

LA CASA DE LOS ESPÍRITUS:
LA HISTORIA DEL MITO Y EL MITO
DE LA HISTORIA

Idelber Avelar

Duke University

La casa de los espíritus, de Isabel Allende, invita, seduce, arrebatada. Se trata de una escritura semejante a las que Roland Barthes ha denominado *textos de placer*¹: textos que llenan el sujeto lector, le restituyen una plenitud perdida, le reafirman certidumbres confortadoras. En medio de saleros que se mueven y catástrofes adivinadas de antemano, algo parece permanecer, intocable e incuestionable, funcionando como base de un sólido edificio narrativo y jugando un rol de no pocas implicaciones políticas. Este estudio toma como síntoma algunas de las lecturas anteriores de *La casa de los espíritus* y trata de involucrarlas en su propio argumento; ¿por qué, por ejemplo, en la visión de Luis Suñén la “eficacia narradora de primerísimo orden” de Allende haría que “*la presencia de lo sobrenatural no moleste*”? (3, énfasis mío). ¿Por qué y en qué situaciones lo sobrenatural molestaría y por qué no molesta aquí? ¿Por qué la insistencia de la misma Allende en el hecho de que sus novelas “no resisten mucho análisis, se escriben con el corazón”? (cit. en Coddou 6). La premisa parece ser la de que si dichos libros *son escritos* “con el corazón” deben *ser leídos* “con el corazón” y “sin análisis”. ¿De dónde viene y dónde se apoya esta retórica de la sinceridad? ¿Cómo se articula ello con la retórica/ideología de la novela? ¿Cuál es el juego aquí?

La anécdota de la novela sigue, a lo largo de más de medio siglo, la trayectoria de Esteban Trueba, terrateniente cuya familia se había empobrecido. Esteban regresa a Las Tres Marías, su propiedad rural en el sur, e inicia la reconstrucción del fundo, movido por su amor por Rosa, de familia rica. Mientras impone su nueva condición de latifundista (reprimiendo a sus empleados, violando a campesinas, etc.), en la ciudad se muere Rosa. La vida pierde el sentido hasta que un otro matrimonio es arreglado, ahora con Clara, hermana menor de Rosa, dotada de clarividencia y poderes sobrenaturales. Con el encuentro entre una del Valle y

¹El texto de placer se opondría, según Barthes, a un texto de goce que el sujeto experimentaría como pérdida de referentes, como crisis de su relación con el lenguaje (22). Cito por la traducción brasileña *O Prazer do Texto*.

un Trueba empieza la *saga familiar*, al mejor estilo del Thomas Mann de *Los Buddenbrooks*. Nacen Blanca —que luego se enamoraría del campesino socialista Pedro Tercero, provocando la ira de su padre, ya vuelto un patrón fascista tradicional— y los gemelos Nicolás y Jaime, quienes le reservan al padre otras decepciones, el primero como místico enteramente enajenado de toda realidad y el segundo como médico de tendencias izquierdistas y preocupaciones sociales. Del amor prohibido de Blanca y Pedro Tercero nace Alba, que rescata los cuadernos de su abuela Clara y narra la historia, en el epílogo abiertamente en su nombre y a lo largo de la novela disfrazada en una tercera persona omnisciente dentro de la cual se manifiesta, por rarísimas veces, su yo de narradora (78). La historia política del País —obviamente Chile, pero no nombrado en función de un supuesto “efecto de universalidad latinoamericana” a la García Márquez— permanece como telón de fondo: elecciones fraudadas, amenazas a campesinos, huelga y protestas reprimidas, hasta el triunfo de Salvador Allende en el 1970, cuando los personajes de la novela se vuelven protagonistas de la Historia. Ahí la lucha política invade los destinos individuales, culminando con la brutal prisión y tortura de Alba, bajo los ojos impotentes del emérito senador conservador Esteban Trueba.

Uno de los ejes centrales de la discusión teórica acerca de la novela de Allende ha girado en torno a la combinación (o complementariedad, contradicción mutua, tensión) entre un elemento que se podría calificar de *mágico* o *maravilloso* y un otro que definiríamos como *mimético*, *referencial* o simplemente *realista*. Espero demostrar, a lo largo del análisis, que se trata aquí de un tipo muy especial de mágico y sobre todo, un tipo muy especial de realismo. Me permitiré manejar definiciones más o menos sueltas y aclararlas a lo largo del texto —uno podría discutir hasta el día del juicio final el sentido de dichas categorías— y ver cómo su configuración en la novela conlleva una postura retórica y política que, no obstante las afirmaciones de la misma Allende, tiene muy poco de inocente.

Si rastreamos las huellas de lo sobrenatural en la novela, nos damos cuenta de que Clara es el personaje alrededor del cual gira la magia y la adivinación del futuro, los elementos que supuestamente romperían un pacto mimético del tipo realista clásico. Esto es fundamental en la medida en que, como trataré de argumentar, el locus desde donde habla Alba, la narradora durante catorce capítulos, resulta fundamental tanto para el pacto mimético que define la función de lo mágico como para la concepción de Historia y sujeto que deduzco del proceso de enunciación del texto. Ya al principio de la novela, el narrador nos cuenta que Clara “anunciaba los temblores con alguna anticipación, lo que resultaba muy conveniente en este país de catástrofes, porque daba tiempo para salir arrancando en la noche” (15). Clara predice sucesivamente el resultado

de una lotería, la muerte de su hermana, los embustes del socio de su padre y la victoria conservadora en las elecciones. Después de casarse con Esteban, Clara sigue con las adivinaciones —anuncia, por ejemplo, el fracaso del matrimonio de Blanca y se prepara para su regreso. Sin embargo, es curioso notar que, como ha señalado Patricia Hart, “in plactically every crucial moment in Clara’s life, clairvoyance is of no real help to her” (41). Clara profetiza la muerte de su hermana y su padrastro y el temblor de tierra en Las Tres Marías exactamente *en el momento en que ya no es posible evitarlas*. La intervención de su magia en la realidad se limita a mover saleros, producir música en el piano sin tocarlo, etc. Uno podría multiplicar los ejemplos en que la clarividencia de Clara parece reforzar una concepción determinista de Historia que, desde luego, nada tendría de máquina. Antes de apresurarnos en este sentido, empero, es importante examinar el momento en el que historia y magia chocan con toda violencia: el golpe fascista en Chile en el 1973.

El destino político de Chile es revelado a Esteban Trueba por Luisa Mora, ya mucho después de la muerte de Clara: “Vengo a anunciarles desgracias, Esteban. Se avecinan tiempos atroces. Habrá tantos muertos que no se podrán contar. Usted estará en el bando de los ganadores, pero el triunfo no le traerá más que sufrimiento y soledad” (322). A Alba le revela lo inevitable: será aprisionada y torturada, sin que la magia puede hacer más que *reconocer una historia ya escrita de antemano*: “tu abuela Clara te protege desde el Más Allá, pero me mandó decirte que los espíritus protectores son ineficaces en los cataclismos mayores” (322). Aun otra vez, el cambio del destino está vedado al sujeto, y el elemento mágico viene a revelar un suceso cuya producción escapa tanto a la intervención de los sujetos como a la voz mágica que lo anuncia. Antes de preguntarnos dónde se originan dichos acontecimientos (¿Dios?, ¿la Historia?), veamos como lo mágico-maravilloso se articula con la enunciación del texto y empezaremos a comprender por qué la presencia de lo sobrenatural *no molesta* ni a Suñén ni a la mayoría de los lectores de la novela.

Ahora bien, sabemos que los cuadernos de Clara, a diferencia de los manuscritos de Melquíades en *Cien años de soledad*, no predicen el destino de la familia, sino simplemente cuentan una experiencia ya sucedida. El pacto mimético al que Alba, al narrar la historia, invita al lector es por tanto un pacto realista. La dimensión mágica (inverosímil en una poética realista), que en *Cien años de soledad* se ubica en el mismo origen del proceso de enunciación del texto, en *La casa de los espíritus* se desplaza enteramente hacia la esfera del enunciado. A mi modo de ver, ello es fundamental para la comprensión de las relaciones entre retórica e ideología en el texto de Allende. La “estructura marcadamente iterativa y proclive al empleo abundante de la prolepsis” (44) que Marcelo Cod-

do correctamente observa en la novela se debe exactamente a la función central que cumple lo mágico-maravilloso: predecirle a los personajes de la anécdota —y por extensión, al lector— hechos que *habrán sucedido*. Este futuro perfecto, en el que se narra gran parte de la novela, modifica el conocimiento del porvenir que tienen los protagonistas y el lector, pero, ya que aquéllos no pueden actuar, la historia misma no sufre cambios y, más importante que todo, *el proceso de enunciación del texto, el locus desde donde el texto nos habla, es inmune a cualesquier perturbaciones de orden mágico*.

Creo que ya no nos debería sorprender el hecho de que lo sobrenatural “no molesta”. Sin embargo, no me gustaría sacar otras conclusiones antes de examinar la pregunta que se impone a partir del análisis de arriba: ¿desde dónde habla el narrador?, ¿qué lectura le pide al lector *La casa de los espíritus*? Ya he señalado que el elemento mágico no entra en el pacto mimético y que Alba, supuestamente la narradora de la historia, actúa en verdad como un narrador omnisciente durante catorce de los quince capítulos de la novela. A través de una “suspensión de la descreen- cía” coleridgiana, aceptemos que Alba pueda narrar la historia como la narra, o que Clara haya podido, en sus cuadernos, penetrar tan a fondo en las conciencias de cada uno. Todo ello es importante, pero no lo suficiente para definir el carácter de los mecanismo retóricos presentes en el texto de Allende. Lo fundamental me parece ser la forma por la cual el texto de Allende, al contrario de textos que narran el encuentro entre individuos e Historia y *aceptan correr riesgos*, habla desde *fuera* de esta misma Historia, la doma, la doméstica y naturaliza dentro de una concepción determinista, lineal y progresiva heredada del positivismo burgués del siglo XIX. Ello no advierte del narrador omnisciente (uno podría recordar varios textos narrados así y que no producen el mismo efecto), sino más bien lo hace posible. Es decir, mis análisis anteriores no son sino instancias y ejemplos de cómo Allende construye un locus de enunciación ubicado fuera de la Historia, lo que le permite narrarla como mito (y por lo tanto como relato cerrado, ya que el mito es por definición una construcción cerrada).

Si tomamos algunas declaraciones de Isabel Allende acerca de cómo “avanzamos hacia una meta maravillosa” (Coddou 51), cómo la Historia sería una “espiral que sube” (51) y cómo habría una “conciencia colectiva... que nos lleva en la buena dirección” (52), vemos que ellas describen exactamente la concepción de Historia (la Historia que maneja Allende se escribe de veras con H mayúscula, razón por la que aparece así a lo largo de mi ensayo) subyacente a *La casa de los espíritus*. Aunque el final, al nivel del enunciado, sea catastrófico, la enunciación se cierra en una habitación a salvo de toda Historia, con la voz redentora de la narradora

sugeriéndonos “tiempos mejores” (379) y volviendo a las palabras iniciales de la novela, completando el círculo de una Historia ya enteramente mitificada. Si la persecución a Alba había subrayado que ni siquiera la clase dominante chilena pudo escaparse de la Historia, la misma narración del hecho invariablemente nos dice que la voz que oímos está libre de toda tensión histórica: naturalizada, totalizante, mítica, divina. Esta es la *garantía de narrabilidad* de la novela de Allende.

La lectura que hago de *La casa de los espíritus* indica que la presencia de lo maravilloso en el texto no se opone a, sino más bien refuerza, una concepción positivista de literatura, Historia y sujeto. Creo que todavía me queda contestar por qué lo maravilloso es narrable en el lenguaje del progreso, linealidad y causalidad unilateral, lo cual es el lenguaje de la novela. Parto una vez más de afirmaciones de la misma Allende, quien describe sus novelas con una competencia incomún:

Lo que aquí —en Madrid— los europeos llaman “realismo mágico”, para nosotros son realidades cotidianas, propias de nuestro Continente de medidas inmensas, geografía terrible y cataclismos grandiosos. Están dadas las condiciones para que sucedan cosas extraordinarias, sobrenaturales. Allí —en Hispanoamérica— no se necesita inventar nada, sólo mirar (cit. en Coddou 169).

En nuestro continente hay material precioso para un escritor porque ocurren cosas extraordinarias todos los días. Aquí la vida tiene proporciones extravagantes. Es una tierra de huracanes, terremotos, hambrunas, donde los ríos son anchos como mares, los desiertos son valles lunares, la selva es tan tupida que no entra la luz del sol y la historia oscila entre la comedia hilarante y el drama griego. La originalidad y el mérito de los escritores latinoamericanos ha sido darle el mismo valor a la realidad que a lo subjetivo. Es tan importante lo que se sueña en la noche como lo que se realiza en el día. Si eso es “realismo mágico”, mi novela lo tiene (cit. en Coddou 179).

Ahora bien, si uno se fija en el lenguaje de “lo extravagante” y “lo extraordinario”, cabría la pregunta: ¿cuál punto de vista miraría la realidad americana como tal (ya que “extraordinario” presupone una norma que sería lo “ordinario”)? Si volvemos a la novela, empero, queda claro que las declaraciones de Isabel Allende son tremendamente coherentes con su discurso ficcional. Ya hemos visto que el texto no es narrado a partir de una lógica de lo mágico-maravilloso, sino que más bien lo involucra dentro de la lógica del realismo burgués. Dicho proceso no es de ningún modo un encuentro o un choque de lógicas distintas, sino la sumisión de una lógica a otra. Si, como hemos argüido arriba, lo sobrenatural no afecta ni el enunciado (ya que los personajes no pueden

cambiar los hechos a pesar de enterarse de ellos de antemano) ni mucho menos la enunciación (que se hace desde un locus naturalizado y inmune a cualesquier tensiones “sobrenaturales” o “extraordinarias”), no resulta difícil explicar por qué lo mágico no molesta el positivismo que estructura *La casa de los espíritus*. Lo mágico de Isabel Allende es narrable con el lenguaje del realismo burgués porque ya se ha vuelto mero ornamento, tomándose “ornamento” en un sentido descriptivo, o sea, elemento desprovisto de funcionalidad estructural interna. Si la mirada que constituye la novela es una mirada que observa desde afuera una Historia que progresa linealmente hacia un final, no sorprende que lo mágico-maravilloso (ya tomado en el sentido que lo toma Allende, es decir, como rasgo único y típico de Latinoamérica) sea tan domesticable, tan sumiso al lenguaje del determinismo. La folklorización de la realidad americana despliega una Latinoamérica cuidadosamente embalada para venta como producto exótico para ojos hambrientos de “diferencia”, “otredad”. Lo fundamental, sin embargo, se mantiene a gusto del consumidor: una Historia que progresa lineal y teleológicamente, un sujeto pleno y un lenguaje que expresa de forma transparente y sin ambigüedad hasta los sucesos más “extraordinarios”.

Esta es, creo yo, la base de la articulación entre lo político y lo estético en la novela de Allende. Los críticos que han señalado con desaprobación el carácter supuestamente “panfletario” del texto han tomado lo derivado —las referencias políticas directas al final— por lo fundamental la concepción de Historia y sujeto que organiza el conjunto del tejido narrativo y que hace posible (y necesario) que la representación de los hechos históricos sea como es. Mario Rodríguez, por ejemplo, ha lamentado que “el efecto de la novela consiste en transformar lo que en *Cien años de soledad* es simbólico y arquetípico en alegórico y en denuncia política directa” (cit. en Coddou 129). Lo que Rodríguez denomina “defecto” yo preferiría llamarlo condición de posibilidad del texto, ya que *La casa de los espíritus* simplemente no hubiera podido ser escrita como tal sin este elemento “alegórico”, palabra que tomo como significando la misma transparencia del lenguaje que he demostrado arriba. Es decir, no se trata, de ninguna forma, de criticar a Isabel Allende por haber traicionado “lo estético” —presunto reino de la pureza de lo bello— en nombre de una intervención política directa. Dicha oposición entre política y estética sólo se mantiene si uno maneja un concepto dieciochesco de estética y una noción instrumentalizada, mecánica y reductora de política. La cuestión sería más bien observar cómo hay presuposiciones políticas organizando aun los gestos más “estéticos” de la escritura de Allende (por ejemplo, la función del elemento mágico). La novela, a pesar de estructurarse en una mitad “más personal y privada”, con la política al

fondo, y una otra mitad “más directamente histórica”, indudablemente despliega una extrema coherencia en su totalidad.

Dicha coherencia se ubica, como espero haber demostrado, en la sumisión de un elemento heredado del realismo mágico latinoamericano (que tiene raíces en el Carpentier de *El reino de este mundo* y luego fue apropiado por García Márquez) a una concepción de Historia que es, básicamente, la del positivismo burgués del siglo XIX. Este encuentro hace del primer término —la “realidad mágica” latinoamericana— materia narrable en la medida en que él se vuelve ornamento, pieza folklórica y pintoresca, que presupone una mirada exterior. Una mirada que el mismo texto construye, al narrar la Historia como mito, o sea, como relato cerrado y predeterminado. Este proyecto de mitificación de la diferencia latinoamericana —firmado por Isabel Allende, García Márquez, Joao Ubaldo Ribeiro— conlleva, el lector ya se habrá dado cuenta, consecuencias políticas bastante obvias. Se impone, por lo tanto, más allá de señalar sus presuntos “defectos” o “imperfecciones”, la tarea teórico-política ineludible de interrogarlo, preguntarle desde dónde habla. Pregunta que, de una cierta manera, Allende ya ha contestado cuando dijo que “siento que soy, junto a otros escritores que como yo tienen la suerte de ser publicados, una voz que habla por los que sufren y callan” (Aguirre, 37). Mientras que admiro la voluntad de filantropía y el efecto de sinceridad, no puedo dejar de añadir que, al contrario de lo que deduce uno de la cita, no hay nada inocente en el acto de escribir una historia y mucho menos en publicarla, hacerla circular y presentarla como “retrato de nuestro continente”. ¿Será que los que “sufren y callan” perciben su realidad como “extravagante” o “extraordinaria”, o aun sus destinos políticos como escritos de antemano? ¿O sólo pueden tener sentido tales definiciones —y la estética/política que conllevan— desde una mirada burguesa y europea, que sería por lo tanto la de Allende? ¿De dónde viene la voz del traductor?

BIBLIOGRAFÍA

- AGUIRRE, MARÍA ELENA. “¿Por qué y para qué escribir?": entrevista con Isabel Allende. *Carola* 51 (1984): 32-50.
- ALLENDE, ISABEL. *La casa de los espíritus*. Barcelona: Plaza y Janés, 1982.
- BARTHES, ROLAND. *O Prazer do Texto*. Trad. J. Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1987.
- CODDOU, MARCELO. *Para leer a Isabel Allende*. Concepción: Literatura Americana Reunida, 1988.
- HART, PATRICIA. *Narrative Magic in the Fiction of Isabel Allende*. London y Toronto: Associated University Presses, 1989.
- SUÑÉN, LUIS. “Una excelente novela chilena”. *El País* (Madrid), 23 de enero de 1983.

ABSTRACT

En este artículo me propongo a examinar la concepción de Historia subyacente a La casa de los espíritus, de Isabel Allende, subrayando el hecho de que el elemento "mágico-maravilloso", presentado por la autora y por gran parte de la crítica como rasgo definidor de la escritura latinoamericana, se encuentra en verdad sometido a una visión positivista, progresiva y determinista de la Historia. Lo mágico-maravilloso, desprovisto de funcionalidad en el proceso de enunciación del texto, aparece así como ornamento exótico, en un proceso de folklorización de la realidad latinoamericana.

This paper examines the concept of history which underlies Isabel Allende's La casa de los espíritus, emphasizing the fact that the so-called "magic-marvelous" element, as portrayed by the author and by many critics as a defining element of Latin American literature, is actually a realistic, progressive and deterministic view of history. The magic-marvelous, deprived of any functionality in the text's enunciation process, appears as an exotic ornament in the folklorization process of Latin America's reality.