UCLA
Mester

Title

¿Una Scheherazada hispanoamericana? Sobre Isabel Allende y Eva Luna

Permalink

https://escholarship.org/uc/item/64x165pn

Journal

Mester, 20(2)

Author

Reisz, Susana

Publication Date

1991

DOI

10.5070/M3202014153

Copyright Information

Copyright 1991 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at https://escholarship.org/terms

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

¿Una Scheherazada hispanoamericana? Sobre Isabel Allende y *Eva Luna*

Que la escritura—ese gran sueño diurno del creador literario—sea una manera privilegiada de realizar deseos, de amar y hacerse amar, de sobrevivir y de vencer a la muerte, es un hecho tan largamente admitido—aun antes del *exegi monumentum* horaciano—que cuando Freud escribió sobre el artista y el fantaseo no podía ignorar que estaba refraseando un viejo texto.

Cuando Isabel Allende se re-crea y re-crea al lector desplegando ante sus ojos la imagen especular de una mujer que escribe—y es escrita—para "hacer la existencia más tolerable" (*Eva Luna* 236) y contar la vida como a ella le gustaría que fuera, tampoco ignora que su proyecto es tan antiguo como el arte de fabular. Tanto *Eva Luna* como *Cuentos de Eva Luna* reconocen y proclaman su pertenencia a una tradición narrativa milenaria y su parentesco con la protagonista de *Las mil y una noches* desde los epígrafes.[1]

Isabel Allende sabe—con un conocimiento que no sólo se basa en la lectura—que a Scheherazada le iba la vida en cada relato, que su suerte dependía del capricho de un tirano y que su única arma defensiva era la astucia. Sabe también que en nuestra Hispanoamérica los sultanes pueden ocupar desde una destartalada silla de estera hasta un sillón presidencial.

La analogía con la heroína—o anti-heroína de su tercera novela—es obvia pero a un mismo tiempo sugiere una asimetría alentadora: mientras que Scheherazada se queda en la oralidad, Eva accede al poder de la palabra y a la regocijada conciencia de la diferencia a través de la escritura.

Algunos años antes de esos epígrafes a la vez serios y risueños—que caen en la cursilería tanto como desafían la sanción académica contra lo cursi—Helena Araújo iniciaba un ensayo sobre la narrativa "femenina" latinoamericana jugando con la idea de que Scheherazada sería un buen nombre *kitsch* para la escritora de nuestro (sub-)continente. Al mismo tiempo, comentaba desalentada:

> ¿se benefició alguna escritora con el famoso "boom" latinoamericano? Bien sabemos que no, que el "show" se lo robaron los magos de lo "real maravilloso" y que seguramente hubieran continuado robándoselo si hacia la década del 70 los universitarios norteamericanos y europeos no se hubieran cansado de elaborar tesis sobre García Márquez, Carpentier, Rulfo y Asturias (1982:31).

Su reclamo de entonces se extendía asimismo a la escasa fortuna que, en su opinión, habían tenido las escritoras latinoamericanas que desde su obra denunciaban el terrorismo de estado de los regímenes militares del cono sur:

> Y mientras se hacen cada día más famosos los relatos en que Mario Benedetti describe los infiernos de la tortura bajo la dictadura militar, pasa desapercibida la extraordinaria obra que sobre este mismo tema publica la argentina Elvira Orphée, y aquella en que su compatriota Griselda Gambaro ofrece una interpretación simbólica de dichos procesos. Tampoco se leen las novelas en que la chilena Ana Vásquez transcribe testimonios de los supliciados (1982:32).

Pocos años después, los éxitos de Allende vendrían a contradecir este amargo diagnóstico. No obstante ello, la triunfadora se mostró desde un comienzo muy consciente de las dificultades que había tenido que afrontar por ser mujer y, por lo mismo, bastante asombrada de su repentino ascenso literario. En una entrevista de 1987 concedía, casi a modo de confesión personal:

> Me educaron para ser mujer y eso sí que es una limitación. Las mujeres de mi edad nos formamos para secundonas, para secundar a un hombre: ser la enfermera del médico, la secretaria del jefe, la asistenta del profesor, la compañera del marido. . . Nos quitaron cualquier posibilidad de que pudiésemos realizarnos solas; nos educaron para trabajar en algo que no fuese muy lucido, pero jamás para brillar.
>
> Fue necesario que yo cumpliera cuarenta años y que pasara muchos dolores para llegar a saber que lo que yo decía interesaba a alguien (1987:62).

La expresión hipermodesta con que Allende describe su lucha por acceder a un discurso público—el de los cotos predominantemente masculinos de la política, la ciencia o el arte—destapa una de las muchas contradicciones en que tendemos a entrampanos las latinoamericanas de la generación de Allende cuando queremos hacernos oír desde una posición no-secundona: solemos entonar una bifonía algo disonante en la que la primera voz asume los valores de la ideología que rebaja el habla de mujer a cháchara intrascendente.

Por cierto que todo lo que ella había dicho antes de *La casa de los*

espíritus—incluida allí la actividad no tan secundona del periodismo—tuvo que interesarle a más que a "alguien." Cuando ella lo frasea así, al mismo tiempo que esboza una protesta contra el ancestral enclaustramiento de las prácticas discursivas de las mujeres, asume que la única audiencia con peso y prestigio social es la creada—y controlada—por el sistema enclaustrador.

Que el reconocimiento, para ser satisfactorio, tiene que provenir de ese monstruo de mil cabezas de la opinión pública, resulta aún más claro en otro contexto, en el que el resentimiento de la escritora postergada—o tan solo derridianamente "diferida"—cede paso a una proclama triunfalista:

> Escribir ya no es sólo un placer. Es también un deber que asumo con alegría y orgullo, porque comprendo que estoy en posesión de un instrumento eficaz, un arma poderosa, un ancho canal de comunicación (1985:451).

No pretendo insinuar que el hecho de que un escritor o escritora aspire a ser leído/-a por los más tenga en sí nada de anómalo. Todo lo contrario: a lo largo de la historia literaria de Occidente—en la que los hombres, como en tantos otros quehaceres públicos, han llevado la "voz cantante"—la mayoría de los escritores no han tenido mucho pudor en admitir que para ellos—y muy raramente para ellas—ser leídos por un público cuantitativa o cualitativamente importante, de hoy y de mañana, equivale a ser amados, valorados, reflejados en un espejo amable y gratificante.

Sí me inclino a conjeturar que el anhelo de ser leída-amada puede significar una angustia aún más radical que el freudiano "temor de castración" o la "ansiedad de influencia" de que habla Harold Bloom. Concuerdo con Helena Araújo en pensar que la ansiedad de la escritora es más primaria y lacerante que el miedo masculino de no ser su propio creador (o de que la palabra de los antepasados, en el retorno de lo palimpséstico reprimido, oblitere la suya): la mujer que escribe y que, al hacerlo, busca su identidad, tiene que enfrentarse a predecesores que a la par que le dejan en herencia normas literarias le imponen modelos y estereotipos de lo que ella supuestamente *es* o debería ser (Araújo 1984:599).

Los principios normativos con los que ella se confronta—tan mal preparada para el juego de la rivalidad y de la lucha—no son sólo estéticos ni sólo escriturales. No sólo le plantean un deber-hacer con la palabra sino, sobre todo, un deber-ser que busca anular su propia aspiración a encontrarse a sí misma en el despliegue de una heterogeneidad múltiple, creativa, propicia al cambio y al intercambio de roles.

¿Cómo ha resuelto Isabel Allende el doble reto de hacer oír su voz de novelista y proclamar su derecho a la diferencia—en la ficción y en la vida—dentro de sistemas literarios, sociales y políticos tan poblados de figuras opresivas y de vozarrones tonantes? ¿Cómo ha logrado escribir

novelas capaces de convocar por igual a mayorías y minorías teniendo tan pocas "madres literarias" en quienes apoyarse y en la molesta vecindad de los "colosos" del *boom*? ¿Cómo ha logrado elaborar una visión disidente de la reciente historia hispanoamericana—desde la perspectiva doblemente marginal de las mujeres y de los perseguidos políticos—en un medio tan hostil a la libertad, la divergencia y la pluralidad, tan marcado por el autoritarismo y la pasión de los uni-formes?

Mis preguntas anticipan una evaluación personal—sin la menor pretensión de "objetividad" —y asumen sin cuestionarlas algunas nociones controvertidas pero son menos retóricas de lo que podrían parecer. Por ello considero oportuno, antes de intentar una respuesta a tales interrogantes, hacer algunas precisiones teóricas que me ahorrarán malentendidos previos a cualquier argumentación.

Pienso que la obra de Isabel Allende es un típico exponente de la "escritura femenina" de los años 80 en el mundo hispánico, pero no derivo automáticamente esta afirmación del hecho de que la autora sea una mujer, de que escriba en español y de que haya alcanzado notoriedad en el mencionado decenio.

Con la expresión "escritura femenina" me refiero a un objeto de identidad inestable pero susceptible de ser caracterizado con cierta precisión si es que se asume consistentemente una perspectiva histórica. Se trata, en efecto, de "un tipo de escritura que expresa formas específicas de experiencia basadas en una forma específica de marginalidad y que lo hace a través de ciertas estrategias discursivas condicionadas por el carácter patriarcal de la institución literaria y por la necesidad de someterse a o de confrontarse con una autoridad textual ejercida por una voz *masculina* en nombre de la *humanidad*. Si bien parece lógico dar por sentado que corresponde a las mujeres producir este tipo de literatura, no se puede descartar de antemano la hipótesis de que también pueda ser cultivada por hombres capaces de identificarse con dichas formas de experiencia y de marginación."[2]

Dado que el fenómeno de la "escritura femenina" se puede considerar un lenguaje particular y que, en tanto tal, constituye un sistema de modelización de la experiencia de la realidad,[3] me parece importante—si se tiene la intención de esclarecer problemas de identidad genérica—indagar en cada caso qué imagen de la mujer, del hombre y del mundo produce una mujer que escribe—o alguien que escribe como podría hacerlo una mujer—así como preguntarse qué tipo de relación dialógica se establece entre los enunciados de la escritora y los que, sobre el mismo tema, ha elaborado la tradición literaria patriarcal en la que necesariamente se inscribe su discurso.[4]

En relación con este último aspecto considero especialmente productiva la idea bajtiniana de que todo enunciado—literario o no—remite por lo

menos a dos sujetos (individuales o colectivos): el enunciador y el "representante acreditado" del propio grupo social, quien participa activamente en el discurso interior y exterior del primero (Todorov 98 y 212). Esto implica que el hablante siempre toma de algún modo en cuenta a una suerte de oyente ideal que encarna la visión del mundo, los patrones evaluativos y las formas de expresión típicas de la comunidad lingüística de la que él (o ella) siente que forma parte.

Si se acepta esta premisa, resulta pertinente, para una crítica genérica, tratar de determinar cuál es el/la "representante acreditado/-a" de la voz narrativa escogida por un/-a novelista y, sobre todo, cuál es el/la "representante acreditado/-a" con quien dialoga implícitamente el/la escritor/-a a través de las diferentes voces y lenguajes mimetizados en su obra.

Una observación de Lucía Guerra-Cunningham añade a estos planteos una variable que creo digna de ser tomada en cuenta. En sus "Reflexiones sobre la novela femenina" señala:

> debemos destacar que la configuración de cada grupo social en el continente hispanoamericano ha estado sujeta a la interrelación entre actividad económica, raza y sexo (1981:31).

Si bien los términos *raza* y *sexo* pueden resultar algo chocantes por su simplismo y crudeza, en este contexto apuntan sin eufemismos a factores que en nuestro medio—y tal vez también en otros medios supuestamente más desarrollados—pueden ser codeterminantes en la formación de los lenguajes sociales a que acabo de referirme. No es casual, por lo mismo, que la protagonista homónima de la novela *Eva Luna* sume a su condición de mujer la de ser mestiza e hija de una sirvienta y sirvienta ella misma.

La influencia de estos factores ha sido enfatizada por muchas escritoras hispanoamericanas, tanto en el terreno de la ficción como en el del ensayo crítico. Un ejemplo particularmente radical en este último campo es el de Sara Castro-Klarén, quien sostiene que una teoría literaria feminista latinoamericana tiene que partir de la premisa de que la lucha de la mujer está "cifrada en una doble negatividad, porque es mujer y porque es mestiza" (43).

Pienso que las aclaraciones precedentes me preservan de incurrir en la reprobación de la propia Isabel Allende. No se me oculta, en efecto, qué justificada irritación puede provocar en las creadoras que sus obras sean automáticamente catalogadas como "literatura femenina," con todas las connotaciones paternalistamente desvalorizadoras del marbete en cuestión.[5]

Entiendo y comparto en este punto la aparente contradicción de Allende cuando en la entrevista citada más arriba declara que *La casa de los espíritus* "es una novela escrita con una visión femenina" y acto seguido

considera que "si se habla de literatura femenina es como una segregación" (1987:62).

Su razonamiento es tan sencillo como convincente: nadie habla, por ejemplo, de "cirugía femenina" aunque la cirujana sea mujer, porque ella no se entromete en ese "cercado ajeno" del trabajo con las ideas. Yo añadiría, siguiendo a Luce Irigaray: en ese espacio reflexivo—en un doble sentido—que ha dejado a la mujer fuera de la representación o, cuando más, la ha representado como el negativo requerido por la "especularización" del sujeto pensante.

Creo que la paradoja planteada por Allende se resuelve en una oposición no problemática si se la entiende a la luz de los conceptos teóricos que acabo de esbozar. Por un lado, la "visión femenina" a que ella se refiere se puede interpretar como un lenguaje particular—en el sentido bajtiniano—que de algún modo expresa los condicionamientos culturales impuestos al sexo biológico de la escritora—y de la "representante acreditada" con la que ella dialoga—y que, al propio tiempo, está marcado por esos condicionamientos. Por otro lado, su resistencia a que sus novelas sean catalogadas como "literatura femenina" se explica por la ambigüedad—y ambivalencia valorativa—de la expresión en español, ya que con ella suele aludirse a un tipo de publicaciones dirigido restrictivamente a las mujeres y destinado a consolidar esos mismos condicionamientos—o "programaciones" para actuar como mujer—que la escritora denuncia por limitantes.

Vuelvo ahora a mis preguntas—no tan retóricas—en torno a esa capacidad de convocatoria—y de éxito editorial—que se ha puesto a prueba una vez más en *Eva Luna* y en el libro de cuentos derivado de esta tercera novela. Haciendo mía una expresión de Josefina Ludmer, procuraré explicar cuáles son las "tretas del débil" que ha utilizado esta mujer que comparte con su personaje la vocación de juglaresa, para apropiarse de lenguajes y formatos artísticos impuestos por los "gigantes" de la literatura hispanoamericana—como "el Poeta" (con mayúscula) o ese "bigotudo escritor colombiano en gira triunfal" (*Eva Luna* 178)—sin renunciar a su propia identidad individual y genérica.

Pienso que sus "tretas" guardan un estrecho parentesco con las estrategias de desalienación del lenguaje patriarcal descritas y aplicadas por Luce Irigaray en su *Spéculum de l'autre femme* o con la práctica de esa suerte de "discurso doble" o "desdoblado" al que, según Francine Masiello, debe recurrir toda escritora latinoamericana para hacerse oír: un tipo de discurso que a la par que reconoce las estructuras del poder ofrece una alternativa a ellas (56).

Quiero recordar dos ideas de Luce Irigaray que, a mi juicio, aparecen confirmadas y brillantemente realizadas en *Eva Luna* y, en general, en los textos ensayísticos y ficcionales de Isabel Allende.

Una de ellas es que el pensamiento filosófico de Occidente es fundamentalmente narcisista y auto-reflexivo y, en consecuencia, incapaz de representar—y representarse—la feminidad excepto como el negativo de su propia reflexión-reflejo. Dentro de esta circularidad la mujer sólo sería *el Otro del hombre*: su imagen especular invertida. Según Irigaray, las estructuras sociales y culturales en que vivimos—y que reglan todos los tipos de discurso en conformidad con el modelo filosófico—son el producto de una básica *hom(br)osexualidad*:[6] del deseo masculino de lo uno y de lo mismo.

Dejo hablar ahora a Isabel Allende a través de un admirable pasaje de *Eva Luna* en el que dialogan—cuestionándose recíprocamente—dos lenguajes: el hom(br)osexual, cuyo portavoz es el viejo periodista Aravena, y el del género silenciado durante siglos, que se manifiesta en el pensamiento —y la escritura—de la protagonista. El tema es Melecio-Mimí, una figura que como la de Mario, el peluquero, en *De amor y de sombra*, encarna provocativamente la idea de una sensibilidad femenina presa en un cuerpo con genitales de varón:

> —Es la feminidad absoluta, todos tenemos algo de andróginos, algo de varón y hembra, pero ella arrancó de sí hasta el último vestigio del elemento masculino y fabricó esas curvas espléndidas, es totalmente mujer, es adorable—dijo secándose la frente con un pañuelo.
>
> Miré a mi amiga, tan cercana y conocida, sus facciones dibujadas con lápices y pinceles, sus senos y caderas redondos, su vientre liso, seco para la maternidad y el placer, cada línea de su cuerpo hecha con invencible tenacidad. Sólo yo conozco a fondo la naturaleza secreta de esa criatura de ficción, creada con dolor para satisfacer los sueños ajenos y privada de los sueños propios (200).

La visión crítica—y endogenérica—de los estereotipos patriarcales de la feminidad surge aquí, como en tantos otros pasajes de las novelas de Allende, de los espacios blancos dejados entre los signos de una actividad mimética que muchas veces roza la parodia o una muy tenue ironía.

La otra idea de Irigaray asumida anticipadamente en mi último comentario es que el único modo de disturbar la lógica "falocéntrica" es sobrepasarla repitiéndola o imitándola. Esta idea se apoya a su vez en el presupuesto de que en sistemas patriarcales la mujer no puede disponer de un lenguaje propio sino que, en el mejor de los casos, sólo puede imitar un discurso público que siempre ha sido patrimonio masculino (si es que aspira a ser escuchada y entendida más allá de mínimos círculos privados). Pero si esto es así, el mimetismo que Irigaray recomienda—y practica en *Spéculum*—es, como lo ha observado Toril Moi, una suerte de duplicación o teatralización del mimetismo básico de todo discurso de mujer que pretenda ser inteligible dentro de las reglas patriarcales (140). Siguiendo

el razonamiento de Moi, para que esta especie de parasitismo a la segunda potencia se muestre como tal y adquiera la capacidad de erosión de una práctica deconstructiva, debe estar ubicado en un contexto político que permita diferenciarlo nítidamente de una simple imitación-adopción del discurso "falocéntrico" (por ejemplo, en el estilo de Margaret Thatcher).

Pienso que en el caso de Isabel Allende el contexto político—de su escritura y de su vida—es suficientemente claro como para que alguien pudiera confundirse: cuando ella mimetiza el lenguaje de un militar golpista, de un hacendado o de un cura aliado a los gamonales no necesita siquiera recurrir a una sobreacentuación paródica para alertar al lector sobre sus intenciones. (Esporádicamente lo hace, pero no son éstos los momentos más logrados de sus novelas.)

Este tipo de mímesis—o de polifonía—, por ser rasgo fundante del arte de escribir ficciones, tiene mucho menos interés—y personalidad—que la difusa actividad mimética que lo enmarca. El objeto de esta última no son ya lenguajes sociales en general sino lenguajes artísticos particulares como los consagrados por "el Poeta" o por "el colombiano bigotudo" a quienes Allende admira tanto (y a quienes no podría ignorar aunque no los apreciara especialmente). Es en este segundo nivel donde ella hace un uso virtuosístico de las "tretas del débil" (aun cuando no siempre se lo proponga conscientemente): la repetición, la imitación con una especie de guiño cómplice, la variación mínima, la cita abierta o enmascarada son en sus textos un medio muy eficaz de zafarse—discretamente—de los aplastantes "padres-maestros."

Otros críticos se han encargado ya de señalar las semejanzas estructurales, temáticas y estilísticas entre *La casa de los espíritus* y las grandes novelas de García Márquez o de Roa Bastos pero, al mismo tiempo, han reconocido de inmediato que Isabel Allende manipula ese aire de familia y utiliza la escritura del *establishment* para infiltrar por todos los resquicios el juego de las diferencias.[7] Bastará como muestra el celo reivindicativo del siguiente comentario:

> A pesar de estas semejanzas superficiales, que forman parte de la estrategia "reprobatoria" de *La casa de los espíritus*, confundir a Isabel Allende con García Márquez consistiría en incurrir en el mismo error que considerar a Cervantes un continuador de las novelas de caballerías. *Don Quijote* no es una imitación del *Amadís* sino su sepulturero paródico (Marcos 402–3).

Que la autora misma practica el juego con abierta complacencia—hasta llegar en ocasiones a cierto exhibicionismo—lo evidencia, por ejemplo, aquel pasaje en *De amor y de sombra* en el que Irene dice bromeando sobre una carta: "Es para alguien que no tiene quien le escriba" (54).

Incluso en aquellos casos en que el contexto hace aparecer a la cita como

un modo humilde y reverente de aceptar la primacía del otro, la tendencia al mimetismo irrumpe en su escritura con una fuerza anárquica, que borra toda huella de acatamiento. En el escenario de un congreso—terreno ideal para el despliegue de luchas y vasallajes intertextuales—Isabel Allende inició su exposición confesando su "susto" por tener que hablar sin la mediación de sus personajes y, en una actitud que podría parecer típica de quien no confía en su propio discurso, se amparó de inmediato en una cita . . . del "Poeta":

> Amo tanto las palabras. . .Tienen sombra, transparencia, peso, plumas, pelos, tienen todo lo que se les fue agregando de tanto rodar por el río, de tanto transmigrar de patria, de tanto ser raíces. . . ¡Qué buen idioma el mío! ¡Qué buena lengua heredamos de los conquistadores torvos!

Como en contrapunto con las preocupaciones de filiación y de propiedad de la admirada voz del patriarca, la voz femenina retomó de inmediato el discurso para añadir con modestia:

> Mi oficio es la escritura. El único material que uso son palabras (. . .) Están en el aire, las lleva y las trae el viento, puedo tomar la que quiera, son todas gratis (. . .) Infinitas palabras para combinarlas a mi antojo, para burlarme de ellas o tratarlas con respeto, para usarlas mil veces sin temor a desgastarlas. Están allí, al alcance de mi mano. Puedo echarles un lazo, atraparlas, domesticarlas. Y puedo, sobre todo, escribirlas (1985:447-8).

Todo lo que en el texto de Neruda dejaba la traza de una ansiedad genealógica y patrimonial—raíces, patria, migración, conquista, herencia—aparece aquí metamorfoseado en aire, tornadizo viento y gratuidad. "Las palabras son gratis," repite programáticamente esa otra-yo de Allende que es Eva Luna, recordando—escribiendo—un dicho de su madre, Consuelo, humildísima sierva y omnipotente narradora (24).

Con una discreción afín a la de Consuelo, esa figura "capaz (. . .) de no hacer el menor alboroto, como si no existiera" (24), Isabel Allende abre finas grietas en el discurso nerudiano, deja al descubierto las obsesiones patriarcales y en suave diálogo con ellas propone una estética de la libertad, la irreverencia y el anonimato carnavalescos, una estética tan poco inspirada en la voluntad de dominio que puede admitir, junto al impulso subversivo de la burla, la fuerza cohesionante del respeto. Las metáforas que ella escoge para hacer eco a las del "Poeta" deconstruyen la imagen masculina de la escritura como árbol—genealógico y fálico, enraizado en un territorio de su pertenencia—y dibujan el contorno de una planta parásita, con "raíces (. . .) en el aire," que toma su alimento sin endeudarse.

No es casual (o tal vez lo sea, pero de un modo no trivial), que esta imagen del trabajo de la escritora con las palabras presente interesantes

puntos de contacto con las nociones de "escritura" y "la otra bisexualidad" de Hélène Cixous. Para esta autora, quien en este punto parece muy próxima a Derrida, la "escritura" es el espacio en que "lo mismo" y "lo otro" aspiran a interpenetrarse en un incesante proceso de intercambio, que no anula las diferencias ni queda fijado en una secuencia de lucha y expulsión. De modo análogo, "la otra bisexualidad" es aquella que no busca borrar las diferencias en la fantasía de un "ser total" sino que las provoca, persigue y acrecienta. Piensa Cixous que por razones histórico-culturales la mujer está más predispuesta que el hombre tanto a esta "bisexualidad" como al tipo de escritura que la manifiesta (Moi 108-10).

Sin entrar a considerar las aristas polémicas de esta última hipótesis ni asumir la generalización implícita en ella, quisiera recordar al pasar—porque otros críticos se han detenido en este aspecto—[8] que las figuras novelescas más impregnadas de la simpatía de Allende son esas mujeres luchadoras y resistentes y esos hombres sentimentales o particularmente sensibles que albergan en sí la capacidad de reconciliar las oposiciones binarias *activo-pasivo* o *intelecto-emoción* y la de liberar en sus actos de amor esa "otra bisexualidad" multiforme y cambiante, que multiplica los efectos de la inscripción del deseo en el propio cuerpo y en el cuerpo del otro. Consuelo, Eva, Rolf Carlé, Melecio-Mimí representan, de uno u otro modo, esa energía creativa que en las dos novelas anteriores aparecía encarnada en figuras como las de las mujeres Trueba o Irene Beltrán, como Pedro Tercero, Miguel, Francisco Leal o Mario el peluquero.

Como contrapartida—y complemento indispensable—en una mímesis del mundo que aspire a incluir las ideologías que se forman en relación de lucha así como las tensiones y contradicciones internas de cada ideología, no faltan, en esta galería de tipos humanos, portavoces masculinos y femeninos de una agresiva monosexualidad fálica que invade el lenguaje de todos los estratos sociales (desde el gamonal Esteban Trueba hasta el guerrillero Huberto Naranjo, desde la clasemediera arribista Beatriz Alcántara hasta la mulata de bajos fondos que cría a Eva con "amorosos" golpes).

La "visión femenina" de este mismo mundo o, como lo sugerí más arriba, el lenguaje social que la autora de *Eva Luna* asume como propio, no puede dejar de estar atravesado—por los motivos que acabo de anotar—de contradicciones internas y de las interferencias de los otros lenguajes mimetizados por ella.

Una de las áreas temáticas en que ese lenguaje de mujer registra con especial intensidad las íntimas luchas y tensiones de una identidad femenina en formación es aquella que incide en las conflictivas interrelaciones de los condicionamientos biológicos y culturales. Veamos, por ejemplo, cómo el cambiante parasitismo de la escritura de Allende multiplica su capacidad plurilingüe para acoger—y a veces mezclar y confundir—las más opuestas

opiniones sobre tópicos tan espinosos como el tabú de la virginidad o el significado emocional de la menstruación.

En torno al primero dialogan enconadamente un lenguaje patriarcal cuyos "representantes acreditados" son un hombre y una mujer (Huberto Naranjo y la Madrina) y un lenguaje vacilante y escindido (el de la protagonista), que pugna por desenmascarar estereotipos machistas sin lograrlo del todo.

La Madrina, víctima de su doble marginalidad —social y sexual—, promiscua, autodesvalorizada hasta extremos caricaturescos, siente nostalgia por poseer ese "tesoro" perdido y pasa afanes por preservarlo en Eva, su protegida (87). Eva, la mujer en busca de una liberación que incluya su sexualidad, niega ese pseudo-valor pero por no herir al hombre al que ama—alguien que arriesga su vida por la causa de la justicia—acepta la necesidad de crear una fábula tolerable para él, en la que la verdad de una magnífica iniciación erótica—en el mejor estilo de *Las mil y una noches*— se transforma en la truculenta mentira de una violación ejecutada por la policía—en el mejor estilo de la realidad hispanoamericana.

El contexto ideológico que marca la mímesis del lenguaje machista como un producto de segundo grado—emanado del discurso mimético de una mujer que trabaja con el lenguaje novelesco de los artífices del *boom*— no está materializado aquí en figuras de locutores. Es tan sólo una sutil resonancia irónica que adquiere el discurso de la narradora por la presencia en él de oposiciones binarias paradójicas: quienes reclaman la virginidad de las mujeres no son los buenos burgueses ni las buenas burguesas ni aquellos curas ridículos que asoman insistentemente en las fabulaciones de la autora, sino las putas que ayudan a preservar la "pureza" de las novias (108), mujeres lumpenizadas como la Madrina y heroicos guerrilleros que no temen morir por el cambio de un orden social opresivo y que, al mismo tiempo, son incapaces de enfrentar a una mujer cuyo himen no esté intacto o cuya experiencia sexual no nazca de un atropello.

Análoga paradoja se perfila en la conducta de la protagonista: sus esfuerzos por lograr una identidad independiente de la que le impone una sociedad represora de todas las libertades y de toda aspiración a la diferencia no incluyen la lucha por liberar al hombre amado de sus propias tendencias represivas y auto-represivas. Al crear para él una ficción consoladora—el "cuento" de una virginidad perdida a la fuerza o el "show" de una satisfacción sexual que él no puede darle (181)— responde a su paternalismo con maternalismo.

Igualmente paradójico resulta, en este episodio, el juego—tan frecuente a través de toda la novela—de las oposiciones, interferencias y (con-)fusiones de realidad y ficción: la realidad —novelesca—vivida por Eva Luna en su primer encuentro amoroso con Riad Halabí se parece mucho a las ficciones que ella lee apasionadamente y remodela en su imaginación, pero

esa misma "realidad" que, por haber sido tan grata, resultaría inaceptable para el machismo de Huberto Naranjo, aparece remodelada en una novelesca mentira piadosa que evoca los aspectos más sórdidos de la más cruda realidad hispanoamericana.

Un tratamiento semejante—doble mímesis perspectivizada por una difusa ironía contextual—se aplica a esa manifestación cíclica de la sexualidad femenina que un lenguaje patriarcal dolorosamente internalizado por la mujer marca con los estigmas de la impureza y la inferioridad:

> Durante mucho tiempo, la escolástica tradicional discutió si era factible el hecho de que las mujeres tuvieran alma, o si, como los animales, debían considerarse seres inferiores exentos de espiritualidad. Las mujeres inducían al varón a pecar, una mujer había causado la pérdida del paraíso, menstruaban y sus señas de inteligencia eran escasas (Peri Rossi 498).

> La narrativa de las mujeres sería una suerte de hemorragia menstrual derivada de su propio yo, incapaz, todavía, de proyectar su objetividad en una obra de carácter simbólico (Peri Rossi 505).

Estos dos textos de Cristina Peri Rossi—que en su irritado e irritante mimetismo denuncian la vetustez y continuidad de un discurso que sigue siendo para muchas mujeres fuente de ansiedad—constituye la contraparte reflexiva del mismo procedimiento que utiliza Isabel Allende en sus ficciones para poner al descubierto las contradicciones y ambivalencias de una ideología que fuerza a las mujeres a ser exiliadas de su feminidad.

Eva Luna, la que lleva emblemáticamente en su nombre la traza de la ira y la nostalgia masculinas por el paraíso perdido y en su apellido—inventado por la madre—la insignia orgullosa de una fertilidad en periódico renacimiento, deja de menstruar por el impacto de la muerte de amor de Zulema, la estéril. Años más tarde, en la cercanía de dos hombres importantes para ella, su antiguo amante—heroico y machista—y su nuevo amigo—poco heroico pero sensible y sin afanes posesivos—tiene dos sueños eróticos que liberan el deseo largamente reprimido y al mismo tiempo desplazan a las imágenes de una fantasía sadomasoquista, la vivencia corporal —profundamente ambigua— de un útero que vuelve a sangrar. Placer y dolor, triunfo y derrota, fuerza y debilidad, se condensan en cada detalle de las dos escenas oníricas que Isabel Allende fantasea para su otra-yo disolviendo y confundiendo la en-carnizada lucha de las oposiciones binarias:

> Soñé que hacía el amor balanceándome en un columpio. Veía mis rodillas y mis muslos entre los vuelos de encaje y tafetán de unas enaguas amarillas, subía hacia atrás suspendida en el aire y veía abajo el sexo poderoso de un hombre esperándome. El columpio se detenía

> un instante arriba, yo levantaba la cara al cielo, que se había vuelto púrpura y luego descendía velozmente a enclavarme (223).
>
> Volví a hundirme en un sopor pesado, empapada de transpiración, soñando esta vez que navegaba en un bote estrecho, abrazada a un amante cuyo rostro iba cubierto por una máscara de Materia Universal, que me penetraba con cada impulso de las olas, dejándome llena de magullones, tumefacta, sedienta y feliz (224).

No es difícil descubrir en ambas escenas una fantasía de violación cuyos efectos, para la psiquis femenina, son harto diferentes de los que produciría una violación real, en la que sólo se hacen presentes en la conciencia la humillación y el horror. El deleite de una invasión brutal, de ser vejada y maltratada, se hace posible en el fantaseo por la ausencia de victimario y de dolor psico-físico pero, sobre todo, por la gratificante experiencia de un goce desculpabilizado: liberada—por el atropello— de tener que asumir como propio un deseo que le está vedado, la soñadora tiene el dudoso privilegio de sentir que *le hacen* lo que ella *no debe hacer*.

En los dos sueños de Eva las imágenes se pueden interpretar, según la ortodoxia freudiana, como realizaciones de deseos típicamente femeninos que emanan de la total sujeción a un orden simbólico patriarcal en el que el "sexo poderoso"—y visible—es atributo exclusivo del hombre, en el que el sexo de la mujer—ese "nada a la vista," ese supuesto resultado de la castración—se oculta entre los vuelos de sus enaguas, y en el que ella se deja "penetrar," se deja hacer "magullones" y se aniña en un columpio o en un bote-mecedora para mayor placer del macho anónimo que la acompaña.

A pesar de todo esto, la verdadera escenificadora del sueño desliza un detalle que disturba la lógica de esta trillada simbología de la negatividad y la pasividad femeninas: la "niña" del columpio *no se deja hacer* lo que ella misma *no-debe-hacer*, sino que, como ave rapaz en vuelo rasante, viene a "en-clavarse" en el hombre (que, como la víctima, espera abajo) y a in-corporarse el poder del falo.

Tras el "sueño" reconfortante y conciliador de dolorosas contradicciones, que intenta homogenizar dos visiones opuestas del erotismo femenino—monosexualidad pasiva versus bisexualidad activa—, Eva descubre que ha vuelto a menstruar después de muchos años e interpreta el hecho como la evidente señal de que su cuerpo ha superado el miedo al amor. La evaluación que hacen de ese mismo suceso los dos personajes "femeninos" más cercanos a sus afectos instala, sin embargo, una nueva paradoja: la alegría de Eva no es compartida por su casi-madre (o casi-abuela) Elvira, quien siendo mujer y sintiéndose tal, ve en aquello sólo una "inmundicia" (227), sino por Melecio-Mimí, un hombre que se siente mujer y que está convencido de que su cuerpo "es un error" (98) pero que,

por lo mismo, jamás ha tenido ni podrá tener esa experiencia . . . para su nostalgia, envidia o desconsuelo.

El diálogo político que enmarca estos debates tampoco elude las contradicciones internas de las ideologías más afines a la visión del mundo de la protagonista. Eva reconoce desalentada que la idea marxista de la lucha de clases, asumida por el hombre que ama y admira, no incluye a la mujer como grupo social y que, por lo tanto, su marginación es doble (183). Su "amiga" Mimí—el transexual Melecio—la confirma en este penoso descubrimiento resumiendo en una expresión epigramática la axiología patriarcal de la que, en su opinión, no puede evadirse ningún proyecto político conocido (incluso los de apariencia más igualitaria y justiciera): "Autoridad, competencia, codicia, represión, siempre es lo mismo." El-ella, por su carácter de contradicción viviente, subraya, desde lo imposible de su deseo—ser plenamente mujer—, la naturaleza utópica de la única revolución en la que cree: una que se proponga "cambiar el alma del mundo" con una sensibilidad femenina (211).

En relación con esta última idea, no puedo dejar de comentar algunos aspectos de *Eva Luna* que ponen a la protagonista de la novela en la peligrosa vecindad de una "Scheherazada *kitsch*" o de una abanderada de ideales tan generosos como descabellados.

Al inventar una narradora que no escribe lo que vive o vivió—una autobiografía—sino que vive lo que escribe—un libreto para la televisión—, Allende se corre el riesgo de que *su* novela se confunda con un ejemplar—sólo algo mejor escrito que lo usual—del género que su personaje cultiva en la ficción y sobre el que reflexiona hasta la última línea. Tanto más cuanto que su texto confirma esa inexorable ley de los folletines que inicialmente provoca el asombro de Eva:

> (. . .) siempre me sorprendía que al final a la protagonista se le acomodaran tan bien las cosas, porque durante sesenta capítulos se había conducido como una cretina (63).

Es indudable que si bien Eva no se comporta "como una cretina"—entre otras razones porque se esmera en crear una imagen aceptable de sí misma—, todo se le acomoda demasiado bien al final. Y no podría ser de otra manera . . . pues ella está escribiendo una telenovela autobiográfica o una autobiografía folletinesca.

La sirvientita huérfana y desamparada de los melodramas mexicanos, argentinos, venezolanos o chilenos encuentra en la escritura de Isabel-Eva una prójima algo desnaturalizada y sin embargo cercana, que no tiene la suerte "milagrosa" de casarse con un millonario pero sí la de convertirse en escritora de éxito, participar sin daño en la subversión contra el sistema de que fue víctima y ser amada por un hombre brillante y sin prejuicios.

Isabel Allende conoce tan bien las telenovelas como las expectativas y ensoñaciones del público femenino al que aquéllas buscan fascinar: para muchas hispanoamericanas de hoy la aspiración máxima puede ser comer todos los días o tener una cama propia; para muchas otras (cuyas necesidades básicas están satisfechas) la meta dorada puede ser el matrimonio; para otras el deseo de vivir en pareja o de formar una familia puede ir paralelo con el de desarrollarse profesionalmente, ganar dinero y ser famosas . . . ; para todas o casi todas la gran ilusión es ser amadas por un hombre bueno, inteligente, "diferente." Eva Luna realiza todos estos sueños y, como Mimí, aspira a "cambiar el alma del mundo" (211) o a "darle un poco de color a la vida" (167) a fuerza de fantasear.

Hay que admitir, por otro lado, que Allende no teme caminar al filo de la navaja, ya que muchas veces utiliza en forma seria—o, al menos, sin ninguna señal contextual que delate una intención burlesca—expresiones bastante cercanas a sus parodias del lenguaje "romántico" de las novelitas "rosa." Estas últimas son fáciles de reconocer por su desmesura caricaturesca, como en el siguiente pasaje de *Eva Luna*:

> Cuando pude leer de corrido, me trajo novelas románticas, todas del mismo estilo: secretaria de labios túrgidos, senos mórbidos y ojos cándidos conoce a ejecutivo de músculos de bronce, sienes de plata y ojos de acero, ella es siempre virgen, aun en el caso infrecuente de ser viuda, él es autoritario y superior a ella en todo sentido, hay un malentendido por celos o por herencia, pero todo se arregla y él la toma en sus metálicos brazos y ella suspira esdrújulamente, ambos arrebatados por la pasión pero nada grosero o carnal. La culminación era un único beso que los conducía al éxtasis de un paraíso sin retorno: el matrimonio (123).

He aquí, por el contrario, varios fragmentos de la más sentimental de sus novelas (*De amor y de sombra*), en los que la descripción de escenas amorosas o de sentimientos eróticos no se distancia lo suficiente del patetismo y la pomposidad verbal que suelen caracterizar a la literatura trivial:

> La besó en la mejilla lo más cerca posible de la boca, deseando con pasión permanecer a su lado eternamente para preservarla de las sombras. Olía a yerbas y tenía la piel fría. Supo que amarla era su destino inexorable (80).

> Fue una noche inolvidable para ambos. Mario le contó su vida y en la forma más delicada insinuó la pasión que se estaba instalando en su alma. Presentía una negativa, pero estaba demasiado conmovido para callar sus emociones, porque nunca antes un hombre lo había cautivado de ese modo. Francisco combinaba la fuerza y la seguridad viriles con la rara cualidad de la dulzura (91).

> Se sentía irremediablemente atraído hacia ella, en su presencia se exacerbaban todos sus sentidos y su espíritu se llenaba de alegría. Irene lo divertía, lo fascinaba. Bajo su apariencia voluble, inconsciente y hasta candorosa, se encontraba su esencia sin mácula, como el corazón de un fruto aguardando su tiempo de maduración (107).
>
> El no se movió, conmovido por una emoción nueva y totalitaria hacia esa mujer, ya para siempre ligada a su destino (121).
>
> Sonrieron aliviados, divertidos, temblorosos, seguros de que no intentarían una aventura fugaz porque estaban hechos para compartir la existencia en su totalidad y emprender juntos la audacia de amarse para siempre (121).
>
> Cuando Francisco se quitó la ropa fueron como el primer hombre y la primera mujer antes del secreto original (191).
>
> Cerró la puerta con llave y se acostó boca abajo en su camastro, estremecido por ese ronco y terrible llanto con que los hombres lloran las penas de amor (211).

En muchos otros casos la diferencia cualitativa entre las metáforas paródicas y las usadas seriamente resulta poco notoria. De los "músculos de bronce, sienes de plata y ojos de acero" del ejecutivo de la novelita rosa ridiculizada en *Eva Luna* al "manto del escándalo," el "hachazo de la tragedia" o "la niebla de la inconsciencia" de los siguientes pasajes dramáticos—tan característicos del estilo de *De amor y de sombra*—no parece mediar un gran trecho:

> No fue la única en *albergar esos negros pensamientos* (44).[9]
>
> Por otra parte, si semejantes prácticas llegaban a oídos de su superior, *el manto del escándalo* oscurecería definitivamente su vejez (65).
>
> *Un silencio glacial reinó* en el estudio (90).
>
> *La apatía lo envolvió como un manto* (124).
>
> La tragedia impactó a los Leal *como un hachazo* (124).
>
> La tibia proximidad de Irene *envolvió* a Francisco *como un manto misericordioso* (190).
>
> Esa fue la noche más larga de su existencia. La pasó sentado junto a Beatriz en un banco del pasillo de la clínica, frente a la puerta de Terapia Intensiva, *donde su amada deambulaba perdida en las sombras de la agonía* (242).
>
> [L]a crucificaron sobre una cama con el suplicio permanente de las sondas, manteniéndola *sumida en la niebla de la inconsciencia* para que soportara su martirio (242).

La ausencia de claros límites entre el uso literal del estereotipo y su bivocalización irónica se hace sentir de modo muy especial en otro pasaje de la misma novela con el que cierro este muestrario de casos "fronterizos." Vale la pena observar en él cómo se produce un tránsito sutilísimo o más bien un deslizamiento desde una utilización secundaria—distanciada, reflexiva, humorística—del cliché hacia su simple utilización primaria:

> Su aspecto de campeón de natación resultaba atrayente. La única vez que callaron las máquinas de escribir del quinto piso de la editorial, fue cuando él apareció en la sala de redacción en busca de Irene, bronceado, musculoso, soberbio. Encarnaba la esencia del guerrero. Las periodistas, las diagramadoras, las impasibles modelos y hasta los maricones levantaron los ojos de su trabajo y se inmovilizaron para mirarlo. Avanzó sin sonreír y con él marcharon los grandes soldados de todos los tiempos, Alejandro, Julio César, Napoleón y las huestes de celuloide de las películas bélicas. El aire se tensó en un hondo, denso y caliente suspiro. Esa fue la primera vez que Francisco lo vio y muy a pesar suyo *se sintió impresionado por su poderosa estampa*. De inmediato, sin embargo, lo invadió un malestar que atribuyó a su desagrado por los militares, porque no podía admitir que fueran celos vulgares (102).

Para entender y evaluar el proyecto artístico de Isabel Allende tomando en consideración sus condicionamientos históricos y sus propias premisas estético-políticas conviene hacer eco a algunos de los argumentos y contra-argumentos que suelen aparecer en el diálogo de las escritoras feministas de Hispanoamérica.

En su colección de ensayos *Sitio a Eros* Rosario Ferré propuso como programa a sus colegas "aprender a explorar su ira y su frustración así como sus satisfacciones ante el hecho de ser mujer" (37). Si se observa la narrativa de Allende a la luz de este precepto, se comprueba de inmediato el desbalance entre la cara negativa y la cara positiva de sus imágenes de mujer. Sentimientos como la ira o la frustración raramente aparecen como constitutivos de un carácter femenino o como motor de sus acciones. A cambio de ello, es muy frecuente que esté representado el lado fuerte, generoso y autoafirmativo de la feminidad, así como la capacidad, efectiva o al menos potencial, no sólo de una relación solidaria entre mujeres sino también de una relación plena y simétricamente complementaria con el hombre. La Férula de *La casa de los espíritus* es una semiexcepción que confirma la regla.

Cabría preguntarse, entonces, siguiendo la línea de pensamiento de Ferré, si no habría que ver en todo esto algún rasgo de conformismo o de ingenuo idealismo. Antes de esbozar una respuesta, quisiera pasar a considerar otro argumento, en cierta medida opuesto al anterior.

Examinando la obra narrativa de Rosario Ferré, Lucía Guerra-Cunningham admite la importancia que puede tener, para desenmascarar los estereotipos de la ideología burguesa patriarcal, la representación literaria de la ira y la rebeldía femeninas pero, a un mismo tiempo, cuestiona que ese proceso desenmascarador se estructure según el principio de oposiciones binarias (tipo "esposa respetable"—"negra puta") y pueda dar como resultado una suerte de "*anti-märchen*." Guerra ve en este rasgo de los cuentos de Ferré "una derrota ideológica implícita," ya que, en su opinión, "una verdadera liberación" no puede—no debe—expresarse tan sólo en los motivos de la venganza y la muerte, sino que "implica imponer los valores femeninos hasta ahora marginados" (1984:22).

A partir de estos juicios puedo formular ya una respuesta a las dudas planteadas más arriba. Yo no sé si Isabel Allende quiere "imponer" algo—intuyo que este verbo no va con sus inclinaciones—pero sí creo que en las novelas y cuentos escritos hasta ahora ha puesto fuertemente de relieve esos "valores femeninos marginados."

Como lectora de *Eva Luna* y miembro del grupo social más intensa y directamente apelado por el mensaje intra- y extra-ficcional de la autora, siento que , en lugar de un "*anti-märchen*," ella me propone un mundo posible—o quizás imposible—, afín al del *märchen* o al de la telenovela pero que, a un mismo tiempo, interpone entre mi visión y ese mundo una escritura que erosiona silenciosamente la moral ingenua del *märchen* o de la literatura trivial. Una escritura que despliega y multiplica sin cesar su parasitismo, que mimetiza una y otra vez la mímesis de lenguajes artísticos estereotipados, que incrusta o entrecruza ficciones en el interior de la ficción y que crea así el vértigo de una proliferación indetenible y un encaje al infinito.

No puedo dejar de recordar que los juegos con la ficción y las parodias de literatura trivial tienen varios siglos de antigüedad y que, más cerca de nosotros, entre los prominentes del "boom," hay por lo menos un eximio cultor de ambos procedimientos. Si lo recuerdo es porque creo que tanto el marco histórico amplio como la contigüidad temporal y espacial favorecen el deslinde. Concluyo, pues, abriendo paso al diálogo de las diferencias:

— La mímesis de la estética trivial—especialmente visible en *Eva Luna*—es una de las múltiples manifestaciones del mimetismo polimorfo en que se funda la estética de Isabel Allende.

— Las estilizaciones y parodias de la cultura de masas latinoamericana y la ficción que se desdobla y autoanaliza nunca son en su obra efectos *per se*. En *Eva Luna* son medios complementarios de indagar y desmontar los mecanismos de la manipulación ideológica, el ilusionismo escapista y el fantaseo creativo.

— El pensamiento utópico que asoma intermitentemente en algunos de los lenguajes sociales mimetizados en *Eva Luna*—como la idea de la revolución por el amor—no intenta disimular sus propias contradicciones. En este acto de autodesnudamiento radica su capacidad de denunciar—como en contrapunto—las contradicciones del pensamiento autoritario que le da origen y contra el cual se rebela.
— El valor de la obra de Allende no reside en su originalidad adánica—o "évica"—sino en la lúcida conciencia de que sólo se puede ser "original" llevando hasta sus últimas consecuencias el reconocimiento de que es imposible serlo y convirtiendo, como ella, esa imposibilidad en programa.

Susana Reisz
Lehman College and The Graduate Center of the
City University of New York

NOTAS

1. Epígrafe de *Eva Luna*: Dijo entonces a Scheherazada: "Hermana, por Alá sobre ti, cuéntanos una historia que nos haga pasar la noche . . ."
(De *Las mil y una noches*)

Epígrafe de *Cuentos de Eva Luna*: El rey ordenó a su visir que cada noche le llevara una virgen y cuando la noche había transcurrido mandaba que la matasen. Así estuvo haciendo durante tres años y en la ciudad no había ya ninguna doncella que pudiera servir para los asaltos de este cabalgador. Pero el visir tenía una hija de gran hermosura llamada Scheherazada . . . y era muy elocuente y daba gusto oírla.
(*Las mil y una noches*)

2. El pasaje citado es parte de un trabajo leído en el simposio "Female Discourses: Present, Past, and Future" que tuvo lugar en UCLA del 2 al 4 de mayo de 1991. La ponencia, que lleva el título "Hipótesis sobre el tema 'escritura femenina e hispanidad,' " aparecerá en el primer número de la revista *Tropelías* (primera revista española de teoría literaria, publicada por la Universidad de Zaragoza).

3. Esta idea, que procede de Yuri Lotman y es central en su teoría semiótica, aparece fundamentada en Reisz de Rivarola 1986: 37–40.

4. Este aspecto de la indagación—el de la intertextualidad como terreno de lucha—ha sido enfatizado por Jean Franco, quien en un excelente ensayo sobre las tareas básicas de una teoría literaria feminista, comenta:

> Todo escritor, tanto hombre como mujer, enfrenta el problema de la autoridad textual o de la voz poética ya que, desde el momento en que empieza a escribir, establece relaciones de afiliación o de diferencia para con los "maestros" del pasado. Esta confrontación tiene un interés especial cuando se trata de una mujer escribiendo "contra" el poder asfixiante de una voz patriarcal (41).

5. Véanse, como ejemplo típico, los buenos argumentos de Cristina Peri Rossi en torno al tema "Literatura y mujer." Allí refuta, sobre todo, el intento de una parte de la crítica latinoamericana por aplicar clichés reduccionistas a la narrativa hecha por mujeres y por

buscar apriorísticamente en ella algo así como un "eterno femenino," por añadidura subdesarrollado. Ante tan rudimentario esencialismo sólo queda, por cierto, una autodefinición irónica: "¡Heme aquí condenada, pues, a pertenecer a la literatura masculina!" (505).

6. Con este término intento traducir el francés *hom(m)osexualité*, de *homo-* "igual" y *homme-* "hombre."

7. Véanse, por ejemplo, Rojas y Marcos.

8. Véase, por ejemplo, Rojas.

9. Es mío el relieve en ésta y en todas las citas siguientes.

OBRAS CITADAS

Allende, I. *La casa de los espíritus*. Barcelona: Plaza & Janés, 1982.

_____. *De amor y de sombra*. Barcelona: Plaza & Janés, 1984.

_____. *Eva Luna*. Bogotá: Oveja Negra, 1987.

_____. "La magia de las palabras." *Revista Iberoamericana* 51:132–133 (1985): 447–56.

_____. "¿Tiene sexo la literatura?" (entrevista de C. Bianchi). *Cuba Internacional* 215 (1987): 60–63.

Araújo, H. "¿Crítica literaria feminista?" *Eco* 270 (1984): 598–606.

_____. "Narrativa femenina latinoamericana." *Hispamérica* 11:32 (1982): 23–4.

Castro-Klarén, S. "La crítica literaria feminista y la escritora en América Latina." González y Ortega. 27–46.

Ferré, R. *Sitio a Eros*. 2a. edición corregida y aumentada. México: Ed. Joaquín Mortiz, 1986.

Franco, J. "Apuntes sobre la crítica feminista y la literatura hispanoamericana." *Hispamérica* 15:45 (1986): 31–43.

González P.E. y E. Ortega, eds. *La sartén por el mango*. San Juan: Ediciones Huracán, 1984.

Guerra-Cunningham, L. "Algunas reflexiones teóricas sobre la novela femenina." *Hispamérica* 10:28 (1981): 29–34.

_____. "Tensiones paradójicas de la feminidad en la narrativa de Rosario Ferré." *Chasqui* 13:2–3 (1984): 13–25.

Irigaray, L. *Spéculum de l'autre femme*. Paris: Minuit, 1974.

Ludmer, J. "Tretas del débil." González y Ortega. 47–54.

Marcos, J.M. "Isabel Allende: *La casa de los espíritus*" (reseña). *Revista Iberoamericana* 51:130–131 (1985): 401–6.

Masiello, F. "Discurso de mujeres, lenguaje del poder: Reflexiones sobre la crítica feminista a mediados de la década del 80." *Hispamérica* 15:45 (1986): 53–60.

Moi, T. *Sexual/Textual Politics: Feminist Literary Theory*. London, New York: Methuen, 1985.

Peri Rossi, C. "Literatura y mujer." *Eco* 257 (1983): 498–506.

Reisz de Rivarola, S. *Teoría literaria. Una propuesta*. Lima: Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú, 1986.

Rojas, M.A. "*La casa de los espíritus* de Isabel Allende: Un caleidoscopio de espejos desordenados." *Revista Iberoamericana* 51:132–133 (1985): 917–25.

Todorov, T. *Mikhail Bakhtine: Le principe dialogique. Ecrits du cercle de Bakhtine*. Paris: Seuil, 1981.