

LOS ESPIRITUS LITERARIOS Y POLITICOS DE ISABEL ALLENDE

Rodrigo Cánovas

Dpto. de Literatura, Universidad Católica de Chile

Debo la lectura de *La casa de los espíritus* a la feliz insistencia de las mujeres de mi familia, más cercanas a antiguos programas de radio y rápidos vistazos a la prensa que al espíritu aristocrático de nuestra academia literaria. Dos prejuicios me impedían leer el libro, uno de carácter literario y otro político. Al parecer, era una copia pasiva de otro gran libro (algo así como su *vulgata*) y, en el plano ideológico, presentaba la historia mal contada de nuestras tradiciones (presentía allí la escritura de páginas heroicas). Este ensayo -que habla de literatura, política y textualidad femenina- está escrito para subvertir esos dos juicios previos y ojalá que también ayudara a modificar en algo nuestras inamovibles pautas de lectura.

Nadie discute que *La casa de los espíritus* de Isabel Allende está escrita a imagen y semejanza de *Cien años de soledad*; la intriga consiste en delimitar este parecido y proponer su función estética y cultural.¹

La misma Isabel registra de diversos modos este parentesco en su escritura. Tomemos como ejemplo las últimas líneas de la novela, que constituyen un sutil comentario de la organización de todo el relato y de su deuda con García Márquez. Habla Alba: "Mi abuela escribió durante cincuenta años en sus cuadernos de anotar la vida... Los tengo aquí, a mis pies, atados con cintas de colores, separados por acontecimientos y no por orden cronológico, tal como ella los dejó antes de irse. Clara los escribió para que me sirvieran ahora para rescatar las cosas del pasado y sobrevivir a mi propio espanto" (p. 380).

Al igual que en la novela caribeña, hay manuscritos que deben ser descifrados, pequeñas biblias familiares que incluyen todas las versiones de una historia personal y colectiva. Alba, con su rol de lectora, ha descubierto el orden secreto de esos cuadernos: allí se narran acontecimientos omitiendo el factor tiempo. Lo que cuenta, entonces, es un modo especial de maniobrar el tiempo (narrativo), siguiendo la receta de avances y retrocesos continuos, propuesta por García Márquez.² El inicio de la ficción muestra este vaivén caribeño de un modo ejemplar: "Barrabás llegó a la familia por vía marítima, anotó la niña Clara con su delicada caligrafía. *Ya entonces* tenía el hábito de escribir las cosas importantes y *más tarde*, cuando se quedó muda, escribía también las trivialidades sin sospechar que *cincuenta años después*, sus cuadernos me servirían para

¹ Isabel Allende. *La casa de los espíritus*. Barcelona: Plaza y Janés, 1982.

² Apelamos aquí a la lectura del libro de Josefina Ledner, *Cien años de soledad. Una interpretación*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1985. Nuestro ensayo comparativo le debe mucho a este texto.

rescatar la memoria del pasado y para sobrevivir a mi propio espanto" (p. 9; el uso de cursivas es nuestro).

Anotemos, de paso, que este comienzo es —a nivel discursivo— igual que el comienzo de *Cien años de soledad*: "*Muchos años después*, frente al pelotón de fusilamiento, el coronel Aureliano Buendía había de recordar *aquella tarde remota* en que su padre lo llevó a conocer el hielo. Macondo era *entonces* una aldea de veinte casas de barro y cañabrava construidas a la orilla de un río de aguas diáfanas que se precipitaban por un lecho de piedras pulidas, blancas y enormes como huevos prehistóricos".³

Quien leyera sólo el capítulo I de la novela chilena pensaría que es un ejercicio de pastiche realizado en el colegio. Quien se atreve a seguir leyendo, comprende que ese inicio tiene como función primordial informarle al lector que está construida con los mismos procedimientos de *Cien años*. Así, por ejemplo, la figura de Barrabás, nombre que inaugura el libro, está incluida para entrenar al lector en los procedimientos de la hipérbole y del decir popular como organizadores de lo real.⁴ Veamos: recién comenzada la lectura de *La casa de los espíritus*, en la sexta línea, se nos dice: "El día que llegó Barrabás era Jueves Santo. Venía en una jaula indigna, cubierto de sus propios excrementos y orines, con una mirada extraviada de preso miserable e indefenso, pero ya se adivinaba —por el porte real de su cabeza y el tamaño de su esqueleto— el gigante legendario que llegó a ser" (p. 9). Quince páginas más tarde se nos otorga la identidad de Barrabás: un perrito chillón.

La primera mención de Barrabás genera falsas expectativas en el lector; éste cree que el sujeto es maravilloso, pero luego comprueba que lo maravilloso no es la cosa sino el lenguaje adscrito a ella.

Siguiendo con Barrabás, en la página 24 se nos dice que "tenía una ilimitada capacidad de crecimiento. A los seis meses era del tamaño de una oveja y al año de las proporciones de un potrillo". Al leer esta frase, pensamos que estamos al frente de un hecho, de un acontecimiento. Sin embargo, en la página siguiente se nos aclara que "*la fantasía popular* y la ignorancia respecto a su raza, atribuyeron a Barrabás características mitológicas. *Contaban que* siguió creciendo y que si no hubiera puesto fin a su existencia la brutalidad de un carnicero, habría llegado a tener el tamaño de un camello" (el uso de cursivas es nuestro). Esta frase traduce la anterior: Barrabás no tiene "una ilimitada capacidad de crecimiento". Nuevamente, lo que aquí aumenta no es la cosa sino el lenguaje, adscrito a una imaginería popular ("*Contaban*") que privilegia la hipérbole.

En resumen, este capítulo I familiariza al lector con los trucos literarios que hacen interesante una historia y le recuerda su lugar de procedencia, *Cien años de soledad*.

De un modo más amplio, estas primeras 33 páginas del libro están concebidas por la autoría para que el lector se acostumbre a pensar toda la novela en dos niveles: como

³ Gabriel García Márquez. *Cien años de soledad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1971, p.9.

⁴ Para un novedoso estudio de la escritura "refranesca" de García Márquez (las anécdotas de sus libros no tienen como referente tanto *lo real* sino que algún simple refrán popular), véase el ensayo de Jorge Guzmán "*Cien años de soledad: en vez de dioses, lenguaje*" incluido en su libro *Diferencias latinoamericanas*. Santiago: Depto. de Estudios Humanísticos, Univ. de Chile, 1984.

una imitación de la realidad histórica (por ejemplo, el Chile de este siglo) y como una imitación de la literatura (las situaciones de *Cien años*). Hay, incluso, personajes sólo engendrados en el ámbito literario. El triste yacer de Rosa la Bella —inmovilizada por un veneno voraz, abierta a cuchillo sobre la mesa de autopsia y violado su ataúd por un amante necrofílico— registra de un modo invertido la sublime ascensión a los cielos de una niña inmaculada, la Remedios. En fin, para hacer aún más manifiesto el carácter dialógico de esta novela, aparece la figura paródica del tío Marcos, que en unas cuantas páginas realiza acciones que los Buendía hacen en cien años. El doble del tío Marcos es, obviamente, Márquez, García Márquez.

En breve, el capítulo I nos pone en antecedentes de un parentesco literario. Ahora bien, este parentesco no se da en la novela sólo a nivel discursivo --en los modos de fabular--, sino también a nivel del cuento mismo: se narra la historia de una familia (se diagrama un árbol genealógico).

El tablero familiar chileno está compuesto como una cita de aquel otro de los Buendía. Acaso la alusión más transparente ocurra en la discusión sobre los nombres: en contra de los Buendía, los personajes femeninos chilenos serán bautizados con nombres distintos. Cito: "Su madre quería llamarla Clara, pero su abuela no era partidaria de repetir los nombres en la familia, porque eso siembra confusión en los cuadernos de anotar la vida" (p. 233).

Se hace aquí un doble comentario: primero, se otorga una pista para que el lector deduzca que, nuevamente, la relación entre esta ficción y lo real está mediatizada por la novela caribeña. Sospecho también que existe una crítica a la novela de García Márquez, en tanto presenta complicaciones innecesarias, lo cual redundaría en la exclusión de ciertos públicos (por ejemplo, la dueña de casa de clase media, cuya lectura es de diarios y revistas). La novela chilena incluiría a esos públicos en la medida en que es clara y didáctica -de allí proviene, creo yo, el contraste entre los cuadernos de caligrafía de Clara y los manuscritos en sánscrito del sabio Melquíades.

La filiación de Isabel Allende a García Márquez —aludida expresamente, como deuda, en el capítulo I— conlleva el repudio de otro modelo, el del criollismo, el de la novela "realista" (que, supongo, censuraría frases como "sentía el corazón batiéndole como un tambor africano de impaciencia y de ansiedad", p. 127). Sin embargo, su vocación de claridad hace que la narración sea bastante explicativa, a tal punto que al lector se le priva hasta el derecho a la deducción. Por ejemplo, cuando Jaime practica un raspaje a Amanda, para salvar de la paternidad a su hermano mellizo Nicolás, de inmediato el narrador nos recuerda —como madre diligente— que no es la primera vez que lo ayuda y menciona de nuevo escenas de colegio ya nombradas 40 páginas antes, donde Jaime el Bueno sale en defensa de Colacho el Travieso. Véase pp. 206-9 y 168-9.

El árbol genealógico de Isabel está construido conscientemente como opuesto y complementario al de Gabriel. Si en *Cien años* los Buendía logran descendencia a través de la rama masculina, en nuestra *Casa* son las mujeres las que entusiastamente pasan a la historia. Si en un caso, uno de los gemelos Buendía es progenitor, en el otro, los mellizos no lo son, pues lo que hace uno (Nicolás concibiendo un hijo en Amanda) lo destruye el otro (Jaime haciendo el correspondiente raspaje).

La novela chilena continúa el árbol genealógico allí donde el libro caribeño lo había censurado (la vez que una mujer Buendía concibe, todos pagamos el pecado: la

madre, porque le sale un hijo con cola de chanco, y nosotros, porque se acaba la historia).

La intención de contar una historia centrada en la mujer es aludida ejemplarmente cuando Nívea lleva a la niña Clara a la ventana y le muestra el tronco seco de un álamo, emblema del árbol genealógico familiar: "Era un árbol enorme... Cada hombre de la familia del Valle, cuando quiso ponerse pantalones largos, tuvo que treparlo para probar su valor. Era algo así como un rito de iniciación. El árbol estaba lleno de marcas... Por las iniciales grabadas en el tronco se sabía de los que habían subido mas alto, de los más valientes, y también de los que se habían detenido, asustados. Un día le tocó a Jerónimo, el primo ciego. Subió tanteando las ramas sin vacilar, porque no veía la altura y no presentía el vacío. Llegó a la cima, pero no pudo terminar la jota de su inicial, porque se desprendió como una gárgola y se fue de cabeza al suelo, a los pies de su padre y de su hermano... Ya sabía que algún día mis hijos tendrían que continuar esa bárbara tradición. Por eso lo hice cortar. No quería que Luis y los otros niños crecieran con la sombra de ese patíbulo en la ventana" (p. 77).

El corte de Nívea inaugura la línea femenina en el árbol genealógico. Sintomáticamente, la niña Clara, que había quedado muda en el capítulo I —al presenciar la autopsia de su hermana—, recobra el habla en este capítulo tercero, líneas después de la alusión al árbol, y anuncia su casamiento.⁵ Su primer hijo será una hija, Blanca, que será la única que concebirá, también una hija, Alba.

En las dos novelas, las relaciones de parentesco se generan desde la trasgresión a una ley. Habrá uniones sexuales consideradas como prohibidas, ya sea porque los sujetos son parientes (en la novela chilena, Alba es violada por su primo Esteban) o porque pertenecen a clases sociales distintas (en la novela caribeña, Meme tiene amores con el modesto Mauricio Babilonia). Sin embargo, en el caso chileno, el incesto por lazos de sangre es más bien un acto simbólico que ilustra las contradicciones sociales de una época: Esteban García viola a Alba porque es un resentido social.

Si el organigrama familiar de *Cien años* tiende a reunir a tías y sobrinos, el de nuestra *Casa* diagrama la conflictiva unión de ricos y pobres. Por ejemplo, al lado de los ricos está la figura del latifundista, y de los pobres, el campesino. La unión de un latifundista con una campesina es forzada y engendra el rencor (es el caso de Esteban Trueba y Pancha García, que da origen a la estirpe maldita de los Esteban). A la inversa, la unión de Blanca (hija de latifundista) y Pedro Tercero (campesino pobre) es un acto de amor, que inaugura un nuevo ciclo, Alba.

Señalemos que si en *Cien años* las relaciones de parentesco diagraman el mito de Edipo, en esta *Casa* ilustran más bien el itinerario de las clases sociales en Chile en este siglo, según la teoría marxista. Así, amoríos y violaciones son un emblema de la lucha de clases, lo cual se hace muy evidente, por ejemplo, en la última página de la novela, cuando Alba reflexiona sobre el abuso de que ha sido objeto: "Sospecho que todo lo ocurrido no es fortuito, sino que corresponde a un destino dibujado antes de mi nacimiento y Esteban García es parte de ese dibujo. Es un trazo tosco y torcido, pero

⁵ Tanto la alusión que se hace en la novela al árbol genealógico como el contexto que rodea esta mención fueron señalados por el estudiante alemán, amigo André Ammon, en una clase de literatura.

ninguna pincelada es inútil. El día en que mi abuelo volteó entre los matorrales del río a su abuela, Pancha García, agregó otro eslabón en una cadena de hechos que debían cumplirse. Después el nieto de la mujer violada repite el gesto con la nieta del violador y dentro de cuarenta años, tal vez, mi nieto tumba entre las matas del río a la suya y así, por los siglos venideros, en una historia inacabable de dolor, de sangre y de amor” (p. 379).

Ejercitando una segunda mirada sobre las familias de esta novela chilena, se nos ocurre pensar que hay dos ejes: el femenino, señalado en la serie Nívea-Clara-Blanca, y el masculino, en la serie de los campesinos García: Pedro el viejo- Pedro Segundo- Pedro Tercero. Cada una de estas series incluye lateralmente una rama de sexo contrario que no prospera: junto a los García, está Pancha, cuya descendencia será espuria; junto a las Níveas, está Esteban Trueba, cuya descendencia masculina quedará tronchada (puesto que sus hijos hombres no tendrán hijos) o será, también, espuria.

Esta lectura del diagrama ilumina el juego intertextual entre dos novelas y dos novelistas. El diálogo entre los García y las Níveas (hombres buenos vs. mujeres puras) es el diálogo entre los dos sexos. Como el resultado de esta unión es Alba, en esta ocasión la suma de masculino y femenino (de más y menos) da menos, femenino —lo cual no es ninguna gracia, porque el libro está escrito por una mujer.

Si las Níveas (que nunca llevan apellido) son un *alter ego* de la Allende, es porque los García concuerdan con García Márquez.

Hay aquí una jugada textual que es necesario explicar. A nivel estático, el texto de Gabriel y el de Isabel establecen una relación de antecedente-consecuente. Sin embargo, en la medida en que Isabel amarra en su historia a un García con Blanca y lo convierte en padre de una niña (es decir, en un “chancletero”), revierte, en un nivel simbólico, la relación original de causa-efecto. Así, retrospectivamente, el encuentro entre un colombiano y una chilena se asemeja más bien al de un humilde servidor y una alegre antropófaga. En términos semióticos, un texto incorpora a otro, se nutre de él, siguiendo los ritmos de la compulsión oral.

De la lectura de ambas novelas es posible formular una hipótesis sobre las fantasías masculinas y femeninas que habitan en ellas. Con Freud, sugerimos que los Buendía enuncian la vigencia de los hombres invocando la *fase fálica* del sujeto: hubo una vez en que todos, sin distinción, tuvieron un órgano genital masculino.⁶ En este esquema, las mujeres son penetradas. Las Níveas, por su parte, enuncian la vigencia de las mujeres invocando la *fase oral*; en este caso, nos comemos los unos a los otros.⁷ En esta ocasión el hombre se revela, al parecer, menos diestro.

⁶ Fase fálica: “Fase de organización infantil de la libido que sigue a las fases oral y anal y se caracteriza por una unificación de las pulsiones parciales bajo la primacía de los órganos genitales; pero, a diferencia de la organización genital puberal, el niño o la niña no reconocen en esta fase más que un órgano genital, el masculino, y la oposición de los sexos equivale a la oposición fálico-castrado”. J. Laplanche, J. B. Pontalis. *Diccionario de psicoanálisis*. Barcelona: Labor, 1971, p. 152.

⁷ Fase oral: “En 1905, después de haber reconocido la existencia de la organización anal, Freud describe como primera fase de la sexualidad la fase oral o canibalística. La fuente es la zona oral; el objeto se encuentra en estrecha relación con el de la alimentación, el fin es la incorporación. Así,

La casa de los espíritus señala como contextos dos nombres propios: Gabriel García Márquez y Salvador Allende. El primer nombre abre la novela a la contingencia literaria y el segundo, a la política.

Este libro nos otorga un precioso don: la versión que la izquierda chilena ha tenido de nuestro pasado histórico.

Señalemos, primero, cómo esta novela construye su referente —la sociedad chilena—, para luego mencionar cómo la lee, cómo interpreta nuestra historia.

La novela indica al lector un contexto específico a través de las Efemérides, es decir, desde la mención de sucesos notables ocurridos en diferentes épocas en Chile: elecciones, terremotos, el asalto al Palacio Presidencial, la quema de libros.

De un modo más amplio, hay muchas secuencias de datos que recrean una atmósfera que devuelve al lector a épocas pasadas de la vida nacional. Por ejemplo, la mención de las minas de oro y plata en el Norte, de los fundos del valle central y de la Bolsa de Valores dibuja un paisaje geográfico y económico fácilmente reconocible para el lector *chilensis*. Incluso, habría secuencias que nos conectan con nuestra historia literaria, no tanto porque aludan a ella sino más bien porque esta escritura está programada para generar en el lector una pulsión evocativa. Así, por ejemplo, yo asocio la siguiente visión que tiene Esteban Trueba de la urbe —cuando se reintegra a ella en busca de una Cenicienta— con la poesía vanguardista: “La ciudad le pareció desconocida, había un desorden de modernismo... estropicio de obreros haciendo hoyos en el pavimento, quitando árboles para poner postes, quitando postes para poner edificios, quitando edificios para plantar árboles” (p. 79). Esta imagen de los años 20 convoca en mi lectura un fragmento de *Altazor*, muy antologado, que reza así: “Sabemos posar un beso como una mirada / Plantar miradas como árboles / Enjaular árboles como pájaros / Regar pájaros como heliotropos / Tocar un heliotropo como una música / Vaciar una música como un saco” (Canto III).

Esta novela atrae al lector a un tiempo ya ido y —lo más importante— también le expone una interpretación especial de ese tiempo, al diseñar los personajes y sus relaciones como emblemas de grupos sociales en conflicto (siguiendo el pensamiento marxista). Veamos: no puede haber amor entre Amanda y Nicolás, sino traición, pues nunca ha habido una alianza entre la clase media y la oligarquía en Chile; hay un amor fallido y culposo entre Amanda y Jaime, en tanto los sectores medios progresistas siempre han descubierto tarde sus errores y debilidades.

No interesa averiguar cuánta verdad hay en la versión que aquí se nos presenta; lo relevante consiste en producir un *contacto* en la mente del lector entre la historia chilena y la interpretación marxista de ella, que está censurada.

¿Cómo es posible, entonces, que este libro sea leído incluso por gente muy alejada de una cultura disidente o contestataria? En fin, ¿a qué se debe que sea una de las novelas chilenas de más éxito en esta década?

pues, el acento no se hace recaer solamente en una zona erógena (una excitación y un placer específicos), sino también en un modo de relación, la incorporación; el psicoanálisis muestra que ésta, en los fantasmas infantiles, no solamente es relacionada con la actividad bucal, sino que se atribuye también a otras funciones (por ejemplo, respiración, visión)”. Laplanche y Pontalis, p. 157. Más información sobre las fases y bibliografía pertinente en pp. 149-159.

Intento una respuesta. Isabel Allende conquista a sus lectores por el carácter folletinesco de la anécdota que relata. Se sigue aquí una receta de telenovela: la gente se enamora de quien no debe, damas y galanes sufren mucho, todos cargan su pequeña cruz, y al final, hay conversiones: malos que pasan al bando de los buenos (el viejo Trueba zarandeado por los soldados) y buenos que se transforman en mártires (Alba en la prisión).

Sin embargo, esta novela-rosa es muy especial, ya que su código plantea la posibilidad de cambios sociales y revolucionarios. Así, si en la teleserie de los 70 *Muchacha italiana viene a casarse* la vulgar sirvienta que conquista al señorito resulta ser, después de todo, una duquesa, en *La casa de los espíritus* una niña de apellido de noble resulta ser la hija de un campesino de alpargata residente, de seguro, en las cercanías de Linares o Talca.

Isabel Allende manipula modelos literarios adscritos a una literatura de masas y les otorga nuevos contenidos. Ocupando ciertas fórmulas de la novela-rosa, nuestro texto amplía su auditorio y reduce el margen de censura subjetiva a la cual se ve sujeta la recepción actual chilena.

La autoría maneja también con prudencia su carácter contestatario y sólo en la página 301— con la audiencia asegurada e, incluso, en ascuas, porque la narración ha avanzado hasta 1970— comienza a hacer explícito su código ideológico. Su testimonio sobre la represión desatada en contra de la izquierda y de las tradiciones democráticas del país resulta eficaz, porque tiene la rapidez, el entusiasmo y la espontaneidad del reportaje periodístico— género que privilegia lo concreto sobre lo abstracto, lo cotidiano por sobre lo trascendente, el golpe al mentón por sobre la cachetada metafísica: “El mercado negro terminó en el mismo instante en que bombardearon el Palacio Presidencial, porque los especuladores fueron amenazados con ley marcial y fusilamiento. En las tiendas comenzaron a venderse cosas que no se conocían ni de nombre, y otras que antes sólo se conseguían los ricos mediante el contrabando. Nunca había estado más hermosa la ciudad. Nunca la alta burguesía había sido más feliz: podía comprar whisky a destajo y automóviles a crédito” (p. 336).

Quiero decirles, finalmente , y en muy pocas palabras, por qué esta novela me ha gustado. Está escrita en el exilio y, sin embargo, no es nostálgica; quien la escribe es de izquierda, pero no demuestra ninguna vocación masoquista y, cosa rara, anda a la búsqueda de una audiencia lo más amplia y heterogénea posible; pero por sobre todo esta mujer tiene un gran sentido del humor, lo cual nos libera de la aristocrática gravedad a que nos tienen acostumbrados las letras chilenas.