo wayuu una extensión territorial de 1,007,628 hectáreas repartidas en 17 resguardos, mientras que, en Venezuela, a los wayuu se les reconocen 12.000 km<sup>2</sup> de resguardos en el estado de Zulia. Los resguardos son territorio autóctono protegido constitucionalmente

---

91 Gerard Genette (1987) define el *paratexto* como un *umbral* o un vestíbulo, que ofrece la posibilidad de entrar o de retroceder. Un conjunto de prácticas y discursos verbales o no, que rodean y prolongan al texto para presentarlo y, en un sentido más fuerte, *darle presencia*, asegurar su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro (7, 8). El paratexto es la suma del peritexto y epitexto. El peritexto es la categoría espacial del libro. El epitexto es todo elemento paratextual que no se encuentra materialmente anexo al texto, sino que circula en cierto modo al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado. Son todos los mensajes que se sitúan en el exterior del libro, generalmente bajo la forma de un soporte mediático.



(Ramírez 17) si no fuera porque el concebirse como estado nacional no tiene pertinencia alguna para el imaginario wayuu, se podría decir que dicho pueblo con sus 571,989 almas (278,212 del lado colombiano y 293,777 del lado venezolano), constituye una nación caribeña suramericana. (*Hermosos invisibles* 11, 12)

Los wayuu poseen una literatura oral con diversas artes verbales vigentes en *Woumain*<sup>92</sup>, entre ellos están: los Jayeechis cantos tradicionales realizados por el *Jayeechmajaachi*; las *sükujalaa alaiülayuu*, las historias que cuentan los viejos, se trata de los relatos de origen contados por los *Alaiüla* (tío materno, anciano, autoridad tradicional), que se refieren a la palabra antigua; lapü los relatos de los sueños, la palabra-onírica (Perrin, *Sükuitpa wayuu* 15, *Los practicantes* 11, 45, 48); la resolución de conflictos realizada por el *Pütchipü'ui* (palabrero) por medio de su palabra serena; y la palabra sanadora y concedora de lo sagrado de la Ouutsü (chamán) (López-Hernández, 2009).

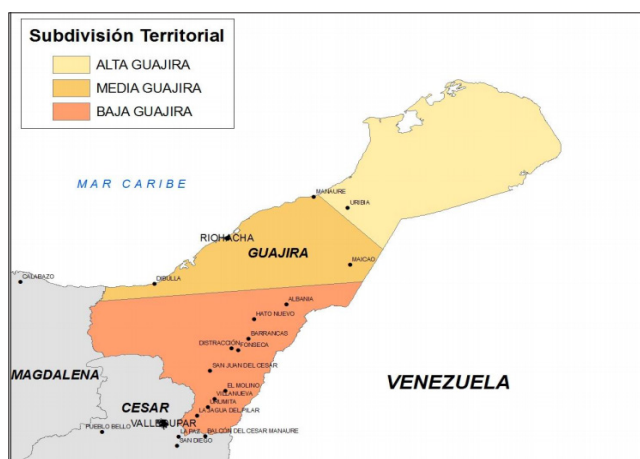


Figura 3. Mapa de La Guajira.

Fuente: tomado de Perez Van-Leenden.

Estas artes verbales han sido complementadas con una literatura escrita por un amplio grupo de escritores desde los años cincuenta. La literatura wayuu escrita surge en 1957 con la publicación de la novela histórica *Los dolores de una raza. Novela histórica de la vida real contemporánea del indio guajiro* del escritor wayuu Antonio Joaquín

92 *Woumain* es el nombre en wayuunaiki (lengua de los wayuu) del territorio ancestral wayuu, se encuentra dividido en una Baja (*Woupumüin*), Media y Alta Guajira (*Winpumüin*). Esta última, situada en el extremo noroccidental de la península, es la zona sagrada donde míticamente se crearon todos los clanes y se originó el hombre wayuu.

López (Briscol) en Maracaibo, Venezuela. Una novela histórica que narra los cobros de sangre y la seudoesclavización a causa de guerras interclaniles entre los wayuu. Al mismo tiempo aborda el devenir histórico de Colombia durante el lapso de 1920 a 1928, cuando gobernaba Rafael Reyes (último Gobierno conservador); precisamente es en este último año cuando se produce la masacre de las bananeras (Ferrer y Rodríguez 11, 15). Según Miguel Rocha (Pütchi 2016), *Los dolores de una raza* es considerada la primera novela de un escritor indígena nacido en Colombia y, por ello, tiende a constituirse en uno de los hitos que inauguran la llamada literatura indígena contemporánea (Pütchi 20, 21).

Posteriormente, en 1973, se publica *Mitos, leyendas y cuentos guajiros* del escritor wayuu Ramón Paz Ipuana (nacido del lado venezolano), que reúne un buen número de estos *jayeehis* recogidos por este autor, con un especial énfasis en narraciones de la cosmovisión wayuu, escritas en forma de cuentos.

De modo paralelo, a partir de 1972, se publica la prolífica producción de Miguel Ángel Jusayú, ampliamente editada y traducida a diferentes idiomas. Jusayú nació en 1933 en la parte oriental de La Guajira, del lado colombiano (*Wüinpumüin*, Alta Guajira, región más tradicional del territorio ancestral wayuu) a poca distancia del mar y al nordeste de Nazareth en un lugar llamado *Jiichu'woulu*. Su primera obra fue *Tratado de la lengua Guajira* que finalmente publicó con el título de *Morfología Guajira* (1975) y, luego, numerosas publicaciones como gramáticas y diccionarios. Poco tiempo después de su primera publicación, por sugerencia del padre Olza, Jusayú comenzó a escribir los relatos orales (varios *jayeehis*) que narraba con frecuencia. Así, publicó su primera obra literaria en 1975: *Jükü'jalairrua waiu, Relatos guajiros*. De su prolífica obra, se pueden referenciar: *Jükü'jalairrua waiu II, Relatos Guajiros II* (1979), *Achi'ki, Relatos guajiros* (1986), *Takü'jala, lo que he contado* (1989), *Ni era vaca ni era caballo* (1975), su cuento más conocido y traducido, publicado posteriormente en una célebre edición ilustrada en 1984.

Posteriormente publican en Venezuela otros escritores wayuu como Ramiro Larreal, José Ángel Fernández Wuliana, Juan Pushaina (seudónimo Leoncio Pocaterra), Nemesio Montiel, Gliserio Pana, entre otros. Fernández y Pushaina trabajan con Jusayú durante varios años y,

con el tiempo, el primero de ellos se convierte en el traductor al wayuunaiki de varios escritores wayuu. En Colombia se publica la literatura wayuu a partir de 1992 con el cuento “Esa horrible costumbre de alejarme de ti” de Vicenta María Siosi, y el poemario *Contrabandeo sueños con alijunas cercanos* de Vito Apūshana. *Contrabandeo* constituye una ruptura tanto en la literatura wayuu publicada y escrita hasta ese momento, que privilegiaba el conocimiento colectivo y los avatares históricos de la nación wayuu. Miguel Rocha (*Palabras mayores* 2010), Juan Duchesne (*Hermosos* 2015) y Gabriel Ferrer (1998) lo definen como el texto que da comienzo a un nuevo periodo literario en la literatura wayuu.

Por su parte, Estercilia Simanca comienza a publicar en el 2002 con el poemario *Caminemos juntos por las sombras de las sabanas*. Luego es editado el cuento “El encierro de una pequeña doncella”, en el 2003, eje principal del último capítulo. Y al siguiente año su cuento más célebre y mediático “Manifiesta no saber firmar. Nacido 31 de diciembre”. La obra de Estercilia Simanca también marca una ruptura con respecto a la literatura wayuu anterior, debido a que sus cuentos “ponen en perspectiva la relación de la sociedad wayuu con su entorno político cultural” (Duchesne, Caribe 38). Su narrativa plantea una crítica tanto interna como externa a prácticas culturales, explotación laboral, problemas jurídicos, las consecuencias en La Guajira del extractivismo del Cerrejón (única mina de carbón a cielo abierto del mundo), entre otros. Esto prefigura una postura autorial incómoda y punzante, así como una narrativa polémica que conjuga su carrera como abogada, su labor como *blogger* y su activismo social. Simanca, al igual que la escritora Vicenta Siosi, construye una “fabulación que autogestiona simbólicamente el rol activo potencial y actual de la mujer wayuu” (Duchesne, Hermosos 35).

### **La pieza narrativa anómala: “El encierro de una pequeña doncella”**

La publicación del cuento “El encierro de una pequeña doncella” es central en la construcción de la imagen étnica del cuerpo de la escritora. Así, este cuento contribuye directa e indirectamente a la construcción de la

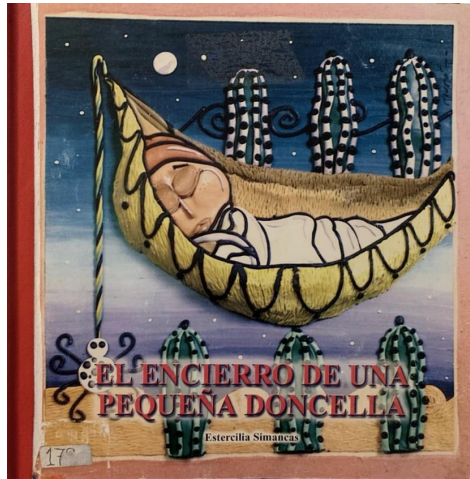
postura autorial de Estercilia Simanca con base en particulares circunstancias históricas y familiares que le impidieron el cumplimiento del encierro, el ritual de paso wayuu de niña a mujer y moldearon un cuerpo liminal. Esto conlleva, para la recepción de este cuento entre los wayuu, la generación de tensiones internas con respecto a las representaciones y posiciones étnicas políticamente válidas del escritor etiquetado como indígena. Esto es, la reducción de los escritores a símbolos de carne y hueso de una “vivencia auténticamente indígena”: una otredad “exótica”, atemporal, pura, esencial, anclada a lo rural, modelo de patrones y rituales de crianza tradicionales.

En general, los cuentos de Estercilia Simanca tienen temas controversiales y documentan hechos reales con una clara intención de denuncia. Por ello, su primer cuento “El encierro de una pequeña doncella” es aparentemente una pieza anómala en el marco de su producción narrativa, debido a su temática tradicional: la recreación del ritual de paso de niña a mujer, después de la primera menarquia, llamado encierro, *sütta paülü’u*, el cual implica la actualización del relato de origen del tejido wayuu. La lectura que propongo aquí busca mostrar el carácter controversial de este cuento y su decisivo lugar en la construcción de la postura autorial de la escritora.

El cuento “El encierro de una pequeña doncella” inicia la producción narrativa de la escritora como finalista en el Concurso Nacional de Cuento Infantil Comfamiliar del Atlántico, nominado para ser parte Lista de Honor IBBY (International Board on Books for Young People) y finalmente incluido en esta en el 2006 (ver Fig. 4)<sup>93</sup>. Ha sido ilustrado en varios proyectos como el libro álbum *La pequeña doncella*, de Laura Beltrán (2020), así como por Carolina Hernández Parra con el proyecto de ilustración “Iwaa - Encierro wayuu” (2017) y el cortometraje animado 3D homónimo.

---

93 La primera obra literaria de Simanca es el poemario *Caminemos juntos por las sombras de la sabana*, segundo puesto en el III Concurso Nacional de Poesía CUC en Barranquilla en el 2002. Único poemario de su producción literaria hasta el momento.



**Figura 4.** Portada del “Encierro de una pequeña doncella”, de Esterelia Simanca. Comfamiliar del Atlántico.

Fuente: archivo personal.

“El encierro de una pequeña doncella” recrea el ritual de paso de la infancia a la pubertad después de la primera menstruación. La protagonista, Iwaa-Kashi (Luna de Primavera), es un personaje ficticio que pasa por un largo encierro de tres años. El antropólogo wayuu Weildler Guerra y el lingüista wayuu Rafael Mercado explican que el encierro, *sütta paülü’u*, es un rito de paso que consiste en un periodo de retiro que, dependiendo el estrato socioeconómico, puede ir desde tres meses hasta algunos años. Este ritual lleva aparejada una etapa de purificación, embellecimiento y aprendizaje con unas prohibiciones, prescripciones dietarias, baños mágicos (cocimientos de plantas).

En el cuento se describe con muchos detalles esta etapa de purificación y embellecimiento que tiene Iwaa y las respuestas en principio rebeldes que tiene la niña frente a estos, así como el proceso de transformación y crecimiento del personaje en medio del ritual. Una escena ilustrativa de estos cuidados y de su finalidad es la siguiente: “la vieja Jierrantá, la menos rígida con Iwaa durante la etapa de su encierro, le daba brebajes a la doncella wayuu para purificar su espíritu y preservar su belleza india. Iwaa los tomaba a empujones, cada día era más rebelde, la monotonía la llevaba a comportarse como una chiquilla altanera” (13). Esta serie

de cuidados transforman en el relato el cuerpo infantil de Iwaa en una *Majayut*, una señorita, con los atributos corporales valorados por los wayuu como bellos<sup>94</sup>. En el cuento se lee: “su piel era cada vez más tersa y menos cobriza, sus cabellos negros y vírgenes había crecido logrando ocultar sus orejas. Su nueva figura delgada había dejado atrás a la niña gordita de cara de luna, para darle paso a la *majayut*, la señorita que había despertado en el encierro” (16).

Según explica Rafael Mercado, cada vez que se hace el rito del encierro de la niña-mujer se actualiza el mito del tejido, porque precisamente en el encierro la niña se encuentra en sueños con las fuerzas divinas de las diosas del tejido (43). Específicamente se encuentra con *Waleker*, la abuela araña, la hermana menor de las primeras tejedoras *Atía*, *Maawüi*, *Kanáspi* y *Se’se*, que tejieron los colores de la belleza de los dioses primigenios (97, 102). El tejido es una forma de “escritura”, porque en él se deja depositado lo misterioso y lo sagrado de la creencia del pueblo wayuu, al plasmar en sus tejidos mitos y leyendas (34, 36). El relato “La leyenda de *Waleker*” de Ramón Paz Ipuana explica el origen del tejido. En el cuento de Simanca es central el aprendizaje del tejido: a Iwaa le cuesta aprender las técnicas del tejido con las ancianas que la acompañan y solo puede aprender en sueños mediante clases secretas de tejido con *Waleker*, la abuela araña, el ser primordial del arte del tejido, y por ello evoca la “Leyenda de *Waleker*” de la siguiente manera:

En la madrugada, *Iwaa* soñó con una araña que al descender de un hermoso árbol se convertía en una doncella. La doncella desconocida halaba los hilos de colores de su boca y hacia hermosos tejidos. *Iwaa*, en el sueño, se le acercó y vio cómo la doncella hacía con sus delicadas manos, tejidos que la viejas *Yotchón* y *Jierranta* jamás habían hecho [...] *Iwaa*, duró un año soñando con la doncella desconocida que le revelaba con sus manos y sin pronunciar una sola palabra, más y más secretos del tejido wayuu. *Iwaa*, nunca le revelaría a sus institutrices y a su madre sobre las clases secretas de tejido. En el último sueño con la doncella desconocida, porque nunca los volvió a tener, recordó la leyenda de *Waleker*. Descubrió que aquella doncella era la misma que se había convertido en araña al ser descubierta por su protector, el cazador que la salvo al encontrarla sola y desamparada en el monte este la adoptó y la llevo a su ranchería. Ella en agradecimiento todas las noches

94 Esta transformación de niña a mujer es explicada por Rafael Mercado de la siguiente manera: “lo que ocurre durante este aislamiento es una muerte espiritual de la *jomo’ulu* (la niña); durante la niñez es como si tuviera un caos de conocimiento de la vida; en la oscuridad del encierro muere la *jimo’ulu* y nace la *majayülü*, la señorita, la nueva mujer con conocimiento ordenado y un corazón lleno de buenas ideas, sentimientos de admiración y respeto a las costumbres de sus abuelas y abuelos. (42).

cuando nadie la veía, halaba hilos de su boca y realizaba hermosos tejidos para el cazador. Una noche fue vista por él y al ser sorprendida se convirtió en araña y huyó hacia un árbol. (15)

Iwaa es acompañada durante su encierro por su madre, Ketchón, y dos ancianas, las viejas Yotchón y Jierrantá. Yotchón es la hermana de la mamá Pitoria, la abuela de la protagonista, y es la más estricta con Iwaa, pues se ocupaba de mantenerla en riguroso aislamiento, lo que genera sentimientos de rabia en la pequeña. En el cuento se lee: “hace días escuche la voz de mi tata. Quise salir a su encuentro, pero me lo impidió la vieja Yotchón, agarrándome bruscamente por la cintura y arrojándome al piso de tierra del rancho... y así toda esa rabia se tradujo en un incontenible llanto que inició esa mañana y terminó en el medio día con sollozos” (11). La narración recrea con esta y otras escenas de enseñanza de tejido y conversaciones con las ancianas la importancia y el rol del acompañamiento femenino que tienen las mujeres wayuu durante el ritual. Un ejemplo ilustrativo de esto son las explicaciones de Yaneth Sierra wayuu de la Alta Guajira (región más tradicional del territorio wayuu) sobre propio encierro. Sierra explica que, durante el encierro, la madre, la abuela materna y una tía paterna son quienes acompañan, alimentan, aconsejan y le enseñan el saber wayuu a la niña. Esto es, los principios, valores, el protocolo de la mujer, la simbología, el aprendizaje del tejido, además, la preparan para ser madre y esposa, así como para aconsejar a los hombres en los conflictos para representar a la comunidad. Estos aprendizajes conducen al prestigio de la mujer, así como al conocimiento y cultivo de la sabiduría wayuu por línea materna<sup>95</sup>. En palabras de Sierra, el encierro tiene como objetivo permitir a la mujer asumir

[El] papel tan importante para nuestro pueblo que es el ser el equilibrio. Ser ese equilibrio que está ahí siempre. Por algo nosotros nos consideramos como hijos de la lluvia y de la tierra. Y nosotras somos ya la tierra, la tierra nunca se va a mover y así es la mujer wayuu, siempre está en su casa, siempre se acoge alrededor de ella ... uno busca ese lugar donde crecí, donde nací. (57: 09- 58:16).

---

95 Guerra explica la importancia de este proceso del encierro así: la niña recibe conocimientos básicos para la vida, es formada para la pervivencia de su pueblo. Así, el encierro es un acontecimiento que hace parte de los principios fundamentales para existencia social, cultural, económica, sexual y todo lo concerniente a ese componente de educación para la continuidad cultural (*Ontología* 38).



Como se ha expuesto, el cuento “El encierro de una pequeña doncella” recrea no solo el proceso de aprendizaje, embellecimiento y purificación, sino también las diversas sensaciones, sentimientos, emociones, logros, alegrías y nostalgias por las que atraviesa Iwaa. Así, el cuento, más que retratar una mirada autoetnográfica del ritual, presenta, en cambio, una mirada íntima y emocional de la experiencia del rito de transformación de niña a mujer.

### **Narración autorreferencial: un gesto provocador**

El cuento está narrado desde tres perspectivas: desde la mirada de Iwaa, la protagonista, que pasa por el encierro; desde una compañera del colegio que no lo vivencia, pero le hubiera gustado vivirlo; y desde el punto de vista del joven Jimaai, amigo de la protagonista. Este último intenta comunicarse con *Iwaa* visitándola y en sus sueños, pero solo halla a un anciano quien le dice “la princesa tiene un espíritu protector que impide que hasta en sus sueños puedan violar su encierro” (18). Las tres perspectivas se articulan a partir de un narrador omnisciente que da razón de los sentimientos, emociones, pensamientos y sueños de la protagonista y de los personajes. Sin embargo, debido a que los pensamientos y las palabras de *Iwaa* son evocados por el narrador omnisciente en primera persona, inician la narración y son dominantes en el cuento, los lectores wayuu atribuyen o demandan un carácter autoetnográfico y testimonial del que el cuento carece, pues Simanca ha aclarado en diversas ocasiones que no vivenció el encierro. La entrevista de Juan Duchesne Winter (*Hermosos 2015*) a Simanca es ilustrativa a este respecto:

Como todos nosotros no nos conocemos entre los wayuu, cuando ese cuento se publica, que primero hacen el lanzamiento en Barranquilla con gran despliegue, cuando regreso a la Guajira supe que muchos pensaban que yo había pasado por el encierro, dada la forma en que se narra ahí en primera persona. Se decía que yo era una wayuu auténtica y que esto y lo otro. Lo primero que yo aclaro es que no he pasado por el encierro. ¿Entonces qué es lo primero que dicen las mujeres? Que si ‘tu no pasaste por el encierro’, que ‘con permiso de quien hablas’. (459)

Esta polémica de autenticidad identitaria entre los lectores wayuu y Simanca no surge de manera gratuita. Simanca emplea la narración en primera persona para incitarla. Así, la narración parece satisfacer



durante la lectura las expectativas de autenticidad y autoridad étnica testimonial del cuerpo y la vida del escritor, para luego defraudarlas y cuestionarlas en las puestas en escena de la autoría. En otras palabras, construye una escritura de carácter autorreferencial con deducible registro autoetnográfico de un modo de vivir auténticamente wayuu que luego desmonta por medio de recurrentes aclaraciones biográficas. Es significativo que los lectores pasen por alto que la protagonista, Iwaa Kashi, es ficticia, y asuman que la escritora, en cuanto mujer y wayuu, ha pasado por el encierro y en este supuesto hecho se soporta su autoridad étnica para abordar el ritual.

En sus entrevistas, la escritora cita continuamente los cuestionamientos de las mujeres wayuu que ha recibido con respecto a su autoridad étnica testimonial para abordar la institución del encierro: “tú no pasaste por el encierro con permiso de quién hablas” (Duchesne, *Hermosos* 459). De este modo, actualiza y rebate continuamente su desautorización para hablar de temas que no ha vivido y que, por ello, no puede confesar. Simanca señala en estas y otras entrevistas que es objeto de diversas críticas dentro del pueblo wayuu. Uno de estos cuestionamientos es con respecto a la condición económica favorable de Simanca que le ha impedido vivir las crudas realidades que retrata en sus cuentos y por ello se pone en duda su autoridad para narrarlos. Simanca hace referencia a este cuestionamiento en entrevista con Lulu Barrera:

Como yo siempre soy observadora, a mí me dicen es que tú eres una wayuu estrato seis, entonces no. Allá en Colombia estratificamos, bueno los indígenas no tenemos estrato, pero allá, el estrato uno es el más pobre, estrato dos es el menos pobre, estrato tres es el medio medio. Entonces, dicen: ¡Ah! Es que tú eres una wayuu estrato seis. Por lo tanto, cuando me dicen así, me están diciendo que yo no tengo derecho porque yo no pasé por las necesidades de muchos. Pero es que yo vengo de un pasado, que no estoy viviendo esas circunstancias porque me tocó otra historia diferente, pero es una historia que yo tengo y mal haría yo hacerme la de la vista gorda, ignorar de que mis abuelos nacieron 31 de diciembre que manifiestan no saber firmar y que de remate hayan tenido nombres todos impuestos y exóticos como Raspahierro, Pistola Cabeza, Zapato. Bueno si tuve la oportunidad de ingresar de hacer un pregrado de especializarme, bueno hagamos denuncias. Yo sé hacer demandas, pero hagamos un tipo de denuncia bien estilizada, bien clara, bien universal y más sensible. Y la sensibilidad la tengo porque es que esa es una

herencia, pues es un legado de desigualdades y de indiferencias de las que hemos sido objeto por ser indios<sup>96</sup>

Estas críticas no son un caso aislado entre las escritoras indígenas, pues como lo señala la escritora Maya Cú, de Guatemala, en el artículo “Poetas y escritoras mayas de Guatemala: del silencio a la palabra”, las mujeres que publican son objeto de crítica y esto explica el pequeño círculo de mujeres escritoras en el medio. En el texto se lee:

Nos aventuramos a afirmar que la escasez de nombres de mujeres se debe a la poca producción publicada, a la censura matizada por el estereotipo y el prejuicio que circunscriben a las mujeres a un pequeño círculo de acciones, pero también a la autocensura. Recordemos, además que, en nuestro medio, las mujeres que publicamos nos hacemos automáticamente vulnerables y objeto de crítica, que dicho sea de paso, es mucho más implacable hacia nosotras que hacia los hombres, lo que podría justificar la decisión de no publicar. (84-85)

La respuesta de Simanca a estos cuestionamientos es la revelación y legitimación de la obra literaria como ficcional y fruto de investigación. De este modo, Simanca despoja su cuerpo de escritor de su rol de símbolo étnico encarnado y soporte de autenticación étnica, para construirse y legitimarse como productora de arte, como autora. En sus declaraciones, Simanca hace explícito un año de investigación autofinanciado en la Alta Guajira y la Media Guajira en la gestación y proceso creativo del cuento, por medio de diversas entrevistas y columnas de opinión periodística. Un claro ejemplo de esto es la columna de opinión “Una wayuu que teje historias: la triste realidad de las mochilas wayuu”. Allí Simanca explica:

En el 2003, Comfamiliar del Atlántico publicó mi cuento “El encierro de una pequeña doncella”. En él describía, desde la perspectiva de una niña Wayuu, el ritual de paso del encierro desde adentro. ¿Qué podía pasar en él? ¿Qué aprendería la protagonista del cuento? Todo fue consultado con mujeres wayuu, mayores de 50 años, que pasaron por el encierro; se incluían, entre otras, a artesanas reconocidas del pueblo wayuu. Entonces, mochila al hombro, me interné en diferentes rancherías de la Alta y Media Guajira, decidí guardar mi tarjeta profesional de abogada por una temporada y con los honorarios de un reciente caso me permití darme un año sabático y pude conocer los recovecos más intrincados del territorio wayuu. (párr. 2)

---

<sup>96</sup> Simanca hace referencia aquí a la imposición arbitraria de nombres y datos de nacimiento a los wayuu en cedulaciones masivas ocurridas en los años setenta. Tema que es eje de su célebre y polémico cuento “Manifiesta no saber firmar: Nacido 31 de diciembre”.

La referencia a este largo proceso de investigación artística desmonta la idea del implícito y amplio autoconocimiento del indígena y en este caso de la mujer sobre sus rituales, en el que se soporta las expectativas lectoras internas y externas de relatos con base testimonial, confesional de corte autoetnográfico. Estercilia enfatiza en sus declaraciones que basa su cuento en el saber del ritual de paso y del tejido de mujeres artesanas mayores de cincuenta años que habían vivido el encierro. Por ello, enfocó su travesía en mujeres especialistas en el arte del tejido y en las regiones más tradicionales y monolingües del territorio wayuu: la Alta y Media Guajira. Se trataba de una investigación artística y no autoetnográfica para realizar el proceso creativo del cuento “El encierro”, con el fin de delinear los contornos de sus personajes, de las escenas, así como recrear las reacciones, emociones y sentimientos contradictorios y volubles de los recuerdos de quienes han pasado por el rito y de la relación con sus mentoras.

Ahora bien, la recepción de “El encierro” entre los *aríjuna* (no wayuu) tiene otros matices frente a los que Estercilia Simanca se posiciona y delinea otros aspectos de su postura autorial y su lugar de mujer. Las lecturas de personas de orígenes disímiles se han centrado en considerar como una fuerte crítica al ritual de paso del encierro fragmentos tales como “Mi piel cobriza se ha tornado pálida y mi cabeza envuelta en el pañolón, que esconde lo que le han hecho a mis cabellos se pregunta: ¿Cuánto durará este encierro que me hace sangrar?” (9). Con este lamento de la protagonista termina el primer párrafo de “El encierro”.

Como ya se dijo antes, el eje de la narración es la perspectiva de la niña que pasa por el ritual del encierro y, por ello, focaliza en las sensaciones, emociones, sentimientos, lamentos, nostalgias, pensamientos, alegrías y conquistas de Iwaa-Kashi. Así, el fragmento recrea los emotivos relatos de mujeres que han vivido este ritual. El cuento “El encierro” logra, entonces, recrear una mirada íntima y personal que caracteriza los relatos del encierro, con sus pensamientos, miedos, sentimientos y emociones ante el encierro del que ha sido advertida desde niña y de su proceso de aprendizaje. Un ejemplo de estos relatos es la conferencia “El encierro de las *Majajüt*: el ritual de la pubertad femenina” de Yaneth Sierra, wayuu de la Alta Guajira, quien hace un emotivo relato de su encierro y de los miedos, pensamientos, sentimientos que le suscitaba desde antes

de afrontarlo y el caudal de sentimientos que le originó, así como de la importancia que ha tenido en su vida y que tiene para su comunidad.

Sin embargo, los lamentos, las crudas sensaciones y pensamientos de resistencia a los rituales y a aprender a tejer de Iwaa han sido algunas veces leídos desde una mirada occidental como elementos que dan cuenta del carácter de denuncia del cuento. Ejemplo de esta recepción es la intención inicial de Priscila Padilla de hacer un documental sobre la supuesta denuncia que pensaba que planteaba el cuento. La escritora Lulu Barrera refiere esta lectura de Padilla en la entrevista “Ester Cecilia Simanca Pushaina, indígena documentalista”.

Simanca ha enfatizado en sus declaraciones que su revaloración y legitimación como mujer-irama no conlleva una oposición, ni denuncia del ritual del encierro ni a las mujeres que han pasado por él. Por el contrario, ha enfatizado que escribió *El encierro de una pequeña doncella* con el objeto de recrear el ritual de paso que hubiera anhelado vivir, pero que su madre no le permitió, pese a que Simanca posee el derecho matrilineal a realizarlo al ser hija de madre wayuu. En palabras de la escritora:

En mi cuento ‘El encierro de una pequeña doncella’ que es donde narro desde una perspectiva o una narración desde dentro de qué puede sentir una niña, sin que llegue a ser una denuncia porque cuando tu lees ese cuento desde una mirada occidental, piensas que estoy abogando porque las niñas wayuu no sean encerradas. No, el cuento yo lo hice porque yo quería vivir mi propio encierro. Como mi mamá no me lo hizo, yo vengo y me lo invento (Barrera 39:38-40:06)

Este anhelo de la escritora y la definición del encierro como un privilegio matrilineal, que hace especial a la mujer que lo vivencia, son evocados en las líneas finales del cuento dedicadas al lector. Se trata de la voz de la amiga de Iwaa que no puede vivir el encierro, debido a que no posee el derecho matrilineal, por ser hija de mujer aríjuna, no wayuu. En el cuento, se lee:

Sé que les pudo parecer riguroso el encierro de Iwaa-Kashi, pero a mí me hubiera gustado pasar por el ‘encierro’. Pese a que mi padre es wayuu el ser hija de una alijuna –no wayuu– no me hizo merecedora de tal privilegio. El ser indígena wayuu a Iwaa-Kashi la enorgullece, pero haber pasado por el ‘encierro’ la hace especial. (Barrera 20)

Como hemos visto, las censuras que ha tenido el cuento “El encierro” dentro del pueblo wayuu dan razón de criterios de autorización étnica para escribir sobre determinados temas como los rituales de paso y para posicionarse desde el lugar del testimonio, la confesión y la autoetnografía. Estos criterios de autorización intentan reducir infructuosamente a Simanca a la relación con el cuerpo estereotipado. Maya Cú ha señalado que estas censuras internas a las escritoras mayas (pueden ser extendidas a escritoras indígenas de otros orígenes) revelan el “racismo internalizado y asimilado profundamente”, propuesto por Carmen Álvarez y por el Grupo de Mujeres Mayas Kaqla que habla de la “internalización de opresor”.

Por consiguiente, a pesar de la temática aparentemente tradicional, “El encierro” es un cuento polémico debido a que prefigura indirectamente a Simanca como un cuerpo-arma en la recepción. Un rasgo de este cuerpo transgresor es que se niega a ser protagonista de sus cuentos y a practicar la escritura confesional o testimonial. Simanca comparte esta postura con el escritor mapuche Jaime Huenún. Un segundo rasgo consiste en que Simanca usa la referencia a su cuerpo no moldeado por el encierro como herramienta para legitimarse frente a sus lectores como autora de personajes ficticios y temáticas fruto de la investigación. Sus principales estrategias son la incitación y la respuesta a cuestionamientos de su autoridad de escritura y autenticidad étnica en el interior de su pueblo y la simulación y ausencia de base biográfica del relato.

### **Soy *Irama*: cuerpo liminal y emblema incitador y transgresor de autoría**

Los cuestionamientos de Simanca a la autenticidad étnica van más allá de las aclaraciones biográficas y de la escritura del cuento con un deducible registro autobiográfico, ya que Simanca plantea un gesto provocador al construir una imagen de autoría a partir del hecho biográfico de no haber vivenciado el encierro. Para ello, Simanca retoma como emblema de autoría al *irama* (venado) usado entre los wayuu para referirse de forma discriminatoria a las mujeres que no pasaron por el

encierro, pues estas mujeres son percibidas como “siervos eternamente infantiles y rebeldes” (Duchesne, *Hermosos* 460)<sup>97</sup>. Simanca asume y se legitima como mujer wayuu y escritora desde su posición liminal de *irama*, así transforma una “carencia” de crianza en el emblema de una autoría transgresora que se autoidentifica como infantil, rebelde y generadora de rupturas de cánones y paradigmas.

El *irama* constituye, entonces, una representación de un cuerpo-arma incitador, rebelde y liminal. Una de las formas que la escritora emplea para construir este emblema de autoría es por medio de declaraciones en entrevistas y columnas de periódico. La entrevista con Lulu Barrera es un ejemplo de la construcción del *irama* como emblema de autoría:

Yo no pase por el encierro. Y entre otras cosas qué pasa en el encierro. En el encierro hay, como te digo, ciertos rituales que hacen que el espíritu rebelde salga a través de brebajes, todo esto. Es con una médica tradicional. Hacen que estos brebajes antes de que empiece tu entrenamiento en los tejidos y todos los quehaceres, deberes, debes expulsar ese espíritu infantil, ese espíritu de rebeldía para que todas esas clases te entren, y seas una mujer más centrada, más formal ella, muy protocolaria. Bueno yo no pase por ahí y el espíritu infantil o rebelde se quedó ahí. Entonces, por eso como que rompo cánones, paradigmas. Y dicen Estercilia eso no se hace, por Dios, cómo se te ocurre. Entonces, siempre le echan la culpa a que yo no pase por el encierro. (22:58 - 24:04)

La figura del *irama* con su carácter infantil y rebelde son empleados por la escritora como origen y causa de su posición como escritora transgresora de paradigmas dentro del campo literario y en su pueblo, por medio de la frase: “Entonces, por eso como que rompo cánones y paradigmas” (23:55) Es precisamente a esta capacidad de romper con paradigmas que apela en su ponencia *Pulowi de Uchimüin*. Un texto con el que asume varias posiciones: étnica, temática, literaria y política. Una suerte de manifiesto de su postura autorial y su proyecto narrativo donde apela a su emblema autorial del venado. En el texto se lee:

Pero, estoy inmersa en una realidad que no me asombra mientras viva y camine en ella y de la que salgo solo para darme cuenta que fustiga, duele, lastima y sus reales elementos, para nada mágicos ni macondianos, han sido los que me han dado la

97 En el prólogo “Estercilia Simanca un venado en el zapato”, Miguel Rocha (2017) ha señalado que la escritura de Simanca genera incomodidad para los políticos y las empresas extractivistas.

fuerza creadora de *Manifiesta no saber firmar*, *Nacido: 31 de diciembre*, “De dónde son las princesas”, “Daño emergente y lucro cesante” y *El encierro de una pequeña doncella*. Este último trabajo me define como un venado que camina hoy por el territorio de los antepasados Dakotas y mañana por cualquier sendero de Abiyala. Si hubiera pasado por el hermoso ritual del encierro, seguramente mi voz y mis letras fueran otras. Hubiera aprendido a quedarme callada cuando correspondiera, porque nosotros no sabemos pedir perdón como los blancos cuando ofendemos. Nosotros pagamos por cada ofensa causada y cobramos por las recibidas. (párr. 9)

De este modo empleaba su emblema autorial, ya no en la incitación de querellas identitarias, sino en el establecimiento de sus posiciones en el campo literario tanto de la literatura universal como de las literaturas indígenas del Abiyala. Luego declaraba: “Yo soy la india, la aborigen, la mestiza con origen, soy wayuu. Mi literatura es otra cosa, mi literatura es latinoamericana” (Simanca párr. 7), con el fin de afirmar que consideraba independiente de su literatura a su identidad étnica, al asumir su ascendencia mestiza afro-wayuu. El padre de Simanca es afrodescendiente y su madre es wayuu. Estercilia se posiciona a partir de la ascendencia matrilineal wayuu que define su escritura. Con su adscripción a la literatura latinoamericana se separaba del movimiento de la “Oralitura”, propuesto por Elicura Chihuailaf, según el cual el oralitor escribe al lado de la oralidad de los abuelos, de su memoria. En otras palabras, se separaba de lo que ha denominado en otras ocasiones el romanticismo indígena, por medio de una contundente declaración:

Mis personajes a los que yo les doy voz, mantienen la lucha con el Estado, mientras que ellos se reencuentran con la luna, la madre tierra, la lluvia y el sol.

Mi literatura no regresa a la madre tierra convertida en lluvia y tampoco emprende ese viaje en espiral hacia el cosmos. Mi literatura sale de ella, de la rabia de la madre tierra, de los campos de la Luna, del calor del Sol, del golpe de la brisa en el rostro de la marchanta que trae en su espalda 80 kilos de sal marina en la explotación del wayuu por el wayuu y de este por el hombre blanco. (párr. 7-8)

Estas palabras definen el estilo punzante, irónico y desafiante de sus cuentos, así como su carácter documental y de denuncia de problemáticas sociales, culturales, políticas y jurídicas. Sus personajes protagónicos, que son niños, niñas y mujeres, reclaman derechos políticos como ciudadanos y denuncian con vehemencia. Son cuerpos con los atributos del *irama*

infantil y rebelde, así como el rol transgresor de la mujer, que a su vez definen las características estilísticas de su narrativa. Así, el atributo infantil se cristaliza en niños protagonistas que son la voz de denuncia e ironía, mientras que la transgresión de la mujer se ve reflejada en una serie de historias de vida de mujeres con diversas posiciones económicas, sociales y educativas. Estas mujeres recrean individuos con diversidad de condiciones históricas, familiares y económicas dentro de la sociedad wayuu. Esta pléyade de mujeres, cuyos cuentos están interrelacionados, busca visibilizar el hecho de que las mujeres wayuu son diversas y transgresoras e inmersas en situaciones culturales, económicas y sociales diferentes. Son mujeres de frontera. Estercilia ha enfatizado: el Estado es el que entró a transgredir en mis textos y ese personaje transgresor siempre será un niño o una mujer.

Este posicionamiento se conjuga en la ponencia con el planteamiento de una querrela política y literaria con sus amigos más cercanos, en la que se asumía como narradora y se apartaba del proyecto de Abiyala, porque lo consideraba esencialista y autoexcluyente. Abiyala es un concepto del pueblo Guna (Panamá) que significa “tierra en plena madurez”. Como señala el crítico Luis Cárcamo-Huechante del pueblo mapuche, Abiyala es un tropo geopolítico y cartográfico propuesto por el líder Aymara Takir Mamani en 1990 en la “Declaración de Quito” para nombrar a todo el continente americano o más parcialmente a América Latina. En el ámbito académico, el estudioso Kichwa Armando Muyolema escribió una revisión crítica de la “política de nombrar” el continente y el potencial autorrepresentacional del término Abiyala. Propuso asumir una cartografía indígena y poner en cuestión no solamente el mapeo, sino las narrativas coloniales del continente. Emil Keme, en un reciente artículo planteó “la idea del proyecto cultural y civilizatorio de Abiyala como una categoría que desafíe a (Latino)América” y que haga posible articular una indigeneidad transhemisférica” (38). Un proyecto similar, pero en un contexto poético, es aquel recreado en *Encuentros en los senderos de Abya Yala* (2000) de Malohe, una de las personalidades literarias de López-Hernández. Malohe es el viajero que se propone encontrar puntos de pensamiento comunes a lo largo de los distintos pueblos de Abiyala.



Los amigos a los que Simanca públicamente se opone son el poeta Miguel Cocom Pech de origen maya yucateco, el crítico literario Miguel Rocha (su prologuista) y el escritor wayuu Miguel Ángel López-Hernández, quienes son llamados con cariño en el texto “los Migueles de mi buenaventura (Rocha, López y Cocom Pech)”. En su ponencia, los acusaba de filiarse al proyecto de Abiyala que consideraba como una trampa de la que difícilmente se puede salir. Para rechazar el proyecto, crea otro cuerpo-arma complementario, una representación de su posición transgresora frente al proyecto transhemisférico: la *Pülowi* de *Uuchümüin*. Plantea este cuerpo-arma, así:

Yo soy la india, la aborígen, la mestiza con origen, soy wayuu. Mi literatura es otra cosa, mi literatura es latinoamericana. No me seducen los cantos de la sirena: una vez que te cantan y seducen, sabes que si entras no puedes volver a salir. Yo soy una *Pülowi* de *Uuchümüin*, no me seducen los cantos de seres mitológicos sino los míos propios.

Siento que me desvíe a tiempo de ese camino llamado Abiyala porque cuando los escucho hablar de pureza, de lengua madre, de escribientes y hablantes, no sólo siento que se aíslan, sino que también me llevan con ellos, cuando yo he concebido que mi literatura es para el mundo, no sólo para los wayuu. (párr. 13-14)

*Pülowi* hace referencia al ser hiperfemenino, temido entre los wayuu, que es dueña de los animales y vive en las profundidades del mar y de la tierra. Simanca se representa como una *pülowi*, dueña y señora de su destino. Opone su representación como *pülowi* a aquella de las sirenas griegas que con sus cantos atraen a los marinos para atraparlos. En su planteamiento lleno de metáforas, las sirenas representan a Abiyala una trampa de aislamiento.

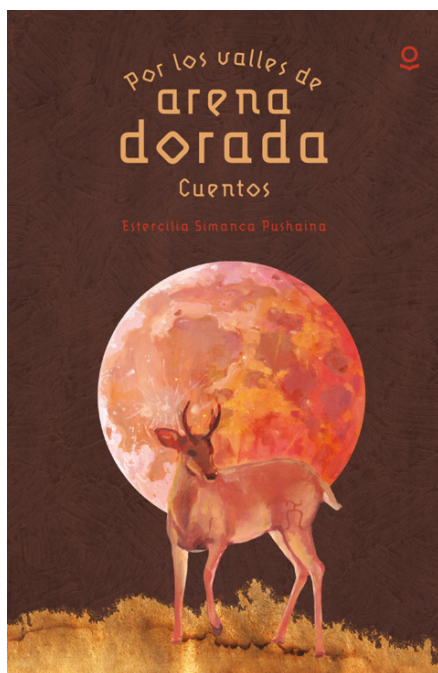
Si bien Simanca se opone tajantemente al proyecto de Abiyala y con esto al escritor López Hernández, también encuentra un punto común con él, la noción “contrabando sueños”. Así, define su ejercicio escritural, pero no sin modificaciones. Simanca dice contrabandear sueños, pero también realidades en la entrevista con Lulu Barrera, ya referida. Su énfasis en la realidad obedece al posicionamiento aquí referido, Simanca se ha propuesto reconstruir la memoria, pero no la oral, cosmogónica, sino la memoria de crudas realidades contemporáneas de los wayuu a través de sus cuentos e intervenir jurídicamente, en su rol de abogada, en algunos casos.

## Venado papel simbólico múltiple de la narrativa

Como se ha señalado, el *irama* (venado) no solo funciona como un emblema de la postura autorial de Simanca, sino también de la narrativa, y al mismo tiempo es temática recurrente, metáfora del estilo y del personaje protagonista de los diversos cuentos. La imagen de la portada del libro *Por los valles de arena dorada* (Simanca), que compila los cuentos publicados por la escritora, conjuga el múltiple papel simbólico del *irama*. Se trata de un venado en una colina con una luna llena de fondo. El carácter de emblema autorial de la ilustración es manifestado mediante la marca del clan Epinayu en el muslo izquierdo del ciervo. Para comprender la concepción del clan wayuu recurro aquí a Weidler Guerra, quien señala que en la literatura etnográfica se afirma que los wayuu se encuentran organizados en *e'irükuu* que se heredan por línea materna. Al respecto, Guerra explica:

clanes o sibs, pero un término más preciso es *e'irükuu* (literalmente carne). Estos pueden definirse como categorías no coordinadas de personas que comparten una condición social y un antepasado mítico común, pero que jamás actúan como colectividad. El antropólogo Benson Saler ha considerado dichos clanes como ágamos porque sus miembros pueden casarse de forma libre con personas de su mismo clan o con individuos provenientes de otros clanes. El conjunto mitológico asocia a los miembros de estos clanes con animales epónimos o con marcas claniles utilizadas como emblemas por parte de los grupos familiares para identificarse como personas distintas respecto a los miembros de otros clanes wayuu cuyo origen se asocia con otros animales. (*El mar cimarrón* 28)

Teniendo en cuenta esto, la marca clanil en el muslo del venado es una autoidentificación de la escritora como mujer perteneciente al clan Epinayu que heredó por línea materna. El tótem de este clan es el *irama* (ver Fig. 5). Se trata, entonces, de un autoreconocimiento simbólico de esta filiación materna, vedada por el clan Pushaina registrado en la cedula de la escritora como segundo apellido, el cual corresponde a su abuelo materno, debido a la ya revaluada imposición legal en Colombia de registrar como primer apellido el del padre.



**Figura 5.** Portada del libro *Por los valles de la arena dorada* (Simanca).

En cuanto a la narrativa, la ilustración representa la ya referida concepción según la cual las mujeres que no pasan por el encierro son llamadas *irama* porque “si de pronto las aconsejan no es lo mismo, no prestan atención, no aprenden, no es como el consejo que vive la que estuvo encerrada, por eso dicen son ariscas, que son brinconas, se van al monte” (Duchesne, *Hermosos* 469). Así, la ilustración recrea una temática del cuento “Irama” (Simanca): el escape de la mujer-*irama* al monte en medio de una noche de luna llena, de luna danzante, por temor a ser casada con un wayuu rico o anciano. La luna danzante, a su vez, es una metáfora de la esperanza de la muerte del posible aspirante a marido. Este escape es recreado en el cuento como un temor familiar que es prevenido y como un deseo de Mireya, la protagonista, convertido en plan de escape fallido, pues finalmente es casada con un wayuu rico. En el cuento se recrea que planeaba huir y comenzar su nueva vida con la venta a los *aríjunas* (no wayuu) de varias capas de cabello que había recolectado entre sus amigas. En el texto se lee:

Me iré la próxima vez que la luna esté danzando. La luna danza, pero ¿a quién le danza? Ojalá sea a mí, no quiero casarme con ningún wayuu rico. Cuando la luna danza es porque un wayuu rico va a morir; esta se pone en el medio y alrededor de aquella se hace un círculo de luz gigante.

Hace meses mi mamá corta mi cabello. Me lo deja bien corto, para que me dé pena y no me vaya lejos ... Mi nombre es Mireya. Así me llamó una madrina árabe que nunca más volví a ver, pero todos me dicen Irama a mis espaldas. No me molesta porque lo soy. Por no pasar por el encierro mi espíritu de niña quedó prendido en mí, no sé cocinar y no voy a aprender, ya no me gusta llevar el cabello largo y mis joyas están mejor en la múcura que en mi garganta, no caminé detrás de mis hermanos sino al lado de ellos, no sé guardar silencio, pero sí los secretos, estos se van conmigo para siempre. (Simanca, *Por los valles* 98)

La ilustración de la portada es una representación dual tanto de la mujer-irama que no pasó por el encierro como de la nostalgia por la infancia de la *majayülü*, la señorita, la nueva mujer, que nació en el encierro. Con respecto a esta última, la ilustración simboliza una temática de los cuentos “¿De dónde son las princesas?” y “Bultito llorón ¡Cara de indio!”. Se trata del escape de la *majayülü* al monte en pos de su irrecuperable infancia pérdida en el encierro, es decir, del espíritu *irama* expulsado en el ritual del encierro, con el fin de evitar o huir de infortunados matrimonios arreglados con hombres ricos y ancianos. Con esta temática, Simanca realiza una automirada crítica a la práctica tradicional wayuu de matrimonios concertados entre ancianos de la tercera edad y adolescentes de alrededor de quince años, poco tiempo después de su paso por el ritual del encierro. Simanca realiza críticas similares en sus cuentos y columnas periodísticas a diversas prácticas culturales y realidades wayuu como también a problemas con el Estado colombiano y las multinacionales. Con respecto a esto la escritora afirma:

Estoy formulando una denuncia de lo que pasa no solo fuera de comunidad con nosotros sino también dentro de mi comunidad. No sólo denunciar lo externo, sino que también esa claridad se vea reflejada adentro... Pero uno que ha vivido el amor, que ha vivido todas estas cosas uno también quiere que otra persona. Y que una niña de 15 años que recién salga del encierro ya este comprometida con un señor de sesenta años. No me parece, ósea a mí no me parece. Soy wayuu, vengo de una tradición wayuu de matrimonios arreglados y todo esto, pero no lo concibo. Si las cosas hubieran sido ya yo estuviera casada con el hombre que mi abuelo o mi tío le hubiera gustado, porque es que son dos clanes que se unen, que también es importante. Pero bueno ya no se ven esas guerras de antes entre clanes como para fortalecerse unos con otros. Ya la guerra no es contra nosotros mismos

sino, en este caso, con las multinacionales, por qué no nos unimos y atacamos a las multinacionales o atacarlas no, defender nuestro territorio, en vez de estar pensando en establecer alianzas con mi nieta o con mi sobrina de quince años con aquel cacique de setenta, ósea no, no y no. Entonces por eso escribí ¿De dónde son las princesas? (Barrera 41:05 42:45)

En ambos cuentos, el deseo y la realización del escape de la *majayülü* es representado mediante la recurrente metáfora: “Seguí la risa de niñas que el viento del nordeste se lleva para no regresar jamás” (Simanca, *Por los valles* 55). El breve cuento “¿De dónde son las princesas?” es donde se teje el significado de esta imagen mediante dos metáforas aludidas en varios pasajes del cuento con respecto a la infancia de la niña wayuu y la muerte simbólica de la misma durante el encierro.

El cuento comienza con un soliloquio irónico frente a la traducción al español de *majayülü* como princesa wayuu. Los párrafos iniciales se enfocan en la oposición de la niña wayuu frente a la imagen idílica de las princesas de los cuentos de hadas. En las primeras líneas del cuento, se lee: “De donde soy, las princesas no vivimos en un hermoso castillo, no tenemos una corte de honor, ni somos hijas de reyes” (53). Más adelante, la infancia de las niñas wayuu es representada de modo nostálgico mediante la metáfora de las niñas corriendo por los valles de arena dorada. Con esta metáfora, Simanca titula el libro de cuentos *Por los valles de arena dorada*. La combinación de este título con la ilustración de la portada muestra la carga simbólica que Simanca asigna a la nostalgia de la *majayülü* por el espíritu infantil *irama* como motor transgresor de la joven mujer wayuu frente a la adversidad matrimonial. En el cuento se lee:

Cuando niñas, arrancamos los pichigüelos de las tunas e iguarayas de los cardones del desierto. Nos bañamos en los jagüeyes, corremos por los valles de la arena dorada y nuestras huellas son borradas por los vientos del nordeste para convertirlas en dunas del desierto. Solo las huellas de las princesas se convierten en dunas. (Simanca, *Por los valles* 54)

La muerte simbólica de la niña, *jomo'ulu*, durante el encierro es simbolizada en el cuento con el olvido de reír. La metáfora resultante es el viento del nordeste llevándose las irrecobrables risas de las niñas encerradas, que cada noche escuchan las *majayülü*. Las risas son un

melancólico recordatorio constante de su infancia pérdida y su capacidad de transgredir su adversa realidad. En el cuento se lee:

Pero cuando Kashi –la luna– nos penetra y nos hace sangrar nos encierran. Por las noches escuchamos nuestras risas de niña llevadas por el viento del este para no regresar jamás. Lloramos y nos rebeldizamos en el encierro, debido a un espíritu malo nos portamos así... Ese espíritu tiene que salir, no le den comida y saldrá, dicen los abuelos. Por eso solo nos dan chicha cerrera y brebajes amargos hasta hacernos vomitar, y solo cuando eso ocurre comenzamos a soñar con Waleker –la araña– que nos enseña a tejer. Cuando pasa el encierro se nos olvida jugar, se nos olvida reír, solo tejemos y tejemos. (54)

El viento del nordeste, *Jepirachi*, es un personaje presente tanto en la infancia, como en el encierro y en el escape<sup>98</sup>. Así, este viento es el compañero del libre juego de las niñas en medio del semidesierto guajiro al borrar sus huellas; también se lleva las risas perdidas durante el encierro. Finalmente, durante la noche del escape, este viento llama a las *majayülü* con el sonido de las risas que ha conservado y cómplice encubre su escape, borrando las huellas y convirtiéndolas en dunas del desierto. Esta huida teñida de símbolos nostálgicos por medio de la imagen del viento es recreada de modo similar en “¿De dónde son las princesas?” y “Bultito llorón ¡Cara de indio!”.

Bultito llorón ¡Cara de indio!” es un cuento que recrea de un modo crudo los pensamientos, temores y lamentos de una joven casada con un anciano. Es la quinta mujer del anciano. La joven tiene un pequeño bebé que aborrece y al que llama “mi bultito llorón”. La joven siempre ha pensado escapar del maltrato de su esposo y también de sus violaciones aludidas metafóricamente, mediante la siguiente escena:

Siento en mi lengua la saliva espesa y el dolor de mis labios mordidos. Mis brazos cansados no me permiten quitar los cabellos de mi cara. Siento el olor de la tierra mojada ¿Pero en qué momento Juyá visitó nuestra tierra? No lo noté, dormía profundamente. Siento Juyá fue una lluvia triste, azul y suave que quiso lavar mi sangre de doncella. Hay estrellas y no hay luna, ella no quiso esta noche salir, pensó que si lo hacía también me penetraría haciéndome sangrar de nuevo. (Simanca, *Por los valles* 40)

98 *Jepirachi* es el viento del nordeste considerado un ser primordial benéfico y bondadoso con sus nietos los wayuu.

Esta escena está tejida con dos metáforas: *Juyá* (El que Llueve) y la luna (*Kashi*, ente masculino) considerado el primer amante de todas las mujeres wayuu, pues se dice que las penetra en la primera menstruación haciéndolas sangrar. Así, se alude a la violación por medio de la luna. *Juyá* representa en cambio al abuelo bondadoso, el alivio y la bondad. Al final del cuento la protagonista escapa con su bebé siguiendo el llamado del viento:

Hoy hace muchos veranos escuché las risas de niñas que el viento del nordeste se lleva para no regresar jamás. Era de noche, todos dormían. Mi bultito llorón también las escuchó y se despertó sin llorar. Era como si las risas de niñas vinieran a jugar con él, a jugar con nosotros. Yo me levanté de mi chinchorro y sentí que mi bultito llorón me seguía con la mirada. “Te llevaré conmigo si prometes no llorar”, y la risa de mi bultito llorón se confundía con las otras risas que había en el lugar. Salí corriendo del rancho con mi bultito llorón encima. Él se reía y yo también, a mis huellas el viento las borró, y las convirtió en dunas para que el señor que me pega y sus hermanas no pudieran seguirme. (Simanca, *Por los valles* 48, 49)

“Bultito llorón ¡Cara de indio!” es uno de los cuentos más crudos de Esterilia, con diversas escenas corporales, en donde se prefigura a la mujer protagonista como un cuerpo-arma herido y sufriente en busca de transgresión y escape del matrimonio impuesto.

En conclusión, a pesar de que el “El encierro de una pequeña doncella” es en apariencia anómalo en la producción narrativa de Simanca, constituye un eje simbólico fundamental para la construcción de la autoría contrabandista de la escritora y la creación del emblema de autoría *irama* (venado). Esta es la representación del carácter liminal, infantil y transgresor de su autoría, determinado por el hecho de no haber pasado por el encierro.

El *irama*, en conjugación con la imagen de la *pülowi*, también es empleado por la escritora como símbolo de su oposición a movimientos de las literaturas indígenas actuales como Abiayala, así como de su estilo narrativo, sus temáticas de denuncia y las características de sus personajes. En esta lectura he dedicado atención a cómo la escritora va configurando alrededor del cuerpo del *irama* su autoría a través de diversas posiciones en el campo literario y corporalidades de personajes. Este venado es un cuerpo-arma con marca clanil que (des)monta la marca del estereotipo

colonial de “lo indígena”. Un cuerpo-arma que se niega a ser reducido, acallado, discriminado y censurado.

Simanca es, así, una contrabandista que negocia con la producción y el consumo del escritor como símbolo étnico de carne y hueso. Esta contrabandista cuestiona las expectativas del mercado cultural al simular venderse como producto autoexotizado, pero durante el proceso de recepción de la obra, los lectores ven cancelados sus supuestos románticos y coloniales a la luz de una segunda autoría, aquella de la mujer-irama, desplegada por la figura pública de la escritora, que suspende cada una de las garantías de autenticidad étnica en un proceso de esencialización estratégica que no hace más que desesencializarse. El desmontaje lleva a cabo también la suspensión de coherencia entre autoría/escritor, escritor/obra, experiencia vital/texto que pone en jaque los criterios de autenticidad y autoridad colectiva asignados al registro autoetnográfico. Así, Simanca, la autora contrabandista, desmonta los supuestos románticos y coloniales atribuidos a las producciones indígenas, directamente en la recepción antes que en la teorización de estas.

## Fuentes

Aliberti, Florencia. *Reconstruir, reinterpretar... reenactment en el cine documental*. Universidad Pompeu Fabra: 2016-2017.

Álvarez, Carmen Victoria. “Identidades”. *Jornadas Feministas Centroamericanas*. Junio del 2001. San Juan del Sur, Nicaragua.

Ancán Jara, José. “Encierros, exhibiciones, disecciones, re-uniones. Apuntes a propósito de Kaül Trawün de Francisco Huichaqueo”. Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.

Aniñir, Miguel. *Mapurbe venganza a raíz*. Editorial Pehuén, 2009.

---. “Los hijos de los hijos de los hijos de los hijos (esos cuerpos)”. *Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso*, vol. 2, n.º 4, 2019.



- Apüshana, Vito. *Contrabando sueños con aríjunas cercanos*. Colección Woummainpa. Miguel López y Francisco Pérez, editores. Riohacha: Secretaría de Asuntos Indígenas, 1992.
- Barrera, Lulu. “Estercilia Simanca Pushaina, indígena documentalista.” *Youtube Luchadoras. Rompeviento TV*, 2 de nov., 2012, <https://www.youtube.com/watch?v=Wm7OWnzDIWw&feature=youtu.be>.
- Barrera Monroy, Eduardo. *Mestizaje, comercio y resistencia. La Guajira durante la segunda mitad del siglo XVIII*. Instituto Colombiano de Antropología e Historia -ICANH, 2000.
- Beltran, Laura. “La pequeña doncella”. *Behance*, 2020. <https://www.behance.net/gallery/101594357/La-Pequeña-Doncella>.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Bloque Audiovisual. “Kalul Trawun por Francisco Huichaqueo en la unidad de geriatría de Casa de Salud”. *FacebookLive Refisura*, 29 de nov., 2019. <https://www.facebook.com/REFISURA-1518361885099554/videos/bloque-audiovisual/2497096347075985/>.
- Campos Umbarila, Adriana. *Autorías contrabandistas: cuerpos que reinventan y desestabilizan agendas políticas de “lo indígena”*. Tesis doctoral. Universidad de los Andes, 2021.
- Carcamo-Huechante, Luis. “Lenguas, lenguajes y literaturas de AbiaYala: ¿Descolonizando o re-colonizando en la era del capital extractivista?” *Lasa Forum*, vol. 50, n.º 1, 2019.
- Chihuaif, Elicura. *Recado confidencial a los chilenos*. Lom Ediciones, 1999.
- Cú, Maya. “Poetas y escritoras mayas de Guatemala: del silencio a la palabra”. *Diálogo*, vol. 19, n.º1, 2016.
- Duchesne, Juan. *Caribe Caribana: cosmografías literarias*. Ediciones Callejón, 2015.

- . *Hermosos invisibles que nos protegen. Antología wayuu*. Universidad de Pittsburgh, 2015.
- . “Yo no quiero ser un buen ejemplo”. *Hermosos invisibles que nos protegen. Antología wayuu. Universidad de Pittsburgh, 2015, págs. 455-463.*
- Eribon, Didier. *Identidades. Reflexiones sobre la cuestión Gay*. Barcelona: Bellaterra, 2000.
- Ferrer, Gabriel y Yolanda Rodríguez. *Etnoliteratura Wayuu: estudios críticos y selección de textos. Fondo de Publicaciones de la Universidad del Atlántico*, 1998.
- Genette, Gerard. *Umbrales*. Siglo Veintiuno, 2001.
- Guerra, Weildler. *El mar cimarrón: conocimientos sobre el mar, la navegación y la pesca entre los wayuu. Museo Arqueológico Nacional de Urabá*, 2015.
- . *Ontología wayuu: categorización, identificación y relaciones en la sociedad indígena de la Península de la Guajira, Colombia*. Tesis Doctoral. Universidad de los Andes, 2019.
- Grupo de Mujeres Mayas Kaqla. *Los primeros colores del arco iris*. Guatemala, 2002.
- Kalül Trawün. *Reunión del cuerpo*. Dirigida por Francisco Huichaqueo. Vimeo. Película subida por Mapuchecineasta. 2012. <https://vimeo.com/340230530>.
- Internacional Board on Books for Young People IBBY Honour List, 2006.
- Jusayú, Miguel. *Achi'kí. Relatos Guajiros*. Universidad Católica Andrés Bello. 1986.
- . *Júkújaláirrua wayú. Relatos guajiros*. Universidad Católica Andrés Bello, Instituto de Investigaciones Históricas, Centro de Lenguas Indígenas, 1975.

---. *Júkújaláirrua wayú. Relatos guajiros*. Universidad Católica Andrés Bello, Maracaibo: Corpozulia, 1979.

Hernández, Carolina. “Iwaa, encierro wayuu”. *Artstation*. 2017. <https://carolinahepa.artstation.com/projects/k8YKK>.

---. *Morfología guajira*. Universidad Católica Andrés Bello, 1975.

---. *Ni era vaca ni era caballo*. Ekare, 1984.

Keme, Emil (Emilio del Valle Escalante). “Para que Abiyala viva, las Américas deben morir: hacia una indigeneidad transhemisférica”. *Native American and Indigenous Studies*, vol. 5, n.º 1, 2018, pp. 21–41.

López, Antonio. *Los dolores de una raza. Edición de autor*, 1960.

López-Hernández, Miguel Ángel. “Pensamiento y palabra”. *El Palabrero. Periodico de la Nación*, n.º 1, año 1, 2009, pp. 3.

*Malohe* [López-Hernández, Miguel Ángel]. *Encuentros en los senderos de Abya Yala*. Quito: Abya-Yala, 2004.

Meizoz, Jérôme. “Postures littéraires”. *Mises en scène modernes de l’auteur*. Slatkin Erudition, 2007.

---. *La fabrique des singularités. Postures Littéraires II*. Slatkin Erudition, 2011.

Mercado, Rafael. *La dimension pédagogique de la palabra de los wayuu. Relatos ancestrales y escritura*. Tesis de maestría. Universidad de Antioquia, 2017.

Mokobe, Lee. *A Powerful Poem about What It Feels like to Be Transgender*. TEDtalks, 2005, [https://www.ted.com/talks/lee\\_mokobe\\_a\\_powerful\\_poem\\_about\\_what\\_it\\_feels\\_like\\_to\\_be\\_transgender/transcript](https://www.ted.com/talks/lee_mokobe_a_powerful_poem_about_what_it_feels_like_to_be_transgender/transcript).

Mokobe, Lee. *A Powerful Poem about What it Feels like to Be Transgender*. Traducción al español de Sebastian Betti. 2015. [https://www.ted.com/talks/lee\\_mokobe\\_a\\_powerful\\_poem\\_about\\_what\\_it\\_](https://www.ted.com/talks/lee_mokobe_a_powerful_poem_about_what_it_)

feels\_like\_to\_be\_transgender?utm\_campaign=tedsread&utm\_medium=referral&utm\_source=tedcomshare

- Muyolema, Armando. “De la cuestión indígena a lo indígena como cuestionamiento. Hacia una crítica del latinoamericanismo, el indigenismo y el mestiz(o)aje”. *Convergencia de Tiempos: Estudios Subalternos/Contextos Latinoamericanos. Estado, Cultura y Subalternidad*. Radopi, 2001, págs. 327-363.
- Orsini, Giangina. *Poligamia y contrabando: nociones de legalidad y legitimidad en la frontera guajira, siglo XX*. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano- Universidad de los Andes – CESO – Ediciones Uniandes, 2007.
- Paz Ipuana, Ramón. *Mitos, leyendas y cuentos guajiros*. Caracas: Instituto Agrario Nacional, 1973.
- Pérez Fontdevila, Aina y Meri Torras. “Ninguna voz es transparente. Autoría de mujeres para un corpus visibilizador”. *Autoría y género. Mundo Nuevo Revista de Estudios Latinoamericanos* VII/16 (2015).
- Pérez van-Leenden, Francisco. *Wayuunaiki: estado, sociedad y contacto*. Universidad del Zulia, 1998.
- Perrin, M. *Sükuaitpa wayuu. Los guajiros: la palabra y el vivir*. Fundación La Salle, 1979.
- . *Los practicantes del sueño: el chamanismo wayuu*. Monte Ávila, 1992.
- Rocha, Miguel. *Palabras mayores, palabras vivas. Tradiciones mítico-literarias y escritores indígenas de Colombia*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño, 2010.
- . *Pütchi biyá uai. Precursores*. Instituto de Instituto Distrital de las Artes -IDARTES, 2016
- . “Un venado en el zapato”. *Por los valles de la arena dorada*. Santillana, 2017.

- Rodríguez, Jesús. *Un marco teórico para la discriminación*. México: Consejo Nacional para prevenir la discriminación, 2006.
- Salerno, Benson. “Los wayuu (Guajiro)”. *Aborígenes de Venezuela*. Fundación La Salle-Monte Ávila Editores.
- Sierra, Yaneth. “El encierro de las Majajüt: el ritual de la pubertad femenina wayuu”. *Youtube*, Banrepcultural, 2017. <https://youtu.be/eREwMWBiyO4>.
- Simanca, Estercilia. *Caminemos juntos por las sombras de la sabana*. III Concurso Nacional de Poesía de la Corporación Universitaria del Caribe (CUC), 2002.
- . *El encierro de una pequeña doncella*. Comfamiliar del Atlántico, 2003.
- . *Por los valles de la arena dorada*. Santillana, 2017.
- . “Pulowi de Uchimüin”. *Cátedra Itinerante Carlos Montemayor*. <https://catedracarlosmontemayor.org/2013/07/23/estercilia-simanca-pushaina/>
- . “Una wayuu que teje historias. La triste realidad de las mochilas wayuu”. *Las 2 Orillas*. 13 de mayo de 2015. <https://www.las2orillas.co/una-wayuu-teje-historias/>.
- Siosi, Vicenta. *Esa horrible costumbre de alejarme de ti*. Colección Woummainpa. Riohacha: Secretaría de Asuntos Indígenas, 1992.
- Sowell, Thomas. *Affirmative Action Around the World: An Empirical Study*. Yale University Press, 2005. (este autor no está citado en el texto)

---

## Capítulo 5.

La memoria de la isla en tres escritoras sanandresanas: Hazel Robinson, Keshia Howard y Cristina Bendek

*Diva Marcela Piamba Tulcán*

La literatura de las comunidades que han sido colonizadas en el pasado, o incluso en el presente, generalmente tiende a la reconstrucción de su propia historia. Dicha reconstrucción permite mantener una noción unificada y a la vez diversa de identidad local, y fortalecer el lazo que los rodea y los junta como comunidad. Para esto, la literatura se remite al registro popular (fundado en la oralidad, anécdotas, experiencias de vida, fábulas, canciones y demás), para recordar y rememorar la forma de vida de los antepasados y para formular de nuevo y constantemente la pregunta ¿quién soy? en términos identitarios. Tener una única pregunta al respecto fortalece los lazos de unión y expectativa colectiva.

La de San Andrés isla es una comunidad creol, producto de migraciones de lo que hoy es el Gran Caribe y el continente. Al mismo tiempo es una población que ha sufrido varias colonizaciones, pues en su historial no solo se incluye la colonización británica y la española, sino también la colombianización, periodo al que aún están sometidos. En esta comunidad, la respuesta a la pregunta por la identidad se basa en tres cuestiones: la raza, la lengua y la religión. Estos tres se problematizan en la mayoría (si no toda) la literatura que se produce en la isla.

En este capítulo se aborda la obra de tres escritoras sanandresanas: Hazel Robinson, Keshia Howard y Cristina Bendek. En ellas se ven tres formas distintas de abordar esa memoria que cuestiona los tres temas ya nombrados. Robinson con su novela *No Give Up Maan!* trae la memoria a colación como una estrategia para reconstruir la isla en el tránsito entre los siglos XVIII-XIX, con todo y sus eventos históricos, y demostrar con ella que la identidad raizal se funda a partir de la hibridación (lingüística, cultural y, sobre todo, racial). Los tres temas se cruzan de forma visual (la traducción del creole al español) y explícita dentro de la obra. En esta reconstrucción hay una intención de mostrar la versión histórica “de los vencidos” o al menos una versión no oficial de los hechos.

Keshia Howard en *San Andrés: a herstory* acude a la memoria femenina y se sostiene sobre la premisa de que las mujeres han sido pieza clave en la construcción identitaria de la isla. Howard hace un recorrido, en una novela con registro autoficcional, por tres generaciones de mujeres de una misma familia que pasan por la esclavitud hasta la liberación. Al final, acosadas por la colonización española y la colombianización, la conclusión de sus personajes es la misma: la identidad de la isla es producto de hibridaciones culturales y de raza.

Por último, Cristina Bendek alude a la memoria a partir del recuerdo de su infancia en *Los cristales de la sal*. En una novela otra vez con registro autoficcional, Bendek propone una personaje nativa (Victoria Baruq) que vuelve a la isla después de toda su vida en el exterior y que utiliza recuerdos como cartas, fotografías y personas para, a medida que recorre la geografía, recrear una isla del pasado: la que ella recuerda. La remembranza y la nostalgia son clave en la narración. Aquí, la lengua, la raza y la religión nuevamente aparecen y atraviesan las páginas en modo visual (cambios de lenguaje), cuestionando no solamente la construcción e identidad de la isla (la personaje no entiende a qué se refieren los demás cuando hablan de la isla a pesar de haber nacido allí), sino también los intentos de destrucción que en ella existen (el turismo y la colombianización).

Al final de este capítulo queda una corta reflexión respecto a la lengua de escritura y recepción de las obras, su posible explicación, y se

proponen algunos temas que hace falta desvelar en los estudios insulares, particularmente desde los estudios literarios de las islas colombianas.

## Hazel Robinson y la memoria negra

Una de las primeras voces femeninas que salieron de la isla fue la de Hazel Robinson. Actualmente es la de mayor producción literaria. Sus obras, que parecen haber sido escritas a modo de saga, se desarrollan en la isla Henrietta y St. Katherine. La primera de estas, en orden de publicación, fue *No Give Up Maan!*, en el 2002; luego, *Sail Ahoy!!!*, en el 2004; después, *El príncipe de St. Katherine*, en el 2009, y la más reciente es *Si Je Puis*, del 2019. La Universidad Nacional de Colombia sede Caribe ha realizado la primera edición de cada una de ellas. *No Give Up Maan!* también fue editada por el Ministerio de Cultura en el año 2010, cuando fue uno de los tomos incluidos en la colección de Literatura Afrocolombiana. En esta, el tomo rojo de la novela es publicado con un prólogo muy acertado de Ariel Castillo Mier, quien aborda cuestiones de las que también hablaremos aquí. Aquella vez, junto con Lenito Robinson-Bent, la literatura insular llegó al continente de forma masiva gracias a esta colección.

Digo que las cuatro novelas parecen escritas a modo de saga porque se desarrollan en el mismo espacio geográfico, pero en temporalidades diferentes. A medida que va saliendo una nueva novela, la temporalidad va avanzando unos años y hasta siglos, pero siguen aunadas por varias cosas: una historia de amor que, aunque no tiene los mismos protagonistas, sí representa la misma problemática (la unión familiar y sentimental entre los blancos y los negros); también, hay un interés por mostrar la misma tradición isleña desde un enfoque visual que implica la descripción de un ecosistema insular y una arquitectura isleña tradicional; además, es fácil reconocer que en las cuatro novelas aparece Tante Friday, un personaje al que pareciera no pasarle el tiempo. A este personaje podríamos dedicarle todo un dossier, pues representa un tipo de feminismo contemporáneo, de sabiduría negra, de memoria femenina, de archivo... es una mujer casi equiparable a su propia isla, pues carga con valentía, fuerza, sufrimiento, recuerdos, etc. A esta mujer en esta ocasión solo la nombraré, sin embargo, no estará de más que se amplíe su significación y protagonismo en otro texto.



Para este capítulo he decidido recoger mi experiencia de lectura de *No Give Up Maan!* Esta novela empieza con el suspense que precede a un huracán. En medio de un cultivo de algodón en la isla Henrietta, amos y esclavizados se extrañan al sentir el cambio de clima que se traduce en un insoportable calor y una quietud de espanto. El tiempo se detiene mientras el narrador describe el lugar: árboles de cedro, mango, tamarindo y fruta de pan; olas cansadas en el mar que llegan y se devuelven con lentitud; brisas que dejan de soplar desde el nordeste y la cosecha de algodón, lista para recogerse, ya casi seca por el calor que permanecía desde semanas atrás. Después de esta pausa descriptiva, el tiempo retoma su camino y deja entrar las brisas agresivas que se estrellan contra “la loma” y arrecian con el transcurso imparabile de la lectura. De un momento para otro, de unas líneas a otras, todo es oscuridad, lluvia, desespero, catástrofe. En otro momento de pausa temporal, se puede ver que, de ese espacio seco y angustiante, queda el desorden, la oscuridad, la destrucción y una insoportable humedad.

Pasado el huracán, George, el héroe de esta historia, un *ñandú* (mezcla de blanco con negra), sale a pasear para inventariar la catástrofe. En esas, encuentra a Elizabeth Mayson, una desconocida muy blanca, encallada en la playa, víctima del huracán. Esa mujer sola e indefensa en la playa, malherida y desmayada, se convierte en la debilidad de George. Con el tiempo, la aparición de Elizabeth, que es de procedencia británica, es la excusa para dar paso a una cantidad de cuestionamientos que George guardaba y que Elizabeth remueve con sus preguntas. Evidentemente, esta mujer indefensa está perdida en algún lugar del océano Atlántico.

Entre los asombros de Elizabeth y sus contrariedades al reconocerse ante una comunidad completamente distinta a ella, la pregunta por la raza, la lengua y la religión se cuela entre los diálogos. Su piel blanca, su lengua inglesa prolija, sus modos femeninos impuestos y su firme creencia en Dios y la música clásica, la ponen en tensión al reconocer su amorío prohibido con George, es decir, el amorío de una “niña ángel”, como la llama Tante Friday (cuidadora de George), con un hombre “sin tribu; [que] no era de los negros ni de los blancos” (Robinson 82). Este amorío desemboca en discusiones que los personajes avivan con su diario vivir, empezando por Elizabeth, quien no comprende la urgencia del reverendo Birmingham (cura bautista) por acabar con las celebraciones negras a las que se va a comer, beber vino de

sorrel, mostrar pasos y luego dormir (152). Sobre esto, George reflexiona y se asegura de dejarle claro a Elizabeth que el reverendo Birmingham “piensa que su misión es reemplazar esas costumbres ancestrales con su cultura, su creencia, sus métodos... el reverendo Birmingham no quiere reconocer que es un mito eso del esclavo feliz que acepta el cristianismo” (153). Y es que es por ese rechazo que los esclavizados se esconden para llevar a cabo sus celebraciones y hasta han inventado una lengua para no ser entendidos por los demás: el creol.

Elizabeth es la personaje que tiene la responsabilidad de hacer las preguntas incómodas, mientras George se debate consigo mismo y con la comunidad tratando de descifrar su identidad (responderse a sí mismo por el quién soy) y darle rienda suelta a su deseo sin la culpa del color de piel.

Así, entre la total ignorancia que demuestra Elizabeth al estar en una isla y ser rescatada por un hijo ajeno de la esclavitud, y la rutina diaria del cultivo de algodón que quedó completamente destruido por el huracán, Hazel Robinson por medio de sus personajes revela los tres puntos de discusión que nombrábamos con anterioridad: raza, lengua y religión. Todas las preguntas formuladas por la pareja contrariada que se somete a un amor prohibido parecen apuntar hacia la reivindicación de una identidad negra que fue opacada por la colonización hispana (en el siglo XIX) y desplazada por las constantes migraciones, y a poner en escena los ataques culturales que sufrió la comunidad nativa con estos fenómenos históricos.

### **Entre otras cosas...**

Como una generalización, la historia oficial de las islas se reduce a cuatro momentos: poblamiento, colonización británica, colonización española y colombianización. En el primero, los indígenas miskitos, en una época no muy bien determinada, pero anterior al siglo XVII, utilizaban el territorio de lo que hoy es la isla de San Andrés para cultivar su propio alimento. La isla no era habitada, pero sí cultivada. En el siglo XVII, con la intención de expandir su proyecto religioso y comercial, llegan los ingleses y con ellos los piratas y corsarios. La isla entonces fue bautizada como Henrietta. Para el siglo XVIII, Henrietta era una isla poblada por esclavizados jamaquinos

y unos cuantos ingleses que eran dueños de las tierras productivas. En el siglo XIX, la isla fue ganada por el Virreinato de la Nueva Granada y pasó a ser parte de su territorio, ahora llamada San Andrés. En el siglo XX, ya siendo parte del territorio de la República de Colombia, San Andrés, lugar paradisiaco, debía ser explotado comercialmente (Piamba). Por esa razón, se implantó el decreto de Puerto Libre sobre la isla, lo que justificó la construcción del aeropuerto y la migración de gran cantidad de población continental desde 1950.

En medio de la historia tormentosa de amor, en *No Give Up Maan!* se narra el cambio de siglo ubicado entre el segundo y el tercer momento: del siglo XVIII al XIX. Es más, la historia del tormentoso amor sirve para desentrañar la inconformidad que aún hoy despierta en los isleños el haber sido colonizados por españoles, quienes a la larga nada entendieron de la construcción identitaria, religiosa y lingüística que ya los isleños habían adelantado con la colonización inglesa.

Esta exposición histórica se enlaza con la preocupación por la raza y, del mismo modo, atraviesa todas las novelas de Robinson. En *No Give Up Maan!* específicamente, las problematizaciones al respecto son exhaustivas. En esta novela, Elizabeth Mayson no se considera superior a los negros que la rodean. Sin embargo, los negros sí se cuestionan acerca de su inferioridad frente a ella y sus amos, y acerca de lo que es correcto en asuntos de piel. Se preguntan por la legalidad de las mezclas culturales y raciales, y se preguntan por los comportamientos propios del color. Tanto así que le exigen a Elizabeth comportarse como blanca (una mujer racional y de modos finos, antes que una mujer pasional y aventurera). Este asunto de la diferencia se extiende entonces del color al género. Y es Elizabeth quien con sus acciones disruptivas capta la sumisión femenina respecto al trabajo. Elizabeth sabe que necesita ser recatada de los comportamientos de mujer blanca que tanto le incomodan y sabe que las mujeres negras no deberían guardar compostura ante los hombres blancos. Elizabeth, con su pensamiento adelantado a la época, se rebela y formula sus propias reglas sentimentales y comportamentales en las que rige la intuición.

A pesar de la descripción explícita del orden social en la comunidad, la novela rescata el protagonismo de la mujer negra con Tante Friday, quien

es la mujer negra sabia, que recuerda, ayuda, reflexiona, aconseja, escucha y advierte a la mujer blanca y al ñanduboy acerca de su futuro. Tante Friday es todo lo que una mujer blanca no es en esta novela.

Todo el cuestionamiento jerárquico con el que viene la personaje de Elizabeth se desglosa con el paso de las conversaciones para dejar de concebir un mundo binario (blanco-negro/hombres-mujeres) y devela una serie de matices: “Los esclavizados dejan de ser negros y empiezan a ser ñanduboy, mezclas del plantador Golden y sus esclavizadas, que son iguales a George que, aunque no es esclavizado, tiene la misma mezcla (negra-blanco) y el mismo color de piel” (Piamba 34).

A pesar de esos matices, no se eliminan las restricciones que políticamente condicionan al ser negro: la imposibilidad de tener una vida completamente libre, con un apellido y con los derechos de un blanco. Al final, la unión entre George y Elizabeth se resume en una relación prohibida en la comunidad por un asunto netamente genético.

El unir mi vida a la tuya es lo único en que pienso día y noche, pero aunque mi amor es lo más seguro que tienes en esta isla, de él no podemos vivir. Elizabeth, ni siquiera te puedo ofrecer un apellido. ... No me considero un esclavo, pero estoy condenado a la misma suerte. Sin el permiso de los amos de estas tierras, sin la consecución de un pedazo de tierra para trabajar, tengo que seguir bajo la protección de la Misión. (Robinson 190)

A medida que avanzan las páginas, Elizabeth evoluciona y se convierte en la voz seductora que intenta convencer a los esclavizados de lo que ella considera una “equivocación”. Al final, la raza, fuera de la novela y en un pacto íntimo entre los personajes, se reduce a lo que George representa: la mezcla del negro y la blanca, o viceversa (como en las otras novelas de Robinson), que es la resolución de la concepción de raza actual en San Andrés y que da paso a la raizalidad desde los años ochenta<sup>99</sup>.

No está de más admitir que en la literatura negra se destacan estas intenciones de reconocimiento racial o de resolución racial, basados en el

---

<sup>99</sup> La raizalidad es una condición étnica aún no estáticamente delimitada. Entre las tantas condiciones que la conforman se encuentran ser nativa con ascendencia de la población fundacional: británica, árabe, oriental, etc. Generalmente se les reconoce por su apellido tradicional: Hudgson, Robinson, Pomare, Archbold, etc.

color, la lengua y la religión: Juan José Nieto, en su novela *Yngermina o la hija de Calamar* (1844), destapa la dinámica cultural de la costa norte enmarcada en la historia de amor entre Alonso de Heredia (blanco) e Yngermina (negra). La poesía de Candelario Obeso, inicialmente *Cantos populares de mi tierra* (1877), privilegia el territorio de la zona del Magdalena Medio y muestra la cultura del boga en cada verso al reivindicar su lengua popular, la lengua “de la jente [sic] no instruida del Estado de Bolívar” (11). A mediados del siglo XX, Manuel Zapata Olivella (citado por Piamba) contempla la trietnicidad cuando se refiere a la diferenciación entre blancos, negros e indígenas, representada en sus novelas. Estos, entre otros muchos autores como Arnoldo Palacios, exigen la reivindicación de las comunidades negras e indígenas como parte del imaginario nacional y como comunidades que aclaman ser reconocidas por su diferencia cultural e histórica (Piamba).

Hazel Robinson, evidentemente, se une a esta comunidad literaria y pugna por el reconocimiento racial de las islas. Aquí, Robinson deja claro, por la inevitable unión que existe entre un blanco(a) y una negra(o) en cada una de sus novelas, que el poblamiento inicial de la isla está dado por ñandús.

Ahora, el asunto del creol como lengua de resistencia de los esclavizados se explica una y otra vez dentro de la narración. Pero la forma insistente en que la obra traduce los diálogos creol/español y la situación de total incomunicación de los protagonistas blancos ante la lengua negra marca una temática muy fuerte en la tradición literaria de Robinson. La inclusión de pasajes en lengua creol obliga al lector a entender directamente la lengua nativa, creando un pacto directo de lectura con la comunidad raizal.

Cuando a la hora del desayuno ninguno de los dos apareció, Birmingham se limitó a preguntar por Elizabeth y *tante*, quien había disimulado de nuevo su ausencia abriendo temprano la habitación, dijo:

—*Elizabeth gan up a massa Bennet* (Elizabeth se fue donde Bennet).

—¿Y George? No lo he visto desde ayer en el almuerzo.

—Él —dijo *tante*— salió al monte desde esa hora.

—¿Al monte? ¿Y qué le molesta ahora?

—*Me not know, pa' Joe* (No sé, pa' Joe). (Robinson 199)

Por lo general, las novelas de Robinson al inicio muestran a un personaje blanco que se niega a entender la lengua negra y despótica contra

ella como lo más bajo de la comunidad: “Maldecía en **una lengua que solo ellos entendían**. Lo único que sus amos les habían dejado conservar y solo porque no habían ideado la forma de extirparla de sus mentes. Su lengua y su color, la gran diferencia, la catapulta que servía a la inseguridad de sus dueños” (Robinson 36, énfasis mío).

Con el tiempo, ese personaje blanco, u otro, pero ante todo blanco, se moldea y comprende (si esa es la palabra) en qué consiste el lenguaje extraño y su intención de resistencia. En *No Give Up Maan!*, Elizabeth inicialmente se desespera y se niega a entender la dinámica lingüística, hasta que su amor desmedido por George la obliga. Si se quiere quedar en la isla con su hombre, pues no queda más que aprender a comunicarse. Entonces, su pensamiento cambia, así como lo que pensaba acerca de la raza y el color, y ella entra en un estado contemplativo/receptivo del creol. “Especialmente grato para ella [Elizabeth] era tratar de entender el dialecto que se había formado con el inglés y sus lenguas nativas, aunque ellos, cuando ella no los entendía, hablaban en un inglés formal en el mismo tono de voz e inflexiones de sus amos” (Robinson 185).

El creol, al ser una lengua negra, es rechazado por la iglesia y por los plantadores, pues, a partir de esa diferenciación que Elizabeth ya había revelado, el creol se concibe como la lengua de la clase baja. Esta misma idea fue la que reveló Francisco José de Caldas a inicios del siglo XIX, al relacionar la negritud con actitudes de pereza, lascivia y crueldad, en cuerpos voluptuosos y fuertes.

En pocas palabras, esta novela de Hazel Robinson aboga por la recuperación del antepasado nativo raizal, mientras recuenta una versión de la historia no conocida en la versión oficial, y mientras ofrece una explicación a la hibridación de culturas producto de las migraciones y colonizaciones sufridas por la isla. Respecto a los lazos literarios, es muy curiosa su cercanía, aún en el siglo XXI, a las formas y estrategias utilizadas en el romanticismo de la literatura colombiana del siglo XIX y a las novelas fundacionales que describe Doris Sommer para recuperar los discursos identitarios.

## Keshia Howards y la “herstory”

*As islanders we are continually talking about the past because in the past are roots to this big tree known as the indigenous Raizal people. (Howard 19)*

En el 2014, Keshia Howard publicó su primer trabajo titulado *San Andres: a herstory*. Según la biografía que relata el mismo libro, este no es el único texto escrito por Howard, aunque sí el único publicado. Esta edición fue desarrollada con el apoyo de la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID), la organización Archipiélago Movement for Ethnic Native Self Determination (AMEN-SD) y ACDI/VOCA. De estos tres, AMEN es el movimiento líder raizal en la lucha por la recuperación cultural y la autodeterminación. Por esa razón, con solo ver la cubierta del libro ya se intuye cuál es su objetivo.

Para resumir un poco, Howard en esta obra reconstruye una “historia femenina” de San Andrés y la presenta en la lengua formal de la isla: en inglés. En esta novela con tintes históricos, que se podría incluso llamar novela histórica, la autora propone una narradora autobiográfica que cuenta, a través de las voces de las mujeres de su familia, la historia de colonización, esclavitud y recolonización de la isla de San Andrés. Aunque esta novela recupera muchos momentos de la historia oficial, en medio de la ficcionalización de sus personajes introduce una nueva versión no oficial que es contada desde el interior de una misma familia en diferentes épocas. En este recuento participan tres mujeres (Lauren, Nneka e Imara) para contar la historia de las mujeres de su pasado (Nnenede y Abeni) y las de su presente (Kayin, quien hasta ahora empieza a escribir).

Con las historias que las narradoras cuentan de cada una, el paso de las páginas se convierte en una reconstrucción política de otra versión de la historia de la isla que responde a interrogantes sobre los movimientos migratorios, colonizadores y esclavizantes. En este texto, las personajes son enfáticas al reconocer la recolonización (colombianización) como una forma de disminución del poder femenino de la isla. En medio de la narración se describe como el arma de la colombianización fue “la introducción de una creencia patriarcal (catolicismo), una lengua patria (español) y unas formas patrias (políticas) a nuestros niños, y más

importante a nuestras niñas” (Howard 20), y es porque “esa patria sabía que las pequeñas niñas crecerían un día y se convertirían en mujeres y madres quienes transmitirían estas nuevas ideas y conocimientos a sus hijos” (20). En otras palabras, a las mujeres de la isla las convencieron de que “si no era católica, no hablaba español fluido, o no conocía y honraba los símbolos patrióticos colombianos, no recibiría ningún beneficio” (20) y así educaron a sus hijos. Los movimientos colonizadores, entonces, y no precisamente solo la colombianización, se convierten en un asunto de género, en cuanto son las mujeres las que se sienten atacadas como cuidadoras y criadoras de su comunidad.

Con esta novela, Howard hace énfasis en el protagonismo que tuvieron las mujeres en la construcción de la identidad y la historia raizal. Por eso, ve la necesidad de reconstruir la historia femenina y negra de la isla, que implica rehacer el pasado y el presente de las acciones femeninas que determinaron lo que es hoy la isla de San Andrés: su cultura, su gastronomía, su tradición, sus costumbres.

Así, el contenido le es fiel a su título. El término *herstory*, en los estudios feministas, viene de la modificación de la palabra inglesa “history”, “donde (his) habla de ‘su’ de ‘él’, es decir una historia del varón, y se reemplaza por (her) para referirse al ‘su’ de ‘ella’” (Carby, citada en Peñaranda-Angulo). Esta *herstory* comienza cuando Laurel encuentra un tipo de diario de su abuela Abigail (Nneka). El diario está puesto en una especie de sótano con otros cuantos libros viejos que Laurel nunca había visto. De aquí en adelante, en el primer capítulo, se presenta la reconstrucción de la historia oficial de la isla de una manera detallada, incluyendo nombres propios y fechas exactas. El primer capítulo se dedica a una reconstrucción precisa de la historia de la esclavitud en la isla. Inicia con la ocupación de la isla por el pueblo miskito, la isla como lugar de paso de los piratas, la llegada de los puritanos como pobladores, la guerra hispano-inglesa, el tire y afloje entre estos dos bandos por la posesión de la tierra, hasta la llegada del Virreinato de la Nueva Granada. Para terminar, en este capítulo se incluye una línea gráfica del tiempo de la esclavitud, desde 1537 hasta 1948<sup>100</sup>, cuando se

---

100 Según esta línea del tiempo, la esclavitud de todos los africanos en el archipiélago terminó en 1853.



emite la Declaración Universal de Derechos Humanos que prohíbe la esclavitud en el mundo.

A continuación, empieza una narración dentro de la narración que ya había iniciado Lauren. Ahora, sus antepasados cuentan como si Lauren estuviera leyendo el diario encontrado. La primera que habla es Nneka, la abuela de Lauren, quien escribe la historia de su abuela Nnenede y su mamá Abeni. La narración hace énfasis en reconocer la significación de los nombres de estas mujeres en la lengua original (yoruba), mientras resalta que los nombres con los que fueron bautizadas por los blancos son otros: Bess y Eloise.

El recuento histórico de Nneka termina a mediados del siglo XIX. Específicamente, comprende de 1829 a 1866. De nuevo, la raza, la lengua y la religión son temas en los que se hace hincapié en toda la obra, aunque aquí no esté situada en San Andrés, sino en Jamaica. La discusión de los amores prohibidos interracial es un interrogante que atraviesa a todos los personajes y, según esta novela, a toda la zona insular de pasado y presente negro. A partir de la historia de las mujeres, se retoma la discusión acerca del color de piel y la mezcla racial. Dicha mezcla, por supuesto, no es aceptable y, cuando lo es, se espera que no diluya lo que la raza negra ha cultivado desde su ancestralidad. De forma repetida, entre las personajes se exigen no olvidar su pasado negro, aunque su cercanía y sumisión hacia los blancos las obligue a adoptar otras costumbres y saberes.

Abeni, learn all you can from the big house. Learn their language, be well-mannered; learn all the skills that you can. If it is possible be attentive as the Mistress teaches the young master his lessons so that you will learn to speak from their papers (read) and draw in them as well (write). There is freedom and power in those skills. But I must tell you... you must never forget who you are. Though now you work as a servant that is not your identity<sup>101</sup>. (Howard 58)

De esa mujer que recibe los consejos nace Nneka, hija de una mujer negra (sirvienta de una familia blanca) y un hombre blanco (el hijo de

---

101 Abeni, aprende todo lo que puedas en la casa principal. Aprende su lenguaje, sé bien comportada, aprende todas las habilidades que puedas. Cuando sea posible, pon atención a las cosas que la dueña de casa enseña a su hijo y a lo que puedas aprender de lo que él lee y de lo que él escribe. Hay libertad y empoderamiento en esas habilidades. Pero debo decirte... nunca debes olvidar quién eres. Aunque ahora tu trabajo sea servir, esa no es tu identidad. (Traducción propia).

dicha familia). De todas formas, se sabe que los blancos, en su mayoría, consideran la negritud como una raza menor, y es por eso que la discusión se centra en la comunidad negra, la cual entiende que debe defenderse por sí misma ante el abuso del blanco. Contados blancos dentro de la obra muestran empatía con la comunidad esclavizada. Dichos blancos a veces ganan terreno en la amistad de las negras (y tienen hijos con ellas) y otras veces solo generan desconfianza con su empatía exagerada.

La segunda parte cuenta la historia desde 1866 hasta 1903. En medio del rechazo que implica para Nneka ser hija de una negra y un blanco, se narra la historia de cómo se unió en familia con otro negro después de salir de una promesa de matrimonio interesada y racista, como la que le propuso Daniel Henry, un médico blanco arrogante. “I want a respectable, young and very intelligent wife. None of the white women of my class are acceptable to my mother and so my father suggested you. **He seem to think you are very smart and good-looking for a half-negro [...]** A little color will give me acceptance among **your kind**” (76, énfasis mío)

En este capítulo se relata cómo la familia de Nneka dejó Jamaica para vivir en Old Providence y aparece, por fin, la lengua creol para contar un hecho catastrófico: “Da yo hosban, cousin Bab. Dem fain iim stab op outsaid di skuul ‘ous” (79)

Debido a la muerte de su esposo, Nneka se traslada con sus hijas a San Andrés. Desde entonces, el creol es una constante y la curiosidad de Nneka por conocer sobre la isla revela la relación con la religión. En este punto ya es claro que las islas, para Howard, se han construido a partir de mezclas raciales, y que la lengua es una característica reconocible de la insularidad, y más específicamente de Old Providence y San Andrés, pues es allí en donde los personajes se expresan fluidamente en creol. Además, se resalta la participación de la iglesia bautista en la construcción de comunidad en la isla, como reguladora de las normas de convivencia y como el lugar construido en este periodo a donde los isleños acudían a hacer vida social, hablar con Dios y buscar respuesta a sus problemas. Se describe una intensa fe en la religión bautista y una extensa (en el tiempo) entrega de la comunidad a la iglesia. Adicionalmente, y como modo de sincretismo, se nombran repetidamente

a los duppys como espíritus/fantasmas tradicionales que viven entre las personas de la isla, herencia del antepasado africano.

En el último capítulo se recoge la historia de la isla desde 1893 hasta 1927. En esta oportunidad, “around 1903 other religions started to appear on the islands” (169). Estas fueron la adventista y la católica. Por supuesto, al principio parecía una buena idea, sin embargo, con el paso de las hojas, la narradora va desenmarañando su hipótesis colonizadora. Ella describe cómo lentamente las isleñas fueron influenciadas para cambiar de iglesia y asistir a los servicios religiosos en español, hasta que de repente el catolicismo era sinónimo de español y viceversa. El siguiente paso consistió en diferenciar la fe católica de la bautista, porque en ese momento no había división entre quienes eran bautistas y quienes iban a la iglesia católica: lentamente empezaron a separar a quienes eran católicos de otras religiones (199), hasta convertirlo en un asunto también racial y de beneficios políticos, como se exponía anteriormente.

Para concluir, en esta discusión, e igual que en Hazel Robinson, la identidad del raizal se construye a partir del cruce entre blanco y negra, y más específicamente de migraciones de mezclas entre blancos y negros. Aquí se alude a la migración jamaicana como una de las razones de la población de la isla y justificante de su cultura actualmente basada en varias tradiciones reconocidas como jamaicanas (la música *reggae* es una de ellas, así como la existencia de comunidades rastafari). Esa mezcla binaria que fue negada inicialmente a tal punto que representó todo un conflicto social, “This is not your child. The law, your family, your peers, nor your society will recognize this as your child. This baby will be just another mulatto bastard” (69), hoy es base de la identidad del raizal. En este punto, el raizal no se considera negro, sino mezcla de británico y esclavizado, y proveniente de otras islas del Caribe, como las personajes de esta novela.

Muy curioso aquí es la insistente intención de encontrar un culpable de la transformación identitaria. Definitivamente, y como lo define la narradora en la introducción, la colombianización fue una campaña de manipulación que blanqueó psicológicamente a la comunidad negra, llevándola a caer en el pecado del olvido de la negritud y el asentamiento y adaptación de las costumbres blanqueadas continentales. Dicha campaña,

nada apresurada y casi desapercibida, empezó por modificar las costumbres y las prácticas de los que ya se consideraban católicos, cambiando desde la educación escolar hasta la arquitectura local.

Con el objetivo de no perder los beneficios laborales y políticos que los nativos recibían con la adopción de las costumbres colombianizadas, “people began to convert and abandon who they were for who the state wanted them to be” (199).

## Cristina Bendek y el reencuentro

*Si no era bautista, no hablaba creole y tampoco venía de África, ¿qué vengo siendo yo? ¿La proporción de un ingrediente? ¿Un revuelto? (Bendek 162)*

*Los cristales de la sal* es la primera novela de Cristina Bendek y ganadora del Premio de novela Elisa Mujica del 2018. En esta narración, Victoria Baruq, la personaje principal, vuelve del exterior a la isla donde nació y que abandonó en su infancia: San Andrés. En esto, se encuentra con una isla llena de inconformidades, en donde “no hay una sola persona que me haya saludado con algo distinto a las quejas. Ahora pienso que quejarse es parte esencial del carácter insular” (Bendek 33).

En este lugar pareciera que ya no viven sus antepasados. Para Baruq, esta es una isla jovial que flota con una multitud de sus contemporáneos, que se preguntan a diario por su identidad. Victoria, desentendida de su papel como nacida en la isla es atacada por los recuerdos que aún habitan las ruinas del interior de su casa. En ellas encuentra una multitud de pistas que la amarran con sus antepasados raizales. Casi como en una novela de detectives, Victoria desentraña el secreto de sus abuelos y ancestros, primeros pobladores de la isla, y concluye que la raizalidad está construida por hibridaciones.

Dicha acción detectivesca surge de la intención de apaciguar la soledad en la que Victoria se sumerge cuando llega como extranjera, pues no tiene otra ocupación más que cuidar la casa, vacacionar y cumplir con su propio cometido familiar. Definitivamente, sus expectativas se ven derrumbadas

cuando llega y no encuentra más que ruinas para reconstruir. Entre esas ruinas, un álbum fotográfico, documentos y algunas cartas antiguas. “Tengo un diario con mis hallazgos, la foto de mis tatarabuelos y mi vida es una rutina que, después de reprochar porque mi alarma es una sierra eléctrica a la siete, empieza con un baño de mar” (192).

Sin embargo, a medida que su círculo social se amplía y su historia de amor con Jaime, un continental, se consolida, su perspectiva sobre las quejas de los isleños cambia. Las quejas se tornan comprensibles y justificadas; Victoria se impregna del sufrimiento raizal. Ese sufrimiento no siempre le cala bien, pero ella reconoce su importancia. “Mis papás no sabían nada, voy perdiendo la reacción de reclamarles tantas cosas, de haberme dejado viviendo en la absoluta soledad, en la ignorancia. En la absoluta libertad. Gracias” (211).

Mientras van pasando las historias de amor, de cerveza y de mar del círculo social de Victoria, se van describiendo esas problemáticas que llaman al sufrimiento: la corrupción, la falta de oportunidades para “triunfar”, las escasas posibilidades de desempeñar labores diferentes al turismo. Entre todas esas, las elecciones de Gobierno son importantes para los habitantes de la isla, y más aún para los jóvenes, quienes están luchando por tener un futuro garantizado y reivindicar su cultura. Este es un tema que va y vuelve en las conversaciones, mientras funciona como excusa para describir el casi nulo beneficio que ha recibido la isla del Estado centralista. Entre la discusión por una cosa y por la otra, Victoria se da cuenta de algo que marca la identidad del isleño: el pesimismo de la nula expectativa.

Tengo cada vez más curiosidad, aunque con cada respuesta se forma un escenario lleno de posibilidades, nada concluyente ... En los interludios de mis regresiones ha habido otros planes como paseos al Cayo, rondones de pensamiento en los que nadie piensa nada y sólo bebemos, aventuras de playa, el hielo europeo que se derrite y se vuelve miel en el Caribe. (193)

Pareciera que la isla es un paraíso emproblemado, pero que no busca una solución real a sus problemas, sino que se queda en la meditación de ellos: en el sueño, en la idea que espera hasta que la sensación de placer que invita el mar lo abarca todo. Y así para siempre.

Entre esa dinámica problematizadora que se da gracias a la búsqueda de Victoria en su pasado negro, en *Los cristales de la sal* se cuestionan esos mismos antepasados de mezcla que se presentan en las dos autoras anteriores. Sin embargo, aquí el asunto de concebirse negro se delimita a los primeros pobladores, quienes tienen una raza definida y un color de piel que contrasta. De otro modo, en la actualidad de los personajes ese paisaje monocromático se difumina. En esta generación de Victoria toda la gente es del mismo color (algunos más pálidos que otros), así que llamarse negro no es una forma de identificarse. Aquí, la bifurcación se da de otro modo. Existe el *pañá* (continental) y el raizal, y su mezcla es la que ha sido ofrecida por el Estado.

Entonces, Victoria se enfrenta a la inexistencia de lo que la define como nativa. La lengua le falla, el creole que hablaba en su infancia ya no es el mismo que se habla ahora en la isla, no acude a la iglesia bautista y sus parientes más cercanos no son negros en su totalidad. Ya no recuerda los lugares de la que fue su isla e intenta encajar en cada página en los círculos sociales que ese grupo de jóvenes le ofrece. Victoria es extranjera estando en su propia tierra y aun así se presenta como raizal. Pero ¿es ella raizal?

Aquí, la historia de amor entre Victoria (nativa) y Jaime (pañá) es la excusa para contar cómo conviven los raizales con los pañas. Aquí ya no hay una señalización de prohibición entre ellos, pero la tensión de su relación es curiosa. Pareciera ser un amorío que no empieza y tampoco termina. Por eso, la novela, mientras hace infinita la tensión del coqueteo entre ese par, se entrelaza con otros eventos que se desarrollan en la isla y que problematizan/normalizan (como en un círculo vicioso) esa unión entre pañas y raizales: ahora hay cosas más importantes que cuestionar como la situación política de la isla, la corrupción, la democracia, la justicia del Estado, la organización del turismo, la inseguridad, fenómenos en los que están sumidos todos a pesar de su procedencia. Muy importante es que es Jaime, un hombre tatuado, color “crema”, paña, uno de los que le muestra las cosas que ella dejó de ver por el tiempo que estuvo afuera y quien, en su moto, la lleva de vez en cuando a reconocer geográficamente el territorio. La isla la reconoce como la nieta de... ella, en su recuerdo borroso, logra reconocer partes a medida que pasa el tiempo.

En esta isla ya no hay una bifurcación monocromática clara, sino que, para Victoria, hay una unificación de seres que terminan formándose por la sal, como cristales de sal. Seres que, a pesar de no haber nacido en la isla, conocen más de las dinámicas que allí se dan que ella que tiene su apellido arraigado.

“Abstraídos en el ritmo, pienso, somos como la sal que compone los mares, hervidos al calor de una Historia que ha sido tan ácida como un vinagre que cura heridas. Se me desvanecen las vaguedades, sé que en este vientre enorme somos como cristales de sal, refractarios, luminosos, espejos los unos de los otros” (186).

Estos cristales son todos de diferentes tamaños, hechos con la misma sustancia y flotan en el mismo mar en las mismas condiciones. En ese sentido, la pregunta por si es o no raizal se desvanece, pues se responde al reconocerse como habitante de la isla que concibe su propio ser insular de hibridaciones, de mezclas.

Por supuesto, también hay miradas encontradas entre personajes que consideran que la raizalidad es una sola y no debería admitir la intromisión del continental. Y es que, en definitiva, sobre esas discusiones inconclusas está construida la identidad del isleño raizal actualmente.

Respecto al creol, hay una insistencia de los personajes en que Victoria lo hable, lo aprenda. Solo así podrá integrarse a la comunidad raizal que la espera, sin exigirle la desgastante tarea de traducirle cada vez.

—Sí, sí, yo soy de aquí —le digo con una risita—, ya sé que no parece, pero sí, soy raizal —un santo y seña—, ¿Juleen no te dijo? ¡Si nos graduamos juntas del colegio!

—Ah, ¡además! ¡Entonces! *So meek unu taalk creole, nuh?* —dice emocionado, quizá sabiendo que con eso me corcha.

—No, no hablo creole, pero ahora que lo dices siempre quise aprender —le digo, él chasquea los dientes en pequeña objeción, yo siento pena y vuelvo rápido al tema.  
(46)

En esta novela es evidente el paso de la colombianización: solo hay una escuela en la isla que enseña en creol y la inseguridad por los inmigrantes

continentales se recoge en El Cliff, el barrio al que “a veces no entra ni la policía” (171). También se describen los desfiles del 20 de julio y el 7 de agosto que, como los describe Victoria, no eran fechas patrias para los isleños, sino días aprovechados para seguir “el beat” (170), “ese día todo el mundo tenía que bailar” (171).

Respecto a la religión, Victoria intenta acercarse a la iglesia que se supone es la suya si es raizal, pero en ella siente que no encaja, pues afirma ser “la persona más pálida en esta audiencia” (64). Ese afán de Victoria por devolverse varios años y volver a ser la isleña que fue de niña, la raizal que todos esperan que sea, tensiona su estadía. Su búsqueda intensa de una identidad la termina convirtiendo en su propia isla: un cuerpo rodeado de soledad y preguntas. “Aquí mi aburrimiento es distinto porque permite placeres que son impensables en la ciudad. Es más frustración que otra cosa, debo hacer las paces con este lugar contradictorio, aparentemente vacío. La isla, la caja de resonancia, te da y te consume energía” (193).

Esta novela, a diferencia de las anteriores, permite cuestionarse la identidad de la isla mediante sus contradicciones. Raizales que no hablan creol, que no acuden a la iglesia bautista y que no son negros. Por supuesto, se reconstruye una historia de población del territorio, pero no deja de lado las preguntas que aquí nos interesan. Al final, una vez más, la isla es producto de hibridaciones que, en este caso, han llegado tan lejos, que reconocer las primeras es todo un trabajo de detective.

## Últimas anotaciones

La isla de San Andrés por mucho tiempo se vio limitada en la cantidad de publicaciones que salían de escritores nativos de la isla. Primero, por la imposibilidad de escribirlos. Después, porque para poder sacar a la luz sus textos, los autores debían trasladarse al continente o vivir en él. La ausencia de imprentas encuadernadoras y editoriales insulares fue un obstáculo notable para que acá, en la comodidad de la centralidad, pudiéramos enterarnos de estas y otras historias. Entre los isleños, estas se mueven oralmente y de mano en mano cuando se tienen manuscritos. Gracias al interés de la Universidad Nacional de Colombia, el grupo AMEN y el



proyecto editorial La Raya en el Ojo, las novelas descritas en este capítulo hoy, y otras pocas más, las podemos tener impresas, multiplicadas y al alcance de la mano.

En medio de la discusión entre la raza, la lengua y la religión, se me hizo muy claro que la lengua podría ser el motor de las otras dos. Si observamos, el creol es la lengua que hablan los negros y el inglés es la lengua que se habla en la iglesia negra. En ese sentido, me parece problemático que dos de las tres obras que aquí comento sean escritas en español. Esto solo demuestra que la lengua es para los raizales su enemiga y, a la vez, su aliada.

El gran obstáculo para escribir la memoria de los sanandresanos es la lengua. San Andrés es un territorio creol y angloparlante. Su pertenencia a la región que hoy es el Gran Caribe debida a su pasado (y presente) de migración, la ha hecho una isla (archipiélago, con Providencia, Santa Catalina y sus cayos) desconectada lingüísticamente de Colombia, territorio continental al que pertenece. La gramática creol, por naturaleza, es variable, maleable, “mareable”, si se quiere usar una metáfora marítima. Por otro lado, la gramática española es preferible desconocerla en la isla, pues contiene una carga de colonización aún rechazada por las pugnas raizales de conservación de la raza, el apellido, el color, el pasado. La gramática española carga consigo aquel día del siglo XIX en el que el Virreinato de la Nueva Granada reconoció el territorio insular y privilegió el objetivo de “educar y culturizar” a los nativos. Ese educar y culturizar iban inclinados al blanqueamiento cultural. Desde entonces y hasta 1953 (cuando se implantó el Puerto Libre), los isleños no vieron la necesidad de adherirse a tal intención. De todas maneras, desde la separación de Panamá, fue una isla alejada del continente. Una isla ubicada “en un cuadrado en la esquina del mapa”, como dice Hazel Robinson en una de sus crónicas de *El Espectador*.

Desde 1953 hasta la actualidad, la dinamita explotó en la base cultural del raizal. La colombianización se hizo más aguda y sus consecuencias se ven reflejadas también en otras novelas como *Los Pañamanes* de Fanny Buitrago. El estallido llegó a tal punto que hoy, de un aproximado de ochenta mil habitantes que tiene la isla, solo cerca de veinte mil se consideran raizales (Dane).

De todas formas, concluir con la discusión sobre la identidad insular es imposible. Como se ve entre las escritoras, el tránsito de la certeza a la duda respecto a la pregunta identitaria se da cuando otras variables entran a discutir. En el caso de Robinson y Howard, la identidad se forma sobre pilares en los que poco cabe la duda. Mientras tanto, en Bendek tiembla, se amolda a otras circunstancias y se abre a otras posibilidades.

De estas mujeres escritoras que han tenido la valentía de sacar de la isla la memoria y que han decidido descargarla en la planicie impávida de la lengua española, aún queda mucho que decir además de lo que aquí se dijo. Los estudios acerca de las publicaciones periódicas, de la edición y la producción de la prensa del siglo XX, de las oralidades musicales y del archivo histórico y literario son espacios aún casi vírgenes en la investigación. De las escritoras y las novelas que ya hablamos aquí, todavía queda también mucho por preguntar, empezando por la personaje de Tante Friday, que comentaba al principio; por las visiones ecocríticas que de aquí se puedan extraer; por las versiones blancas y las versiones negras de las historias que aquí mismo se cuentan; por la lengua, una vez más, y por las identidades, que acerca de eso aún hay mucha tela para cortar. Por eso, los estudios literarios, como estudios que se arriesgan a ser interdisciplinarios, aún tienen un campo inexplorado, con respuestas que no han encontrado la pregunta, que esperan por ojos que quieran leer de forma crítica la forma que por los siglos de los siglos se ha considerado como la configuradora de identidades: la literatura.

## Fuentes

Bendek, Cristina. *Los cristales de la sal*. Laguna Libros, 2019.

Buitrago, Fanny. *Los pañamanes*. Plaza y Janés, 1979.

Dane. “Población negra, afrocolombiana, raizal y palenquera (NARP)”. *Grupos étnicos, información técnica*. 2018. DANE, <https://www.dane.gov.co/index.php/estadisticas-por-tema/demografia-y-poblacion/grupos-etnicos/informacion-tecnica>

De Caldas, Francisco José. Del influjo del clima sobre los seres organizados. *Semanario del Nuevo Reino de Granada*, n.º 1. Editorial Minerva, 1942.

Howard, Keshia. *San Andrés: A Herstory*. USAID, AMEN-SD, ACIDI/VOCA. 2014.

Nieto, Juan José. *Yngermína o la hija de Calamar*, 1844.

Obeso, Candelario. *Cantos populares de mi tierra*. Imprenta de Borda, 1877.

Peñaranda-Angulo, Verónica. La historia femenina negra o la herstory negra: *Fe en disfraz* de Mayra Santos-Febres, lectura y reescritura de la historia desde y para las mujeres afrodescendientes. *Perífrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, vol. 9, n.º 18, 2018, pp. 98-116. REDALYC, <https://www.redalyc.org/jatsRepo/4781/478158423007/html/index.html>

Piamba, Diva Marcela. “De isleños a sanandresanos: la construcción de identidades en San Andrés Isla vista desde las novelas *No Give Up Maan!* de Hazel Robinson Abrahams y *Los Pañamanes* de Fanny Buitrago”. Tesis de posgrado, Universidad Nacional de Colombia. 2016. REPOSITORIO UNAL, <https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/57775/1010191398.2016.pdf>

Robinson, Haizel. *No Give Up Maan! No te rindas!* Biblioteca de Literatura Afrocolombiana. Ministerio de Cultura de Colombia, 2010.

Sommer, Doris. *Ficciones fundacionales*. Fondo de Cultura Económica, 1991.

---

## 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 McHale<sup>102</sup>, 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”<sup>103</sup>, 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 Hutcheon<sup>104</sup>, 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*<sup>105</sup>. 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 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.

## Sobre las autoras

### MÓNICA ACEBEDO

Escritora, profesora de Literatura, directora del Club de Lectura de la Universidad de los Andes desde 2019 y articulista del diario *El Espectador* en la columna “La jácara literaria: historia de la literatura” desde 2019. Es abogada de la Universidad de los Andes, magíster y Ph. D en Literatura de la misma universidad. Autora de *El enigma del amuleto*, *Acciones en bolsa*, *Perejil y Parsley and the writer*, y *El niño de barro*. Ha escrito también en la revista *Arcadia* y en otros medios periodísticos y académicos. Ha sido profesora de cátedra de Literatura y Derecho de la Universidad de los Andes, coordinadora y directora de clubes y talleres de lectura en diferentes espacios tanto virtuales como presenciales. Ejerció como abogada en el área de derecho financiero y de mercado de capitales desde 1989 hasta 2015 en la Superintendencia Bancaria de Colombia (1990-1991); abogada independiente (1991-1993); Progreso Luis Soto Comisionista de Bolsa (1993-1994); Corredores Asociados Comisionista de Bolsa (1994-2003); Brigard & Urrutia Abogados (2004-2010); Acebedo & Serna Abogados (2010-2015).

Orcid ID: 0000-0002-3492-0484

Email: m.acebedo43@uniandes.edu.co

### ADRIANA MARÍA CAMPOS UMBARILA

Doctora en Literatura por la Universidad de los Andes (Bogotá, Colombia), magíster en Literatura de la Pontificia Universidad Javeriana (Bogotá, Colombia) y licenciada en Español y Lenguas Extranjeras de la Universidad Pedagógica Nacional. En 2008 realizó la beca-pasantía de investigación Jóvenes Investigadores e Innovadores de Colciencias desarrollada en el año 2009 en el Instituto de Estudios Culturales y Sociales Pensar, de la Pontificia Universidad Javeriana, con el proyecto “La propuesta identitaria en la narrativa wayuu: transposición de formas de representación y visibilización social”. Obtuvo la beca de Doctorados Nacionales de Colciencias para realizar su Doctorado en Literatura Universidad de los Andes (2015-2020). Profesora visitante en el Departamento de Lenguas y Literaturas Hispánicas de la Universidad de Pittsburg, Pennsylvania (2018). Se encuentra vinculada a los grupos de investigación “Poéticas: Dramaturgos, Poetas y Filósofos Reflexionan sobre las Artes” del Departamento de Humanidades y Literatura de la

Universidad de los Andes y al grupo de investigación en Literatura del Instituto Caro y Cuervo. Sus investigaciones se centran en el cuerpo como lugar de resignificación e intervención política, en relación con las construcciones de autoría y las obras literarias que desestabilizan lo indígena de forma abierta o vedada, con énfasis en la literatura mapuche y wayuu contemporáneas. Sus estudios hacen énfasis en la poesía de Miguel Ángel López Hernández y sus heterónimos (Vito Apūshana y Malohe), en la narrativa de Estercilia Simanca Pushaina y la cosmogonía wayuu presente en varios de ellos.

Orcid ID: 0000-0002-7655-4523

Email: adriana.campos@caroycuervo.gov.co

### ELIANA DÍAZ MUÑOZ

Estudiante de Doctorado en Poscolonialismos y Ciudadanía Global en el Centro de Estudios Sociales de la Universidad de Coimbra, Portugal. Magíster en Literatura Hispanoamericana y del Caribe por la Universidad del Atlántico y docente de Literatura en la misma institución. Actualmente investiga sobre literatura y artes visuales contemporáneas caribeñas y africanas (de expresión portuguesa). Como poeta, ha publicado en las antologías *Nos siguen pegando abajo. Brevíssima antología arbitraria Colombia-Venezuela* (Lp5, 2020), *100 refutations* (2018), *Queda la palabra Yo. Antología de poetas colombianas actuales* (Madrid: La Palma, 2017), *Como llama que se eleva. Antología de mujeres poetas del Caribe colombiano* (Bogotá: Exilio, 2017) y en las revistas *Altazor* y *Aurora Boreal*.

Orcid ID: 0000-0001-8379-0164

Email: ediazmunoz@mail.uniatlantico.edu.co

### DIVA MARCELA PIAMBA TULCÁN

Profesional y magíster en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Especialista en Edición de Publicaciones de la Universidad de Antioquia. Editora y directora ejecutiva de La Mancha Editores. Profesora de cátedra de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia (UPTC). Seguidora de los estudios subacuáticos y apasionada por la literatura, la música, la comida y el mar de San Andrés y Providencia. Buza *Open Water* e investigadora de las culturas y literaturas del Caribe colombiano. Sus últimas publicaciones se encuentran en los libros *Playas en la costa caribeña colombiana. Visiones y mutaciones* (2020), de Lasirén

Editora, la Universidad Nacional de Colombia y GCaribe; y *Memorias, historias y olvidos. Colonialismo, sociedad y política en el archipiélago* (2019) de la Universidad Nacional de Colombia.

Orcid ID: 0000-0002-3831-7703

Email: dmpiambat@unal.edu.co

### **LINA NATALIA RAMÍREZ ORTIZ**

Nacida en la ciudad de Bogotá. Cursó estudios en Música y Pedagogía Musical en la Licenciatura en Música de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia. En dichos estudios se centró en el aprendizaje del repertorio latinoamericano para guitarra clásica como en el repertorio para diferentes formatos de música andina colombiana. A lo largo de sus estudios de pregrado formó e hizo parte de diferentes grupos musicales, participó en variados festivales regionales y nacionales. En el 2018 fue preseleccionada en el concurso «Jóvenes Intérpretes» del Banco de la República, llegó a presentarse a una audición en la Sala de Conciertos de la Biblioteca Luis Ángel Arango. En el mismo año obtuvo el grado de Honor en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, lo que la hizo ganadora de la beca “Miguel Jiménez López” con la cual cursa actualmente sus estudios de Literatura en dicha institución.

Orcid ID: 0000-0002-8773-0721

Email: lina.ramirez01@uptc.edu.co

### **MÓNICA VALBUENA NIÑO**

Magíster en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Licenciada en Español y Literatura de la Universidad del Tolima. Cuenta con una amplia experiencia docente. En la actualidad es profesora en la ciudad de Ibagué, Tolima, en la Institución Educativa Inem Manuel Murillo Toro y en la Universidad del Tolima en el programa de Licenciatura en Literatura y Lengua Castellana. Sus trabajos de investigación se encuentran dentro de la crítica literaria feminista y se centran en la narrativa de autoras latinoamericanas, el personaje femenino y la representación de la mujer. En el campo de la pedagogía su reflexión se orienta hacia la forma como el arte literario desarrolla posibilidades de aprendizaje que generen un cambio cultural en el ser humano.

Orcid ID: 0000-0002-4814-2812

Email: moisvani79@gmail.com

## Sobre la editora y el editor

---

### SARA MARTÍNEZ VEGA

Profesora del Departamento de Humanidades de Filosofía de la Universidad del Norte (Colombia), doctorante en Filosofía de la Universidad París 8 y magíster en Filosofía de la misma universidad. Poeta, cuentista y ensayista, ha publicado en diversas compilaciones de cuentos y revistas literarias; asimismo, ha colaborado con artículos culturales en importantes periódicos del país como *El Espectador* y *El Heraldo*. Su trabajo académico se aproxima a la vertiente francesa del pensamiento contemporáneo, principalmente en los campos de la estética y la política. Actualmente desarrolla una investigación acerca de las construcciones identitarias en la filosofía y la literatura latinoamericanas.

Orcid ID:0000-0002-0129-9919

Email: savega@uninorte.edu.co

### ADRIÁN FREJA DE LA HOZ

Profesor asociado de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia en el área de Literatura, doctor en Literatura de la Universidad de los Andes (Colombia) y magíster en Estudios Literarios de la Universidad Nacional de Colombia. Es investigador de las literaturas tradicionales de Colombia y América Latina. Su libro *La décima espinela en el Pacífico colombiano* recibió en el 2010 el Premio Nacional de Literatura Ciudad de Bogotá en la modalidad ensayo. En ese mismo año recibió el Premio Nacional Otto de Greiff por su trabajo de grado sobre literatura oral de la sabana de Bolívar. En el 2015 publicó el libro *La literatura oral en Colombia. Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombianos*. Ha sido ganador de la Beca de Circulación Internacional del Ministerio de Cultura para socializar sus investigaciones.

Orcid ID: 0000-0002-0286-3147

Email: adrian.freja@uptc.edu.co