

Universidad de Guanajuato  
División de Ciencias Sociales y Humanidades  
Campus Guanajuato  
Departamento de Letras Hispánicas

Los símbolos en la obra de María Luisa Bombal



TESIS

Para la obtención del grado

Maestro en Literatura Hispanoamericana

Lic. Bertha Cristina Gaona Treviño

Directora: Dra. Lilia Solórzano Esqueda

Agosto, 2018

# Índice

<b>Introducción</b> .....	3
<b>I. Bombal en su contexto</b> .....	7
<b>I.I La poética vida de “la abeja de fuego”</b> .....	7
<b>I.II Una escritura inclasificable</b> .....	15
I.II.I La vena romántica .....	18
I.II.II El deslinde con el criollismo .....	20
I.II.III La nota simbolista .....	24
I.II.IV La escritura de vanguardia .....	25
I.II.V La mirada femenina .....	33
I.II.VI La novela del fundamento.....	37
I.II.VII El sitio de Bombal.....	44
<b>II. El símbolo</b> .....	49
<b>II.I Camino al conocimiento y la consciencia</b> .....	49
<b>II.II El símbolo frente otras expresiones</b> .....	53
<b>II.III El símbolo a través de su definición</b> .....	55
<b>II.IV Conformación del símbolo</b> .....	59
<b>II.V Los símbolos en María Luisa Bombal: labor poética desde la interioridad</b> .....	63
<b>III. Los símbolos en la obra de María Luisa Bombal</b> .....	68
<b>III.I La niebla</b> .....	69
<b>III.II El cabello</b> .....	85
<b>III.III El agua</b> .....	110
<b>III.IV La tierra</b> .....	137
<b>Conclusión</b> .....	158
<b>Bibliografía</b> .....	164

## Introducción

*Todo cuanto es misterio me atrae. Yo creo que el mundo  
olvida hasta qué punto vivimos apoyados en lo desconocido.*

*María Luisa Bombal*

María Luisa Bombal (Viña del Mar, 1910) es una de las narradoras chilenas contemporáneas más importantes de su país. Con una literatura difícil de encasillar, Bombal logró una ruptura con el criollismo, la corriente literaria más importante de su país, al irrumpir en la escena literaria con una pluma íntima e introspectiva que reflejó los mundos interiores de sus personajes. Además presentó algunas innovaciones narrativas respecto a la corriente ya mencionada con el uso, por ejemplo, de ordenes temporales no lineales, la inclusión de la ambigüedad en la narración y el manejo de la subjetividad frente al impulso general de las letras chilenas por presentar novelas y cuentos objetivos.

Bombal tuvo una vida prolífica en cuanto actividad cultural se refiere: vivió en Francia en el pleno apogeo del surrealismo y, luego de su retorno a Latinoamérica, se vinculó al escenario literario, especialmente al argentino. Además de varios testimonios y anécdotas, existen indicios textuales de su relación con Jorge Luis Borges, Pablo Neruda y Adolfo Bioy Casares, entre otros. Muestra de ello es que, al igual que Bombal, estos autores publicaron y colaboraron en la redacción de la revista y editorial *Sur*, de Argentina. Es evidente su relación con Oliverio Girondo y Norah Lange, también publicados en *Sur*, gracias a la dedicatoria que aparece en *La última niebla* para ellos.

Pese haber escrito en una década de prolífica producción vanguardista y pese a tener una escritura acorde con el espíritu literario, esta autora chilena se inclina por el género menos atendido de las vanguardias: la narración. De este modo, se suma a la lista de narradores como Pablo Palacio y Vicente Huidobro cuyas prosas parecen inclasificables. Además, Bombal nunca se adscribió a ningún movimiento de vanguardia en concreto. La dificultad de establecerle un lugar en la historia de la literatura chilena, su condición de mujer, los escándalos sociales, entre otros factores acaecieron problemas en torno a la divulgación de su obra. Con el paso del tiempo los textos bombalianos comenzaron a ser objeto de estudio principalmente desde la perspectiva feminista y en los últimos años los panoramas en torno a su estudio se han ampliado. El presente trabajo pretende aunarse a los trabajos académicos que tratan la obra de María Luisa Bombal por medio del análisis de los símbolos.

En los textos de Bombal se encuentran diversos símbolos que, como se irá desarrollando en el transcurrir de las páginas, abonan a la construcción de la poética de la autora. Dicha poética presenta la expresión de un mundo interior cuya construcción verá apoyada por medio de la simbología. Otro de los elementos presentes en esta escritura es la presencia de una fuerte carga onírica. Las protagonistas están generalmente sumidas en la ensoñación relativa a la somnolencia, de estados de la conciencia que se acercan más al sueño que a la vigilia. Gastón Bachelard distingue la ensoñación por somnolencia de la ensoñación como fenomenología del alma: “en el ensueño poético no hay somnolencias si prepara un goce para compartir con otras almas” (Bachelard, *La poética del espacio* 13). En el presente trabajo, cuando se quiera hacer alusión relacionada al sueño, se especificará en el cuerpo del texto.

Estas características apunta a una escritura simbólica, en la cual la introspección es el punto de partida para la creación de los símbolos en la obra bombaliana. Ya en el prólogo de la segunda edición de *La última niebla*, Amado Alonso dice que la protagonista narra para sí misma y el lector tiene que “ajustar sus ojos” (Bombal, *La última* 15) para conocer su universo. Es en la inmersión del entresueño en la que se manifiestan los símbolos en la obra de Bombal. Dado que se presentan por medio de la focalización de las protagonistas o incluso por ellas mismas (en las narraciones en primera persona) estos son individuales y subjetivos. Así, elementos como la niebla, el árbol, el cabello, las flores, la tierra, el agua, entre otros están presentes en ciertos inventarios (diccionarios, tradiciones, etcétera) pero son retomados, en muchos momentos, para abonar a la construcción narrativa. De este modo, los símbolos están dotados de otro sentido, lo que les confiere una gran importancia en la narración y en la interpretación: son el gran sustento de la obra de Bombal; en ellos descansa y la constituyen como tal. Los símbolos proyectados de la ensoñación construyen la propuesta poética de esta escritura

En la obra de María Luisa Bombal aparecen símbolos que, atendiendo a la poética de la obra, son retomados, re-significados y configurados en constelaciones simbólicas. A lo largo de este trabajo se responderán las preguntas en torno a cuáles son y cómo se construyen los símbolos en la obra de Bombal. Para encontrar las respuestas se hará uso de la fenomenología como método de análisis e interpretación por dos razones: por medio de este se puede develar lo que Sainz llama “el iris de la pasión exacta”, es decir, aquellos problemas del espíritu que se reflejan en la obra y que fundamentan la inquietud poética que subyace a la obra de la chilena. Desentrañar la constelación simbólica de Bombal nos acerca a una interpretación y comprensión más profunda de su obra, lejos de la luz de las referencias

biográficas. Si bien parece haber alusiones y paralelismos respecto a su vida personal en su narrativa, es necesario entender que la obra que analizaremos responde, más allá de su experiencia personal como mujer de clase alta, a esta inquietud poética ya mencionada. Esto nos lleva al segundo motivo por el cual se escoge a fenomenología, pues rehusaremos a hacer uso del psicoanálisis, así como de los estudios de género para poder encontrar los motivos simbólico-poéticos de la narradora. Como menciona Gastón Bachelard en la introducción de *La poética del espacio*, el acto poético no responde a cuestiones psicológicas<sup>1</sup>.

Ahora bien, para poder reflexionar en los símbolos de forma fenomenológica, nos acercaremos a las revisiones hechas por Gilbert Durand en *La imaginación simbólica* y *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Se usará como guía el *Diccionario de símbolos* de Juan Eduardo Cirlot y *Diccionario de los símbolos* de Jean Chevaliere. También nos acercaremos a la obra de Gastón Bachelard, específicamente *La poética del espacio*, en donde explica que “la fenomenología del ensueño puede despejar el complejo de memoria y de imaginación. Se hace necesariamente sensible a las diferenciaciones del símbolo. El ensueño poético, creador de símbolos, da a nuestra intimidad una actividad polisimbólica” (57). Del mismo autor también se utilizará *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, *La tierra y las ensoñaciones de la voluntad* y *La tierra y las ensoñaciones del reposo*.

---

<sup>1</sup> Bachelard utiliza la sección I de esta introducción para separar el estudio fenomenológico de los estudios psicológicos.

## I. Bombal en su contexto

### La poética vida de “la abeja de fuego”<sup>2</sup>

“Nací el 8 de junio de 1910” (Guerra, *Testimonio* 273). Es como empieza el testimonio autobiográfico que María Luisa Emilia Inés Bombal Anthes ofrece a Lucía Guerra, compiladora de sus *Obras Completas* y una de las académicas que se han dedicado al estudio de su obra. En dicho testimonio Bombal da cuenta de su ascendencia alemana por parte de su familia materna y argentina del lado paterno. La escritora fue hija de Martín Bombal Vidal y de Blanca Anthes Pretch y tuvo dos hermanas menores, las mellizas Blanca y Loreto. Oriunda del Paseo Monterrey, Viña del Mar, comenzó a escribir sus primeros poemas a la edad de ocho años y se educó en el Colegio de Señoritas de los Sagrados Corazones durante el tiempo que su infancia transcurrió en Chile. En octubre de 1919, Martín Bombal muere a causa de una enfermedad crónica que afectaba su corazón, “‘Asistolia ventricular derecha’, han diagnosticado los médicos. Su estado se agrava a raíz de la aparición de un enfisema pulmonar” (Gligo 27). Después de los funerales su madre la llevó a Francia con sus hermanas y las inscribió en el Colegio Notre-Dame de l’Assomption.

En 1928 comenzó sus estudios profesionales: “a los dieciocho, entré a La Sorbona, donde obtuve un certificado de literatura francesa” (Guerra, *Testimonio* 275). En esta misma institución la autora siguió dando muestras de su vena escritural cuando ganó un concurso de creación a cargo de su profesor de literatura, Ferdinand Strowski, quien calificó su narración como trágica. Durante un breve tiempo Bombal estudió teatro con Charles Dullin, afamado

---

<sup>2</sup> Las referencias cronológicas fueron sacadas de la página “Memoria Chilena” a cargo de la Biblioteca Nacional de Chile. El enlace para la consulta se encuentra en la bibliografía general.

actor de cine y teatro francés. En aquella etapa de la formación de Bombal, Blanca Anthes decidió regresar a Chile y dejó que María Luisa permaneciera en París a cargo de su tío. En aquella época el trabajo de actriz era muy mal visto y cuando los familiares de la viñamarina descubrieron que aparecía en escena en algunas obras teatrales decidieron que no podían hacerse cargo de ella y la repatriaron.

A su regreso, Bombal comenzó a involucrarse con el círculo intelectual chileno y entabló relaciones con Marta Brunet, Julio Barrenechea y Pablo Neruda quien la apodó “abeja de fuego”. También conoció a Eulogio Sánchez, pionero de la aviación civil y hombre adinerado con quien comenzó a tener un romance. Sin embargo él estaba casado y pese a que le había prometido a Bombal que anularía su matrimonio para estar con ella, comenzó a ignorarla después de su propuesta de matrimonio. Ella le enviaba cartas desesperadamente sin obtener respuesta. Un día, María Luisa acudió a una fiesta ofrecida por su ex prometido y al ver que el rechazo era definitivo se apuntó al pecho con una pistola encontrada en los cajones de su antes pareja. El tiro se desvió y la bala entró en su hombro, dejándole una cicatriz. Pablo Neruda se desempeñaba entonces como cónsul de Chile en Argentina e invitó a Bombal a vivir con él en la casa que tenía en aquel país. En la mesa de la cocina de Neruda, Bombal comenzó a redactar su primera novela, a la par que su amigo poeta escribía *Residencia en la tierra*.

Ya en Argentina, Bombal entabló amistad con Oliverio Girondo, Norah Lange (a quienes dedica *La última niebla*), Federico García Lorca, Conrado Nalé, Alfonso Reyes, Amado Alonso y Jorge Luis Borges (con frecuencia era invitada por doña Leonor Acevedo, madre de Borges, a comer a su casa), entre otros. También trabajó en la revista *Sur*. En 1934 publicó *La última niebla* en Buenos Aires en la Editorial Colombo. Un año después se casó

con Jorge Larco, un destacado acuarelista y a quien le propuso contraer nupcias, según Lucía Guerra<sup>3</sup>, para disimular su homosexualidad. Se divorciaron en 1937: “Ahora, por Federico [García Lorca] yo conocí a Jorge Larco, en un grupo de pintores, y me casé y ¡así nomás me fue! ¡A la semana ya estábamos tirándonos los platos por la cabeza!” (Guerra *Testimonio* 281).

En 1938 publica *La amortajada* en la editorial Sur, dirigida por Victoria Ocampo. Esta edición incluyó una presentación de Jorge Luis Borges: “Una tarde le hablé de *La amortajada* y me dijo que esa era una novela imposible de escribir, porque se mezclaba lo realista con lo sobrenatural, pero no le hice caso y seguí escribiendo” (Guerra, *Testimonio* 281). Esta novela es, probablemente, la más comentada por la crítica literaria. En 1939 escribió "El árbol" y "Las islas nuevas". Su prestigio era tal que en ese mismo año fue elegida como la representante de Argentina en el Congreso Mundial del PEN Club, realizado en Feria Internacional de Nueva York (Bombal, *La casa* 9).

En 1940 hizo una reseña de la película *Puerta cerrada*. Su trabajo fue tan favorable que el director, Luis Saslavsky, le pidió que escribiera el guion de su próxima película. Bombal comenzó a hacer una adaptación de *María*, de Jorge Isaacs, pero los derechos ya estaban vendidos y, aconsejada por el mismo director, comenzó a escribir una historia inédita: *La casa del recuerdo* que tuvo muy buena aceptación: “Por otra parte, su guion de la película *La casa del recuerdo* (1940), dirigida por Luis Saslavsky, se reconoció de inmediato como

---

<sup>3</sup> “María Luisa Bombal se encuentra asimismo en una situación que posee una sola salida posible: el matrimonio que le dé una cierta estabilidad emocional y económica para seguir escribiendo. En la sociedad de la época, las mujeres se casaban a partir de los dieciséis años y al llegar a los veinticuatro, corrían el peligro de convertirse en solteronas, sinónimo de mujer fracasada por no haber sido elegida por un hombre para cumplir con la misión de ser madre y esposa. Por otra parte, la homosexualidad en Argentina era no sólo censurada sino también castigada con una pena de cárcel por el Código Penal. El 28 de junio de 1935, María Luisa se casa con el pintor argentino Jorge Larco, son excelentes amigos y el matrimonio los protegerá a ambos de los estigmas sociales” (Guerra, *Mujer, cuerpo* 19)

una importante modificación temática del cine argentino” (Bombal, *La casa* 9). La película tuvo como protagonista a Libertad Lamarque.

Durante el transcurso de estos acontecimientos, la autora conoció al doctor Carlos Magnini, quien acababa de divorciarse y tenía sesenta y dos años. Bombal y Magnini comenzaron una relación amorosa; él la acompañó durante el proceso de escritura del guion y durante el estreno de la película. Magnini le pidió matrimonio, sin embargo la sombra de Eulogio Sánchez alcanzó esta relación y los celos se hicieron presentes. Cansada de las alusiones que Magnini hacía a su relación anterior, Bombal se retiró a Chile en agosto de 1940 por mutuo acuerdo para descansar. A su regreso retomó la escritura de “Las islas nuevas”, que interrumpió a causa de la difteria. Cuando su enfermedad estaba por terminar encontró una nota en el periódico en la que se anuncia el regreso de Eulogio Sánchez a Chile acompañado de su esposa. Afligida, Bombal telefoneó a Magnini, que seguía en Buenos Aires. Pero lejos de encontrar consuelo, su prometido le confesó que se había casado: “ya me casé hace quince días. Que le vaya muy bien allá y en la vida” (Gligo 97). Perturbada, María Luisa decidió confrontar a Eulogio. Lo esperó afuera del Hotel Crillón, lo encaró y le disparó en un brazo. Lucía Guerra, en la introducción de *La casa de niebla*, resume el incidente:

El 27 de enero de 1941, María Luisa Bombal dispara a Eulogio Sánchez frente al edificio de Agustinas 1070 y es recluida en la Casa Correccional de Mujeres para luego ser trasladada a la Clínica Santa Marta. El 4 de abril de ese año, se le otorga la libertad condicional y seis meses después, se le absuelve del intento de homicidio con una justificación de carácter psicológico. El escándalo social creado por este incidente fuerza a la autora a no seguir viviendo en Chile o Argentina, hecho que pone un término abrupto a su carrera de escritora (Bombal, *La casa* 9-10).

En octubre de ese año fue totalmente exonerada. “Cuando se le preguntó por el motivo de su acción, ella declaró: "Al matarlo mataba mi mala suerte, mataba mi chuncho"” (*Memoria Chilena*, s.a). En 1942 recibió el premio “Municipal de novela” por *La amortajada*.

Meses después viajó a Washington a trabajar en el doblaje de películas y para hacer algunas traducciones. Al año siguiente se fue a Nueva York donde se desempeñó en la adaptación de publicidad estadounidense para el público latinoamericano. “En un baile organizado por Jorge Cuevas en Nueva York, conoce al conde Rafael “Fal” de Saint Phalle, un francés que se hace ciudadano de Estados Unidos y trabaja en Wall Street. El 1 de abril de 1944, unos pocos meses después de conocerse, se casan” (Bombal, *La casa* 10). Con Fal de Saint Phalle engendra su única hija: Brigitte, quien nace el 11 de noviembre de 1944, en el Hospital Le Roy de Nueva York (Conf. con Gligo 115). En ese mismo año escribió "La maja y el ruiseñor", una crónica poética y el cuento "Trenzas". En agosto de 1946 publicó “La historia de María Griselda” en la revista *Norte* N° 10, de Estados Unidos.

Durante su estancia en Estados Unidos María Luisa Bombal presenta *La última niebla* a la editorial Farrar Straus & Giroux “la que se interesa en publicarla en inglés con la condición de que esta *nouvelle* de apenas 45 páginas, tenga un mínimo de 20 páginas. Surge, así, *House of mist* (1947), novela que aunque basada en la trama central de *La última niebla*, pasa por una reelaboración destinada al público norteamericano” (Bombal, *La casa* 10). Para poder lograr esta adaptación Bombal tuvo que prescindir de toda ambigüedad, dándole nombre y biografía a la protagonista, Helga. El conflicto sobre la veracidad del encuentro es resuelto en esta versión, teniendo como explicación que todo fue producto de un sueño. Al final, Helga y Daniel se reconcilian y terminan viviendo felices para siempre. En la presente

investigación no se realizó el análisis de esta novela por no ser publicada originalmente en español y por las siguientes consideraciones que hace Ágata Gligo con las que coincido:

Entonces María Luisa comienza a escribir un libro de una manera completamente nueva. No es una obra nacida en sus paseos de sonámbula y dictada por las voces de su alma. No es la intuición poética, poseedora de las claves del ser humano, que se anticipa a la experiencia volcándose en palabras. María Luisa está realizando un trabajo en que cumple con una solicitud del mundo exterior. Escribe en castellano, traduciendo al inglés por Fal. El resultado es *House of mist*, una obra completamente diferente a *La última niebla*, aunque el tema es el mismo: una mujer cree haber tenido una aventura amorosa y descubre finalmente haberla soñado (Gligo 116).

Patricia Rubio cuenta que “el productor Hal Wallis compró los derechos filmicos para Paramount en ciento veinte y cinco mil dólares; Audrey Hepburn y Jennifer Jones fueron consideradas para el papel de Helga, pero la película no se realizó” (Rubio 3). Después de la publicación de esta novela Bombal comenzó a tener muchas dificultades para ser constante en la escritura. Siguió trabajando en algunas traducciones, pero su actividad creativa se redujo a iniciar proyectos que nunca concluyó. Entre ellos resaltan *El canciller*, algunas tentativas de obras teatrales, algunos cuentos y una novela de temática bíblica por la que siempre se sintió presionada.

También la salud y el ánimo de la autora comenzaron a decaer conforme la estancia en Estados Unidos se prolongaba. Sufrió algunas caídas que le produjeron fracturas, padeció de una sinusitis severa que la mantuvo en cama sin poder valerse por sí misma, se sintió desanimada por la lejanía de su única hija y la salud de su esposo comenzó a aminorar también. Bombal entonces comenzó a hacer una serie de viajes a Sudamérica a fin de descansar de sus padecimientos y mejorar su estado de ánimo. Con motivo de uno de estos viajes, Hans Ehrmann escribió una página en el diario *El Mercurio*: “Muchos hasta la creían

muerta, presunción que no hace reír a la escritora. La enfurece” (Ehrmann, 18 de febrero de 1962).

En 1967 el primer cónsul de Chile en Estados Unidos se pone en contacto con la autora para anunciarle que, de tener aún la nacionalidad chilena, será postulada para obtener el Premio Nacional de Literatura, el mayor galardón de literatura en este país. Sin embargo ese año el premio fue otorgado a Salvador Reyes Figueroa.

El 8 de diciembre de 1969 muere su marido. Brigitte fue al funeral pero al terminarse regresó a Chicago, donde residía desde hace años, y Bombal quedó sola en el departamento de Nueva York. Después de unos meses, decidió volver a Buenos Aires. Pese al ambiente familiar, a Bombal le costó trabajo mantener sus compromisos, principalmente las pláticas o conferencias dictados en editoriales o recintos universitarios. Su sentimiento de soledad se acentuó y sintió en ella la necesidad de regresar a su patria. Aunque a Bombal le disgustaba la idea de vivir bajo el régimen socialista, decide volver a Chile el 26 de agosto de 1973 (Gligo 141). Quince días después acontece el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende y la instauración de la Junta Militar. En ese mismo mes murió su amigo Pablo Neruda.

Cuando se descubrió su residencia, muchos estudiantes, académicos, escritores y periodistas comenzaron a buscar a Bombal y a publicar sobre ella. La Sociedad de Escritores de Chile la invitó a inscribirse, y fue recibida con mucho júbilo. Pero también comenzaron a proliferar algunas polémicas en torno a ella, principalmente las que apuntaban a su alcoholismo, su depresión y a su situación económica. Lo cierto es que en algunas de las cartas recuperadas se puede notar un tono triste y desahuciado, por ejemplo en esta escrita a su hermana Blanca:

Gracias por tu carta. Ha venido a traerme un poco de aliento en esta muerte en vida que es mi vida, porque así la siento. Aunque la muerte misma ha de ser menos triste y solitaria, me imagino. No es que esté enferma, ni me falta compañía ni éxito literario, a pesar del fracaso del Premio Nacional. Es que estoy enferma del alma y he perdido toda alegría y deseo de vivir, Además de sufrir constantemente de una inexplicable, insoportable angustia (Bombal, 2016: 312).

En 1974 recibió el premio Ricardo Latchman. En 1976 se le otorga el premio Libro de Oro, entregado por la Agrupación de Amigos del Libro, y el Premio Academia, por el buen uso del idioma castellano. En 1978 recibió el Premio "Joaquín Edwards Bello", otorgado a los valores literarios de la Quinta Región. En ese mismo año, el Ministerio del Interior dictó un decreto que le concedió una pensión de gracia.

Sin embargo, y pese a que fue cinco veces candidata, Bombal nunca fue distinguida con el Premio Nacional de Literatura de Chile. Entre las especulaciones sobre las causas resonó mucho la posibilidad de una actitud machista por parte del jurado, además de la idea de que la obra de Bombal era demasiado breve para poder ser acreedora del premio. En algunas publicaciones se mencionó que si Bombal hubiese escrito otro libro habría logrado ser condecorada, a lo que la autora contestó en una entrevista a Luisa Ferrari que “si uno no tiene nada nuevo que decir, debe callar. Cualquiera puede escribir; lo difícil es crear, entregando un secreto del alma que nadie ha descubierto” (Ferrari 52). La polémica despuntó cuando, en 1978, el Premio Nacional de Literatura de Chile fue entregado a Rodolfo Oroz. El debate no sólo se exacerbó por ser la quinta vez que Bombal figuraba como una de las posibles ganadoras y se le negó la distinción, sino además porque fue la primera vez que se le entregaba a un académico y no a un creador. Entre las voces que protestaron por la negativa de darle el galardón a Bombal, figuran la de Enrique Skinner, quien ese año publicó: “Casi por sistema, se le ha venido dejando de lado en la obtención del Premio Nacional de

Literatura, arriesgándonos a sufrir un bochorno semejante a lo ocurrido al ganar el Premio Nobel Gabriela Mistral, el que “precipitó” su distinción con el nuestro, algunos años después” (Skinner 17 de julio de 1978).

La salud de Bombal comenzó a complicarse todavía más por problemas hepáticos, los que la mantuvieron hospitalizada hasta el 6 de mayo de 1980, fecha en que murió. Tras su muerte comenzaron los homenajes, por ejemplo la instauración del premio María Luisa Bombal, la realización de la obra teatral *María Luisa Bombal, amortajada*, dirigida por Mónica Echeverría. La adaptación para danza de su biografía a cargo del grupo Tempo, dirigido por Silvia Villablanca, adaptaciones para televisión de *La amortajada* y “El árbol”, y una película sobre su vida, llamada *Bombal* y dirigida por Marcelo Ferrari. Su obra ha sido discutida y analizada por distintos críticos como Sara Vidal, Ignacio Valente, Alfredo Aranda, Magaly Daudet, Manuel Peña Muñoz, Lucía Guerra, entre otros.

## **Una escritura inclasificable**

El 27 de junio de 1980 se publicó en la sección CARTAS del periódico *La última noticia*, una misiva firmada por la ciudadana Janette Troncoso Guzmán en donde la remitente decía que durante muchos años pensó que María Luisa Bombal, una de sus autoras favoritas, era mexicana, y que desmintió esta creencia tras ver los reportajes de su muerte. Menciona además que durante el programa “60 minutos” el presentador Julio López Blanco cuestionaba si en Chile había poca producción literaria a causa de un apagón cultural o era que los escritores en Chile eran mediocres o malos. Para la autora de este misiva, el origen de su confusión respecto a la nacionalidad de Bombal y al comentario despectivo de López Blanco

reside en la poca seriedad que tiene la difusión de la literatura en Chile (conf. Troncoso 27 de junio de 1980). Esta carta, publicada a casi dos meses de la muerte de María Luisa Bombal, llama la atención sobre los problemas que ha tenido la narrativa bombaliana en torno a su difusión, comprensión y aceptación; pero sobre todo a su posición en la historia de la literatura.

Alrededor del desconocimiento de la obra de María Luisa giran diferentes factores: resulta difícil clasificar a una autora de origen chileno cuyos títulos fueron, casi todos, publicados por primera vez en Argentina. Muchas de las notas periodísticas en donde figuró su nombre se enfocaban en sus problemas personales antes que en su producción literaria. Así, ser una mujer burguesa en Chile se convirtió en una verdadera condición en algunos aspectos de su vida, como el ámbito literario. Muchas veces también la opinión pública se centró más en el valor moral de sus acciones que en la calidad de su producción literaria. Eva Ma. Valero Juan escribe en “El desconcierto de la realidad en la narrativa de María Luisa Bombal” que “seguramente el eterno peregrinar de su vida desde Chile a París, Buenos Aires o Nueva York, ha contribuido a un cierto desarraigo de su nombre con respecto a las letras chilenas; y sin duda el alejamiento del ambiente literario latinoamericano desde los años 40, ha situado a esta autora en un lugar enigmático, desconocido y un tanto exento de su contexto artístico y cultural” (5). Sumado a esto, Bombal regresó a su patria decidida a romper con una corriente literaria que siguió en la predilección de la crítica durante muchos años después de que ella comenzó sus publicaciones: el criollismo.

Llamada por Manuel Rojas “la princesa de la literatura chilena” (Rojas 126) en los dos breves párrafos que le dedica en su *Manual de la literatura chilena*, habla de María Luisa Bombal como una persona que aparece casi de la nada, “sin antecedentes” (126), en la

literatura para luego desaparecer casi misteriosamente. Estas palabras fueron publicadas en la década de 1960, veinte años antes de que Bombal fallezca e indican que el repentino cese en su producción literaria contribuyó a difuminar su presencia en las letras chilenas. Entre lo escrito por Rojas en el libro ya mencionado está la relevancia que pone a su habilidad técnica, misma que Arturo Torres-Rioseco pone en evidencia en las también escasas líneas que dedica a la chilena en *Breve historia de la literatura chilena*, a quien califica como “una de las escritoras chilenas con mayor originalidad, sensibilidad y perfección técnica” (163). Por otro lado, María Inés Lagos-Pope dice que “la crítica en torno a María Luisa Bombal se ha caracterizado, en general, por ser de tipo formalista, no ideológica. Sin embargo, a mediados de los años setenta comienzan a aparecer estudios de críticos que trabajan en los Estados Unidos quienes consideran las obras de la escritora chilena desde otros puntos de vista” (119). La visión feminista le da entrada a la conceptualización de la obra desde la perspectiva social.

Pese a que “gran parte de las características consideradas para los escritores de la primera parte del siglo XX las encontramos en su excelente obra pareciera no haber otra autora chilena de su generación que se proyecte hacia un plano universal y desde aquí ‘expresé la angustia fundamental del mundo contemporáneo’” (Torres M. 9). Bombal en ocasiones aparece como una figura en la niebla: es difícil de definir y establecer respecto a los cánones y tradiciones literarios. Es atribuible la difuminación a que en la escritura de Bombal convergen dos movimientos: apropiación de la tradición y la ruptura que ejerce con la misma. En sus obras es posible ver rasgos de algunas tradiciones y corrientes a la vez que se rompe con ellos. Característica que será indicio de como la fuente literaria de la que abreva Bombal es amplia y se extiende más allá del territorio chileno. Una correcta ubicación de la autora conlleva la exploración de los vínculos literarios que su narrativa desarrolla. A

continuación se revisarán los nexos que la autora guarda con diversas corrientes a fin de poder ver los elementos que retoma y cómo rompe con ellas con la finalidad de establecer sus poéticas.

### La vena romántica

La revisión por las influencias y rupturas en la obra de Bombal comienza por una de las tradiciones literarias gestadas en Europa, continente donde pasó los primeros años de su formación profesional: el romanticismo. Jorge Manzi Cembrano en “¿Qué hacer con los lugares comunes de María Luisa Bombal?” (2015) marca las principales características que adscriben los textos de la chilena al estilo romántico:

No hay discusión respecto de la presencia en la narrativa bombaliana de numerosas relaciones con los elementos principales del romanticismo: ambientes misteriosos, oscuros y neblinosos; muertos vivientes, amantes imaginarios, personajes alucinados; heroínas pálidas, nacidas para amar y sufrir fatalmente de amores; hombres viriles y apasionados entre los que destaca el lorquiano Ricardo (201-202).

Las señas proporcionadas por este autor se suman a una particularidad romántica que Escarpit en *Historia de la literatura francesa* también menciona: la asociación de la naturaleza a los sentimientos. El clima, los paisajes y la naturaleza en general están relacionadas con la emotividad. Las mujeres bombalianas tienen un nexo con la naturaleza profundo y vital. En *La última niebla* esta relación es evidente por medio del ambiente que rodea a la protagonista: la niebla se presenta en los momentos de desasosiego mientras que la claridad de los paisajes aparece cuando hay felicidad. Para *La amortajada* hay una correspondencia entre sentimientos como la tranquilidad y la angustia y la presencia de elementos como la lluvia, la oscuridad del bosque, nuevamente la niebla, entre otros. Por otro lado, el gomero para Brígida en *El árbol* constituye para ella un medio para soportar su realidad marital hasta que, cuando es cortado, la protagonista decide abandonar a su esposo. En *Islas nuevas* el misterio

de la aparición de las islas se relaciona con el que envuelve la figura de Yolanda y que está acentuado por el muñón de ala que tiene en su hombro. En el capítulo tres de la presente investigación se ahondará en este aspecto. La naturaleza no sólo se vincula con los sentimientos de las protagonistas, como bien dice Escarpit, sino con su propio ser.

Otra de las características que Escarpit rescata del romanticismo, particularmente de la novela psicológica, es “un pesimismo mórbido” (93), presente en los textos de Bombal junto con otras emociones negativas. Aunque las protagonistas, en momentos, encuentran formas de evadir la deprimente realidad en que se sitúan, el pesimismo, la tristeza, la frustración y la desesperanza son sentimientos que permean toda su vida y la enmarcan en una constante impotencia: son el germen mismo de la evasión. Incluso en Brígida, la única que logra separarse de su marido, es notable cierta incomodidad cuando se le pregunta en la sala de conciertos por su ex esposo y el tono triste que tiene el repaso de su vida. Acaso Ana María es quien consigue mutar el ensombrecimiento de las emociones, pero tiene que esperar al fin de su vida para lograrlo.

Manzi identifica en la construcción de las protagonistas “cierto peso del discurso médico burgués”, que las relaciona con la histeria (202) y que daría una salida a la causa de la emotividad exacerbada que presentan. Pero las mujeres de Bombal constituyen “subjetividades femeninas muy diferentes a la figura angelical y usualmente pasiva de la heroína romántica” (202). Para este estudioso, una de las rupturas que hace Bombal respecto al romanticismo es que los personajes femeninos apuntan a una construcción más bien naturalista al estilo de Emma Bovary, de Gustave Flaubert. Manzi separa a estos personajes del romanticismo ya que responden a un “plan imitativo: si son tan románticas, lo son sobre todo porque leen novelas románticas y folletines melodramáticos” (202). Pero además la

producción de Bombal rompe con la tradición romántica en tanto refleja a la mujer dentro de su cotidianeidad hogareña, le presta voz y plasma las inquietudes, desdichas, y causas de su infelicidad. Esta característica entabla un vínculo con la historia de Nora Helmer en *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen. En esta obra, al igual que en la de Bombal, se pone en entredicho los valores del matrimonio. Sin embargo, dentro del universo bombaliano el único personaje que logra disolver esta unión es Brígida. Además, pese a que este aspecto podría apuntar al naturalismo, se debe considerar que esta interiorización se hace desde la perspectiva masculina (desde la cual se instala el discurso médico), mientras que en Bombal se refleja desde la feminidad.

### El deslinde con el criollismo

Pese a las similitudes ya señaladas que tiene Bombal respecto al criollismo es, como ya se apuntó, precisamente es con esta corriente con la que la autora abiertamente pretende romper. Manzi también anota que Bombal apunta a un “boicot al realismo y costumbrismo en tiempos en que el criollismo dominaba sin mayor contrapeso en el ámbito de la prosa, el cuento y la novela chilenos” (206). La viñamarina se contrapone a una literatura que pretenda el reflejo de la realidad afectiva o científica como pretendía la corriente dominante en Chile durante los años en que regresa a su país.

El criollismo, surgido a finales del siglo XIX, es una corriente compleja dada la variedad de autores que tuvo, los cambios en sus enfoques y las épocas por las que atravesó. Sin embargo, su tendencia por registrar la realidad y la voluntad de exponer tesis que según el contexto socio-histórico de la sociedad chilena serán sus principales características.

José Promis llama *novela de la descristalización* a la novela naturalista que tenían una “utilidad social específica: colaborar al mejor conocimiento y a la corrección de los

errores y desequilibrios humanos y sociales que el novelista descubría en la realidad de sus lectores” (Promis 9). El texto literario no era considerado como un medio de entretenimiento sino un medio para expresar cabalmente a la sociedad. Los narradores pertenecientes a esta corriente llevaron a cabo investigaciones profundas sobre el comportamiento humano a fin de poder presentar sus novelas como estudios prácticamente científicos que permitieran explorar las causas y encontrar respuestas a las situaciones sociales del contexto del escritor. Fue así que, mientras durante el romanticismo la principal herramienta de escritura fue la imaginación, para el realismo impera la observación y la intención de mantener la objetividad.

Ricardo Latcham fue uno de los escritores más representativos de esta corriente y en el libro *El criollismo* (1954), describe el origen y las primeras características del movimiento:

No está demás advertir que el romanticismo desencadenó un exceso de costumbristas que no poseen idéntica dimensión creadora. Pero algo quedó de ese aluvión y así aparecen también cuentos de factura débil. Desdibujada, de técnica elemental, que no se ha nutrido todavía en las fuentes vigorosas del realismo. En Chile, la mayoría de los escritores del siglo XIX desdeñó la vida campesina y prefirió la ciudad en sus descripciones y enredos novelescos. En el mejor de los casos, lo rural constituía un marco decorativo o un sitio de reposo para un tipo romántico que se iba a su sedante atmósfera a olvidar un desencanto amoroso o a admirar la naturaleza. El paisaje interesó escasamente y los prosistas no supieron o no pudieron descubrirlo (13).

Ernesto Montenegro, otro colaborador en *El criollismo*, define esta corriente como “un concepto histórico, un fenómeno social y una modalidad literaria. En sus comienzos el sentimiento criollista brotó del repudio de las influencias externas que amenazaban ahogar los caracteres y costumbres tradicionales de un pueblo” (56). Para el proyecto criollista, el desarrollo de la chilenidad estaba en la indagación de la dinámica social de la urbe: era la ciudad el foco de la creación y la resolución de los problemas que aquejaban a la comunidad.

Posteriormente el tema del campo tomó mayor importancia y con el nombre criollista se comenzó a nombrar erróneamente, según Latcham, a la literatura rural. De acuerdo a las explicaciones de José Promis, esta confusión se dio a partir de la instalación del proyecto modernista que comenzó a tratar los asuntos telúricos desde una perspectiva cosmopolita (Promis 27). La aceptación de la temática campesina no fue inmediata y pasó por muchos reveses antes de ser acogida. Una vez logrado el reconocimiento del tema en las letras chilenas la naturaleza se configuró como la principal antagonista del hombre. Los relatos de la nueva ola del criollismo giraban en torno a la sobrevivencia del hombre y sus intentos de civilidad en el medio natural y hostil.

Los vínculos que hay entre el criollismo y el universo bombaliano son más bien puntos de desencuentro. “Bombal reconoció ante Marjorie Agosín<sup>4</sup> que volvió a Chile con el deseo de romper e incitar a romper con la narrativa naturalista criolla en la literatura chilena y latinoamericana, y en su lugar dar énfasis y primera importancia no a la mera narrativa de los hechos, sino a la íntima, secreta historia de las inquietudes y motivos que los provocan ser o les impidieran ser” (Rimsky 85-86). Narrar este mundo interior, y más aún, focalizar las emociones de los personajes, implica la pérdida de la objetividad que el criollismo tanto se esforzaba en conservar. En Bombal no está la intención de presentar un estudio social que busque la solución a las conductas humanas causadas por una herencia familiar inaprensible. La causa de las acciones viene desde, precisamente, la subjetividad y la perspectiva particular del mundo sin intentar un análisis psicológico, ni tampoco dar una conclusión ni solución a los conflictos. Es pertinente señalar de nueva cuenta que, contrario al enfoque del criollismo,

---

<sup>4</sup> Se refiere a *Una entrevista con María Luisa Bombal* publicada en *El Mercurio* el 14 de junio de 1978 en Valparaíso.

Bombal no enfrenta al hombre con la naturaleza: la naturaleza es parte del hombre aunque el vínculo con ella parezca, en algunas ocasiones, incomprensible.

El deslinde con el criollismo no implica en la autora indiferencia a su entorno social. Bombal contó alguna vez a Lucía Guerra: “Yo creo que lo social en mi literatura siempre ha sido sólo como un trasfondo, y no por ignorancia, porque lo leía todo, sabía todo, pero no lo pensaba. A mí me interesaban las cosas personales, pasionales, el arte.” (*Factores culturales* 287). Y así como la autora era consciente de las circunstancias en torno suyo, es relevante anotar algunos sucesos literarios relacionados con el criollismo a fin de entender más el contexto en que se desarrolla su escritura. La presencia del criollismo implicó también el surgimiento, durante el transcurso del siglo XX, de opositores a esta tradición. En 1920 comenzaron a surgir expresiones antinaturalistas en toda Hispanoamérica, especialmente gracias a la aparición de los grupos de vanguardia. Caso particular es el de Vicente Huidobro y su *Non serviam*, evidente “declaración de guerra” a la concepción de la literatura al servicio y como registro de la naturaleza. Respecto a la crítica, la renovación de la teoría quedó manifestada en la querrela entre *imaginistas* y *criollistas*. La discusión se centraba, sobre todo, en cómo el criollismo había reducido la imaginación creadora a una reproductora. Sin embargo, ambas críticas apoyaban el realismo como método de escritura. Por otro lado, Cedomic Goic en *La novela chilena. Los mitos degradados* menciona la relevancia respecto a la fecha de publicación de *La última niebla*, en 1935, pues “es la fecha en la que entra en vigencia la generación superrealista con la que se inicia propiamente la literatura contemporánea en Chile” (167). Dicha generación estuvo representada por Salvador Reyes y Marta Brunet. Llamados por Promis neorrealistas:

[los] miembros exhibieron desde los inicios de su actividad narrativa una formación literaria profunda y sistemática que iba acompañada en la mayoría de los casos por una consciencia social rigurosamente legalizada con la filosofía marxista. Lo que unió a esta segunda generación de disidentes fue un conocimiento entusiasta de los escritores europeos contemporáneos (62)

Otro autor destacado en los esfuerzos por revocar al criollismo fue Manuel Rojas, quien

no sólo sometió a juicio crítico el valor artístico que ofrecía la literatura de base positivista, sino que al mismo tiempo diseñó también las estrategias narrativas que a su juicio debían ponerse en práctica para que los escritores de su generación se desembarazaran definitivamente del fardo criollista, todo ello desde una perspectiva que lo ubica definitivamente en la trinchera opuesta a la del naturalismo literario (Promis 52).

Entre los preceptos que postuló Rojas están el descrédito de la objetividad porque dejaba escapar las dimensiones verdaderamente significativas de la existencia humana.

Posterior a los *superrealistas* o *neorrealistas*, Enrique Latorre comenzó a popularizar a la *generación del 50*, una generación “huérfana de padres literarios” y “consideraban que la narrativa criollista se había convertido en un recetario convencional y que la literatura inmediatamente anterior no había sido capaz de representar la auténtica realidad del ser humano porque sus autores habían desviado la representación hacia la exaltación de los valores vitales” (Promis 70). Aunque sus postulados estaban basados o retomados de movimientos literarios anteriores, esta nueva propuesta no fue asumida de manera aislada, logrando así una nueva convención sobre el nuevo programa literario.

### La nota simbolista

Los recursos poéticos enlazan a Bombal con el simbolismo, corriente que surge en Francia y Bélgica a finales del siglo XIX con el manifiesto de Jean Moréas. En ella lo que importaba era “la fuerza de evocación simbólica, y por eso la forma debe ser ante todo musical” explica Escarpit (105). Pese a que lo que se revisa aquí es una obra narrativa, debe señalarse que

responde también a cierto lirismo y musicalidad, resultando la presencia de esta última en sí misma como un elemento simbólico. El cuento que mejor manifiesta lo expuesto es “El árbol”, donde la música es un elemento fundamental pues detona las ilusiones y los recuerdos de la protagonista. Pero además del aspecto musical podemos encontrar ciertas correspondencias entre el mundo sensible y el mundo espiritual (inquietud propia de dicha corriente) en varios símbolos. Por ejemplo, la niebla, además de lo ya explicado, significa la confrontación y resignación de la protagonista ante su realidad; flores, como la cineraria en *La amortajada* que está presente en un momento de intuición y denotación de una relación con la naturaleza y la muerte, o los “lirios de hielo” (Bombal, *Obras* 171) en “El árbol”, que representan el invierno y la pureza e inocencia de la infancia de la protagonista; el cabello, que simboliza una fuerza vital femenina, entre otros que son el objeto de estudio de esta investigación y que se abordan con profundidad en el tercer capítulo. Estas representaciones simbólicas responden a una interiorización de factores externos a los personajes principales.

### La escritura de vanguardia

Como se mencionó al inicio de este capítulo, al no ceñirse a las expectativas de su época Bombal se convierte en una rareza tanto para su entorno social como en el ámbito literario. Por un lado, su escritura causaba reticencias al no adaptarse al canon establecido. Pero además, pese a su narrativa vanguardista la autora era inclasificable respecto a los movimientos de la época. Además, el suyo fue en un momento de la historia literaria en la que la vanguardia se presentaba también como una corriente marginal:

en relación con el campo cultural de los años veinte y treinta, el arte de vanguardia era sistemáticamente omitido de los comentarios de la crítica oficial. En un país donde campeaba el arte realista, las vanguardias poética y narrativa formaban una especie de extraña extranjería que se silenciaba al no corresponder a las expectativas canónicas. De este modo, surgen

agrupaciones, revistas y manifiestos que contribuyen a formar lectores y lectoras para el arte nuevo. María Luisa Bombal no pertenecerá a ninguno de estos colectivos, solo encontrará a sus pares cuando emigre a Buenos Aires. Por mientras, la crítica chilena no realizará la censura del silenciamiento, como lo hace con los escritores vanguardistas, sino que hará una censura obscena que expone su producción a fin de normalizarla. (Carreño, *Una escena* 47)

Si bien Bombal no se adscribe a ningún movimiento, como dictan numerosos estudios que se dedican a analizar sus características, la suya es una escritura de vanguardia, como expone Marianela Torres Branda en su tesis “Rasgos vanguardistas en la obra de María Luisa Bombal: la elaboración fantástica de la realidad y el uso de un lenguaje poético-lírico en su narrativa”. Para empezar, es necesario reconocer la dialéctica que la vanguardia europea y la vanguardia hispanoamericana sostuvieron, pues “aunque la influencia de Europa es fundamental para la comprensión y origen del arte en Latinoamérica, es innegable que en nuestras tierras la manera de proceder tiene un sello personal” (Dorantes 33). Técnicas y mecanismos literarios comenzaron a intercambiarse entre el viejo continente y el nuestro con mayor frecuencia. Propuestas como el Futurismo arribaban a América a la vez que las gestadas por los latinoamericanos, como el Creacionismo, eran acogidas en los grandes centros culturales, como España.

La innovación fue la principal propuesta y motor de todas estas corrientes y su propósito fue renovar las modalidades artísticas institucionalizadas. “Es aquella una época de grandes y vitales inquietudes, en la que conviven tendencias de todo tipo, con caracteres muy dispares, que comparten la urgencia de descubrir nuevas posibilidades expresivas y el rechazo de la estética simbolista decadente, desajustada con la circunstancia social que se vivía” (Verani 9). En las vanguardias “se descarta la suntuosa retórica preciosista del modernismo y se sientan las bases para una ruptura total con el pasado artístico inmediato; a

partir de ella, las modalidades literarias dominantes reconocen la raíz común” (Verani 10). Así, durante este periodo, el surgimiento de un movimiento conllevaba la ruptura con las propuestas anteriores, hasta que surgía otro manifiesto o –ismo que pretendía su superación.

Las vanguardias tuvieron su apogeo en la segunda década del siglo XX y los nuevos movimientos eran anunciados por medio del lanzamiento de manifiestos y proclamas que creaban polémicas entre los escritores en aquella intensa búsqueda de la originalidad. En Latinoamérica surgieron el Ultraísmo y el Creacionismo, entre otros de menor acogida, durante las décadas en que María Luisa Bombal publicó la mayor parte de su obra (1934-1946). La producción literaria dentro de estos movimientos fue abundante.

Chile tuvo su gran exponente vanguardista en Huidobro, quien con *Non servían* (1914) anuncia el creacionismo, caracterizado por una profunda ruptura con el naturalismo y la poesía al servicio de la naturaleza. Dos años más tarde presenta *El espejo de agua* (1916), la primera práctica de la escritura creacionista y en *Altazor* (1931) realiza la máxima ejemplificación de su propuesta. Neruda también es uno de los representantes de la vanguardia chilena. En *Caballo verde para la poesía* establece su “poesía impura”, que estipula entre otras cosas, la no exclusión de temas en la poesía. Adscritos al surrealismo, surge el grupo de poetas *Mandrágora*, pero aun así

esta inclinación literaria llegó a América del Sur de la mano de los poetas, aunque la historiografía literaria en Chile prácticamente ni había reparado en él como tendencia, pero aun así, algunos autores y autoras, especialmente líricos, habían estado vinculados fuertemente a la tendencia. Se extendió por nuestro continente adoptando tantos modos, fusiones, vueltas y repliegues que no siempre es fácil distinguir donde comienzan otras estéticas. Hay también una amplia vertiente literata influida por el espíritu vanguardista, pero cuyo signo es otro. (Torres M. 11)

Más aun, la narrativa vanguardista chilena es prácticamente imperceptible. Ni las novelas de Huidobro ni las de Bombal logran disipar el dominio que el criollismo mantenía en la prosa. La crítica no revisará a cabalidad estas manifestaciones hasta tiempo después.

Pese a no estar adscrita a ninguna corriente, Bombal estuvo siempre enterada de las nuevas propuestas literarias y mantuvo una vida prolífica en cuanto a actividad cultural se refiere: vivió en Francia en el pleno apogeo del surrealismo y, luego de su retorno a Latinoamérica, hizo muchas amistades en el ambiente literario, especialmente el argentino, donde también pudo informarse sobre los nuevos movimientos gestados en el continente. Desde Chile, según Gligo, comenzaron los primeros acercamientos hacia el surrealismo:

Tanto en el Venezia como en el café Mozart, situado en la calle Phillips con Merced, se habla mucho de literatura. Los poetas y escritores chilenos están imbuidos de los movimientos vanguardistas. En mucho ha contribuido a ello la preocupación por el arte del moderno diario La Nación y la creación de la revista Letras. María Luisa opone a las modas del momento su fiel y bien cimentado interés por los poetas románticos franceses [...]. Habiendo vivido en París durante la eclosión del surrealismo, lo encuentra más presente en Chile. Escucha, recibe y sabe de las últimas corrientes, pero en medio de ese mar de ideas y opiniones, se mantiene tranquila y clara en sus primeras elecciones, con las que identifica en concepto mismo de poesía (Gligo 49)

Cuando Bombal se instala en la casa que Neruda tenía en Argentina comienza a interactuar con los intelectuales de aquel entonces. El poeta chileno le presenta a sus amistades y Bombal se relaciona con facilidad en el nuevo ambiente. Su amistad con Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares dan cuenta de ello. Además existe información paratextual, como la dedicatoria que aparece en *La última niebla* para Oliverio Girondo y Norah Lange, que es un indicio de algo más que una relación fraterna. Gligo, en el libro biográfico sobre la viñamarina agrega que en Argentina

Frecuenta la casa de Oliverio Girondo y Norah Lange, en la barranca de Suipacha. Una casa muy grande, de decoración modernísima y gran lujo.

Oliverio, Norah, Jorge Luis Borges, Ricardo Molinari, Leopoldo Marechal, Eduardo Gonzáles Lanuza, provienen del grupo de Florida, escritores que han aprendido mucho de Europa, amantes del arte por el arte. Sin haberse analizado a sí misma ni definido estos conceptos, María Luisa habla naturalmente un lenguaje similar. No se plantea la función social del escritor. Inconscientemente, piensa que cada escritor encuentra solo a su público (Gligo 65)

Durante esta prolongada estancia en Argentina, María Luisa Bombal trabajó en la revista *Sur*, dirigida por Victoria Ocampo, durante algunos años. En esta revista convergen escritores importantes no sólo para las vanguardias, sino de la literatura en general.

La corriente con la que más suele relacionarse a Bombal es con el Surrealismo. Autores como Carreño Bolívar y Rimsky M. sostienen esta adhesión y sus afirmaciones se apoyan sobre todo en el elemento más constante en su obra: la presencia de lo onírico en su narrativa, rasgo que, además, es distintivo de dicha corriente. Sin embargo, no existe una relación plena o evidencia de esta relación: Bombal nunca participó en las reuniones oficiales del grupo, ni fue considerada por ellos ni por ella misma parte del mismo, aunque frecuentara sus círculos y tuviera relaciones amistosas con sus miembros, no es surrealista. En su testimonio biográfico asegura que además de no haber conocido jamás a Huidobro leyó a Bretón cuando ya radicaba en Estados Unidos. “Es más, ella ubicaba *La última niebla* en el campo intertextual de Prosper Mérimée sobre cuya obra escribió una tesis cuando estudiaba en La Sorbona y definía su escritura a partir de la aseveración de Pascal: Geometría, Pasión y Poesía” (Guerra, *Mujer, cuerpo* 33). Pese a este deslinde, se señalarán algunos de los puntos en común con el surrealismo.

André Bretón, en el *Primer manifiesto del surrealismo* (1924), marca las pautas para la creación dentro de su propuesta literaria. En primer lugar, la imaginación se posiciona como la máxima libertad espiritual (21). Apoyado en las teorías de Freud, hace una

revalorización del sueño y del inconsciente, dirigiéndose hacia una escritura en la que lo surreal o lo suprarreal provienen del sueño, a fin de reflejar la realidad más profunda del ser humano. Bombal, por otro lado, plasma por medio de su obra las íntimas inquietudes de sus protagonistas. Bretón se opone a la actitud realista diciendo que “se me revela como un aspecto hostil hacia todo vuelo intelectual y ético. Me causa repulsión porque está constituida por una mezcla de mediocridad, odio y chata suficiencia” (Bretón 22). Deplora el hecho de que no deja lugar a la imaginación por la gran cantidad de descripciones que los autores afiliados a dicha corriente suelen hacer.

Caso contrario es la narrativa de Bombal, en el cual este mecanismo, generalmente, se utiliza con intención de crear una atmósfera en la narración y no con fines científicas o para hacer contextos minuciosos. La duda y la imaginación que reclama Bretón del realismo encuentran en Bombal un espacio para la realización en la ambigüedad bombaliana. En la obra de la escritora chilena reconocemos las bases de la teoría de Bretón: la idea de que el estado de vigilia y el sueño son como vasos comunicantes unidos por la fuerza de la pasión, que representa el único posible camino hacia la completa realización de la existencia humana y la certeza de que el “*amour fou*” como afirma André Bretón en su *Manifiesto del Surrealismo*. Gibilisco respecto a Bombal dice que el *amour fou* “es el único resorte del mundo. [...] La utilización de las técnicas surrealistas permite a la escritora mantener al lector constantemente en la duda, sin la certeza de poder distinguir la realidad de la fantasía” (108).

Para rebasar las restricciones que el realismo impone a la imaginación, Bretón propone un rescate de lo inconsciente, donde la escritura automatizada puede recuperar de entre los rincones de la mente el pensamiento sin que intervenga en ello la razón para ahondar en la realidad absoluta del hombre, Bretón apunta a una conjunción del estado de vigilia con

el sueño: “Yo creo firmemente en la fusión futura de esos dos estados, aparentemente tan contradictorios: el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad (Bretón 31) En María Luisa Bombal hay una predilección por lo relativo a lo onírico: el sueño, la fantasía, la imaginación; en fin, la subjetividad de las mujeres bombalianas son el filtro por el cual recibimos la configuración de la realidad dentro de su obra.

Sin embargo, Bombal rompe con Bretón cuando la vigilia no se conjuga con el sueño para crear una realidad absoluta, sino más bien se contraponen. En la producción de esta autora hay una oposición entre la realidad y la ilusión, entre lo objetivo y lo subjetivo. La fantasía permea en toda la construcción, pero el conflicto radica en que las líneas entre el sueño y la realidad son indiscernibles en textos como *La última niebla*, además de que en otros como *La amortajada* los anhelos no son correspondidos en los contextos de las protagonistas. Hay aquí un reflejo de las realidades interiores de los sujetos. La realidad externa a las mujeres bombalianas se nos presenta por medio de la subjetividad de las mismas y por lo tanto resulta ambigua. Macarena Areco rescata la escritura subjetiva del encasillamiento en el surrealismo explicando que “Más que su adscripción al superrealismo o el carácter vanguardista de su prosa, la expresión de la experiencia femenina desde el interior es, según Lucía Guerra, el principal aporte y novedad de la obra de María Luisa Bombal” (212).

Como ya se mencionó, durante su estancia en Argentina y durante los años que trabajó en *Sur* Bombal tuvo contacto literario y personal con Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Oliverio Girondo, Guillermo de Torre y Victoria Ocampo. Entre estos destaca la participación de Girondo en el Ultraísmo. Girondo fue un poeta ultraísta y formó parte de los fundadores de la revista *Martín Fierro*, la cual “aunque el mismo nombre se había usado para

otras publicaciones, esta se proponía algo sustancialmente distinto: ser un vehículo para sintonizar la vida cultural argentina con las novedades europeas” (Oviedo 378). El movimiento ultraísta, y particularmente la publicación de la revista de Gironde, apuntaban a una renovación en la literatura argentina, pero sin dejar de lado algunos elementos característicos de la misma, como el gauchismo y los paisajes urbanos.

En este panorama, la propuesta de Gironde apunta a una ruptura con la hegemonía literaria europea, abundantemente imitada en Latinoamérica. Sin embargo, explica Dorantes, “hay que tomar en cuenta que la ruptura que propone no es en ninguna manera un desapego total a la tradición sino una relectura y renovación de los cánones, con el propósito de revitalizar el arte, idea cara a Octavio Paz, la tradición de la ruptura” (19).

Otra de las características que comparten Gironde y Bombal es que los conocimientos de ambos escritores sobre la literatura pueden vincularse con sus estancias en Europa. En el caso de Bombal será con la educación recibida en Francia y donde tuvo contacto con la tradición literaria francesa.

Dorantes señala que Beatriz de Nóbile en *El acto experimental. Oliverio Gironde y las tensiones del lenguaje* (1972) “ubica a Gironde en el contexto de la literatura cubista, con influencias de Apollinaire y antecedentes en Morand y Cedrars. Según esta autora, Gironde sigue técnicas cubistas tales como el cosmopolitismo, preocupación por la simultaneidad y fragmentación de la realidad; además añade a estos elementos el humor, el erotismo y la antiolemnidad” (Dorantes 3). Esta preocupación por la simultaneidad y fragmentación de la realidad es apreciable en la obra bombaliana.

Arturo Torres-Rioseco define de esta manera el vanguardismo en la literatura de Bombal:

En María Luisa Bombal la vanguardia está expresada especialmente, en que ella une y sintetiza lo concreto con lo ideal, lo ensoñado con lo real y lo imaginado, lo simbólico, con lo natural. Luchó por desembarazarse del naturalismo y crear su propio estilo, la identidad problemática, marcado por la exacerbación de la subjetividad, la indeterminación de las protagonistas y la búsqueda de un lenguaje procedente y adecuado para expresar esa realidad contradictoria y compleja. Asume con ello nuevas esferas de la realidad y un olvido del espacio exterior físico como descripciones ampulosas y sobrecargadas, entregándonos un mundo que sólo ocurre en las conciencias de las protagonistas de sus novelas y relatos y que además, sueñan y ensueñan, consumiéndose en una vida anodina, nutriéndose sólo con lo que crea la imaginación desbocada de los personajes femeninos (Torres A. 14).

De esta forma, Bombal se suma a la lista de autores innovadores al presentar una nueva forma de narrar lírica. El espíritu vanguardista se hace presente en una escritura donde el surrealismo es más bien una actitud poética.

### La mirada femenina

En las primeras páginas de este capítulo se mencionó que con el avance de los estudios feministas se comenzó la apreciación de la escritura de María Luisa Bombal desde una perspectiva social. La apropiación de lo femenino es precisamente uno de los temas desde los cuales se puede explorar la exclusión que hizo la crítica de la obra bombaliana. Ana Traverso, en “Ser mujer y escribir en Chile: canon, crítica y concepciones de género” habla de una crítica sesgada por una división entre lo masculino y lo femenino que, pese a que buscó que el ejercicio de la escritura se realizara de forma profesional y contempló las nuevas producciones para hacerlas partes de la tradición.

Lo hará, por cierto, desde los paradigmas estéticos del periodo y, sobre todo, desde la imagen del escritor profesional independiente que hemos comentado. Por ello, muy pocas autoras lograrán salir airoso de estos cedazos críticos. Expuestas de pronto sobre la malla del colador serán homogeneizadas al resto

de los autores del canon y recibirán los mismos atributos considerados masculinos: inteligencia, raciocinio, capacidad de orden y estructuración, profesionalismo, interés por temáticas nacionales y universales, manejo social y público, todo lo cual se llamó viril y masculino, en contraposición a lo considerado femenino: intuición, intimismo, falta de lógica, sentimentalismo, maternidad, cualidades aceptables y esperables en una dama pero no en un “escritor” (70)

Las mujeres entonces fueron consideradas, en el inicio de la producción literaria, como extranjeras e impostoras de la expresión escrita cuyo único mérito era poder imitar las formas de escritura masculina. Es después de la inclusión de Gabriela Mistral dentro de la tradición literaria chilena que algunas mujeres comienzan a figurar en el panorama literario chileno, aunque con grandes desproporciones (Traverso 74) y donde, de entre los pocos nombres que aparecen, está el de Bombal.

El ambiente de la época tampoco brindaba grandes expectativas para las mujeres: en una sociedad donde se espera que la mujer se dedique al hogar y a los hijos, los lugares públicos le son vetados:

la crítica literaria, las editoriales, los sitios de reunión y la bohemia excluían a las señoritas de escena. Por otro lado, el referente literario hegemónico, es decir, el criollismo, y su contrapartida, las vanguardias, replegaban a las mujeres al papel de naturaleza: es decir, al papel de un pajarito asustado, como la Zurzulita de Latorre, o la muda mujer otra orilla, del surrealismo. (Carreño, *Una escena* 44)

De manera textual, la propuesta literaria de Bombal guarda, por cierto, muchas relaciones con las proposiciones de Woolf. En *Un cuarto propio* la autora inglesa habla sobre como la mujer en la literatura ha sido incansablemente representada por los hombres y de cómo el genio de las posibles escritoras había sido (y es todavía) opacado por sus circunstancias socioeconómicas y culturales. Estos obstáculos sólo pueden ser salvados por aquellas que cuentan con posiciones privilegiadas, es decir, las que tienen una habitación propia donde escribir.

Aunque María Luisa Bombal en su testimonio autobiográfico aseguró no tener intenciones feministas, lo cierto es que en su narrativa es posible ver ciertos rasgos que la vinculan con esta corriente y que han sido ampliamente explorados por la crítica. Entre los rasgos que se pueden encontrar con la teoría de Virginia Woolf en *Un cuarto propio* resalta el dominio de los valores masculinos: “Y puesto que las novelas tienen esta analogía con la vida real, sus valores son hasta cierto punto los de la vida real. Pero muy a menudo, es evidente, los valores de las mujeres difieren de los que ha implantado el otro sexo; es natural que sea así. No obstante, son los valores masculinos los que prevalecen” (Woolf 54).

Es importante mencionar esto dado que, siendo la contemplación femenina desde la cual se construye en la narrativa de la chilena, a esta se le anteponen siempre dichos valores. De este modo en *La última niebla* una de las circunstancias que desata la frustración de la protagonista es que su marido no le otorga el valor sensual y amoroso que ella merece. Brígida, al mismo tiempo, sufre por la indiferencia que Luis demuestra, además de que es su padre quien le asigna el calificativo de retardada. En *La amortajada*, la historia y la remembranza que realiza Ana María gira en torno, principalmente, a su relación con el sexo opuesto. Sobre todo con su esposo, cuyo amor no pudo recuperar luego de que, poco después de su enlace, ella regresara a la casa paterna. En “Historia de María Griselda” el personaje a quien le debemos el nombre del cuento es objeto de deseo de los hombres de la casa. Su cuñada, Silvia, busca que su marido haga la confirmación de su belleza por encima de la de María Griselda. Del mismo modo, en “Islas Nuevas” el detonante de la historia y del descubrimiento de los misterios de Yolanda tiene como punto de partida a este personaje como objeto de deseo para Juan Manuel.

Ahora bien, la relación entre el imperio de valores masculinos y la propuesta de los cuartos propios tiene su reflejo en la escritura de Bombal tanto a nivel personal como literaria. Respecto a la autora, es posible ver que pese a la calidad presente en su producción, la crítica y la recepción de su obra estuvo siempre impedida por la valoración masculina. Respecto a sus personajes, aunque es de suponer que, tratándose las historias sobre mujeres de clase alta que viven en sus propias casas y cuya situación económica resulta favorable, estas puedan tener una vida donde haya cabida a la plenitud intelectual que Woolf supone realizable en estas circunstancias. Sin embargo ellas no encuentran su habitación propia porque no pueden desarrollarse en prácticamente ningún aspecto de su vida. Incluso para Brígida su refugio se encuentra en el espacio más marginal de su cuarto de vestir. Para las mujeres bombalianas parece no haber espacio físico en el que puedan ser incluso ellas mismas. Su imaginación es, con dificultades, el espacio en que pueden refugiarse.

Aunque en Bombal no se realice la propuesta feminista a cabalidad, en ella se puede ver el inicio del abordaje de la feminidad desde otras perspectivas: “Estas obras no sólo constituyen un testimonio de la realidad de la mujer y su situación de atrapamiento en unas convenciones de las que difícilmente podrá escapar, sino que ellas marcan el comienzo de una importante tradición al incorporar en la literatura hispanoamericana no sólo la voz interna, sino la voz de la mujer” (Dölz-Blackbur132). Scarabelli vislumbra en la protagonista de *La amortajada* el inicio de la subalternidad. En sus propias palabras dice:

Ana María, en efecto, carga sobre sí misma con el destino de una subalternidad que, en los mismísimos principios del movimiento vanguardista, empieza a dar prueba de su existencia. El reclamo de las identidades negadas y silenciadas no da voz a polémicas únicamente femeninas, sino que subraya cuestiones eminentemente latinoamericanas. Expresa el verbo de un continente que está comenzando a emanciparse de los modelos literarios europeos e intenta encontrar nuevas formas, más autónomas, de

representación. Las de María Luisa Bombal son letras de fundación, síntoma del proceso de codificación de una palabra propiamente americana, destinada a poner en tela de juicio el proyecto de Occidente y a proponer formas alternativas de pensamiento (141-142)

Bombal no se posiciona como el erudito que quiere ser la voz de los que no pueden hablar: Bombal habla desde su propia condición de mujer de la burguesía chilena para poder plasmar la profundidad de los sentimientos. Lucía Guerra abona: “Si bien las novelas escritas por mujeres latinoamericanas eran pocas y carecían de difusión, la narrativa de María Luisa Bombal también se inserta en esta producción cultural que se enfoca en la representación de la mujer desde una perspectiva femenina” (Guerra, *La casa* 36). Ser mujer y escribir desde la mirada femenina contribuye a la diversificación de la mirada desde la cual la mujer ha sido plasmada en la literatura. Bombal, en efecto, no es feminista. Pero su escritura abona mucho a esta corriente y, más aún, a la creación de una literatura propiamente femenina. “En la esfera de lo propiamente literario, ella es la primera escritora latinoamericana que se atreve a describir el acto sexual, transgrediendo de este modo el discurso que el poder patriarcal le había adjudicado a la mujer” (Guerra en *Obras* 16). La narrativa de Bombal no es una denuncia de la cosificación de la mujer o de la situación de la mujer. Si bien lo refleja, su valor literario no reside solamente en esas características, sino en la riqueza poética contenida en su prosa.

### La novela del fundamento

La pertenencia de Bombal, en términos clasificatorios resulta ambivalente: a momentos parece posible incluirla dentro de tradiciones y movimientos con los que comparte características, pero no comulga del todo con ellos. Sin embargo, Bombal no es la única autora que en su época presenta innovaciones dentro del marco de la literatura chilena. Para Cedomic Goic, este fenómeno tiene que ver con la degradación del mito: “se trata de la

expresión de una suprema aspiración humana que quiere ver la historia redimiéndose de sus contradicciones y de sus imperfecciones en una meta que se ve remota, pero que una profunda creencia, concibe como la causa final del acontecer histórico: un paraíso de libertad y racionalidad que constituye el último horizonte de la historia” (Goic 20). El mito degradado es también una ruptura con el criollismo que surge de forma individual. José Promis, por otro lado, identifica que durante los años treinta surgieron novelas que fueron una alternativa para interpretar la realidad en oposición al positivismo. Ejercicios narrativos como los de María Luisa Bombal, Vicente Huidobro, Carlos Sepúlveda Leyton, entre otros, pasaron desapercibidos para una crítica que aún apoyaba y sustentaba las ideas del criollismo. Consideradas en la posteridad como adelantadas a su tiempo, estas novelas “constituyen el grupo más representativo de los textos con que se inaugura la sensibilidad contemporánea en la literatura chilena. El conjunto de estos relatos responde al programa narrativo de *La novela del Fundamento*<sup>5</sup>” (Promis 74-75). La teoría del mito degradado que Goic identifica en *La última niebla* tiene muchos puntos de encuentro con la literatura bombaliana y con los rasgos distintivos que Promis postula para la novela del fundamento.

Una de las características principales de la novela del fundamento es la pérdida de la impersonalidad narrativa a fin de desarrollar un modelo comprometido con sentir la realidad desde la interioridad. Es decir, el narrador deja de ser una entidad que todo lo sabe y todo lo observa para convertirse en un personaje que siente, reflexiona, vive y explica la realidad desde su propia perspectiva. A veces esa realidad, explica Promis, se presenta con contradicciones que pueden tener origen en algo enigmático o insólito. De esta forma:

El lector percibe así un mundo que se restringe a límites desacostumbrados, no tanto en lo que pudiera referirse a sus dimensiones espaciales, sino a

---

<sup>5</sup> En cursivas y negritas en el original.

aquellos aspectos que definen la propia individualidad o la consciencia enajenada de seres indefensos y solitarios, arrojados a mundos hostiles e incomprensibles. Por este camino, los personajes quedaron desprovistos de las notas referizadas por la narrativa naturalista; en su lugar exhiben íntimas y contradictorias motivaciones cuyo único sentido es a menudo una imperiosa voluntad de vivir y permanecer en medio de un mundo desasosegado y evanescente (Promis 76).

La representación del mundo en la novela del fundamento recae en los protagonistas pues “las suyas son las palabras de quienes han vivido la experiencia dolorosa de existir, pero cuyo lenguaje es insuficiente para comunicar su trascendente magnitud” (Promis 76). De este modo queda mejor expresada la vulnerabilidad de la que son objeto.

Para la novela del fundamento, así como para Goic respecto a *La última niebla*, el narrador es una de sus mayores innovaciones. Para empezar, este se representa a sí mismo en su discurso, de tal manera que la omnisciencia y la imparcialidad desaparecen. Las expresiones narradas, por lo general, son propias de los narradores y la realidad que presentan tiene rasgos individuales: “la figura del narrador adquiere interés por sí misma en la medida en que la representación propone un sentido que en última cuenta depende absolutamente de los marcos de referencia internos desde los cuales se extiende el proceso enunciativo.

El narrador obtiene así completa independencia de su autor” (Promis 77). En *La última niebla* “nos hallamos ante un narrador que ha renunciado desde el principio a ejercer dominio sobre el mundo narrativo que presenta, con el agravante de ser en *La última niebla* el mundo personal del narrador” (Goic 169). En esta novela la narración está marcada por una fuerte subjetividad y ambigüedad, esta segunda causada por la indefinición de los estados de conciencia de la protagonista. Por otro lado, en *La amortajada*, la alternancia entre el narrador omnisciente y de los pensamientos de Ana María dotan a la narración de la ya mencionada imparcialidad, pues aunque se presentan las experiencias de vida como hechos,

están permeadas por el punto de vista del personaje principal. En el resto de las narraciones de María Luisa Bombal el narrador que se presenta es omnisciente, pero la focalización se realiza sobre los sentimientos y pensamientos de los personajes, lo que da cabida a dudas, intrigas, y valoraciones subjetivas. En las narraciones en primera persona, el narrador es la medida de la historia, quien da sentido al relato y es responsable de la trascendencia que adquieren los acontecimientos de la historia. Es el elemento más importante de la representación. En las novelas con narrador omnisciente, esta relevancia reside en los aspectos psicológicos que se presentan.

La primera digresión entre la narrativa bombaliana y los postulados de Promis es la afirmación del teórico de que la carga subjetiva, la ausencia de despersonalización se debe a que el narrador es el sujeto que experimenta los sucesos de la novela. En Bombal esta regla no se cumple pues, aunque la mayoría de las narraciones están escritas desde la perspectiva de la tercera persona, la percepción de la realidad y la interpretación del mundo tienen rasgos totalmente opuestos a los criollistas. “La modificación del punto de vista que se inaugura con la *Novela del Fundamento* va acompañada también de una sorprendente transformación de la perspectiva que los narradores proyectan para interpretar las historias relatadas, perspectiva que se define como una actitud vital antagónica a la suficiencia racionalista y a la moral pragmática de sus antecesores naturalistas” (Promis 82). En Bombal, la transformación de la perspectiva de la realidad rompe la lógica ya que el narrador no presenta todos los hechos de forma realmente omnisciente, sino que selecciona aquellos elementos que, además de ser relevantes, dotan de ambigüedad a la novela.

Uno de los rasgos discutibles de la novela del fundamento, las características de la narrativa de Bombal y las características que Goic encuentra en *La última niebla* es la

presencia de la distancia espacial y temporal entre el narrador y lo narrado. Por un lado, Goic dice que la inmediatez de los sucesos y la narración de los mismos da como resultado una “velocidad considerable y carácter esencial, despojado de todo lo accesorio” (Goic 171) a comparación de la novela criollista, tan acostumbrada a los detalles. Promis, por otro lado, dice que en la novela del fundamento existe siempre una distancia entre lo narrado y el narrador y que “de esta manera, el desenlace de la historia adquiere una dimensión trágica al ser privilegiado por el narrador como alternativa antagónica a la felicidad perdurable de los relatos maravillosos” (79). Y agrega:

En general, todos los narradores de la *Novela del Fundamento* que distancian su punto de vista narrativo del tiempo en que ocurren los acontecimientos, se caracterizan por un rasgo común: son individuos que narran porque están desorientados, cuyas rememoraciones son las formas de vencer la confusión del olvido. Se representan como figuras que vuelven su mirada hacia atrás, hacia un pasado cuya lejanía no es necesariamente temporal, sino a menudo existencial, en el esfuerzo de descubrir lo que en su momento fueron incapaces de percibir o lo que permaneció oculto a su limitada o precaria experiencia cognoscitiva (80-81)

En Bombal, estas distancias son variables. Las historias de Ana María y Brígida están presentadas desde una lejanía oscilante: lo acontecido en la sepultura y la sala de conciertos es narrado de inmediato mientras que el recuento de sus vidas tiene una lejanía considerable. En “Islas nuevas” y “Lo secreto” la distancia temporal no queda definida, mientras que en “Historia de María Griselda”, dado el antecedente de *La amortajada* se infiere que la narración acontece tiempo después de los hechos. Esto indica que, independientemente de esta característica, los personajes en Bombal tienen la falta de orientación de la que habla Promis. Más aun, en “Islas Nuevas” Juan Manuel termina más desorientado a su regreso de Buenos Aires que al inicio de su aventura en el fundo de Yolanda. En Bombal, la desorientación no esfuma en todas las narraciones, sino que se explora, y aunque haya

distancia tanto temporal como espacial entre el narrador y lo narrado, los conflictos no siempre se resuelven.

Para Promis,

El motivo más característico de este programa narrativo fue, en consecuencia, la *búsqueda del Fundamento*, es decir, la indagación por el nivel de realidad o por las desconocidas normas cuya presencia permitiera interpretar la situación del individuo en el mundo de una manera diferente a las explicaciones científicas y sociológicas de la literatura naturalista todavía en boga durante la década de los treinta (84)

A diferencia del naturalismo, la novela del fundamento hace uso de una ética que apunta a la defensa del ser humano frente a la naturaleza y a la protección de la dignidad. Esta ética se proyecta desde el discurso del narrador y se inclina por proclamar que la grandeza del individuo reside en el triunfo de su propia naturaleza auténtica frente a las limitaciones que le impone el medio social. Como se explicó con anterioridad, Bombal rompe con la concepción de la naturaleza como un medio meramente hostil para el hombre. Pero además, es posible ver en su obra esta tentativa de rescate de la dignidad y de los valores del individuo, o por lo menos la búsqueda que hacen los protagonistas por realizarlo.

Para la novela del fundamento, y como es posible ver en Bombal, la realidad interior del humano y su sentido está en su interioridad. Las innovaciones narrativas de este programa literario estaban pensadas en poder develar, por medio de mecanismos que el naturalismo no había explorado, estos ámbitos hasta aquel momento inexplorados. Los niveles paralelos y homólogos de la realidad son, probablemente, el Fundamento en torno a la obra bombaliana. La iluminación de la interioridad, la indagación en los sentimientos y el escudriño de las emociones, el reparo en la imaginación es donde se encuentra el fundamento de la vida humana y que no había sido explorado. “En esta nueva imagen, los niveles de la realidad

coexisten como términos conflictivos. Por una parte, el nivel de los comportamientos cotidianos, de la realidad contingente y empírica; por otra, el nivel de la super, infra o intrarrealidad, cuya naturaleza particular se ofrece principalmente como resultado de la perspectiva que el narrador proyecta sobre el nivel cotidiano de la existencia” (Promis 90). En la novela del Fundamento, como en la obra de Bombal, siempre hay conflicto con la realidad inmediata. El contexto en el que se desarrolla la narración causa conflictos con la percepción del personaje.

En narraciones en las que las vidas de los personajes parecen ser vidas sin trascendencia, como un ama de casa deprimida por la indiferencia de su esposo, es donde la novela del fundamento busca el sentido de las mismas: una noción diferente de trascendencia. La historia a veces es el motivo para reflejar la interioridad y, a diferencia de las novelas naturalistas en las que los personajes se comportaban según sus herencias o su medio se los imponía, en la novela del fundamento los personajes se encuentran en construcción, cambian, crecen, se transforman.

La marginalidad es uno de los recursos que se utilizan en la novela del fundamento para encontrar las fisuras que existen en la percepción monolítica de los personajes. Así, por ejemplo, la protagonista de *La última niebla* no es sólo una mujer burguesa adinerada y casada que debe sentirse afortunada por no quedarse a tejer ropa para los pobres, sino una mujer que sufre porque, pese a que económicamente está bien abastecida, existen carencias emocionales que la convierten en un ser marginal, como a muchas de las mujeres bombalianas. “La marginalidad puede ser, pues, una situación iluminadora que permite descubrir al lector el carácter verdadero o falso de los comportamientos humanos” (Promis 103). En la novela del fundamento “los individuos aparentemente poderosos comenzaron a

revelar su radical inseguridad e indefensión existencial mientras los seres físicamente débiles empezaron a demostrar la fortaleza que les otorgaba el poder del espíritu, de la voluntad o del corazón” (Promis 105). La vulnerabilidad en las mujeres bombalianas será compensada por su imaginación, su capacidad de crear fantasías o su resignación para soportar su día a día. Por otro lado, Bombal también demuestra la debilidad de personajes aparentemente fuertes: Ricardo, el primer amor de Bombal, se conmueve al ver a su antigua amante amortajada. Antonio, el viudo, llora copiosamente mientras su difunta esposa devela para sí misma, por medio de una de sus arrugas, la fragilidad de la vida de su compañero. Juan Manuel, al ver que la racionalidad se desquebraja frente al misterio del muñón de ala de Yolanda, decide cobardemente no pensar más en la relación que hay entre la mujer que desea y el jardín descrito en la geografía de su hijo. Aunque la literatura bombaliana no encaje a la perfección con las características de la novela del fundamento, las características de este grupo de novelas ayudan a ubicar a Bombal por medio de la disonancia que conserva con el resto de corrientes que la rodean.

### El sitio de Bombal

Además de las características revisadas en las páginas anteriores, hay algunos testimonios que apuntan a una influencia en Bombal de otros autores y temas. Ágata Gligo, en la biografía que elaboró sobre Bombal, dice que esta última “jamás dejará de citar a Andersen entre sus escritores predilectos y no lo nombrará como el autor favorito e inolvidable de un niño. Andersen será el preferido de la adolescente, de la novelista, de la mujer madura” (21). También relata que en el colegio donde estudió en Francia, Bombal leerá a Paul Bourget y a Henri Bordeaux, además de las novelas de M. Delly que circulaban clandestinamente en la escuela. Sin embargo, también será asidua lectora de los clásicos franceses decimonónicos:

Balzac, Merimeé, Flaubert, Stendhal. Su madre, por otro lado, “continúa transmitiendo a sus hijas la literatura nórdica. Al principio las leyendas: las walkirias, los nibelungos, Sigfrido, Brunilda. Y *Tristán e Isolda*, la más maravillosa y terrible. Luego las inicia en la lectura de los románticos alemanes: la fuerza de los pasajes y los sentimientos siempre doloridos, apasionados de *Werther* impresionan profundamente a María Luisa” (Gligo 30). La misma Bombal hablará con Lucía Guerra sobre la influencia que Knurt Hamsun tuvo en ella:

Un libro que me impresionó mucho, yo creo que es el único que me ha inspirado profundamente, lo habré leído a los catorce años porque me lo dio mi primo Antonio Bombal que era muy poeta, muy escritor, pero nunca publicó nada, es *Victoria* de Knurt Hamsun. Eso sí que me ha inspirado toda la vida, creo que fue la base. Si yo tengo alguna influencia fue eso, claro que después lo he releído y lo encuentro mucho más materialista que yo, matter of fact. (Guerra, *Testimonio*: 275)

Y agrega: “Ya en el liceo leí a Pascal que también es muy lógico, y cuando yo era muy joven, ¡era muy lógica!... Fui gran lectora de Paul Valéry, aunque ahora hace años que no lo he leído... A Baudelaire y Verlaine sí que los leo siempre, esa música como que me alivia... Y leí también a Rimbaud” (276). Fuera del plano anecdótico, en diferentes artículos algunos estudiosos han encontrado relaciones entre Bombal y otros autores, generalmente europeos. Inés Dölz-Blackbur, por ejemplo, menciona que elementos como el agua, el cabello, así como la belleza femenina, el color de ojos verdes están presentes en el folklore de distintas culturas y por tanto, son susceptibles de considerarse universales. Concluye “Ciudadana del mundo y del espíritu, ha absorbido mitos, folklore, leyendas de todas partes y los ha volcado en su obra en un crisol del cual han salido depurados a su manera. [...] En general, repito, es la forma como se revisten estos elementos de poesía, en lo que radica la originalidad y universalidad” (69). David García Cames comenta de la obra de Bombal y de Miguel Delibes que “los dos escritores se sirven de las técnicas de la novela psicológica de principios de siglo

representada por autores como Virginia Wolf, James Joyce o William Faulkner. Tanto Bombal como Delibes se insertan en una tradición literaria claramente definida [...]” (159)

El discurrir entre sus influencias, las corrientes con las que se vincula y la manera en la que sale de las clasificaciones conduce a esclarecer de qué manera se configura la poética bombaliana. En este sentido, Eduardo Gudiño percibe en la viñamarina una perspectiva poética que

se concreta literariamente en técnicas de avanzada. El monólogo interior, la introspección objetiva, las relaciones entre juego y rito, la semántica de las imágenes y otros presupuestos hallazgos de la “nueva novela” está ya presentes en un libro que, con razón, fue tomado universalmente como modelo de la literatura de Chile y traducido a todos los idiomas. [...] *La última niebla* y *La amortajada* se anticiparon a muchas novelas, sin escándalos ni rupturas formales estruendosas proponiendo que la literatura –como la vida – fuera más lo que se vive y lo que se sueña que lo que se piensa (20 de febrero de 1972).

Es posible inferir que, como resultado del conocimiento de las corrientes literarias tanto anteriores como actuales en su presente, Bombal pudo desarrollar esta narrativa que rompe a la vez que abreva de la literatura canónica, instaurando así una nueva forma de expresar la interioridad, la realidad, la emotividad y la imaginación por medio de la literatura. Rodrigo Aranda escribirá, en respuesta de una crítica que tachaba a Bombal de anticuada, que su narrativa es trascendente "pues, fue ella quien rescató todas las añejeces de la novela chilena, al publicar dos joyas literarias, en las que empleó, por primera vez, en Chile, un lenguaje nuevo, en el que pesaban más las sensaciones que las acciones. Su prosa impresionista tiene los más ricos matices poéticos, situados en zonas que van de la realidad al sueño" (12 de julio de 1981).

Bombal rescata por medio de su narrativa toda una larga historia de tradiciones, pero además presenta la innovación técnica y la exploración de una humanidad ignorada por el

criollismo. Ella misma declaró, respecto a su escritura: “Soy poeta en prosa. Toda mi obra es psicológica: refleja lo que le pasa a los seres humanos, en el corazón y en el destino, en el pensamiento y en el sufrimiento” (Ferrari 20 de septiembre de 1978). Esta intención se desarrollará por medio de elementos simbólicos que serán explorados más adelante.

Estos conocimientos e innovaciones permiten a Bombal incluirse en la tradición, de manera que ahora sirven de guía a otros escritores. Un ejemplo de la trascendencia que ha adquirido su obra se encuentra en el texto “Sobre María Luisa Bombal”, escrito por José Bianco. En él, el crítico argentino habla sobre el augurio<sup>6</sup> que Jorge Luis Borges hace sobre *La amortajada* y lo refuerza con la siguiente anécdota:

años después, conversando con un escritor mexicano de gran talento, menor que María Luisa, menor que yo, y autor de una obra tan breve como admirable, me dijo, creo recordar, que *La amortajada* era un libro que lo había impresionado mucho en su juventud. Ese escritor es Juan Rulfo. Quizás en *Pedro Paramo*, la novela de Juan Rulfo, podríamos disentir alguna influencia de *La amortajada*. En ese caso, las palabras de Borges sobre la novela de María Luisa Bombal, nuestra amiga tan querida, habrían resultado proféticas (241).

La posible influencia de Bombal sobre Rulfo es también retomada en la introducción que elabora Beatriz Espejo para *La Amortajada* de la colección Licenciado Vidriera. Además del estudio que Ana Miramontes hace en su artículo “Rulfo, lector de Bombal”. Ambos textos figuran en la bibliografía del presente ensayo.

Para concluir este capítulo cerramos con las palabras que Luis Sánchez Latorre dedicó en su funeral: “Tenía un alma de sismógrafo — señaló —. Registraba las menores oscilaciones

---

<sup>6</sup> Se refiere a las palabras que le dedicó Borges sobre *La amortajada*: “libro que no olvidará nuestra América” publicadas en la revista *Sur* en agosto de 1938, no 7, Buenos Aires, p81

de la conciencia, analizaba los más íntimos movimientos de la memoria. Nos cautivó. Era la literatura [...].” (1980)

## II. El símbolo

### Camino al conocimiento y la consciencia

Desde el inicio de su historia, el hombre ha tenido la necesidad de explicar los fenómenos que acontecen en su entorno y ha desarrollado conocimientos que le han ayudado a hacer frente, sobrevivir y aprovechar las circunstancias en que se ha encontrado. La forma en la que el ser humano asume sus saberes ha cambiado desde aceptar las suposiciones y teorías místicas, como la existencia de dioses, hasta instaurar metodologías precisas para legitimar su conocimiento, como el método científico. Conforme las formas de pensamiento fueron volviéndose más analíticas y lógicas, el conocimiento objetivo fue primando por encima del estudio o las suposiciones de cosas que no podían ser comprobables, aunque sí observables.

Aun cuando estos métodos conforman una forma rigurosa de establecer el conocimiento, lo cierto es que no son totalmente abarcadores pues siempre hay cosas, situaciones, sensaciones, un “algo” que el hombre percibe que se escapa: “el sujeto tiene una precomprensión del ser, es decir tiene una idea de que más allá del mundo contingente hay algo que no puede captar, pero que existe, de allí proviene su permanente insatisfacción existencial, su anhelo de ser. [...] el sujeto percibe en el examen racional la falta de un escalón superior de gnosis. Esta nueva gradación es una síntesis, que invoca otra facultad: la imaginación” (Ruiz 13-14). Pese a la importancia que tiene la imaginación, su estudio y relevancia habían sido inadecuados, pues eran subestimados como formas de conocimiento. En la introducción de *Las estructuras antropológicas del imaginario*, Gilbert Durand refiere al tratamiento histórico que ha recibido la imaginación; generalmente se le ha tratado como

“la loca de la casa”, subordinándola al pensamiento lógico y a los parámetros de lo racional. Bachelard, a lo largo de libros como *El agua y los sueños*, *La poética del espacio*, *La tierra y las ensoñaciones del reposo* habla sobre la oposición que se ha hecho creer que existe entre las ciencias exactas y las humanidades. Hacer valer la imaginación como forma de conocimiento, y la comprensión del símbolo como forma de pensamiento, es una de las labores de autores como Mircea Eliade, Gilbert Durand, Juan Eduardo Cirlot, Jean Chevaliere y Gastón Bachelard dedican en sus carreras. Entre estos esfuerzos se encuentra el realizado por el Círculo de Eranos, organización interdisciplinar que buscaba comprender el sentido de la existencia humana por medio de la mediación entre los valores dicotómicos que comenzaron a acentuarse en esa época: Oriente y Occidente, marxismo comunista y nacionalsocialismo fascista, mito y razón, diferencia e identidad, oposición entre lo racional y lo irracional. Por medio de la comprensión del símbolo, los participantes se propusieron abordar los conflictos en el plano de las ideas arquetípicas y oponerse a la unilateralidad de las fuerzas contrarias. Entre sus miembros destacan el mismo Gilbert Durand, Carl Gustav Jung y Rudolf Otto.

Para acercarse a la comprensión de aquello que parece inasible al conocimiento lógico el hombre se vale de la capacidad de adecuar imágenes para atraer a su conciencia el conocimiento de algún fenómeno. Durand explica que:

la conciencia dispone de dos maneras de representarse al mundo. Una *directa*, en la cual la cosa misma parece presentarse ante el espíritu, como en la percepción a la simple sensación. Otra, *indirecta*, cuando por una u otra razón, la cosa no puede presentarse en «carne y hueso» a la sensibilidad [...]. En estos casos de conciencia indirecta, el objeto ausente se *representa* ante ella mediante una *imagen*, en el sentido más amplio del término (*La imaginación* 9-10).

Durand también explica que hay diferentes grados en estas representaciones, que pasan de adecuadas e inadecuadas según el signo se aleje del significado, siendo símbolos aquellos que más distantes estén. Es decir, la imaginación simbólica se hace presente cuando el significado no se puede representar y el signo refiere a un sentido en vez de una cosa sensible: “La conciencia tiene diferentes graduaciones donde la adecuación y la inadecuación son polos extremos dependiendo de si “un signo extremadamente separado del significado. Vemos que este signo lejano no es otra cosa que el símbolo” (Durand, *La imaginación* 10).

Ruth Ruiz, por otro lado, explica que hay dos modos de comprender por medio de lo que ella llama lo abarcador: uno que es inmanencia y que devienen en objeto y otro que es trascendencia, el ser mismo, el sentido de todo. El abarcador inmanente sería esas formas de conocimiento lógico, analítico; lo que Durand identifica como la conciencia directa. Cuando el sujeto, explica Ruiz, hace conciencia del ser y entiende que el ser en su totalidad no es comprensible conceptualmente, da cabida a la reflexión del otro abarcador, el trascendente:

El segundo modo de lo abarcador es para el conocer la posibilidad de progreso ilimitado, un avanzar libre y al mismo tiempo un límite insuperable. Este saber se capta junto con su relatividad en una nueva profundidad: el movimiento introduce al sujeto en un espacio que nunca es conocido verdaderamente pero que se hace presente como algo que ilumina interiormente lo sabido (Ruiz 17)

El hombre, al asumir que el conocimiento no se le puede presentar en su totalidad de forma objetiva, decide si debe pasar del abarcador inmanente al trascendente, que es fundamento, donde “cada objeto muestra el ser restringido-ilimitado, se convierte en un espacio abierto que apunta al ser, en un símbolo” (Ruiz 18). El símbolo, para esta autora, es el medio que elimina la distancia entre el sujeto y la comprensión cósmica, para proyectar hacia la trascendencia.

Otro autor que habla de la forma en que el símbolo acerca al conocimiento es Juan Eduardo Cirlot. Este autor español escribe que para explicar el por qué hay exactitud y trascendencia de las creencias es necesario aproximarse a la significación simbolista, pues el símbolo “liga lo instrumental a lo espiritual, lo humano a lo cósmico, lo casual a lo causal, lo desordenado a lo ordenado; porque justifica un vocablo como *universo*, que sin esa integración superior carecería de un sentido, desmembrado en pluralismo caótico, y porque recuerda en todo lo trascendente” (16). De nueva cuenta, lo trascendente se hace presente. Pero además aparece otro aspecto de símbolo: su carácter histórico, mismo en el que Cirlot hace énfasis y al que Ruiz se suma al decir que el símbolo es “un acontecimiento psíquico propio de la constitución del sujeto, que tiene un segundo nivel de comprensión, como un segundo piso de sentido, no es un planteamiento convencional, pero sí histórico y corresponde a cada cultura” (33). La revisión simbólica, entonces, apunta también a una comprensión histórica y cultural del hombre. Durand dialoga con la visión histórica del estudio simbólico para plantear que el análisis se realice de manera antropológica, que abarque todo lo que tiene que ver con el hombre incluyendo la psicología, disciplina que Bachelard integra en sus estudios. En lugar de mediar desde la brecha que concilia entre lo racional y lo imaginario, Durand propone que el estudio del símbolo se realice desde la ubicación del “*trayecto antropológico, o sea, el incesante intercambio que existe en el nivel de lo imaginario entre las pulsiones subjetivas y asimiladoras y las intimaciones objetivas que emanan del medio cósmico y social*” (Durand, *Las estructuras* 43). Así, el imaginario queda concebido como una relación recíproca entre la asimilación de la representación de un objeto y cuyas “representaciones subjetivas se explican “por los acomodamientos anteriores al sujeto” al medio objetivo” (43).

Este fenomenólogo agrega que, para poder ahondar en la comprensión del símbolo es necesario aplicar el método de convergencias. El autor diferencia la convergencia de la analogía ya que esta última “procede por reconocimiento de similitudes entre relaciones diferentes en cuanto a sus términos, mientras que la convergencia encuentra constelaciones de imágenes, semejantes término a término en dominios diferentes de pensamiento. Más que una analogía, la convergencia es una homología” (*Las estructuras* 46). Los símbolos, se podrá ver, se vinculan unos con otros en sistemas de constelaciones que unen las imágenes que conforman pensamientos y conocimientos complejos. Con esta visión de la constelación es necesario caer en cuenta de que el símbolo no sólo tiene relación con una visión poética del mundo, sino además cósmica, y que así como enlaza al hombre con los saberes considerados abstractos y divinos, también relaciona al hombre con el hombre mismo en tanto considera la parte antropológica que la significaciones de las imágenes tiene. De este modo, el estudio del símbolo no sólo se constituye como una forma de conocer ese “algo” que, se mencionó, se escapa al hombre: es una forma de conocer al hombre mismo por medio de su trayecto antropológico.

## **El símbolo frente otras expresiones**

En el recorrido por la comprensión del símbolo es necesario detenerse, como han hecho varios autores, en la distinción que tiene este con otras formas de expresión. Carlos Bousoño en *El irracionalismo poético (el símbolo)* diferencia entre el simbolismo como una técnica simbolizadora de naturaleza irracional “que consiste exclusivamente en la utilización de símbolos dentro de la expresión poemática” (7) del Simbolismo francés. Para Bousoño,

hablar de una escuela o corriente es poner en relación sistemática otros elementos, entre los cuales, en este caso, está la utilización de los símbolos. Por otro lado, refiere el autor que la utilización de símbolos es previa a esta escuela y que, además, el uso y la complejización de la simbolización creció pese al fin de dicha corriente.

En el ámbito lingüístico, cabe destacar que, como dice Durand, los signos economizan expresiones mentales así que pueden ser escogidos *arbitrariamente*. Pero “hay cosas en las que el signo debe perder su arbitrariedad teórica: cuando remite a abstracciones, en especial a cualidades espirituales o morales que es difícil presentar en «carne y hueso»” (Durand, *La imaginación* 11). En esos momentos es cuando se requiere acudir a signos de tipo complejo. La alegoría, generalmente confundida con el símbolo, pertenece a esta clase de signos complejos, pero se diferencia mucho del símbolo ya que, si se establece una gradación del lenguaje, el símbolo apunta hacia la “trascendencia de la significación que se afirma por el sentido ulterior al cual el símbolo apunta” (Ruiz 14). Durand establece tres distinciones de signos: los arbitrarios, alegóricos y simbólicos. Los signos arbitrarios son aquellos que son meramente indicativos, pero que cuando remiten a abstracciones deben perder su arbitrariedad teórica y complejizarse. De aquí surge el signo alegórico. Durand, al igual que Cirlot, asocian el símbolo con la alegoría ya que ambos relacionan un conocimiento que resulta difícil de comprender con elementos concretos de un significante. Para Cirlot la alegoría es puntualmente la “relación de dos hechos o proposiciones entre los que hay similitud y, por lo menos, un elemento *igual*” (Cirlot 18). La diferencia entre símbolo y alegoría radica, en primer lugar, en que la alegoría “se ha creado artificialmente para designar realidades conectadas ciñéndose a un sentido único y muy dominante” (Cirlot 37). Cirlot define la analogía como la “relación de dos hechos o proposiciones entre los que hay similitud

y, por lo menos, un elemento *igual*” (Cirlot 18) cuando la alegoría adquiere un sentido psicológico se transmuta en símbolo. Al igual que Durand, Cirlot también hace énfasis en la arbitrariedad de la expresión semiótica para una cosa conocida. Pero advierte además que el símbolo puede mecanizarse, resultando en una alegoría. La alegoría es la mecanización del símbolo, la reducción de este a un signo. Para Ricoeur la alegoría tiene una función didáctica y de cierta forma desechable, mientras que para el símbolo la comprensión del concepto no es directa. (Ricoeur 69). La interpretación de la alegoría es en ocasiones evidente ya que sus significaciones suelen estar más cercanas, mientras que el símbolo apunta a una significación más trascendental.

## **El símbolo a través de su definición**

En esta breve introducción a la comprensión del símbolo se verán, a continuación, las distintas definiciones del símbolo a través de algunos autores. En primer lugar, Durand define el símbolo como el

signo que remite a un significado inefable e invisible, y por eso debe encarnar concretamente esta adecuación que se le evade, y hacerlo mediante el juego de las redundancias míticas, rituales, iconográficas, que corrigen y completan inagotablemente la inadecuación (Durand, *Las imaginación* 21).

Para este estudioso, la significación del símbolo nunca se alcanza plenamente, pero está en un constante proceso de perfeccionamiento. Esto no significa que el símbolo sea una expresión incompleta, es, más bien “*epifanía*, es decir, aparición de lo inefable por el significante y en él” (Durand, *La imaginación* 14) donde lo inefable se presenta al hombre como una suerte de intuición. En palabras de Ruth Ruiz, “el símbolo es misteriosamente

intencional, señala lo inefable, muestra lo indecible, es la representación concreta, de un sentido totalmente abstracto [...] En este sentido cualquier elemento del mundo cobra otra significación” (Ruiz 12). Para Ruiz, el sentido del símbolo es una expresión de fondo que revela el ser pero se da y se oculta al mismo tiempo. Cirlot matiza estas definiciones del siguiente modo:

[El símbolo es] un lenguaje de imágenes y emociones, basado en una condensación expresiva y precisa, que habla de las verdades trascendentes exteriores al hombre (orden cósmico) e interiores (pensamiento moral, evolución anímica, destino del alma), presenta una condición, según Schneider, que extrema su dinamismo y le confiere indudable carácter dramático. Efectivamente, la esencia del símbolo consiste en exponer simultáneamente los varios aspectos (tesis y antítesis) de la idea que expresa. [...] La función simbólica hace su aparición justamente cuando hay una tensión de contrarios que la conciencia no puede resolver por sus propios medios (30)

El símbolo muestra lo indecible, pero su interpretación necesita de otras formas de consciencia que van más allá del razonamiento lógico y metódico. Requiere de apertura del pensamiento y de una condición de la sensibilidad.

Es precisamente por medio de la sensibilidad y las emociones que Carlos Bousoño habla sobre el irracionalismo poético y sus efectos en el lector. En primer lugar, el autor establece que la irracionalidad es sinónimo de simbolismo ya que hace alusión a la comprensión de términos más allá de la razón: el irracionalismo o el simbolismo es “la utilización de palabras que nos emocionan, no o no sólo en cuanto portadoras de conceptos, sino en cuanto portadoras de asociaciones irreflexivas con otros conceptos que son los que realmente conlleva la emoción” (21). La emoción entonces no está relacionada con el “simbolizador” (el término que simboliza) o la literalidad, sino con el “simbolizado”, el significado oculto o “significado irracional”. Explica entonces que a partir de la partir de la

poesía contemporánea el proceso de comprender para emocionarse se revierte, de tal forma que “entendemos porque nos emocionamos” (23) gracias a la relación irracional del símbolo.

Bousoño distingue entonces dos tipos de irracionalidades:

1. Simbolismo de realidad o lógico.

En él, se da una asociación irracional con un significado lógico que no tiene nada que ver, o incluso es opuesto, con la asociación “por lo que la emoción (relacionada con la significación irracional” se nos parece como «inadecuada» con respecto a lo que lógicamente ha expresado el poeta” (24). Este símbolo posee un significado realista y uno irracional, el cual es “lo que no entendemos. Y si logramos posteriormente «entender», es sólo a fuerza de analizar extraestéticamente lo que hemos sentido, prueba de que eso que hemos sentido se nos había presentado como anterior a la comprensión misma” (27). Bousoño lo considera heterogéneo.

2. Símbolo de irrealidad o ilógico.

En este tipo de símbolos, aunque las palabras son emocionantes, el sentido “se hallaría escondido entre los pliegues de la emoción, estaría implicado en ella, metido en la plisa o sobre nuestros sentimientos” (28). Es decir, el sentido es más difícil de alcanzar. Para poder encontrarlo es necesario hacer uso del contexto de la expresión, a diferencia del primer tipo, donde el sentido puede contenerse en la expresión misma. Por sus características resulta irracionalmente homogéneo.

Bousoño distingue entre el irrealismo irracional y el irrealismo lógico. Este último, que tiene más tiempo en la tradición, encuentra en una segunda lectura los enlaces lógicos

con los elementos metafóricos. Por otro lado, el irrealismo irracional “permite que las palabras del poeta segreguen, por sí mismas, en nuestro ánimo sus posibilidades de emoción [...]. Toda emoción es significativa, aunque no a nivel lúcido; es, en rigor, una teoría acerca de algún aspecto del mundo, y por eso, el fallo de la logicidad en nuestro espíritu de lectores nos lleva al uso de este recurso (menos grato para la razón, pero dializable por ella) que es la emoción” (32). La emoción, entonces, provocará un sentir, el cual se constituirá como el saber del significado. Este tipo de comprensión la ubica el autor en el preconsciente.

En este autor existe también una dialéctica (diálogo) de la irracionalidad. En primer lugar, la poesía se pasó del simbolismo de realidad al simbolismo de irrealidad. Sin embargo, el segundo tipo pudo haber estado antes que el simbolismo de realidad “porque, en cuanto que está estructurado, su mero «estar ahí» implica la existencia genéticamente anterior del elemento inicial A (refiriéndose al primer tipo), que acaso no ha asomado aún ante nuestros ojos, pero que se encuentra ya «puesto», con presencia virtual, por el simple hecho de la presencia real de su secuela genética” (38) porque la emoción no se vincula al significado lógico, sino a su asociación irracional. Bousoño habla sobre un tercer momento en el desarrollo de la irracionalidad en el que el concepto es suprimido por medio de la jitanjáfora y del neologismo<sup>7</sup> pero que no son materia de esta investigación.

En materia de las imágenes, hace una distinción entre las imágenes visionarias y las visiones. En las primeras, hay un plano real (A) que se conjuga con un plano imaginario (E), dando como resultado comparaciones del tipo “es igual a” o “es como” (resumidas por el

---

<sup>7</sup> La jitanjáfora es "Texto carente de sentido cuyo valor estético se basa en la sonoridad y en el poder evocador de las palabras, reales o inventadas, que lo componen". Por otro lado, el neologismo es un "vocablo, acepción o giro nuevo en la lengua" (ambos definiciones son tomadas de la versión electrónica del diccionario de la Real Academia Española en <http://dle.rae.es>).

autor en la ecuación plano real A + plano imaginario E = «A es igual a E» o «A es como E» (110). Por otro lado, en las visiones se atribuye a una realidad A una cualidad del imaginario E que puede poseer en realidad. La diferencia principal entre el símbolo y las figuras anteriores, según Bousoño, es que el símbolo posee “un sentido de carácter irracional: el simbolizado C” (110), que es la emoción la cual, en términos de Durand, se refiere a aquello que es en primera instancia inefable.

Después, el autor apunta las distinciones entre el símbolo heterogéneo y el símbolo homogéneo. El símbolo heterogéneo (racional o lógico, mencionado atrás) es “plenamente posible en la realidad y poemáticamente verosímil” (Bousoño 109), por lo que tiene un significado de tipo lógico. En el símbolo heterogéneo “el enunciado E (es) de algo no imposible en la realidad pero sí poco probable en ella, por tanto, de escasa o ninguna verosimilitud en el poema” (109). Su forma es de literariedad, afirma algo poco probable. Su contenido es una significación irracional que, a la luz de la conciencia, se presenta como meramente emotiva y cuyo mecanismo se describe de esta manera: “ante un simbolizador E nos conmovemos, sin más, de un modo C, y sólo si indagamos la emoción C [...] hallaremos el elemento significativo C o simbolizado, que antes no se manifestaba en nuestra conciencia por estar implicado y cubierto la emoción C de que hablamos. La emoción C que el simbolizador E nos causa es envolvente e irracionalmente implícitadora de un significado C que se nos oculta” (Bousoño 112). Este conocimiento C, como ya se mencionó, es más difícil de concebir.

## **Conformación del símbolo**

La forma en la que el símbolo se crea y hace relaciones con ese conocimiento (cósmico o emocional) se da por medio de analogías entre dos planos de la realidad. Cirlot

explica su funcionamiento con el concepto de *ritmo común* de Schneider, quien postula que para que una analogía funcione debe haber entre los elementos que componen el símbolo un *ritmo común*, “el factor coherente, determinado y dinámico, que posee un carácter y lo transmite al objeto sobre el cual se implanta o del que surge como emanación. [...] el ritmo puede entenderse como un grupo de distancias, como agrupación de valores cuantitativos, pero también como diagrama formal y situacional” (Cirlot 31). Los ritmos establecen conexiones entre los planos diversos de la realidad. Las relaciones que establecen los ritmos son de carácter “vertical” entre los objetos que tienen el mismo ritmo cósmico, “es decir, cuya situación está en correspondencia con otro objeto análogo pero perteneciente a otro plano de la realidad” (Cirlot 31), lo que confiere unidad al universo. El símbolo, entonces, es la fuerza que une los fenómenos por medio de los mismos ritmos y el ritmo común es aquella conexión que, en Bousoño, relaciona la imagen con la emoción.

Pero en la constitución del símbolo, según Durand, es necesario acudir al campo psicológico a fin de encontrar los ejes que permitan integrar todas las constelaciones. Estos ejes, proporcionados por la reflexiología, serán las dominantes posturales (verticalidad y horizontalidad), digestivas y rítmico/copulativas, que serán las “matrices sensoriomotoras en las que la representación va a integrarse naturalmente” (Durand, *Las estructuras* 54). Aunque el hombre esté condicionado a ciertas convenciones culturales, los símbolos operan en conveniencia a los gestos o dominantes reflejas con la finalidad de no producir crisis neuróticas, de esta forma “lejos de ser una censura y una represión las que motiven la imagen y den su vigor al símbolo, por el contrario, parecería que es un acuerdo entre las pulsiones reflejas del sujeto y su medio, que arraigan, de una manera tan imperativa, las grandes

imágenes en la representación, y las lastran de una felicidad suficiente para perpetuarlas”  
(55)

Los símbolos en el estudio de Durand están clasificados en cuanto a fuerza y no a materia, como hace Bachelard, ya que la materialidad puede responder a diferentes dominantes, como el árbol, que puede ser símbolo estacional y de ascensión vertical pero cuyo significado cambia si está derribado. Es decir, los símbolos están regidos por los gestos dominantes y cada uno de estos “desarrollan y orientan la representación simbólica hacia materias de predilección” (Durand, *Las estructuras* 57). Así, el gesto postural “exige las materias luminosas, visuales y las técnicas de separación, purificación (57), el gesto del descenso digestivo “suscita las materias de profundidad [...] y se inclina por las ensoñaciones técnicas de la bebida o el alimento” (57) y los gestos rítmicos “cuyo modelo natural consumado es la sexualidad, se proyectan sobre los ritmos estacionales y su cortejo astral, anexando todos los sustitutos técnicos del ciclo” (57). Por medio de estas separaciones, Durand se propone poder integrar en la clasificación aspectos sociológicos, psicológicos y reflexiológicos. En el análisis que se presenta páginas más adelante de esta investigación puede encontrarse que la constelación simbólica de la obra de Bombal se detiene en el elemento del agua y de la tierra. Esto no responde a una jerarquización elemental y material, sino debido a que la fuerza de estos dos símbolos es tal que logran agrupar y desplegar en torno suyo otros símbolos.

Los símbolos tienen potestad significativa en todos los niveles de la realidad. Un mismo símbolo puede significar distintas cosas en distintos niveles. Los niveles, desde la concepción vertical, corresponden a la línea de ritmo común que tiene y se van acercando cada vez más con lo sagrado y esas cosas. Hay tres niveles: agrario, psicológico y metafísico

“siendo el misterio, precisamente, la integración de estos tres niveles de la realidad” (Cirlot: 43). Considerar el misterio como una integración, es considerar el símbolo sin la degradación causada por el enfoque a sólo uno de estos tres aspectos. El símbolo es integral, está compuesto por su ritmo ideal sus ritmos comunes y los ritmos secundarios. Según Schneider explicado por Cirlot, el símbolo parte de un centro espiritual y se disminuye en la periferia. Es por ello que su análisis da una multiplicidad de significaciones. Interpretar el símbolo escogiendo uno de sus niveles como dominante, es degradarlo. En términos de Durand, sería constreñir su capacidad constelativa.

El símbolo es el punto de fuga que derrama la visión del mundo del autor, pero sobre todo del lector; acercar a ambos a una interiorización o en la recepción de una sublimidad exterior. Explica Rivas Sainz que “hay cosas y sentimientos a los que, por sutileza o vaguedad, no corresponden expresiones verbales y los que, por consiguiente, tienen que ser simplemente sugeridos” (Sainz 183). Es decir, asuntos inefables como los sentimientos ven en el símbolo su medio de expresión, como lo explica Bousoño por medio de la irracionalidad. Por otro lado, Bachelard define a la imagen poética como un “resaltar súbito del psiquismo” (Bachelard, *La poética* 7) que ha sido mal estudiado al ubicársele en el plano de la psicología. Este autor propone que, al estudiar las imágenes que calificamos como simbólicas, no debe ponerse en operación la consideración del pasado del autor. La imagen, el símbolo, vale por sí misma. La imagen simbólica presente en la obra de María Luisa Bombal es también una imagen poética por constituirse como una creación en la que se aspira a la transubjetividad. Así, la imaginación simbólica y la imaginación poética operan en conjunto para crear símbolos.

## Los símbolos en María Luisa Bombal: labor poética desde la interioridad

El análisis de los símbolos hace posible poder vislumbrar los elementos poéticos en la narrativa bombaliana. Develar la constelación simbólica de estos textos nos acerca a una interpretación y comprensión más honda de los mismos, así como al entendimiento de la inquietud poética que subyace en las obras literarias de nuestra autora. Dado el dominio en que son creados, los símbolos que encontraremos en la obra de Bombal pueden considerarse oníricos atendiendo a que su presencia ocurre durante momentos que atienden al entresueño y por otros estados de conciencia en que están las protagonistas al momento de configurar estos símbolos. Los personajes principales de cada una de las narraciones aparecen generalmente sumidos en una atmósfera onírica, de ensoñación y de estados de la conciencia que se acercan más al sueño que a la vigilia. Podría decirse incluso que oscilan entre la lucidez y la alucinación en algunos momentos.

Bachelard distingue dos tipos de ensoñación; una que refiere a la somnolencia y otra que se presenta como fenomenología del alma: “en el ensueño poético no hay somnolencias si prepara un goce para compartir con otras almas” (Bachelard, *La poética* 13). Es en medio de la ensoñación fenomenológica, en la inmersión de este entresueño en donde se configuran los símbolos bombalianos. Dado que se presentan por medio de la focalización de los protagonistas o incluso por ellos mismos<sup>8</sup> (en las narraciones en primera persona) resultan individuales y subjetivos. En Bombal hay una reconstrucción simbólica propia de su universo

---

<sup>8</sup> No hay que olvidar que en “Lo secreto” todos los personajes son masculinos.

narrativo. Es decir, elementos como el árbol, el tejido, el cabello, la niebla, la tierra y el agua se presentan en ciertos inventarios (diccionarios, tradiciones, etcétera) pero son retomados para abonar a la construcción narrativa. En ocasiones, los símbolos son reconfigurados y dotados de otro sentido.

Estas construcciones simbólicas no son arbitrarias, sino que manifiestan suma importancia en la narración y, más aún, en la interpretación de la producción de Bombal en tanto construyen la propuesta poética de su escritura y su entendimiento amplía la comprensión de la misma, pues son el gran sustento de la obra de Bombal; en ellos descansa y la constituyen como tal. Será menester, entonces, develar los usos y los nuevos significados que los símbolos adquieren, de tal forma que la interpretación de los textos que nos interesan será ampliada en relación a los trabajos que ya existen sobre la autora chilena. Ahora bien, conviene reparar que analizar los símbolos tiene como intención develar lo que Sainz llama “el iris de la pasión exacta”, es decir, aquellos problemas del espíritu que se reflejan en la obra y que fundamentan, en este caso, la inquietud poética que subyace en Bombal.

Rimsky habla del carácter poético que tiene la obra de Bombal, en primer lugar, desde la relación que se crea entre los nombres propios y las reminiscencias: “Es el nombre la bisagra entre la realidad y la imaginación, presente y pasado, el caballo en el que cabalga la memoria” (Rimsky 90-91) Y agrega después, en la misma página, que “en este trabajo de construcción, Bombal no echa mano a la pala y a la carretilla, sino a la imaginación” (91). Desde aquí, se apunta a una poética simbólica que remite a la emotividad. La narrativa de Bombal no es descriptiva, (otra característica que refuerza su ruptura con el criollismo), sino que “trabaja con las impresiones, con las huellas que dejan las cosas en el cuerpo del

narrador” (Rimsky 91). La narrativa Bombaliana está construida por medio de reminiscencias emocionales, por símbolos que conectan la palabra con los sentimientos. Estas reminiscencias se analizan simbólicamente porque esas construcciones y modificaciones “personales” o “individuales” están nutridas desde un ámbito social. Los símbolos tienen una base antropológica de la cual la voz narrativa se adueña y abona para la construcción de la ensoñación.

De esta forma somos testigos de esta interiorización, y lo que se nos devela por medio de los símbolos es una nueva forma de conocer e interpretar el mundo y los sentimientos. Si nos remitimos de nueva cuenta a los *ritmos comunes*, a cómo establecen conexiones entre los planos diversos de la realidad y, finalmente, a la ocupación respecto a un objeto análogo en un plano diferente de la realidad, nos daremos cuenta de que, en la situación que nos interesa, es posible establecer una relación entre la psique de los protagonistas bombalianos y su entorno por medio de los símbolos. Mauricio Ostria habla de la presencia de una lógica particular en Bombal:

Los textos narrativos (novelas y cuentos) de María Luisa Bombal están regidos por una lógica relacionada profundamente con el pensamiento poético y con la naturaleza: las imágenes de lo profundo, vinculadas a la soledad, el silencio, lo sombrío y la noche, la dinámica de la caída, que culmina en la muerte-resurrección del humus; el dominio del mundo vegetal (árboles, plantas, algas, flores...), de sus ciclos y de los seres animados que con él se relacionan (aves, peces, serpientes, sapos, caracolas, babosas...) y del agua en sus variadas formas (lagunas, ríos, lluvia, niebla, vaho, humedales, mares, etc.), todo proyectado y en íntima relación con los seres humanos y sus destinos, hacen de estos relatos una curiosa y rica fusión de poesía y prosa que potencia y da sentido a la materia argumental (historia de amores contrariados). [...] La lógica poética se manifiesta, por un lado, en la construcción de un mundo preferentemente personal e interiorizado – invisible, imaginario-, desde una visión femenina (emociones, sensaciones, sentimientos, percepciones, - a veces extrasensoriales-, ensoñaciones,

sueños), y, por otro, en la textualización de una semántica que se sitúa lingüísticamente antes o por encima de las distinciones entre realidad e irrealidad, verdad y falsedad, existencia e inexistencia; semántica basada, principalmente, en analogías y correspondencias.. Es esta lógica poética la que provoca que los textos de María Luisa Bombal guarden estrechas relaciones entre sí y refuercen sus sentidos mutuamente [...] (Ostría 238)

La lectura que hace Ostría presenta la intensión simbólica. Bombal, sería en los términos de Bousoño, ese tipo de simbolismo irracional, a que las imágenes que evoca despiertan sensaciones. Es decir, la condición atmosférica de la niebla no sólo indica que hay una condición climática específica, así como el agua negra de un río habla de algo más allá de la coloración del agua: más allá de los conceptos puntuales de estas imágenes, se esconde en Bombal una emotividad que apunta a la poética de su obra. Estas emociones, como expresó el teórico español, son relevantes pero no a nivel lúcido: hay epifanía hacia una emotividad, que conecta más allá de la lógica con una concepción del mundo.

Para finalizar el capítulo, se hace un apunte sobre como la simbología de María Luisa Bombal está creada con el propósito de hacer las configuraciones de la interiorización de los dominios externos a las protagonistas y representar el conflicto que hay entre ellos y sus emociones: los personajes bombalianos están inscritos en circunstancias donde no hay cabida para la expresión, la exploración y donde, aparentemente, no hay forma de poder cambiar la situación en que se ubican. Presentan una emotividad apasionada que no encuentra salida en su cotidianeidad. Es por ello que los símbolos se constituyen como esa sutileza que Rivas Sainz apunta para representar lo inefable de una carga sentimental tan intensa. Así, la presencia de los símbolos en la obra bombaliana construye la configuración de su propuesta poética. Ese mundo inefable que Bombal nos ofrece es el de la emotividad oculta en la cotidianeidad. Una emotividad que presenta como algo no dicho, como algo que es casi imposible de decir y de reconocer para sus propias protagonistas. Este proceso de

sensibilización es lo que convierte en apasionantes las imágenes de Bombal y desde donde se despliega su potencia poética.

### **III. Los símbolos en la obra de María Luisa Bombal**

A lo largo de la obra de María Luisa Bombal es posible ver la configuración de diferentes símbolos que aportan a su escritura significaciones importantes y cuyo análisis abona a la comprensión de esta narrativa. Siguiendo la teoría de Gilbert Durand sobre las constelaciones simbólicas, el análisis en el presente trabajo está ordenado en torno a cuatro símbolos centrales: la niebla, el cabello, el agua y la tierra. Estos elementos serán el punto de partida para constituir la constelación simbólica de la obra bombaliana al remitir a otros símbolos, como el tejido, las flores, colores, entre otros.

El objetivo de organizar el análisis en estas constelaciones no es realizar una jerarquización, sino hacer evidente las relaciones que los símbolos presentados tienen entre sí. El cabello se vincula a la tierra por sus significaciones telúricas, mientras que la tierra y el agua se relacionan por medio de su ambivalencia simbólica. El agua, a su vez, mezclada con el aire dará paso a la ambigüedad por medio de la niebla. De este modo será posible desentrañar una poética simbólica que permea la obra de María Luisa Bombal.

## La niebla

El primer símbolo a revisar en la obra de Bombal es la niebla, que además de realizar la ambientación en varios momentos de la narrativa adquiere relevancia ya que posee significaciones que aportan a la comprensión de la construcción de la poética bombaliana. De manera cronológica, es el primer símbolo y aparece en *La última niebla*. Su importancia se vislumbra desde el título de la novela y se convertirá en el *leitmotiv* de la misma. En lo sucesivo, el análisis de este símbolo se centrará en esta narración ya que es donde el símbolo cobra mayor fuerza. Sin embargo, se marcará también otros momentos en la obra de Bombal en los que la caracterización del símbolo se hace presente.

La niebla, según escribe Jean Chevaliere en *Diccionario de los símbolos* (1986) y Juan Eduardo Cirlot en *Diccionario de símbolos* (1992), es el símbolo de la ambigüedad, es “Símbolo de lo indeterminado: aquella fase evolutiva en que las formas no se distinguen aún, o aquel momento en que las formas antiguas desvaneciéndose no son todavía reemplazadas por formas nuevas precisas” (Chevaliere, 751). En la negación a figurar, como se verá más adelante, hay un informe de situaciones que van entre lo circunstancial y lo emocional.

La ambigüedad a la que remite la niebla aparece, en primer lugar, en una de los principales elementos de la novela: la narradora. Pese a que la historia está contada desde el punto de vista de la protagonista y el lector es partícipe de sus pensamientos, sentimientos, ilusiones, sospechas y los acontecimientos que la marcan, el nombre de ella es omitido. La falta de nombre orilla a la concepción de una identidad que no está construida en su totalidad tanto para el lector, para los personajes que interactúan con la protagonista y para la narradora misma. Obstinado en recrear el recuerdo de su primera esposa, Daniel despersonaliza a su nueva conyugue. Incluso ella misma necesita de ciertos actos para poder identificarse como

individuo y reconocerse en lo corporal. La niebla inicialmente significa el estado de la protagonista con relación a su sensualidad. Esto no significa que la sexualidad no se pueda expresar en Bombal, sino que esta se presenta como algo difuminado para ella, como algo incluso inexistente para su esposo. Además, cuando surge la irresolución respecto a la realización de encuentro sexual con el amante, las dudas en torno a ese acontecimiento harán ambigua la realización del ejercicio sexual, pero no así su expresión.

En la novela, este símbolo aparece por primera vez después de que ella se confronta con la muerte<sup>9</sup>: “La muchacha que yace en ese ataúd blanco, no hace dos días coloreaba tarjetas postales, sentada bajo el emparrado. Y ahora hela aquí aprisionada, inmóvil, en ese largo estuche de madera, en cuya tapa han encajado un vidrio para que sus conocidos puedan contemplar su postrera expresión. Me acerco y miro, por primera vez, la cara de un muerto” (Bombal, *Obras* 50). Después de esta impresión, sale del sepelio hacia el campo en busca de sosiego, “pero, afuera, una sutil neblina ha diluido el paisaje y el silencio es aún más intenso” (Bombal, *Obras* 51). No está claro si estos acontecimientos suceden en el sueño o en la realidad de la trama (efecto que remite de nueva cuenta al símbolo que se trata), pero el hecho de que después de esto se vea envuelta en la niebla por primera vez, como ella misma resalta en la siguiente cita, indica que tiene consciencia de la muerte y el efecto que tiene sobre su sensualidad. Es incluso significativo que, después de esta impresión, la protagonista se vea en la necesidad de reafirmar su propia existencia: “Y porque *me ataca por primera vez,*

---

<sup>9</sup> Respecto a una posible interpretación que apunte a que la muerta es la primera esposa de Daniel, la autora aclaró: “La muchacha muerta que ella ve en *La última niebla* no es la mujer de Daniel, los críticos se equivocan en esto, yo quería que fuera la primera vez que la protagonista se enfrentaba con la muerte” (Bombal, María Luisa “Testimonio autobiográfico” en *Obras Completas*, p: 288)

*reacciono por primera vez contra el asalto de la niebla*<sup>10</sup>. –¡Yo existo, yo existo–digo en voz alta–y soy bella y feliz! Sí, ¡feliz!; la felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil” (Bombal, *Obras* 51). Así como la niebla difumina los contornos de las cosas, ella se siente difuminada y reacciona, con cierta ironía, remitiendo la felicidad al cuerpo. Esto no es gratuito ya que precisamente la valoración de su sensualidad es uno de los elementos que provocan su frustración. Esta frustración aumenta con el conocimiento de que su presencia en la casa y en la vida de Daniel está opacada por la primera mujer del marido. En adelante, se observará en la novela que cuando la narradora tiene relaciones sexuales con su esposo él no hace más que invocar el recuerdo de la fallecida.

Mi cuerpo y mis besos no pudieron hacerlo temblar, pero lo hicieron, como antes, pensar en otro cuerpo y en otros labios. Como hace años lo volví a ver tratando furiosamente de acariciar y desear mi carne y encontrado siempre el recuerdo de la muerta entre él y yo. Al abandonarse sobre mi pecho, su mejilla, inconscientemente, buscaba la tersura y los contornos de otro pecho. Besó mis manos, me besó toda, extrañando tibiezas, perfumes y asperezas familiares. Y lloró locamente, llamándola, gritándome al oído cosas absurdas que iban dirigidas a ella. (Bombal, *Obras* 65-66)

El segundo momento en que advertimos la presencia de la niebla es después de que la protagonista encuentra a su cuñada con el amante. Abrumada por saberse conocedora de ese secreto y atestiguar el deseo con que él observa a Regina (deseo que ella quisiera poder despertar en alguien, según se ve cuando habla sobre su cabellera), la protagonista se siente incómoda y sale al campo. “Salgo del jardín, huyo. Me interno en la bruma y de pronto un rayo de sol se enciende a través, prestando una dorada claridad de gruta al bosque en que me encuentro [...]” (Bombal, *Obras* 52). La narradora entonces se desnuda y entra en un estanque a nadar, en donde hace reparo de su cuerpo. “No me sabía tan blanca y tan hermosa.

---

<sup>10</sup> Las cursivas son mías.

El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales” (Bombal, *Obras* 53). En este baño que se da la protagonista, y que se abordará con mayor profundidad más adelante, queda en evidencia la relación que tiene la feminidad con el agua.

La niebla para la protagonista es disipada por esta “dorada claridad” en medio del bosque, la cual significa el descubrimiento sensual que tiene de sí misma. La relación entre la claridad y la sensualidad son relevantes pues en conjunto reflejan un instante de autoconciencia. El desvanecimiento de la niebla y el sentimiento de autodescubrimiento se aúnan en un momento de claridad dual: el rayo de sol ilumina su consciencia psíquica y sensual, desnudando literalmente el conocimiento de ella misma. En la novela ella habla de sí como algo ajeno, pero en ese momento su presencia se hace sentir, adquiriendo corporalidad, carnalidad. Aunque esto le resulte sorprendente, la existencia de esta interiorización es aceptada y disfrutada. En adelante, ella hará alusión a cómo la niebla sigue estando presente en la atmósfera de su casa,

La niebla se estrecha, cada día más, contra la casa. Ya hizo desaparecer las araucarias cuyas ramas golpeaban la balaustrada de la terraza. Anoche soñé que, por entre rendijas de las puertas, se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles, y se entrelazaba en mis cabellos, y se me adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo... (Bombal, *Obras* 55).

Pero pese a que el exterior permanezca en bruma, su interior persiste revelado, se ha puesto al descubierto. Esto también tendrá relación con la posterior disipación de la niebla, cuando ocurre la aventura con el desconocido. Durante el encuentro la niebla se disuelve: “Todo el calor de la casa parece haberse concentrado aquí [en la habitación]. La noche y la neblina puede aletear en vano contra los vidrios de la ventana; no conseguirán infiltrar en este cuarto un sólo átomo de muerte” (Bombal, *Obras* 57). La experiencia con el desconocido es una confirmación, reconocimiento y exploración de aquella sensualidad que el recuerdo de la

primera mujer de Daniel opacó. La muerte es igual a la niebla, pero la claridad es la reafirmación de su vida por medio de este descubrimiento y, en la aventura con aquel hombre, por el goce carnal de su sensualidad. Para la narradora el recuerdo de aquella noche se convierte en el pilar de su vida.

El amante y su evocación alejan la niebla, funcionan como un escudo ante la confrontación de la muerte y el desamor del que ella se sabe objeto. La niebla no aparece mientras la ilusión del amante permanece. Empero, lo relevante es que gracias a ese encuentro se ha descubierto viva en el ejercicio de su sensualidad, independientemente de si esta experiencia hubiera sido real. Chevaliere menciona que “En cuanto a la unión sexual, simboliza la búsqueda de la unidad, el apaciguamiento de la tensión, la realización plena del ser” (Chevaliere 939). Es por ello que la protagonista siempre remite a este acto para sobrellevar su vida.

Durand, por otra parte, explica que hay una constelación simbólica en la que la creación del fuego por medio del frotamiento rítmico entre dos pedazos de madera remite precisamente al acto sexual (Durand, *Las estructuras* 343). Es por ello que los momentos de luz y de calor están asociados con este bienestar y autoconocimiento en la protagonista. El coito en *La última niebla* es el paso hacia el conocimiento y ejercicio de su ser, pero es además el contacto con lo desconocido, el resquicio hacia la experiencia que la narradora al lado de su marido no puede tener. Es, por tanto, el conocimiento de la vida en sí. Lucía Guerra comenta que “el encuentro con el amante expresa precisamente este triunfo de lo luminoso y vital sobre la oscuridad de la noche y la niebla, sobre la muerte e insatisfacción del instinto y la pasión” (Guerra, *Mujer* 60-61). De igual manera, en *La Amortajada*, para Ana María el romance con Rodrigo se constituye como una de las experiencias más importantes de su vida, pues supone un amor pleno. Por esto mismo, cuando ella queda embarazada siente una alegría

profunda; el embarazo es el culmen de esa realización. Otro efecto de esta actividad como símbolo está presente de manera más sutil en “El Árbol”, pues Luis se porta frío e indiferente con Brígida, lo cual la frustra. No se apunta aquí a la certeza de si los personajes tuvieron relaciones sexuales o no, sino a la ausencia de ese calor y luz que supone el contacto físico y que apunta a la plenitud del ser. Es por esto que la indiferencia de Luis es uno de los causantes del abandono de Brígida.

La ambigüedad del nombre de la protagonista, de la realización del acto sexual y de la narración de experiencias que no se aclara si fueron oníricas o reales dentro del universo narrativo apuntan a otra característica simbólica de la niebla: “confusión en el desarrollo de la narración” (Chevaliere 752). En *La última niebla* se observará como la niebla no indica solamente momentos de indeterminación en cuanto a difuminación de formas, sino que esta característica de la confusión en el desarrollo de la trama estará permeando el relato. Esta ambigüedad se constituirá como el conflicto principal, cuando Daniel ponga en duda la realización de la aventura de su esposa. Al respecto, Eva Ma. Valero Juan comenta:

Ante la tragedia de la incomunicación con el marido, la protagonista se refugia en una vida de ensueño en la que la fusión con el plano de lo real determina la imposibilidad de explicación de acontecimientos que ni siquiera se sabe si han ocurrido hasta bien entrada la novela, pero que sin embargo son el resorte principal sobre el que gira la conciencia de la protagonista y se constituyen como elemento central de la novela (Valero 20)

Esta indeterminación entre realidad y sueño/delirio se verá también en *Las islas nuevas*, cuando Juan Manuel descubre el secreto de Yolanda, pero atribuye la inverosimilitud del descubrimiento al cansancio, la ansiedad y la niebla.

Tanto Chevaliere como Cirlot apuntan que la niebla simboliza la mezcla entre agua y aire. Dada la función de opacidad y difuminación que tiene la niebla se puede apuntar que

el agua que corresponde a esta mezcla es el agua oscura o agua negra, desarrollada por Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología en general*. En dicho trabajo, Durand explica que el agua oscura es “la sustancia simbólica de la muerte” (Durand 100) pues evidencia el transcurrir del tiempo, que es irremediable y que produce angustia ya que este tiempo desemboca en la muerte. Por otro lado el aire, que es el “medio propio de la luz” (Chevaliere 67) pero que queda ensombrecido por esta agua oscura, le da a las manifestaciones asociadas con la niebla un carácter etéreo; son circunstancias intangibles, indeterminadas, sutiles pero sublimes.

En el estudio ya mencionado de Gilbert Durand se indica que “Lo que constituye la irremediable femineidad del agua es que la liquidez es el elemento mismo de la menstruación” (Durand105). Cabe adelantar que el agua es uno de los elementos más frecuentes en la narrativa de Bombal y que, por ende, la niebla como condición ambiental adquiere mucha relevancia. Dado su carácter etéreo, enfatiza algunas significaciones sublimes, como la ya mencionada indeterminación en la narración y la difuminación de la que es presa la protagonista de *La última niebla*. Pero además su presencia resalta a su vez la figura constante de lo femenino y el vínculo que hay entre las mujeres bombalianas y la naturaleza. Por eso no es gratuito que la mayoría de los paisajes sean nebulosos en *La última niebla* y que se presente esta condición climática en varias de los textos de Bombal. Un ejemplo se encuentra cuando Ana María en “Historia de María Griselda” sale en busca de su nuera con Rodolfo y él la entera sobre los vínculos que tiene María Griselda con la naturaleza, mientras que la atmósfera del bosque es nublada. Otro ejemplo es como el desarrollo de la comprensión truncada en torno a Yolanda y su relación con la naturaleza se realiza en un ambiente nebuloso.

La niebla como prelude a la develación (en particular, de la muerte) se presenta en *La Amortajada*, cuando Ana María sale al campo con Fernando y sus hijos. Después de perderse en el bosque el grupo decide pasar la noche en el coche de Fernando y al día siguiente hacen un angustiante descubrimiento: “El coche estaba detenido al borde de la escarpa. Y allá, en lo hondo, debajo de una espesa neblina, y encajonado entre las dos pendientes, adivinaron, corriendo a negros borbotones, el río” (Bombal, *Obras* 112). De nueva cuenta se ve la presencia de la niebla<sup>11</sup> como prelude de la muerte, misma que está simbolizada por el agua negra del río y que incluso, niebla y agua, dan un efecto de degradado a esa conciencia.

La ambigüedad como nudo de la historia se manifiesta cuando Daniel implanta en la protagonista la duda sobre si la experiencia del amante fue real. Ese mismo día la niebla reaparece de forma artificial en la casa: “han prendido fuego a todos los montones de hojas secas y el jardín se ha esfumado en humo, como hace años en la bruma” (Bombal, *Obras* 68). Esta re-introducción de la niebla y la bruma son el preámbulo de varias develaciones para la protagonista. Cuando Daniel le hace ver a su esposa que no puede recordar la voz de su amante porque en realidad ella soñó con él debido al alcohol que bebió aquella noche, la embriaguez apunta a la confirmación de la ambigüedad respecto a la realización del encuentro. Entonces, así como antes, paulatinamente se apodera de ella un estado de angustia. El sentimiento es provocado por la incapacidad de poder comprobar la existencia del amante.

---

<sup>11</sup> El río, como se verá en la sección donde se habla del agua, también manifiesta la proximidad de la muerte en su cauce.

El apoderamiento de la niebla se concreta cuando la familia tiene que ir al hospital para acompañar a Felipe, pues su esposa se disparó en casa de su amante. La situación lleva a la protagonista a compararse con Regina:

Tras el gesto de Regina hay un sentimiento intenso, toda una vida de pasión. Tan sólo un recuerdo mantiene mi vida, un recuerdo cuya llama debo alimentar día a día para que no se apague. *Un recuerdo tan vago y tan lejano, que me parece una ficción*<sup>12</sup>. La desgracia de Regina: una llaga consecuencia de un amor, un verdadero amor, de ese amor hecho de años, de cartas, de caricias, de rencores, de lágrimas, de engaños. Por primera vez me digo que soy desdichada, que he sido siempre horrible y totalmente desdichada. (Bombal, *Obras* 74-75)

La niebla reaparece cuando la protagonista está en la clínica. Cuando se compara ella misma con Regina, compara a una mujer cuya sensualidad ha sido vivida respecto a otra cuya plenitud sólo pudo ser ejercida carnalmente una sola vez y sin la certeza de que esto haya ocurrido en realidad. Además, cuando ella comienza a relacionar su recuerdo con la ficción, la niebla aparece porque la ilusión del amante, que era claridad, se apaga.

De nuevo, la ambigüedad se hace presente con la indeterminación de la realidad y del sueño debido a los estados de la conciencia de la narradora. Afiebrada, sale en búsqueda de la casa de su amante “en medio de la neblina, que lo inmaterializa todo” (Bombal, *Obras* 75). Similar a la relación entre la embriaguez y la veracidad del encuentro sexual, no se sabe si realmente salió del hospital, y menos si encontró la casa. Pero la experiencia se asume como real, igual que cuando tuvo el encuentro sexual con el desconocido. La convicción del sueño disipa la niebla, es decir, sostener la fantasía hace que pueda mitigar y evitar la monotonía de su vida.

---

<sup>12</sup> Las cursivas son mías

Una situación similar se desarrolla en “Las islas nuevas”, cuando Juan Manuel, en medio de la neblina, atraviesa el campo para llegar a la casa de Yolanda. Una vez ahí, la espía mientras se baña y descubre que en su hombro derecho crece el muñón de un ala. “«Una alucinación. Debo haber sido víctima de una alucinación. La caminata, la neblina, el cansancio y ese estado ansioso en que vivo desde hace días me han hecho ver lo que no existe...»” (Bombal, *Obras* 163) piensa el personaje. En este sentido, la niebla vuelve a ser el punto indeterminado entre delirio y lucidez.

En *La última niebla*, después de la búsqueda infructuosa, la protagonista se resigna ante la imposibilidad de confirmar la existencia del amante y la realización de su aventura. Entonces, ella intenta suicidarse, pero su esposo la detiene. Ella medita sobre lo inútil que sería terminar con su vida a la edad que tiene. La realidad se hace presente con la niebla: devela ahora un estado interior de confrontación con la realidad de su vida y la conciencia de la muerte. Es por eso que la novela cierra con la reflexión de la protagonista sobre asumir el destino que le depara junto a su marido. La niebla, en su representación de la confrontación con la realidad y la conciencia de la muerte, es ese destino inamovible que lo borra todo. Es la conciencia de que se está muriendo sin disfrutar la vida y que de cierta forma ya está muerta en vida.

En *La Amortajada*, lo mismo sucede pero en un momento distinto de la vida (que paradójicamente es cuando ella muere), pues Ana María, después de hacer un repaso de sus experiencias y sus emociones en torno a ellas, hace conciencia también de los personajes y momentos relevantes de su vida, la cual está marcada sobre todo por el abandono de Rodrigo, la ausencia de afecto de parte de Antonio y la repulsión que le provoca el amor de Fernando.

La develación de la nueva forma de plenitud deviene en la conciencia de una muerte que ya está presente, de una muerte que, pese a todo, se asume con tranquilidad y cuyo reposo Ana María incluso anhela mientras el cortejo fúnebre la conduce en medio de la niebla hacia el sepulcro.

La niebla en la primera novela de Bombal marca, en primer lugar, una de las características de la narración: la ambigüedad en el desarrollo, sobre todo respecto a los límites del sueño y la realidad. Valero Juan menciona “en *La última niebla*, la neblina es el símbolo de esa fisura que anuncia siempre el tránsito del plano real a la dimensión de lo onírico; (Valero 19). Cabe hacer una aclaración respecto a esto último, pues debe evitarse considerar que la niebla funciona sólo como una marca discursiva que introduce la ambigüedad, pues más bien está relacionada con la confusión de la narración que marcan Chevaliere y Cirlot en tanto indica esta característica.

Los significados que la niebla tiene en *La última niebla* se construyen en torno a la percepción de la sensualidad de la protagonista, la conciencia de sí misma y a la difuminación que pretende hacer de su situación marital y de la conciencia de la muerte. Esta carga simbólica está sustentada en la esencia que tiene el símbolo en general según Cirlot, la cual “consiste en exponer simultáneamente los varios aspectos (tesis y antítesis) de la idea que expresa. [...] La «función simbólica» hace su aparición justamente cuando hay una tensión de contrarios que la conciencia no puede resolver por sus propios medios” (Cirlot 30). Así, la niebla representa el conflicto que se presenta entre la necesidad de sentirse amada y la indiferencia de su marido; además de la necesidad de vivir plenamente su sensualidad frente la conciencia de que la muerte se aproxima a ella y, como menciona Carreño, una

representación del deber social (Más que palabras 227). La angustia por una existencia malgastada, sin reconocimiento de la belleza y de la sensualidad va apoderándose poco a poco de la protagonista, quien encuentra como única salida apearse a la fantasía de su aventura amorosa. De esta forma, la niebla tiene dos relaciones entre la conciencia de la sensualidad y de la realidad.

Cuando la niebla está ausente, la realidad es evadida. La niebla se presenta como una representación de la muerte, de esa agua oscura y etérea que permanece alrededor de la protagonista. La presencia de la niebla denota la confrontación ante la conciencia de la muerte o la comprensión de que se está muriendo, e incluso del reconocimiento de una vida carente de plenitud. Lucía Guerra menciona que “en esta primera instancia, el *leitmotiv* de la niebla simboliza la muerte de lo que es, en esencia, vital: la juventud de la muchacha y la fertilidad de la naturaleza. Por esta razón, la protagonista asocia la inmovilidad de la joven muerta con aquella del bosque invadido por la niebla” (Guerra, *Mujer* 58). Por otro lado, la claridad, que aparece mientras la ilusión del amante es sostenida se asocia a la vida y la felicidad relacionadas al cuerpo. La claridad es la luz del fuego que la protagonista adquiere por medio del goce. La claridad evade la confrontación a la muerte, por eso para la protagonista el encuentro con el amante es un acto de amor y de vida que le devuelve todo el valor sensual y el reconocimiento que creía perdido. Es la compensación por toda la apatía de la que había sido y será objeto: “Pero, ¡qué importa! ¡Qué importa que mi cuerpo se marchite, si conoció el amor! Y qué importa que los años pasen, todos iguales. Yo tuve una hermosa aventura, una vez... tan solo con un recuerdo se puede soportar una larga vida de tedio, y repetir, día a día, sin cansancio, los mezquinos gestos cotidianos” (Bombal, *Obras* 60). La niebla entonces opera bajo otra de las definiciones que Chevaliere describe en su diccionario: “Se considera

la niebla predecesora de las revelaciones importantes: es el preludio de la manifestación” (Chevaliere 752). Paradójicamente, la niebla es develadora de la verdad, mientras que la claridad indica un estado de negación y de evasión. La claridad generalmente se vincula a lo racional, pero en Bombal lo racional no es preeminente sino lo irracional. La claridad, la ilusión y los sentidos están relacionados y opuestos a la niebla, a la confrontación y a la resignación. Es decir, se accede a la verdad por el camino de los sentidos, no de la razón. Esto queda simbolizado en la atmósfera de neblina que Bombal construye en su narrativa. La verdad se construye mediante una paradoja: la ilusión es la puerta al saberse en el mundo por medio del reconocimiento carnal que hace de sí misma en tanto esta puerta es difuminada por la niebla.

En “Las islas nuevas” este conflicto de la conciencia se manifiesta en Juan Manuel y la pugna entre los sentimientos que siente hacia Yolanda y la sorpresa y desconcierto que le genera el descubrimiento del muñón de ala que tiene la protagonista. Pero en este cuento el conflicto no se resuelve, queda indeterminado en tanto no se encuentran las respuestas en torno al muñón y a Yolanda misma, cuya edad parece ser mucha pero nunca es aclarada. Juan Manuel, ante los misterios, decide internarse en la niebla y no averiguar más al respecto.

Dos momentos de resignación rompen el encanto de la claridad en *La última niebla*. El primero sucede cuando la protagonista decide aceptar su realidad ante la imposibilidad de reencontrarse con su amante. La narradora dice “Era mi destino. La casa, y mi amor, y mi aventura, todo se ha desvanecido en la niebla” (Bombal, *Obras* 77). El destino del que habla se refiere a aquella vida en desamor que había podido mitigar con la desaparición de la realidad por medio de la ilusión que le daba claridad. Al final, ella se confronta con el saber que no estaba más que difuminada y que sólo el recuerdo de su amante hacía florecer su

figura en medio de toda esa opacidad. Así, ella se entrega a la conciencia de su futura e inminente muerte.

El segundo momento de resignación sucede cuando sigue a su marido después de su tentativa de suicidio. “Lo sigo para llevar a cabo una infinidad de pequeños menesteres; para cumplir con la infinidad de frivolidades amenas; para llorar por costumbre y sonreír por deber. Lo sigo para vivir correctamente, para morir correctamente, algún día. Alrededor de nosotros, la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva” (Bombal, *Obras* 79). Dos anotaciones respecto a la última cita: la primera de ellas relaciona el sentido moral de lo que es “correcto”. La niebla se enlaza a los pactos sociales, a lo esperado en el matrimonio en oposición al ejercicio de dar rienda suelta a la imaginación y a los sentidos, lo que desencadena la exploración de la sensualidad. La niebla, en el enlace, es muerte en tanto no permite la plenitud.

La segunda es sobre esta “inmovilidad definitiva” que refuerza la idea del destino. La niebla es destino y muerte, es inmutable, definitiva, etérea e inminente. Aquí se resuelve el conflicto entre la realidad y el sueño/ anhelo, porque para ella, el reconocimiento que hizo el amante de su sensualidad lo era todo, le borraba la nebulosidad de la realidad. Sin niebla, ella es *ella* pero no es la ella real. En medio de la niebla la protagonista no puede ser más que una figura difusa, pero está situada en la realidad. Es por ello que la niebla, durante el encuentro con el amante, es relacionada con la muerte; es la presencia de esa ausencia de valores que aparentemente tiene fuera de la claridad que su ilusión le proporciona. Pero además, la niebla, que indica la muerte, es un detenerse.

Como se puede ver, la niebla aporta y despliega significaciones importantes en la obra de María Luisa Bombal. Señala que las narraciones están cargadas de indeterminación ya sea en la veracidad de los hechos presentados dentro del universo ficcional, así como en la calidad de las experiencias de los personajes en tanto no se sabe si sueñan, alucinan o imaginan.

Es importante reparar que aunque el significado de este símbolo concuerda muchas veces con las explicaciones proporcionadas con Durand, Cirlot y Chevalier, es en muchas ocasiones resignificado en la obra de Bombal no sólo en relación a los diccionarios, sino dentro de la obra misma. Así, por ejemplo, la niebla adquiere el sentido de indeterminación en las dubitaciones que tiene Juan Manuel respecto al descubrimiento del muñón de Yolanda. Podría relacionarse no sólo con la ceguera visual que la niebla provoca en la visión, por ejemplo, de un paisaje; sino a la ceguera moral, emocional, espiritual y cognitiva. Juan Manuel decide internarse voluntariamente a la niebla de la ignorancia para no pensar más en Yolanda. Sin embargo en *La Amortajada* y en *La última niebla* la niebla representa un abrir de ojos, una toma de conciencia de la muerte.

Como bien indica Chevalier, la niebla funciona como preludio a una revelación. Por ejemplo, cuando Ana María y sus hijos descubren que estuvieron a punto de caer en la escarpada que daba al río. Sin embargo la niebla bombaliana va más allá: es, en *La última niebla*, el estado de la sexualidad y la feminidad de la protagonista; la sensualidad y el goce de los sentidos natural y evidente pero que es ocultado y difuminado por el entorno, por el recuerdo de la primera esposa de Daniel y por las conveniencias sociales en torno al matrimonio y la fidelidad. Pero además la niebla es la revelación misma de la muerte. Es la representación de esa agua oscura etérea, que va ciñéndose sobre todas las cosas dándoles el

carácter de inamovilidad que la narradora de *La última niebla* menciona. En este sentido, la niebla sí apunta a una forma nueva y precisa pues demarca ese destino final.

## El cabello

En la obra de María Luisa Bombal la cabellera no sólo forma parte de la descripción física de algunos personajes: muestra la personalidad, la relación con la naturaleza, denota el estado interior e incluso traza lazos entre los individuos de la obra por medio de la relación entre esta parte del cuerpo y las situaciones en que se involucra o aparece. El cabello es una de las partes más simbólicas del cuerpo humano. Desde la antigüedad se le han atribuido al cabello significados relacionados con la vitalidad, la fertilidad, la posición social, la belleza, entre otros. Desmond Morris en *La mujer desnuda. Un estudio del cuerpo femenino* (2005) señala que la cabellera ha servido para diferenciar a los humanos de entre otras especies, como los simios; para distinguir el sexo: hombres con cara peluda y cabello corto en oposición a las mujeres, que llevan cabello largo pero la cara desnuda; e incluso para diferenciar entre las distintas razas de humanos conforme ocurrieron los desplazamientos de los hombres sobre la tierra (Morris 19). Por otro lado, en *La cabellera femenina* (2010) de Erika Bornay es posible dar cuenta de cómo a lo largo de la historia de la humanidad el cabello ha adquirido distintas significaciones que van desde su concepción como un ornamento natural hasta la manifestación de estados espirituales y sociales, los cuales se expresan por medio de su arreglo, su coloración y su longitud. De esta manera el cabello ha constituido una parte importante de la identidad de las personas.

Bombal, en el testimonio autobiográfico que ofrece a Lucía Guerra, expresa sobre el cabello: “[...] porque yo siempre he pensado que el pelo de la mujer es como las enredaderas, ¿ves tú?, el pelo las une a la naturaleza, es una prolongación de la naturaleza.” (Bombal, *Obras* 289). Esta aseveración se verá en concordancia con el contenido de su obra, pues las mujeres en ella presentarán, en la mayoría de los casos, un lazo que no sólo se realiza con la

naturaleza entendida por aquello formado por los elementos, la vegetación, etcétera, sino con las protagonistas mismas: el cabello está también en concordancia con su psicología y estados de ánimos e incluso, son un medio para adentrarse en la naturaleza de las mujeres. Una reflexión más honda al respecto se presenta en el cuento *Trenzas* (1940), donde se lee: “Porque la cabellera de la mujer arranca desde lo más profundo y misterioso; desde allí donde nace y tiembla la primera burbuja; que es desde allí donde se desenvuelve, lucha y crece entre muchas y enmarañadas fuerzas, hasta la superficie de lo vegetal, del aire y hasta las frentes privilegiadas que ella eligiera” (Bombal, *Obras* 181 [sic]). En la cita se muestra de manera más explícita este vínculo que surge desde la portadora del cabello, pues desde el interior de la cabeza se gesta esta hebra con todas sus significaciones psicológicas para luego, desde el cuero cabelludo, desarrollar esta relación con el orbe exterior. Es por eso que las mujeres en la obra de Bombal manifiestan y proyectan una conciencia no sólo hacia el mundo que las rodea, sino hacia ellas mismas y el reconocimiento de sus sentimientos. En el cuento ya mencionado se encuentra de manera más explícita el vínculo entre el cabello, la naturaleza y una sensibilidad más desarrollada, la cual se trunca al cortarse las mujeres el cabello.

Gilbert Durand en *Las estructuras antropológicas del imaginario* explica que existe un vínculo entre la cabellera y el agua, ya que la primera, con su movimiento ondulatorio, remite al del agua. En concreto, al agua oscura, que es “devenir hídrico” (Durand 103), es decir, tiene el carácter de lo heracliteano en tanto que su discurrir es irreversible. Como se mencionó en el apartado de la niebla, el agua oscura, por medio de su fluidez, provoca angustia ya que denota el transcurrir del tiempo, que desemboca en muerte. Así, el cabello también simboliza la muerte y el paso del tiempo ya sea por medio de su decoloración o su pérdida. Las relaciones, como se verá a continuación, son palpables en la narrativa

bombaliana donde no sólo la edad y la vitalidad de los portadores estará representada por esta parte del cuerpo, sino en muchos casos también la presencia de la muerte.

Una de las primeras características a observar en el cabello respecto a esta obra es que, como explica Juan-Eduardo Cirlot, en el *Diccionario de símbolos*, es “una manifestación energética” (111) que refleja las condiciones en que se encuentran los personajes. Como se mencionó en el párrafo anterior, se expresa por medio de la fisiología del cabello situaciones de orden biológico como la edad, enfermedades que lo afectan, desequilibrios físicos como variaciones hormonales, entre otros; y otras de orden psicológico, como trastornos mentales que se somatizan por medio del cabello o situaciones emocionales, e inclusive sociales, que pueden ser expresadas por medio del arreglo del mismo.

Un ejemplo no literario de lo anterior sucede cuando al terminar una relación amorosa, algunas personas lo cortan o cambian su coloración. También pueden verse situaciones en las que el corte y arreglo se populariza entre ciertos grupo sociales y se constituyen como una seña de identidad, como sucedió con el mohicano entre las subculturas punks de la década de los setenta, el cabello largo característico de los hippies en los sesenta o con el fleco usado por los *emo*, contracultura derivada de los punks y góticos a finales del siglo XX y que cobró relevancia cultural en México durante la primera década del siglo XXI. Jean Chevalier, por otra parte en *Diccionario de los símbolos*, abona que “como las uñas o los miembros del ser humano, los cabellos se cree que conservan relaciones íntimas con éste después de su separación (217-218). Incluso se le atribuyen a las uñas y al cabello propiedades mágicas o divinas ya que muchas personas creen que en los cuerpos que no fueron corrompidos en vida estas partes siguen creciendo.

Es por esto que surgen costumbres como regalar mechones de cabello y conservarlos en guardapelos. En Bombal, las significaciones del cabello son bastante amplias ya que no sólo forma parte de su corporalidad, sino que refleja la manifestación energética de la que habla Cirlot. La asociación al cabello como reflejo y manifestación del personaje aparece por primera vez en *La última niebla* (1935), donde la protagonista de la novela contempla su cabello y reflexiona sobre el mismo reparando en la forma a través de sus años:

Hubo un tiempo en que los llevé sueltos, casi hasta tocar el hombro. Muy lacios y pegados a las sienes, brillaban como una seda fulgurante. [...] Mi marido me ha obligado después a recoger mis extravagantes cabellos; porque en todo debo esforzarme en imitar a su primera mujer, a su primera mujer que, según él, era una mujer perfecta. Me miro al espejo atentamente y compruebo angustiada que mis cabellos han perdido ese leve tinte rojo que les comunicaba un extraño fulgor, cuando sacudía mi cabeza. Mis cabellos se han oscurecido. Van a oscurecerse cada día más. Y antes de que pierdan su brillo y violencia no habrá nadie que diga que tengo lindo pelo. (Bombal, *Obras* 51-52)

En este ejercicio de autocontemplación, el cabello puede interpretarse como una representación de la vitalidad tanto en el aspecto físico como el sentimental. En la protagonista, la conciencia del desgaste del cabello es el reconocimiento de sí misma, del declive de su belleza y de su estabilidad emocional. Este movimiento está pautado, sobre todo, por la indiferencia de Daniel. Pero además, conforme el cabello pierde sus fulgores la protagonista pierde también la oportunidad de ser apreciada e inclusive amada. En este sentido, cabe resaltar las últimas palabras de la cita anterior pues son una suerte de solicitud al reconocimiento de la belleza propia por parte de alguien más.

El cabello también funciona como una metonimia de la protagonista en sí, pues denota esta interioridad, y al ser su observación la conciencia de su ser, lo que se anhela no es que se alague precisamente la belleza de la cabellera, sino la belleza íntegra de la protagonista. Como se explicó antes con el símbolo de la niebla, el reconocimiento de la sensualidad propia

de este personaje va de la mano con la necesidad del ejercicio de la misma. La sexualidad de la protagonista se manifiesta además con los rojos fulgores de su cabello. Estos, como se detallará más adelante, tienen una fuerte carga sexual. Aunado al peinado que la protagonista tiene que usar siempre, es posible interpretar cómo el ejercicio de su sexualidad está también “atado” en su vida conyugal.

En *La Amortajada* tenemos otro ejemplo de como la degradación del cabello se asocia con la degradación del personaje. Alicia, la hermana de Ana María, es presentada por las reflexiones de la protagonista como una mujer religiosa que, pese a su devoción, sufre demasiado: “¡Qué no daría, sin embargo, mi pobre Alicia, porque te fuera concebida en Tierra una partícula de la felicidad que te está reservada en tu cielo! Me duele tu palidez, tu tristeza. Hasta tus cabellos parecen habértelos desteñido las penas. ¿Recuerdas tus dorados cabellos de niña?” (Bombal, *Obras* 102). En este personaje, la decoloración del cabello es atribuida al sufrimiento. Ana María repasa algunos aspectos de la vida de Alicia, como la muerte de su hijo, el incendio de sus aserraderos y la crueldad de su marido. Aunque la fe no es garantía de la felicidad, esta parece no mermar en Alicia, quien se mantiene en la total abnegación. Sin embargo, la cabellera de la rubia mujer muestra el desgaste y la debilidad que sufre, es la forma en la que se manifiesta su sentir.

Desde la primera novela publicada de Bombal se puede vislumbrar que el cabello tiene importancia también en la concepción de la belleza y posee una carga erótica. Autores como Desmond Morris y Erika Bornay señalan la asociación que existe entre el cabello y el vello púbico, en donde el primero se transforma en una representación de la potencia sexual de su portadora, de ahí que en muchas culturas esté prohibido mostrar la cabellera. Pero

además existen diversas expresiones artísticas en las que el cabello se constituye como el eje o como un elemento primordial de la experiencia estética de la belleza.

En literatura abundan ejemplos en los que se elogia el cabello de la mujer, como en la descripción de la mayoría de las protagonistas de los cuentos de hadas cuyos cabellos son siempre hermosos, o en la poesía del Siglo de Oro, donde se puede tomar como ejemplo “Mientras por competir con tu cabello” de Luis de Góngora. Pero además, son relevantes narraciones como *Rapunzel*, cuya cabellera es el eje central de la trama, o en *Salamandra* (1919) de Efrén Rebolledo, donde la bella y larga trenza de Elena Rivas es utilizada como arma suicida. Otro ejemplo bastante significativo se encuentra en la leyenda de *Tristán e Isolda*. En dicha historia, Tristán se enamora de Isolda de Irlanda, quien tenía la cabellera rubia. Sin embargo, la unión entre Tristán e Isolda “la bella” no se logra nunca. Posteriormente, el héroe se casa con otra mujer también llamada Isolda, pero radicada en Bretaña, con el cabello negro y apodada “la de manos blancas”. El color del cabello de ambos personajes es bastante simbólico pues la Isolda rubia se representa como una mujer ideal que es plenamente amada y que acude a ayudar al amante cuando éste se encuentra en peligro de muerte. Por otro lado, Isolda de cabello oscuro es opacada por el recuerdo de Isolda “la bella” y en un arranque de celos provoca la muerte de su esposo. El color del cabello, como se profundizará más adelante, influye en la construcción de ambos personajes, donde hay una oposición entre el cabello rubio como ideal de belleza y amor, mientras que el cabello oscuro se asocia con la traición y los celos.

También en la pintura se puede ver que el cabello cobra una importancia realmente significativa al ser, en muchos casos, uno de los elementos más detallados y llamativos de las mismas.

Por ejemplo, en las pinturas de Dante Gabriel Rossetti (1828-1882) se plasman mujeres con abundantes cabelleras. Rossetti perteneció al movimiento *prerrafaelita* del que cabe destacar, para la materia que nos ocupa, la pintura *Ofelia* (1852) de John Everett Millais, donde la cabellera de la representada se confunde con el cauce del río en el que flota. Por otra parte, en las pinturas de Gustav Klimt en cabello aparece copiosamente decorado. Es particular el manejo que se le da a este en *Serpientes acuáticas* (1907), pues la cabellera de las mujeres se transforma en el agua en la que nadan. Estos ejemplos remiten, de nueva cuenta, a la relación agua-cabello de la que se habló anteriormente. Lo antes propuesto demuestra que la belleza está íntimamente relacionada con el cabello, como se observa en *La última niebla*. En el cuento *Las islas nuevas*, el cabello es objeto de admiración, pues la espesa y oscura cabellera de Yolanda cautiva a Juan Manuel. El cabello arreglado y sin recoger de Ana María la hace sentir bella pese a estar amortajada: “Pero ella no ignora que la masa sombría de una cabellera desplegada presta a toda mujer extendida y durmiendo un ceño de misterio, un perturbador encanto. Y de golpe se siente sin una sola arruga, pálida y bella como nunca” (Bombal, *Obras* 82). Pero también en vida el cabello de Ana María fue objeto de aprecio y contemplación. Antonio, cuando se casa con ella, le cuenta que todas las tardes solía espiarla y admirar, entre otras cosas, sus trenzas. Por este motivo hizo un estanque de agua bajo su ventana: “Es un espejo, un espejo grande para que desde el balcón te peines las trenzas” (Bombal, *Obras* 118).

Sin embargo, Ana María se siente frustrada y aterrada ante la visión del estanque. Pensar en este cuerpo de agua y en la idea de tener que peinarse las trenzas todos los días conduce a la idea del temor a la muerte, a lo inmutable, a llevar a cabo una rutina que se perpetuaría por el resto de su vida. Es por eso que, ya amortajada, el cabello de Ana María,

desenredado y sin sujetar, simboliza además una liberación espiritual y emocional. Así, “esa espesa mata de pelo que durante su enfermedad se iba volviendo, minuto por minuto, más húmeda y más pesada” (Bombal, *Obras* 82), como si estuviera sujetándola a la vida terrenal de enfermedad y sufrimiento, aparece ahora desenmarañada, alisada y dividida sobre la frente (Bombal, *Obras* 82), significando el acto de arreglar el cabello como el arreglo de sus emociones. Por esto que no es gratuito que, mientras la protagonista de *La última niebla* está con su amante, en el anhelado goce de su sensualidad, el acto se consuma con el cabello previamente desatado por él. El cabello suelto es erótico y sensual por la asociación ya mencionada con el vello púbico y debido a que, al llevarlo suelto, da la posibilidad de ser acariciado, lo que puede interpretarse como una invitación al erotismo y, por tanto, es también un símbolo de soltar la sexualidad reprimida.

En este sentido, llevar el cabello suelto o recogido representa también el acto de liberar o sujetar. “Por ser la cabellera una de las principales armas de la mujer, el hecho de mostrarla o esconderla, anudarla o desatarla es frecuentemente signo de la disponibilidad, de don o de reserva de la mujer” (Chevalier 220). El peinado, así, significa una atadura con el marido, una especie de autocensura del atractivo.

Como se mencionó anteriormente, en diferentes culturas se ha obligado a las mujeres a ocultar su cabello por las significaciones sexuales que este puede tener, mientras que un cabello peinado apretadamente remite a la disciplina y a la nula disposición de quien lo usa así. Pero además, existe una correlación con la intención de retener. Entonces, el cabello adquiere un carácter heracliteano gracias a su vínculo con el agua oscura, la cual “se convierte incluso en una amarga invitación a morir” (Durand, *Las estructuras* 100). El sujetar el cabello entonces tiene sentido con la intención de detener su ondulación, y por tanto, evitar el flujo

del agua del tiempo. De esta forma es posible interpretar que Daniel, al obligar a su mujer a sujetar su cabello, retiene para sí la imagen de su difunta esposa y detiene de manera simbólica el transcurso del tiempo y la muerte. En *La Amortajada*, el estanque de agua que Antonio pretende que sirva como espejo para Ana María la horroriza posiblemente porque ve en el acto de peinarse las trenzas todos los días la inamovilidad de su vida y la de una imagen o idea que su esposo se ha hecho sobre ella. Por eso el cabello suelto tiene que ver también con la liberación, el transcurrir hacia la muerte y el tránsito de Ana María hacia el final de su viaje.

El color también influye en la significación del cabello y en la construcción de los personajes, ampliando la simbolización. Como ya mencionamos, los cabellos, particularmente los oscuros, remiten al agua y la muerte. Por otro lado, los cabellos claros estarán ligados a simbolizaciones menos sombrías. La causa posiblemente es la presencia de las dicotomías en la cultura occidental donde se oponen valores como luz/oscuridad, día/noche, sol/luna. Las contraposiciones remitirán a dos grandes y principales valores: el bien y el mal. Es pertinente pensar que la valorización negativa que recibe el cabello oscuro frente al cabello claro tiene que ver con la necesidad de oponer y asignar a cada una de las partes una posición respecto al bien y el mal. Según Cirlot, los cabellos “castaños o negros ratifican ese sentido de energía oscura, terrestre” (111). Las cabelleras negras en *Bombal* están relacionadas con la energía de la que habla Cirlot, pues en torno a los personajes con el cabello explícitamente negro acaecen situaciones ambiguas y misteriosas. Por ejemplo, la constante indeterminación en torno al amante de la protagonista de *La última niebla* y la opacidad que la niebla le da al ambiente en que se desarrolla la novela. Se observa además en el vínculo que existe entre María Griselda, de inaudita belleza, y la naturaleza que parece

haberse enamorado de ella. Estos motivos se repiten además con la espesa cabellera negra de Yolanda, personaje que se presume aparenta mucha menos edad de la que en realidad tiene y posee un lazo con la muerte, mismo que será analizado más adelante.

En *El árbol*, se describe el cabello de Brígida como castaño, mientras que su esposo Luis es canoso, lo que resalta el contraste entre las personalidades de ambos personajes. El color castaño según Chevalier, “recuerda también la hoja muerta, el otoño, la tristeza” (803). Estos significados se ven reflejados en Brígida y su constante tristeza ante la indiferencia de su marido, tristeza cuyas consecuencias se concretan en otoño, en la época en que la vegetación comienza a morir y cuando derriban el gomero que estaba fuera de su ventana. Pero también es un reflejo de la fuerza terrestre en tanto Brígida es capaz de formar un vínculo con el árbol, que nace de la tierra. Por otro lado, las canas están asociadas con la sabiduría y la experiencia. Pero además, con las descripciones de las actitudes de Luis, el gris de su cabello apuntará también hacia la seriedad y la frialdad.

El cabello rubio, por otro lado, ha sido objeto de significaciones menos sombrías. Autores como Erika Bornay, Desmond Morris y Patricia Aristizábal Montes ponen especial dedicación al hablar de este color en sus estudios, pues se ha constituido como uno de los ideales de belleza desde la poesía de Homero. Es notable además que el rubio se compara por su color al oro y al sol, lo que le confiere una valoración positiva, (acorde a Durand, sería solar y diurna) por encima de los otros colores. Morris explica que el cabello rubio tiene una valoración sexual más antigua que el resto de los colores por ser más suave al tacto, además de infantilizar las facciones. Chevalier por otro lado dice que “simboliza en efecto las fuerzas psíquicas emanadas de la divinidad” (895). En la obra de Bombal existen sólo dos personajes que son rubios: Alicia, de *La Amortajada* y Elsa en *Las islas nuevas*. Ambos personajes

representan a su modo un ideal, y es notable además que dicho ideal se presente por medio de la voz de otros personajes. De esta forma, Alicia es descrita como la creyente devota que se convierte en una esposa sumisa.

Por medio de la revisión de las experiencias de Ana María nos enteramos que Alicia cumplía cabalmente sus responsabilidades cristianas y guardaba el debido temor a Dios. Además, por medio del comentario “Porque eras rubia te admirábamos, te creíamos la más bonita. (Bombal, *Obras* 102) nos enteramos que el rubio en la obra de Bombal también responde a este ideal de la belleza. Elsa, la difunta esposa de Juan Manuel, se da a conocer por medio de la memoria de su viudo y su suegra, por lo que de nueva cuenta tenemos una rubia reconstruida por los demás. El cabello rubio como “manifestación del calor y de la madurez” (Chevaliere 895) se hace presente en ella; además de ser una amorosa esposa que murió prematuramente, conservó en ella la idealización de su belleza al no permitir que ninguno de sus familiares le vieran la cara durante su enfermedad ni después de su muerte, además de obligar a sus deudos a poner orquídeas sobre su rostro en el sepulcro. La evocación de las dos rubias en la obra de Bombal tiene un sentido positivo, pues se realiza con cierta ternura y candor, pese a la adversidad de sus circunstancias.

En *Trenzas* se relata la historia de dos hermanas que son presentadas como oposición la una de la otra: por un lado la hermana mayor, apodada la Amazona, usa el cabello corto, vive en el fundo de la familia y es severa pero justa. Por el otro, la menor cuyo nombre se desconoce, vive en la mansión familiar ubicada en la ciudad y usa una “trenza roja que se apretaba en peinado alrededor de su pequeña cabeza [y] arrojaba violentos fulgores sobre su tez pálida” (Bombal, *Obras* 185). El cabello rojo, según Cirlot, se asocia con fuerzas demoníacas (111). Patricia Aristizábal abona además que se relaciona con una sexualidad

animal, además de otras significaciones que giran en torno a características negativas, como la traición. Hasta el siglo XIX este color de cabello empezará a perder algunas de las connotaciones desfavorables pero no así su significado sexual (Ariztizábal 10).

El color rojo simboliza la pasión, la libido y el amor. Por ello este color remite a la hermana “que se atrevió siempre a amar” (Bombal, *Obras* 186), que salía a los bailes y tenía una vida más apasionada, reflejada también en las connotaciones sexuales que el color sugiere. Pero además en este cuento se acentúa el vínculo entre el largo del cabello y naturaleza. Desde la antigüedad la longitud del cabello ha simbolizado los estados sociales y espirituales del hombre; en algunas culturas, por ejemplo, el cabello largo es sinónimo de nobleza, mientras que el corto remite a la esclavitud. “Los cabellos revisten un sentido telúrico porque evocan a las yerbas, las raíces y la vegetación en general, y de ahí la importancia que les confieren los pueblos más arraigados a la tierra” (Robert 2).

Uno de los mitos más antiguos sobre el poder de la cabellera larga es el de Sansón, quien poseía una extraordinaria fuerza. El héroe se enamora de Dalila y le cuenta que, mientras conserve su cabello largo, él poseerá este poder. Dalila lo traiciona y vende el secreto a sus enemigos, quienes logran debilitarlo cortándole el cabello. En *Trenzas* se refleja la relación entre la cabellera y la fuerza vital, sobre todo con el vínculo entre la hermana pelirroja y la naturaleza, de tal forma que cuando el bosque del fundo familiar comienza a arder, ella también agoniza y pierde su fuerza de vida. La relación entre la naturaleza y la pelirroja se da por medio de una sensibilidad extrema no solo en relación con la naturaleza sino consigo misma. Ahora bien, me atrevo a decir que la relación no sólo se desarrolla entre el bosque y el largo del cabello, sino además con el color rojo, el color del cabello y del fuego. Es posible que la exacerbación del rojo por medio del fuego fuera el motivo para

alterar a la hermana pelirroja. El color y la longitud crean este vínculo vital con el bosque del fondo que se incendia, por ello “el bosque hubo de agonizar y morir junto con ella y su cabellera, cuyas raíces eran las mismas” (Bombal, *Obras* 187).

El vínculo con la naturaleza está presente a lo largo de la obra de Bombal. Los cabellos desatados de Ana María, por ejemplo, junto con las variaciones en la percepción que la muerte le da, son una señal de la agudización de algunos de sus sentidos; entonces, mientras conducen el cuerpo de la protagonista por el bosque, ella se percata con mayor claridad de los elementos alrededor suyo, los aromas y las sensaciones, desarrollando incluso el anhelo de permanecer ahí. Anteriormente hablamos de la relación que tiene María Griselda con la naturaleza que, dicen varios personajes del cuento, parece haberse enamorado de ella. Sin embargo, la afección no es unilateral, ya que se puede apreciar que ella siente también un lazo con lo natural. Cuando Ana María busca en compañía de Rodolfo a su nuera llegan al río Malleco. Ahí “Rodolfo le explicó que María Griselda no le tenía miedo [al río], y le mostró, erguido allí, en medio de la corriente, el peñón sobre el que acostumbraba tenderse largo a largo, soltando a las aguas sus largas trenzas y los pesados pliegues de su amazona” (Bombal, *Obras* 206).

Este río, puede intuirse, es el río en el que casi cae Ana María con Fernando y sus hijos en *La Amortajada*. Así queda develada la relación entre la cabellera y la naturaleza, además de ser una imagen del ya mencionado movimiento del cabello que remite al agua y que nos remitirá a las obras pictóricas ya mencionadas; pero sobre todo, a la relación entre cabello, agua y muerte. Además, confirma la circularidad y cohesión de la obra de Bombal, así como la correlación entre sus textos.

Estas observaciones permiten apuntar otro vínculo que se presenta como natural o inherente entre las mujeres y la muerte. Ejemplo de ello es la naturalidad del gesto que tiene en María Griselda al echar sus trenzas al río, conjugando la constelación simbólica del agua oscura (agua, cabello, muerte) en un acto desprovisto del miedo y no así de sensualidad, como si ella aceptara la relación que tiene con la muerte misma. En el cuento *Trenzas*, la conexión que tiene la hermana pelirroja con la naturaleza es evidenciada por la muerte de esta mujer, que ocurre al mismo tiempo que la del bosque de su infancia. En *La Amortajada*, el cabello, la muerte y los sentimientos de Ana María se relacionan por medio de la plenitud en que se encuentran los tres. Otro ejemplo es como el cabello enlaza a Yolanda hacia “quién sabe qué tenebrosas regiones” (Bombal, *Obras* 161). La protagonista de *Las islas nuevas* tiene un vínculo incomprensible con la naturaleza. El muñón de ala que le crece en el hombro derecho (Bombal, *Obras* 163), la indeterminación de su edad y su figura que remite a la de una gaviota da cuenta de ello. Pero además, la relación está acentuada por las visiones que tiene Yolanda en sus sueños, los cuales describe a Juan Manuel:

Estaba en un lugar atroz. En un parque al que a menudo bajo en mis sueños. Un parque. Plantas gigantes. Helechos altos y abiertos como árboles. Y un silencio... no sé cómo explicarlo..., un silencio verde como el del cloroformo. Un silencio desde el fondo del cual se aproxima un ronco zumbido que crece y se acerca (Bombal, *Obras* 161).

El paisaje anterior será descrito más adelante, cuando Juan Manuel lea la geografía que le regaló a su hijo. En ella, al hablar de la tierra en la era primaria se encuentra con la siguiente descripción:

“... *Cuán bello sería este paisaje silencioso en el cual los licopodios y equisetos gigantes erguían sus tallos a tanta altura, y los helechos extendían en el aire húmedo sus verdes frondas...*”. ¿Qué paisaje es este? ¡No es posible que lo haya visto antes! ¿Por qué entra entonces en el cómo en algo conocido? Da vuelta a la hoja y lee al azar “...*Con*

*todo, en ocasión del carbonífero es cuando los insectos vuelan en gran número por entre la densa vegetación arborescente de la época. En el carbonífero superior había insectos con tres pares de alas. Los más notables de los insectos de la época era unos muy grandes, semejantes a nuestras libélulas actuales, aun cuando mucho mayores, pues alcanzaban una longitud de sesenta y cinco centímetros la envergadura de sus alas...”.*

Yolanda, los sueños de Yolanda..., el horroroso y dulce secreto de su hombro. ¡Tal vez aquí estaba la explicación del misterio! (Bombal, *Obras* 167)

El parque al que bajaba Yolanda es una suerte de jardín atemporal, un jardín en que se encuentra la muerte, “¡La muerte, ese detenerse!” (Bombal, *Obras* 166). La muerte en la obra de Bombal adquiere un sentido particular, pues aunque por medio de la constelación propuesta por Durand en la que el cabello y el agua oscura aparecen como nexos que vinculan a la muerte con los personajes femeninos (como en el caso de María Griselda y Ana María una vez muerta), existe en algunos otros personajes un rechazo.

La muerte aparece resignificada, y las claves para entender la amplitud de este sentido se encuentran en la cita anterior, “¡La muerte, ese detenerse!” (Bombal, *Obras* 166), y en la última oración de *La Amortajada*: “Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora, anhelaba la inmersión total, la segunda muerte: la muerte de los muertos” (Bombal, *Obras* 144). Hay en este elemento narrativo dos niveles o formas. La primera es la relacionada con el cese de las funciones biológicas, aunque no así el de las mentales y espirituales. Este nivel apunta a la creencia de la trascendencia después del fallecimiento, a la posibilidad de poder seguir realizando acciones como pensar o sentir, o la preservación de la conciencia pese a que fisiológicamente ya no haya vida. El anhelo de perpetuar la existencia se concreta en creencias como la reencarnación, la existencia del paraíso o de una permanencia fantasmagórica o energética.

La segunda forma tiene que ver con el detenerse ya mencionado. Parar no es en Bombal una oposición a vivir: lo que causa temor en algunos de los personajes es que la muerte es inmovilidad, una inmovilidad que es además inamovible. La segunda muerte puede acaecer, pese a que no haya ocurrido una muerte fisiológica, por medio de la resignación o la entrega a la inmutabilidad. Para ejemplificar es posible ver el caso de Brígida, quien se rinde temporalmente y asume una muerte en vida por medio de la resignación: “Todo parecía detenerse eterno y muy noble. Eso era la vida. Y había cierta grandeza en aceptarla así, mediocre, como algo definitivo, irremediable” (Bombal, *Obras* 177). Otro ejemplo es la protagonista de *La última niebla*, quien se entrega a la niebla que “presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva” (Bombal, *Obras* 79). La muerte es la falta de movimiento, lo irremediable (más allá de la propia irreversibilidad de la muerte), el dejar de ser y hacer.

La cabellera espesa de Yolanda parece tender un lazo entre su portadora y con un más allá. La protagonista de esta historia es aquejada por un constante sueño en el que ella se encuentra en un parque. Una noche Juan Manuel pasea por la casa cuando escucha que Yolanda gime. Entonces entra en la habitación y la encuentra acostada:

[...] duerme envuelta en una cabellera oscura, frondosa y crespa, entre la que gime y se debate. Juan Manuel deposita la lámpara en el suelo, aparta los tules del mosquitero y la toma de la mano. Ella se aferra a sus dedos, y él la ayuda entonces a incorporarse sobre las almohadas, a refluir de su sueño, a vencer el peso de esa cabellera inhumana que debe atraerla hacia quién sabe que tenebrosas regiones. (Bombal, *Obras* 160-161)

Yolanda le explica a Juan Manuel que en su sueño baja al jardín ya mencionado, en el cual hay “un silencio desde el fondo del cual se aproxima un ronco zumbido que crece y se acerca. La muerte, es la muerte. Y entonces trato de huir, de despertar. Porque si no despertara, si me alcanzara la muerte en ese parque, tal vez me vería condenada a quedarme allí para siempre, ¿no cree usted?” (Bombal, *Obras* 161). Parece entonces que Yolanda pretende

escapar de esa inamovilidad. Pero esta pesadilla y el temor a la muerte la acosan constantemente porque el tiempo en torno a Yolanda parece discontinuo: mientras ella permanece joven, su hermano y ex novio envejecen.

El jardín al que la protagonista baja en sus sueños es relacionado por Juan Manuel con la vegetación descrita en el libro de su hijo, lo que nos hace inferir que se trata de un jardín prehistórico. Yolanda huye de una inmutabilidad que ya le pertenece, por eso probablemente ella anhela un hijo, pues le ayudará a romper con la inmutabilidad de su cuerpo y garantizar una continuidad de su ser, en lugar de permanecer estática en el tiempo. Su oscura cabellera, que parece inhumana, es el vínculo que la sujeta a esa muerte inmóvil que la reclama. La forma en la que esta relación se desarrolla es por medio de la analogía del cabello con el hilo, el cual tiene que ver con este destino último del hombre y que será abordado más adelante.

El cabello en Bombal no sólo une a sus portadoras con la muerte y la naturaleza: constituye un lazo entre los personajes mismos. En *La Amortajada* Rodrigo, el primer amor de Ana María, la toma por la cintura y la lleva bosque adentro. Ahí, ella repara en la actividad de su cabello: “El viento. Mis trenzas aleteaban deshechas, se te enroscaban al cuello” (Bombal, *Obras* 89). Cuando ambos regresan al fundo, Ana María vuelve a dar cuenta de cómo sus cabellos se agitan en torno al cuello de su amante. De esta manera queda simbolizado la relación emocional que unirá a Ana María con Rodrigo pese al sufrimiento que le trajo su abandono. El vínculo de Ana María es tal que desarrolla una suerte de percepción a distancia de la presencia de Rodrigo, pues en ocasiones se dirigía instintivamente hacia el fundo donde él vivía, estando a punto de encontrarlo. El lazo queda evidenciando cuando Rodrigo acude al velorio y Ana María repara, de manera profunda, en

ese vínculo: “Ahora comprende también que en el corazón y en los sentimientos de aquel hombre ella había hincado sus raíces; que jamás, aunque a menudo lo creyera, estuvo enteramente sola; que jamás, aunque a menudo lo pensara, fue realmente olvidada” (Bombal, *Obras* 97).

Otro ejemplo se observa en la esposa de Daniel. Anteriormente se explicó que el cabello recogido simbolizaba una manera de contención, acorde además con la frialdad del matrimonio de *La última niebla*. Sin embargo, es notable que cuando la protagonista está con su amante el cabello es liberado, dando rienda suelta a su sensualidad y belleza. Remitiendo a la simbolización del cabello suelto como liberación, no es gratuito que en las escenas donde acontece un acto amoroso los personajes femeninos desaten su cabello. Esta acción no sólo va acorde con la libertad de poder vivir la sexualidad, sino además el cabello adquiere la capacidad de “enlazar” a su portadora con el objeto de su amor. Regina en la novela ya mencionada muestra con mucha fuerza esta simbolización. La protagonista descubre la infidelidad de su cuñada cuando entra de improvisto a la casa: “En la penumbra, dos sombras se apartan bruscamente una de otra, con tan poca destreza que la cabellera medio desatada de Regina queda prendida a los botones de la chaqueta de un desconocido” (Bombal, *Obras* 51). El vínculo representado por la cabellera se acentúa en la imaginación de la protagonista después de enterarse que Regina se disparó en la casa del amante: “Vislumbro en las manos del amante, enloquecido de terror, dos trenzas que de un tijerazo han desprendido, empapadas de sangre” (Bombal, *Obras* 78). Aunque no queda claro quien, según la imaginación del personaje principal, cortó las trenzas de Regina y por tanto no se esclarece la intención del gesto, queda evidenciada por medio del cabello la relación entre Regina y su amante. Con las trenzas en mano, él es el poseedor de la fuerza vital de Regina, de su amor.

La anterior acción remite a los guardapelos y a la costumbre, tan popular en la época victoriana, de regalar mechones de cabello a las personas queridas. Este simple pero significativo acto de desprenderse de una parte del cuerpo (que además dice mucho sobre la identidad de una persona) era una muestra de amor y confianza entre el portador y el destinatario. Sin embargo, el despojo es violento y tiene significaciones más amplias en el caso de Regina. Cortar el cabello no es compartir intimidad con el amante; es segar la vida. Es el símbolo de la pérdida de esta mujer no sólo de su amor, sino de esa conexión innata con la naturaleza, de su identidad y de su propia vitalidad. Así como para la protagonista de *La última niebla* la ilusión de su amante era la columna de su existencia, cuando termina la relación entre Regina y el suyo, el sentido de su vida se corta como las trenzas. El cabello ensangrentado representa la pérdida de la voluntad de vivir, sostenida antes por las manos que ahora tienen las trenzas. Pero además es posible pensar en que funciona como una simbolización de la mutilación emocional que representa la pérdida del amante: al perder una parte importante de su vida, Regina pierde también una parte importante de su cuerpo, de su identidad y de su belleza.

Si el cabello, como dice Chevalier, tiene un vínculo íntimo con las personas después de su desprendimiento, en estos ejemplos se puede ver que la intimidad se expande por medio del símbolo del cabello, que constituye un lazo, pero no uno fino y delicado como podría entenderse en una alegoría con la fibra capilar: es fuerte, implica aferramiento y es en ocasiones arrebatador. Pero además, la capacidad que tiene el cabello de vincular hace que sea posible integrar en su constelación simbólica al hilo. Durand aboga por esta asociación argumentando que “lo *arquetípico del lazo* viene a sobredeterminar subrepticamente la

cabellera, pues esta es, al mismo tiempo, signo microscópico de la onda y, tecnológicamente, el hilo natural que sirve para retorcer los primeros lazos” (Durand, *Las estructuras* 111).

Los primeros lazos tienen que ver con la muerte. El hilo recupera del cabello la representación de la fuerza vital y se constituye como símbolo del destino. Uno de los mejores ejemplos de esta simbolización es el mito de las llamadas Moiras por los griegos, o Parcas por los romanos. Las tres deidades eran reconocidas como las manipuladoras del destino, pues decidían la duración de la vida del hombre, la cual era representada por un hilo. De este modo, Cloto hilaba la hebra de la vida, Láquesis medía su longitud y Átropos decidía cuando cortarla, dando así muerte a los hombres.

Para ahondar en cómo el cabello puede ser símbolo de un lazo mortal cabe destacar el caso de la cabellera de Yolanda. Mientras duerme, el cabello de Yolanda parece arrastrarla a esa zona tenebrosa que, presumimos, es la muerte. El cabello negro, largo y misterioso refleja la vida de su portadora: enigmáticamente joven pese a parecer haber vivido demasiado tiempo, Yolanda se resiste al vínculo que traza su cabellera hacia el jardín atemporal donde se encuentra la muerte. Las trenzas de Regina, por otro lado, son también portadoras de un mensaje de muerte y despojo para su amante.

La representación del destino en la obra de Bombal abarca un tercer símbolo: el tejido. Una de las primeras significaciones que existen en torno a este elemento tiene que ver en cómo las historias de los personajes se intrincan. Es decir, el hilo de la vida de las protagonistas se enlaza con otros confeccionando así el tejido narrativo de la obra. Cynthia Carggiolis en “El texto tejido en *La amortajada* de María Luisa Bombal” identifica que la construcción de *La amortajada* se elabora por medio de tres “retazos” narrativos divididos por sus temáticas: “primero, la que contiene los acontecimientos relacionados con el velorio

de Ana María, la protagonista; segundo, los hechos narrados desde su recuerdo; y, por último, el retazo que inicia el viaje fúnebre al cosmos vegetal marcado con “Vamos, vamos. ¿A dónde?” (Carggiolis 120). A los retazos, habría que sumarle el cuento “Historia de María Griselda”, narración en donde, además de ahondar en la belleza mística de la nuera, se abonan detalles de la relación de la protagonista (Ana María) con sus hijos y su otra nuera. Pero además, cada narración de María Luisa Bombal por sí misma abona a la construcción de la visión de tapiz que es su obra completa: un tejido integral que nos ofrece una visión del mundo, de los sentimientos y de la imbricación de la realidad y el misterio.

Carggiolis, en el estudio ya mencionado, señala la relación entre la narrativa (iniciando con algunos comentarios sobre la literatura en general) y el tejido. Esta relación es pertinente no sólo abordarla desde *La amortajada*, sino desde la obra de Bombal en general. Carggiolis habla en primer lugar sobre la relación que existe entre la labor literaria y la labor textil de tejer, la idea en torno a distintas vanguardias y el tejido y menciona además que “las ideas vernáculas del texto latinoamericano, basadas en tejidos materiales, se imbrican en las concepciones texto-textiles occidentales subrayando la naturaleza heterogénea, transcultural o híbrida en este tipo de literaturas” (Carggiolis 119). La autora no sólo apunta a la relación del trabajo y la textura del texto-textil, sino a las implicaciones culturales que posee. Cabe resaltar que la actividad de tejer se ha considerado como propia de las mujeres.

Pero más allá de la recurrida imagen de la narración como un tejido, este símbolo involucra otras significaciones. Una de ellas tiene que ver con el destino de las mujeres solteras. Cuando la protagonista de *La última niebla* le pregunta a Daniel por qué se casaron él incluye en su respuesta “-¿Te hubiera gustado ser una solterona arrugada, que teje para los pobres de la hacienda? [...]Ese es el porvenir que aguarda a tus hermanas...” (Bombal,

*Obras* 49). Las palabras de Daniel ponen en relieve la estigmatización social hacia las mujeres solteras, además de hablar sobre ellas con cierto desdén, les asigna una única labor: tejer. Es posible encontrar el sentido de la espera en esta acción, pues estando ya predestinadas a hacer lo mismo, las tejedoras gastan el hilo de su vida esperando la muerte.

Tejer para esperar o mientras se espera es un símbolo que ya ha sido desarrollado en *La Odisea* por medio del personaje de Penélope. Ella promete a sus pretendientes que admitirá la muerte de su esposo Ulises y contraer nuevas nupcias cuando termine de tejer una mortaja, misma que deshace cada noche para poder ganar tiempo en lo que su marido regresa (Conf. Con Homero, s.a.). Entonces, el tejido adquiere una especial significación en la vida de Ana María pues cuando ella se encuentra *esperando* su primer hijo, fruto de las aventuras con su primer amor, dedica sus días a tejer estambre amarillo<sup>13</sup>. En el tejido se imbrica también la significación que ofrece Chevalier en su diccionario, en donde apunta que la tejeduría se relaciona con la creación y el alumbramiento (982).

Sin embargo, en el tejido narrativo que es la vida de Ana María se introduce un nudo: el aborto accidental en el que muere su primer hijo. A partir de ese momento, tejer no simboliza ya una dulce espera, sino un acto lleno de rabia: “A la mañana siguiente me hallaba otra vez tendida en la veranda con mis impávidos ojos de niña y mis cejas ingenuamente arqueadas, tejiendo, tejiendo con furia, como si en ello se me fuera la vida” (Bombal, *Obras* 94). El tejido implicará ahora una emotividad turbada y la contemplación de un destino oscuro que, si bien no es explícitamente la muerte, tiene mucho que ver con ella pues el horizonte que se vislumbra es igual de sombrío.

---

<sup>13</sup> El color amarillo tiene una importante connotación en esta novela y en la obra de María Luisa Bombal. El análisis sobre sus significaciones está presente en la sección donde se habla sobre la Tierra.

El presente y el futuro se manifiestan en la revisión de este tejido. Cuando Antonio y Ana María recién se casan, él le cuenta que solía observarla mientras ella tejía plácidamente. Entonces ella piensa:

¡Pero qué importaba! ¿No repetía acaso lo que le contó ya una, dos y muchas veces? ‘... Que ella tejía, no hacía sino tejer en la verana de cristales que abría sobre el jardín [...]’ ‘Te equivocas. Era engañosa mi indolencia. Si hubieras tirado del hilo de mi lana, si hubieras, malla por malla, deshecho mi tejido... a cada una se enredaba un borrascoso pensamiento y un nombre que no olvidaré’ (Bombal, *Obras* 116-117).

Mientras tejía, Ana María reflexionaba e imprimía en cada uno de los puntos su tristeza y su enojo. Pero la conciencia de un destino fatal encuentra su punto álgido cuando recuerda el momento en que, después de haber regresado a la casa de sus padres, Antonio va por ella muchos meses después. En el reencuentro, el marido se muestra indiferente y frío, mientras ella corre despeinada a su encuentro y se postra ante él, abrazando sus rodillas. “Muy poca cosa consigue resucitar de aquella entrevista que ahora sabe definitiva. Reconsidera y nota que su vida entera quédanle sólo el recuerdo, como signos de identificación, la inflexión de una voz o el gesto de una mano que hila en el espacio la oscura voluntad del destino” (Bomba, *Obras* 123-124).

La vida de Ana María es el tejido en el que se entrelazan varios acontecimientos con la presencia de personajes que figuran como elementos importantes en su vida. A su muerte, la protagonista no hace sino seguir la sugerencia que ella mentalmente le hizo a su marido: deshace, malla por malla, el entramado de su vida para encararla plenamente. Así como Penélope elabora una mortaja que luego deshace, por medio de la narración se elabora, pero a la vez se deshila la mortaja de Ana María, que es su propia vida reflexionada: “Durante el tejido performativo de los recuerdos de la amortajada somos testigos de que la protagonista

está ‘atada’ a sus vivencias y su descenso final sólo ocurrirá hasta que no termine de desatar y narrar el último de los nudos vitales” (Carggiolis 121).

La situación de atadura es palpable en cada una de las narraciones bombalianas: la protagonista de *La última niebla* vive atada a Daniel por las convenciones sociales, y su atadura con la vida es al recuerdo y las fantasías sobre su amante; Brígida también vive en una situación de atadura con Luis y no es hasta que el árbol que contemplaba es derribado cuando puede separarse de su marido; Yolanda vive atada a un misterio que la enlaza a ella, el muñón de su hombro y los terribles sueños que tiene sin que pueda deshacer el nudo que mantiene el entramado de las situaciones que conciernen en su vida. Por otro lado, la tripulación pirata de “Lo secreto” queda atada al fondo del mar en medio de la incertidumbre

Como se ha mostrado a lo largo de estas páginas, el cabello es uno de los símbolos más poderosos dentro de la obra de María Luisa Bombal. Por medio de su color, textura y longitud es posible conocer físicamente, pero más aún, emocional y espiritualmente a los personajes. Al surgir desde la cabeza, el cabello conecta la interioridad (emociones, sentimientos y pensamientos) con el exterior no sólo por medio del estado físico en que se encuentre, sino por medio de los lazos que establece con la naturaleza, vínculo primigenio y recíproco que tienen las mujeres en la narrativa de Bombal.

Por medio de este, es posible conectar a las protagonistas con otros elementos propiamente naturales, como el agua y la muerte. Se exploró también que el símbolo del cabello remitirá a símbolo del hilo, y este a su vez al del tejido. Hay dos grandes significaciones respecto a estos tres símbolos. La primera tiene que ver con esta triada de símbolos como representaciones del tiempo. Por un lado, el cabello es la manifestación del tiempo en tanto se deteriora con el paso de los años y las eventualidades. En el desgaste

natural del cabello es posible intuir el transcurso de una historia de vida. El hilo, reminiscencia del cabello, es el símbolo del destino y por su similitud con el anterior es posible realizar mitificaciones en las que el hilo represente el transcurso de la vida. Así, el hilo se entrama para dar paso al tejido, que a su vez es una suerte de manipulación de la historia de vida. La acción de tejer, mencionamos además, conlleva la espera y tiene una finalidad.

La segunda significación tiene que ver con estos tres elementos como símbolo de la narración. La vitalidad y subjetividad representadas por el cabello, y transcurso de la vida ejemplificado por el hilo, serán el motivo de la narración en las obras bombalianas donde las vidas de los personajes se entamará con los hilos de otros, dando así paso al tejido narrativo. Pero además, los tejidos de estas historias se unen para formar el compendio de la obra de Bombal, pues por medio del entrelazamiento de todas estas historias es posible apuntar hacia una poética en donde, se vislumbra, la trama surge desde la cabeza de las mujeres, es decir, desde la subjetividad. Aunque existan los relatos con narrador omnisciente, en ellos abundarán las introspecciones y focalizaciones que revelaran, precisamente, la subjetividad. Así, el interior que fluye y se nutre de la naturaleza abonará a la construcción de la feminidad en la que se presentará una racionalidad que es sensible, apasionada y fuertemente emocional.

## El agua

El agua es, en la obra de Bombal, uno de los símbolos más variados y complejos por el enorme despliegue de significaciones que posee. Esta particularidad no es gratuita considerando la importancia que tiene este símbolo por sí mismo, pues es poseedor de significados profundos e importantes para el hombre. Jean Chevaliere refiere que el agua, dependiendo de su forma o uso, poseerá distintas significaciones, reduciéndolas a tres grandes temas: fuente de vida, medio de purificación y centro de regeneración (57). Juan Eduardo Cirlot también refiere al sentido de renacimiento: sumergirse en agua es acercarse a la muerte y al renacimiento y nueva circulación (55). Aunque las significaciones mostradas, así como la función biológica que tiene el agua en los seres vivos, evidencian la relación del agua con la vida, es importante observar que también está vinculada con la muerte. Chevaliere también señala que “el agua, como por otra parte todos los símbolos, puede considerarse en dos planos rigurosamente opuestos, pero de ningún modo irreductibles, y semejante ambivalencia se sitúa a todos los niveles. El agua es fuente de vida y fuente de muerte, creadora y destructora” (54-55). Por otra parte, Mircea Eliade en *Lo sagrado y lo profano* (1956) aporta otra visión de la polisemia simbólica del agua:

Cualquiera que sea el contexto religioso en que se las encuentre, las Aguas conservan invariablemente su función: desintegran, anulan las formas, «lavan los pecados», son a la vez purificadoras y regeneradoras. Su destino es el de preceder a la Creación y reabsorberla, incapaces como son de rebasar su propio modo de ser, es decir, de manifestarse en formas. Las Aguas no pueden trascender la condición de lo virtual, de los gérmenes y las latencias. Todo lo que es forma se manifiesta por encima de las Aguas, separándose de ellas. (80)

La ambivalencia de significados que ofrece el agua en Bombal tendrá una inclinación hacia uno de los extremos ya mencionados. Así, “veremos que reúne los esquemas de la vida atraída por la muerte, de la vida que busca morir. Más exactamente, veremos que el agua

proporciona el símbolo de una vida especial atraída por una muerte especial” (Bachelard, *El agua* 78).

En Bombal el agua se hace presente de distintas formas que confirman su ambivalencia: es el medio en que se desarrolla el entendimiento de la conciencia de los personajes para sí mismos y de su entorno de manera sutil e indirecta. Al agua se le teme porque implica la muerte, pero cuando Ana María es sepultada, ella la anhela. Chevaliere propone que “sumergirse en las aguas para salir de nuevo sin disolverse en ellas totalmente, salvo por una muerte simbólica, es retornar a las fuentes, recurrir a un inmenso depósito de potencial y extraer de allí una fuerza nueva: fase pasajera de regresión y desintegración que condiciona una fase progresiva de reintegración y regeneración” (Chevaliere 52). El contacto con el agua, de manera general, implicará un sentido de muerte ya que siempre se correrá el riesgo de no alcanzar la regeneración o resurrección, de permanecer en la desintegración del agua. Sin embargo, nada quedará inmune con su contacto, y más aún, algunos cuerpos acuáticos como “[...] el arroyo, el río, el mar representan el curso de la existencia humana y las fluctuaciones de los deseos y los sentimientos” (Chevaliere 59) ya que es el símbolo de lo cambiante.

En la obra de María Luisa Bombal, los distintos cuerpos o presentaciones del agua desencadenan, cada una, significaciones particulares. La multiplicidad de significados es contemplada en los diccionarios de símbolos. Particularmente, Cirlot dice que “es evidente que su estado expresa el grado de tensión, el carácter y aspecto con que la agonía acuática se reviste para decir, con mayor claridad a la conciencia, lo exacto de su mensaje.” (55). Es por eso que las formas del agua en Bombal tienen distintas significaciones para cada uno de los cuerpos acuáticos en general.

En la presente sección, se seguirá el movimiento del análisis que hace Bachelard en su libro *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* (1943) en razón de una observación que va desde la superficie del agua hasta sus profundidades y sus significaciones en la obra de Bombal. “Bajo las imágenes superficiales del agua, existe una serie de imágenes cada vez más profundas, cada vez más tenaces, no tardará en sentir, en sus propias contemplaciones, simpatía por esta profundización” (Bachelard, *El agua* 14). Bachelard refiere que las imágenes del agua van haciéndose más pesadas y profundas conforme intervienen en ensoñaciones más materiales y “porque nuestro ser íntimo se compromete más a fondo, porque nuestra imaginación suena, más cerca, con los actos creadores” (Bachelard, *El agua* 37). Así, la imaginación materializante termina por sentir y construir el agua. En Bombal, el movimiento de lo superficial a lo profundo es visible a lo largo de la obra, y más al momento de adentrarnos en las significaciones que el agua tiene. Es, en los términos de este mismo filósofo, un agua pesada, “rica de tantos reflejos y de tantas sombras” (Bachelard, *El agua* 92).

Una de las primeras consideraciones respecto al agua radica en la superficie de la misma. El agua involucra la contemplación, la cual se consolida como una forma de conocimiento. En este sentido, el agua es una suerte de ojo, “el ojo verdadero de la tierra es el agua. [...] En la naturaleza sigue siendo el agua la que ve, sigue siendo el agua la que sueña” (Bachelard, *El agua* 54). El agua es, explica Cirlot, una “sabiduría intuitiva” (Cirlot 54). Uno de los primeros conocimientos mostrados al hombre por medio del agua es el saber de sí mismo. En el reflejo de la superficie del agua se conoce la propia imagen y se desarrolla el narcisismo. Bachelard explica que por medio del reflejo del observante se desarrolla el complejo de Narciso, mismo que toma el espejo como elemento activo. Pero hay una utilidad

psicológica del espejo de las aguas<sup>14</sup>, que es “naturalizar nuestra imagen para concederle algo de inocencia y naturalidad al orgullo de nuestra íntima contemplación” (Bachelard, *El agua* 39-40). Esta naturalización nos permite, según el filósofo francés, identificar el ensueño de inscribirse profundamente en la naturaleza.

En “El árbol” encontramos este complejo de Narciso y la contemplación de sí mismo cuando Brígida hace un repaso de su vida por medio de fantasías e imágenes simbólicas mientras acude a un concierto de música clásica. La primera de las melodías es una composición de Wolfgang Amadeus Mozart, quien le brinda “un puente suspendido sobre agua cristalina que corre en un lecho de arena rosada. Brígida está vestida de blanco, con un quitasol de encaje, complicado y fino como una telaraña, abierto sobre su hombro” (Bombal, *Obras* 170). A partir de estas imágenes desfilan en su memoria los recuerdos de una infancia muy prolongada, en la que se repara que Brígida es la última de seis hermanas, cuyo padre viudo estaba cansado de criar y que se simplificaba la labor de educar a la menor de sus hijas declarándola retardada, por lo que se le permitió conservar sus muñecas hasta los dieciséis años. Como el agua bajo el puente, Brígida era una persona cristalina y simple.

El agua entonces es un mirarse, reconocerse. En el caso de Brígida, el reconocimiento comienza con la consciencia de su pasado, lo que desatará el reconocimiento que ella misma hace de su vida y su personalidad, de su relación con los otros y de sus propios sentimientos

---

<sup>14</sup> Durand, en *Las estructuras antropológicas del imaginario* menciona que el espejo “no sólo es un método de redoblamiento de las imágenes del yo, y de ese modo símbolo del doblote tenebroso de la conciencia, sino que también se relaciona con la coquetería” (Durand, *La estructuras*: 104). En esta cita queda de manifiesto la consciencia profunda de la que habla Bachelard. Sin embargo, difiere de la significación que el espejo de agua posee en la obra de Bombal, pues no se presta a la coquetería, así como tampoco la reflexión sobre sí misma resulta tenebrosa.

El agua cristalina ofrece un espejo, el cual es símbolo de la verdad y de lo que es sincero “El espejo no tiene solamente por función reflejar una imagen; el alma, convirtiéndose en un perfecto espejo, participa de la imagen y por esta participación sufre una transformación. Existe pues una configuración entre el sujeto contemplado y el espejo que lo contempla. El alma acaba por participar de la belleza misma a la cual ella se abre” (Chevaliere 477). Por eso no es gratuito que el primer cuerpo de agua sea el agua cristalina, por la que pasa al cruzar un puente. Sin embargo, el reconocimiento de Brígida es un camino especial, pues la primera parte de esa contemplación tiene que ver con los juicios que se han hecho sobre ella, así, lo primero que ve la protagonista de “El árbol” es su poca inteligencia e infantilidad.

Posteriormente Brígida se reconoce frente a esas fuerzas externas, representadas por el mar y en las que se profundizará más adelante, para finalmente dar paso al reconocimiento de sus sentimientos y a la ejecución de sus deseos, separándose por fin de su esposo. De esta manera se ahondará no sólo en la imagen de sí misma que le dan el conocimiento de lo que piensan de ella los demás, sino que se irá adentrando en esta introspección hasta develar para ella y para el lector, el entramado de sus emociones, lo cual se observará con más detalle cuando se hable de la lluvia y del mar.

Es importante notar además que así como para Narciso su imagen se vuelve el centro de su mundo, la contemplación de sí mismas se vuelve el centro de las mujeres en varios momentos de la narrativa bombaliana, no sólo en “El árbol”, sino en narraciones como *La amortajada* donde el repaso de una vida es el *leitmotiv* de la misma. Sin embargo en *La amortajada* hay un momento en el que la naturalización del reflejo no se cumple en los términos bachelarianos, sino que da paso al reconocimiento de las emociones en un momento

importante de su vida, poco después de haber contraído matrimonio. Después de llegar a su nueva casa, Antonio muestra a Ana María un regalo que tiene para ella: “estanque de tinta sobre cuya superficie se recortó su propia imagen envuelta en el lago peinador blanco” (Bombal, *Obras* 118). El estanque fue colocado a manera de espejo para que ella pudiera peinarse las trenzas cada mañana. Pero para Ana María, el detalle no resulta para nada agradable pues su reflejo no se encuentra naturalizado. “Miró afligida el paisaje que se reflejaba invertido a sus pies. Unos muros muy altos. Una casa de piedra verdosa. Ella y su marido, como suspendidos entre dos abismos: el cielo, y el cielo en el agua” (Bombal, *Obras* 118). Lo que la protagonista ve no es sino la imagen de su desolación, evidenciada por el paisaje extraño y tan distinto al de la casa de su padre, donde pasó toda su vida hasta el momento de su matrimonio. Lo que ve no es una imagen con la que pueda sentirse identificada e idealizada, sino el reflejo de su profunda y reprimida tristeza. Cabe además señalar que la contemplación de la imagen no se realiza por voluntad propia, sino que es propuesta e impuesta por el marido, quien quiere recrear una escena de la juventud de Ana María, cuando era espiada por él mientras se peinaba.

Ahora bien, la contemplación de la imagen propia es profundizada en *La última niebla*. Hay un primer momento en esta novela en que la protagonista se observa a sí misma, que es cuando contempla el cadáver de una mujer. Como resultado del encuentro, la protagonista de la historia sale corriendo de la casa y exclama: “¡Yo existo, yo existo—digo en voz alta—y soy bella y feliz! Sí, ¡feliz!; la felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil” (Bombal, *Obras* 51). Este es el primer momento en que ella hace reparo de su existencia. Sin embargo, el gesto está motivado por la desesperación. El reclamo de la existencia es impuesto por la indiferencia del esposo de una manera similar a la que Antonio

ofrece un reflejo desnaturalizado para Ana María. Sin embargo, en su camino por el bosque, la protagonista de *La última niebla* se encuentra en un estanque, se desnuda y comienza a reparar en las formas de su cuerpo.

Una vez que quien se observa se ve “naturalmente duplicado” se abre paso a un narcisismo que no es neurotizante sino idealizante, donde la sublimación no se presenta como la negación de un deseo sino que “puede ser una sublimación por un ideal. (Bachelard, *El agua* 42). Entonces Narciso ya no dice: “Me amo tal cual soy”, dice: “Soy tal cual me amo”. (Bachelard, *El agua* 42). De aquí deviene la sublimación de la caricia. Bachelard entonces explica que la contemplación de Narciso sobre sí mismo está ligada a la esperanza y empuja a Narciso fuera del presente. Una situación similar aparece para la protagonista anónima, quien expresa:

Entonces me quito las ropas, todas, hasta que mi carne se tiñe del mismo resplandor que flota entre los árboles. Y así, desnuda y dorada, me sumerjo en el estanque. No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua. Me voy enterrando hasta las rodillas en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y me penetran. Como brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua (Bombal, *Obras* 53).

De este modo se abre para ella el goce sensual del narcisismo idealizante que naturaliza el reflejo. En ese momento, y en el instante culmen del goce sensual (el encuentro con el amante), se suspenderá para ella el presente. Sin embargo, en ella no hay una evasión del deseo, sino una exaltación de esa necesidad de disfrutar su cuerpo. La relación con el hombre desconocido le dará a esta mujer los medios suficientes para sostener la ilusión de que fue realmente amada. La fantasía del amor es importante para ella no porque esté realmente enamorada de este personaje anónimo, sino porque esa presencia le proporcionará la

seguridad temporal de haber disfrutado plenamente su sexualidad alguna vez, sin que el asomo de la niebla ni el recuerdo de la primera mujer de Daniel la opaque.

La inmersión que realiza el personaje en el estanque también evocará al sentido antes mencionado del renacimiento, pues al meterse en el estanque revive para sí misma su propia imagen, esa existencia reclamada después de haber visto a la mujer muerta en la casa. La muerte de la primera esposa de Daniel y su posterior matrimonio figuran para ella como una suerte de muerte en vida de la cual se libra por medio del despertar del deseo sensual y su ejecución por medio de su reconocimiento y la aventura con el amante. Sin embargo, la relación entre el agua y la muerte sigue latente no sólo por el motivo antes mencionado de la mujer muerta, sino porque el agua, elemento que despierta en la protagonista sus deseos, es también la que se lleva, con la muerte de Andrés, la confirmación de la realización del avistamiento del amante.

La ilusión del amante es tan fuerte y conmovedora que la protagonista siente incluso que lo traiciona cuando está con su esposo. Ella le escribe para explicarle las circunstancias bajo las cuales le fue “infidel” y narra que, al igual que su primer encuentro, Daniel intentó buscar en su cuerpo el recuerdo de su primera esposa. Pero una vez que termina el encuentro, Daniel le lleva a su actual mujer un vaso con agua mientras ella permanece lánguida, no obstante cómoda, mientras la lluvia se hace presente en el exterior.

Como la situación se repite, la protagonista agrega en su justificación: “¿Y ahora comprendes por qué volví a Daniel? ¿Qué me importa su abrazo? Después venía el hecho, convertido ya en infalible rito, de darme de beber; después era el gran descanso en el amplio lecho” (Bombal, *Obras* 67). De este modo, el acto amatorio del que no se sabe destinatario, la actividad que en un principio parecía deshonrosa y dolorosa, se tiñe ahora de una cálida

resignación. Sin embargo, es notorio que detrás de la resignación es posible atisbar el dolor, como ella misma señala: “Y en el momento en que sentía cierto extraño nudo retorcerse en mi garganta, hasta sofocarme, la lluvia comenzaba a caer. Se apoderaba entonces de mí el mismo bienestar del primer día. Me parecía sentir el agua resbalar dulcemente a lo largo de mis sienes afiebradas y sobre mi pecho lleno de sollozos” (Bombal, *Obras* 68). Es pertinente resaltar el contraste que existe entre la lluvia que golpea fuera de la casa y el agua que la protagonista bebe dócilmente de las manos de su esposo. Estas dos aguas se confrontan como la imagen de una fuerza exterior y natural frente a la domesticación y la resignación que la protagonista asume respecto a las relaciones sexuales que mantiene con Daniel. Pese a que la protagonista percibe con cierta comodidad y calidez esta actividad la lluvia, igual que su deseo, permanecen y fluyen: sus anhelos y la imagen de su amante, al igual que la lluvia, son algo que no pueden contener y menos aún evitar.

De esta manera es posible deducir que la lluvia en la obra bombaliana no es sólo un fenómeno atmosférico, sino que está presente para representar una tristeza que no es llorada en medio de la resignación. Respecto a la lluvia, Bachelard expresa que “mil veces sin duda la imagen de las lágrimas se le aparecerá al pensamiento para explicar la tristeza de las aguas” (Bachelard, *Obras* 142). En este caso, la lluvia sirve para hacer sentir la tristeza de las protagonistas. En la lluvia se encuentra el consuelo a las penas.

En “El árbol” la lluvia se hace presente cuando Brígida se enoja con Luis y decide no hablarle durante la cena. El esposo se exaspera y deja a la protagonista sola en el comedor. Brígida se siente muy ofendida con la actitud de su esposo y decide irse, pero cuando está tomando sus cosas para abandonar la casa repara en el árbol que se asoma a la ventana y opta por quedarse para escuchar y observar la lluvia que se anuncia: “Un pesado aguacero no

tardaría en rebotar contra sus frías hojas. ¡Qué delicia! Durante toda la noche, ella podría oír la lluvia azotar, escurrirse por las hojas del gomero como por los canales de mil goteras fantasiosas” (Bombal, *Obras* 176). La lluvia distrae a Brígida de su idea de marcharse de casa y marca el periodo en que la resignación se hace presente en su vida. Es posible percibir cierta similitud entre la presencia de la lluvia en *La última niebla*, pues ambas protagonistas se encuentran en sus casas en plena resignación doméstica mientras que intentan reprimir sus deseos naturales, representados como la inevitabilidad de la lluvia. En lo sucesivo, la relación entre Brígida y Luis comenzará a decaer hasta el grado en que él asume el desamor de su esposa. Sin embargo, Brígida no hace nada por desmentir las sospechas de su marido y acepta esta forma de vivir:

Se acercó a la ventana, apoyó la frente contra el vidrio glacial. Allí estaba el gomero recibiendo serenamente la lluvia que lo golpeaba, tranquilo y regular. Todo parecía detenerse, eterno y muy noble. Eso era la vida. Y había cierta grandeza en aceptarla así, mediocre, como algo definitivo, irremediable. Mientras del fondo de las cosas parecía brotar y subir una melodía de palabras graves y lentas que ella se quedó escuchando: “Siempre”, “Nunca” [...] ¡Siempre! ¡Nunca!... Y la lluvia, secreta e igual, aún continuaba susurrando en Chopin. (Bombal, *Obras* 177).

Los sentimientos que acogen a Brígida son la resignación y la melancolía, y el objeto que le ayuda a resistir es el árbol y la contemplación de la lluvia que golpea sus hojas. Así, la lluvia transmite la percepción de la vida para la protagonista, marcada por un “siempre” y un “nunca” que indican la perpetuidad e inamovilidad de su situación. La lluvia acentúa la tristeza de Brígida, le da voz a su dolor y representa el llanto que ella no se atreve a soltar.

La lluvia no sólo tendrá que ver con una resignación doliente que implica un llanto reprimido y callado abnegadamente. La lluvia, como suplente del llanto, evita el ahogamiento que, según Durand, las lágrimas implican (*Obras* 102). La contención del llanto implicaría

la creación de un “estanque infernal” interno para la sufriente, pero ante las auto-imposición de reprimirse, la lluvia es el medio de *desahogo*. En *La amortajada*, la lluvia tiene que ver con la exaltación de una resignación de carácter más bien positivo, pero igualmente triste, cuando Ana María está en su velorio y comienza a percibir su entorno: “El murmullo de la lluvia sobre los bosques y sobre la casa la mueve muy pronto a entregarse en cuerpo y alma a esa sensación de bienestar y melancolía en que siempre le abismó el suspirar del agua en las interminables noches del otoño” (Bombal, *Obras* 83).

Pero la lluvia para Ana María es también una suerte de conocimiento de sus sentimientos. A diferencia del estanque en donde las protagonistas se daban cuenta de su corporalidad, la lluvia confronta a las protagonistas con sus sentimientos. En *La amortajada* se hace una amplia descripción de la lluvia y de las sensaciones que siente Ana María al escucharla caer, “caer y resbalar como lágrimas por los vidrios de las ventanas, caer y agrandar hasta el horizonte las lagunas, caer. Caer sobre su corazón y empapararlo, deshacerlo de languidez y tristeza” (Bombal, *Obras* 83) y menciona que es la primera vez que disfruta de esa forma de una emoción. La lluvia es el inicio de la retrospectión y del encuentro de Ana María con los personajes de su vida. La lluvia es el telón para el repaso de su vida.

Los mismos valores de la lluvia hacen su aparición, en la memoria de la amortajada, cuando recuerda el otoño en que Rodrigo la toma de la cintura y se interna con ella en el bosque. La pareja regresa al fundo cuando son amenazados por la lluvia, iniciando para ellos un amor que también terminará, para Ana María, en la resignación del abandono. El abandono se deja ver cuándo, ya embarazada, intenta encontrarse con Rodrigo en los últimos días de un verano lluvioso. Finalmente, la pérdida total de este amor termina para Ana María con el aborto accidental del hijo de Rodrigo, en una noche en la que se desata la tormenta.

De ahí en adelante, para Ana María no habrá más que una rabiosa resignación respecto a lo sucedido entre ella y su primer amor, hasta el momento en que él la visita en su velorio y ella puede darse cuenta de que él también llevó marcado su amor. Una vez más acomete con la lluvia el símbolo del llanto. La lluvia, en Bombal, implica sobre todo admitir y asumir la inmutabilidad del contexto en que desarrolla la vida, pero además implica la resignación como forma de enfrentarse al mundo.

Otra forma de tristeza y resignación se ve en “Islas nuevas”, en primer lugar cuando la madre de Juan Manuel va a dejar orquídeas en la tumba de su nuera, sobre su rostro. Conforme la señora se interna en la cripta, comienza una breve reflexión sobre la muerte y la lluvia se hace presente. Después, cuando Juan Manuel llega a su casa después de la sorpresa que ver el muñón de ala en el hombro de Yolanda le produjo, en cuanto cierra la puerta tras de sí se desata una lluvia torrencial. Las lluvias tendrán que ver con una actitud resignada ante dos misterios: la muerte y la mujer anhelada pero temida.

La resignación de Juan Manuel es consecuencia de su rendición por comprender a Yolanda. Ella es un misterio que escapa de sus manos y su comprensión. Cuando Juan Manuel le entrega el pañuelo a Billy y se dan cuenta de que la medusa se ha deshecho, el padre hace la relación entre el lago y las islas que ya no existen como la medusa, sin embargo no se esfuerza por comprender el vínculo entre los fenómenos de los que apenas, parece, acaba de darse cuenta.

La resignación que se muestra en la obra de Bombal se presenta como una suerte de fuerza externa que provoca el dolor: la indiferencia ajena, una persona a la que no es posible comprender, un amor que abandona, el misterio de la muerte. Sin embargo, cuando hablamos de la lluvia hablamos de los efectos. Las circunstancias o situaciones que les acontecen a los

personajes están representadas por un cuerpo acuático superior al de la lluvia: el mar. “El agua de mar es un agua inhumana, que falta al primer *deber* de todo elemento reverenciado, que es el de servir *directamente* a los hombres” (Bachelard, *El agua* 220). En la narrativa de Bombal, el mar es una fuerza superior que somete la voluntad de los personajes.

Podría decirse que este mar es romántico en tanto representa a la naturaleza indómita y la incapacidad del hombre por sobreponer su voluntad<sup>15</sup>. El mar representa aquello que avasalla al hombre, y sin embargo en la escritura de Bombal en ocasiones se presenta de manera muy sutil. Cuando Juan Manuel comienza a desarrollar su afecto, pero además su desconcierto hacia Yolanda, la confusión que se cierne en torno a él hace una marejada en su cabeza: “grandes ruidos le azotan el cerebro como colazos de una ola que vuelve y lo revuelve batiendo su flanco poderoso y helado contra él” (Bombal, *Obras* 160). En este caso, el mar representa la fuerza de los sentimientos que doblegan a las personas.

Contrario a lo que pasa con la represión del llanto, cuando es liberado y muestra una emoción fluida y liberada, el agua que lo representa no es ya la de la lluvia, sino la del mar. Cuando en *La amortajada* Ana María repara en que Antonio llora en su muerte, pronuncia que “la primera lágrima es un cauce abierto a todas las demás, que el dolor y quizás el remordimiento han conseguido hender una brecha en ese empedernido corazón, brecha por donde en lo sucesivo se infiltrarán con la regularidad de una marea que leyes misteriosas impelen a golpear, a roer, a destruir” (Bombal, *Obras* 130). Los sentimientos que tiene

---

<sup>15</sup> Una muestra de la importancia del mar para el romanticismo se encuentra en *Der Wanderer über dem Nebelmeer* (*El caminante sobre el mar de nubes*), pintura de Caspar David Friedrich, considerada como una de las obras pictóricas más representativas del romanticismo y en la que se plasma un mar de nubes, fenómeno atmosférico creado por condiciones marítimas. En el artículo “El mar, absoluto literario. La influencia del romanticismo alemán en la *renaixença* catalana” María Teresa Calo Valverde desarrolla la importancia de la temática marítima en el romanticismo, haciendo énfasis en el trabajo de Gohete, uno de los más influyentes escritores del romanticismo alemán.

Antonio ante el cuerpo de su esposa lo doblegan, no prometen una liberación sino un constante acecho, del que él no podrá librarse para controlar su llanto.

Los avistamientos del mar como las circunstancias que someten a la protagonista son claros cuando reparamos en la fantasía en que Brígida, al tiempo que escucha a Beethoven en la sala de conciertos, se interna en el agua:

Y ahora Beethoven empieza a remover el oleaje tibio de sus notas bajo una luna de primavera. ¡Qué lejos se ha retirado el mar! Brígida se interna playa adentro hacia el mar contraído allá lejos, refulgente y manso, pero entonces el mar se levanta, crece tranquilo, viene a su encuentro, la envuelve, y con suaves olas la va empujando, empujando por la espalda hasta hacerle recostar la mejilla sobre el cuerpo de un hombre. Y se aleja, dejándola olvidada sobre el pecho de Luis (Bombal, *Obras* 171-172).

El empuje es suave, reflejo de las circunstancias que llevaron a Brígida a casarse con Luis: siendo ella tonta y él paciente, dicho matrimonio parecía la resolución más natural y adecuada para las condiciones de la protagonista. Así, Brígida se deja conducir en medio de la oscuridad hacia el pecho de su ahora esposo. Pero además, reparando en la luna de primavera que se hace presente en la ilusión de la protagonista, es posible considerar otro nivel de influencias externas al pensar en cómo este astro interviene con la dinámica de las mareas. Así como el mar embravece con la luna, así podrían verse alentadas las circunstancias que conducen a Brígida a aceptar su matrimonio con Luis; no sólo por el cariño que le tiene y la comodidad que le hace sentir, sino además por los comentarios y las consideraciones que las otras personas tienen sobre ella y que probablemente merman en la apreciación que desarrolla de sí misma y su destino.

Posteriormente el bullicio del mar es confundido con los sonidos del árbol en el vestidor. La narración se traslada hacia otro momento de la vida de la protagonista en el que se sostiene la continuidad con dejarse llevar. Ahora, en lugar de mostrar las influencias se

aprecian las características que tiene su matrimonio pues lo que en un principio era una unión feliz terminó en una relación conflictiva: Luis comienza a avergonzarse de la poca lucidez y la diferencia de edad con su esposa, asunto que termina con la indiferencia hacia ella. Sin embargo, al igual que como se deja llevar por el mar Brígida sigue conduciéndose pasivamente hacia la nueva dinámica marital. Al adentrarse en aquel mar nocturno, en el panorama del reconocimiento de su vida, nos damos cuenta de que Brígida pasó los años de su juventud bajo la “luna de primavera”, en medio de la oscuridad en que la tenía sumida el distanciamiento con su esposo mientras ella intentaba acercarse a él “como una planta encerrada y sedienta que alarga sus ramas en busca de un clima propicio” (Bombal, *Obras* 172). Así, en la vitalidad de su primavera, aquel lirio floreciente que era Brígida está inmerso en la oscuridad de la noche sin que alguien la valore haciéndola sentir amada.

Si, como dice Bachelard, “el pasado de nuestra alma es un agua profunda” (Bachelard, *El agua* 86), el agua profunda del mar en que se sumerge Brígida representa una revisión más honda de su pasado. Se trata, de nueva cuenta, de una forma de conocimiento que ya no tiene que ver con la imagen de sí misma proyectada por el agua, sino con una historia de vida. El mar, en su profundidad, encarna la idea del pasado, pero en su movimiento, encarna las ideas de la fuerza exterior y, en el caso de Brígida, de la condición de la voluntad.

La superioridad del mar ante la voluntad humana está presente también en “Lo secreto”. El cuento narra la desventura de El Terrible, el barco pirata que “siglos atrás rodara absorbido por la escalera de un remolino, y que siguiera viajando mar abajo entre ignotas corrientes y arrecifes sumergidos” (Bombal, *Obras* 190). Cuando el Capitán despierta, se da cuenta de que el barco ya no está en el mar y que, además, no se puede ver por ninguna parte, así que ordena a su tripulación explorar la zona en su búsqueda. El Chico, tripulante más

joven, se queda con el Capitán, y comienzan a hablar sobre las extrañezas que perciben en el barco después del naufragio: “ –Mi Capitán–dice en aquel momento El Chico, con la voz muy queda–¿no se ha fijado usted que en esta arena los pies no dejan huella? –¿Ni que las velas de mi barco echan sombra?–replica éste, seco y brutal.” (Bombal, *Obras* 192).

Después, El Chico le hace ver al Capitán que las otras criaturas que los rodean, las estrellas de mar, además de estar vivas (experiencia inusual en la superficie) sí dejan huellas en la arena. Finalmente el Capitán admite que están hundidos, dejando ver así el poderío del mar. Pero además, en la narración vuelve a hacerse presente un sentimiento que resulta incontenible, cuando los personajes comenzaron “a oír y sentir dentro de ellos mismos el surgir y ascender de una marea desconocida. La marea de un sentimiento del que no atinan a encontrar el nombre. Un sentimiento cien veces más destructivo que la ira, el odio o el pavor. Un sentimiento ordenado, nocturno, roedor. Y el corazón a él entregado, paciente y resignado.–Tristeza–murmura al fin El Chico, sin saberlo.” (Bombal, *Obras* 193). La tristeza, de nueva cuenta, se presenta sin que quien la sufra pueda reprimirla, como le acontece al Capitán cuando le responde a El Chico que están bajo el mar:

[...] estalla el viejo Pirata en una de esas sus famosas, estrepitosas carcajadas, que corta súbito, casi de raíz. Porque aquello que quiso ser carcajada resonó tremendo gemido, clamor de aflicción de alguien que, dentro de su propio pecho, estuviera usurpando su risa y su sentir; de alguien desesperado y ardiendo de deseo de algo que sabe irremisiblemente perdido (Bombal, *Obras* 193)

Respecto a lo anterior, es notable que hay en Bombal una ocupación por invertir ciertos valores: el orden de las cosas se subvierte, se descentra para dar paso a otro orden donde personajes marginales, como amas de casa o piratas, adquieren protagonismo. En este mismo

orden, la naturaleza adquiere una valorización moralizante, mientras que los sentimientos y las emociones se preponderan por encima de la racionalidad.

En estas relaciones presentadas es posible ver que el mar implica además la muerte, ya sea biológica, como en el caso de Ana María y la tripulación de El Terrible, como metafórica, como en el caso de Brígida, que se entrega a una vida desprovista de amor. Como se señaló al principio de esta sección, el agua está cargada de significados ambivalentes y uno de los principales es aquel que la vincula con la vida y la muerte. Respecto al mar específicamente, Cirlot dice que posee las significaciones que lo vinculan a la vida y la muerte, al renacimiento, además que “simboliza un estado transitorio entre los posibles aún informales y las realidades formales, una situación de ambivalencia que es la de la incertidumbre, de la duda, de la indecisión y que puede concluirse bien o mal. De ahí que el mar sea a la vez imagen de la vida y de la muerte” (Cirlot 689).

Es importante atender que, incluso en la muerte, el mar estará también vinculado a la vida: “el mar, los océanos, se consideran así como la fuente de la vida y el final de la misma. «Volver al mar» es como «retomar a la madre», morir” (Cirlot 298). Por otro lado Gilbert Durand menciona que el mar es “el engullidor primordial y supremo” (*Las estructuras* 232) y que precisamente el engullimiento proyecta “la imagen maternal por el término medio de la sustancia, de *la materia* primordial, a veces marina, otras telúrica” (*Las estructuras* 232).

Hay dos momentos en la obra de Bombal en los que se habla sobre Ana María, el mar y su muerte. El primero de ellos es en *La amortajada*, donde se describe cómo va descendiendo a la tierra hasta que “Hizo pie en el lecho de un antiguo mar y reposó allí largamente, entre pepitas de oro y caracolas milenarias” (Bombal, *Obras* 43). El segundo es en “Historia de María Griselda”, cuando al final de la narración se establece el momento del

recuerdo con el momento en que ella está amortajada y dice “Aquel tictac hendiendo implacable el mar del tiempo, hacia adelante, siempre hacia adelante. Y las aguas del pasado cerrándose inmediatamente detrás. Los gestos recién hechos ya no son Océano que se deja atrás, inmutable compacto y solitario” (Bombal, *Obras* 215). Ana María, después de ser enterrada (la tierra también tiene su significación respecto a la muerte y al sentido de “retornar a la madre), reposará finalmente en el mar, el principio y fin de todas las cosas.

El agua de mar es “agua animal” (Bachelard, *El agua* 181), el primer alimento. “La sal traba una ensoñación, la ensoñación de la dulzura, una de las ensoñaciones más materiales y naturales que existen. La ensoñación natural guarda siempre un privilegio para el agua dulce, para el agua que refresca y quita la sed” (Bachelard, *El agua* 235). Sin embargo, es anhelada. Cuando se requiere de la materialización de curar la sed se apela a la vida, pero una vez en la muerte no hay necesidad de saciar la sed, no hay necesidad del agua dulce, y entonces se revela el lugar del mar como el sitio primigenio.

Pero no sólo el mar es la única forma del agua que se relaciona con la muerte. Prácticamente todas las aguas implican un riesgo a morir, como el estanque en que se baña la protagonista de *La última niebla* y que termina siendo el lugar donde muere Andrés. Bachelard hace unas reflexiones importantes en torno al agua y la muerte. Señala, primero, que “la muerte es entonces una larga y dolorosa historia, no es tan sólo el drama de una hora fatal, es “una especie de descaecimiento melancólico” [...] El agua no es ya una sustancia que se bebe sino que se *traga* a la sombra como un negro jarabe” (Bachelard, *El agua* 88-89). Esta agua mortuoria está relacionada con la noche, con la oscuridad, con la sombra, convirtiéndose así en “una tumba cotidiana a todo lo que, cada día, muere en nosotros. El

agua es también una invitación a morir: es una invitación a una muerte especial que nos permite alcanzar uno de los refugios materiales elementales”. (Bachelard, *El agua* 89-90).

Las aguas oscuras, la muerte en el agua, están presentes de muchas maneras en la obra de Bombal. Algunas de ellas son sutiles, como el mar en que Brígida se sumerge durante la ensoñación que Beethoven le provoca y que, se señaló antes, representa una muerte en vida. Esta muerte en vida estará señalada por la hora en que se adentra en la playa: la noche. De igual manera, la niebla, como se desarrolló en la sección dedicada a este fenómeno, representa un estado de muerte en vida, esta vez cotidiano. Las dos formas de agua oscuridad, al ser introducidas de manera sutil, pautarán la aparición de un ambiente asfixiante y mortuorio que se torna usual en la vida de los personajes.

De manera mucho menos sutil aparece el río: “Nunca, no, nunca olvidó el terror que los sobrecogió al despertar. Un paso más y aquella noche habrían desaparecido todos. El coche estaba detenido al borde de la escarpa. Y allá, en lo hondo, debajo de una espesa neblina, y encajonado entre las pendientes, adivinaron, corriendo a negros borbotones, el río” (Bombal, *Obras* 112). El sentido de la muerte en esta aparición del río se ve reforzado por la presencia de la niebla. Esto hace que se exalte otro sentimiento importante: el temor al agua traducido al temor a la muerte. Sin embargo este río, que se intuye es el mismo río en que María Griselda hecha sus trenzas, adquiere precisamente con la nuera de Ana María otra significación, pues con ella se afianza la idea de una constelación simbólica que vincula a la mujer con el agua y la muerte de una forma más natural.

Sin embargo, mientras Bachelard expone que en la literatura de Edgar Allan Poe la naturaleza se presenta como algo pesado y doloroso, y por tanto el agua corre como agua maldita, es apreciable que en Bombal tanto la naturaleza como el agua adquieren en

momentos un carácter distinto, pues sus connotaciones no son tan pesadas, carecen de esta maldición. La muerte, que reposa en el agua, se convierte más bien en destino natural de la vida. Si bien hay momentos, como el ya mencionado en *La amortajada*, en los que se teme a la muerte, también es cierto que se muestra como morada deseada después del fallecimiento. Lo que presenta la autora, más allá de la concepción de la muerte como una fatalidad, es una actitud posible ante ella, actitud que incluso podría tomarse como una suerte de salvación. Así, al agua, y por consiguiente a la muerte, se le teme, se le acepta y se le anhela según sea el estado emocional en que se encuentre el personaje. Se asume que el agua, explica Bachelard, “es el verdadero *soporte* material de la muerte y, más aún, por una inversión muy natural de la psicología del inconsciente, comprenderemos en qué profundo sentido, para la imaginación material marcada por el agua, la muerte es la hidra universal” (Bachelard, *El agua* 103). El carácter aversivo se pierde y, al igual que pasa con el reflejo en las aguas cristalinas, más que volverse cotidiana, la muerte se naturaliza.

Bachelard señala también que “las aguas inmóviles evocan a los muertos porque las aguas muertas son aguas durmientes” (Bachelard, *El agua* 103). Aquí es posible señalar otro matiz al respecto a la inamovilidad, la muerte y el agua. Para los personajes que siguen vivos en *La amortajada*, Ana María está presente de cuerpo, pero no así su conciencia. Sólo ella, la muerte y los lectores son partícipes de sus pensamientos y sentimientos. Recuperando lo explicado respecto a la inmovilidad y la muerte en la sección de la niebla, es posible decir que el agua y la muerte no son del todo quietud porque aparece en Bombal una vida, una posibilidad de existencia después del fallecimiento. Es esta la actitud salvadora que se mencionó antes. El agua evoca una quietud, pero no una “inamovilidad definitiva” que no existe en la “muerte de los vivos”, sino “en la muerte de los muertos”. Ana María, después

de muerta, conserva sus capacidades reflexivas y emocionales. El verbo existir, pensar, reflexionar y sentir la unen al océano, “aguas abajo, más debajo de la honda y densa zona de tinieblas, el océano vuelve a iluminarse” (Bombal, *Obras* 189). Son precisamente esas aguas donde la tripulación de El Terrible vuelve a cobrar la conciencia y se enfrentan al reconocimiento de su muerte. Morir, en Bombal, es realizar un viaje al mar y responde al mito del amortajamiento en el que se imagina que se regresa a la madre: “La muerte en las aguas es para la ensoñación la más maternal de las muertes” (Bachelard, *El agua* 114).

Por eso, aunque la muerte se dé en tierra, se sueña con el contacto con el agua para poder resurgir y garantizar que se puede seguir existiendo, “sufriendo y gozando en su carne el ir y venir de lejanas, muy lejanas mareas; sintiendo crecer la hierba, emerger islas nuevas y abrirse en otro continente la flor ignorada que no vive sino un día de eclipse” (Bombal, *Obras* 144). En “Lo secreto”, la vida de los piratas continua en las profundidades del mar. Incluso en el inicio de este cuento, en la cita mencionada renglones atrás, se atisba el renacimiento de la luz en las profundidades del océano cuando ésta ya se había extinto.

Esta imagen de volver al seno mismo de la creación por medio de la muerte y el agua se realiza por el sentimiento filial que se genera hacia la naturaleza ya que, “sentimentalmente, la naturaleza es una *proyección* de la madre” (Bachelard, *El agua* 176). La muerte, tan acuática en Bombal, será una tragedia donde cabe la esperanza, ya que el agua mortuoria que conduce al origen se relacionará con una suerte de agua nutricia. La nutrición no será alimentaria sino experiencial, pues el contacto con el agua, incluso las aguas del mar, será inclusive cálido (como en “El árbol”), pero sobre todo ofrece un cambio al contacto con ella. De ahí que después del baño, en un estanque, cambie la percepción que se puede tener de sí mismo o que echar las trenzas al río no implique sólo un riesgo sino además una suerte

de comunión con la naturaleza. Es notable que “Sumergirse en las aguas para salir de nuevo sin disolverse en ellas totalmente, salvo por una muerte simbólica, es retornar a las fuentes, recurrir a un inmenso depósito de potencial y extraer de allí una fuerza nueva: fase pasajera de regresión y desintegración que condiciona una fase progresiva de reintegración y regeneración” (Chevaliere 52-53). Es decir, los personajes no serán inmunes al agua, sus significados y sus efectos sobre ellos.

Los personajes de Bombal son viajeros que se aproximan o viajan en la muerte. “La muerte es un viaje y el viaje es una muerte. “«Partir es morir un poco». Morir es realmente partir y sólo se parte bien, animosamente, cuando se sigue el hilo del agua, la corriente del largo río. Todos los ríos van a dar al Río de los muertos. Sólo esta muerte es fabulosa; sólo esta partida es una aventura” (Bachelard, *El agua* 117). De esta forma es posible ver que Brígida se aproxima a la muerte en vida cuando se aproxima al mar, pero que renacerá cuando abandone a Luis y recobre el rumbo de su vida. El jardín al que *baja* Yolanda supone también una suerte de inmersión en la muerte, la cual es librada con esfuerzos noche tras noche, convirtiéndose en una de las imágenes más fuertes sobre la relación entre la mujer y la muerte. María Griselda, sumergiendo sus trenzas en el agua, también muestra esa relación entre la muerte y la mujer pero de manera naturalizada al jugar con el agua del río. Ana María, se mencionó antes, propone una especie de vida nueva en la que, menciona hará “emerger islas nuevas” (Bombal, *Obras* 144). La protagonista de *La última niebla*, no sólo cobra consciencia de sí misma, sino que en el ejercicio de la misma dará paso a la aventura y al anhelado goce de su cuerpo. La tripulación de *El terrible* se encuentra en la superficie cuando los asalta el viaje hacia las profundidades del agua y hacia la muerte.

Adentrarse en las aguas, además de la posibilidad de muerte y renacimiento, implica la posibilidad de conocimiento. Cirlot explica que, por su relación con lo maternal, el agua represente la “sabiduría intuitiva” (Cirlot 55). El agua se constituye como otra forma de contemplación. Bachelard define que el lago es “un gran ojo tranquilo. El lago recoge toda la luz y hace un mundo con ella. Gracias a él, ya, el mundo es representado” (Bachelard, *El agua* 50), así que el agua puede considerarse como un medio de saber. Las formas de contemplación se constituyen como forma de conocimiento. La contemplación, dice Bachelard, es además otra rama de la voluntad. Las cosas piden ser observadas, pero además, contemplar es participar en la voluntad de la belleza (*El agua* 54). Sin embargo, la contemplación y la reflexión en el agua no sólo responde a la voluntad de la belleza por ser mirada, sino a la voluntad del misterioso por ser comprendido.

Lucía Guerra, en la introducción que elabora de las *Obras Completas* para la editorial Zig-Zag, menciona que en la crónica *Mar, cielo y tierra*, se distingue “una concepción de la mujer como poseedora de los misterios ancestrales del agua y la tierra” (Bombal, *Obras* 30). Rescatamos este comentario ya que el inicio de esta crónica es el mismo que el del cuento “Lo secreto”. La sabiduría del agua se hace presente cuando se adentra en ella, cuando se nada en ella y se observa a través de ella. Cuando la narradora de *La última niebla* habla sobre el avistamiento de su amante mientras ella nadaba en el estanque, años después del encuentro sexual, relata que:

Sucedió este atardecer, cuando yo me bañaba en el estanque. De costumbre permanezco allí largas horas, el cuerpo y el pensamiento a la deriva. A menudo no queda en mí, en la superficie, más que un vago remolino; yo me he hundido en un mundo misterioso donde el tiempo parece detenerse bruscamente, donde la luz pesa como una sustancia fosforescente, donde cada uno de mis movimientos adquiere sabias y felinas lentitudes y yo exploro minuciosamente los repliegues de ese antro de silencio. Recojo extrañas caracolas, cristales que al traer a nuestro elemento se

convierten en guijarros negruzcos e informes. Remuevo piedras bajo las cuales duermen y se revuelven miles de criaturas atolondradas y escurridizas (Bombal, *Obras* 63).

Entonces divisó la carroza en que supuestamente su amante viajaba y vio su rostro en la ventana. La descripción de estas actividades dota de naturalidad su estancia en el agua. Aquí se entrevé la comodidad de la mujer en el agua, la familiaridad con el mundo acuático y un sentido del descubrimiento al remover lugares en los que se ven criaturas desconocidas. Así, es posible pensar que si el agua es la muerte, la mujer es natural en la muerte. El agua en que se sumerge se torna un agua de vida pues en este elemento recobra su vitalidad, lo que da pie a pensar en que en Bombal hay mujeres de agua.

Sin embargo, el estanque de esta novela sigue guardando cierto sentido mortuorio. Pero es importante no dejar de lado las características funerarias de esta agua, pues en ellas se realiza una muerte, la de Andrés, el único que puede comprobar la veracidad del encuentro. Los misterios del agua se presentan, como ya se dijo, en “Lo secreto”. Pero en el cuento implica, más que una intuición femenina, la percepción de la dualidad entre vida y muerte. El mar y sus profundidades se relacionan al misterio, a lo que está lejos de aquellas zonas que vuelven a iluminarse y que develan los misterios del nacimiento de la espuma.

El agua guarda un engaño, pues “la imagen reflejada está sometida a una idealización sistemática: el espejismo corrige lo real; haciendo caer los sobrantes y miserias” (Bachelard, *El agua* 81). Así, por ejemplo, las ideas que tiene la protagonista sobre su amante adquieren un sentido distinto si consideramos el concepto de *reflejo absoluto*, que define que “el reflejo es más real que lo real porque es más puro” (Bachelard, *El agua* 78). Es precisamente la pureza la que impide detectar si el acto sexual con el amante es una ilusión o no, disertación que parece no tener solución porque todo en torno al tema se convierte en una serie de

especulaciones. También en “Islas nuevas”, las islas envuelven su propio misterio y engaño ya que, surgidas del agua, no develan la verdadera naturaleza de lo que son, de lo que hay en el lago, conservando este y Yolanda su secreto. Bachelard agrega que el agua, por medio de sus reflejos, duplica el mundo, las cosas y al soñador, “no simplemente como una vaga imagen, sino arrastrándolo a una nueva experiencia onírica” (Bachelard, *El agua* 80). Es decir, el agua sí refleja, de ese reflejo parten los conocimientos ocultos, las sensibilidades. Pero en casos como en “Lo secreto”, el agua duplica a la tripulación.

La resistencia a la admisión de la muerte es sostenida por esta duplicación entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Las incertidumbres sobre lo que hay después de la muerte a veces orilla a marcar la muerte como el fin de la existencia, pero bajo el agua la tripulación de El Terrible continua su existencia. El reflejo de sus propios seres es tan nítido que por un momento parece sostenible la evasión de su realidad y la evidencia en torno a ellos (como el hecho de que no dejan huellas en la arena, las velas del barco no hacen sombra, el mar no aparece por ningún lado) hasta que se dan cuenta de que ellos son el reflejo de algo que fueron. Hablando sobre el juego de espejos, ellos son lo que estaría del otro lado del objeto. “A veces la construcción de los reflejos es menos grandiosa; entonces la voluntad de la realización es todavía más sorprendente” (Bachelard, *El agua* 83).

En el agua cabe la posibilidad de conjugar todos los elementos del mundo, todas las vidas y todos los secretos. Sin embargo, en materia de combinaciones Bachelard expresa que sólo se pueden dar entre dos elementos pues estas uniones suponen un casamiento en el que, si los dos elementos son femeninos, uno se masculiniza. Bachelard desarrolla entonces el casamiento entre la tierra y el agua, el cual genera la pasta, esquema fundamental del materialismo. La mezcla entre la tierra y el agua puede ser visto como una oposición entre lo

masculino y lo femenino, oposición que sin embargo resulta armonizada bajo los vínculos con la naturaleza y la muerte. Un primer momento de esta combinación tiene que ver con la sepultura que se le da a Ana María, pues la tierra y el agua se mezclan para dar cabida al retorno a la madre:

Una corriente la empuja, la empuja cama abajo por un trópico cuya vegetación va descolorándose a medida que la tierra se parte en mil y mil apretados islotes. Bajo el follaje pálido, transparente, nada más que campos de begonias. ¡Oh, las begonias de pulpa acuosa! La naturaleza entera aspira, se nutre aquí de agua, nada más que de agua. Y la corriente la empuja siempre lentamente, y junto con ella, enormes nudos de plantas a cuyas raíces viajan enlazadas las dulces culebras (Bombal, *Obras* 131).

Posteriormente, cuando Ana María va siendo sepultada, se describe su descenso hacia la tierra, donde se topa con flores, huesos, insectos hasta que “hizo pie en el lecho de un antiguo mar y reposó allí largamente, entre pepitas de oro y caracolas milenarias” (Bombal, *Obras* 143). Aquí la tierra muestra la misma ambivalencia del agua como el devenir, el transcurso natural de las cosas que se concentra en la vida y la muerte expresadas por una suerte de ciclos. En el renacimiento que sugiere el agua, la promesa de volver a ser parido al regresar a la madre, está presente en la tierra. Cuando Ana María es por fin enterrada, se dice que “ya no deseaba sino quedarse crucificada a la tierra, sufriendo y gozando en su carne el ir y venir de lejanas, muy lejanas mareas; sintiendo crecer la hierba, *emerger islas nuevas*<sup>16</sup> y abrirse en otro continente la flor ignorada que no vive sino en un día de eclipse. Y sintiendo aún bullir y estallar soles, y derrumbarse, quién sabe dónde, montañas gigantes de arena” (Bombal, *Obras* 143). Ahora bien, el subrayado anterior tiene como objetivo enlazar esta idea de la tierra y el agua con el cuento *Islas nuevas*, donde el agua se relaciona en esta otra

---

<sup>16</sup> Las cursivas son nuestras

narración con la tierra, pues al final de cuentas el fenómeno que sirve de pretexto para la movilización es el inusual surgimiento de la tierra.

En *Lo secreto*, el mar y la tierra vuelven a conjugarse. En primer lugar, la voz narrativa da cuenta de todos los seres que viven ahí, en lo profundo del mar. Sin embargo, al dar cuenta de todas las cosas que surgen de las profundidades, la voz narrativa sugiere a los volcanes submarinos como el origen de la espuma que se hace al romper las olas tras romper contra el desfiladero: “Lejos, lejos y profundo—nos confiaban— existe un volcán submarino en constante erupción. Noche y día su cráter hierve incansable y soplando espesas burbujas de lava plateada hacia la superficie de las aguas” (Bombal, *Obras* 190). Si el nacimiento de las burbujas del mar se da por medio de un volcán es un indicador de la relación que existe entre tierra y agua. Y en este sentido es apropiado también incluir lo que piensa Bachelard sobre Poe: “Si, como creemos, el agua es la sustancia fundamental para el inconsciente de Edgar Poe, debe regir la Tierra. Es la sangre de la Tierra. La vida de la Tierra” (Bachelard, *El agua* 99). Vemos de nueva cuenta inscrita la idea de la vida. Agua y Tierra encarnan ambas significaciones.

## La tierra

En la sección sobre el agua se abordó el cómo este elemento se puede conjugar con otros, en especial la tierra. La mezcla que resulta da lugar a la ensoñación que en la categorización bachelardiana apuntaría hacia la pasta, misma que implica una lucha a la vez que una alianza para dar materialidad a la ensoñación: “En efecto, se puede captar una especie de cooperación de dos elementos imaginarios, cooperación que está plena de incidentes, según que el agua suavice la tierra o que la tierra aporte al agua su consistencia. Para la imaginación material, entregada a sus preferencias, por más que *se mezclen* ambos elementos, uno será siempre sujeto activo, el otro sufrirá la acción” (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones de la voluntad* 88). Como ejemplo de las concepciones respecto a esta unión son presentados en *La rama dorada* (1951) de James George Frazer, donde la mezcla y sus efectos es representada en diferentes rituales: “el matrimonio sagrado de los poderes de la vegetación y del agua se ha celebrado por muchos pueblos con la idea de promover la fertilidad de la tierra, de la que, en última instancia, dependen la vida de los animales y de los hombres, y que en esos ritos el papel correspondiente al novio o novia divinos frecuentemente es desempeñado por un hombre o una mujer” (Frazer 183). De dichos rituales es posible ver que el casamiento entre el agua y la tierra resultan de suma importancia para el hombre y la vida en general.

En la obra de Bombal el casamiento, junto con sus oposiciones, se hace presente a lo largo de la obra. En la sección anterior hablamos sobre cómo el agua y la tierra se relacionan sobre todo en los momentos en los que se hace presente la muerte, además de simbolizar una pugna entre dicotomías como la realidad y la fantasía, el deseo y la imposición, lo femenino contra lo masculino. Sin embargo, las oposiciones y sus componentes estarán unidas por el vínculo que genera la naturaleza, la vida y la muerte, produciendo así una pasta que será la

materialidad de la narrativa bombaliana. Sin embargo, ahora será menester revisar el papel particular que juega la tierra dentro de la obra de María Luisa Bombal.

La tierra, al igual que el agua, es un símbolo ambivalente pues en ella también se conjugan significaciones en torno a la vida y la muerte, mismas que desencadenarán una constelación simbólica particular y diferente a la del agua. En primer lugar, hay que considerar que la Tierra posee un carácter más íntimo y maternal ya que de ella nacen todas las cosas: “Porque todo duerme en la tierra y todo despierta de la tierra” (Bombal, *Obras* 143). Este sentido maternal de la tierra se encuentra en varias tradiciones y mitología. Ejemplo de ello es la *Teogonía* de Hesiodo. Gea, la tierra, es “la de amplio pecho, sede siempre segura de todos los inmortales que habitan la nevada cumbre del Olimpo” (Hesiodo 75), la madre de varios dioses, algunos bondadosos y otros malignos como Urano. Por otro lado, en otras cosmogonías el origen del hombre mismo está en la tierra. En el *Popol Vuh*, la primera pero infructuosa versión del hombre surge del lodo (Anónimo 7), mientras que en *La biblia* se dice que “Entonces el Señor Dios formó al hombre del polvo de la tierra, y sopló en su nariz el aliento de vida; y fue el hombre un ser viviente” (Génesis, 2:7).

La tierra por ser origen es madre, y el enterramiento y las acciones en torno a esto evocarán a una intimidad profunda como la gestación. “La tierra simboliza la función maternal: *Tellus Mater*. Ella da y toma la vida” (Chevaliere 992). Mircea Eliade también menciona sobre la tierra madre que “esta imagen se encuentra por todas partes, bajo formas y variantes innumerables. Es la *Terra Mater* o la *Tellus Mater*, bien conocida de las religiones mediterráneas, que da vida a todos los seres” (Eliade, *Lo sagrado* 86). Esta misma idea es confirmada por Gilbert Durand, quien dice que es “el vientre materno de donde surgieron los hombres” (*Las estructuras* 237). La razón de la concepción y difusión del simbolismo de la

tierra como un origen más maternal respecto al agua es que “mientras que aquéllas [las aguas] preceden la organización del cosmos, la tierra produce las formas vivas; las aguas representan la masa de lo indiferenciado y la tierra los gérmenes de las diferencias. Los ciclos acuáticos comprenden períodos más largos que los ciclos telúricos en la evolución general del cosmos (Chevaliere 993). Siendo la tierra el origen de lo vivo y de las diferencias, es posible pensar en ella como eje de intimidad dada la identificación del hombre como fruto de la tierra, como ser vivo y como parte de un conjunto particular, a diferencia del agua, que lo relaciona con el todo.

Bachelard, en *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, habla sobre el carácter de intimidad que existe en la tierra. (Confr. Cap. I) “La intimidad corporal del hombre es involucrada en la determinación de los valores minerales” (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo* 89). En Bombal, estos valores minerales estarán determinados por la concepción de la tierra como origen y, sobre todo, por el vínculo que existe entre ésta y los personajes, especialmente los femeninos. Conviene recordar aquí lo analizado con anterioridad respecto al cabello y su carácter telúrico, presente sobre todo en el cuento “Trenzas”, donde explica la voz narrativa que al cortarse las mujeres el cabello “ponen atajo a las mágicas corrientes que brotan del corazón mismo de la tierra” (Bombal, *Obras* 181).

Es preciso mencionar que no sólo el cabello es el vínculo existente entre los personajes y la tierra: las relaciones con ésta son variadas y sutiles, y los efectos entre hombre-tierra son bilaterales. Por ejemplo Fred, el hijo menor de Ana María, descubre una cineraria la noche en la que él y casi toda su familia estuvieron a punto de morir. A raíz del descubrimiento se dice que “Desde aquel día memorable ella había vigilado a Fred, inquieta, sin saber por qué. Pero el niño no parecía tener conciencia de ese sexto sentido que lo

vinculaban a la tierra y a lo secreto” (Bombal, *Obras* 112). El vínculo, como se puede inferir, es una intuición hacia la tierra y la muerte, donde esta primera es, de cierta manera, la señal de peligro en que se encuentra Fred y su familia. Tampoco es gratuito que la flor que Fred encuentra y que llama particularmente su atención sea la cineraria, misma que está relacionada con lo fúnebre y hace estremecer a su madre. En la obra de Bombal los símbolos telúricos denotarán la relación del hombre con la tierra y la vegetación, del hombre con su origen y su destino.

Uno de los principales frutos o productos de la tierra con los que el hombre se relaciona es con las flores. En la narrativa bombaliana podemos ver que las flores se identifican con los personajes y aportan información no sólo física, sino también emocional y espiritual. Más allá de la trillada relación entre la belleza femenina y la belleza de las plantas, la tierra y la mujer están ligadas desde los primeros mitos por medio de la concepción de deidades femeninas telúricas, como la ya mencionada Gea, o como Diana, diosa del bosque. Juan Eduardo Cirlot define a la flor como “el símbolo de la fugacidad de las cosas, de la primavera y de la belleza” (Cirlot 227). El aspecto más resaltable es sin lugar a dudas la fugacidad de las cosas, la cual remite a la brevedad de la vida, particularidad palpable en una narrativa donde la muerte es un tema recurrente.

Las representaciones flores-personajes en Bombal suele ser algo intrincadas, como las orquídeas blancas que cada año tienen que ser depositadas sobre el rostro de Elsa (*Islas nuevas*). La belleza de la flor remite a la imposición de Elsa para que nadie viera su rostro durante su enfermedad y después de su muerte, mientras que el blanco conduce a la concepción de la pureza y a la eternidad, no sólo en su condición de muerta, sino al misterio en torno a la decadencia de su hermosura.

Por otro lado, la cineraria azul que encuentra Fred, como se mencionó antes, denota la intuición, el “sexto sentido” que el muchacho posee y que lo vincula a la tierra y lo secreto. Pero además, el color de dicha flor ofrece una interpretación que conduce al encuentro con algo inasible e incomprensible: “Impávido, indiferente, en ningún otro lugar que en sí mismo, el azul no es de este mundo; sugiere una idea de eternidad tranquila y altiva, que es sobrehumana, o inhumana” (Chevaliere 164). La sensibilidad que posee Fred para intuir los valores simbólicos de la cineraria apoyarán su presencia en la novela como el más querido de los hijos de Ana María y con el que ella tiene una conexión más profunda. Se puede notar además que, de entre los personajes masculinos en torno a Ana María, Fred posee una sensibilidad estética más aguda: cuando conoce a María Griselda, dice, comenzó a desarrollar y ejercer su pasión por la poesía. Es el personaje que más se aleja del anhelo de la posesión carnal de la nuera más bella de Ana María.

Otra flor de importancia en la narrativa bombaliana, y que exige un análisis más puntual son los lirios que aparecen en “Él Árbol” durante la ensoñación relacionada a la infancia de Brígida. La protagonista mientras escucha una melodía de Mozart en la sala de conciertos, fantasea con un paseo en el que camina sobre “un puente suspendido sobre agua cristalina que corre en un lecho de arena rosada. Brígida está vestida de blanco, con un quitasol de encaje, complicado y fino como una telaraña, abierto sobre su hombro” (Bombal, *Obras* 170). Después, anda en un jardín y baja por una escalera de mármol azul “entre una doble fila de lirios de hielo” (Bombal, *Obras* 171).

Estas construcciones nos remiten a la niñez de la protagonista en tanto reparamos que en esta época de su vida se estructura su identidad, reputación y formación. Durante el paseo de Brígida por su infancia predominan dos colores. El primero de ellos es el rosa, que es el

color de la arena sobre la cual corre el agua cristalina de la que se habló antes. El rosa está comúnmente vinculado con la feminidad, la puerilidad e incluso con la personalidad remilgosa. En la narración podemos ver indicios de actividades comunes para las niñas de ciertos estratos sociales, como tomar clases de piano, escuchar cuentos de ánimas y poseer muñecas.

Otro color presente en la fantasía es el blanco, el color del vestido de la protagonista y de los lirios de hielo en la escalera de mármol azul. El blanco, por otro lado, también evoca el inicio de la vida de dichas flores, las cuales deben ser plantadas en invierno, estación muy comúnmente representada por la nieve y el hielo. El blanco alude en este cuento a la pureza y a la inocencia de la infancia. Sumado a lo anterior, Chevaliere alude al significado de la flor como principio pasivo, ya que el cáliz es el receptáculo de la actividad celeste, además de ser partícipe del simbolismo de la infancia (504). Sobre Mozart, Lucía Guerra comenta:

Las composiciones de Mozart, el niño prodigio que conquistó las cortes europeas del siglo XVIII, se caracterizan por una cualidad alegre y juguetona expresada por el ritmo y la melodía. Bajo la influencia del estilo galante italiano – en boga durante los siglos XVII y XVIII- Mozart, en su primera etapa, compone una música de carácter hedonista en la cual prima el placer auditivo sobre la emoción. Las características relevantes de su arte son, entonces, la vitalidad, el goce natural, la fantasía y la inocencia pueril y casi angelical que nos internan en el “país de la infancia” (Guerra, *Mujer* 101).

Al sumar las relaciones entre los colores, la idea de la niñez, las composiciones de Mozart y el invierno nos damos cuenta de que en la formación de Brígida convergen los valores de la pureza e inocencia pueril y femenina, la última simbolizada por el rosa y las flores. Con base en esto podemos decir que Brígida es como un lirio blanco sembrado en invierno.

Como es notorio, el análisis de la vegetación es apoyado por la interpretación que se hace de los colores que poseen. Arturo Rivas Sainz resalta la importancia del color en *Fenomenología de lo poético en general* al explicar que “al teñirse el alma, su color se resuelve en una situación del espíritu: en un «ánimo». Cada uno de los colores se espectraliza en un estado, en un modo de ser provisional [...] De este modo, el color no implica solamente un distinto modo de ver, sino también un distinto modo de estar y de sentir” (Rivas 252). Así, en la obra de Bombal vemos algunas flores que pueden agruparse por el valor simbólico que les proporcionan sus colores. Por ejemplo, en “Historia de María Griselda” Fred hace observación de dos flores distintas en posesión de su cuñada: la primera cuando le habla por primera vez a su madre de la belleza de la protagonista y le cuenta que esa mañana ella llevaba una dalia amarilla en el escote; la segunda sucede cuando narra el momento en que vio a la protagonista por primera vez en el bosque con un mirafior amarillo. Si bien ambas flores pueden remitir a la belleza natural y exuberante de María Griselda, es el color amarillo lo que parece tener el mayor valor simbólico.

El amarillo es un color ambivalente. Por un lado, explica Chevaliere, en algunas culturas está asociado con valores positivos como la sabiduría, mientras que en otras con valores negativos como la traición. “Intenso, violento, agudo hasta la estridencia o bien amplio y cegador como una colada de metal en fusión, el amarillo es el más caliente, expansivo y ardiente de los colores; difícil de entender, desborda siempre los marcos donde se lo quiere ceñir” (87). En la obra de Bombal el amarillo presentará ambivalencia en dos emociones: la alegría y la tristeza profunda; así como en la vida y la muerte<sup>17</sup>.

---

<sup>17</sup> Ambivalencia mostrada en las definiciones de Chevaliere: “Es el vehículo de la juventud, la fuerza y la eternidad divina” ; y “El campo de su afrontamiento es la piel de la tierra, nuestra piel, que se vuelve también amarilla al acercarse la muerte” (Chevaliere 87)

Uno de los momentos en el que las flores amarillas desarrollan esta ambivalencia es, como ya lo mencionamos, en relación a María Griselda. Si bien la nuera de Ana María es poseedora de una deslumbrante belleza y es descrita como una persona amable y encantadora, es precisamente su hermosura la causa de varios males para ella y para los que la rodean. La consecuencia más evidente de los valores negativos en torno a esta mujer será el suicidio de Silvia, así como la frustración de los hombres que la desean, en especial su esposo Alberto. María Griselda queda así relacionada al color amarillo no sólo por las flores que en la narración lleva, sino por la ambivalencia en torno a ella.

El amarillo se hace presente también en *La amortajada* cuando Ana María queda embarazada por primera vez. Mientras espera el hijo que concibió con Rodrigo tiene fijación por el color amarillo: “He aquí que suspiraba por tejer con lana amarilla, que ansiaba un campo de mirasoles, para mirarlos horas enteras” (Bombal, *Obras* 93). Tomando en consideración las similitudes que el amarillo y el dorado comparten, es pertinente hacer algunas observaciones desde el punto de vista de Durand. Explica Durand que el dorado en muchas ocasiones es sinónimo de blancura y pureza (*Las estructuras* 154), lo que permite pensar en las significaciones antes mencionadas anteriormente cuando se habló de la infancia de Brígida y que desarrollan un vínculo en relación con el hijo no nato de Ana María.

Por otro lado, también menciona este autor que en las pruebas de Rorschach el amarillo es de los colores que más exaltación provoca. Es posible vincularlo a la alegría exacerbada de Ana María, misma que no sólo está opuesta a las consecuencias sociales que este podría tener, sino también al aborto que sufre semanas después durante una tormenta y que, considerando las significaciones mortuorias de este color, son un presagio de la desgracia que le acontecerá. Sin embargo, no hay que perder de vista el carácter ambivalente

de este color, así como la advertencia que el mismo Durand hace sobre la ambigüedad de las significaciones del dorado.

Otro elemento vegetal de suma importancia en Bombal es el árbol. Al igual que las flores, en los árboles se encuentra también una identificación de los personajes. Ejemplo de ello son las hermanas del cuento “Trenzas”, donde se observa cómo la hermana pelirroja, cuyo cabello es largo, conserva un lazo con el bosque del fondo familiar, mientras que La Amazona perdió esa unión al cortarse el cabello. En el cuento, la conexión con el árbol es sobre todo física. En “El árbol”, por otra parte, es posible ver que esta planta tiene un vínculo más profundo e íntimo con la protagonista. Para poder comprender todas las significaciones que tiene el árbol hay que revisar diferentes aspectos y perspectivas en torno a él. Chevaliere ofrece la siguiente definición considerando el simbolismo del árbol y la vida:

En tanto que símbolo de la vida -de la vida a todos sus niveles, desde el elemental hasta el místico- el árbol se asimila a la madre, al manantial, al agua primordial. Tiene toda su ambivalencia: fuerza creadora y captadora, nutritiva y devorante. Se comprende la utilización amplísima que se hace de este símbolo por los psicoanalistas. «Del miembro viril del ancestro acostado, observa C.G. Jung delante de una imagen, se eleva el tronco de un gran árbol. Los árboles tienen carácter bisexual simbólico, pues en latín su desinencia es masculina, aunque sean femeninos. La higuera es el árbol fálico. Pero no se puede considerar el árbol como puramente fálico a causa de su forma; puede igualmente significar mujer, útero o madre, y es en buen número de ocasiones una imagen sol (127)

El árbol en María Luisa Bombal guarda una significación tanto masculina como femenina pues en ambos sentidos se constituye como un símbolo de refugio y de protección. Cuando el bosque del fondo se incendia, al parecer los árboles no existe protección para la hermana pelirroja contra la muerte, mientras que La Amazona no sufre daño físico al carecer de este

vínculo. Para Brígida, el árbol se convierte en su refugio durante los amargos días de su matrimonio.

Es necesario reconstruir brevemente el recorrido que se hace de la vida de Brígida en el cuento. La protagonista se sitúa en un salón de conciertos. La primera melodía que escucha es de Mozart y comienza a fantasear con el paseo mencionado páginas atrás y en la sección sobre el agua, y que hace referencia a su infancia y al invierno. Después, al ser interpretada una pieza de Beethoven, Brígida se transporta al mar, en plena primavera, y al momento en que se casa con Luis: “Las sonatas de Beethoven comunican el dolor y la soledad de una vida amorosa atormentada, son la expresión emocional de un temperamento apasionado que no logró jamás el amor correspondido. La música de Beethoven es, por lo tanto, un símbolo de la incomunicación y la pasión no satisfecha” (Guerra, *Mujer* 105).

El segundo momento es analizado en la sección sobre el agua. Posteriormente, ocurre una transición entre la música y las evocaciones de Brígida, así como de la estación en la que se sitúa. El verano de su vida comienza cuando Luis se enoja porque Brígida dejó de hablarle y ella pretende, por primera vez, abandonar a su marido. Sin embargo, mientras tiraba la ropa al piso en el cuarto de vestir se percata de unos sonidos que se asemejan a los de un mar calmado, similar al de Beethoven: “Un oleaje bulle, bulle muy lejano, murmura como un mar de hojas. ¿Es Beethoven? No. Es el árbol pegado a la ventana del cuarto de vestir” (Bombal, *Obras* 172). Entonces Brígida descubre los sonidos que en el árbol convergen y se queda para disfrutarlos. Los sonidos del árbol se presentan como una sinfonía: primero lo domina el sonido del viento, los pájaros que lo habitan, los niños que juegan con él y luego el de la lluvia.

Ocurre por medio de los sonidos del árbol una transición entre la música de Beethoven y la de Frédéric Chopin. Las notas de los estudios se asemejan a la lluvia del verano que golpea las hojas del gomero. El árbol, como define Bachelard, es para Brígida “un *objeto integrante*. Es normalmente una obra de arte” (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo* 334). En el cuento, el valor artístico del árbol está en su musicalidad: las gotas simulan ser “puñados de perlas que llueven a chorros sobre un techo de plata. Chopin. *Estudios de Federico Chopin*. (Bombal, *Obras* 176). Aunque no se menciona que la protagonista lllore, podemos interpretar que la lluvia es precisamente el llanto de su frustración que no puede ser expresado más que por medio de este evento meteorológico.

Cuando la interpretación de Chopin aparece y Brígida se percata de la presencia del árbol, empieza a predominar en la narración el color verde que inunda, desde el gomero, el cuarto de vestir: “el árbol que desenvolvía sombras como de agua agitada y fría por las paredes, los espejos que doblaban el follaje y se ahuecaban en un bosque infinito y verde.” (Bombal, *Obras* 173). El verde está ampliamente relacionado con la vida vegetal y la vida en general. Podemos relacionarlo con el vigor que exige la interpretación de una pieza de Chopin, en contraste con la tristeza que suscita. Sin embargo, el verde que se presenta para Brígida pasa de los tonos alegres a los opacos, ya que fluye con el gris de la lluvia fría del verano e incluso da el efecto de llevar dicha lluvia hasta el interior de la casa. Gilbert Durand dice que este color y el violeta son “esencia misma de la noche y las tinieblas” (*Las estructuras* 229). Cuando Luis asume el desamor de su mujer pese a que ella aún lo quiere, Brígida actúa de nueva cuenta con pasividad<sup>18</sup>:

Todo parecía detenerse, eterno y muy noble. Eso era la vida. Y había cierta grandeza en aceptarla así, mediocre, como algo definitivo, irremediable. Mientras del fondo de las cosas parecía brotar y subir una melodía de palabras graves y lentas que ella se

---

<sup>18</sup> A continuación presento la cita utilizada en la página 117 de la presente tesis para comodidad del lector.

quedó escuchando: “Siempre”, “Nunca” [...] ¡Siempre! ¡Nunca!... Y la lluvia, secreta e igual, aún continua susurrando en Chopin (Bombal, *Obras* 177).

Los sentimientos que acogen a Brígida son la resignación y la melancolía, y el objeto que le ayuda a resistir es el árbol y su contemplación. Así, la lluvia y el verdor del gomero transcriben la percepción de la vida para la protagonista, marcada por un “siempre” y un “nunca” que indican la perpetuidad e inamovilidad de su situación. La lluvia acentúa la tristeza de Brígida y el verde le da vivacidad a su dolor. Dada la ensoñación que tiene Brígida, la revisión de su pasado y la resolución que toma al final del cuento me parece que el árbol cumple con las características enunciadas en la siguiente cita de Bachelard:

De inmediato sentimos en nosotros cómo operan las raíces, sentimos que el pasado no ha muerto, que tenemos algo por hacer, hoy mismo, en nuestra vida oscura, en nuestra vida subterránea, en nuestra vida solitaria, en nuestra vida aérea. El árbol está en todas partes a la vez. La vieja raíz – en la imaginación no hay jóvenes raíces – va a dar una flor nueva. La imaginación es un árbol. Tiene las virtudes integrales de un árbol (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo* 334-335)

El árbol para Brígida se constituye en un refugio, en otra casa: “El árbol poderoso es el pilar de la casa [...] el techo y las paredes son sostenidas por las ramas, dejan pasar las ramas. El follaje es un techo, por encima del techo” (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo* 122). En términos de Bachelard, el árbol se convierte en la casa onírica, en la casa ideal, en la alternativa de vivienda frente a la otra casa donde habita con el esposo indiferente.

Paulatinamente, el verde comienza a transformarse por los colores del otoño y un sentimiento provocado por la resignación comienza a permear toda la experiencia de la protagonista: “Melancolía de Chopin engranando un estudio tras otro, engranando una melancolía tras otra, imperturbable. Y vino el otoño [...]. La cima del gomero permanecía verde, pero por debajo el árbol enrojecía, se ensombrecía como el forro gastado de una

suntuosa capa de baile. Y el cuarto parecía ahora sumido en una copa de oro triste” (Bombal, *Obras* 178).

Es necesario reparar, de nueva cuenta, en el amarillo. Chevaliere hace referencia a este color y al otoño definiendo que: “en efecto el amarillo triunfa sobre la tierra con el verano y el otoño: es el color de las espigas maduras que se inclinan hacia la tierra y el color de esta misma cuando ha perdido su manto de verdor. Anuncia entonces la declinación, la vejez, el acercamiento a la muerte” (Chevaliere 88). El otoño y sus tonos rojizos y áureos están relacionados con la muerte del mundo vegetal, y ante la muerte que se figura en su vida y en la vegetación, ocurre una resignación: “puede que la verdadera felicidad esté en la convicción de que se ha perdido irremediamente la felicidad. Entonces empezamos a movernos por la vida sin esperanzas ni miedos, capaces de gozar por fin todos los pequeños goces, que son los más perdurables” (Bombal, *Obras* 178-179). La protagonista se sumerge en una tristeza y melancolía continua que le dan un aire de serenidad, misma que es proporcionada por el árbol.

La serenidad es arrancada de tajo cuando el gomero es talado y, con él, se quiebran los matices anímicos en que Brígida se había sumido: “¡Mentira! Eran mentiras su resignación y su serenidad; quería amor, sí, amor, y viajes y locuras, y amor, amor...” (Bombal, *Obras* 180). Una vez que ha perdido su refugio, ella deja a su marido, dándole por explicación la pérdida del gomero. Brígida sale al mundo exterior, se encuentra ahora en la sala de conciertos vestida de negro en contraste con los tonos blancos de su infancia como reafirmando la pérdida de la inocencia. El lirio blanco y puro ha madurado.

El árbol se considera también símbolo de la unión de lo continuo y lo discontinuo. “En la vía hacia la individuación del hombre, que consiste en reducir lo múltiple a la unidad,

el árbol representaría una progresión ordenada, el aspecto dinámico, la posibilidad de expansión.” (Chevaliere 122-123) La ruptura del tronco es una ruptura con la forma de vida que llevaba la protagonista. Sin embargo, la pérdida del árbol conlleva un lado positivo, pues es el momento en que Brígida recupera su voluntad y decide vivir por su cuenta y hacer cosas que la subestimación de su intelecto le impedía, como ir a una sala de conciertos: “En “El árbol” se inaugura un espacio nuevo, distinto del natural, que acoge a Brígida y la libera de los estereotipos de género. Es el cuarto de vestir y la sala de conciertos, este último el único lugar público de la narrativa bombaliana.” (Carreño, Más que palabras 227).

Chevaliere menciona que el árbol “sirve también para simbolizar el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración; los árboles de hoja caduca sobre todo evocan un ciclo, ya que cada año se despojan y se recubren de hojas” (Chevaliere 118). La regeneración no se da en el árbol en sí. El árbol es un símbolo de resistencia, pero lo que se regenera en el cuento, tras la inminente muerte del árbol es la vida de la protagonista, que parece renovarse al tomar un nuevo rumbo.

La elaboración del árbol como una casa onírica conduce a la consideración de las casas que figuran en la obra de Bombal pues son un referente de los estados espirituales en algunos momentos de la narrativa. Árbol y casa comparten una verticalidad en la que las raíces serán el homólogo al sótano y la copa al techo, compartiendo ambos las significaciones de seguridad, refugio y protección. Bachelard distingue entre la casa onírica y la casa natal de la siguiente manera:

la casa onírica es un tema más profundo que la casa natal. Corresponde a una necesidad que viene de más lejos. Si la casa natal pone en nosotros semejantes cimientos es porque responde a inspiraciones inconscientes más profundas – más íntimas- que la simple preocupación por la protección, que el primer calor conservado, que la primera luz protegida. La casa del recuerdo, la casa *natal*

está construida sobre la cripta de la casa onírica. En la cripta está la raíz, la pertenencia, la profundidad, la inmersión de los sueños. Nos “perdemos” en ella. Tiene un infinito. Soñamos también con ella como con un deseo, como con una imagen que encontramos a veces en los libros (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo* 117)

La casa onírica y la casa natal son dos lugares de ensoñación que aparecen en Bombal contrapuestos a otro tipo de casa: la casa marital. Así, para Brígida, por ejemplo, la casa onírica está representada por el árbol, la casa natal es aquella que recuerda junto a su padre, sus muñecas, las historias de aparecidos que escuchaba en la cocina, las clases de piano y junto a sus hermanas; por otro lado, la casa matrimonial es aquella en la que vive con Luis y cuya dinámica la sume en la depresión hasta que se refugia en el árbol<sup>19</sup>. En las narraciones que se analizan, la casa onírica y la casa natal no siempre son distinguidas puntualmente (por ejemplo, en *La amortajada* parece que la casa natal es la casa onírica también), pero constituyen un modelo de casa deseada, contrastada con la casa en la que realmente se habita.

La casa marital y su ambiente serán motivo de fantasías que ayuden a las protagonistas a evadirlas, como en el caso de Brígida y de la protagonista de *La última niebla*. Cuando este último personaje llega a la casa de Daniel siente hostilidad en su nueva morada al percatarse del extrañamiento de los empleados de su esposo al verla. En ese momento Daniel apenas les avisa que está nuevamente casado y ella se siente ofendida por la omisión de su marido. En adelante, la casa no es un espacio de confort, de convivencia ni intimidad,

---

<sup>19</sup> Carreño Bolívar encuentra tanto en *La amortajada* como en “El árbol” que la casa es un lugar fructífero para la frustración. Precisa, sobre la casa de la segunda narración que “El comedor, lugar que tradicionalmente congrega a la familia, es habitado por dos solitarios que a lo largo del relato ni siquiera se hablan. Por otro lado, el dormitorio conyugal, que para ella es el lugar del sexo, para Luis es el lugar donde se duerme” (Más que palabras 227). Con esto se reafirma la casa marital como un lugar catalizador del desasosiego de la protagonista.

razón por la cual la protagonista decide refugiarse en la satisfacción que la ilusión de su amante le produce.

En *La amortajada*, la valorización de la casa sufre varios movimientos. Cuando Ana María contrae nupcias, la casa paterna y la casa de la abuela están constituidas como la casa deseada a la que se anhela volver. En la nueva casa Ana María se siente incómoda y contrariada: “La nueva casa; aquella casa incómoda y suntuosa donde habían muerto los padres de Antonio y donde él mismo había nacido. Su nueva casa, recuerda haberla odiado desde el instante en que franqueó la puerta de entrada. [...] No lograba orientarse, no lograba adaptarse” (Bombal, *Obras* 119). Poco tiempo después de casarse, Ana María regresa a la casa paterna pero ya no se siente cómoda en ella de nuevo. “Ay, no se duerme impunemente tantas noches al lado de un hombre joven y enamorado. Un desaliento se había apoderado de ella al reanudar su antigua existencia. Parecíale estar repitiendo gestos que hubiera agotado ayer de todo interés” (Bombal, *Obras* 122). Ahora la casa natal no es la casa deseada, no así la casa del marido, a la cual vuelve. Pero la segunda vez que arriba a la casa marital se dará cuenta de que el amor de Antonio está perdido. De esta forma, ya no queda para la protagonista un espacio en el cual asirse, pues la casa natal ya no satisface sus deseos y la casa marital es hostil. Ante esta crisis causada por la pérdida de la casa anhelada sólo queda un lugar que podría convertirse en el refugio. Como menciona Lucía Guerra en el estudio introductorio de *Obras completas*, “la inmersión de Ana María en el ámbito cósmico de la muerte parece ser la única solución posible: un retorno a los orígenes, a aquel paraíso perdido en el cual la mujer estaba unida a la tierra y al agua” (Bombal, *Obras* 37).

Macarena Areco distingue tres espacios básicos en la narrativa de Bombal: los urbanos, que tienen poca relevancia, la negatividad en los hogareños y los espacios naturales

como vivificadores (213). La negatividad que le atribuye Areco a los espacios hogareños reside, según el análisis presentado párrafos arriba, a que no existe correlación entre el espacio anhelado y el espacio habitado.

Para María Griselda, esa misma casa puede mostrarse también como una ruptura pues los acontecimientos ocurridos en ella, así como los problemas que su presencia y su belleza suscitan entre los habitantes están ausentes cuando se encuentra en el bosque. Para ella el río, el bosque, estar entre los árboles y convivir con algunos animales es lo que conforma su casa onírica. Es entonces que se mira hacia la tierra desde la casa: “Y aquí está la tierra, la tierra negra y húmeda, la tierra bajo la casa, la *tierra de la casa*, unas cuantas piedras para calzar los toneles. Y debajo de la piedra, el ser inmundo, la cochinilla” (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo* 126). Bachelard habla sobre las exigencias que se le pide a la tierra para poder ser *la tierra de la casa*. Sin embargo, en Bombal, particularmente en *La amortajada*, la tierra, lo vegetal, se convierte en la casa onírica.

En páginas anteriores se habló de la verticalidad que comparten el árbol y la casa. La verticalidad estará presente también en el descenso a la tierra, en la sepultura. La casa onírica es la casa que Ana María siempre buscó en vida, según relata la memoria del padre Carlos. Un día Ana María fue llevada a su oficina porque en clase dijo que el cielo le parecía aburrido. Cuando el padre le pregunta a Ana María cómo quiere ella que sea el paraíso, ella le comienza a describir que le gustaría “que fuera lo mismo que es esta tierra” (Bombal, *Obras* 138), un lugar parecido a la hacienda en primavera. “¡El Paraíso Terrenal, Ana María! Tu vida entera no fue sino la búsqueda ansiosa de ese jardín ya irremisiblemente vedado al hombre por el querubín de la espada de fuego” (Bombal, *Obras* 138). El espacio onírico, idílico, está relacionado con la tierra y sus frutos.

Apuntar a la tierra como la casa onírica es apuntar al origen, y uno de los símbolos que más se relacionan con la idea mencionada es el de la raíz. Además de la similitud que hay entre los cabellos y las raíces, estas últimas representan el destino inherente del hombre: la muerte. Bachelard explica que “los valores dramáticos de la raíz se condensan en esta única contradicción: la raíz es el muerto vivo. Esa vida subterránea es íntimamente sentida. El alma soñante sabe que esa vida es un largo sueño, una muerte languidece, lenta. Pero la inmortalidad de la raíz encuentra una prueba deslumbrante, una prueba clara frecuentemente invocada [...]” (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo* 325). La prueba a la que se refiere Bachelard es la esperanza, a la posibilidad de que pueda surgir una planta de la raíz, de lo que se creía muerto. Lo anterior remitirá a las promesas de vida eterna o de un “algo” más allá de la muerte. Pero al igual que en el agua, la muerte sigue permaneciendo y permeando en el símbolo de la raíz.

En la obra de Bombal el regreso al origen que se concentra en la raíz puede verse como un viaje al pasado, pero además una progresión a la muerte: “La raíz no está enterrada pasivamente, es su propia sepulturera, se entierra a sí misma, continúa enterrándose sin fin” (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo* 348). En Bombal es posible ver diferentes visitas al pasado, algunas evidentes, como en *La amortajada*, donde el movimiento hacia el pasado, hacia atrás, ocurre de manera simultánea hacia el futuro, la sepultura y la progresión de la vida se muestra en el contexto del enterramiento. Otras son más sutiles, como el breve discurso de María Griselda en el que intenta descifrar y describir el origen de su desgracia: “Y en su crueldad, ni siquiera el nimio privilegio de un origen visible parecía haber querido otorgarle el destino... Porque sus padres no se parecían nada a ella, ni tampoco sus abuelos; y en los viejos retratos de familia, nunca se pudo encontrar un rasgo común, la

expresión que la pudiera hacer reconocerse como el eslabón de una cadena humana” (Bombal, *La tierra y las ensoñaciones del reposo* 214).

En la cita anterior, el viaje hacia el pasado, hacia el origen, parece ser mermado por el destino mismo. María Griselda es entonces una mujer aparentemente desposeída de su propio origen y futuro. La naturaleza y el ser raíz son el único refugio y alternativa para ella. La inquietud por la búsqueda del origen aparece de manera más misteriosa en *Islas nuevas* y las preguntas en torno a Yolanda, el muñón de ala que tiene en el hombro y su relación con aquel parque al que acude en sueños. Allí, el movimiento descendente hacia lo vegetal refuerza la presencia de la muerte:

Oh, era atroz. Estaba en un lugar atroz. En un parque al que a menudo bajo<sup>20</sup> en mis sueños. Un parque. Plantas gigantes. Helechos altos y abiertos como árboles. Y un silencio atroz. Un silencio verde como el del cloroformo. Un silencio desde el fondo del cual se aproxima un zumbido que crece y se acerca. La muerte, es la muerte. Y entonces trato de huir, de despertar. Porque si no despertara, si me alcanzara la muerte en ese parque, tal vez me vería condenada a quedarme allí para siempre. Es atroz, ¿verdad? (Bombal, *Obras* 161)

Bajar al parque para encontrarse con la muerte resulta la realización en el espacio del sueño de una sepultura. Sin embargo, hay aversión hacia el descenso.

El enterramiento de la raíz conducirá al regreso a la tierra, a la madre. La maternidad de la tierra se presenta por medio del bienestar que sienten las protagonistas cuando están en contacto con la naturaleza, medio en el que se identifican y se sienten plenas por ser su origen. María Griselda en el bosque está en tal armonía que los animales parecen enamorarse de ella,

---

<sup>20</sup> El subrayado es nuestro.

el refugio de Brígida se encuentra en el gomero afuera del cuarto de vestir, mientras que la protagonista de *La última niebla*, al sumergirse en el agua del estanque siente bienestar descubriendo los misterios de la tierra. La única representación antagónica del regreso al mundo vegetal es la que realiza Yolanda en sueños, pues se advierte en ella el miedo a la muerte y a la inmovilidad que implica. Por otro lado, el acontecimiento es más profundo cuando Ana María es sepultada.

El descenso a las entrañas de la tierra se torna en un descubrimiento afortunado para la amortajada, similar al que se hace en *La última niebla* y en “Lo secreto” de las maravillas ocultas bajo la tierra: “¡Ah, si los hombres supieran lo que se encuentra bajo ellos, no hallarían tan simple beber el agua de las fuentes! Porque todo duerme en la tierra y todo despierta de la tierra” (Bombal, *Obras* 143). Cuando Ana María reposa en el fondo de la tierra tiene la sensación de que puede moverse,

pero, nacidas de su cuerpo, sentía una infinidad de raíces hundirse y esparcirse en la tierra como una pujante telaraña por la que subía temblando, hasta ella, la constante palpitación del universo. Y ya no deseaba sino quedarse crucificada a la tierra, sufriendo y gozando en su carne el ir y venir de lejanas, muy lejanas mareas; sintiendo crecer la hierba, emerger islas nuevas y abrirse en otro continente la flor ignorada que no vive sino en un día de eclipse (Bombal, *Obras* 143- 144)

Desde el interior de la tierra Ana María encuentra su sitio, siente la potencia del resurgimiento. Es la raíz que, desde la sepultura, puede volver a florecer renovada y transformada en otras fuerzas naturales. Ana María se convierte en una crisálida: dentro de su mortaja, la tierra la acoge, se convierte en “un *ser encerrado*, un *ser protegido*, un *ser oculto*, un ser devuelto a la profundidad de su misterio. Ese ser ha de salir, ese ser ha de renacer. Hay allí un *destino de la imagen* que exige esa resurrección” (Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo* 204). Esta resurrección es la promesa que también proporciona

el agua. De esta manera, el agua y la tierra se vuelven partícipes de una constelación simbólica que sirve a la representación de la muerte.

Al inicio de esta sección y al final del apartado del agua se habló del casamiento entre el agua y la tierra. En la mezcla, postula Bachelard, uno de los elementos es agente activo. En la materialidad de la obra de Bombal es el agua quien ejerce sus efectos sobre la tierra. Si bien la tierra posee las características de la maternidad y de la intimidad, el agua es lo que activa y “reblandece” la tierra y sirve como vehículo de las significaciones de la muerte, y la resurrección, así como su asimilación en la narrativa bombaliana. Aunque tanto la tierra como el agua poseen significados mortuorios, es importante recordar que la combinación de ambos es imprescindible para la concepción de la vida. De esta forma, en Bombal tienen una relación simbiótica, pero sobre todo cíclica, que apoya y fortalece sus representaciones.

## Conclusión

A lo largo de estas páginas se revisaron varios aspectos importantes en torno a María Luisa Bombal. En primera, se habló sobre su cualidad de inclasificable dentro de la literatura hispanoamericana dado el amplio manejo que la autora hace de diferentes recursos literarios que la deslindan del criollismo pero sin adscribirla a ningún movimiento de vanguardia. Se observó también que pese a las dificultades que tuvo la difusión de su obra, Bombal se consolida como una de las plumas más importantes de la literatura chilena. Entre sus cualidades está el lirismo contenido en su escritura, una “poesía en prosa” como ella le llamó.

Otra de sus cualidades es la capacidad de la viñamarina para plasmar los mundos interiores de sus personajes. En lugar de ahondar en las causas sociológicas o psicológicas del actuar humano, Bombal se inclinó por explorar la emotividad de una manera innovadora. Estos mundos interiores apoyan su configuración por medio de la utilización de diversos símbolos. Por medio de las teorías de Gastón Bachelard, Gilbert Durand, Ruth Ruiz, entre otros fue posible hacer un acercamiento al símbolo, sus componentes y la forma en la que opera en literatura.

Posteriormente se procedió al análisis de los símbolos en la obra de María Luisa Bombal. Como resultado de dicho análisis fue posible ver que en la narrativa de esta autora exista una amplia constelación simbólica que no sólo ayuda a comprender los mundos interiores retratados en sus textos, sino que además aportó información sobre la forma en la que estas se construyen y se entretajan. Los símbolos de la niebla, el cabello, el agua y la tierra conllevan otros símbolos a través de los cuales es posible ver también una concepción bombaliana de la naturaleza.

Así, se vio también que la naturaleza juega un papel importante en Bombal. Los ambientes campiranos son privilegiados a lo largo de las obras de esta autora ya que en ellos se demuestra el vínculo telúrico de las protagonistas con un sentido de completitud, mientras que los símbolos analizados las remiten a esta relación. La naturaleza es el medio propicio para el desenvolvimiento de los personajes bombalianos: “Es importante además considerar el modo en que se da la vinculación entre las mujeres y la naturaleza. Se trata de una experiencia de mezcla, de disolución de límites y de metamorfosis, en que la identidad se pierde, confundida con la tierra, las plantas y el agua, como ocurre en el final de *La amortajada* en que la identificación de Ana María con la naturaleza es total” (Areco 215). Esta identificación total de las mujeres con la naturaleza tiene una característica particular, pues mientras en Bombal son las mujeres y no los hombres quienes logran esta relación (salvo el caso de Fred, que parece tener cierta facilidad para entender la naturaleza), como menciona Schoennenbeck:

este nuevo paisaje no consolida la representación del sujeto femenino. Muy por el contrario, el paisaje de Bombal con el cual la mujer se identifica es el espacio en el cual paradójicamente el sujeto se deslocaliza, se extravía, perdiendo su sujeción con los discursos de género y nación. Escenario del desdibujamiento del *yo*, el paisaje bombaliano es disolución de la realidad, invisibilidad y muerte. Aquí, la mujer no logra formularse ni tampoco será formulada por el discurso de un orden. (257).

La comunión con la naturaleza no tiene que ver con el género sino con una actitud y la forma de percibir el entorno. En “Islas nuevas” se dice:

¡Qué absurdos son los hombres! Siempre en movimiento, siempre dispuestos a interesarse por todo. Cuando se acuestan dejan dicho que los despierten al rayar el alba. Si se acercan a la chimenea permanecen de pie, listos para huir siempre hacia el otro extremo del cuarto, listos para huir siempre hacia cosas fútiles. Y tosen, fuman, hablan fuerte, temerosos del silencio como de un enemigo que al menor descuido pudiera echarse sobre ellos, adherirse a ellos e invadirlos son remedio (Bombal, *Obras 148*)

Sin embargo, Bombal no cierra esa posibilidad a los hombres, sino que demuestra que su forma de ser en el mundo les complica descubrir sus propios nexos con la naturaleza, y la actitud en la vida está generalmente relacionadas con los hombres. Fred, por ejemplo, es un personaje masculino que tiene una sensibilidad más aguda, y es por ello que su relación con la naturaleza es más palpable. Por otro lado, las hermanas de “Trenzas” desarrollan distintas relaciones con la naturaleza. Mientras La Amazona se dedica a las actividades del campo y decide cerrar su corazón (una actitud típicamente masculina en el universo bombaliano), la hermana pelirroja decide entregarse a las emociones, dejar su cabello largo y vivir de manera más sensible, lo que la conecta de forma vital con la naturaleza.

Cuando los personajes se vinculan con la naturaleza *son* ella y con ella, independientemente de su sexo: “la que muere en el nuevo paraíso de Bombal es la definición patriarcal de la mujer y así el jardín deviene el espacio de resignificación y alteración de los clichés con los que la mujer enajenadamente se había definido (es decir, las imágenes que vinculan a la mujer con la pasión, la emoción y la naturaleza)” (Schoennenbeck 259). Muestra de ello es Yolanda. A los ojos de Juan Manuel es una mujer idílica, misteriosa y se convierte en objeto de deseo. Pero la visión que tiene de la protagonista cambia cuando

relaciona el jardín de los sueños de Yolanda con el descrito en la geografía de su hijo; en ese momento pierde el interés romántico, ya no le importa descubrir el misterio de su belleza y Yolanda queda atrás como un recuerdo. De igual manera, María Griselda se configura como una figura inaprehensible para su esposo y los personajes que la rodean, pero en comunión con la naturaleza porque su ser natural ya no concuerda con estas ideas patriarcales de la feminidad y la pertenencia de las esposas a sus maridos. Pero además, cuando Ana María habla sobre su transformación en elementos naturales, resulta obvio que en adelante no tendrá que desempeñar roles de género.

La conexión con la naturaleza implica también la liberación de una forma de existencia para entrar en otra. Como se mencionó en la sección sobre la tierra, el ritual de la sepultura sirve para hacer realidad la idea del mito del retorno al origen. Considerando, como se revisó anteriormente, que el hombre en diversas cosmovisiones proviene de la tierra, el mito del retorno mantiene “la idea implícita de esta creencia es que es la primera manifestación de una cosa la que es significativa y válida, y no sus sucesivas epifanías. (Eliade, *Mito* 19), y por tanto el hombre es enterrado para que vuelva a ser lo que fue.

En *La amortajada* la presentación del mito indica que “la religiosidad de Ana María se asemeja a las doctrinas del hombre primitivo. Ella no ve la naturaleza ni en forma teórica ni en forma práctica. Simplemente siente una afinidad subjetiva, simpatética e inmediata” (Agosín 75), misma que García describe de la siguiente manera: “La unión es absoluta, consagrada en la intimidad de la tierra y en la reconciliación de los contrarios. El exilio está abajo, en el aquí y el ahora. El Reino de los Cielos, de existir, tiene que estar en las entrañas del mundo” (García 171). Bombal hace una reelaboración de estos mitos por medio de su

literatura: la vida regresa a la madre tierra y vuelva a surgir de ella misma, lo que además apunta a la fantasía de la vida más allá de la muerte y, también, de la vida eterna.

Al hacer una revisión simbólica de la obra literaria de Bombal quedó al descubierto la conformación de constelaciones que no sólo vinculan a los símbolos presentes en su escritura, sino también a las obras mismas y la inquietud poética de la autora. Hasta el cierre de esta investigación, no se han encontrado trabajos que aborden la simbólica en la obra completa de María Luisa Bombal. Sólo se han publicado artículos que analizan un símbolo en particular en una obra determinada. Así, el presente se suma a los esfuerzos de valorar la literatura bombaliana de una manera íntegra, que vincule esta escritura con su entorno y cuyo aspecto social quede evidente más allá del feminismo. Por medio de esta integración fue posible ver de manera más clara los alcances de elementos que habían sido investigados de manera individual, como la evolución del símbolo del cabello, al símbolo del hilo y, posteriormente, la relación con el tejido.

En la elaboración de este trabajo fue posible descubrir una nueva forma de ver el mundo. En esta visión, la naturaleza juega un papel imperante: todo tiene que ver con ella y en las formas en las que los hombres, intrínsecamente, se relacionan. Pero más aún fue posible percibir más profundamente un tema que, si bien es evidente, los matices que tienen dentro de la obra se dejan entrever apenas y prometen la necesidad de una revisión más profunda: la muerte.

En el presente trabajo se habló de la concepción de dos tipos de muerte: la muerte de los vivos y la muerte de los muertos. La primera implica el cese de las funciones vitales, la segunda, presumiblemente, implica la inmovilidad no sólo de cualquier actividad corporal, sino mental y espiritual. Es precisamente la inmovilidad lo que caracteriza principalmente a

una muerte temida por los personajes. Considero que, pese a que no todo en la obra de Bombal es aprehensible, el estudio del tema de la muerte plantea un problema interesante para analizar y que por motivos de extensión no fue posible hacerlo en este trabajo.

La metodología de esta tesis plantea la posibilidad de poder analizar también las crónicas poéticas de esta autora. No fueron incluidas en el corpus de la obra pues la motivación de este trabajo fue, sin ahondar en las características literarias de la crónica, revisar los textos ficcionales de la viñamarina. Sin embargo, será menester en el futuro revisar las crónicas poéticas, pues en ellas el lirismo se traslada fuera del discurso literario dándoles una emotividad profunda.

Finalmente, considero que la revisión simbólica ayuda a establecer un vínculo entre las construcciones socio-culturales y la obra. Como propone Durand con el concepto de *trayecto antropológico*, la revisión del símbolo implica los saberes del hombre, y relacionados a una obra literaria, estos saberes pasan por la mirada individual y subjetiva del autor para ofrecernos una visión del mundo. De este modo, considero también que la revisión simbólica es aplicable a otros trabajos literarios, independientemente de su género, y que por medio de esta es posible descubrir las relaciones culturales entre la sociedad y el autor, a fin de entender mejor la construcción de una subjetividad poética.

## Bibliografía

- Agosín, Marjorie. *Las desterradas del paraíso, protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal*. EUA: Senda Nueva de Ediciones, 1983
- Aranda, Alfredo. “Disentimos de un juicio literario”. *El mercurio* [Chile] 12 de julio de 1981, Mercurio Editorial: 3
- Areco Morales, Macarena. “Ellas hablan con nadie en el jardín”: naturaleza y subalternidad en relatos de María Luisa Bombal y Alejandro Zambra”. *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Macarena Areco y Patricio Lizama (ed.). Chile: Ediciones UC, 2015
- Aristizábal Montes, Patricia. “Eros y la cabellera femenina”. *El Hombre y la Máquina* enero-junio, 2007: 116-129
- Bachelard, Gastón. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Trad. Ida Vitale. México: Fondo de Cultura Económica, 1978,
- . *La poética del espacio*. Trad. Ernestina de Champourcin. México: Fondo de Cultura Económica, 1975
- . *La tierra y las ensoñaciones de la voluntad*. Trad. Beatriz Murillo Rosas. México: Fondo de Cultura Económica, 1991
- . *La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Trad. Rafael Segovia. México: Fondo de Cultura Económica, 2006
- Bianco, José. “Sobre María Luisa Bombal”. *Ficción y reflexión*. México: Fondo De Cultura Económica, 1988
- Bombal, María Luisa. *La amortajada*. Prol. Beatriz Espejo. México: UNAM, 2004
- . *La casa de niebla*. Trad. de Lucía Guerra Torres. Chile: Ediciones UC, 2012
- . *La última niebla*. Prol. Amado Alonso. Chile: Nacimiento, 1945
- . *Obras completas*. Comp. Lucía Guerra. Chile: Zig-Zag, 2016

- Bornay, Erika. "El simbolismo de la cabellera femenina en el arte". *Universidad Pompey Fabra Bracelona*. Mayo de 2017  
<<http://www.mav.org.es/documentos/ENSAYOS%20BIBLIOTECA/BORNAY,%20Cabellera%20Kahlo.pdf>>
- Bousoño, Carlos. *El irracionalismo poético (el símbolo)*. España: Biblioteca románica HISPANIA, Ed. Gredos, 1981
- Bretón, André. *Manifiesto surrealista*. Trad. Aldo Pellegrin. Argentina: Editorial Argonauta, 2011
- Carggiolis Abarza, Cynthia. "El tejido en La amortajada de María Luisa Bombal". *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Macarena Areco y Patricio Lizama (ed.). Chile: Ediciones UC, 2015
- Carreño Bolívar, Rubí. "Más que palabras: arte y subjetividad en "El árbol" de María Luisa Bombal". *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Macarena Areco y Patricio Lizama (ed.). Chile: Ediciones UC, 2015
- . "Una escena crítica: estereotipos e ideologías de género en la recepción crítica de Marta Brunet y María Luisa Bombal". *Anales de literatura chilena* diciembre 2002: 43-51
- Chevaliere, Jean. *Diccionario de los símbolos*. Trad. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez. España: Editorial Herder, 1986
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. España: Editorial Labor, 1992
- Dözl-Blackbur, Inés. "Elementos narrativos tradicionales en la obra de María Luisa Bombal y su relación con motivos folklóricos universales". *María Luisa Bombal. Apreciaciones críticas*. Marjorie Agosín (comp). EUA: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1987
- Dorantes Moreno, Adriana Irais. "Oliverio Gironde: hacia una poética del absurdo". Universidad de Guanajuato, 2013

- Durand, Gilbert. *La imaginación simbólica*. Trad. Marta Rojzman. Argentina: Armoutur editores, 1968
- . *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general*. Trad. Víctor Goldstein. México: Fondo de Cultura Económica, 2012
- Ehrmann, Hans. “Retratos: María Luisa Bombal”. *El mercurio* [Chile] 18 de febrero de 1962, Mercurio Editorial: 10
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Trad. Luis Gil. España: Guadarrama, 1981
- . *Mito y realidad*. Trad. Luis Gil. España: Editorial Labor S. A., 1991
- Escarpit, Robert G. *Historia de la literatura francesa* México: Fondo de Cultura Económica, 1986
- Ferrari, Luisa. “María Luisa Bombal: siempre postergada”. *ERCILLA* septiembre de 1978: 52
- Frazer, James George. *La rama dorada. Magia y religión*. Trad. Elizabeth y Tadeo I. Canpuzano. Mexico: Fondo de Cultura Económica, 1951
- García Cames, David. “Ahora boca arriba en la oscuridad”: la prosa de velatorio en La Amortajada de María Luisa Bombal y Cinco horas con Mario de Miguel Delibes”. *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Macarena Areco y Patricio Lizama (ed.). Chile: Ediciones UC, 2015
- Gligo, Agata. *María Luisa (sobre la vida de María Luisa Bombal)*. Chile: Andrés Bello, 1984
- Goic, Cedomil. *La novela chilena. Los mitos degradados*. Chile: Editorial Universitaria, 1997
- Gudiño Kieffer, Eduardo. “María Luisa Bombal: la percepción poética”. *El mercurio* [Chile] 20 de febrero de 1972, Mercurio Editorial: 5
- Guerra, Lucía. “Factores culturales y genéricos en la trama biográfica de María Luisa Bombal”. *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Macarena Areco y Patricio Lizama (ed.). Chile: Ediciones UC, 2015

- . “Testimonio autobiográfico”. *Obras completas* Chile: Zig-Zag, 2016
- . *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal*. Chile: Ediciones UC, 2012
- Hesiodo, *Obras y Fragmentos*. Trad. Aurelio Pérez Jimenes y Alfonso Martínez Díez. España: Editorial Gredos, 1978
- Homero. *La Odisea*. Biblioteca Digital del Instituto Latinoamericano de Comunicación Educativa, 2015. Enero de 2018 <<http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx>>
- Lagos-Pope, María Inés. “Silencio y rebeldía: hacía una valoración de María Luisa Bombal dentro de la tradición de escritura femenina”. *María Luisa Bombal. Apreciaciones críticas*. Marjorie Agosín (comp). EUA: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1987
- Latcham, Ricardo. “La historia del criollismo”. *El criollismo*. Chile: Editorial Universitaria, 1956
- Lizama A. Patricio. “Viaje inmóvil y viaje funerario en Bombal y Neruda”. *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Macarena Areco y Patricio Lizama (ed.). Chile: Ediciones UC, 2015
- Manzi Cembrano, Jorge. “¿Qué hacer con los lugares comunes de María Luisa Bombal?”. *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Macarena Areco y Patricio Lizama (ed.). Chile: Ediciones UC, 2015
- Memoria Chilena. “María Luisa Bombal” patrocinado por Biblioteca Nacional de Chile. Junio de 2018 <<http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-3597.html#cronologia>>
- Merino Reyes, Luis. *Panorama de la literatura chilena*. México: Editorial Estela, 1959
- Miramontes, Ana. “Rulfo lector de Bombal”. *Revista Iberoamericana* abril-Junio 2004: 491-520
- Montenegro, Ernesto. “Aspectos del criollismo en América”. *El criollismo*. Chile: Editorial Universitaria, 1956

- Morris, Desmond. *La mujer desnuda. Un estudio del cuerpo femenino*. Trad. Miguel Hernandez y Virginia Villalón. España: Editorial Planeta, 2005
- Ostria, Mauricio. “La cineraria en la niebla: acerca de la poética Bombaliana”. *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Macarena Areco y Patricio Lizama (ed.). Chile: Ediciones UC, 2015
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura Hispanoamericana, Posmodernismo, Vanguardia, Regionalismo* 3 vols. España: Alianza Editorial, 2001
- Popol-Vuh*. Trad. George Raynaud, México: Instituto Cultural Quetzalcoatl de Antropología Psicoanalítica, A.C., s.a.
- Promis, José, *La novela chilena del último siglo*. Chile: Editorial La Noria, 1993
- Ricoeur, Paul. *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido*. Trad. Graciela Monges Nicolau. México: Siglo veintiuno, 2006
- Rimsky M, Cynthia. “María Luisa Bombal, el accidente de amor”. *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Macarena Areco y Patricio Lizama (ed.). Chile: Ediciones UC, 2015
- Rivas Sáinz, Arturo. “Fenomenología de lo poético en general”. *Ensayos I*. México: Gobierno de Jalisco, 2008
- Robert, Stephanie. “Entre libros y comentarios” junio de 2017 <<http://cdigital.uv.mx/>>
- Rojas, Manuel. *Manual de literatura chilena*. México: UNAM, 1964
- Rubio, Patricia. “House of Mist, de María Luisa Bombal: una novela olvidada”. *Literatura y Lingüística*. Universidad Católica Silva Henríquez, Santiago, Chile. Junio de 2018 <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35201111>>
- Ruiz Flores, Ruth. *Símbolo, mito y hermenéutica*. Ecuador: Fondo de Cultura Económica, 2004
- Scarabelli, Laura. “Morir para empezar a vivir. Espacios de figuración del yo en La señorita Elsa de Arthur Schnitzler y La amortajada de María Luisa Bombal”. *Biografía y*

- textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Macarena Areco y Patricio Lizama (ed.). Chile: Ediciones UC, 2015
- Schoennenbeck Grohnert, Sebastián. “Muerte en el paraíso: una vista a la representación del jardín en la obra de María Luisa Bombal”. *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Macarena Areco y Patricio Lizama (ed.). Chile: Ediciones UC, 2015
- Skinner Zavala, Enrique A. “María Luisa Bombal”. *El mercurio* [Chile] 17 de julio de 1978, Mercurio editorial: 3
- Torres Brandau, Marianela, “Rasgos vanguardistas en la obra de María Luisa Bombal: la elaboración fantástica de la realidad y el uso de un lenguaje poético-lírico en su narrativa”. Universidad de Chile, 2006
- Torres-Rioseco, Arturo. *Breve historia de la literatura chilena*. México: Ediciones de Andrea, 1997
- Traverso, Ana. “Ser mujer y escribir en Chile: canon, crítica y concepciones de género”. *Anales de literatura chilena* diciembre 2013: 67-90
- Troncoso Guzmán, Janette. “Carta”. *Las últimas noticias* [Chile] 27 de junio de 1980, Mercurio Editorial: 6
- Valero Juan, Eva Ma. “El desconcierto de la realidad en la narrativa de María Luisa Bombal” *Anales de literatura española* enero 2003: 5-43
- Verani, Hugo J. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica. Manifiestos, proclamas y otros escritos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1995
- Woolf, Virginia. *Una habitación propia*. Trad. Laura Pujol. España: Seix Barral, 2008