

Esta combinación entre lo local y lo universal, entre la magia y la realidad, hacen del cuento un género de gran interés y de este libro un aporte para aquéllos que se interesan en el estudio de la diferencia de la cultura local, como para aquéllos que se interesan en lo que el hombre tiene de común, más allá de las fronteras geográficas y de los cortes temporales.

*Marcela Orellana*  
*Universidad de Santiago*

**Lucía GUERRA G.** *Frutos extraños*. Miami, University of Miami, 1992, 178 pp.

Conforme a la propuesta narrativa de su autora, en estos cuentos se procede a "elaborar lo fantástico desde una perspectiva femenina. De ahí que, sin lugar a dudas, estos diez relatos constituyen una mirada de frente y no de soslayo sobre la mujer, con el objeto de abordar y mostrar la identidad de lo femenino y permitir que hablen mujeres, sea desde una realidad histórica o desde la estricta ficción narrativa. Para tales propósitos, la voz que habla en estos relatos no ignora los precedentes de la tradición literaria -como el de Juana Manuela Gorriti- pero su proyecto escritural le exige una perspectiva innovadora y transgresiva al respecto, de manera tal que lo femenino no permanezca relegado en los márgenes o estereotipado en la imagen de Rapunzel y su "dulce cabellera", según se expresa en "Encuentro en los márgenes". Este cuento explicita el programa narrativo que preside la colección, por cuanto si los hombres y la historia han tejido una injusta trama con la mujer, lo que corresponde es realizar un vigoroso trenzado que derribe "con golpes de péndulo, a los príncipes que impunemente se han robado todas las victorias" (p. 176).

Por lo mismo, en *Frutos extraños*, los personajes femeninos exponen las diversas formas de poder y de violencia que pesa sobre ellos, y, particularmente, aquéllas marcas que derivan de una relación inarmónica con el hombre, frente a quien el único recurso sería negarle el placer del amor como aconsejaba la vieja negra a sus vecinas. No será casual, entonces que en estos relatos el proyecto

amoroso ponga de relieve que el hombre -cuando ejerce o asume un poder- anula y aniquila a la mujer como objeto de su deseo: trueca su rol de amante por una transitoria investidura de sheriff ("Melodía trunca del Oeste"), su mascarada donjuanesca oculta el rostro de torturadores e impostores ("Rehenes de oscuros atavíos" y "Tra-mas de la usurpación", respectivamente) o desembozada-mente se muestra como el conquistador que, en todo tiempo y sin dar razones, toma posesión de la tierra y de sus mujeres ("De brujas y de mártires").

Tales constantes -herencias de la piel y de la historia pasada y contemporánea- provocan que, en especial, la sexualidad femenina se autoclausure y se convierta en "un muro torvo, un espacio en blanco cercado por púas de hierro" (p.32). La mujer opta por negarse al otro cuya proximidad es percibida como "hedor de buitres en un festín" (p. 116) pues, ceder ante el hombre sólo provoca traumáticas experiencias como la de Cristina ("Tramas de la usurpación") y la de aquella heroína que no puede suplir mediante el disfraz de la fantasía el efecto opresor del mundo y del otro sexo ("Travesías"). El poder consolador o absoluto del amor se torna obsoleto, en un "territorio de los paraísos irremisiblemente perdidos" (p. 138). De él sólo resta una melodía inconclusa que en sus mejores acordes hace "nacer búfalos azules en el medio de la tarde" (p. 22), la que únicamente puede ser recuperada en la antesala degradada de la muerte ("Amar muriendo") o conduce a la reversión, al repliegue narcisista de una sexualidad sobre sí misma ("Ocasos").

El epígrafe que preside la primera parte de esta colección sintetiza la imagen de la mujer que discuten estos cuentos. Ella se resiste a permanecer "atada a una estaca", pues su "cuerpo preñado de fantasías" no puede postergar el trance del alumbramiento y exige "otras conclusiones", según el epígrafe de la segunda parte. De ahí que, en el conjunto de estos relatos, adquiera un rango paradigmático aquél que da título a esta colección: la tierra no produce solamente buenos sino también "extraños frutos", fecundados por la ira contenida, el resentimiento por deslealtades traumáticas y el estigma de la discriminación (de sexo, raza y nacionalidad) que una divinidad contradictoria macera y agría en los ocasos y soles del tiempo humano.

Para lograrlo, Lucía Guerra debe recurrir a múltiples desdoblamientos y a la alteridad del sujeto narrativo cuya voz, en polifónica acción escritural, deja lugar en-

tonces al diseño incansable de una nueva Penélope que teje y simula en su telar los episodios de experiencias ajenas para identificar las propias.

El cuento "Extraños frutos" es lectura decodificadora de una autobiografía, que se traduce en la escritura de esa vida que se lee y cuyos cánones le son completamente ajenos a este lector-narrador. Mediante una cita que funciona como epígrafe, la autobiografía establece un diálogo con este narrador quien se repliega en su propio discurso y argumenta: "exiliada de los jardines convencionales de la sabiduría"... "Es posible escribir lo que no conocemos?" (p. 31). Al ignorar el objeto de su enunciado, la enunciación se torna digresiva y denuncia que el desconocimiento del otro (raza, nacionalidad, sexualidad) deriva del lugar marginal que ha ocupado la mujer, especialmente, cuando se trata de saber respecto a estos temas. Como consecuencia el discurso se torna conjetural e hipotético, pues se renuncia a la aserción sobre el mundo y sobre esa vida ajena. Sin embargo, la narradora se reserva el derecho a postular su propia vía de conocimiento, que asume como una reacción contraria a lo establecido hasta entonces para las mujeres: "Yo que, desde la niñez, fui empujada a nadar en ese caudal de verdades absolutas, siento la tentación de abrir una enciclopedia y averiguar" (p. 61), sobre las drogas y la prostitución, por ejemplo. Su otra opción es recurrir a su propia realidad y a la historia que le es más próxima: las mujeres y artistas de su continente austral, que actuarán como contrapunto del relato de la Gran Dama del Jazz.

La historia de esta cantante explicita los diversos modos como se verifica la condición de tangencialidad de la mujer en la sociedad que impugna Lucía Guerra. La protagonista está marcada por la bastardía originaria que transgrede la huella racial y la plenitud del amor y es el palpable recuerdo de otros mestizajes. El gris de su piel la sitúa a dispar distancia de blancos y de negros y, sometida a la oscilación precaria y extenuante del hibridaje inmerecido de su nacimiento, concluirá por exponer y denunciar la concepción de estos "frutos extraños", en un canto que a la manera de nuevos partos" alumbran con un grito toda la historia silenciada de su raza" (p. 70). A diferencia de las otras mujeres de estos cuentos que fracasaban ante el hombre, la historia y la violencia, esta cantante de jazz propone en su agonía una alternativa para la identidad femenina, como lo reconoce la voz del relato: "yo,

tratando de penetrar en las cercas de su historia enlazada a tantas historias vividas, leídas y escuchadas, he tenido que hablar de ella y por ella desde el telar precario de esta escritura que apenas nos redime de otras muertes" (p. 71). Escritura femenina que, desde la incertidumbre de su acabamiento, se rebela ante el lugar de subordinación al cual la relega una divinidad que realiza diseños inescrutables con la vida de todos los hombres y, en particular, con la de las mujeres. Así lo ha simbolizado con singular originalidad y estilo Lucía Guerra en estos cuentos de *Frutos extraños* que le han valido, merecidamente, el Premio Letras de Oro para obras escritas en español en los Estados Unidos y, recientemente en Santiago de Chile, el Premio Municipal de Literatura.

*Eduardo Barraza*

**Juan Gabriel ARAYA. 1891: *Entre el fulgor y la agonía*. Santiago de Chile, Universitaria, 1991.**

Esta novela transita por una circunstancia histórica que discurre en una zona de fecha eminentemente balmacedista, cuando irrumpe el conflicto ideológico entre los azules y los colorados, es decir, el autoritarismo presidencial opuesto al parlamento insurgente.

Su enunciación nos muestra a un narrador que tiene el propósito de reconstruir una historia de naturaleza política y sentimental a través de una serie de secuencias narrativas entrelazadas donde el sujeto enunciativo oscila entre la omnisciencia de la tercera persona (él) y la limitación del nivel evocativo de la primera persona (yo). Por una parte, tenemos un relato básico desde el exterior con el fin de dramatizar el conflicto de la sociedad chilena del 91 a partir de un sector oficialista que quiere defender el orden institucional y otro sector oponente que anhela llegar al poder por medio de la confabulación y el complot. Y, por otro lado, el sujeto narrativo da pinceladas evocativas que apuntan al recuerdo con voces y anti-vozes