tan», mientras la vida se agita y sigue afuera con toda su carga de impiedad, con la que se da el monstruo bifronte del placer y del dolor, la dignidad de las tristezas sin remedio, el dolor silencioso y resignado de vivir, el fracaso en la construcción de un cotidiano viable, los estorbos, las contradicciones, todas las vicisitudes de insatisfacción y confrontación inherentes a la condición femenina, capaz de ternura y desamparo, «la sensación permanente de irremediable soledad» de los heroicos sobrevivientes de esa Copacabana calcinante, con sus opacos atardeceres de sol ausente, la inminencia de la muerte como un poder eterno ínsito en la propia vida...

Así como un aviador sabe con seguridad adónde va a colocar la mano en las palancas que mueven el aparato, la baiana de Itabuna, Sonia Coutinho, con un ágil dominio de recursos y la depuración de los medios expresivos, se apodera de la realidad con todas sus caras y, en un detenerse constante, se interrumpe, minuciosa, para captar un movimiento, una palabra, un gesto, marcos de referencia alejados de todo realismo de clisé, con un modo muy personal de dar un testimonio y dar cuenta de la inestabilidad de la vida urbana, pues el creador de ficciones tiene como función transmitir no un saber, sino una vivencia.

Si la novela es vida, el cuento es un hecho, con su tiempo propio, su temporalidad específica. La brevedad e intensidad del circuito narrativo reducen el campo de la narración a un mundo cerrado, con un dominio absoluto y el imperio del acontecimiento. Son experiencias de importación decisiva y única, un núcleo acabado de vida en la cual la situación circunstancial se proyecta a valores permanentes de la realidad total. Lo cotidiano, así transferido, tiene en la recurrencia de la música —casi todos los personajes son influidos por ella— la evidencia de la distancia entre un vacío, el aniquilamiento de las potencialidades del ser humano y la plenitud anunciada por el arte. En el laberinto de la música, «acariciando el instante en mutación», se instala el intento de llegar al «otro», recuerdo dolorido de sí mismo, huidizo como un solo de jazz. La comunión erótica simboliza la plena asunción del cuerpo y la búsqueda de un ideal de liberación, para la construcción de un espacio habitable.

Al expresar nuevas relaciones entre la mujer y el mundo, la narradora señala el proceso de autoconocimiento de los personajes en su transición hacia la madurez. Sin poder comunicarse con quienes las rodean, por sus actitudes convencionales, se aíslan en su mismo espacio vital o huyen del espacio real en busca de otros espacios, y del presente, en busca de un tiempo absoluto.

En un cotidiano hacerse en erosión, por los espacios de la ausencia, la mujer recupera vivencias y situaciones de autenticidad.

BELLA JOZEF

Universidad Federal de Río de Janeiro.

ISABEL ALLENDE, *De amor y de sombra*. Barcelona: Plaza y Janés, 1984.

Aunque no se lo menciona por su nombre, la novela de Allende tiene lugar en el Chile de Pinochet, durante unos pocos meses, que pueden ser situados entre la muerte de Franco (p. 30) y la recuperación democrática en la Argentina (p. 273); por el estado de institucionalización que exhibe el régimen militar y el hecho de que todavía subsiste la dictadura en el país vecino, es fácil conjeturar un año como el 82 o el 83. La historia, aunque un poco menos extensa que *La casa de los espíritus* (1982), vuelve a presentar un mosaico profundo y vivo de la sociedad chilena:

la clase alta está simbolizada por la periodista Irene Beltrán, hija única de un empresario en bancarrota que ha huido al Caribe dejando desamparada a su mujer, Beatriz Alcántara, quien se ve obligada a explotar un asilo de ancianos en la planta baja de su mansión, no sin soñar que Irene se case algún día con su novio, el capitán del Ejército Gustavo Morante, y ayude de esa forma a recuperar la posición perdida; la clase media, gravemente afectada por la dictadura, está representada por la familia Leal, compuesta por un viejo profesor republicano español y su mujer, Hilda; su hijo mayor, Javier, que se suicida por no conseguir trabajo para mantener a su familia, y otros dos hijos varones: José, sacerdote vinculado a la resistencia popular, y Francisco, psicólogo desocupado que al fin encuentra un empleo como fotógrafo en la revista donde trabaja Irene; la clase baja urbana, de origen campesino, está encarnada por la familia de Hipólito Ranquileo, un artista de circo prácticamente desempleado, que sobrevive gracias a los esfuerzos de su mujer, Digna; uno de sus numerosos hijos, Pradelio, se ha enrolado en la policía, y otra, Evangelina, de quince años (que es en realidad hija de una vecina de Digna, a quien se la cambiaron por la suya la única vez que parió en el hospital porque la curandera estaba presa), está dotada de poderes parapsicológicos que asombran y perturban al barrio. También vinculada al sector popular se encuentra Rosa, la cocinera de los Beltrán, que ha abortado algún tiempo atrás (p. 145). Las secuencias narrativas son, en general, lineales, y predomina el relato omnisciente en tercera persona, con ocasionales monólogos interiores, como el del presidente de la Corte Suprema (p. 221) y el de Morante (pp. 247-278).

Varios aspectos de esta novela tienen relación con la restauración poética del género popular, que la lleva a configurarse como un texto intensamente referencial, pero no monosémico ni mucho menos simplista: la historia de amor, la trampa policial y el periodismo de combate. Por supuesto, esta novela no copia servilmente la estructura de estos géneros, sino que adapta creativamente algunos elementos de dichos tres códigos tradicionales, para apelar con más fuerza a la sensibilidad y a la conciencia del público. El retorno a las fuentes populares no implica la imposición del «realismo socialista» estalinista, sino todo lo contrario. Tampoco significa una vuelta nostálgica al naturalismo ingenuo del regionalismo latinoamericano de la primera mitad del siglo, que, sin embargo, aportó contribuciones muy importantes. Los autores del «post-boom» no están negando, sino superando al «boom», del mismo modo que éste superó al regionalismo: es una ley natural (aunque no irreversible, sino dialéctica) de la evolución de gustos, conceptos y técnicas estéticas. Allende y sus compañeros de este nuevo movimiento han aprendido mucho de la lectura mítica que Carpentier, Rulfo y otros grandes autores precedentes han hecho de la realidad latinoamericana. Para los nuevos novelistas latinoamericanos, caer en un sociologismo vulgar después de Cortázar, Roa Bastos o García Márquez es sencillamente imposible. De lo que se trata es de recuperar a esa vasta masa de lectores potenciales, que podríamos denominar «regresados», siguiendo el concepto de Theodor W. Adorno en su ensayo sobre el fetichismo musical¹: el «oyente regresado»,

¹ Cf. Theodor W. Adorno, «Über den Fetischcharakter in der Musik und die Regression des Hörens», *Zeitschrift für Sozialforschung* VII, 3 (1938). Estoy en deuda con el profesor de alemán Hamilton Beck, de Oklahoma State University, quien me ayudó en la interpretación de este artículo, así como de otros relacionados con el Institut für Sozialforschung. De más está aclarar que no comparto la crítica eurocéntrica del jazz que hace Adorno en «Über Jazz», *Zeitschrift für Sozialforschung* V, 2 (1936), con el pseudónimo de Hektor Rottweiler, que muestra una pobrísima sensibilidad respecto a la amplitud de un Cortázar en «El perseguidor» (1959) y del mismo Marcuse en *Essay on Liberation* (1969). No obstante, su concepto de «oyente regresado» me ha sido muy útil.

acosado por la comercialización de los arreglos, abrumado por la publicidad de las estrellas, aplastado por la divinización del instrumento, alienado por el esnobismo consumista, castrado en una pasividad ciega, regresa a una especie de estado pueril, dócil ante la autoridad de lo establecido, miedoso ante todo cambio, en que, como los niños que sólo quieren comer lo que ya conocen, pide una y otra vez el mismo tipo de música. Como intuyó acertadamente Walter Benjamin, la reproductibilidad masiva de los productos culturales en la sociedad moderna (si bien puede ejercer un efecto enajenante en una cultura de masas) puede también poner al alcance del artista verdaderamente revolucionario los medios adecuados para llegar a los más amplios sectores, despertar su inteligencia y su voluntad e influir a través de ellos en favor del perfeccionamiento de las relaciones sociales². Un lector «regresado», dopado por el panfletarismo partidista, por las telenovelas románticas, por los enigmas superficiales en que apenas se busca descubrir al criminal antes de que lo haga el detective, puede, sin embargo, encontrar en novelas como *De amor y de sombra* un lenguaje vagamente familiar que le ayude a respetarse a sí mismo y a ir abandonando poco a poco aquella basura literaria que no hace sino insultar una y otra vez su inteligencia. ¿No se propuso expresamente Cervantes reconquistar a los lectores «regresados» por la novela de caballería?

De amor y de sombra es la historia del amor entre Irene y Francisco. Isabel Allende describe con calidez y ternura, pero lejos de todo sentimentalismo barato, el mutuo descubrimiento de la periodista y su compañero fotógrafo: el primer beso (pp. 120-121), el riesgo compartido (p. 158), «ese río de gemidos y sofocos de quienes hacen el amor amando» (p. 191), la solidaridad en el coraje (p. 207), la huida hacia el exilio (pp. 274-281), sin renunciar a la esperanza: «Y en los años que siguieron, esa palabra señalaría sus destinos: volveremos, volveremos...» Pero esta novela también es una historia policial: hay un móvil, la ofensa que sufre el machismo del teniente Ramírez a manos de Evangelina (pp. 77-78); el rapto de la víctima (p. 112); la búsqueda del rastro de la desaparecida a cargo de Irene y Francisco (p. 128); los primeros indicios del crimen (pp. 155-156); el descubrimiento del cadáver de Evangelina, junto al de muchos otros desaparecidos, en una mina abandonada (pp. 183-188); la denuncia del asesinato con la colaboración del cardenal (p. 209); el procedimiento judicial (pp. 222-223), entorpecido por el asesinato del testigo principal, el sargento Rivera (pp. 235-236) y por el atentado contra la propia Irene (p. 241), pero reavivado mediante la salvación de unas cintas grabadas por Irene, milagrosamente protegidas del allanamiento policial por una anciana del asilo (p. 258), y finalmente, una sentencia burlada por la prepotencia dictatorial (p. 226). Además, enlazados a estos fragmentos narrativos, breves párrafos de prosa más bien ensayística denuncian la usurpación militar (pp. 102-103), la alienación ideológica de los oficiales de origen proletario (pp. 128-129), la doctrina de la seguridad nacional (pp. 133-134), el infantilismo revolucionario pequeñoburgués (p. 198), la miseria de los barrios marginales (p. 221), el verticalismo reaccionario de la jerarquía romana (p. 214), la manipulación política de la televisión (p. 225), el cinismo del poder ante el fenómeno de los desaparecidos (p. 254) y la represión brutal contra toda disidencia dentro de las Fuerzas Armadas (pp. 267-268). Cada segmento narrativo se encuentra embellecido por una intensidad poética que nace no solamente del empleo sobrio y oportuno de la descripción, la ironía o la imagen, sino sobre todo de los valores profundamente humanitarios y nobles que animan

² Walter Benjamin, «L'Oeuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée», *Zeitschrift für Sozialforschung* V, 1 (1936), trad. de Pierre Klossowski. Sigo el texto de la traducción de Jesús Aguirre en *Discursos interrumpidos*, I (Madrid: Taurus, 1982).

a los protagonistas y de la indignación que sabe transmitir la autora ante las injusticias que sufre su patria. El género popular se transfigura a sí mismo, e inaugura un nuevo lenguaje que confirma la idea de Adorno en torno a los simbolistas de que la resistencia a la sociedad es resistencia a su lenguaje³.

En *De amor y de sombra* se incorporan al primer plano narrativo ciertos sectores que habían sido marginados por el «boom», en beneficio de los personajes de extracción pequeñoburguesa y de sexo masculino. La longevidad hiperbólica de García Márquez es reemplazada por una visión realista y profundamente solidaria de los ancianos (pp. 11-13); la intención crítica de Allende está subrayada por la anécdota de que Irene inventa cartas de novias y parientes (p. 136) y se las envía a un viejo hemipléjico «que no tiene quien le escriba» (p. 54). La frivolidad machista de Vargas Llosa respecto a las prostitutas es corregida a través del respeto que les profesa Irene, de mujer a mujer (pp. 56-57), sin ningún naturalismo caritativo: «Permiso, señorita», le pregunta Irene a una, con intención de entrevistarla, «¿usted es puta?». Siguiendo el ejemplo de Manuel Puig, Isabel Allende presenta a Mario, un peluquero homosexual, en toda su nobleza humana (pp. 86-87; 89-91; 260-262). La figura patética del profesor Leal, exiliado exterior (de su España natal, a raíz del franquismo) e interior (bajo la dictadura de Pinochet) simboliza eloquentemente la doble tragedia de la diáspora y la represión en América Latina, que se potencia hasta arrancar lágrimas al lector cuando les entrega su vieja regla de cálculo a Francisco e Irene, quienes a su vez están partiendo para el destierro, y les advierte: «Es sólo un recuerdo, hijo. No sirve para calcular la vida» (p. 270).

La condición de la mujer, soslayada o adulterada por muchos exponentes del «boom», inspira en cambio a los nuevos narradores un estudio profundo de las estructuras alienadas y represivas de una sociedad que Erich Fromm no ha dudado en calificar como patriarcal⁴. Roma y el «espíritu» triunfan sobre Oriente y la «naturaleza» y establecen la tiranía de las antinomias típicas del mundo occidental moderno, en el marco de la exaltación de la propiedad privada, la sexualidad represiva, el miedo a la autoridad y otros rasgos patriarcales; los valores matriarcales de muchas sociedades primitivas habían estado basados, sin embargo, en el amor, la compasión, la solidaridad y una idea profunda de la felicidad. El protestantismo acabó por pulverizar el culto a la madre, propio del medievo católico y precapitalista. Paradójicamente, el límite último del poder patriarcal se manifiesta en la violencia social y en las guerras, generando una pérdida masiva de vidas masculinas y abriendo un ancho espacio para el protagonismo de la mujer; de ahí que esas mujeres solitarias y desesperadas, acosadas pero fieles a sí mismas, que animan el relato de Allende, simbolizan algo más que un feminismo superficial; encarnan, en realidad, el proyecto revolucionario de una sociedad post-individualista, que necesita recuperar sus valores matriarcales originarios y fundarlos en una nueva ética amorosa, basada en la pareja, no en la sumisión sádica de su componente femenino⁵.

³ Adorno, *Prismas* (Barcelona: Ariel, 1961; trad. de Manuel Sacristán), p. 289.

⁴ Cf. Erich Fromm, «Die sozialpsychologische Bedeutung der Mütterchenstheorie», *Zeitschrift für Sozialforschung* III, 2 (1934). El texto en inglés está en su *The Crisis of Psychoanalysis*, de 1970.

⁵ Para un estudio de una formulación utopista de esta ética de la pareja erótica en el marco de la nueva poesía latinoamericana, véase mi artículo «La poesía de Elva Macías como una forma (femenina) de conocimiento», *Revista Iberoamericana*, 132-133 (1985), pp. 787-792. El sistema poético de esta autora mexicana se basa precisamente en un conocimiento minucioso y de primera mano de la poesía y las lenguas orientales. Para la crítica del sadismo en la Ilustración, véase Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung* (Amsterdam: Querido, 1947), pp. 117-118, 297.

La relación animal de Beatriz Alcántara con un tal Michel, un amante con el que se encuentra profilácticamente dos veces al año (pp. 171-173), y de su propia hija con Morante durante su frustrado noviazgo (p. 67), contrasta significativamente con el amor profundo e igualitario de Irene y Francisco, quien la considera amiga, hermana, amante, compañera (p. 192). Personajes como Beatriz, Rosa, Digna, simbolizan la alienación o el aplastamiento de la mujer en la sociedad latinoamericana, mientras que Hilda Leal representa los más altos valores matriarcales, apoyada en una difícil pero auténticamente amorosa relación conyugal con su viejo marido anarquista. El abuso criminal de que es objeto Evangelina Ranquileo reitera la imagen de la violación que sufren, por ejemplo, Vicky Menor en *La insurrección*, de Skármeta, y Araceli Tennenbaum en *Luna caliente*, de Giardinelli, y eleva una denuncia exasperada del rebajamiento sadomasoquista de la mujer en la sociedad individualista.

En el delirio de su enajenación patriarcal, la sociedad individualista exalta la autoridad y la represión, conforme a la escalofriante descripción de Walter Benjamin, hasta alcanzar la locura colectiva de la guerra: las masas son «violadas» por un «esteticismo político» que intenta organizarlas después de su proletarización sin tocar las condiciones de propiedad; se busca entonces anestesiarlas con cantos machistas, agresivos, bélicos, se busca volcarlas ciegamente contra judíos, mujeres, rojos, negros, indios, extranjeros...⁶ Asaltado por un patriarcalismo brutal, el individuo latinoamericano moderno se debate entre la desesperación y la esperanza. Entonces unos pocos escritores, salvados por el amor y su solidaridad con los desesperados, escriben contra la soledad y el olvido. Como Irene Beltrán, saben que únicamente «el amor los salvaría de la soledad» (p. 138).

JUAN MANUEL MARCOS

Oklahoma State University.

TERESA MÉNDEZ-FAITH, *Paraguay: novela y exilio*. SLUSA, 1985.

Al enfrentarse el escritor con la experiencia del destierro, ya sea éste voluntario o forzado, surge un texto que no sólo canaliza la crítica y el análisis de la circunstancia personal (nostalgia, *homesickness*), sino que, en muchos casos, como el de los autores que este libro estudia, pone al descubierto una realidad nacional terrible: censura, encarcelamiento, silencio, muerte. «¿Qué es lo que le debo a mi país?», se pregunta Roa Bastos en un texto reciente. «Todo», responde. «De él surgí interiormente... A él le debo los rasgos de mi carácter... Y en alguno que otro desolado momento, la nostalgia innominada de esa tierra de sacrificios y resplandores donde están mis raíces...»¹. En contraste con esos «resplandores» tantas veces apagados por la represión e idealizados en la distancia, la vida en el exilio, como bien apunta Méndez-Faith, «es una vida precaria, vivida especialmente en espera del futuro deseado, alimentada por el pasado... donde el presente no es más que un puente hacia lo que el exiliado más desea: volver a su país» (p. 106).

Movido por un deseo de mejorar la situación de sus compatriotas y gozando de una libertad inexistente en su país, el escritor exiliado lleva a cabo su «misión»

⁶ Benjamin, pp. 55-57. Es imprescindible la consulta de la entrevista de Michael Moody con Isabel Allende en *Discurso literario*, vol. IV, núm. 1 (1986), dedicada exclusivamente a *De amor y de sombra*.

¹ Augusto Roa Bastos, «Carta abierta al pueblo paraguayo», *ABC*, Madrid, domingo 16 de febrero de 1986, p. 62.