

A asunción das normas da novela rosa en *De amor y de sombra*, de Isabel Allende*

Jean Gilkison

Xustifica Isabel Allende o título da súa segunda novela, *De amor y de sombra*, deste xeito

Tengo dos obsesiones, dos fantasmas recurrentes: el amor y la violencia, la luz y la sombra.

Siempre están presentes en mi vida, como dos fuerzas antagónicas. La violencia es una posibilidad, otra dimensión de nuestra realidad. Hay una frontera invisible que separa el mundo aparentemente ordenado, donde vivimos y cuyas leyes creemos conocer, de otro mundo que nos rodea, que ocupa un terrible ámbito¹.

Conta que sentiu unha necesidade de narrar a violencia do réxime de Pinochet no Chile para esconxurar as súas propias experiencias alí, e dí: “afortunadamente en el proceso de escribirla descubrí que en contraste con la extrema violencia existe el extremo amor”². Estas dúas forzas contrarias -o amor e maila violencia- representan por unha banda os amores do fotógrafo Francisco Leal e a xornalista Irene Beltrán, e por outra o descubrimento polos dous dun incidente arrepianante, a violación e asasinato dunha moza do pobo por un oficial do exército (incidente que ten a súa orixe nun episodio da vida real: o achado de 15 corpos nunha fosa común preto de Lonquén no 1978). Recoñece a mesma Allende que a súa condición de ex xornalista a axudou moito na elaboración do elemento ‘sombra’ da novela

En *De amor y de sombra* hay algunas partes tomadas casi textualmente de las declaraciones de los militares y testigos. Esto no significa que el libro sea un reportaje. Hay mucha ficción y está construído como novela. Pero el oficio de periodista me ayuda en la literatura³.

Neste cariz ‘sombra’ da narración, os acontecementos arrepianantes cóntanse cunha sinxeleza pavorosa que fai que se concience fondamente o lector dos excesos da

* Traducción do inglés por David Mackenzie.

1. M. J. Moody, “Entrevista con Isabel Allende”, *Discurso Literario*, 4 (1986), p. 46.

2. *Ibid.*, p. 45.

3. M. J. Moody, “Isabel Allende and the testimonial novel”, *Confluencia*, 2 (1986), p. 40.

dictadura e do abuso do poder. 'O meu xiúzo, compréndese o intento de Isabel Allende de testemuñar o terror e a brutalidade do Chile de Pinochet.

Pero o outro cariz da novela que trata de amor ten suscitado acusacións de sentimentalismo⁴, ou peor, de falta de unha correcta postura ideolóxica⁵. E é verdade que o lector académico, afeito a novelas que convencen pola súa sutileza, síntese defraudado ante un entramado que non desentoaba nunha novela rosa. Unha posible defensa sería que a única variedade de amor capaz de contrapesar -e así anular- a magnitude da violencia que se sentiu impelida a representar fose o amor ideal, 'perfecto' do xenero de ficción tipicamente feminino, a novela rosa; ou, quizais, que agardase atraer ás femias apolíticas como Irene Beltrán cara unha maior concienciación política co engado dunha historia amorosa contada na voz familiar e exclusivamente feminina da novela rosa. Sexan que fosen os móbiles da autora, a elección dun xénero tan extremadamente esquematizado como é a novela rosa semella rara por alomenos dúas razóns: á parte da valoración artística que se faga deste xénero como tal, é obvio que non serve para a escritura de calidade dadas as normas limitantes do xénero que con frecuencia dexenera no máis vulgar lugar común; e claro que a ideoloxía de base, ó igual que tódalas manifestacións da cultura popular, é extremadamente conservadora, reforzante da ideoloxía da cultura imperante. No caso concreto da novela rosa -o que moito lle pesa á crítica feminista- isto conleva á avaliación dos ideais e preceptos patriarcais, confirmando así para a muller o positivo do papel a ela asignada pola patriarquía. Esta celebración da patriarquía na que se cimenta a novela rosa conxúgase moi mal co abuso da autoridade patriarcal que representa a violación e asasinato de Evangelina Ranquileo, e penso que é xustamente aquí, neste conflito ideolóxico, onde se atopa a principal dificultade, e se cadra a verdadeira debilidade, da ficción. A miña proposta, pois, neste traballo, é de examinar máis polo miúdo a incorporación por Isabel Allende das normas da novela rosa na súa obra. Espero demostrar que aínda que acostuma seguir estas normas, arrédase delas nun elemento esencial, e que isto ten repercusións no tocante á mensaxe subxacente na historia de amor. Cando unha novela se basea tan conscientemente no entretencemento de dous elementos, unha nova lectura dun deles ten necesariamente que repercutir na nosa interpretación do outro, e polo tanto examinaremos ata que punto ese planeamento da historia amorosa afecta a nosa análise da historia de Evangelina Ranquileo -o elemento sombra. Finalmente quero amosar como a asunción deficiente das normas da novela rosa socava a proposta implícita de Allende de nos ofrecer o amor individual como antídoto da violencia institucional.

Pensamos que todos sabemos cales son os elementos constituíntes da novela rosa, pero non resulta moi doado idear unha tipoloxía que inclúa tódalas posibles variantes: histórica, de paixón, etc. Ata agora o estudio máis completo e sistemático é o de Janice Radway, *Reading the romance*⁶. Baseándose nunhas

4. M. J. Moody, *Confluencia*, p. 41; tamén A. Gordon, "Isabel Allende on love and shadow", *Contemporary Literature*, 28 (1987), p. 54, detecta "certa tenrura na escritura", especialmente ó tratar do "acto de amor", cando "tende a perder o recato e o estilo vólvese, cando menos, sobrecargado".

5. G. Mora, "Las novelas de Isabel Allende y el papel de la mujer como ciudadana", *Ideologies and Literature*, 2 (1987), pp. 57-60.

6. J. A. Radway, *Reading the romance: women, patriarchy and popular literature*, University of North Carolina Press, 1984. Cito pola edición británica, Londres: Verso, 1987. Pode consultarse tamén o meu artigo-reseña no *BGL*, 4 (1990), pp. 69-75.

enquisas feitas por ela mesma nun pobo de EEUU entre un grupo de mulleres asiduas da novela rosa, Radway divide o xénero en dous tipos, que denomina respectivamente novelas logradas ou fracasadas. As "logradas" gustaron incondicionalmente ás mulleres consultadas por Radway, mentres que as outras mereceron respostas negativas nalgún grao, dende unha mostra de pouco entusiasmo ata un claro rexeitamento. 'O investigar o contido das novelas logradas, atopouse Radway con que se axustaban rigorosamente a unha serie de normas moi limitada. É esta estreita normativa, segundo Radway, a que explica o éxito destas novelas, e sèrvelle de base para a súa examinación da popularidade do xénero como tal. Empecemos, pois, o noso estudio da novela de Isabel Allende, tomando estas normas como punto de partida.

Unha novela rosa lograda ou 'ideal' ten como risco principal e diferencial o seu enfoque obsesivo nunha única relación amorosa a desenvolver entre os protagonistas masculino e feminino⁷. Estes personaxes son coidadosamente codificados para a lectora, de xeito que nunca lle cabe dúbida sobre das súas intencións ou móbilas reais, por complexos que se fagan os enredos da trama. Está tamén suxeito a unha rixida codificación o argumento: a protagonista, preto da madurez sexual, encontra ó heroe, quen se lle amosa frío, distante ou mesmo cruel, pero que logo resulta posuír un carácter garimoso e tenro debaixo da súa corteza dura. As características especiais e netamente femininas da protagonista conseguen finalmente a 'metamorfose' do heroe, a que lle permite expresar o seu cariz tenro, agarimoso, atento. 'O mesmo tempo a potente masculinidade e habelencia sexual do heroe despertan na protagonista o apetito sensual, que se ve canalizada á conclusión da novela no matrimonio monógamo co heroe. Na opinión de Radway, esta aparente metamorfose do heroe é un punto de fundamental importancia na novela rosa, tanto para a protagonista coma para a lectora. Non embargante, é moi importante sinalar que de feito o heroe non cambia, senón que amosa unha faceta de si mesmo ata aquel momento oculta e pechada a todos menos á protagonista (e á lectora por suposto). A protagonista consegue acceder a esta faceta garimosa, amparadora, en parte gracias á súa feminidade (é dicir, canalizando a súa sexualidade en comportamentos que non ameazan os presupostos da superioridade masculina), e en parte aprendendo a descifrar correctamente as accións e maila fala do home. Este proceso de desciframento é unha das estratexias fundamentais da patriarquía: se o teu home non te declara o seu amor e ti precisas oílo, aprendes a deducilo da maneira en que sacao lixo cada noite. É doado de ver a utilidade deste procedemento para os homes: non teñen que modificar a súa conducta nin cambiaren en nada, senón agardar ata que a femia se caia na conta. Nembargantes, pensa Radway que esta estratexia de desciframento beneficia á muller nun sistema patriarcal no grao en que lle permite acceder á tenrura que necesita (xa sexa real ou ilusoria) ó tempo que ofrece unha maneira de desactivar a sempre presente ameaza da agresividade e violencia masculinas: xa se sabe dende o principio que a súa crueldade non é senón unha máscara que encobre a súa natureza amable e achegadora (que isto ben o ve a lectora, e á fin recoñéceo a protagonista), de xeito que non é realmente temible. Este consolo fronte da omnipresente agresividade masculina ofrece unha hipótese que explica a grande popularidade da novela rosa.

7. *Ibid.*, p. 122.

Outro factor na popularidade deste xénero, segundo Radway, é que confirma que o desenvolvemento normal da muller si atrae compensacións emocionais⁸. Este concepto do 'desenvolvemento normal da muller' está quitado da teoría de Nancy Chodorow do desenvolvemento do ser feminino nunha cultura masculina. Esta teoría, resumida moi brevemente, sostén que é aparente a primacía asignado á masculinidade incluso na etapa preedipal do desenvolvemento do neno. É de supoñer que un rapaz accede a esta masculinidade mediante unha identificación relativamente sinxela co pai e o rexeitamento da nai: polo tanto, a masculinidade chega a se definir como o que non é feminino. Pola outra banda, as cousas resúltanlle máis complexas á moza. A diferenza do seu irmán, identifícase coa nai, pero axiña se decata de que a nai favorece a xente como seu pai. É deste xeito que aprende tamén a apreciar a masculinidade, e os seus desexos xénito-eróticos chegan a enfocaren no pai. Emporiso segue a manter un intenso cometido emocional cara á nai e a todo o feminino, e, en verbas de Radway, a nena faise heterosexual en canto ó erótico pero leva ó mesmo tempo no seu interior cara á idade adulta un triángulo sentimental, triángulo que se completa coa persistente saudade e desexo da nai. Isto remata a producir nas mulleres unha necesidade constante de tornar á infancia para reconstruír a intensidade perdida do lazo orixinal nai-filla⁹. Agora ben, a patriarquía non adoita preparar ós homes para facer este papel agarimoso, papel que tiñan que rexeitaren para se estableceren como machos. ¿Como entón chega a muller a satisfacer ó mesmo tempo a súa fonda necesidade psicolóxica do amor materno por unha banda é do amor físico e heterosexual pola outra? Ou ten que repartir o seu afecto entre os fillos e o marido, ou ten que buscar un home capaz de encher ámbolos papeis -o heroe da novela rosa. Noutros termos, a novela rosa, ó centrar sempre a trama no achado por unha rapaza da satisfacción á vez erótica e sentimental, e ó fornecer sempre un heroe que representa a fonte única desta satisfacción, lexítima aquelas necesidades que resultan ineludiblemente cando a femia está obrigada a se desenvolver nunha cultura patriarcal.

Resumindo, temos vistas algunhas das normas obrigatorias na novela rosa lograda: a protagonista bela pero inxénua, esencia da feminidade, preta da madurez, aprende a reinterpretar a indiferencia inicial do heroe para o converter nunha fonte de amor á vez materno e erótico. E temos suxerido que estas normas son inviolables precisamente porque teñen resonancias psicolóxicas fundamentais para a femia que vive nunha sociedade patriarcal: lexítiman as necesidades psicolóxicas, fornecen unha estratexia -o desciframento- que a permite satisfacer tales necesidades, e propoñen a posibilidade de que a feminidade unida ó desciframento chegue a neutralizar a agresión masculina. Vexamos agora ata que punto Isabel Allende segue estas normas na novela *De amor y de sombra*.

Xa establecemos que o éxito dunha novela rosa depende da codificación correcta dos personaxes e dos elementos importantes, o que permite a imprescindible operación descifradora. Se pasamos a examinar en primeiro lugar á protagonista atopámonos con que Irene Beltrán é en grande medida o arquetipo da heroína da novela rosa. É bela, pero a súa beleza -nun marcado contraste coa da súa nai- ten a sinxeleza que provén da feminidade natural e dun espírito libre. A feminidade

8. *Ibid.*, p. 157.

9. *Ibid.*, p. 136.

inherente de Irene -risco esencial na protagonista como temos visto, xa que é tamén unha das estratexias que a permiten domar a agresión do macho -amósase en varios episodios ó longo do libro: compórtase con tenrura innata e dignidade cara ós internados no asilo de anciáns que leva xunto coa súa nai (unha vez máis en marcado contraste co desprezo desta), gaña a confianza da reticente Digna Ranquileo, é ela quen subministra víveres ó fuxitivo Pradelio Ranquileo, etc. Seguindo a línea convencional é animosa -susténtase co traballo a pesar da oposición da nai, e non obstante o noivado con Gustavo Morante- pero a súa aparente independencia está sempre concorde coa súa esencial feminidade. Irene, pois, conforma co requisito de que a protagonista sexa dunha feminidade clara, é isto será unha das armas que vai necesitar para sacar a flor da pel o cariz solícito e tenro do heroe.

Como vimos, o outro importante requisito da protagonista deste xénero de novela é que estea a punto de descubrir o amor sexual, porque a trama xenérase a base deste achado. Axústanse a esta norma a maior parte das novelas deste tipo, a debuxaren unha protagonista completamente inocente en materia sexual, pero non é o caso de Irene, quen, segundo nos informa a narradora, leu moito e tivo unha boa relación sexual co noivo Gustavo Morante. Non obstante, non penso que Isabel Allende realmente infrinxa a norma de inxenuidade: en primeiro lugar, Irene é completamente inxénuo en canto á política se refire, ata un grao case inconcibible, a conseguir ignorar os abusos dos dereitos humanos que se están a desenvolver ó seu redor, a pesar das claras probas en contra¹⁰ (A súa posterior caída na conta é tan marcada que hai quen a propón precisamente como o tema principal da novela¹¹); en segundo lugar, aínda que, como xa apuntamos, Irene ten experiencia sexual, a voz omnisciente da narradora infórmanos que isto é máis ben superficial: '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). Ademais, amosa o típico perfil psicolóxico da protagonista dunha novela rosa exemplar: sente unha forte atracción cara ó pai, quen é marcadamente macho: "ese hombre a quien adoraba podía ser déspota e cruel" (143), e ó mesmo tempo, un forte rexeitamento da nai. Deste xeito, vén ser -ó igual cá típica protagonista destas novelas- unha figuración da psique feminina inmadura ó bordo da individualización e da autonomía.

Por moito que o enciframento de Irene sexa da protagonista típica na ficción sentimental, Francisco non conforma para nada ó patrón do heroe paradigmático. O da novela rosa adoita ser un supermacho, moreno, cadrado, muscular, e o Francisco, aínda que é bastante masculino como para espertar o interese sexual da nai de Irene ("lo consideraba peligroso porque incluso ella misma se sentía atraída por los oscuros ojos, sus largas manos y la voz serena del fotógrafo" (43)) non é o macho convencional. Encárgase a narradora de nos informar que 'era un niño delgado y débil, víctima de los juegos bruscos de otras criaturas más fuertes y despiadadas' (205). Prefire a cociña -coto tradicionalmente reservado á muller- ó dominio normal do home, o do bar, e 'tenía escasa habilidad para los trabajos rudos, apenas sabía usar el pico' (185). Mentres o heroe típico adoita ocupar unha

10. G. Mora, *Art. cit.*, descobre o fondo da ignorancia política de Irene, e seméllalle inverosímil; polo tanto, acha que isto é un dos puntos febles da novela.

11. D. Meyer, "Exile and the female condition in Isabel Allende's *De amor y de sombra*", *International Fiction Review*, 15 (1988), pp. 151-7.

posición, xa sexa social, xa profesional, superior á da protagonista, non semella ser o caso na novela de Allende: aínda que se di de Francisco que ten temperamento fidalgo, é fillo dun catedrático español desterrado -quen ten cartos na familia é ela. Na maioría dos casos, amosa o heroe uns cofecementos en materia de sexo máis avanzados cá protagonista, o que lle permite espertala ó seu propio desexo; a experiencia sexual de Irene ata certo punto exclúe iso, que como xa temos dito, manténse a función subxacente desta convención no campo da política: a actividade clandestina do Francisco constrastra coa inocencia política de Irene. É mediante el e as leccións políticas que imparte que ela aprende da realidade política. Nembargante, na novela rosa paradigmática o heroe ó principio é inaccesible para a protagonista, aínda que sempre hai algún indicio da súa intrínseca tenrura. Isto non é de ningún xeito o caso de Francisco, quen se presenta xa de entrada como intelixente, bo e sensible. É verdade que tarda bastante Irene en se decatar do amor que sente por el, pero non hai evidencia de que tivese necesidade ningunha de desciframento nin pola súa parte nin pola do lector. Éste é un factor crucial. Como temos visto, é determinante o desciframento do heroe no grao en que ofrece á lectora unha estratexia que a asegura de que é capaz de quitar a satisfacción necesaria dun suxeito pouco prometedor. Pero, ¿como debe a lectora interpretar a personalidade de Francisco Leal? ¿Que é un caso raro, e que se tes sorte e te atopas cun tipo así estarás contenta para toda a vida? Pero que se a sorte dispón que te atopas cun Gustavo Morante ou un Pradello Ranquileo, ou, peor aínda, un Tenente Ramírez, tes que aturalo. Noutras verbas, Allende, ó nos ofrecer a un 'home novo' como heroe da súa ficción, sen nos suxerir que facer para atopar un, acurta unha das funcións consoladoras do xénero. Non só non nos ofrece unha estratexia que nos axude a tratar coa cultura patriarcal que nos rodea, senón reduce o noso ámbito de acción (tanto de protagonista coma de lectora) ó nos presentar un "home novo" *prêt à porter* quen elimina a necesidade de desciframento. O resultado un tanto irónico de todo isto é que a lectora afeitada ás normas deste tipo de ficción, ó non poder relacionar a situación novelística coa súa propia debido á singularidade da situación presentada na novela de Allende, non vai atopar a mensaxe de esperanza mediante o amor que aparentemente ideou a autora.

Temos observado que o fundamental proceso de desciframento tiña outra función na novela rosa: a de convencer ás mulleres de que a ameaza de violencia masculina quizabes non sexa o que en primeiro lugar aparenta. Ou de ser o, que a muller que aprende a descifrar correctamente o home pode ata certo punto chegar a neutralizar a súa agresividade superficial, sempre que posúa as correctas características femininas. Para determinar o grao en que funciona esta situación en *De amor y de sombra* é necesario enfocar a atención na sinistra parodia da historia de amor: a violación e asasinato de Evangelina Ranquileo polo tenente Ramírez. Evangelina sofre transos nos que pasan cousas raras, sobrenaturais. Dáse a entender na novela que estes transos teñen unha orixe sexual no forte pero prohibido atractivo sexual que senten a adoptada Evangelina e o seu irmán Pradelio (éste denomina 'una parodia grotesca del acto sexual' (164) as convulsións de Evangelina). O Pradelio evade estes desexos fuxindo; a sexualidade incontrolada de Evangelina dálle a forza para poder dar co Ramírez no chan durante un dos seus transos, e a conseguinte humillación do tenente pono en grave risco. Apunta Radway que a novela rosa modélica acouga os temores que senten as mulleres cara á consciencia da propia sexualidade ó lles aseguraren que é aceptable nun sistema patriarcal sempre que estea freado polo amor. O amor que sente Evangelina por Pradelio,

aínda que tecnicamente non é adúltero, segue a ser inadmisíbel: non conduce ó matrimonio monógamo, heterosexual, onde se lle pode dominar e controlar, e polo tanto vén ser intolerable para a autoridade patriarcal. Ramírez, ofendido e anoxado pola humillación que sen querer lle provocou Evangelina, ráptaa, tortúraa e lévaa, desmaiada, á mina abandonada que vai ser a súa tumba, onde a forza desapiadadamente, sen saber se segue o non con vida. A mina abandonada onde ten lugar esta escena tan fondamente inquietante liga a historia de Evangelina coa de Irene e Francisco, porque é alí, onde estes descubren a fosa común despois do seu primeiro encontro sexual. É evidente que a autora quere que o lector contraste a violencia e o sadismo da violación e asasinato de Evangelina coa ledicia e mutuo pracer dos amores de Irene e Francisco (191), e que Allende pretende borrar os efectos do horror cunha hiperbólica descrición do amor. Pero isto, a substitución dunha imaxe aterradora e ameazadora por outra máis agradable, e un truco de prestidixitador, un intento de matar o sabor amargo cunha cullerada de mel. Permanece o resaibo, e a cullerada de mel non ofrece defensa algunha contra a próxima dose de amargura. Pola outra banda, vimos que a novela rosa paradigmática intenta dar ás lectoras un tipo de defensa contra a amarga ameaza da violencia masculina, ofrecerlles a posibilidade de aprender a interpretar a violencia como unha máscara que oculta o amor. Este proceso de desciframento é imposible na novela de Allende precisamente porque se contan as dúas historias en paralelo: por encantadora que sexa a historia dos amantes, segue a ser unha historia hermética e nada poden Irene e Francisco para salvar a Evangelina. O horror da violencia usada contra ela fica alí. Se a violencia masculina non é unha ilusión, se o temor a esa violencia non se pode neutralizar ó aprender a descifrar correctamente a un home, entón ¿como pode a muller afrontar a ameaza de violencia? Pero é xustamente aquí que o emparellamento das dúas historias dá unha solución. Como temos visto, a fonte da traxedia de Evangelina radica na súa propia sexualidade incontrolada e inaceptable. Irene Beltrán, no mesmo sitio, sálvase dunha fin similar porque o seu apetito sexual exprésase nun marco aceptable, sancionado polo amor: Francisco; ó principio do acto sexual nun destello de cordura...’’ comprendió que no debía ceder al impulso de rodar con ella sobre la tierra quitándola la ropa con violencia y reventando sus costuras en la urgencia de su delirio’’ (191). Como unha das funcións da novela rosa é de asegurar ás mulleres de que a sexualidade feminina pode acomodarse na patriarquía sempre que sexa ben encamiñada, non sorprende atoparse con que Allende tamén inclúa ese tema. Sen embargo, en *De amor y de sombra* a sexualidade incontrolada leva directa e inevitablemente á violencia. Allende, ó negar a posibilidade de que tal violencia poida ser controlada polas nosas estratexias descifradoras, e ó facer patente a conexión entre a sexualidade feminina incontrolada e a violencia masculina, propón unha visión do poder do amor que vén ser aínda máis restrinxida cá que se atopa na novela rosa modélica: a única defensa para a muller é de dominar a súa sexualidade, aterse ás regras e confiarse á sorte.

Quizais sexa esta unha lectura esaxerada. Se cadra Allende está a suxerir algo aínda máis radical, unha sorte de utopía baseada na ruptura da conexión entre o atractivo sexual e a agresividade masculina. Temos xa visto algún apoio para esta interpretación no carácter de Francisco, e hai máis evidencia: por exemplo, o episodio no que a revista onde traballan Irene e Francisco fai unha reportaxe de moda situada nunha academia militar (86). A Francisco cáelle en sorte a reportaxe, e reacciona con noxo fronte da xustaposición da feminidade seductiva e o aparato militar,

aínda que tamén hai a suxestión un tanto inquietante de que os soldados se senten máis atraídos polos dous mozos efeminados, axudantes do perruqueiro Mario, que polas modelos guapísimas que protagonizan a reportaxe. En todo caso, se isto fora na realidade o obxectivo de Allende, poderíamos lóxicamente esperar un axuste recíproco por parte da protagonista, que xa non tería que acomodar as súas necesidades psicolóxicas ás esixencias do sistema patriarcal, nin buscar a resolución do triángulo emocional do amor materno e o amor sexual. É certo que durante algún tempo semella que isto é o caso, ó rexeitar Irene ó soldado Gustavo -quen a súa vez rexeitou os excesos da autoridade patriarcal cometidos polo réxime que el quixo defender, e quen morre por iso- a favor do máis tenro Francisco, e ó mostrarse o atractivo sexual libre de agresividade de Francisco. Tamén é certo que a conclusión da novela xoga coa posibilidade dunha nova orde anunciada polos acontecementos dramáticos nas vidas dos dous amantes: despois de denunciaren Francisco e Irene a existencia da fosa común á igrexa católica, intentan matar a Irene os axentes de algunha organización secreta vencellada ó goberno. A secuencia que segue a este atentado, no que por pouco morre, descríbese curiosamente como un retorno á nenez. Lévana correndo ó hospital onde “los cirujanos la habían abierto en canal y recorrido sus vísceras descubriendo después de cada puntada un nuevo orificio para remendar”(242). A esta inversión simbólica do acto sexual de penetración na que se pechan buracos en vez de abrilos, segue a inversión simbólica do menstruo: “[los cirujanos] le colocaron litros de sangre”. Logo da operación, entre a vida e a morte, descríbese como etérea: “estaba desnuda, transparente, flotado en la luz difusa y blanca de la sala”(242). Participa tamén Francisco neste retorno á infancia: “Francisco Leal sintió que se le iba la razón y retrocedía a la edad más antigua, la caverna, la oscuridad, la ignorancia, el terror”. Deste xeito Allende leva ós protagonistas ata o bordo da vida, ó principio. Certamente, a descrición do retorno de Francisco, coas imaxes da espenuca, da escuridade, da ignorancia, recorda as descricións feministas da *chora*, o caos que reina antes da implantación da Lei do Deus Pai que impón a orde e mailas xerarquías. Pero as descricións da *chora* insisten nos aspectos de ledicia, dunha totalidade que abrangue toda a creación, e esta versión de Allende é medrosa, representa o terror fronte da posibilidade de perder a seguridade da orde patriarcal. Empezamos a sospeitar que calquera nova orde que xurdiu da liña desta ficción non había resultar moi diferente da vella.

Cando finalmente volve en si tras tres días de coma, descríbese como un “recién nacido”(245). Conforme vai recuperándose, pasa polas etapas da infancia: desconéctaselle dos tubos e dálle de comer Francisco; sorrílle por primeira vez dende o intento de asasinala; dá os primeiros pasos. Namentres Francisco fai o papel de nai: dorme a carón dela, pode aínda durmindo detectar o máis mínimo movemento, móstrase “enloquecido de alegría” cando bota o seu primeiro sorriso. Lávaa, peitealle o cabelo, móvea para poder mudar as sabas. O aspecto nai-fillo da relación é tan intenso que chegan a se coñeceren coa intimidade que provén de ter o mesmo sangue: “Francisco llegó a conocer a Irene tanto como a sí mismo... Hicieron entrega de todos sus secretos, se abandonaron más allá de los límites físicos, entregándose también el espíritu... Abrieron todos sus compuertas y eso creó entre ambos un vínculo indisoluble”. Cando xa é evidente que a dictadura non vai castigar os responsables do crime e que polo tanto Irene e Francisco están en grave perigo, deciden fuxir do país. Irene, aínda feble e con dor, suscita esta reflexión de Francisco: “Desde el instante terrible en que esa ráfaga de balas

estuvo a punto de partirse en dos, no encuentro reposo ni despierto ni dormido, Irene, tengo que ser fuerte, enorme, invencible, para que nada pueda dañar, para mantenerte protegida del dolor y la violencia". O cobrar forzas Irene, fan o amor castamente, alegremente, idilicamente mentres agardan ó guieiro que os leve ó exilio.

Así que a novela semella ter o final feliz obrigatorio, alomenos no que ós dous amantes se refire, ó se decataren da firmeza e da importancia do seu amor, e de que conseguiron escapar xuntos e con vida. E de certo parece que Irene atopou a necesaria confirmación da súa personalidade que é un elemento esencial da novela rosa lograda: descubriu o amor tenro e o amor erótico nun mesmo home. A solución, sen embargo, non resulta totalmente satisfactoria. Gracias ó retorno á nenez e ó se abandonar ó coidado de Francisco, vén ser ela mesma una nena, pasiva e dependente. Francisco, de tanto coidala maternalmente, asume un papel dominante e protector. Pero o que é aínda máis importante, a súa viaxe simbólica cando van xuntos ós albores da vida, ó estadio anterior ó asentamento da orde patriarcal, deu a Allende a oportunidade de propoñer unha orde alternativa, non xa a exclusiva propiedade de Irene e Francisco a raíz da casual conxunción das estrelas ou da súa boa fortuna, senón unha orde que ofrecese algunha estratexia para facer fronte ós excesos da patriarquía, ou mesmo para rematar xa con ela. A solución que ofrece é a fuxida. E se se poden dar creto ás verbas da autora mesma, non é unha fuxida cara a un mundo mellor, diferente, senón cara ó mundo representado polo amor, un mundo "cuyas leyes entendemos". Non chega a percibir a conexión entre a violencia como extensión da autoridade patriarcal e o amor-paixón como confirmación desa autoridade.

A conclusión da novela, pois, deixa á lectora con menos saídas que unha boa novela rosa: un home é como é pola gracia de Deus e a muller ten que aceptalo tal cal. Non hai o chisco de consolo que representa a esperanza de poder interpretar o seu desinterese doutro xeito, axudalo a sacar á superficie o cariz tenro, solícito que sabemos existe no fondo. Teno ou non, e nos non podemos facer nada para cambialo. Constrinxidas á asumir unha pasividade submisiva por unha orde que nos controla a sexualidade porque teme provoque a violencia e maila agresividade, dínos que estes temores son reais e que a única maneira de combatérmola é mediante a fuxida.

Así semella que podemos con xustiza acusar a Isabel Allende de deixarse enmarañar nas súas propias incoherencias nesta novela, e de elaborar deste xeito unha visión que non é coherente dentro das normas que pretende asumir, nin tampouco socavadora delas. Pero quizais non debemos ser severos demais. A diferenza doutros xéneros, como a novela gótica ou policíaca, por exemplo, a novela rosa non é doadamente asimilable polas correntes principais da actividade literaria. É precisamente iso o que se propón Isabel Allende en *De amor y de sombra*, e se cadra un día escriba unha novela que sonde mellor as complexidades e contradicións do xénero.

Jean Gilkison
Politécnica de Wolverhampton, R.U.