

# Isabel Allende y su *Hija de la Fortuna*

Yosálida C. Rivero-Moreno  
The University of Arizona

La novela *Hija de la Fortuna* es la octava obra sacada a luz por Isabel Allende. Es la historia de una joven, Eliza, quien fue abandonada en una caja a la puerta de la residencia de los hermanos Sommers en Valparaíso; allí Miss Rose se encarga de cuidarla como si fuera su hija. A los dieciséis años Eliza conoce a Joaquín Andieta, un empleado de su tío Jeremy, y en contra de los planes de Miss Rose de casarla con un hombre distinguido, comienza un romance que trae como consecuencia un embarazo indeseado. Se descubre el oro en California y la noticia se esparce como pólvora, llega hasta Chile y provoca una gran estampida de hombres que parten para San Francisco en busca de los pedazos de oro que, según las noticias, se encontraban por todas partes a flor de suelo tan grandes como una roca. Entre esos hombres se encontraba Joaquín; roba a su jefe para poder comprarse un pasaje y se pierde en suelo estadounidense. Eliza, al verse embarazada sabe que sus posibilidades de redención son nulas y decide ir en busca de su amante. Conoce a Tao Chi'en y éste le ayuda a embarcarse en el *Emilia*, comenzando de esta forma una amistad perpetua. Una vez en San Francisco, se hace pasar por hombre y empieza su tarea de buscar a Joaquín emprendiendo una serie de aventuras en las cuales experimenta la libertad que siempre deseó y le estaban prohibidas en su condición de mujer. Cuando finalmente decide detener su búsqueda, se da cuenta que ha encontrado en sí misma una nueva mujer y finalmente el amor al lado de Tao Chi'en. Cierra el círculo de incertidumbre con respecto a su viejo amor perdido al ver en un frasco de vidrio la cabeza de un conocido bandolero perseguido por la ley llamado Joaquín Murieta, a quien atribuían el robo de blancos para favorecer a los latinos.

En el presente trabajo voy a procurar delimitar y aplicar a esta obra el concepto y función de la literatura según la autora, pero al tratar de hacerlo se tropieza con una dificultad. En cuanto al concepto, ella no ofrece mayores obstáculos pues define la escritura como: "...un acto de solidaridad, es el deseo

de acercarse a otro y compartir, tanto el grito desgarrado como el canto de alegría, es la necesidad de comulgar con otros seres humanos” (“VNC”<sup>1</sup> 294-95), para ella la literatura es un acto comunicativo que acerca tanto al lector como al autor en un diálogo afectivo. Ya cuando nos acercamos a su definición de la novela, dice que:

[. . .] es una ventana abierta a un paisaje infinito e *indefinido*. En ella caben todas las interrogantes, en ella nos podemos mover con libertad, ir y venir en el tiempo, dar saltos ornamentales y zambullirnos de cabeza en lo estrafalario [. . .] En la novela podemos darle un orden ilusorio al caos, *encontrar las claves de laberinto de la historia*, remitirnos al pasado para tratar de comprender el presente y soñar el futuro. *En ella cabe todo: testimonio, ensayo, reportaje, emoción, fantasía, leyenda, magia, poesía y todo aquello que contribuya a descifrar los enigmas de nuestro mundo y a descubrir nuestra identidad colectiva.* (“VNC” 292-93, énfasis agregado).

Con esta definición Allende abre un amplio espectro de posibilidades de combinaciones de géneros que no es del todo nuevo—porque en el *Quijote* también vemos esta convivencia de formas narrativas—, ya asoma el carácter híbrido que tendrá su obra, de las cuales, la más difícil de calificar ha sido *Afrodita: Cuentos, recetas y otros afrodisíacos*. Con esta licencia que ella le atribuye a la novela, se permite mayores radios de acción que facilitan que tanto el reportaje como la emoción, la fantasía y la realidad, la historia

y la leyenda convivan en un mismo mundo literario. En la *Hija de la Fortuna*, por ejemplo, encontramos cómo los reportajes de Jacob Freemont sobre el bandido Joaquín Murieta en vez de estar basados en hechos, como corresponde a relatos de esta índole, se basan en suposiciones, entrevistas y eventos extraordinarios que escucha de otros y que él mismo se inventa. El narrador nos advierte que “La historia que Jacob Freemont había ido construyendo tenía las características de novelón” (*HF*<sup>2</sup> 386). Él sabía que todas las fechorías o hazañas que se le atribuían al bandido, no podían ser producto de un solo hombre sino de varios, pero él contribuye a la construcción del mito en el cual el hombre real y el ficticio se funden y confunden. Ese interés por encontrar “las claves de los laberintos de la historia” llevan al lector a tratar de participar activamente en la reconstrucción de los hechos o identidad de este personaje cuya nacionalidad se disputan chilenos, mexicanos y estadounidenses. Como afirma Linda G. Levine, “the myth of Joaquin Murieta [. . .] provides a mirror reflection of the entire construction of Allende’s novel and the erasure of the boundaries between reality and fiction, fact and imagination” (144).

Al momento de definir la función de la literatura de Isabel Allende se presenta una disyuntiva, ¿vamos a delimitar una “única” función o habrá posibilidad para varias? Si ella ha dicho que su estilo es como un mural mexicano, un cuadro extenso donde caben un sin fin de imágenes, colores, lugares—y

yo sumaría, circunstancias—entonces también pueden estar encubiertos varios tipos de funciones. Hay una principal, que es su interés por preservar la memoria; ella dice que la clave es “escribir para que los hechos no se esfumen, para que la memoria no sea barrida por el viento. Escribir para registrar las cosas y nombrar las cosas. Escribir lo que no se debe olvidar” (“VNC” 292), pero de esta función se desprenden otras, que no por ello serán secundarias.

Las razones por las cuales escribe un autor son muy variadas, dependen tanto del momento histórico que le toca vivir, como de sus motivaciones personales. En el caso de Isabel Allende, las razones para escribir han variado con las diferentes circunstancias de su vida, y esto, por ende, ha conllevado a que la función de su literatura también cambie. Ella confirma: “Por un tiempo pensé que escribía sólo porque no podía evitarlo, porque la escritura es una fiesta, una orgía privada, la posibilidad de crear y recrear el mundo de acuerdo a mis propias leyes [. . .] Pero esa razón es una explicación simple. Hay otras razones para escribir” (“VNC” 292). Para ella la escritura fue un proceso que fue descubriendo, podría decirse, de modo fortuito, hasta alcanzar su estado maduro.

Cuando aún no cumplía los diecisiete años comienza a trabajar para la *Food and Agriculture Organization of United Nations* (FAO), en la cual tiene la oportunidad de aprender el oficio de periodista y hacer televisión cuando ésta era una iniciativa naciente en Chile. Simultáneamente hacía

traducciones de novelas rosa del inglés al español y, ella menciona, que en algunos casos modificó las versiones originales dándole su sello particular a las nuevas para evitar repetir las mismas fórmulas narrativas que reproducían el discurso patriarcal (*P*<sup>3</sup> 112). Aunque ella misma afirma que su “falta de credenciales era bochornosa [porque] no había pasado por la Universidad, tenía el cerebro lleno de fantasías y, producto de [su] escolaridad trashumante, escribía con gruesas faltas gramaticales” (*P* 159), en 1967 Delia Vergara le ofrece trabajo en una revista feminista, *Paula*, donde tiene la oportunidad de aprender a canalizar su fuerte inclinación por defender los derechos del sector femenino. En ella no sólo enseña a “civilizar a su troglodita”,<sup>4</sup> sino que también comienza a hacerse famosa por otros reportajes nada comunes.<sup>5</sup> También escribió recetas de cocina, horóscopo, el correo del amor y entrevistas a personalidades como Pablo Neruda. En este período inicial del periodismo no podríamos hablar de una función de la literatura como memoria, porque aunque ahora los Estudios Culturales defiendan este tipo de escritos como literatura, ella no lo consideraba como tal.<sup>6</sup> Desde de su aguda conciencia social, durante este momento ella escribe desde un tono humorístico para entretener, denunciar y educar sin caer en lo panfletario.

En medio de una excitante vida profesional, se ve obligada a salir de su país cuando se precipitan los acontecimientos políticos de Chile en 1973 y sale con

dirección a Venezuela. En Caracas, después de varios años de exilio, comienza a escribir una carta dirigida a su abuelo; ésta alcanza las proporciones de novela y, según sus propias palabras, lo hace *para no olvidar*. “Al recoger en esas páginas las anécdotas del pasado, las emociones inolvidables y parte de la historia de mi país, la vida se me hizo más comprensible y el mundo más tolerante. [. . .] en este paciente ejercicio de la escritura diaria *me recuperé también a mí misma*” (“VNC” 292, énfasis agregado).

En principio, la aparición de su primera novela respondió a una necesidad personal, de comunicarse con su abuelo, por un lado, y rescatar las memorias de la familia y del país, por el otro. En este caso, aunque la función enmarcante es el rescate de la memoria, podría decirse que en ese momento la función enmarcada de la literatura fue el reencuentro y la reafirmación de ella con sus raíces nacionales y familiares, porque, como ella ha afirmado tantas veces, no estaba escribiendo con la idea de hacer una novela, sino que fue un ejercicio de catarsis que le permitió establecer contacto con “sus espíritus” y recuperarse a sí misma. Como ella misma afirma:

Escribí *La casa de los espíritus* como un exorcismo, una forma de sacarme del alma los fantasmas que llevaba por dentro, que se me habían amotinado y no me dejaban en paz. Pensé que si lograba ponerlos por escrito les daría forma para que vivieran sus vidas, pero también los haría prisioneros y los obligaría a cumplir mis leyes [. . .]

Mientras trabajaba no pensé que ese libro podría cambiar mi destino. No tenía ninguna experiencia con la literatura. (“MP”<sup>7</sup> 448-9)

El que los personajes cumplan “sus propias leyes”—las de Allende—responde a la necesidad de la autora de crear un orden al caos, de crear una vía de acceso a un conocimiento alternativo de la historia. Aunque al momento no podía sospechar el éxito que se le vendría encima, ni la repercusión que su propuesta traería para otros exiliados chilenos como ella—y por extensión a los de otras nacionalidades—el resultado final inmediato trajo como *consecuencia individual* la reestructuración de su nueva existencia marcada por el exilio.

De igual manera, esa será la función curativa que cumple su escritura, a modo personal, al momento de producir *Paula* (1994). Esta obra no sólo son las memorias que cuenta a su hija enferma para que al despertar encuentre su mundo delimitado, sino que es también como ella menciona “como un exorcismo para vencer a la muerte”,<sup>8</sup> la vía que ella encuentra para soportar sus horas de angustia. La escritura se ha convertido en refugio, en una literatura de la memoria, personal y colectiva.

Se ha hablado de una literatura del exilio y de la memoria; ambas se basan en las reminiscencias del pasado personal o colectivo, siendo estas reminiscencias presas fáciles de los vacíos y las suposiciones. Por un lado la memoria personal juega trucos al momento de intentar recapturar los hechos

del pasado, por otro, la colectiva se encuentra supeditada a las convenciones dictadas por una ideología dominante. Ilán Stavans, cuyo artículo se basa en la psicología de Carl Jung, hace una diferenciación entre el inconsciente y la memoria colectiva, dice que se trata de dos términos diferentes y que el primero es innato, y el segundo adquirido o artificial. Hace mención a una palabra hebrea *zakhor* que significa “recordar” y la relaciona con la costumbre judía del culto al recuerdo donde olvidar constituye un pecado; dice que “[. . .] la clave está en repetir la lectura periódicamente para mantener viva la promesa. La sinagoga es el único templo religioso donde el objeto de adoración es un texto, un documento escrito que afirma y confirma que el pasado no es una simple invención sino la verdad divina y terrenal depositada en la Historia” (410).

De la misma manera Allende persigue sellar de forma permanente aquellas verdades que ella considera no deben ser olvidadas en el tiempo o por la censura; pretende dejar asentado en el texto algunas “verdades terrenales” depositadas en la intrahistoria, o en otras palabras, la historia vivida por el ciudadano común. La autora ha expresado en múltiples ocasiones que habla por aquellos que no pueden hacerlo, y al solidarizarse con los marginados: los exiliados, las mujeres, los pobres, los chinos, los campesinos de “Las tres Marías” o los 15 asesinados en la región de Lonquén, los desaparecidos, las *sing song girls*, y muchos otros, busca mostrar la cara de la historia que

la versión oficial oculta. Al respecto, vinculado específicamente con su novela *Hija de la Fortuna* al referirse a los mineros explotados durante la época de la fiebre del oro, Levine comenta: “As a literary topic, it has been revisited by twentieth-century writers in search of stories and experiences of marginalized groups who participate in this epic venture but whose lives have been erased from historical and fictional accounts of the period” (137-38). Allende pretende incorporar esa visión de la historia individual y marginal que la historia oficial omite; ella se ofrece de *médium* para acceder a esa memoria.

Stavans, al hablar de los tipos de memoria, hace diferencias entre *mneme* o “cadena infinita que jamás se rompe”, producto de un recuerdo ancestral e inolvidable, y *anamnesis* o “acto de invocar lo que se ha olvidado”, pero lo más importante que menciona al respecto cuando se refiere al escribiente, o persona que recuerda, es que:

[. . .] el individuo no recuerda escenas propias sino ajenas; y más que recordarlas, las inventa. Por eso, imaginación y memoria son facultades intelectuales íntimamente vinculadas: recordar es recrear. El recuerdo no es un regreso al pasado sino la adaptación de un evento pretérito a las circunstancias del presente; es reorganizar y darle un nuevo significado a lo perdido. (412)

En *Hija de la Fortuna*, así como en otras obras, Allende ha reproducido un momento

histórico crítico, un momento en el cual no todo está dicho y mucho ha sido borrado; ella ha tomado los hechos históricos—el descubrimiento del oro en California—para reproducir una versión artística en la cual rellena los espacios en blanco que la Historia ha dejado de lado, con intuición creativa, con hechos ficticios que pudieron haber pasado y que no rompen con la verosimilitud del hecho histórico que sirve de referente. Esos vacíos se llenan con la visión de aquellos que son omitidos o mal interpretados por el discurso oficial. Uno de esos espacios en blanco ha sido la enigmática figura de Joaquín Murieta. Este personaje histórico ofrece una mina inacabable de posibilidades, puesto que hay un sin fin de versiones sobre él que se encuentran y contradicen. Las principales fuentes de las que se vale Allende para su reproducción del legendario bandido son la novela, escrita por John Rollin Ridge en 1854, llamada *The Life and Adventures of Joaquín Murieta* y la obra de Pablo Neruda *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta*<sup>9</sup> (Levine 143). El Murieta de Allende no sólo representa al famoso fugitivo de la ley sino también a la escurridiza sombra que Eliza persigue.

Esta relación entre historia y literatura ha sido tratada por Hayden White. De acuerdo con sus ideas, la Historia puede ser tratada como literatura porque los márgenes entre una y otra son imprecisos. La historia en principio, por su carácter narrativo toca el campo literario; por su parte, cuando un autor, como en el caso de Allende,

ambienta su relato en un período determinado puede reproducir la historia. Él sostiene que:

“History” can be set over against “science” by virtue of its want of conceptual rigor and failure to produce the kinds of universal laws that the science characteristically seeks to produce. Similarly, “history” can be set over against “literature” by virtue of its interest in the “actual” rather than the “possible”, which is supposedly the object of representation of “literary” works. (400)

Isabel Allende no sólo reproduce una historia ambientada en el siglo XIX, o en las palabras de White “*the actual*”, sino que al hacerlo con la sensibilidad feminista del siglo XX llena los espacios vacíos de la Historia con “*the possible*”. El discurso que según una visión decimonónica podría estar dominado por la visión patriarcal, adopta un viraje de 180 grados al plantearse desde el punto de vista femenino. Paulina del Valle, Eliza y Rose Sommers no podrían ser personajes sacados de la pluma de un escritor del siglo XIX porque la ideología feminista de los personajes va en contra de la ideología dominante de ese período. En la literatura decimonónica no se representa a la mujer que trabaja, que tenga su propio capital o posea visión de empresaria; en ella sólo aparece la mujer dependiente, la que sirve de inspiración masculina pero que carece de voluntad. Las que poseen esta cualidad “masculina” encontrarán, tarde o temprano, la sanción correspondiente. Allende plantea

un discurso diferente al empleado en la narrativa decimonónica donde el final de la novela se determina por el matrimonio o la muerte de la protagonista. Ella le asigna otra función a la mujer, a lo largo de la narración la transforma.

Mediante el uso del futuro perfecto en ocasiones nos muestra el producto final o nos anticipa hechos que deshacen el elemento sorpresa, puesto que nos dice muchos capítulos antes lo que sucederá más adelante, pero al hacer uso de este recurso nos muestra que su punto de interés no está en el desenlace como tal—Eliza como producto final, por ejemplo—, sino en el proceso que lleva a ese desenlace. En *Hija de la Fortuna*, ella toma como motivos el viaje y la búsqueda, y en ese viaje va a mostrar la transformación de Eliza externa e interiormente.

La metamorfosis de Eliza se va dando de manera paulatina. La joven que se presenta en Valparaíso comete una falta moral gravísima para la época y el país en el cual vive; una vez que ha perdido su virginidad y queda encinta, se esfuman todas sus posibilidades de conseguir un matrimonio y así tener un lugar respetable dentro de su sociedad. Al considerar la posición de la madre de Joaquín Andieta, quien por las mismas razones se vio madre soltera y en consecuencia exiliada de su círculo familiar y social aristócrata, sabe que su única salida es el aborto, pero éste por razones del azar no se lleva a cabo la noche que Mama Fresia lo tenía planificado. Esa

muerte social de la que ella se siente parte, será una de las razones que la llevarán a tomar la decisión de ir en busca de Joaquín a California; este viaje la transportará al renacer de una nueva persona. Debe cruzar las aguas en el oscuro vientre de *Emilia* y al salir de él ya lleva una nueva identidad; libre de las enaguas, corsés y atuendos femeninos, se ve en ropa masculina y bajo la identidad de un muchacho chino pisa suelo estadounidense. El cambio inicialmente es sólo epidérmico, un simple cambio de ropas, porque el espíritu aventurero ya lo traía, pero este nuevo estado, aunque le hace actuar como hombre, le permite comportarse a las anchas de su propio espíritu femenino ansioso por experimentar la libertad y actividades reservadas sólo para los hombres. En la seguridad de su nuevo atuendo, primero como el hermano mudo y tonto de Tao Chi'en, y luego de cortarse la trenza, como Elías Andieta o “el chileno”, gana la “invisibilidad” que le da el lujo de ir y venir desapercibida en un mundo salvaje donde las únicas mujeres que se aventuran a aparecer como tal son las prostitutas. Esta visión liberadora y de encuentro de Eliza con su nueva concepción de femineidad, así como la representación de la mujer empresaria encarnada en Paulina del Valle, o la escritora de novelas eróticas personificada por Rose Sommers, enfrenta los patrones de la sociedad del siglo XIX, en cuanto a la visión de la mujer, con la ideología feminista del siglo XX, con el propósito de desacralizar los discursos patriarcales que se arrastraron del

siglo pasado.

Siguiendo la clasificación por generaciones propuesta por Cedomil Goic en *Historia de la novela hispanoamericana* para delimitar los períodos literarios, José Promis propone que los programas narrativos de la literatura chilena del siglo XX son, por orden de aparición, la novela de descristalización, de fundamento, de acoso, del escepticismo y de desacralización (925-33). Cada una tiene características específicas que responden a momentos históricos determinados y a Isabel Allende se le ubica en la última.

La novela de la desacralización se define como “una actitud de optimismo para superar los obstáculos inmediatos, impulsa una nueva ética a través de la recuperación de los placeres sensoriales, descubre en los modos cotidianos de comportamiento un repertorio favorito de asuntos literarios” (Promis 931) y plantea una visión optimista ante la renovación político-social a comienzo de los años 70. Esta se ve interrumpida por el golpe de estado de 1973 y a partir de esa fecha adquiere “una forma ‘contestataria’ y su función narrativa se orienta al servicio de desacralizar las imágenes de prosperidad, felicidad y orden comunicadas por el discurso oficial de la dictadura” (932).

Sin embargo, si se considera que estamos hablando de 30 años de diferencia, podríamos sospechar que esta última clasificación podría estar en etapa de mutación, como sucede con todos los movimientos, los cuales se alternan en el tiempo y se modifican cuando reaparecen,<sup>10</sup>

pero ése es el problema que presenta en la actualidad estudiar los fenómenos en la misma medida que van ocurriendo.

Si bien es cierto que la literatura de Allende está llena de esperanza y de optimismo por un mundo mejor, en el caso de la *Hija de la Fortuna* el interés por el caso particular y su búsqueda—en principio del hombre amado para luego encontrar el propio yo—satisface más bien a las características de la novela de fundamento en el sentido de que se “propone con frecuencia que la reconciliación consigo mismo es el principal requisito que el ser humano debe satisfacer como condición previa para descubrir su propio lugar en el mundo” (Promis, 928). Este va a ser el caso de Eliza; en el capítulo “Señoritas” se cita una conversación de Jeremy con Jacob Todd en el cual discuten la inquietud del primero en cuanto “al lugar” de Eliza en la sociedad:

\_ ...Eliza seguramente se imagina un futuro que no le corresponde. Nada hay tan peligroso como el demonio de la fantasía agazapado en el alma femenina.

\_ No exagere mi amigo. Eliza todavía es una chiquilla, pero es inteligente y seguro encontrará su lugar.

\_ La inteligencia es un estorbo para la mujer. Rose quiere enviarla a la escuela de señoritas de Madame Colbert, pero no soy partidario de educar tanto a las muchachas, se ponen inmanejables. Cada uno en su lugar, es mi lema. (*HF* 57)



Eliza lo encuentra al final de la novela, pero no a la manera que sugeriría el orden de Jeremy, sino cuando retoma externamente su papel como mujer. Ya no se esconde más en el disfraz de hombre para hacerse invisible y sobrevivir, vuelve a los vestidos—sin el corsé, símbolo de la opresión y rigurosidad—pero con una visión de sí misma renovada.

Ella encubre su identidad incluso cuando está rodeada de mujeres haciéndoles creer que “el chileno” es simplemente un afeminado. Babalú, el malo, no lo respeta porque mantiene la idea convencional de lo que debe ser un hombre, uno “que se respete” no puede cocinar o tocar el piano, no obstante cuando llega el momento de amputar los dos dedos al bandido Jack reconoce que el chileno es “todo un hombre” (HF 331).

Esto no deja de ser una denuncia en contra de las concepciones machistas, puesto que ella en primer lugar no debería optar por el recurso del disfraz para salvaguardarse, y en segundo porque se presenta una crítica de la convención que determina cuáles son los oficios y papeles de cada género, siendo ésta una posición en contra del pensamiento binario. Este supone la existencia de un sistema o grupo A (androcéntrico, por ejemplo) que se contrapone a uno B (ginocéntrico) estableciendo una relación de poder de A con respecto a B. Este pensamiento binario está completamente polarizado y niega la existencia de un espacio medio. Cuando Eliza escribe a Tao Chi’ en acerca de su experiencia con una compañía

de entretenimientos le dice: “Si conseguimos un piano, yo tocaba, pero si no era la dama joven de la compañía y todo el mundo se maravillaba de lo bien que hacía el papel de mujer. Tuve que dejarlos porque la confusión me estaba enloqueciendo, ya no sabía si soy mujer vestida de hombre, hombre vestido de mujer o una aberración de la naturaleza” (HF 295). Uno de los discursos que la teoría feminista busca destruir es esta relación dual,<sup>11</sup> puesto que concibe que la realidad está en el medio de ambos polos, creando de esta forma el concepto de literatura andrógina encarnada en la *Hija de la Fortuna* por Elías-Eliza, quien al final será un sincretismo de ambos.

Allende defiende el derecho femenino en todas sus dimensiones y cuando la han atacado por la inclusión de los sentimientos en su obra, con dejes peyorativos, ha dicho que: “Estoy dispuesta a desafiar al discurso masculino, que teme cualquier asomo de sentimentalismo como una subversión en el orden sagrado de la razón y del buen gusto. No pienso eludir los sentimientos, aunque para ello tenga que ir del brazo con la cursilería” (“VNC” 295). No obstante, aun cuando su literatura está llena de referencias hacia la mujer, su obra se extiende a todo el público. Ahora, en su penúltima novela *La ciudad de las bestias* (2001), está procurando un público más joven del habitual que pueda seguirla en los años sucesivos. En cuanto a la identidad de su destinatario ha respondido:

¿Para quién escribo a fin de cuentas?  
Para mí misma en cierta medida, pero

sobre todo para los demás, aunque sean pocos, para aquellos que no tienen voz y de necesidad callan, para Alejandra Jonquera y para todos los que son como ella... Escribo para ustedes.

Es un hermoso oficio éste de la palabra. Y en América Latina, donde todavía tenemos que nombrar las cosas una por una, este oficio tiene un sentido rico y profundo. (“VNC” 300)

Para Isabel Allende escribir es una responsabilidad porque lo ha asumido como un instrumento poderoso de comunicación, una vía de acercarse a la historia y verla desde otro ángulo. “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” (“MP” 451). Aunque la principal función de su escritura es preservar la memoria, también cumple, en la *Hija de la Fortuna* al menos, la función de dar una nueva luz a hechos históricos y denunciar los abusos que sufren los sectores minoritarios de la población que, en la historia de esta novela, fueron los inmigrantes en busca del oro o una vida mejor, los mexicanos despojados que vivían en su territorio, las populares prostitutas y las ocultas *sing song girls*, como parte de una sociedad sincrónica que se repite hoy en día en su versión actual y a la cual hay que echar una mano.

## Notas

<sup>1</sup> Como se designará de aquí en adelante el artículo de la autora titulado: “Vamos a nombrar las cosas”.

<sup>2</sup> Abreviación para la novela *Hija de la Fortuna*.

<sup>3</sup> Abreviatura que se usará de aquí en adelante para el libro de la autora, *Paula*.

<sup>4</sup> Nombre de la columna que Allende escribía en la revista *Paula* en la cual describía al hombre chileno. En 1974 hizo una recopilación de artículos feministas y a este compendio lo llamó “Civilice a su troglodita”.

<sup>5</sup> Como unos muy picantes sobre la controversial entrevista a una mujer aristócrata infiel quien pidió ser mantenida en el anonimato (*P* 160) y otro sobre un show de coristas al que tuvo que recurrir a vestirse de bataclana para conseguir la exclusiva (*P* 195).

<sup>6</sup> Lo que se considera literatura está determinado por una élite intelectual en un momento socio-histórico dado. Uno de los discursos que los Estudios Culturales trata de desmitificar es lo que estas élites arbitrariamente han establecido como cultura —la literatura incluida— ampliando el rango de alcance a lo que ahora se ha denominado cultura de masas. Al respecto D. MacDonald sostiene que esta nueva tendencia es “a dynamic, revolutionary force, breaking down the old barriers of class, tradition, taste, and dissolving all cultural distinctions. It mixes and scrambles everything together, producing what might be called homogenized culture. It thus destroys all values, since judgments imply discrimination” (Strinati 16).

<sup>7</sup> Como se designará al artículo “La magia de las palabras” de la autora.

<sup>8</sup> <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/allende/homeallende/escritura.htm>

<sup>9</sup> Esta obra parte de una cantata inicial que aparece como el cuarto episodio de *La Barcarola* (1967), que luego en ese mismo año se transforma en ópera con música del compositor chileno Sergio Ortega.

<sup>10</sup> El ejemplo del Renacimiento-Barroco-Neoclásico.

<sup>11</sup> Simone de Beauvoir es una de las feministas que habla del mito del “eterno femenino”. Ella plantea

que dicho concepto implica que no se acepta posibilidad de cambio, aceptando como ciertos mitos femeninos que reemplazan la realidad. Dice que no sólo se coloca al hombre y a la mujer en dos polos opuestos, sino que a su vez se reduce el papel de la mujer a dos tipos claramente identificables. El lenguaje binario contrapone a la santa madre con la cruel madrastra, la angelical niña a la perversa adolescente, la concepción de la virgen como espíritu puro o como carne dedicada al demonio. Ella afirma que no hay nada de mítico en la naturaleza femenina ya que los mitos justifican y autorizan los abusos e impiden ver a la mujer como un ser total.

### Obras citadas

- Allende, Isabel. *Hija de la Fortuna*. New York: HarperCollins Publishers, 1999.
- . *Paula*. New York: HarperCollins Publishers, 1996.
- . “Vamos a nombrar las cosas”. *Testimonios y documentos de la literatura chilena*. Ed. José Promis. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1995. 291-300.
- . “La magia de las palabras”. *Revista Iberoamericana* 51 (1985): 447-52.
- . “Del oficio de la escritura”. <<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/allende/homeallende/escritura.htm>>
- Beauvoir, Simone de. “The Second Sex”. *Critical Theory Since Plato*. Ed. Hazard Adams. Fort Worth: Harcourt Brace Jovanovich College Publishers, 1992.
- Goic, Cedomil. *Historia de la novela hispanoamericana*. Santiago: Ediciones Universitarias de Valparaíso, 1972.
- Levine, Linda G. *Isabel Allende*. New York: Twayne Publishers, 2002.
- Promis, José. “Programas narrativos de la novela chilena en el siglo XX”. *Revista Iberoamericana* 60 (1994): 925-33.
- Stavans, Ilán. “Memoria y literatura”. *La Torre. Revista de la Universidad de Puerto Rico* 4-5 (1997): 407-19.
- Strinati, Dominic. *An Introduction to Theories of Popular Culture*. London: Routledge, 1995.
- White, Hayden. “The Historical Text as Literary Artifact”. *Critical Theory Since 1965*. Ed.
- Hazard Adams and Leroy Searle. Tallahassee: University Press of Florida, 1986. 394-407.

### Lecturas adicionales

- Álvarez-Rubio, Pilar. “Una conversación con Isabel Allende”. *Revista Iberoamericana* 60 (1994): 1063-71.
- Coddou, Marcelo. “Las ficciones de Isabel Allende”. *Literatura chilena* 1-4 (1987): 11-2.
- Cortínez, Verónica. “El pasado deshonoroso de Isabel Allende”. *Revista Iberoamericana* 60 (1994): 1135-41.
- Friedman, Mary L. “Isabel Allende and the More than Reliable Narrator”. *Explicación de Textos Literarios* 24 (1996): 57-63.
- Invernizzi, Virginia y Melisa Pope. “An Interview with Isabel Allende”. *Letras Femeninas* 1-2 (1989): 119-25.
- Neruda, Pablo. *La barcarola*. “Cuarto episodio: Fulgor y muerte de Joaquín Murieta”. *Obras Completas*. Buenos

- Aires: Editorial Losada, 1968. 797-809.
- . *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta. Obras Completas.* Buenos Aires: Editorial Losada, 1968. 857-928.
- . “¿Por qué Joaquín Murieta?”. *Obras Completas.* Buenos Aires: Editorial Losada, 1968. 1133-134.
- Thomas, Eduardo. “El héroe mítico y la imagen del narrador en la novela hispanoamericana”. *Revista chilena de literatura* 29 (1987): 69-80.