

1989

El orden desenmascarado: *De amor y de sombra* de Isabel Allende

Rene A. Campos

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>



Part of the [Fiction Commons](#), [Latin American Literature Commons](#), [Modern Literature Commons](#), and the [Poetry Commons](#)

Citas recomendadas

Campos, Rene A. (Primavera 1989) "El orden desenmascarado: *De amor y de sombra* de Isabel Allende," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 29, Article 22.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss29/22>

This Notas is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in Inti: Revista de literatura hispánica by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact dps@providence.edu.

**EL ORDEN DESENMASCARADO:
DE AMOR Y DE SOMBRA DE ISABEL ALLENDE**

René A. Campos
University of Missouri-Columbia

*El de las mujeres es un trabajo
silencioso, secreto, con los signos.*
Viviene Forrester

En una pequeña nota introductoria, Isabel Allende escribe que *De amor y de sombra* es la historia de una mujer y un hombre que se amaron con plenitud, salvándose así de una existencia mediocre. No obstante, la expectación de lectura de un romance tradicional se rompe inmediatamente con lo que sigue: *[contaré] su historia por ellos y por otros que me confiaron sus vidas diciendo: toma, escribe, para que no lo borre el viento.*¹

La lectura posterior efectivamente prueba que la historia de los "otros" —política, social, sexual— es tanto o más importante que la historia de la pasión amorosa entre Irene Beltrán y Francisco Leal. La novela muestra

que la plenitud del deseo consumado entre los dos protagonistas no habría tenido lugar sin la mediación contextual de las otras vidas (y muertes) que ponen en crisis la "existencia vulgar" de Irene. Es lo que revela el título, como escisión entre las dos caras de la experiencia en un espacio sometido al poder de una norma patriarcal aberrante.

En la aparente disminución en importancia del trasfondo oscuro de la circunstancia histórica, con el énfasis puesto en la historia personal, podemos leer en Allende un mecanismo de escritura "clandestina" — subversiva y encubierta— reminiscente del Barthes que dice: *Este libro consiste de lo que no sé, del inconsciente y de la ideología, cosas que se expresan solamente a través de la voz de otros... (Lo que sí me pertenece es mi Imaginario, mi Fantasmática: de ahí este libro).*² Adoptando esta cita como hipótesis de trabajo, mi lectura se propone, entonces, de-velar algunos contenidos del Inconsciente y el rol del estadio Imaginario, tal como surgen de la trayectoria / búsqueda de Irene para mostrar cómo, paulatinamente, éstos le revelan las máscaras del orden Simbólico, la opresión oculta en la realidad y, de paso, sus propias alienaciones y represiones.³ Para jugar con el Logos de las ideas, digamos que la novela se constituye primero como inscripción de un proceso crítico de in-conscientización en el personaje central, para luego mostrar el acceso a una eventual "concientización" política.

Un "textanálisis" es, para Bellamin-Noel, el equivalente del psicoanálisis aplicado al texto literario. Como tal, debe tomarse como un interminable proceso que da cabida a múltiples interpretaciones del texto en cuestión. He elegido este aspecto parcial de *De amor y de sombra* como una práctica de "analectura," o lectura fragmentada, que intentará comprender y formalizar algunos de los contenidos psicoanalíticos que juegan un rol en el proceso de cambio de la protagonista.⁴ Veamos cómo se dan el descenso al Inconsciente y la recuperación del Imaginario:

La primera vez que Francisco ve a Irene, en las oficinas de la revista femenina en donde la mujer trabaja, su verla se manifiesta como cristalización de la pulsión escópica: a través de la mirada encuentra y reconoce el objeto del que han dependido sus fantasías anteriores, el objeto del deseo.⁵ Francisco *la había vislumbrado tal cual era en sus lecturas de infancia y en los sueños de adolescencia* (AS 53), y ahora la imagen ideal (fantasmática) se le presenta en la figura real de una mujer a todas luces atractiva, independiente, profesional y segura de sí misma. la imagen captura a Francisco: *se sintió atraído por la expresión de su rostro y la extraña cabellera revuelta sobre sus hombros... Ella lo llamó con una sonrisa coqueta y Francisco se sintió turbado, incapaz de apartar la vista de esos ojos acentuados por el maquillaje* (AS 53). Más adelante, la ve

de cuerpo entero. Resultó tal como la imaginaba. Vestía una falda... de tela artesanal, blusa de algodón crudo, faja tejida... (llevaba) una bolsa de cuero atiborrada... y le tendió una mano pequeña de uñas cortas, con anillos en todos los dedos y una sonajera de pulseras de bronce y plata en las muñecas" (AS 54).

Me he extendido en la cita para mostrar que, al contrario de lo que Francisco cree percibir, no la ve "de cuerpo entero" realmente. Lo que se presenta a su mirada es un cuerpo velado, "maquillado" para el rol satisfecho que la mujer parece tener. La palabra clave aquí es *maquillaje*, entendido como mascarada o ropaje que cubre una ausencia y que sostiene una fantasía narcisista. La combinación de gestos, vestuario, joyas y cosméticos hacen del cuerpo de Irene una forma de fetiche inmovilizado / incrustado en un particular estadio social y sexual.⁶

La conformidad narcisística de Irene al orden simbólico / a la realidad se resquebraja a partir de ese encuentro, que hace evidente, por otra parte, la connotación artificial de su modo productivo. Su aparente status liberado no es sino una forma sofisticada de conformidad al paradigma de irrelevancia y pasividad que el "ser mujer," codificado por el sistema patriarcal, le impone: su labor como reportera — como productora de discurso significativo, en teoría — de una revista "femenina," consiste en *escribir sobre hormonas portentosas... para evitar la concepción, máscaras de algas marina para borrar las huellas de la edad sobre la piel, amores de príncipes y princesas de las casas reales de Europa, desfiles de moda...* (AS 55).

La trayectoria de Irene hacia las zonas vedadas de su Yo y de la realidad va en directo paralelo con la progresión de sus relaciones con Francisco, puramente profesionales al principio, amistosas después y amorosas al final. Al mismo tiempo, este itinerario afectivo y de auto-conocimiento estará estrechamente vinculado a su paulatino interés y participación en el caso de Evangelina Ranquileo, la niña cuyo estado de posesión histórica desencadena los acontecimientos. Un primer momento de crisis se produce cuando Digna, la madre de la muchacha, le cuenta del arresto y desaparición de ésta: *Esa noche Francisco notó algo diferente en los ojos de la joven... sus pupilas se habían tornado opacas y tristes... Entonces él comprendió que Irene estaba perdiendo la inocencia [la no-conciencia, diríamos] y que ya nada podría evitar que se asomara a la verdad* (AS 113). Cuando deciden investigar la desaparición de Evangelina, Irene muestra *una nueva determinación, surgida del deseo de conocer, que la impulsó a cruzar el umbral* (AS 115).

En la novela se trata, literalmente, del umbral de la Morgue; Irene y Francisco han acudido allí para ver si la niña desaparecida puede ser identificada en uno de los cadáveres anónimos. El momento corresponde a la

emergencia de la pulsión de saber que, no por nada, Lacan sitúa en las cercanías del *punto cero de la muerte* y que se constituye entonces como una primera instancia de directa confrontación con el orden simbólico, un acercamiento al Imaginario en el que empieza a cristalizar el deseo de lo que Kristeva denomina *être vréel*, desde donde Irene podrá elaborar su propio discurso.⁷ Es también un primer grado de realización — en el sentido de darse cuenta, de traer a la realidad — de que la verdad está prohibida (inter-dit, entre líneas), lo que constituye una instancia de subjetividad verdadera en Irene. La subjetividad se da en una doble articulación: se da cuenta de que está sujeta al lenguaje y al orden del Padre (la información oficial acerca de la desaparición de Evangelina) y, simultáneamente, este darse cuenta la convierte a su vez en subyugadora y productora de ese discurso, que ahora sí puede empezar a leer "entre líneas," decodificándolo, y que ahora puede ser codificado desde ella.⁸

La consecuencia inmediata es que este querer investigar y llegar a la verdad, propio del género detectivesco, la sitúa *de facto al otro lado de la Ley, en el Imaginario, en la movilidad pre-edípica*. Interrogando la Ley del Padre — como efectivamente sucede a lo largo de la pesquisa — provocará preguntas acerca del sexo ante la Ley (de cómo un caso de origen sexual se convierte en asunto político), de la naturaleza del cuerpo de la Ley (en la encarnación fálica del teniente Ramírez, que funciona como metonimia del sistema) y, a través del cuerpo de Evangelina, de su propio cuerpo en relación al discurso y a la verdad. Por esto, Irene se convierte en agente de otra Ley, subversiva, contestataria.⁹

Después de su primera entrevista con el sargento Rivera, de quien obtiene los primeros datos no alterados acerca de las circunstancias represivas que ella ha ignorado hasta ahora, Francisco observa que *la muchacha llevaba el cabello recogido en un moño y que vestía larga túnica de algodón, ausentes por primera vez sus ruidosas pulseras de cobre y bronce. Algo en su actitud extrañó a Francisco, pero no supo precisarlo* (AS 136). Muy poco después, la misma Irene da la explicación de su cambio: al preguntarle Francisco la razón de su tristeza, la muchacha responde *Porque hasta ahora he vivido soñando y temo despertar* (AS 141). El flash-back que sigue da cuenta de su educación dirigida a vivir la fantasía de "niña bien," la incrustación no cuestionada en el orden patriarcal burgués (AS 141-143). La ruptura con el status anterior se explicita cuando Irene declara que *la razón no tiene nada que ver con mis pesadillas ni con el mundo en que vivimos* (AS 150). A la fantasía anterior se opone ahora la pesadilla que es la realidad.

Continuando la investigación, Irene y Francisco consiguen hablar con Pradelio, hermano "adoptivo" de Evangelina, y desertor de la Policía. Este les cuenta de sus deseos "incestuosos" relacionados con Evangelina — lo que parece confirmar la naturaleza histórica de la enfermedad de la muchacha—,

de su arresto luego de la primera visita de los policías a la casa de los Ranquileo y, finalmente, del "secreto militar" relacionado con la mina de Los Riscos. El conocimiento de toda esta información adicional, que viene a confundir aún más los límites entre sexualidad y política, cataliza la transformación personal de Irene. Es lo que percibe su madre, Beatriz Alcántara, al regresar de un viaje de vacaciones:

Beatriz no pudo impedir una mueca de disgusto al ver a Irene tan descuidada en su apariencia... con esos pantalones arrugados y el cabello recogido en cola parecía una maestra rural. Al acercarse advirtió otros signos inquietantes, pero no alcanzó a precisarlos (AS 174). Es incapaz de leer los síntomas del cambio, preocupada como está en su rol "femenino" de madre abnegada (es decir, masoquista) y en su rol de sustituto del padre ausente (fraudulenta madre fálica); se niega / es incapaz de ver que su misión de perpetuar el sistema patriarcal conservador — y militar, en las circunstancias actuales —, es decir, hacer que Irene se case con un buen partido (con Gustavo, el novio militar de la muchacha) y asuma de una vez por todas su rol de "dama" / esposa / madre, está fuera de (su) control, porque Irene *está* fuera del control de la autoridad.¹⁰

El episodio del reencuentro es significativo porque pone en irónico contraste la adscripción absoluta de la madre a la vida "cosmética" tanto de su propio cuerpo como del régimen militar. Su cuerpo, sometido a todo tipo de tratamientos, es la marca que como fetiche narcisista la revela en su adhesión incondicionada a la norma patriarcal conservadora, al mismo tiempo que su creer ciegamente en la información oficial y negarse a ver la realidad de la represión, de la pobreza y de la falta de libertad, la sitúan en el espacio alienado de todo lo que su hija ha rechazado / superado.

La experiencia más crítica en el proceso de de-velación de Irene es, sin duda, el hallazgo de la mina de Los Riscos y del cadáver de Evangelina. *"La entrada de la mina era un hoyo asomado en el cerro como una boca muda sin voz* (AS 184; el énfasis me pertenece). Figurativamente, el hoyo de la mina equivale a un espacio no lleno del habla, al vacío de un discurso que no puede articularse; viene a ser, si seguimos las ideas de Sharon Willis, una representación imaginaria del discurso histérico de Evangelina, silenciada por la muerte, la forma de represión definitiva. Para Willis, la histeria es el síntoma de una particular imbricación de palabra y cuerpo, una falla / falta del discurso articulado y una carencia de dirección. *Al mismo tiempo, es la palabra hecha carne en un cuerpo que habla en espasmos, convulsiones, gritos, vómitos, purgación...*¹¹ Los síntomas corresponden a la experiencia histérica de la Evangelina viva que ahora, como escritura jeroglífica en su cuerpo muerto, *habla* a Irene, como cuerpo sacrificado que viene a llenar el vacío del conocimiento en el Otro (Irene) para hacerle comprender y responder. En la muerte, articula el discurso que no pudo verbalizar y que Irene, desde aquí, va a asumir como propio.

El episodio tiene lugar en un espacio marcado por las trazas del Imaginario — oscuridad, imágenes fragmentadas, lugar subterráneo y oculto — lo que facilita la identificación que se produce entre las dos figuras femeninas, con la indistinción típica del estadio del espejo (espacio del Imaginario) y la móvil dualidad Yo-Sujeto, Yo-Otro. Los temores de infancia que Irene recuerda en ese momento no hacen sino confirmar los síntomas de regresión a los límites pre-edípicos. Cuando Irene encuentra los restos de Evangelina, *un grito terrible brota de sus entrañas* (AS 187). En el grito, todavía inarticulado, pero ya no la voz muda de la muerta o de ella misma en relación a la verdad; descubre la carencia y, simultáneamente, supera la imposibilidad de simbolizar la realidad de su sexo (que es genérico y político) y de su deseo (que es libidinal y político también). El grito señala, de ese modo, el borde o la posibilidad de un "Imaginario femenino," como dice Alice Jardine.

Con respecto al sentido del grito como voz pura e inarticulada, Sharon Willis ha observado que éste tiene también una relación directa con el cuerpo histérico como discurso; el grito señalaría el límite vocal o una quiebra explícita entre el sujeto y el discurso que lo subyuga.¹² El corte marca la instalación en los límites de lo Imaginario y lo Simbólico, el desenmascaramiento de la Ley del Padre y la vuelta a una representación primaria del mundo. Por allí podríamos aventurar que la neurosis histérica de Evangelina — y uso la palabra "histeria" en el sentido etimológico de *vientre errante, que yerra; extraviado* — se desplaza a las "entrañas" de Irene, como pulsión obsesional que, eventualmente, la lleva a descubrir la verdad de la represión militar.

La desnudez psíquica de Irene frente al cuerpo muerto de Evangelina se complementa físicamente en la cópula con Francisco, que sigue al descubrimiento del cadáver. La yuxtaposición de sexo y muerte, doble articulación del deseo (Eros y Tanathos), puede leerse como representación o puesta en escena de la doble pulsión que Freud situaba en la etapa primaria del desarrollo libidinal: la de muerte como repetición y conservación, y la sexual, que impulsa hacia la creación de formas nuevas.¹³ Lacan, a su vez, sitúa esta "juntura" en la etapa del espejo, previa a los peligros del incesto y a la emergencia de la tróada edipal, previa a la Imposición de la norma paternal.¹⁴ Al hacer el amor, luego de nombrar la muerte, Irene realiza su sexualidad como afirmación, llenando el vacío de su carencia previa porque, como dice Marcelle Marini, *si la palabra-hoyo se diera, nombraría el sexo y la muerte*.¹⁵

Desnuda, despojada de todo "maquillaje," de-velada, Irene se entrega a la experiencia plena del amor, a la "jouissance" de un deseo que hasta entonces, en sus relaciones con Gustavo, no había conocido o había reprimido: *Nunca había disfrutado con tanta alegría la fiesta de los sentidos, tómame, poséeme, recíbeme, porque así, del mismo modo, te*

tomo, te recibo, te poseo yo (AS 191-192). En el espejo del Imaginario — los ojos de Francisco — se reconoce en su propia imagen y en el Otro, en la experiencia del amor compartido. Francisco, por otra parte, descubriendo el cuerpo de la mujer, vive la experiencia recíproca; en Irene encuentra a *la amiga, la hermana, la amante, la compañera* (AS 192). Ambos se encuentran en la relación andrógina, al margen del discurso del Padre.

A partir de estas experiencias, el discurso de Irene se va a enunciar como discurso terapéutico dirigido explícitamente en contra de la Ley, del orden social. Su habla, como discurso de la verdad, está ahora *fuera de control*, fuera del control de los mecanismos de represión, sin que importen — y aquí parafraseo a Gregory Ulmer, a propósito del *Discurso amoroso* de Barthes — las formas en que el Maestro (en la novela, el Dictador, Padre aberrante) trate de silenciarla con la autoridad de la ciencia o de la política.¹⁶ Y la censura y la persecución son, precisamente, las repercusiones inevitables en la vida de la pareja a partir del descubrimiento de la mina.

Otra significación crucial desprendida de este episodio es que marca también el paso del saber del Yo y el Otro al saber colectivo de los Otros, con la propagación de la noticia, el descubrimiento de más cadáveres en la tumba clandestina y la investigación judicial promovida por la Iglesia. El hoyo de la mina adquiere así una doble connotación como fisura: a) La connotación psicoanalítica de "fente" que, según Lacan, describe una fundamental escisión entre la vida psíquica y el discurso consciente, la división en el sentido del ser y hasta en la división de lo que conocemos y/o creíamos conocer. Es lo que se daría en el plano privado de las experiencias de Irene y Francisco que ya hemos señalado. Y b) Llevado al plano del inconsciente ideológico, revelaría la división entre lo que se dice y lo que es, entre la teoría y la práctica de un sistema que funciona en la contradicción entre lo que se publica (se hace público, pero censurado) y el horrendo testimonio de la cara oculta de la Ley y el Orden, escrita en los cadáveres encontrados en la mina.¹⁷

Siguiendo a Lacan, podríamos agregar que el sujeto representado a partir de la fisura es un sujeto plural situado simultáneamente dentro del orden simbólico (sujeto a la Ley) y excluido de él (negado, perseguido o muerto por la Ley). La fisura se instala, entonces, entre la máscara y lo escondido por ésta, que es la máscara del lenguaje y del comportamiento social.¹⁸

Con la revelación del secreto de la mina, los acontecimientos se precipitan. El atentado en contra de la vida de Irene, que la deja *en el grado cero de la muerte*, es el índice definitivo de que *su* atentado (descubrir y decir la verdad) contra la autoridad la marca en una situación precaria, al margen de la Ley, y que ésta utilizará todos los mecanismos de que dispone para silenciarla / reprimirla. La única salida posible, por el momento, será

el exilio. Irónicamente, para poder escapar y burlar la mirada de la Ley, Irene y Francisco recurren al maquillaje; con la ayuda de Mario, un peluquero amigo, Irene, ahora capaz de manipular la máscara, se transforma conscientemente en otra persona — en otra máscara, si vamos a la voz griega —, como conciencia revelada que encuentra el modo de trasgredir el sistema utilizando los mismos "cosméticos" que antes la instalaron pasivamente en el orden simbólico.

La decisión de salir del espacio propio no puede leerse como renuncia. Es sólo un hiato, otro vacío en un discurso que alguna vez se completará y que, por ahora, llena un verbo lanzado al futuro, como ya carencia y deseo de regresar a la realidad (al Orden) que les pertenecía: *Volveremos, volveremos*. El deseo de volver no está referido a la Patria como locus pervertido por un orden simbólico aberrante, sino a la Patria en su sentido más pleno de "Nombre-de-la-Madre," llena, fecundada en iguales términos por el Nombre-del-Padre, del verdadero Padre.

NOTAS

1 Isabel Allende, *De amor y de sombra* (Barcelona: Plaza y Janés, 1985) 6. En adelante, como AS en el texto, con número de página(s).

2 Roland Barthes, *Roland Barthes* (Paris: Les Editions du Seuil, 1975) 155. La traducción, como todas las otras citas de textos no españoles, me pertenece.

3 Para una explicación detallada sobre estos términos, cf. Jacques Lacan, "Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je," *Ecrits I* (Paris: Editions du Seuil, 1966) 81-97 y "La signification du phallus," *Ecrits II* (Paris: Editions du Seuil, 1971) 103-115.

4 Appud. Jerry Aline Fieger, "Trial and Error: The Case of the Textual Unconscious," reseña de *Vers L'inconscient du texte*, de Jean Bellamin-Noel, *Diacritics* 11 (Spring 1981): 59.

5 Cf. Jacques Lacan, *The Four Fundamental Concepts of Psychoanalysis*, trad. Alan Sheridan, ed. Jacques Alain Miller (London: Hogarth Press, 1977) 83.

6 Sigo las ideas de Sharon Willis, *Marguerite Duras: Writing on the Body* (Chicago: University of Illinois Press, 1987) 72.

7 No hay un equivalente exacto para este término "vréel," en el que Kristeva combina resonancias de "vrai," "réel" y "elle." Cf. Julia Kristeva, ed., *La folie vérité* (Paris: Editions du Seuil) 11.

8 Ver Alice Jardine, "Gynesis," *Diacritics* 12 (Summer 1982): 58, 59-61. Interesa sobre todo como lectura crítica de la posición lacaniana.

9 Parafraseo a Willis: 140

10 Acerca del esquema padre ausente-madre presente como perpetuador del sistema patriarcal, véase Coppélia Kahn, "Excavating 'Those Dim Minoan Regions': Maternal Subtexts in Patriarchal Literature," reseña de *The Mermaid and the Minotaur: Sexual Arrangements and Human Malaise*, de Dorothy Dinnerstein; *Of Woman Born: Motherhood as Experience and Institution*, de Adrienne Rich, y *The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender*, de Nancy Chodorow, *Diacritics* 12 (Summer 1982): 33.

11 Willis 26

12 Willis 27

13 Sigmund Freud, *Beyond the Pleasure Principle*, trad. James Strachey (New York: Bantam Books, 1959) 15.

14 Cf. Juliet Mitchell, "The Different Self, the Phallus and the Father," *Psychoanalysis and Feminism* (New York: Pantheon, 1974) 389-390.

15 Marcelle Marini, *Territoires du féminin avec Marguerite Duras* (Paris: Minuit, 1977) 26.

16 Cf. Gregory Ulmer, "The Discourse of the Father," reseña de *A Lover's Discourse* y *Roland Barthes by Roland Barthes*, *Diacritics* 10 (Spring 1981): 65.

17 Para una discusión en detalle de inconsciente e ideología, véase Robert Con Davis, *Lacan and Narration: The Psychoanalytic Difference in Narrative Theory* (Baltimore-London: The Johns Hopkins Press, 1983) 857.

18 Cf. J. B. Fages, *Comprendre Jacques Lacan* (Toulouse: Privat, 1971) 34-35.