



Polonia

Estudios  
Latinoamericanos

Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos

ISSN 0137-3080

---

**Original title / título original:**

*«Ardiente paciencia» y «.La casa de los epíritus»:* *traición y tradición en el discurso del post-boom*

**Author(s)/ autor(es):**

*Elżbieta Skłodowska*

Published originally as/ Publicado originalmente en:  
*Estudios Latinoamericanos*, 13 (1990), pp. 315-324

DOI: <https://doi.org/10.36447/Estudios1990.v13.art11>

**Estudios Latinoamericanos** is a journal published by the Polish Society for Latin American Studies (Polskie Towarzystwo Studiów Latinoamerykanistycznych).

**The Polish Society for Latin American Studies** is scholarly organization established to facilitate research on Latin America and to encourage and promote scientific and cultural cooperation between Poland and Latin America.

**Estudios Latinoamericanos**, revista publicada por la Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos (Polskie Towarzystwo Studiów Latinoamerykanistycznych).

**Sociedad Polaca de Estudios Latinoamericanos** es una asociación científica fundada con el fin de desarrollar investigaciones científicas sobre América Latina y participar en la cooperación científica y cultural entre las sociedades de Polonia y América Latina.

## **Ardiente paciencia y La casa de los espíritus: *traición y tradición en el discurso del post-boom.***

*Elżbieta Skłodowska*

La evolución del extraordinario fenómeno estético-editorial de la nueva narrativa hispanoamericana ha impulsado a los críticos a acuñar definiciones y términos capaces de diferenciar la escritura de los ochenta de sus antecedentes inmediatos. A pesar de las controversias que ha provocado entre los críticos y escritores, el término post-boom ha adquirido rápidamente el derecho de ciudadanía en el vocabulario crítico de los hispanoamericanistas<sup>1</sup>, satisfaciendo la misma urgencia de encasillar y poner etiquetas que en los últimos veinte años ha hecho surgir tales términos como el realismo mágico, el barroquismo o el boom. Tratando de captar un fenómeno literario *in statu nascuendi* corremos obviamente el riesgo de reducir su heterogeneidad artística e ideológica al común denominador de un «ismo», pero al mismo tiempo podemos discernir las tendencias generales del proceso de la evolución literaria que los formalistas rusos entendían como la canonización de lo marginal y marginalización de lo canónico<sup>2</sup>.

Considerado a nivel lingüístico, el término «post-boom» implica la idea del epigonismo, mientras que neutraliza la noción de desafío u oposición estético-ideológica. Aunque resulta difícil hacer un claro deslinde temporal, generacional o estético entre los dos

---

Elżbieta Skłodowska – Cátedra de Estudios Ibéricos, Universidad de Varsovia, ul. Oboźna 8.

Le realización del presente trabajo ha sido posible gracias a apoyo de Mellon Postdoctoral Fellowship de la Universidad de Pittsburg.

1. Cf. Juan Manuel Marcos: *De García Márquez al postboom* (Madrid 1986); de mismo autor reseña de *Andando el tiempo*. «Revista Iberoamericana», Nos. 130–131 enero-junio 1985, pp. 406–411.

2. Yuri Tynianov: *O literaturnoj evoljutsii*, en su *Arkhaisty i novatory*, Leningrad, 1929, pp. 30–47.

períodos literarios, no nos parece justo interpretar el post-boom como una etapa epigónica. A partir de mediados de los setenta la evolución de la narrativa hispanoamericana consiste en la mutua apropiación de las técnicas literarias entre los escritores consagrados por el boom y sus colegas más jóvenes o menos conocidos. Siguiendo a Głowiński podemos denominar este fenómeno como «mimesis formal»<sup>3</sup>. Esta reciprocidad de influencias es evidente, por ejemplo, en la «canonización» de la técnica testimonial (referencialidad, accesibilidad, linearidad) en novelas como *Crónica de una muerte anunciada* o *La historia de Mayta*<sup>4</sup> y, por otro lado, en el uso de las estrategias narrativas del boom (metaliteratura, multiperspectivismo, valor imaginativo y mágico) en las novelas de los «novísimos», según los denominara Skármeta. Por lo general, sin embargo, a partir de mediados de los setenta la tendencia dominante ha consistido en el acercamiento al lector con novelas más «legibles» que, además de reivindicar una vez más «el olvidado arte de contar», iban a explorar el aspecto lúdico de la narrativa hispanoamericana heredado de Borges, Cortázar y García Márquez<sup>5</sup>.

Interpretamos, pues, el post-boom no como fenómeno epigónico o abiertamente opuesto al boom, sino como una combinación de «tradición y traición», de herencia e innovación. La conjugación de estos impulsos conflictivos de rechazo y atracción, de marginalización y canonización favorece, evidentemente, el florecimiento del discurso paródico. No entendemos aquí la parodia en el sentido restringido de su definición tradicional (perversión burlesca de un texto preexistente), sino como una actitud metadiscursiva que se generaliza en circunstancias histórico-literarias específicas, pero es inherente a toda literatura. Una parodia lograda mantiene un balance perfecto entre su fuente y su propio discurso y en vez de destruir el original logra complementarlo, muchas veces (auto)irónicamente<sup>6</sup>. La parodia es, pues, un caso especial de intertextualidad y, según la lección de los formalistas rusos, uno de los

3. Michał Głowiński: *Document as Novel*, «New Literary History», Vol. 18, No. 2, Winter 1987, pp. 385–401.

4. Cf. John Beverley: *Anatomía del testimonio* en su *Del Lazarillo al Sandinismo: Estudios sobre la función ideológica de la literatura española e hispanoamericana*, Minneapolis 1987, pp. 153–167.

5. Sobre la evolución de la novela hispanoamericana en los años setenta véase los últimos capítulos (a cargo de Raymond L. Williams) de John S. Brushwood: *La novela hispanoamericana del siglo XX*, México 1984.

6. Horst Ruthrof: *The Reader's Construction of Narrative*, London 1981, p. 150.

métodos más eficaces para revitalizar las convenciones literarias y propulsar el proceso de la evolución a que hemos aludido<sup>7</sup>. Entre los escritores cuya obra se inscribe — al menos parcialmente — en el marco del post-boom incluye Juan Manuel Marcos a Isabel Allende y Antonio Skármeta<sup>8</sup>. La dimensión mágico-realista de la primera novela de Isabel Allende, *La casa de los espíritus* (1982) ha predeterminado su interpretación intertextual y su ubicación en el espacio dialogal (post-boom versus boom) en cuanto imitación/inversión de *Cien años de soledad*, Skármeta, a su vez, ha llegado a la década de los ochenta por un camino de experimentación con la forma periodística y narrativa testimonial cuyo potencial auto-reflexivo y, por lo tanto, paródico, suele ser marginal. La conciencia metaliteraria del escritor chileno llega a aflorar, sin embargo, en *La ardiente paciencia* (1982), cuyo prólogo autoirónico establece un diálogo abierto con los «ismos» consagrados de la literatura hispanoamericana: «En tanto otros son maestros del relato lírico en primera persona, de la novela dentro de la novela, del metalenguaje, la distorsión de tiempos y espacios, yo seguí adscrito a metaforones trajinados en el periodismo, lugares comunes cosechados de los criollistas, adjetivos chillantes malentendidos en Borges, y sobre todo aferrado a lo que un profesor de literatura designó con asco: un narrador omnisciente»<sup>9</sup>.

*Ardiente paciencia* se sitúa en un espacio intertextual no solamente por la naturaleza metadiscursiva de su prólogo. Mientras que el pre-texto visible con el cual está jugando Skármeta está constituido por la poesía de Neruda (sobre todo los *Veinte poemas de amor* y las *Odas elementales*), existe también un diálogo velado con esta veta de la narrativa del boom que ha ofuscado su propia legibilidad entregándose a los vertiginosos experimentos lingüísticos y estructurales. La misma sencillez formal de *Ardiente paciencia* (narrador omnisciente, desarrollo lineal, referente concreto) desafía la poética del hermetismo. La ausencia de estrategias literarias experimentales resulta en un anacronismo deliberado y hasta la historia de una pasión amorosa entre dos adolescentes,

7. Yuri Tynianov: *Destruction, Parodie*, «Change», No. 2, 1969, pp. 67–76.

8. Juan Manuel Marcos: *De García Márquez al postboom*.

9. Antonio Skármeta: *Ardiente paciencia*, Buenos Aires 1985, p. 11. Todas las citas son de la presente edición y aparecen en el texto con la página correspondiente entre paréntesis.

Beatriz González y Mario Jiménez, parece pertenecer a épocas más románticas que la nuestra.

*Ardiente paciencia* también pone al descubierto los mecanismos del funcionamiento de la literatura en la sociedad. El lector — cuya incorporación a los textos de la narrativa hispanoamericana se ha cumplido con *Rayuela* — no está aquí burlado («el lector hembra» cortazariano) ni acusado de falta de refinamiento («lectores» de las radionovelas de Camacho en *La tía Julia y el escribidor*). Al mostrar la apropiación de la lírica nerudiana por distintos estratos de la sociedad chilena, Skármeta parece adscribirse a la idea de los fenomenólogos de que el texto cobra vida en el momento del contacto con el lector. La riqueza de los significados ofrecida por una obra literaria (eje de selección jakobsoniano) da pie a un sinfín de interpretaciones válidas (eje de combinación), entre las cuales cuentan inclusive las lecturas ingenuas y simplistas. Para ilustrar el mecanismo de la recepción social de literatura nada mejor que el gracioso episodio en el cual la madre de Beatriz González — al haber leído el poema erótico que Mario Jiménez copió de Neruda para dedicarlo a Beatriz — concluye «¡Es decir, señor Neruda, que el cartero ha visto a mi hija en pelotas!» (p. 65).

El uso de la poesía nerudiana por el joven cartero de la Isla Negra podría ser considerado como plagio o imitación burda, pero su intención (la conquista de amor) lo eleva por encima de estas prácticas innobles. La manera en la cual Skármeta emplea las citas de Neruda es, técnicamente, paródica. La estructura original de los poemas nerudianos está distorsionada puesto que los versos aparecen en otro contexto, fragmentados y entremezclados con el texto narrativo. A pesar de esta de-contextualización — propia de la parodia — la novela conlleva un mensaje que no suele asociarse con los procedimientos paródicos. Al trascender el marco formal de la poesía y de la literatura misma, al injertar los versos de Neruda en la existencia del personaje, Skármeta demuestra cómo la poesía de Neruda ha trascendido su propia situación artística e histórica adquiriendo una funcionalidad social insospechada. Es significativo también que los poemas «apropiados» por el joven cartero no sean los más reconocidos por la crítica e, inclusive, por el mismo vate, a quien en un momento le hace decir Skármeta: «Mario Jiménez, aparte de *Odas elementales* tengo libros mucho mejores» (p. 22).

Hemos señalado ya que la «apropiación» de la poesía nerudiana por parte de los protagonistas tiene a veces características paródicas, pero la parodia está desprovista aquí de cualquier intención denigradora. De ahí que nos parezca acertada la idea de algunos críticos de que la parodia expresa también la admiración por el texto glosado y puede servir para ampliar el significado de original por medio de una especie de relectura sin toques satirizantes. El caso de *Ardiente paciencia* es — a nuestro modo de ver — una convincente ilustración de esta función «constructiva» de la práctica paródica.

La incorporación específica de la poesía nerudiana en el cuerpo narrativo de *Ardiente paciencia* nos permite redefinir el concepto de la parodia moderna y depurarlo de sus implicaciones negativas (forma parasítica, denigradora), a la vez que ayuda también a abordar el problema de la escritura en la época que parece haber llegado al límite de las posibilidades expresivas. El boom y, sobre todo, el post-boom hispanoamericano puede ser considerado como un equivalente de la escritura post-modernista norteamericana en cuanto al grado de su autoconciencia creadora. En la estética post-modernista y su vocabulario crítico está inscrita la convicción de que todo ya está dicho y, por lo tanto, la inevitabilidad de la repetición y de la parodia (*literature of exhaustion/literature of replenishment* de Barth). La misma autoconciencia ha llevado a algunos escritores hispanoamericanos postmacondianos a una experimentación audaz y a la búsqueda de formas totales (*Palinuro de México*, las novelas de Manuel Puig, *Yo el supremo*, *Terra nostra*). Otros novelistas — y entre ellos Skármeta — conscientes de lo inexorable de la repetición e imposibilidad de ser original ofrecen soluciones estéticamente más sencillas, aparentemente anacrónicas, a la vez que demuestran la función positiva de la literatura y la incorporación de la misma a la práctica social.

En el complejo y contradictorio mundo hispanoamericano, donde el compromiso social del escritor reviste varias formas estéticas e ideológicas, los escritores de post-boom son cada vez más conscientes de la recepción de sus obras en su propio contexto y, más aún, fuera de los círculos de élites locales. A pesar de las críticas que han lanzado los «novísimos» en contra del discurso del boom y su tendencia a «domesticar lo exótico» para el uso del lector

europ<sup>10</sup>, el discurso del post-boom se está edificando sobre la base editorial del boom y en diálogo constante con sus premisas. *La casa de los espíritus* de Isabel Allende se enfrenta de modo explícito y directo a esta tradición literaria inmediata y, más específicamente, a la escritura del boom en cuanto discurso masculino. La novela de la narradora chilena no deconstruye el realismo mágico — discurso ejemplar y ejemplificador del boom — sino se opone a su configuración exclusivamente masculina y, por lo tanto, monológica<sup>11</sup>. Los cambios en la institución literaria hispanoamericana — propulsados por el boom — han asegurado a las mujeres el acceso a la escritura ya no como privilegio incidental, sino como derecho generalizado. Hay que reconocer que *La casa de los espíritus* es un producto de este cambio, pero decir que es tan sólo una reescritura de *Cien años de soledad* implica anular su original aporte artístico e ideológico. Hasta cierto punto la novela de Isabel Allende es una parodia de *Cien años de soledad*, pero inclusive como tal es una estructura artística que distorsiona y modifica el texto preexistente, trascendiéndolo.

*La casa de los espíritus* es una saga de una familia chilena, una historia arraigada tanto en la realidad socio-histórica como la imaginaria. Es autobiografía y novela histórica, ficción y testimonio. En otras palabras, es un texto que en su eje de combinación aprovecha muchas de las infinitas posibilidades de la novela en cuanto género abierto, protéico, siempre en trance de reformular sus propios principios constitutivos (eje de selección). Mientras sí es cierto que la naturaleza genérica de la novela invita a un acto de subversión paródica, en la obra de Allende no se trata de una desviación inamistosa (realismo mágico, discurso masculino), sino de su re-apropiación desde una perspectiva femenina. *La casa de los espíritus* no propone un discurso feminista, pero sí logra acercarse a este ideal expresivo que ha planteado una vez Angélica Gorodischer: «Lo ideal y lo necesario sería no la combinación o la mezcla, sino la interacción de ambos lenguajes, el masculino de poder, de

10. Alfred J. Mac Adam: *Textual Confrontations. Comparative Readings in Latin American Literature*. Chicago-London 1987, p. 4.

11. Para una excelente discusión de los conceptos bajtinianos de lo monológico y dialogal véase M-Pierette Malczynski: *Polyphonic Theory and Contemporary Literary Practice*, «Studies in Twentieth Century Literature», Vol. 9, No. 1, Fall 1984, pp. 75–87.

acción personalizada, y el femenino mítico, de exilio y marginalidad (...) Aquí hay que tener cuidado de no caer en el sexismo ... con lo cual tenemos la misma situación contra la que nos debatimos, sólo que con el signo contrario»<sup>12</sup>. En el contexto hispanoamericano la solidaridad de hombres y mujeres dentro del marco de luchas socio-políticas parece ser la única vía de progreso y liberación.

Aunque tanto la novela de Skármeta como la de Allende construyen cuidadosamente su referente socio-histórico, ambas se inscriben también en la veta auto-reflexiva de la narrativa reciente. Las dos novelas se valen de un procedimiento esencialmente paródico que consiste en invertir las jerarquías estéticas dominantes: mientras que *Ardiente paciencia* es una apología de literatura anti-hermética, despreciada por el discurso de boom debido a su anacrónica sencillez, *La casa de los espíritus* a su vez, llega a ser una apoteosis de la sensibilidad femenina. El método de Isabel Allende se parece al sistema paródico empleado por Manuel Puig con respecto a la cultura de masas. En su perspicaz análisis concluye al respecto Lucille Kerr: «The parodic inversions created by Puig's writing could be said to reevaluate historically devalued (i.e. potentially repressed) forms by generating inversions of those already inveteed models»<sup>13</sup>. La reevaluación de las mujeres en cuanto «gente sin historia» se efectúa en la novela de Allende precisamente a través de la consagración del discurso antes reprimido (mujer como autora, narradora y protagonista).

Hemos visto cómo los procedimientos paródicos sobrepasan lo textual y tienden a desenmascarar la particular relación del productor del texto con sus antecedentes, con su contexto y con su consumidor. En este sentido estamos de acuerdo con Linda Hutcheon que así comenta la función ideológica de la parodia: «(...) it is precisely parody — that seemingly introverted formalism — that paradoxically brings about a direct confrontation with the problem of the relation of the aesthetic to a world of significance external to itself, to a discursive world of socially defined meaning systems (past and present) — in other words, to ideology and history»<sup>14</sup>. Esto es tanto más cierto en Hispanoamérica, donde hasta el juego de intertextualidades, parodias e imitaciones tiende a desmontar el discurso hegemónico.

12. Angélica Gorodischer: *Las mujeres y las palabras*, «Hispanamérica», No. 39, 1984, p. 47.

13. Lucille Kerr: *Suspended Fictions. Reading Novels by Manuel Puig*, Urbana/Chicago 1987, p. 12.

14. Linda Hutcheon: *The Politics of Postmodernism: Parody and History*, «Cultural Critique», No. 5, Winter 1986/87, p. 179.

