

Universidad de Guanajuato  
División de Ciencias Sociales y Humanidades



Departamento de Letras Hispánicas  
Maestría en Literatura Hispanoamericana

***La amortajada* de María Luisa Bombal: tejidos insurrectos**

**Tesis**

Para obtener el título de Maestra en Literatura  
Hispanoamericana

presenta:

**Verónica Gómez Arboleda**

Asesora: Dra. Elba Margarita Sánchez Rolón

Sínodo: Dra. Inés Ferrero Cándenas

Dra. Patricia Poblete Alday

Dra. Elsa López Arriaga

2023

## **Resumen**

Mi propuesta de lectura se enfoca en la metáfora del texto-tejido como expresión de la escritura insurrecta. El punto de partida es la indagación por la dimensión insurrecta para delimitar la metáfora del texto-tejido a partir de las imágenes mitológicas de Penélope y Aracne, además de la relación con otros aspectos de la protagonista como su cuerpo, los cabellos y la naturaleza. El tejido es uno de los ejes fundamentales de este estudio, ya que es un ámbito insurrecto propio de las mujeres bombalianas que se expresa en su cotidianidad y en su propio cuerpo.

**Palabras claves:** escritura insurrecta, telúrico, texto –tejido

## **Abstract**

My reading proposal investigates the metaphor of the text-tissue as an expression of insurgent writing. I start from the inquiry by the insurgent dimension to delimit the metaphor of the text-tissue from the mythological images of Penelope and Arachne, in addition to the relationship with other aspects of the protagonist such as her body, hair, and nature. Tissue is one of the fundamental axes of this study, since it is an insurgent area of Bombalian women that is expressed in their daily life and in their own body

**Keywords:** insurgent writing , telluric, text- tissue

*Esta tesis ha sido realizada con el apoyo del  
Consejo Nacional de Humanidades,  
Ciencias y Tecnologías.*

*Gracias a la Universidad de Guanajuato*

*Gracias a México*

# Índice

<b>Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>Capítulo 1 La palabra amortajada: contexto, transgresión y creación.</b>	
Contexto no canónico.....	12
Hacia una escritura insurrecta.....	29
<b>Capítulo 2 Texto tejido amortajado.</b>	
Penélope y Aracne.....	51
Ana María está junto a su bordado.....	72
La amortajada está junto a su abismo.....	72
<b>Capítulo 3 Ana María y María Griselda: cabellos tejidos de tierra y agua.....</b>	<b>86</b>
La presencia de María Griselda.....	90
Cabellos telúricos.....	104
Cabellos acuáticos.....	113
El llamado del bosque.....	122
Naturaleza y proyecto civilizatorio.....	133
<b>Conclusiones.....</b>	<b>142</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>150</b>

## Introducción

En el presente estudio me interesa abordar la relación entre ciertas imágenes de la obra chilena *La amortajada* (1938) con el concepto de lo insurrecto como una forma de ahondar en el carácter transgresor de la protagonista de la novela. Retomo dicho concepto a partir del texto *Risa de la medusa* (1995) de Hélène Cixous, que delimita una propuesta de escritura dirigida hacia la mujer, la cual consiste en la posición de los personajes femeninos frente a la tradición literaria masculina, es decir, desde el silencio, la sumisión, la inspiración para otros o la represión, ya que dichos roles han constituido el lugar de los personajes femeninos literarios a lo largo de la historia. Cixous plantea una propuesta literaria donde la mujer es el sujeto de enunciación desde su voz, su cuerpo y su experiencia, que deriva en la subversión y la apropiación de una identidad. La escritura insurrecta plasma la experiencia, no solo de una vida, sino de la que miles de mujeres han padecido, tal como se recupera en: “Todo el mundo sabe que no existe un lugar que no está obligado económicamente ni políticamente a todas las bajezas y a todos los compromisos. Que no está obligado a reproducir el sistema. Y es la escritura. Y si hay otra parte que puede escapar a la repetición infernal está por allí, donde se escribe, donde se sueña, donde se inventan nuevos mundos”<sup>1</sup> y “La mujer arrastra su historia en la historia”.<sup>2</sup>

En este orden de ideas, la escritura insurrecta se resiste a enmarcar a la mujer en una condición tradicional y, sobre todo, ponen en evidencia lo que la historia les ha negado. Así lo afirma Cixous: “La mujer tiene que ponerse al texto —como al mundo y a la historia—,

---

<sup>1</sup> Hélène Cixous. (trad., Moix, A. M). *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura* (Vol. 88). Anthropos, 1995, p. 26.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 55.

con su propio movimiento”.<sup>3</sup> La mujer es un “no cuerpo”, una “no voz” que porta las investiduras del orden falocéntrico a costa de su propio sometimiento. La mujer está atada a un orden masculino que se hace pasar por eterno y natural y aparta de toda escena a la mujer. Es una colonización regida por la apropiación del cuerpo<sup>4</sup> “en la sombra que él proyecta en ella, que ella es”.<sup>5</sup> De esta manera se instala el “imperio de lo propio”, es decir, el orden que se sostiene de la exclusión y apropiación de la otredad, en palabras de Cixous: “la gran impostura masculina”.<sup>6</sup>

La insurrección en este trabajo es una propuesta de escritura contextualizada en el ámbito literario de la obra en cuestión: *La amortajada* (1938) de María Luisa Bombal. Una escritura que, en términos de Cixous, se erige en el campo de la fluidez, es libre de ordenar, jerarquizar y poseer; es una escritura que devela el principio de propiedad y posesión del sistema epistemológico masculino, por ende, la escritura insurrecta está afincada en la economía libidinal femenina<sup>7</sup>, es decir, una: “escritura que ve en lo femenino el contrasello liberador, y lo femenino tiene como fundamento al cuerpo, ya no al entramado devaluador creado por el *falogocentrismo* en oposición a la mente y lo intelectual, sino como lo anterior al nombre y el orden simbólico”.<sup>8</sup> La escritura insurrecta es orgánica, ya que integra la

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>4</sup> Lucía Guerra, *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Universidad Autónoma de México, México, 2007, p. 45

<sup>5</sup> H. Cixous. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura...*, ed. cit., p. 20.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 36.

<sup>7</sup> Con este concepto, Cixous se refiere a la capacidad de la mujer a entregarse libre del deseo de apropiarse o de dominar, lo que deriva en una escritura también libre de jerarquías y hermetismos. El texto femenino es subversivo: “Es necesario que la mujer se escriba porque es la invención de una escritura *nueva, insurrecta* lo que, cuando llegue el momento de su liberación, le permitirá llevar a cabo las rupturas y las transformaciones indispensables en su historia, al principio en dos niveles inseparables: - individualmente: al escribirse, la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extraño del lugar, el enfermo o el muerto, y que, con tanta frecuencia, es el mal amigo, causa y lugar de las inhibiciones. Censurar el cuerpo es censurar, de paso, el aliento, la palabra.

Escribir, acto, que no sólo «realizará» la relación des-censurada de la mujer con su sexualidad, con su ser-mujer, devolviéndole el acceso a sus propias fuerzas, sino que le restituirá sus bienes, sus placeres, sus órganos, sus inmensos territorios corporales cerrados y precintados; que la liberará de la estructura supramosaica en la que siempre le reservaban el eterno papel de culpable”. *Ibid.*, p. 61.

<sup>8</sup> Lucía Guerra, *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista...*, ed. cit., p. 48.

identidad de la mujer como un ser sentipensante: “Cuando la mujer deje su cuerpo, de mil y uno hogares de ardor —cuando hayan fracasado los yugos y censuras—, [cuando] articule la abundancia de significados que lo recorren en todos los sentidos, en ese cuerpo repercutirá, en más de una lengua, la vieja lengua materna de un solo surco”.<sup>9</sup>

En este tenor, la escritura insurrecta libera a la mujer de ser la otredad devaluada, excluida entre censuras y silencios. La mujer recupera sus bienes (voz, identidad y libertad) en una inscripción textual, es decir, en una lógica donde la mujer misma es el texto-cuerpo liberado y prescrito en su propia piel y en su propio don de poder innegociable con el falo (discurso que castra lo femenino). La propuesta de la insurrección es, en este sentido, un modo de concebir el binomio escritura/cuerpo.

Para Cixous, el cuerpo es fuente de conocimiento, de innovaciones lingüísticas y de configuración de una identidad libre: “así, el cuerpo retorna a su origen etimológico, al vocablo griego *karpós* (del sánscrito *gahr*, encerrar, contener; y *gharbas*, embrión), para volver a ser corporalidad, ámbito que evade la territorialización falocéntrica entre el cuerpo y espíritu a través de un yo que trasciende los límites de las divisiones binarias”.<sup>10</sup> La propuesta de Cixous emerge en contraposición al psicoanálisis freudiano y lacaniano, ante la subordinación y sometimiento de los órganos femeninos a la tiranía del falo. El título de *La risa de la medusa* es una ironía de la imagen del mito griego de la medusa y del ensayo de Sigmund Freud que lleva por título *La cabeza de la medusa*.<sup>11</sup> En contraste, para Cixous, la cabeza mutilada no es símbolo de castración ni un rasgo horripilante, aspectos anotados por la supremacía fálica: la autora despoja de terror a la medusa para hacer de ella una mujer que

---

<sup>9</sup> H. Cixous. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura...*, ed. cit., p.57-58

<sup>10</sup> Lucía Guerra, *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista...*, ed. cit., p. 51.

<sup>11</sup> Véase: Sigmund Freud. *La cabeza de Medusa*, Obras Completas, tomo XVIII. Amorrortu, Argentina, 1940.

no cesa de reír. Risa estridente e irreverente que interrumpe el orden patriarcal, “el impulso pulsional que desborda de todo sistema”.<sup>12</sup>

Por otra parte, volviendo sobre la escritura insurrecta, la obra de Bombal desarrolla los ejes sobre los cuales recae esta propuesta: el cuerpo y la voz. Es el cuerpo de la mujer donde se ejerce una alianza de transgresión, en el cuerpo oprimido que devela los mandatos del patriarcado; un cuerpo en movimiento que transmuta, que transita de la opresión en vida a la liberación en su muerte, en una relación estrecha con la naturaleza que será descrita a lo largo de este estudio. La alianza de la relación naturaleza–mujer muestra un binomio importante en la poética de la escritora que apunta el canal de su transgresión. Es el cuerpo que se subleva a la “gran impostura masculina”<sup>13</sup> y rehace un lazo minado en vías de extinción por la racionalidad del hombre como representante de la humanidad que ha perdido su conexión primordial con la naturaleza, en miras de consolidar un logos por fuera de la intuición, la magia y lo maravilloso. En este sentido, los personajes masculinos que figuran en *La amortajada* están desconectados de sus emociones y su entorno vital: son hombres recelosos, posesivos del cuerpo de la mujer, olvidados de las conexiones con la naturaleza. Son las mujeres quienes logran tener un acceso directo al conocimiento que emana desde el cuerpo. Los cabellos, las manos y la expresión del soma como tejido es uno de los puntos cruciales para reflejar eso que la autora denomina como “economía libidinal femenina”<sup>14</sup>. El tejido emerge de las manos de la amortajada para instalarse en un ámbito por fuera de la ley del falo. Desde mi propuesta de lectura, el tejido es la forma en que la protagonista se entrega a su dolor y trata de repararlo. Transmutan sus manos y sus hilos hacia una liberación. El

---

<sup>12</sup> Lucía Guerra, *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. ..., ed. cit., p. 50.

<sup>13</sup> Cfr. H. Cixous. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura*..., ed. cit.,

<sup>14</sup> *Idem*.

cabello es otra zona de insurrección que porta el conocimiento ancestral y milenario. El cuerpo es un lazo primordial de conexión con el bosque y la naturaleza y es esta en su estado cero (sin intervenciones del humano) ese campo epistémico donde no ingresa la apropiación, donde no hay dominio de la tecnificación o del proyecto civilizatorio. El cuerpo de la amortajada está despojado de cualquier dominio en el tránsito vida-muerte y solo obedece a los hilos del destino, imagen que proviene de las figuras de Penélope y Aracne.

La escritora chilena, al igual que Cixous, retoma la imagen de la medusa para ironizar su risa como un estallido de fuerza y poder frente al sistema opresor. Las manos y los hilos de Penélope y Aracne son el contrasello para fisurar el orden patriarcal.<sup>15</sup> Si bien la imagen de Ana María haciendo y deshaciendo los hilos no es tan notoria como la risa de la Medusa (ni tampoco el telar de denuncia de Aracne es tan estridente), las tres subvierten a su modo el orden patriarcal.<sup>16</sup>

El presente trabajo de investigación se enfoca en el tratamiento del tejido desde diferentes imágenes en la obra *La amortajada* de María Luisa Bombal. En particular, me interesa desarrollar la urdimbre entre dos conceptos: el tejido y la insurrección. Si bien, la obra de Bombal tiene una pluralidad de estudios e investigaciones, me propuse revisar la metáfora del texto-tejido, aspecto aún inexplorado en dichos estudios. En este sentido, mi propuesta de lectura se propone indagar en la relación entre la metáfora del texto-tejido como expresión de la escritura insurrecta. Parto de la pesquisa por la dimensión insurrecta para delimitar la metáfora del texto-tejido a partir de las imágenes mitológicas de Penélope y

---

<sup>16</sup> Curiosamente, Bombal afirma que la imagen de la Medusa es la fuente de inspiración para la creación de sus personajes femeninos. Véase la sección de entrevistas a la escritora. María Luisa Bombal, *Obras Completas*. (comp.; Lucía Guerra Torres). Zig Zag, 5ª. Ed., Santiago de Chile, p. 210

Aracne, además de la relación con otros aspectos de las protagonistas como su cuerpo, los cabellos y la naturaleza. El tejido es uno de los ejes fundamentales de este estudio, ya que, desde mi perspectiva, es un ámbito insurrecto propio de las mujeres bombalianas que se expresa en su cotidianidad y en su propio cuerpo.

El tejido es un arte milenario aún desvalorizado y la posibilidad de hilvararlo en este proyecto literario es de gran valía en tanto permite la multiplicidad de interpretaciones al instalarse como una práctica femenina vital de Ana María, la protagonista bombaliana.

Por otra parte, la teoría de Hélène Cixous ilumina los caminos interpretativos de esta propuesta de lectura: la voz y el cuerpo son canales de transgresión fundamentales en la narrativa. En este sentido, comprender la dinámica de la obra como una propuesta insurrecta refresca la mirada sobre las críticas que han caracterizado a los personajes como seres pasivos, resignados y evasivos.<sup>17</sup> Desde la perspectiva de Cixous, la insurrección se materializa en el cuerpo y la voz, es decir, la capacidad de transgredir para remover un reino imperante de valores: “todo ella se convierte en su voz [...] materializa carnalmente lo que piensa, lo expresa con su cuerpo”.<sup>18</sup> La pregunta por la insurrección está presente de manera explícita e implícita en cada apartado, es un eje transversal que va hilando el discurso del tejido y demás elementos de la obra.

---

<sup>17</sup> Por ejemplo, el estudio de Ángeles Vázquez, quien afirma respecto a las protagonistas de María Luisa Bombal: “Sus protagonistas están marcadas por la resignación y la pasividad. El matrimonio en *La última niebla* o en *La amortajada* es un modo de integrarse socialmente, no está estigmatizado por el amor: «—¿Para qué nos casamos? —Por casarnos — respondo—» afirmará en su primera novela. Este conformismo femenino busca la evasión a través de la ensoñación y la abstracción de una realidad que no les es propicia, pero que les mantiene cerca del reconocimiento social y no de la marginalidad” Véase: [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/antecedentes/diciembre\\_04/15122004\\_02.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/antecedentes/diciembre_04/15122004_02.htm).

También se encuentra Linda Gould Levine que refuerza el papel subordinado de la mujer latinoamericana en la obra de Bombal. Ver su artículo “María Luisa Bombal from a Feminist Perspective.” *Revista/Review Interamericana* 4. Sin embargo, a finales de esa década se empieza a estudiar más a fondo el discurso marginal de la mujer y a reconocer la redefinición a través del canon literario aceptado.

<sup>18</sup> Hélène Cixous, *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura...*, ed. cit., p. 23.

El presente estudio está dividido en tres capítulos: en el primero contextualizo la crítica de la obra y algunas paradojas del tratamiento crítico de la figura autoral, también caracterizo algunos rasgos del universo simbólico de la autora para que la lectora y el lector se sitúen dentro de su poética literaria en la clave teórica de una escritura insurrecta.

En el segundo capítulo profundizo propiamente en la metáfora del texto-tejido a partir de teóricos tales como Gilbert Durand, Roland Barthes y Jazmina Barrera (entre otros). A partir de este diálogo hilvano las acciones de las protagonistas con las imágenes de Penélope y Aracne, tendiendo puentes entre ambos mitos y la obra.

Finalmente, en el tercer capítulo realizo una conexión más a partir del cabello como otra figura de la metáfora del tejido para ahondar en otros elementos sustanciales del universo simbólico de Bombal y sus respectivas transgresiones: el bosque, las trenzas, el cuerpo y, en especial, la conexión intertextual de la novela en cuestión con un relato corto de la autora: *La historia de María Griselda* (1946). Lo anterior permite ampliar e interpretar las transgresiones de Ana María desde la perspectiva insurrecta.

En últimas, lo que deseo resaltar es que la relación de la mujer con la naturaleza y el tejido es una práctica insurrecta en tanto posibilita la denuncia, la expresión y la ruptura con un silencio y represión impuestos a las mujeres protagonistas de la obra. La escritura de Bombal es insurrecta en tanto reescribe la historia de las mujeres en sociedad: les entrega una voz, un cuerpo y, sobre todo, un lugar de conocimiento y poder para su transformación personal.

# CAPÍTULO 1

## LA PALABRA AMORTAJADA: CONTEXTO, TRANSGRESIÓN Y CREACIÓN

«Una puerta en mi interior, la entrada, la salida, la morada de la otra que soy y no soy,  
que no sé cómo ser, pero que siento atravesarme, que me da vida,  
que me desgaja, me inquieta, me modifica».

*Hèléne Cixous*

### Contexto no canónico

A pesar de su alcance literario y su reconocimiento actual, la escritora chilena María Luisa Bombal (1910-1980) estuvo expuesta a algunas exclusiones sistemáticas propias de su época. En la mayoría de estudios relativos a los escritores de su generación, su nombre no fue apreciado: “Su compatriota Manuel Rojas<sup>19</sup> no la menciona siquiera en su *Historia de la literatura chilena*”.<sup>20</sup> Pese a que fue candidata en cinco ocasiones al Premio Nacional de Literatura en Chile (el más importante para las letras del sur), nunca pudo obtenerlo; una de las razones de esta negativa fue la supuesta brevedad de su obra, afirmación que minoriza el trabajo de la autora.

---

<sup>19</sup> En su estancia en México, el crítico chileno preparó un panorama histórico de las principales corrientes literarias del país y sus destacadas figuras, desde la colonia hasta principios del siglo XX. A su regreso a Chile se publicó el libro por Zig-Zag, en 1965.

<sup>20</sup> María Luisa Bombal, *Obras Completas Tomo 2* (comp. Lucía Guerra Torres). Titivillus, Santiago de Chile, 2005, p.40.

En los libros *¿Qué es una autora?*<sup>21</sup> y *¿Cómo acabar con la escritura de mujeres?*<sup>22</sup> Meri Torras y Joanna Russ, respectivamente, realizan un análisis de los mecanismos de exclusión que se han desarrollado para desprestigiar la autoría de las mujeres. Uno de aquellos fenómenos de exclusión lo han denominado: “la marginalidad permanente”<sup>23</sup>, el cual consiste en un elogio que reconoce parcialmente la calidad de la escritura: “‘ella lo escribió, pero solo escribió uno’ ”.<sup>24</sup> El señalamiento hacia la brevedad de la obra es la excusa para marginar a Bombal de gozar del prestigio literario, también empañado por su vida personal: “Enferma y con una situación económica difícil -como señala una de sus compiladoras-, la autora fue privada del más alto reconocimiento en su país”<sup>25</sup>. Asimismo, este tipo de situaciones evidencian el «mito del éxito aislado»<sup>26</sup>, expresión que hace referencia a la excepcionalidad de la escritora que la excluye de los criterios estéticos e (ideológicos) de la costra del canon.

Del mismo modo, fue marginada de varias compilaciones y estudios críticos. Durante el año 1935, al renovarse las figuras de la literatura hispanoamericana, el nombre de Bombal no saltó a la vista. Así, por ejemplo, se registran algunos comentarios de sus compañeros escritores sobre su excentricidad o se le identifica solamente como la acompañante de Neruda o Jorge Luis Borges<sup>27</sup>, resultado de la construcción de la imagen autor. En el análisis de dicha figura, Sandra Gilbert y Susan Gubar afirman: “un padre, progenitor, un procreador, un

---

<sup>21</sup> Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras (eds.), *¿Qué es una autora?* Icaria, Barcelona, 2019.

<sup>22</sup> Joanna Russ, *Cómo acabar con la escritura de las mujeres* (trad. Gloria Fortún). Dos bigotes, 1ªed, [En línea]: <https://es.scribd.com/book/390892543/Como-acabar-con-la-escritura-de-las-mujeres>

<sup>23</sup> Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras (eds.), *¿Qué es una autora?* ..., ed. cit., p.43.

<sup>24</sup> *Idem*.

<sup>25</sup> María Luisa Bombal, *Obras Completas Tomo 2...*, ed. cit., p.40.

<sup>26</sup> Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing*, Londres, The Women's, p.85.

<sup>27</sup> María Luisa Bombal, *Obras Completas Tomo 1...*, ed. cit., p.10.

patriarca estético cuya pluma es un instrumento de poder generativo igual que su pene”<sup>28</sup>. En este caso, el autor de mediados del siglo XX aún es el dueño del texto, es él quien tiene la potestad histórica para visibilizar, o no, a una autora.

El reflejo de esta potestad se presenta con Rodríguez Monegal. En su texto *Tradicición y renovación*<sup>29</sup> (1972), menciona la confluencia de varias generaciones literarias y en ninguna nombra a María Luisa Bombal. Todas estas negaciones no podían ser involuntarias, dado que su obra circulaba en el medio literario. Al respecto, Luisa Ballesteros<sup>30</sup> explica que las exclusiones son sistemáticas y atañen con compilaciones realizadas por parte de Fernando Alegría, quien prescindió de su obra en su texto *Perspectivas de la nueva narrativa hispanoamericana* (1973) o Luis Harss quien no la menciona en *Los nuestros* (1966); tampoco Vásquez Amaral la incluye en *The contemporary latin american narrative* (1970) ni Pedro Henríquez Ureña en *Apuntes sobre la novela en América* (1927). A dichas exclusiones, de las que fue sujeta María Luisa Bombal, se le suman otras más: la omisión de Hernando Tréllez (1956), Antonio Curcio Altomar (1975), Pedro Grases (1961) y Arturo Torres Rioseco (1925), en sus respectivas antologías donde consagran a los escritores de estos períodos literarios.

Sin embargo, con el paso de los años la figura de Bombal toma relevancia de manera gradual. Su lugar en la historia literaria va fraguándose a partir del reconocimiento de su legado; así lo confirma Magalí Fernández: “María Luisa Bombal puede ser considerada una de las primeras en romper los modelos tradicionales en nuestra América, de ‘habla en español’, colocándose de ese modo entre los precursores de ese movimiento del que hoy con

---

<sup>28</sup>Sandra Gilbert y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. (trad. Carmen Martínez Gimeno), Cátedra, Madrid, p.21.

<sup>29</sup> Cfr. Emir Rodríguez Monegal, “Tradicición y renovación”, en *América Latina en su literatura*. Siglo XX, México, 1972.

<sup>30</sup> Cfr. Luisa Ballesteros. *La escritora en la sociedad latinoamericana*. Universidad del Valle, Cali, 1997, p.103.

tanta justicia nos enorgullecemos los hispanoamericanos y que es conocido como nueva narrativa hispanoamericana”.<sup>31</sup> Es importante destacar los factores que contribuyen a la exclusión de la escritora en el canon de su época: su condición de mujer junto con los escándalos sociales en los que se vio envuelta y que, por consiguiente, afectaron la divulgación de su obra. Su biografía empañó la magnitud de su literatura; el mito creado alrededor de su relación con el alcohol y con su hija, además de sus continuos episodios de soledad y, finalmente, su autoexilio a los Estados Unidos, solidificaron la figura de una escritora «maldita»<sup>32</sup>; imagen instalada en el imaginario colectivo que se refleja, por ejemplo, en la película *Bombal* del director chileno Marcelo Ferrari, que se estrenó en 2011 y versa sobre su vida de excesos, desequilibrios mentales y desamores; la trama deja de lado la profundidad de una vida centrada en el pensamiento y la escritura.

La construcción de la figura autoral de Bombal no solo pasa por la marginación en antologías o premios, sino que además se construye un mito biográfico que “suele pivotar sobre la soledad, la ausencia de amor, la locura o el suicidio”<sup>33</sup>. El aspecto maldito se interpreta distinto según el género; mientras que para los autores hombres se funda la leyenda como una prueba de su extraordinariedad, condición adulada, para las mujeres escritoras

---

<sup>31</sup> Magalí Fernández, *Elementos líricos, psicológicos y fantásticos en la obra de María Luisa Bombal*. Nueva York University, pp. 27-28. [Tesis de doctorado]

<sup>32</sup>Cfr. Escritores.org [En línea]: <https://www.esritores.org/recursos-para-esritores/recursos-2/articulos-de-interes/31823-esritores-malditos#:~:text=A%20partir%20de%20estos%20dos,que%20lleaban%20una%20vida%20bohemia>. [2022].

Con el término me refiero a la expresión que acuña Paul Verlaine en su libro *Los poetas malditos* para referirse a un grupo de poetas que no consiguen el éxito en vida, sino a posteriori. La enfermedad y el fracaso rondan sus trayectorias vitales. En el caso de Bombal se podría transferir este término (sometido a análisis por Meri Torras desde una perspectiva de género) en tanto algunas características biográficas: autoexilio, desconocida por el gran público, por fuera del lente de los medios de comunicación, total incomunicación con su única hija, opacada por el dominio de escritores hombres, con intento de suicidio fallido, asesinato frustrado, adicción al alcohol y atormentada por preocupaciones económicas. La escritora culmina su vida con una gran tristeza, aspecto que manifiesta en diversas entrevistas.

<sup>33</sup> Joanna Russ, *How to Suppress Women's Writing* ..., ed. cit., p.60.

dicha construcción es el precio que deben pagar por la transgresión de los parámetros sociales compensando, en algunos casos, el reconocimiento adquirido<sup>34</sup>.

Actualmente María Luisa Bombal es una escritora imprescindible, no solo para las letras chilenas sino para toda la tradición literaria de la región hispanoamericana, gracias a la crítica feminista y a los estudios críticos de Lucía Guerra, Amando Alonso, Sara Vidal, Ignacio Valente, Alfredo Aranda, Magaly Daudet, Manuel Peña Muñoz, Marjorie Agosín, Phyllis Rodríguez Peralta, Hernán Vidal, y María Inés Lagos Pope, su creación literaria se ha logrado visibilizar e interpretar y reinterpretar a la luz de una crítica literaria comprometida con su obra.

La obra de Bombal se ubica entre 1925-1940, y apenas en la década de los 80, es decir, 50 años después, se logra entrever. La autora escribe en medio del florecimiento de las vanguardias, la poesía pura y el surrealismo. No obstante, no se circunscribe a ninguna de ellas, más bien, bordea las diversas corrientes estéticas sin inscripción alguna. Según Andersen Imbert en su libro *Historia de la literatura hispanoamericana* “lo humano y lo sobrehumano aparecen en una zona mágica, poética por la fuerza de la visión, no por trucos de estilo. El lector ve lo que los personajes de las novelas ven. Subjetivismo. Las cosas se desvanecen en una nube de impresiones”<sup>35</sup>. Esta descripción pone de relieve una forma de narrar que plantea un aporte al paradigma subjetivista. Al respecto, Lucía Guerra afirma que la narrativa de Bombal obedece a una yuxtaposición de una realidad concreta y una realidad maravillosa<sup>36</sup>. En este tenor, Patricia Pardiñas Barnes añade: “escribió sus obras durante una

---

<sup>34</sup> *Idem*.

<sup>35</sup> E. Anderson Imbert, *Historia de la literatura hispanoamericana*, Fondo de Cultura Económica, México, 9ª, 1995, vol 2, p.252.

<sup>36</sup> Cfr. Lucía Guerra. *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal*. Universidad Católica de Chile, Chile, 2012, p.52.

época en que la literatura comenzaba a vislumbrar la relación entre lo sobrenatural y lo fantástico y a estimar el valor de los antiguos mitos y supersticiones que Bombal ya había revitalizado con carácter propio en su ficción”<sup>37</sup>. Con base a lo anterior es coherente ubicar a la escritora chilena como una de las influencias que inspiraron corrientes literarias, las cuales posteriormente se clasificarían como realismo mágico, realismo maravilloso y realismo fantástico, desarrolladas por autores como Gabriel García Márquez, Julio Cortázar, Mario Margas Llosa, Juan Rulfo<sup>38</sup>, etc.

Carlos Fuentes, en una conferencia en Nueva York en los años 80, afirma que María Luisa Bombal fue la madre de todos los escritores contemporáneos del continente hispanoamericano<sup>39</sup>. También, Ricardo Latcham reconoce que Bombal ofrece un aire renovado en la narrativa chilena: “ha abierto una brecha en nuestro aburrido campo novelesco”<sup>40</sup>. La tendencia de la novela estaba orientada hacia el criollismo, surgido alrededor de 1920 como una búsqueda nacional de los escritores, motivados por retratar un mundo que refleja los contenidos regionales: medio ambiente, ritos e idiosincrasias de sus habitantes para recrear el nuevo mundo americano. Una de las novelas fundacionales de esta tendencia es *Zurzulita* de Mariano Latorre<sup>41</sup>.

Según Lucía Guerra, el criollismo era “un proyecto de nación en el cual las categorías de ‘lo femenino’ y de ‘lo masculino’<sup>42</sup> se desplazaron, en el nivel designativo, a zonas

---

<sup>37</sup>Patricia A. Pardiñas Barnes *Hacia la teoría de lo fantástico en la obra de María Luisa Bombal*, Washington, D.C.: Georgetown University, 1989, p.84. [Tesis doctoral].

<sup>38</sup>Lucía Guerra señala en su introducción las obras completas de María Luisa Bombal: “El importe folclórico y político atribuido a la muerte en *Pedro Páramo*, la noción de los personajes muertos aún rondando por la vida son un eco intertextual de la novela de María Luisa Bombal”, p.9.

<sup>39</sup>A la par el periodista de Ronald de Feo escribe un artículo sobre la obra de Bombal publicado por The New York Times bajo el título de “The Beginnings of Latin Baroque” (1982).

<sup>40</sup>Reseña crítica del diario *La Opinión*, en 1935.

<sup>41</sup>Es una obra fundacional del criollismo chileno. Retrata el paisaje provinciano y campesino.

<sup>42</sup>Véase: Lucía Guerra en *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal*. “en la cultura de occidente, aparte de la vasta caracterología atribuida a ‘lo masculino’ y ‘lo femenino’ se produjeron imágenes y mitologías que

semánticas específicas de dicho proyecto”<sup>43</sup>. En el criollismo el protagonismo se encuentra en los hombres que desean conquistar los entornos naturales para demostrar “los valores y la fuerza de la nación”<sup>44</sup>. Por eso esta corriente entrega la visión de un hombre que desea conquistar, dominar y mostrar una acción objetiva sobre los paisajes; en cambio, desde la perspectiva bombaliana el paisaje es difuso, no aprehensible y, en particular, es un escenario difuminado que presenta una zona desierta donde el yo de la mujer se evapora:

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 una realidad, invisibilidad y muerte. Aquí, la mujer no logra formularse ni tampoco ser formulada por el discurso de orden<sup>45</sup>.

Los escenarios naturales remiten a problemas interiores, tensiones y experiencias del yo-mujer, en contraste con la afirmación del yo nacional que el criollismo enaltece para generar un sentimiento de pertenencia a la tierra paterna. Frente a esto, en Bombal el paisaje está profundamente conectado con la mujer, como bien lo expresa la autora:

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, ¿comprendes?; el arte social no existía para mí. ¡Eso! Era una total indiferencia, total. Porque tenía pasión por lo personal, por lo íntimo, por el corazón, por la naturaleza y el misterio<sup>46</sup>.

En sus entrevistas se evidencia su inclinación por una escritura íntima que incluso trastoca sus fibras personales: “Me parece que he nacido para mis obras, junto con mi destino. Las cosas que mis sentimientos han forjado, las he vivido intensamente. Mi vida personal ha

---

adscribieron al hombre todas las actividades que implicaban hacer y que funcionaban como modelos religiosos y sociales. Siguiendo los paradigmas a partir de las oposiciones binarias entre hombre y mujer, al Hacer masculino vinculado al acto de civilizar y enseñar produciendo cultura, es decir, modificando el entorno natural se oponen arquetipos de lo femenino asociados a la naturaleza y a la función biológica de la maternidad” p.118.

<sup>43</sup> María Luisa Bombal, *Obras Completas* Tomo 1..., ed. cit., p.11.

<sup>44</sup> *Idem*.

<sup>45</sup> Sebastián Schoennenbeck Grohnert. “Muerte en el paraíso: una vista a la representación del jardín en la obra de María Luisa Bombal”, Macarena Areco y Patricio Lizima (eds). *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2015, p. 257.

<sup>46</sup> ML. Bombal, *Obras Completas* Tomo 2..., ed. cit., p.221.

estado siempre vinculada a mi vida literaria”<sup>47</sup>. En este sentido, el universo emocional de las protagonistas se vincula con las experiencias personales de la escritora. No obstante, se presentan paradojas o contradicciones en algunas afirmaciones que, a la luz de los análisis ya mencionados por M. Torras y J. Russ, cobran sentido en contextos sociales donde la figura de la autora femenina estaba en construcción.

En el contexto histórico de María Luisa Bombal, las escritoras no gozaba ni de su habitación propia ni de sus quinientas libras al año<sup>48</sup>; dedicarse al oficio era todavía excéntrico para la época, fueron muy pocas quienes lo lograron, como Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Victoria Ocampo. Además, en la esfera social las mujeres no gozaban del derecho al voto ni de la adquisición de sus propios bienes. Todo lo anterior influye para que Bombal restara valor a su oficio: “Nunca le di importancia a lo que escribía. Yo simplemente escribía lo que sentía”<sup>49</sup>. El lugar de la mujer con derechos, *ergo*, el lugar de la mujer escritora, era incipiente para este contexto de mediados del siglo XX.

Por otro lado, Bombal estaba también encerrada en una visión dicotómica de lo femenino/masculino, ya que asociaba lo femenino a una dimensión débil, frágil y vulnerable y lo masculino con lo fuerte, creíble y correcto. Propuesta imperante para su época, es decir, lo femenino es repositorio de la materia y se encarga de las actividades vinculadas con el cuerpo: procrear, cocinar y limpiar (entre otras), ya que “carece de una interioridad que expresar y de un carácter que imprimir en sus creaciones, ya sean artísticas o biológicas, puesto que su función es siempre secundaria (...) lo femenino sigue percibiéndose como

---

<sup>47</sup> ML. Bombal, *Obras Completas* Tomo 2..., ed. cit., p.381.

<sup>48</sup> La expresión se refiere a la tesis de Virginia Woolf en *Una habitación Propia*. Su propuesta a groso modo consiste en reconocer la necesidad de las mujeres de tener condiciones materiales seguras para lograr acceder a los espacios de formación y al desarrollo pleno de su creatividad artística.

<sup>49</sup> ML. Bombal, *Obras Completas* Tomo 2..., ed. cit., p.38

materia pasiva a la cual hay que dar forma”<sup>50</sup>, mientras que lo masculino se encuentra del lado del pensamiento; el cuerpo se diluye ante el imperio de la mente. El logos representa el sujeto de la razón.

La figura autoral que Bombal sostiene se vincula con el logos, no visibiliza una postura del lado de la experiencia femenina se comprende la necesidad de acomodarse en un status literario patriarcal que le permita mostrarse en equilibrio con sus colegas, tales como Pablo Neruda y el mismo Jorge Luis Borges, entre otros. En la entrevista realizada por Lucía Guerra, al preguntársele si se consideraba precursora de la temática femenina, María Luisa Bombal respondió: “No, antes está Inés Echeverría. Yo hablo de las cosas íntimas, reales e irreales; traduzco el fondo del sentimiento de la mujer, que siempre gira alrededor del hombre. Ellos son los que mandan en mis libros y los que determinan nuestros sentimientos y problemas”.<sup>51</sup> Esta respuesta tiene aristas interesantes para analizar: la primera tiene que ver con el reconocimiento que hace a una de sus antecesoras, es decir, otra mujer chilena inscrita en el feminismo aristocrático. No obstante, a pesar de su mención, en absoluto establece un nexo con ella; para Bombal ambas son dos islas de pensamiento divergentes y opuestas, por eso opta por abanderar una literatura donde el centro es el hombre, “ellos son los que mandan en mis libros”, mientras que sus personajes femeninos son secundarios. Además, constantemente menciona en sus entrevistas que su escritura es lógica y simétrica debido a la influencia de la geometría de Pascal. Aspecto notoriamente paradójico frente a lo que afirma en otras entrevistas, donde explica que sus novelas están conformadas por un material íntimo y misterioso.

---

<sup>50</sup> Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras (eds.), *¿Qué es una autora? ...*, ed. cit., p.33

<sup>51</sup> ML. Bombal, *Obras Completas Tomo 2...*, ed. cit., p.18.

En el registro narrativo sus personajes femeninos son el centro, sus protagonistas dan cuenta de sí mismas desde sus propias voces y experiencias; cuerpos portadores de conocimientos milenarios vinculados al lenguaje de la naturaleza, inaccesible a través de la razón, es decir, del imperio de lo masculino-logocéntrico<sup>52</sup>. Paradoja que deviene, quizás, en la posición de la escritora de alejarse de determinismos y rechazar la categoría ‘femenina’ para calificar su escritura, lo que le podría provocar (en su momento) una exclusión del canon.

Joanna Russ, en su libro ya mencionado, realiza un análisis de los dilemas de las escritoras frente al canon: “la experiencia femenina no solo se considera con frecuencia menos amplia, menos representativa, menos importante, que la experiencia masculina, sino que incluso el contenido de las obras puede distorsionarse según se piense que el autor es de un sexo o de otro”<sup>53</sup>. Muchas escritoras, incluso en la actualidad, rechazan rotundamente las clasificaciones de una escritura de mujeres o femenina como una forma de resistencia a la homogenización o a los estereotipos de género; al respecto Toril Moi afirma:

Para las escritoras puede ser increíblemente frustrante que se les diga que tienen que escribir como mujeres. ¿Qué se supone que esto significa? ¿tienen que conformarse a alguna norma estereotípica de la escritura femenina?’ Sin embargo, la simple negación (‘no soy una mujer escritora’) puede presuponer también la apelación a una idea de *ser humano* supuestamente neutra aunque implícitamente concebida, como hemos sugerido, en oposición al género femenino<sup>54</sup>.

María Luisa Bombal asume una escala de valores explícitamente concebida por los cánones morales y sociales de su contexto cultural. Es una escritora con un pensamiento conservador

---

<sup>52</sup> Véase. Toril Moi. *Teoría Literaria Feminista*. Corriente principal del pensamiento Occidental, dada la supremacía que ostenta el “logos” y la “palabra” como presencia metafísica.

<sup>53</sup> Joanna Russ. *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. (trad.; Gloria Fortún) Dos bigotes, 1ª, [En línea]: <https://es.scribd.com/book/390892543/Como-acabar-con-la-escritura-de-las-mujeres>, p.83.

<sup>54</sup> Moi Toril, 2008, “‘I am not a woman writer’. About women, literatura and feminist theory today”, *Feminist Theory*, 9,3, p.266.

de un orden social y, por ende, de las costumbres literarias. Lo anterior explica su distanciamiento hacia posturas políticas, como por ejemplo, el feminismo:

Quisiera agregar por mi cuenta que no creo que los derechos sociales reconocidos oficialmente en la actualidad a la mujer puedan hacer cambiar lo íntimo de su naturaleza. Creo que somos y seguiremos siendo la eterna mujer. La idealista, sensible, sacrificada, ávida ante todo de dar y recibir amor<sup>55</sup>.

La mujer es puro corazón, a diferencia del hombre que es materia gris...Por eso no se entienden...y el estilo de la mujer es menos áspero, menos realista; es un estilo más del corazón, diría yo, porque las mujeres somos sentimientos y no materialistas ¿ves tú?<sup>56</sup>

Estas afirmaciones subrayan el carácter dicotómico y hermético de la autora, quien a lo largo de sus entrevistas desdeña del feminismo y conserva una postura polarizada de lo femenino y masculino que se evidencia en su pensamiento conservador. En el ámbito de su creación literaria se identifica con la materia gris del hombre, con la geometría de Pascal. Su tradición literaria y sus influencias apelan a una cultura de escritores, círculo dominante a lo largo de siglo XIX y XX:

Una cultura literaria dominada por un pequeño segmento de la población; y ahí tenemos esa sensación de que toda contribución significativa en el mundo de las letras ha sido realizada por el hombre heterosexual, una sensación reforzada a través del sistema educativo, los libros de historia y el mundo que nos rodea<sup>57</sup>.

Es curiosa la negación rotunda por parte de Bombal frente a la influencia de mujeres escritoras anteriores o coetáneas a su momento histórico, contrario a lo que sucede con los escritores hombres, a quienes les brinda tributo en sus entrevistas. Lo anterior permite volver sobre la metáfora desarrollada por Sandra Gilbert y Susan Guber: “¿Es la pluma un pene

---

<sup>55</sup> ML. Bombal, *Obras Completas* Tomo 2..., ed. cit., p.373.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p.287.

<sup>57</sup> Joanna Russ. *Cómo acabar con la escritura de las mujeres.* (trad.; Gloria Fortún) Dos bigotes, 1ª, [En línea]: <https://es.scribd.com/book/390892543/Como-acabar-con-la-escritura-de-las-mujeres>, p.83.

metafórico?»<sup>58</sup>, el poder del pene se traslada a la pluma, son los varones quienes otorgan la paternidad a sus sucesores. Su pluma fálica penetra en el «espacio puro»<sup>59</sup>, en la «página virgen»<sup>60</sup>. Bombal se inscribe dentro de esta autoridad al asumirse bajo la cobija de la paternidad masculina; no se revela contra el linaje patrilíneo, todo lo contrario, lo reconoce y adula, por ende, las figuras de sus madres literarias se desvanecen.

*L: ¿Cree que ha recibido influencia literaria de Virginia Woolf, Katherine Mansfield o Rosamond Lechman? Después de todo, aun el título de su cuento más famoso coincide con el cuento de Katherine Mansfield The tree. ¿Y ha recibido influencia de Freud?*

*B: Ellas son otra cosa. Las admiro, pero no he recibido su influencia. Respecto a la coincidencia entre el cuento de Katherine Mansfield y el mío, no hay relación alguna. Hay títulos que son de dominio público.*<sup>61</sup>

La escritora no sufre de la ansiedad de la autora<sup>62</sup> descrita por Gilbert y Gubar como la angustia de la ausencia de madres literarias, todo lo contrario, se siente fuertemente identificada con la influencia de los varones:

*me encuentro con dos autores que sí han inspirado e influido en mí y en mi obra. Hans Christian Andersen (...) La otra influencia: Knut Hamsun, el casi místico noruego. Su primer libro *Victoria* –breve novela del enigma y conflicto de dos seres con su propio corazón –fue y sigue siendo la novela de amor que yo también hubiera deseado escribir*<sup>63</sup>.

Los fragmentos de entrevista dejan claro que la escritora se vincula con un canon literario masculino. No obstante, confiesa con esfuerzo su lectura de Virginia Woolf:

*No me inspiró para nada el feminismo porque nunca me importó. Sí leía mucho a Virginia Woolf, pero porque sus concepciones lo hacía novelas y no daba sermones. Nunca fui amiga de Victoria Ocampo, ella era mi editora y fue generosísima conmigo (...) Además, no sentía*

---

<sup>58</sup> Sandra Gilbert y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. (trad. Carmen Martínez Gimeno), Cátedra, Madrid, p.18.

<sup>59</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>60</sup> *Idem.*

<sup>61</sup> ML. Bombal, *Obras Completas Tomo 2...*, ed. cit., p.378.

<sup>62</sup> Sandra Gilbert y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX...*, ed. cit., p.51.

<sup>63</sup> ML. Bombal, *Obras Completas Tomo 2...*, ed. cit., p.371.

que la mujer estaba subordinada, me parece que cada una siempre ha estado en su sitio, nada más<sup>64</sup>.

María Luisa Bombal se mostraba indiferente ante la evidente problemática de las mujeres: “Además, no sentía que la mujer estaba subordinada, me parece que cada una siempre ha estado en su sitio, nada más”<sup>65</sup>. Curiosamente sus personajes sí encarnan la ansiedad femenina<sup>66</sup> en tanto inhalan la desesperación proveniente de los mandatos patriarcales que niegan la autoridad y la autonomía de las mujeres. Esta ansiedad se incubaba en sus úteros (en contraste con la pluma fálica) como una metáfora de un cuerpo reprimido que emerge en el malestar y la incomodidad física de sus protagonistas, lo cual las impulsa a liberarse del encierro social a través del lenguaje insurrecto de sus cuerpos ligados a la naturaleza. Los cuerpos de los personajes bombalianos están aprisionados, invadidos en su intimidad y, a la vez, rompen el silencio y se exorcizan en un lenguaje natural que las repara. Asunto en efecto paradójico debido a la duplicidad de Bombal en su figura autoral y la construcción de su universo literario.

Lo interesante con esta revisión es pensar ¿cómo una escritora con estas posturas logra cimentar una escritura insurrecta y, más aún, unos personajes femeninos transgresores de la norma patriarcal? Si bien mi análisis no podrá responder dicha pregunta en permanente contradicción, me propongo profundizar alrededor de su escritura insurrecta que subleva y rebasa sus paradigmas y hermetismos. Su obra está en oposición a sus afirmaciones en entrevistas respecto a su visión del mundo desde la representación de un sujeto racional,

---

<sup>64</sup> *Ibid.*, p.286.

<sup>65</sup> *Idem.*

<sup>66</sup> Sandra Gilbert y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX...*, ed. cit., p.51.

único en la validación de un paradigma de conocimiento, al aunar el camino para pensar la realidad interna de las mujeres.

Luisa Ballesteros, en su libro *La escritora en la sociedad latinoamericana*, afirma que las escritoras tenían la necesidad de romper el silencio de siglos sobre su propia identidad y presencia en la historia: “las escritoras latinoamericanas turbaron las concepciones sociales y dieron a la literatura un tono más profundo, con un lenguaje franco y abierto, rompiendo así con los tabúes en el lenguaje y en los discursos”<sup>67</sup>. En esta transición las escritoras de América Latina atravesaban también un período de paso entre la industrialización y la migración de los campesinos hacia las ciudades, fenómeno que provocó movilidad y cambios culturales y económicos. La literatura no escapó a dicha renovación y asentó las bases de las tendencias literarias propias que estaban en conexión con la realidad específica del continente:

El tema que se impuso con más frecuencia y que institucionalizó una renovación en la literatura latinoamericana fue el de las minorías: el cubano Alejo Carpentier hablaba de una minoría negra, la chilena María Luisa Bombal trataba el problema psicológico de la mujer, atrapada en una existencia tradicional conformista, y la venezolana Teresa de la Parra nos mostraba la posición inconforme de la mujer, presa entre las tradiciones patriarcales y las primeras brisas de su liberación<sup>68</sup>.

En este sentido se iba gestando una literatura escrita por autoras latinoamericanas que ponían bajo la lupa la vida enajenada de las mujeres, aspecto que se encuentra en consonancia con la escritura de Bombal y otras escritoras que más adelante mencionaré.

A lo anterior, se articulan los rasgos comunes entre Virginia Woolf y Bombal debido a una particular indagación: “la temática tratada, el tipo de personajes femeninos y algunos

---

<sup>67</sup> Luisa Ballesteros. *La escritora en la sociedad latinoamericana*, Universidad del Valle, Cali, 1997, p.3.

<sup>68</sup> *Ibid.*, p.6.

modos de elaboración, tales como el predominio de la interioridad, la poetización de la prosa y la ambigüedad”<sup>69</sup>. Una comparación interesante teniendo presente que Virginia Woolf fue precursora en la reflexión sobre literatura escrita por mujeres e inspiró a varias escritoras latinoamericanas como Rosario Castellanos, Victoria Ocampo, Marvel Moreno, Alba Lucía Ángel, Helena Araújo, entre otras, desde su legado ensayístico *La habitación propia* (1929), *Tres guineas* (1938) y *La torre inclinada* (1977), y sus novelas emblemáticas por las indagaciones a partir del monólogo interior de sus protagonistas, en el caso de *La señora Dalloway* (1925), *Al faro* (1927) y *Orlando* (1928).

En este orden de ideas hay una vinculación (sin intención de la autora) de la literatura bombaliana con un legado feminista y una comunidad de mujeres creadoras. La obra de María Luisa Bombal coincide con una de las preocupaciones de la Revista Sur:<sup>70</sup> el papel de la mujer en la sociedad. La sinergia entre autoras de diversas latitudes que a pesar de no reconocerse<sup>71</sup> van consolidando genealogías anteriores y posteriores a la obra bombaliana. Es el caso del feminismo aristocrático, el cual se refiere a un grupo de mujeres chilenas de clase alta antecesoras de Bombal. Su acción se llevó a cabo durante las primeras décadas del siglo XX al participar en diferentes actividades de la alta cultura chilena.

El espiritualismo de vanguardia es el núcleo de su expresión estética. Patricia Poblete y Carla Rivera explican: “en el seno de una sociedad cerrada y patriarcal, como era el Chile de comienzo del siglo XX, que haya surgido una literatura escrita por mujeres, significó una ruptura no solo con el criollismo, sino también con una tradición literaria exclusivamente

---

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 23

<sup>70</sup> Victoria Ocampo funda la revista *Sur* en 1931, con esto facilitó el diálogo de la Argentina con el resto del mundo. Es la única revista hispanoamericana de la época que, a pesar de ser objeto de críticas desmedidas, cruza fronteras nacionales y saca del anonimato a talentos hispanoamericanos. Con el tiempo los creadores visibilizados por la revista alcanzan reconocimiento internacional. También da a conocer escritores extranjeros, como fue el caso de la difusión de la obra de Virginia Woolf en Hispanoamérica.

<sup>71</sup> Según Aralia López González en su libro *De la intimidad a la acción La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*, las escritoras no conforman comunidades de apoyo, más bien, se encuentran aisladas unas de otras. Cada una avocada a una escritura solitaria en búsqueda de una identidad personal. “La preocupación por el entorno social se relega a un segundo plano y en algunos casos, prácticamente no existe” p.26. El interés por el éxito y el reconocimiento pasa a un segundo plano y prevalece la búsqueda interna de su expresión intelectual y artística.

masculina”<sup>72</sup>, es decir, este movimiento que no fue notorio ante los medios, fue una gran puerta para que escritoras como Bombal lograran continuar con una tradición de escritoras que indagan sobre una visión de la subjetividad femenina. Su expresión particular se orientó hacia temáticas oníricas en las que prima una subjetividad femenina; además, por privilegiar géneros memorialísticos, diarios de vida y de viajes y procedimientos como la prosa poética. En este sentido, la espiritualidad o la ‘vida espiritual’ es entendida como el foco de toda creación y como materia prima del arte<sup>73</sup>.

Hay puntos comunes entre elementos del feminismo aristocrático y la narrativa bombaliana, en los que destacan: la prosa poética, el testimonio, el onirismo y la subjetividad femenina; valdría la pena un análisis más detallado de dichas semejanzas o diferencias en este grupo de mujeres, quienes fueron un parteaguas en la historia literaria chilena.

Otro tanto sucede con la escritora venezolana Teresa de la Parra, ya mencionada en líneas pasadas, especialmente en *Ifigenia* (1924), donde la autora, a través de mecanismos íntimos como la carta y el diario<sup>74</sup> expresa el malestar de la mujer latinoamericana. La carta, escrita por la protagonista María Eugenia Alonso, va dirigida a Cristina Iturbe, su amiga, que en palabras de Ballesteros: “es en realidad un verdadero manifiesto por la libertad, que alcanza a todas las lectoras. Mientras que la palabra íntima del diario de la protagonista es otro método intertextual utilizado por la autora como una alternativa secreta de expresión y de toma de conciencia femenina”<sup>75</sup>. Gracias a estas escritoras se da paso al surgimiento de sus sucesoras, quienes toman dichas técnicas y las renuevan: “van a ser seguidas por Elena Poniatowska, Gioconda Belli, Nérida Piñón, María Rosa Lojo e Isabel Allende”<sup>76</sup>. Ellas

---

<sup>72</sup> Patricia Poblete Alday y Carla Rivera Arana, “El feminismo aristocrático: violencia simbólica y ruptura soterrada a comienzos del siglo XX”. *Revista de historia social y de las mentalidades*, 7, (Primavera, 2003), p.73.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p.79.

<sup>74</sup> Durante la visibilización feminista de textos escritos por mujeres se valora la producción de cartas y diarios que históricamente han sido considerados géneros menores. Los inicios de la prosa femenina se limitaba justamente a los artefactos de las expresiones del yo.

<sup>75</sup> Luisa Ballesteros, *Las escritoras y la historia de América Latina...*, ed. cit., p.266

<sup>76</sup> *Ibid.*, p.266.

bebieron directamente de las letras de estas escritoras y sobre todo gozaron de los caminos ya minados previamente.

En esta misma línea de pensamiento Isolina Ballesteros, en un artículo titulado *La creación del espacio femenino en la escritura*, menciona obras posteriores a Bombal y de la Parra que reproducen el discurso oral de las mujeres, en donde destacan textos colombianos no canónicos<sup>77</sup> e imprescindibles para la reconstrucción de genealogías de escritoras como *Las andariegas* (1989) de Alba Lucía Ángel y *Reptil en el tiempo* (1986) de María Helena Uribe, las cuales, al igual que las escrituras de Echeverría, Parra y Bombal, rompen con estructuras lineales y experimentan con el lenguaje para conseguir una voz propia. Al respecto, Isolina Ballesteros afirma:

El texto persigue, tanto a nivel de contenido como a nivel gráfico, la consecución de una narración circular de la historia. Para ello se elimina la puntuación y se altera la linealidad del texto. Se emplea una estructura que quiere reflejar lo más gráficamente posible la fluidez y la heterogeneidad de la historia y la escritura femenina. En la segunda, dos niveles de escritura coexisten en el texto y sirven de medio de expresión a la narradora para evadirse de la prisión en la que se encuentra. La escritura también en este caso no-lineal, desigual ortográfica y gráficamente, es el medio de expresión de su asfixia, de su opresión física y espiritual<sup>78</sup>.

Dichos textos plantean una transgresión en términos de su narrativa al optar por alterar la estructura morfológica al interior como una forma de manifestar su subversión y no ingresar a la caja de herramientas del sistema opresor. Del mismo modo *La amortajada* de Bombal se sirve de mecanismos pertenecientes a vanguardias y corrientes específicas: el monólogo

---

<sup>77</sup> Durante la década de los 80 y 90 la producción literaria de mujeres se encuentra invisible (fenómeno que ocurre en toda la literatura hispanoamericana), de ahí que muchas producciones literarias quedaran en los anaqueles, tales como: *La Cisterna* (1971) de Rocío Vélez de Piedrahita, *Los amores de Afrodita* (1983) de Fanny Buitrago, *Jaula* (1984) de María Elvira Bonilla, *Un vestido rojo para bailar boleros* (1988) de Carmen Cecilia Suárez, *En diciembre llegaban las brisas* (1987) de Marvel Moreno, de Carmen Cecilia Suárez, *Las horas secretas* (1990) de Ana María Jaramillo, *¡Los muertos no se cuentan así!* (1991) de Mery Daza Orozco, entre otros.

<sup>78</sup> Isolina Ballesteros. "La creación del espacio femenino en la escritura. La tendencia autobiográfica en la novela", María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio de Negret *et al.* (eds), *Escritoras colombianas del s XX Literatura y diferencia. La creación del espacio femenino*. Unidades-Universidad de Antioquia, Medellín, 1995, p.361.

interior, el recuerdo, la prosa poética y el simbolismo para plasmar la realidad de las mujeres.

En este sentido Bombal es conocedora de la tradición y a la vez la subvierte. Isolina Ballesteros afirma en relación a este tipo de escrituras:

Al convertirse en sujeto de la narración, la mujer rompe con la tradición discursiva femenina que la relega a un papel de mero objeto de la representación. Al elegir la primera persona como recurso para narrar la propia vida, las protagonistas femeninas asumen su capacidad para actuar y reafirmar su autoridad para nombrar el texto<sup>79</sup>.

La obra de Bombal proporciona contenido a la voz de las protagonistas, en *La amortajada* la narradora omnisciente y omnipresente va cediendo la palabra a la narradora en primera persona, es decir, a la protagonista. Ana María es quien alumbra su historia de vida a partir del recuerdo y la memoria que se va tejiendo a medida que llegan los dolientes. Por supuesto, la novela contiene en sí misma unos rasgos particulares que aportan a una renovación literaria que iré justificando.

## **Hacia una escritura insurrecta**

*La amortajada* de María Luisa Bombal se publica en 1938 en Chile. La trama de la novela consiste en un viaje al interior de los recuerdos de la protagonista: Ana María es una muerta consciente de su despedida en el mundo de los vivos. En el continuum narrativo la narradora de omnisciencia selectiva pareciera que estuviera presente en el funeral y desde allí interviniera para describir escenarios, es además cómplice y cercana al personaje principal, pues remite detalles del estado de la muerta como si incluso fuera otro yo al interior de la misma: “Escampa, y ella escucha nítido el bemol de lata enmohecida que rítmicamente el

---

<sup>79</sup> *Ibid.*, p.374.

viento arranca al molino. Y cada golpe de aspa viene a tocar una fibra especial dentro de su pecho amortajado”<sup>80</sup>. En esta expresión se capta una descripción íntima de sus sentidos, en un nivel de compenetración sensorial con su entorno, logra la construcción de retratos internos.

Luego de una serie de sucesos desafortunados, la narradora omnisciente relata que Ana María se fue volviendo más mezquina y limitada, y cuestiona: “¿Por qué, por qué la naturaleza de la mujer ha de ser tal que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida? Los hombres, ellos, logran poner su pasión en otras cosas. Pero el destino de las mujeres es remover una pena de amor en una casa desordenada, ante una tapicería inconclusa”<sup>81</sup>, luego continúa el relato desde la voz de Ana María. En este tenor, se hace difícil reconocer una voz de otra, ¿es la voz de la amortajada o de la narradora? Al respecto, Lucía Guerra argumenta que la narradora de omnisciencia selectiva es:

Una voz resonante que participa de las dudas y descubrimientos de Ana María en el nuevo estado de la muerte [...] las vivencias de Ana María encuentran un eco afectivo en la narradora básica. La íntima relación de esta última hacia lo narrado anula el distanciamiento del lector, razón por la cual Margaret V. Campbell le ha atribuido el papel de confidente que escucha y se identifica con la protagonista<sup>82</sup>.

Según Cynthia Carggiolis Abarza<sup>83</sup> en el comienzo de la obra predomina la voz de la narradora omnisciente, no obstante, al transcurrir el relato, el soliloquio de Ana María sobresale y se impone para luego acabar de narrar el velorio a través del relato extradiegético, como al comienzo de la narrativa. En consecuencia, su tono termina siendo cíclico y fluido.

---

<sup>80</sup> ML. Bombal, *La amortajada*. Editorial Universitaria, Bogotá, 2005, p.12. A continuación las citas de esta obra se darán entre paréntesis, inmediatamente después de la referencia textual.

<sup>81</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>82</sup> Lucía Guerra, *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal...*, ed. cit., p.80.

<sup>83</sup> Cfr. Cynthia Carggiolis Abarza, “El texto tejido en *La amortajada* de María Luisa Bombal”. *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Número Especial, 30, (2012), pp 181-193.

A continuación, describiré aspectos vinculados al universo simbólico de la escritura de Bombal. Este universo es clave para luego ingresar al análisis de la insurrección en la obra *La amortajada*, foco del presente estudio:

A) Feminización de la naturaleza: Ana María, la protagonista de *La amortajada*, establece una relación especular-proyectiva con lo telúrico, como a continuación se presenta: “Y la lluvia, cae, obstinada, tranquila. Y ella la escucha 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, deshacerlos de languidez y tristeza”(p.12). En este fragmento la lluvia marca un ritmo interior de conexión con el yo. Afirmo Lucía Guerra<sup>84</sup> que los verbos activos como “caer” representan el principio de la vida y el origen de todo lo creado. El estado de la protagonista se purifica en el dinamismo revitalizador del agua. La lluvia alude inevitablemente al grado de purificación espiritual obtenido por Ana María para realizar el viaje a las profundidades del inconsciente y de lo sobrenatural; un descenso telúrico para unirse a las fuerzas cósmicas de la naturaleza. Esta unión es el camino a la liberación de los nudos patriarcales en los que la protagonista se encuentra atada.

El viaje uterino es un rito de paso hacia una realidad inicial. Un viaje que se acompaña con el elemento agua<sup>85</sup>, así como sucede en el período intrauterino donde hay una conexión vital con la madre. La inmersión de Ana María hacia caminos húmedos y acuáticos en medio de su tránsito, remite a una noción del primer estado del universo y del ser humano; su deslizamiento acuático opera como un retorno pacífico a las aguas uterinas de lo materno:

---

<sup>84</sup> L. Guerra, *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa ...*, ed. cit., p.91.

<sup>85</sup> “El agua, que posee una virtud purificadora, ejerce además un poder soteriológico. La inmersión es regeneradora, opera un renacimiento, en el sentido de que es a la vez muerte y vida. El agua borra la historia, pues restablece el ser en un nuevo estado”. Véase. Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, “Agua”, en *Diccionario de los símbolos...*, ed. cit., p. 56.

“Una corriente la empuja, la empuja canal abajo por un trópico cuya vegetación va descolorándose a medida que la tierra se parte en mil y mil apretados islotes (...) La naturaleza entera aspira, se nutre aquí de agua, nada más que de agua. La corriente empuja siempre lentamente” (p.86-87). En la cita se evidencia una serie de palabras claves: «corriente», «empuja», «canal», «agua», todas en conjunto establecen un campo semántico que metafóricamente señalan el viaje de la amortajada como un parto. Un canal uterino que se expande y dilata a través del agua para empujarla a una nueva vida. Es entonces un tránsito que regresa al primer canto, al inscribirse en la leche inagotable de la madre, “la eternidad es la voz mezclada con la leche”<sup>86</sup>. El viaje está impregnado de tinta blanca, la tinta que, según Cixous, describe como la primera voz, el primer canto anterior al lenguaje, y que en últimas remite al primer amor: la madre.

La madre en su dimensión simbólica cobra un sentido fundamental: representa la tierra. La amortajada vuelve a sus raíces. Una vez culminado este viaje uterino regresa a su fuente original: “porque todo duerme en la tierra y todo despierta de la tierra”(p.106). Para los aztecas, “la diosa Tierra tiene dos aspectos opuestos: es la madre nutricia que nos permite vivir de su vegetación; por otra parte, reclama los muertos, de los que ella misma alimenta”<sup>87</sup>, y en este sentido la tierra tiene una función maternal, da la vida, nutre pero también la toma en el momento en que cesa<sup>88</sup>. El cuerpo de la amortajada se va uniendo a los aspectos vegetales vinculados con la tierra que orientan su viaje uterino:

---

<sup>86</sup> Hélène Cixous. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura* (trad. Ana María Moix). Anthropos, [Cultura y diferencia. Teoría feminista y cultural contemporánea], p.56.

<sup>87</sup> J. Chevalier y A. Gheerbrant, “Tierra”, en *Diccionario de los símbolos...*, ed. cit., p. 1652.

<sup>88</sup> “La vida y la muerte, la renovación y la destrucción, van siempre juntas, como dos opuestos que se condicionan el uno al otro. Así pues, la imagen primordial de la madre reproductora posee un aspecto destructivo”. Véase: Sibylle Birkhäuser - Oeri. *La llave de oro. Madres y madrastras en los cuentos infantiles* (trad. Ruth Zauner). Turner, España, 2010, p.43.

Y he aquí que, sumida en profunda oscuridad, ella se siente precipitada hacia abajo, precipitada vertiginosamente durante un tiempo ilimitado hacia abajo.

Y alguien, algo atrajo a la amortajada hacia el suelo otoñal. Y así fue como empezó a descender, fango abajo, por entre las raíces encrespadas de los árboles (...) Descendía lenta, lenta, esquivando flores de hueso y extraños seres, de cuerpo viscoso, que miraban por dos estrechas hendiduras tocadas de rocío. Topando esqueletos humanos, maravillosamente blancos e intactos, cuyas orillas se encogían, como otrora en el vientre de la madre.(p.105).

En este fragmento se construye un campo semántico propio del elemento tierra: árboles, flores, raíces, suelo otoñal, esqueletos humanos y el vientre de la madre. El árbol es de especial interés, ya que acompaña a la amortajada en su viaje y comunica con los tres niveles del cosmos:

el subterráneo, por sus raíces hurgando en las profundidades donde se hunden; la superficie de la tierra, por su tronco y sus primera ramas; las alturas por su ramas superiores y su cima, atraídas por la luz del cielo (...) Reúne todos los elementos: el agua circula con su savia, la tierra se integra a su cuerpo por sus raíces, el aire alimenta sus hojas, el fuego surge de su frotamiento<sup>89</sup>.

El árbol, y sus niveles de conexión con el cosmos, simboliza el proceso de unión de la amortajada con la tierra. Ella, en su integración, pasa primero por el nivel de la «superficie», en donde confluyen el velorio y la despedida de los seres que la rodean, para luego descender al nivel «subterráneo», en donde ocurre un proceso de descenso ya descrito anteriormente.

En suma, su cuerpo telúrico se va enraizando y hundiendo a través de raíces, casi que pareciera un árbol que va floreciendo y se expande: “Pero, nacidas de su cuerpo, sentía una infinidad de raíces hundirse y esparcirse en la tierra”(p.106). El cuerpo amortajado, al final de su descenso se integra completamente al cosmos, a aquello que la autora señala como “la

---

<sup>89</sup> J. Chevalier y A. Gheerbrant, “Agua”, en *Diccionario de los símbolos...*, ed. cit., p. 185.

constante palpación del universo”; su cuerpo amortajado trasciende a partir de la circulación del agua y la tierra, elementos fundamentales para su integración.

En esta inmersión acuosa el agua y la tierra se fusionan y remiten al origen y comienzo de la vida. Según Gilbert Durand “todas las imágenes de la tierra y del agua contribuyen a modelar un ambiente de voluptuosidad y de felicidad que constituye una rehabilitación de la feminidad”<sup>90</sup>. Al enlazar ambos elementos, la amortajada retorna a la morada para restituirse y volver a un estado de reposo y placidez. “Es esta inversión del sentido natural de la muerte la que permite el isomorfismo *sepulcro-cuna*, isomorfismo que se produce por medio de la cuna ctónica. La tierra se convierte en cuna mágica y bienhechora porque es el lugar del último reposo”<sup>91</sup>. El agua y la tierra contienen la sabiduría de los ciclos vida-muerte. En este tenor el descenso de la protagonista se proyecta por medio del agua y la tierra:

Ciertas emanaciones la atraían a un determinado centro, otros la rechazaban con violencia hacia las zonas de clima propicio a su materia. ¡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 en la tierra.(p.106).

La tierra es enraizamiento, se vuelve a ella una y otra vez en los tránsitos cotidianos de la vida hasta el paso final de la muerte. Bajo la premisa de Gilbert Durand se hace llamativa la estrecha relación etimológica de algunas significaciones vinculadas con la muerte y la madre. El trayecto de algunas palabras de lenguas indoeuropeas dan cuenta de lo anterior, por ejemplo, «kuthos» proveniente del griego, que significa cavidad; *keuthus* «seno de la tierra»; en armenio y védico: «kust» y «kostha» se traducen como «bajo vientre», a dicha raíz se unen *kutos*-bóveda y *kutis*-cofre<sup>92</sup>. Estas concatenaciones dan cuenta del encuentro último de Ana

---

<sup>90</sup> Gilbert Durand, *Estructuras antropológicas de lo imaginario* (trad. Mauro Armiño). Taurus, Madrid, p.222.

[Introducción a la arqueología general]

<sup>91</sup> *Ibid*, p.223.

<sup>92</sup> G. Durand, *Estructuras antropológicas de lo imaginario...*, ed. cit., p.283.

María con el seno materno, es decir, con la madre tierra. Se hace interesante pensar su cofre como una gruta oscura, húmeda y nutricia, como el mundo intrauterino. Gilbert Durand subraya la relación del sepulcro con el retorno materno. En este sentido la muerte es un retorno al hogar<sup>93</sup>.

Por otra parte, se reconoce un período de la cultura humana donde prima una organización social centrada en la mujer, dichos momentos son ginocéntricos, “el significante verdadero y el poder esencial no era el poder sobre los otros sino el poder que se transforma, y en la sociedad prepatriarcal la mujer lo sabía por sí misma”<sup>94</sup>; a su vez, el falo tenía una figura distinta a la propuesta del androcentrismo (no era poderoso en sí mismo), coexistía junto al poder de la gran diosa en conexión de otras figuras sagradas: luna, vaca, toro, cerdo o serpiente. El poder de las mujeres se concentraba en sus manos, en consecuencia, su poder alquímico y transformador: la cerámica, el tejido, la ciencia popular de las hierbas y el arte de curar y educar eran acciones propias de las mujeres<sup>95</sup>. El árbol de la vida no era un tronco erecto y vertical, sino un telar de hojas horizontal que proporcionaba sombra y contención. Una arboleda sagrada de protección:

Vienen luego a su encuentro los macizos eucaliptos. A lo largo de sus troncos, cuelgan, desprendidas, estrechas lonjas de corteza que descubren, por vetas, una desnudez celeste y lechosa.

Ella piensa enternecida: “Es curioso. Tampoco lo noté antes. Pierden la corteza igual que las culebras la piel en primavera...”

El viento levanta remolinos de hojas secas que golpean la caja con violencia de guijarros. Poco a poco se despeja el cielo. (p.92)

---

<sup>93</sup> *Idem.*

<sup>94</sup> Adrienne Rich. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución* (trad. Anna Becciu y Gabriela Adelstein). Traficante de sueños, Madrid, 3ª ed., 2019, p.153.

<sup>95</sup> *Ibid.*

Para continuar con los objetos fundamentales es preciso nombrar «la caldera» para la preparación de rituales y sanación, la vasija/urna como preservación, transformación y sustento de la vida. Además la «vasija» también está asociada a la tierra o a la tumba/gruta para la reencarnación y el renacimiento. Este último objeto era sagrado, ya que permitía la transformación de la sangre en la leche, los granos en los alimentos y la conservación de la ceniza y los huesos.

La vasija era el objeto más sagrado desarrollado por la mano de una mujer. Dicho artefacto cerámico se asociaba al cuerpo usufructo para la vida y la muerte: “Los rasgos esenciales del carácter femenino que se transforma están ligados a la vasija como símbolo de la transformación”<sup>96</sup>. En este orden de ideas es plausible que la asociación cuerpo/vasija remita a la madre. El simbolismo de la madre se relaciona a su vez con la tierra, en tanto receptáculos y matriz de la vida. Como lo nombré anteriormente: se nace en el vientre de la madre y se retorna a la tierra en la muerte, por ende, la madre tierra hace referencia a la fertilidad y también a la muerte: “El símbolo de la madre se encuentra en la misma ambivalencia que el del mar y la tierra: la vida y la muerte son correlativos”<sup>97</sup>. La madre tierra es el principio y el fin del viaje de la amortajada, su cuerpo se reviste de estos elementos telúricos propios de la fertilidad, a la vez que se integra y vuelve a la vasija sagrada de las sociedades ginocéntricas.

Por otro lado, la prosa bombaliana se encuentra inmersa en el mundo de ensoñación poética “se despliega en imágenes cromáticas que evocan el transcurso de las estaciones, a partir de una visión subjetiva y femenina del tiempo. Espacios naturales: bosques, tierra,

---

<sup>96</sup> *Ibid*, p.151.

<sup>97</sup> J.Chevalier y A. Gheerbrant, “Madre”, en *Diccionario de los símbolos...*, ed. cit., p. 1114.

senderos, la tierra cultivada se transforman en inmensas alfombras aromáticas”<sup>98</sup>. La novela transita por diferentes estaciones de acuerdo con los acontecimientos que se van presentando, y por esto se asiste a una vinculación del lenguaje poético y natural, como a continuación se enuncia:

imágenes de lo profundo, vinculadas a la soledad, al silencio, lo sombrío y la noche, la dinámica de la caída, que culmina en la muerte-resurrección del humus, el dominio del mundo vegetal [...], de sus ciclos y de los seres animados que con él se relacionan y del agua en sus variadas formas [...], todo proyectado y en íntima relación con los seres humanos y sus destinos, hacen de estos relatos una curiosa fusión de poesía y prosa que potencia y da sentido a la materia argumental [...] La lógica poética se manifiesta, por un lado, en la construcción de un mundo preferente personal e interiorizados [...], desde una visión femenina<sup>99</sup>.

La lógica poética de María Luisa Bombal, según Mauricio Ostria, se expresa en elementos naturales que guardan estrecha relación entre sí, y se refuerzan mutuamente para configurar un hábitat telúrico, en contraposición con los espacios civilizatorios fabricados por la mano del hombre propios de la modernidad<sup>100</sup>. Es también esta configuración poética una crítica al proyecto moderno y su primacía tecnológica e industrial. La dualidad civilización/naturaleza se encuentra constantemente en la obra, de alguna manera ambos proyectos coexisten de manera simultánea. Se pueden notar al inicio marcas textuales que aluden a la civilización, en contraste con la ceremonia fúnebre donde se presenta un florecimiento de la vegetación y una extrema exacerbación de elementos naturales. La protagonista se encuentra frente al

---

<sup>98</sup> María de Jesús Orozco Vera: “La narrativa femenina chilena (1923-1980): discurso subjetivo y novela lírica”. *Cauce Revista de Filología y su Didáctica*, 16, p.315.

<sup>99</sup> Ostria, Mauricio. “La cineraria en la niebla: acerca de la poética Bombaliana”, en *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*, Macarena Areco y Patricio Lizama (eds.), UC, Chile, 2015, p. 238

<sup>100</sup> *Ibid.*, p. 237-252.

sinsentido de su existencia, atrapada en la “ciudad inmensa, callada y triste” (p.69) (civilización) y “aislada del viento” (p.69) (naturaleza).

Ana María es una extensión de la naturaleza. Las protagonistas bombalianas están conectadas con la sabiduría ancestral<sup>101</sup>, sus cuerpos son receptáculos de antiguas memorias y misterios “que se materializan en decisiones y acciones aparentemente excéntricas, pero que obedecen a una lectura profunda de la naturaleza y sus leyes. Por ejemplo, esto les permite transitar desde lo real a lo onírico o desde la vida a la muerte como si se tratara de proceso continuos, no contradictorios ni excluyentes”<sup>102</sup>. Plantear este paradigma de mujer como prolongación de la naturaleza es una recuperación de la dimensión ancestral y preracional de los elementos naturales; instalando una cosmovisión<sup>103</sup> que convoca a la identidad latinoamericana, en contraposición, de modelos eurocéntricos y modernos, “— inmersas en un mundo racional, lógico y carente de sentimientos —encuentran en la naturaleza la expresión de su plenitud anímica pues este espacio aparece dotado de vida propia”<sup>104</sup>. En este tenor, el espacio telúrico es una forma de sublimar y sanar las frustraciones amorosas y vitales de Ana María: “Por primera vez se siente entrar con majestad en la gran calle de árboles [...]; por primera vez nota que su follaje tiene ondulación y reflejos de agua agitada”. (p.92)

---

<sup>101</sup> Aspecto que desarrollaré en el siguiente capítulo.

<sup>102</sup> M. Ostria, *op.cit.*, p. 238.

<sup>103</sup> “La cosmovisión puede entenderse como un largo proceso regido por las leyes de una temporalidad cíclica y una alternancia de fuerzas contrarias; en los que los mitos de la creación revelan la creencia en constantes creaciones y destrucciones del universo por la acción de energías o deidades, que representan a los contrarios cósmicos: vida y muerte, oscuridad y luz, bien y mal, masculino y femenino, de tal modo que este universo constituye una cadena de ciclos o eras cósmicas, en las cuales han existido distintos seres”. Véase: Ruth Verónica Martínez Lorea. *Mayas y Tseltales, una identidad tejida en la vida* (David Velasco Yáñez). Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Jalisco, 2011, p.241. [Tesis de doctorado].

<sup>104</sup> Cfr. María de Jesús Orozco Vera, “La narrativa femenina chilena (1923-1980): discurso subjetivo y novela lírica”. *Cauce Revista de Filología y su Didáctica*, 16, p. 295 -320.

Para concluir, la feminización de la naturaleza opera en tres sentidos, el primero proviene de la naturaleza como reflejo de los estados emocionales de la protagonista. Esta fusión se deslinda de la tradición romántica. Los románticos asocian el ímpetu interno de los personajes con la exterioridad de la naturaleza que deviene melancólica, turbulenta o florecida. El segundo nivel tiene que ver con la naturaleza como medio de liberación ante la asfixia de la ciudad y los espacios cerrados, la protagonista logra deshilar sus ataduras mediante su fusión con la naturaleza; además, y no menos importante, el cuerpo de la amortajada es receptáculo natural. Las figuraciones de su cuerpo son análogas al lenguaje natural: sus pestañas, cabellos y manos son extensiones de la naturaleza. Aspecto que desarrollaré con mayor amplitud en el capítulo dos.

B) Concentración interior: retomaré el concepto de «concentración interior» planteado por Biruté Ciplijauskaitė en su texto *La novela femenina contemporánea*, eje fundamental de su propuesta teórica<sup>105</sup>, que consiste en una narración que se preocupa por los paisajes interiores de las protagonistas; su pretensión es profundizar en sus vivencias íntimas a partir de un auto cuestionamiento que las lleva a reevaluar su historia desde su presente, es decir, “desde una conciencia ya despierta”<sup>106</sup> para ir hacia una meta ideal. Además, las protagonistas rememoran su vida pasada a partir de una red de relaciones: hijas, nietas, madres o abuelas. La concentración interior se sirve de un lenguaje que nace de los ritmos interiores, es decir, de lo reprimido que se va exteriorizando en un proceso de revelación.

Las nociones anteriores se reflejan en la diégesis de *La amortajada*, la protagonista es una mujer que narra desde su propia voz los recuerdos de su pasado en el presente. Aunque

---

<sup>105</sup> Biruté Ciplijauskaitė, *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Barcelona, Anthropos, 1988, p.34.

<sup>106</sup> *Idem.*

su cuerpo yace quieto, sin movimientos, se reconstruye una memoria de su vida que viene y va entre recuerdos de infancia, adolescencia y adultez. Ahora bien, la reconstrucción de su vida no es solo una que va al pasado, es también una propuesta ante el olvido y una forma de autodefinirse: "...a cada una se enredaba un borrascoso pensamiento y un nombre que no olvidaré" (p.65), "aunque a menudo lo creyera, estuvo enteramente sola; que jamás, aunque a menudo lo pensara, fue realmente olvidada" (p.33). Ana María se apropia del tiempo del velorio para hilar la trama de su vida tomando control de su historia. Se busca a sí misma a partir de preguntas: "¿Por qué, por qué la naturaleza de la mujer ha de ser tal que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida?"(p.78). Además, teje el relato de sí a través de una red de vínculos: en la temporalidad de su velorio presenta un desfile de personas alrededor del féretro, en el momento en que algunos de sus familiares se acercan a verla tras el cofre fúnebre se desatan las memorias. La presencia del otro es el núcleo fundamental para detonar la construcción de los acontecimientos narrativos.

Es, por ejemplo, el caso de su trama amorosa, la memoria de amor romántico emerge cuando Ricardo se acerca a verla mientras reconstruye su pasión de juventud entre alegrías y desvelos: "¡Oh, la tortura del primer amor, de la primera desilusión! ¡Cuando se lucha con el pasado, en lugar de olvidarlo!"(p.23). Por otro parte, en medio del tejido relacional de los recuerdos, se presenta un "espejo de generaciones" (p.38); desde la perspectiva de Biruté Ciplijauskaité el espejo permite mostrar la continuidad de las relaciones, en particular, de las madres y sus hijas.

En esto también coincide Luce Irigaray, para quien el espejo restaura este "tú, yo, nosotras"<sup>107</sup> que permite volver a las raíces femeninas, reconociendo los lazos, silencios y

---

<sup>107</sup> Luce Irigaray. *Yo, tú, nosotras* (trad. Pepa Linares). Cátedra, Madrid, 1992, p.15.

heridas en común. De esta manera el reconocimiento de la hija hacia la madre cobra vital importancia en la concentración interior de Ana María con su hija Anita, a quien dirige estas palabras: “No llores, no llores, ¡si supieras! Continuaré alentando en ti y evolucionando y cambiando como si estuviera viva; me amarás, me desecharás y volverás a quererme. Y tal vez mueras tú, antes que yo me agote y muera en ti. No llores”(p.88). La relación hija-madre se restaura en el momento en que Ana María reconoce su propia eternidad en su hija, su existencia se perpetúa a través de ella. El amor es la continuidad de un vínculo indisoluble que trasciende la muerte misma.

C) Mirada interior: la narradora renuncia al enfoque extradiegético u objetivo. No es una exposición lineal dentro de un modelo racionalmente ordenado. Hay una tendencia hacia la búsqueda de una voz verdaderamente personal de la protagonista. El enfoque es intradiegético en primera persona. Casi a modo de una indagación psicológica ingresa al inconsciente entre los ensueños, los sueños, y los recuerdos. Acude a los recursos del monólogo interior al revelar el “testimonio sincero de aquellas mujeres innominadas, carentes de una existencia propia, incapaces de proyectarse hacia la acción”<sup>108</sup>. Ana María deviene en su introspección a partir de la consciencia de sus tramas familiares y de posar su mirada sobre cada vínculo familiar para reconocerse a sí misma: “lograba captar un instante la imagen huidiza de otros ojos muy negros que la miraban burlones tras el tul atado a un breve sombrero. Algo así como un perfume flotaba de la tierna evocación” (p.35), “Su nombre, todos sus nombres, hasta los que desechó en vida”(p.95). Se mira en los ojos de quienes la observan a través de su tumba. Así, se configura un juego de proyección: sus ojos, los ojos de los dolientes y el cofre (otro espejo) que le permite penetrar en su interior.

---

<sup>108</sup> María de Jesús Orozco Vera, “La narrativa de María Luisa Bombal. Principales claves temáticas”. *Cauce Revista de Filología y su Didáctica*, 12 (1980), p. 302.

D) Reminiscencias: en esta poética se construye un yo del recuerdo que se restaura a partir del mosaico de imágenes del pasado. El recuerdo puede estar íntimamente asociado con la experiencia de amor, se trata de ahondar en la raíz de las acciones. En consecuencia, Ana María se remonta a sus primeras experiencias para dar cuenta del camino de sus decisiones respecto al matrimonio, la maternidad y el aborto... El recuerdo va y viene de manera pendular para descender a las profundidades del inconsciente y del pasado.

Este «yo» del recuerdo carga con la frustración y el dolor a costas, los cuales se van depurando mediante su introspección. De allí que los personajes femeninos se pregunten por sus acontecimientos vitales en un proceso abierto de exploración: “¿cómo volver sobre una mentira? ¿cómo decir que se había casado por despecho?”(p.71). Biruté Ciplijauskaitė remarca que los acontecimientos más significativos del pasado se funden en el presente; en este sentido, el tiempo se robustece de emociones y recuerdos, y no de fechas y datos verificables. El recuerdo pasa por el «kairos»<sup>109</sup>.

Por otro lado, Biruté<sup>110</sup> menciona *Memorias de Adriano* (1951) de Margarite Yourcenar como una novela que invita al proceso de recordar. Es una narrativa elíptica, salta de un fragmento a otro y tiene un tono sereno que no incurre en el melodrama. Otro tanto se puede decir de *La amortajada*, donde se sostiene un tono de evocación: “Atardecía cuando irrumpiste en el comedor. Yo me hallaba sola, reclinada en el diván, aquel horrible diván de cuero oscuro que cojeaba, ¿recuerdas?”(p.19). A pesar de sus diferencias estilísticas en ambas obras el recuerdo y la memoria son transversales. El tiempo en la novela de concentración

---

<sup>109</sup> Según Ann Belford Ulanov, el tiempo del «kairos»: está regido por la intuición, los ritmos, los espacios y secuencias interiores por fuera de la lógica científica. El «kairos» está del lado de las profundidades del inconsciente, habitado por los recuerdos, los sueños y las evocaciones. De esta manera el tiempo de *La amortajada* se encuentra vinculado a la emoción más que a la acción, y está caracterizada por una dinámica cíclica-femenina.

<sup>110</sup> Cfr. Biruté Ciplijauskaitė, *op.cit.*

interior es circular y conjuga dos opuestos: la civilización y la naturaleza. La expresión de los tiempos cíclicos tiene un carácter femenino en tanto deriva en un saber irracional en contraposición con el orden civilizatorio marcado por el logos de un tiempo objetivo.

D) Cuerpo y espacios: son continuas las expresiones de Ana María por huir de su casa doméstica: “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” (p.67). Los espacios domésticos son ámbitos que despojan de energía y vitalidad al personaje principal.

Varias escritoras han explorado reflexivamente este tópico, es el caso de Rosario Castellanos en *Lección de cocina*, de Clarice Lispector en *La pasión según H.G.*, y de Virginia Woolf en la *Señora Dalloway*, entre otras. La feminización de los espacios domésticos es una fuente de denuncia de las brechas de las mujeres en sus vidas privadas y públicas. La asfixia marchita y subyuga la vida de la protagonista. Es un lastre que Ana María vivencia en su día a día, un encierro que la hunde en el sinsentido: “Tener que peinarse, que hablar, ordenar y sonreír. ‘¿La señora está triste con un tiempo tan lindo? ...’ ‘Mamá, ven a jugar con nosotros’ ... ‘¿Qué te pasa? ¿Por qué siempre de mal humor, Ana María?’” (p.77).

Es interesante anotar que, desde una perspectiva masculina, la casa se concibe como este sagrado útero materno que protege de las contingencias del afuera. Espacio de nicho, cuidado y seguridad material, psíquica y emocional, como lo enuncia en *La poética del espacio* Gaston Bachelard: “La casa en la vida del hombre suplanta contingencias, multiplica

sus consejos de continuidad. Sin ella el hombre sería un ser disperso. Lo sostiene a través de las tormentas del cielo y de las tormentas de la vida. Es cuerpo y alma”<sup>111</sup>.

En contraste con Bachelard, encontramos la voz insurrecta de la amortajada que pone en cuestión el tópico de la casa como un lugar de goce y plenitud: “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” (p.68). La literatura de mujeres tiene un interés especial alrededor de este tópico, son otras obras donde también se denuncia este carácter de encierro: *El Huésped* de Amparo Dávila, la *Sunamita* de Inés Arredondo o *La Cisterna* de Rocío Vélez Piedrahita, narrativas donde las casas familiares son herencias e imposiciones patriarcales de primer orden, allí se gesta lo insólito y lo vedado, emergen a la luz las violencias y opresiones hacia las mujeres.

La insurrección en la escritura de Bombal radica en salvar a su protagonista de esta válvula de opresión al despojarla de los ámbitos domésticos en los que el patriarcado ha cimentado sus semillas de esclavitud y dominio:

En aquella fría alcoba nupcial, cuántas veces, al volver del primer sueño, intentó traspasar el espeso velo de oscuridad que le pegaba a los ojos.  
Su corazón latía azorado. Era una tan profunda aquella oscuridad, ¿No estaría ciega?  
Estiraba los brazos, palpaba nerviosamente a su alrededor, se aprestaba sofocada a saltar del lecho, cuando una mano de fuego se le posaba sobre el seno, la tumbaba nuevamente hacia atrás. Y como si viniera a tocarle una herida, el gesto de aquella mano imperiosa la tornaba débil y gimiente, cada vez.  
Recuerda que permanecía inmóvil, anhelando primero detener, luego desalentar con su pasividad el asalto amoroso; y permanecía inmóvil hasta durante el último, el definitivo beso.(p.66)

---

<sup>111</sup> Gastón Bachelard. *La poética del espacio* (trad. Ernestina de Champoucin), Fondo de Cultura Económica, México. 2000, p.30.

Los personajes bombalianos mueren en vida cuando se desconectan con su raíz primordial; es el caso de las protagonistas de otros de sus relatos: *La última niebla* (1931) *Trenzas* (1935), *Islas Nuevas* (1939). La escritura insurrecta de Bombal recrea un personaje resurrecto, es decir, un personaje que en vida estuvo muerta interiormente y en su muerte se entrega a la vida: “Ya ves, la muerte es también un acto de vida” (p.77), “Y puede, puede así, que las muertes no sean todas iguales. Puede que hasta después de la muerte todas sigamos caminos distintos” (p.40).

En este tenor la muerte es un camino de vida para el encuentro de sí misma en conexión con su esencia telúrica<sup>112</sup>. Ana María transita en el umbral vida-muerte, su cuerpo y su voz recuperan el sentido vital hacia una realidad maravillosa. El cuerpo logra salir del imperio de lo propio<sup>113</sup> para instaurarse en un imperio insurrecto, un espacio de transformación donde cuerpo y voz rompen los lazos del silencio: “Escríbete: es necesario que tu cuerpo se deje oír”<sup>114</sup>. La protagonista, a partir de su voz-testimonio y su corporalidad, se vincula íntimamente con la naturaleza para no sucumbir a la ausencia de amor y la soledad intrínseca de su existencia. El centro de la escritura bombaliana es la ausencia de amor y la soledad causada por la incomunicación de quienes rodean a sus heroínas, quienes se aíslan

---

<sup>112</sup> Sí bien este estudio no se centra en la concepción de la muerte en la obra, no es posible ignorar que es un punto importante por su inevitable presencia. Desde la perspectiva bombaliana la muerte es un acto de vida, por ende, un renacer hacia la unión con la madre tierra: “Ya ves, la muerte es también un acto de vida” (p.88). Dicha unión es la posibilidad de liberación de la protagonista. Este descenso implica una fusión con el universo femenino, natural y cósmico. Además, la muerte es un modo de conocimiento sensorial y pre-racional: “¿Era preciso morir para saber ciertas cosas?” (p.33). De ahí, que la muerte plantea un paradigma epistémico distinto al saber racional y material, es a su vez una crítica a una sociedad que desprecia la naturaleza y la sensorialidad como dimensiones potenciales de encuentro de saberes cosmogónicos y, a su vez, es denuncia pues es el único camino de expresión y encuentro de sí en un medio socialmente opresor hacia la vida de las mujeres.

<sup>113</sup>A partir de la interpretación de Toril Moi en *Teoría feminista*, el reino o el imperio de lo propio se refiere a: “La masculinidad o los sistemas de valores masculinos, están estructurados según una ‘economía de lo propio’. Propio propiedad-apropiado: señalando un énfasis en la propia identidad, el auto-engrandecimiento y la dominación arrogante, estas palabras caracterizan adecuadamente la lógica de lo propio, según Cixous. La insistencia de lo propio, es un propio regreso, conduce a la obsesión masculina de clasificar, sistematizar, y jerarquizar”. p.133.

<sup>114</sup> Hélène Cixous. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura...*, ed. cit., p.62.

de la sociedad para ingresar al lenguaje natural. Sus personajes tratan de reforzar los lazos con la naturaleza creando un “mundo realmente extraordinario y absolutamente personal”<sup>115</sup>.

El cuerpo amortajado-insurrecto es la morada para recuperar una identidad negada, confiscada durante su vida; la insurrección y resurrección emergen a través del cuerpo-texto-telar: “Toda ella se convierte en voz, sostiene vitalmente la ‘lógica’ de su discurso con su propio cuerpo”<sup>116</sup>. La voz y el cuerpo son indisolubles para restituir una singularidad. Ana María, en el paso hacia su muerte, va encontrando su raíz y su conexión vital negada en su casa doméstica, en la ciudad y en su matrimonio, en dicho encuentro los códigos culturales patriarcales no existen, se diluyen las amarras para dar paso a una libertad plena del personaje:

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.

Y sobre todo este mundo por el que muerta se desliza, parece haberse detenido y cernirse, eterna, la lívida luz de un relámpago.

El cielo, sin embargo, está cargado de astros; estrella que ella mire, como respondiendo a un llamado, corre veloz y cae (p.87)

La naturaleza le hace un llamado al personaje, su nuera, María Griselda con el recurrente: “‘Vamos, vamos’ –‘¿Adónde?’-” (p.34), la invita constantemente a la inmersión del espacio húmedo y telúrico que corta con el cordón de la ley del padre: logos y razón, para al fin unirse con la madre tierra y, en últimas, soltar las grietas del dolor y del pasado: “Búscate, busca el yo, revuelto, numeroso, que serás siempre más adelante, y fuera de un sí, sal, sal del viejo cuerpo, líbrate de la Ley”<sup>117</sup>. La liberación de Ana María se consume gracias al despojo de

---

<sup>115</sup> L. Ballesteros. *Las escritoras y la historia de América Latina...*, ed. cit., p.12.

<sup>116</sup> H. Cixous. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura...*, ed. cit., p.55.

<sup>117</sup> *Ibid.*, p.65.

su cuerpo, se deja llevar por este universo paralelo donde se valida su experiencia íntima y corporal:

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 un día de eclipse. Y sintiendo aún bullir y estallar soles, y derrumbarse, quien sabe adónde, montañas gigantes de arena. (p.104)

La pluma de Bombal dota estratégicamente el cuerpo de sus personajes para que se expresen por fuera del margen falocéntrico<sup>118</sup>, como lo afirma Lucía Guerra: “La clave para entender su obra entonces está precisamente en esta confluencia de lo aceptado por los valores masculinos y lo marginal que expresa las zonas reprimidas de la feminidad”<sup>119</sup>. En esta afirmación, Lucía Guerra propone un aspecto necesario para analizar el carácter subversivo de su escritura, el cual consiste en conceder voz desde la ficción a la realidad histórica silenciada de las mujeres. En este orden de ideas, lo femenino es en sí mismo una expresión marginal.

Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia, incluso el que se ríe por tener que decir la palabra «silencio», el que apuntando a lo imposible se detiene justo ante la palabra «imposible» y la escribe como «fin»<sup>120</sup>

La subversión bombaliana devela los silencios ante las experiencias corporales, amorosas y eróticas de Ana María: “El viento. Mis trenzas aleteaban deshechas, se te enroscaban al cuello. Henos de pronto sumidos en las penumbra y el silencio, el silencio y la penumbra eternos en la selva” (p.21). Su escritura rodea al cuerpo, creando una topografía de la

---

<sup>118</sup> Sistema que considera el falo como símbolo o fuente de poder y supremacía.

<sup>119</sup> L. Guerra, *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa...*, ed. cit., p.4.

<sup>120</sup> H. Cixous. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura...*, ed. cit., p.56.

corporalidad femenina más allá de una visión clásica del cuerpo de la mujer como objeto de deseo, sus protagonistas son mujeres deseantes. En suma, el tinte transgresor también radica en que sus cuerpos están vinculados telúricamente con la naturaleza y la vivencia de sensaciones, espacios y acontecimientos que corresponde a una “visión femenina”, o una “topografía de los sentidos, íntimamente unida a todo lo cósmico”, “inserto en el ritmo y ciclos de la naturaleza”<sup>121</sup>.

La pluma bombaliana cuestiona los ámbitos privados y amorosos femeninos, desobedece a las mitificaciones de la imagen de la mujer y se interesa por la condición mujer-naturaleza, uno de los grandes motivos de esta obra. El cuerpo es un receptáculo de conocimiento a través de los sentidos y sensaciones corporales del lenguaje natural. Es también un rasgo transgresor posicionar el cuerpo de la mujer, no como objeto de deseo para otro masculino, sino como un camino para conocer los más profundos saberes: aquellos vinculados con la tierra, el agua y la muerte.

En la literatura hispanoamericana escrita por hombres son innumerables los ejemplos de personajes vinculados con la naturaleza, no obstante, plasman los valores del orden patriarcal. Aunque sus protagonistas logran dar visos de transgresión, caen en la trampa del amor romántico o realzan la figura de la mujer virgen o demonio, ambos prototipos de una lógica masculina. Remedios la bella en *Cien años de soledad* (1976) de Gabriel García Márquez tiene nexos con una magia sobrenatural que enloquece a los hombres, además, su olor natural es misterioso, es una mujer que sucumbe al encierro y la soledad de su casa,

---

<sup>121</sup> ML. Bombal, *Obras Completas* Tomo 2 ..., ed. cit., p.12

aspecto contrario a la propuesta bombaliana, donde las heroínas escapan al mobiliario doméstico por medio de su vínculo con lo natural.

Lucía Guerra, en su artículo *El personaje femenino y otras mutilaciones*, afirma: “En el caso de *Cien años de soledad* (1976) de Gabriel García Márquez, los motivos de la madre, la virgen y la prostituta perduran como sustrato básico, y el peligro del incesto recae en la mujer como sinónimo de tentación y Naturaleza no regulada por la actividad modificadora del hombre”<sup>122</sup>. Otro tanto se le suma a personajes como María Iribarne, protagonista de *El túnel* (1948) de Ernesto Sabato y La Maga en *Rayuela* (1963) de Julio Cortázar, ambas poseen una alteridad abstracta que escapa de la comprensión de sus compañeros, son mujeres con una belleza y una identidad críptica que portan una conexión especial con la naturaleza, sin embargo, es meramente estética y presta a la cosificación o repulsión por parte del otro masculino. Ambas están cruzadas por elementos acuáticos, el mar (María Iribarne) y el río (La Maga), como principio vital femenino de la renovación y la fluidez, aunque dicho lazo no logra trascender a un proceso de transformación o introspección. Las protagonistas en la pluma de sus autores se limitan a cumplir con el rol de objeto deseado, musa o puente de acceso al conocimiento del hombre, reducción que las lleva a sucumbir al drama del amor romántico. Ambas terminan muertas por el ideal amoroso.

Si bien los escritores estaban orientados a explorar la concepción mítica de la mujer primitiva (es decir, mujeres con acceso a un saber natural despojado de los vestigios civilizatorios), sus personajes femeninos están confinados a la medida del amor y la razón del hombre. Su vinculación al mundo sensible y al lenguaje natural se ve truncada porque no logran trascender el rol de musa para instalarse en el rol de creadoras de su cosmogonía; sus

---

<sup>122</sup> Lucía Guerra Cunningha. “El personaje femenino y otras mutilaciones”. *Hispanoamericana*, XV, 43. p.11.

funciones pasivas las limitan y despojan de un pensamiento propio. La obra literaria de María Luisa Bombal (resalto en especial *La amortajada*) refiere mujeres que crean sus propias imágenes maravillosas, ya que su conexión natural les brinda una vinculación vital con poderes míticos y viajes de transformación. El hombre no es el centro de su narrativa, sino un elemento más de su red relacional; la protagonista es la dueña de su poder natural. Su conexión sobrenatural las salva de las prisiones simbólicas y concretas del ámbito sociocultural. De esta manera, los diversos elementos naturales están a su servicio y disposición sin representar una amenaza o un dolor para sí mismas. Cixous afirma que las escritoras tienen una visión distinta sobre el cuerpo de las mujeres, por consiguiente su reflexión en torno a la complejidad de la experiencia femenina no sucumbe a las dicotomías o reducciones.

Las mujeres tienen casi todo por escribir acerca de la feminidad: de su sexualidad, es decir, de la infinita y móvil complejidad de su erotización, las igniciones fulgurantes de esa ínfima-inmensa región de sus cuerpos, no del destino sino de la aventura de esa pulsión, viajes, travesías, recorridos, bruscos y lentos despertares, descubrimientos de una zona de antaño hace poco emergente. Cuando la mujer deje que su cuerpo, de mil y uno hogares de ardor — cuando hayan fracasado los yugos y censuras — articule la abundancia de significados que lo recorren en todos los sentidos, en ese cuerpo repercutirá, en más de una lengua, la vieja lengua materna de un sólo surco<sup>123</sup>.

María Luisa Bombal aporta en la construcción de un espacio simbólico y literario que desatiende el sistema de valores que históricamente se ha impuesto. Su escritura subversiva deviene en texto y cuerpo como una unidad insurrecta. En los siguientes capítulos desarrollaré la propuesta de la insurrección mediante la práctica milenaria del tejido, a través de las figuras presentes en su obra y en conexión con otros relatos, para profundizar en su análisis.

---

<sup>123</sup> H. Cixous. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura...*, ed. cit., p.56-57.

## CAPÍTULO 2: TEXTO TEJIDO AMORTAJADO

*«La mujer nunca ha tenido turno para hablar -y todo ello es aún más serio e imperdonable porque la escritura es precisamente la posibilidad misma de cambio, el espacio que puede servir para lanzar el pensamiento subversivo, el movimiento precursor de una transformación de las estructuras sociales y culturales»  
Hèlène Cixous*

### Penélope y Aracne

La insurrección en la escritura pasa por un privilegio de la voz: escritura y voz se trenzan, se traman. El cuerpo es texto y también telar para expresar unas memorias que denuncian silencio y opresión: “la Mujer regresará a ese cuerpo que, como mínimo, le confiscaron; ese cuerpo que convirtieron en el inquietante extraño del lugar, el enfermo o el muerto, y que, con tanta frecuencia, es el mal amigo, causa y lugar de las inhibiciones”<sup>124</sup>. El tejido discursivo de la protagonista es un tejido orgánico. El cuerpo es soma y signo: encierra algo a la vez que lo dice. Lo somático es semántico en el sentido del telar y el tejido. El cuerpo de la amortajada es también tumba que busca re-significarse mediante el encuentro con su propia voz y hallar otros sentidos de sí por fuera de los límites de su féretro. Su cuerpo es un palimpsesto sobre el cual se reescribe su historia a partir del recuerdo. Lo somático aspira a lo semántico, el cuerpo oprimido por el peso del falogocentrismo<sup>125</sup> cobra otro sentido con

---

<sup>124</sup> *Ibid*, p.61.

<sup>125</sup> Hace referencia a un sistema que considera al falo como símbolo o fuente de poder. La conjunción de logocentrismo y falocentrismo se suele llamar *falogocentrismo*.

la movilidad fluida de la semiótica. Desde la perspectiva de Julia Kristeva la feminidad y la semiótica<sup>126</sup> tienen algo en común: la marginalidad debido a la represión de lo femenino. El cuerpo escribe su dolor, abre su herida, expresa su historia, por ende, el soma es marca y huella de una trayectoria vital. El cuerpo se configura en texto–cuerpo: es la marca textual de una herida corporal que se resignifica a través de la escritura de sí misma y de la hendidura de la palabra y la voz. Ana María, como sujeta doliente, se hace sujeta textual. Se adhiere al texto para ingresar al cuerpo. Roland Barthes propone entender la etimología de la palabra texto: “La idea generativa que tiene el texto, funciona a través de un entrelazamiento perpetuo; perdido en este tejido – esta textura – el sujeto se deshace allí, como una araña que se disuelve en las secreciones constructivas de su telaraña”<sup>127</sup>.

En esta línea de pensamiento el texto es una textura compuesta de tejidos. El autor ubica la imagen de la araña que se disuelve en las secreciones constructivas, es decir, en un acto creativo. La relación de la palabra «texto» y la palabra «tejido» comparten la raíz latina «texere», que significa tejer, trenzar, enlazar. Es usual que mientras se asocia el texto al pensamiento y a un tipo de raciocinio superior que se escribe en la página en blanco, el tejido está asociado históricamente a un arte menor, es decir, a la artesanía; un arte manual que integra el cuerpo y el ámbito doméstico. Al respecto María Antonieta Trasforini afirma:

la distinción decimonónica — académica, discursiva, disciplinaria — entre arte (fine art) y artesanía (craft), transformada en distinción entre arte alto (mayor) y arte bajo (menor) [...]lo que distingue jerárquicamente el arte de la artesanía [...] [es] también *dónde* se han hecho estas cosas — con frecuencia para la familia — Puesto que el arte (*the fine art*) es una actividad pública, profesional, lo que hacen las mujeres — y que habitualmente se define como artesanía —podría definirse como arte doméstico<sup>128</sup>.

---

<sup>126</sup> Diana París. *Julia Kristeva. Gramática de la subjetividad*. Campo de ideas, París, 2003.[Intelectuales].

<sup>127</sup> Roland Barthes. *El placer del texto*, (trad.; Nicolás Rosa y Oscar Terán). Siglo veintiuno editores, México, Xª, 1993, p 100.

<sup>128</sup>María Antonieta Trasforini. *Bajo el signo de las artistas. Mujeres, profesiones de arte y modernidad*. (trad. M. Josep Cuenca), PUV, València.p.28.

Las labores de coser, bordar o cocinar han sido actividades tradicionalmente femeninas. Incluso ha sido un prerrequisito para que las mujeres puedan acceder al matrimonio<sup>129</sup>. En la obra se encuentran marcas textuales que permiten entrever que la labor del tejido esta inserta en la educación escolar de la protagonista: “—Dije durante la clase de costura mientras bordábamos” (p.65), “no tratar un tema tan delicado durante la clase de costura” (p.65).

Los tiempos del tejido provienen como espacio fundamental para la formación de las mujeres, se instalan como una actividad propia del ámbito femenino, no obstante, es una tarea poco valorada ya que se circunscribe a los oficios domésticos, como afirma Margo Glantz en su ensayo *La modernidad empieza con la aguja*, si la historia fuese relatada por las mujeres se registraría “el descubrimiento de la aguja y el hilo como el inicio de la era moderna”<sup>130</sup>

El hilo y la aguja son dos elementos constitutivos de la metáfora texto-textil sobre la cual anclo este estudio. Ambos son fuentes de creación y sanación. El arte de tejer implica detenimiento, pausa, respiración y continuidad<sup>131</sup>, cada punto es una decisión y cada remate un cierre. El cuerpo de Ana María es un texto presto para ser leído en el entramado y urdimbre de su propio tejido, cuerpo silenciado y oprimido que, a la luz del tejido, logra plasmar su

---

<sup>129</sup>En las comunidades andinas es un prerrequisito matrimonial saber confeccionar un aguayo y un poncho, prendas que marcan el género, y que señalan la culminación del período de aprendizaje textil, dicha prueba marca un rito de paso que habilita a la mujer para el matrimonio y los cuidados productivos y reproductivos. Véase Denise Y. Arnold. *El textil y la documentación del tributo en los Andes: los significados del tejido en el contextos tributarios* (ed.:Alfredo Acevedo Nestárez). ILCA, Bolivia, 1<sup>a</sup>, 2012, pp.115-117.

<sup>130</sup> Margo Glantz. *La modernidad empieza con la aguja*. p.2. [En línea]: <https://biblioteca.org.ar/libros/134213.pdf>

<sup>130</sup>*Idem*.

<sup>131</sup>Las mujeres tzeltal (descendientes mayas, se ubican en los Altos de Chiapas) asumen el tejido como un tiempo vivido en contemplación y armonía: “Para bordar necesitamos un espacio y tiempo; nos sentamos viendo nuestra casa y nuestra familia, viendo a la madre naturaleza; nos inspiramos, y combinamos adecuadamente la gama de colores y figuras. Bordar es tiempo de contemplar, de convivir con la naturaleza, con la familia y con la comunidad, tiempo de profundizar y crear. Cantamos a nuestro Dios, reímos con él, vivimos la solidaridad compartiendo los materiales, la creatividad y otras cosas más. Sólo se borda cuando el corazón está tranquilo, nunca se hace si perturba al corazón”. Véase: Ruth Verónica Martínez Lorea. *Mayas y Tseltales, una identidad tejida en la vida* (David Velasco Yáñez). Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Jalisco, 2011, p.229. [Tesis de doctorado]. En contraste Ana María trata de sortear las situaciones de encierro a partir del tejido, el tejido es su punto de fuga, la posibilidad de traspasar las paredes de la opresión de una forma simbólica mediante su arte textil, busca en su casa matrimonial su morada para estar consigo misma: “Pero ¿dónde están la sala de billar, el costurero, el jardín con olor a toronil?”. Véase ML. Bombal, *La amortajada...*, ed. cit., p.68.

denuncia y dar causa a su propia sanación. De esta manera, Margo Glantz pone de relieve la función insurrecta del tejido:

Las mujeres también pueden recuperar su actividad y hacerla actividad liberadora, no en el intento de sacralización que haría del artista un ser aparte, tan apartado como las mujeres en el gineceo, sino una revisión cotidiana y lúdica de su propia realidad, empezando por la actividad doméstica que muchas veces las recluyó para siempre en la casa de las muñecas como a Nora antes que decidiera junto Ibsen irse de la casa. Ahora no queremos irnos de la casa, queremos vivir en ella y salir de ella y ejecutar en ese movimiento de lanzadera una nueva tela en la que se descubren los textiles y sobre todo los textuales<sup>132</sup>.

Los tejidos provienen del conocimiento heredado de mujer a mujer, hacen parte de la cotidianidad de las madres o abuelas, la sapiencia de las antepasadas se expresa en el tejido, y en esta experimentación múltiples bordados, colores e instrumentos han nutrido la tradición textil. El tiempo del tejido es el tiempo de las mujeres: “Me pregunto cuál sería el olor de los tiempos propios de entonces, de los tiempos de las mujeres, de las máquinas y artefactos que convivían en sus vidas cotidianas. Imagino sus días en las cocinas y en los espacios para tejer y criar, pero los imagino con dificultad e intento contextualizar en el momento narrado en las historias”<sup>133</sup>, para que la aguja penetre en la tela requiere no solo de la habilidad de la tejedora sino de un tiempo doméstico; usualmente luego de muchas tareas al interior de la casa se decanta hacia la tarde el tiempo de la costura, propio de las mujeres, “¿Alguien duda de que el tiempo propio tiene un sonido especial?”<sup>134</sup>, las mujeres se quitan las máscaras cotidianas y se regocijan alrededor de este espacio para escuchar el sonido que las ha acompañado durante su trayectoria vital: el del hilo y la aguja; este sonido no es triste, ya que nace del interior, del silencio y la contemplación:

Qué inefable motivación y que gran satisfacción la de las horas dedicadas y reiteradas a aquello que gusta; similar al momento de despojo de las máscaras cotidianas en la intimidad del lugar donde vivimos. Porque el amor, como todo el mundo lo sabe, no es exclusivo hacia

---

<sup>132</sup> *Idem.*

<sup>133</sup> Remedios Zafra. *(h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean*. Páginas de espuma. Premio Malaga 2012, España, 1ª ed., 2013, p.71 [voces/ensayo].

<sup>134</sup> *Ibid.*, p.18.

un cuerpo que late; se ama también una cosa que se hace y que ‘nos arrastra’. Y en esa forma de amor que parece producirnos y reconocernos por fin en la práctica que repetimos, se buscan los momentos del día, o de la noche, para dejar ser en lo que se atrapa<sup>135</sup>.

El texto tejido es la metáfora con la cual Ana María asume su voz y se instala en un espacio propio para tejer su identidad insurrecta. El texto tejido le permite reflexionar y dar cuenta de su vida, es un canal para habitar el dolor y la liberación subjetiva. No obstante, el tejido cumple la función de memoria colectiva, por ejemplo, las comunidades tzeltales (etnia indígena descendiente de los mayas. Ubicados en los Altos de Chiapas), tienen códices que expresan conceptos y figuras que los conecta con su pasado maya, “el bordado como código habla de los elementos vivos, animales, plantas, personas; de las etapas de la luna, y su relación con la siembra y cosecha del maíz, que se simboliza en el baile tradicional”<sup>136</sup>, de esta manera el tejido urde la memoria de la identidad de los tzeltales con un sentido de trascendencia espiritual, “Es en la forma de vivir su vida cotidiana, donde se encuentra el sentido que tiene para los tzeltales la tarea de bordar”<sup>137</sup>. La cotidianidad está imbricada con el tejido, la contemplación y la reflexión hacen parte de este ritual, el cual forma parte del tiempo propio para las mujeres.

Por otro lado, el tejido visto como código revela una práctica distinta a la legítimas por los discursos coloniales: “En esta situación de semiosis colonial, los discursos de dominadores y dominados se enfrentaron y acomodaron, y los sujetos colonizados se vieron forzados a emplear nuevas prácticas de expresión. Los discursos legales, históricos y políticos operaban el control sobre la sociedad colonial que se inauguró con la llegada de los

---

<sup>135</sup> *Idem.*

<sup>136</sup> Ruth Verónica Martínez Lorea. *Mayas y Tzeltales, una identidad tejida en la vida* (David Velasco Yáñez). Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Jalisco, 2011, p.233. [Tesis de doctorado]

<sup>137</sup> R.V. Martínez Lorea. *Mayas y Tzeltales, una identidad tejida en la vida ...*, ed.cit., p.328

europeos”<sup>138</sup>. Me refiero a la decolonialidad del tejido como un guiño para recordar que ha sido un lenguaje transgresor que aún se conserva en los conocimientos de las cosmogonías indígenas o en las prácticas cotidianas de mujeres. Rocio Quiespi refiere que, en la mente del hombre europeo del siglo XVI, es inconcebible dar un valor a la pintura, los grabados, el bordado y el tejido (formas de la memoria), ya que tales acciones no son consideradas un lenguaje válido, al contrario, son vistas como lenguajes menores (señales o imágenes), pero no como sistemas de notificación gráfica que representen conocimiento o pensamiento<sup>139</sup>. Hay una variedad de artefactos que históricamente han estado presentes como mecanismos de memoria, llamados escrituras logográficas, es el caso de: la arcilla, textiles, tallado sobre piedra, danza, pictogramas, grabados, etc.

Ejemplo de lo anterior es el caso del bordado de Punto de cruz o xmanikté<sup>140</sup>, que ha sobrevivido a las dinámicas de la colonización; sus raíces se hunden en el periodo prehispánico, es un tejido propio de la identidad yucateca y significa «siempre viva», igual que la planta. Lo interesante de la puntada es que se borda sobre tela deshilada que las mismas bordadoras van picando hilo por hilo. Es una técnica que implica deshilar e hilar del mismo modo que Ana María des-hace y rea-hace sus nudos vitales para hilvanar su tejido existencial. Este bordado es muestra de la sobrevivencia de prácticas tradicionales que configuran una comunidad alterna al sistema productivo actual.

---

<sup>138</sup> Rocio Quiespi-Agnoli, “La fe indígena en la escritura y la imagen: asimilación y resistencia en los Andes coloniales”. *Cuadernos de literatura*, 10,19 (Julio-diciembre, 2005), p.25.

<sup>139</sup> Fernando Garcés en su investigación *Escritura andinas de ayer y de hoy* realiza acercamiento hacia un modelo de definición de escritura, propone que: \*es un signo de humanidad, se diferencia de la comunicación animal, \*desarrolla las funciones intelectuales, es un sistema de comunicación exacto sin ambigüedades. Véase. Fernando Garcés, *Escritura andinas de ayer y de hoy*. INIAM-UMSS, Bolivia, 1<sup>a</sup>, 2017. pp.17-19.

<sup>140</sup> “La forma de la cruz en la cosmovisión maya que proviene del Preclásico (900-1200 a. C.) – expresaba la concepción del espacio dividido en cuatro partes y con ello representaban el rumbo cardinal, otro significado de la cruz que a través de ella se representaba la siembra, la vida, la comunidad y la armonía”. Véase: Ruth Verónica Martínez Lorea. *Mayas y Tseltales, una identidad tejida en la vida...*, ed. cit., p.233.

Es también el caso del arte textil andino que, mediante sus colores, diseños, nudos y formas, expresa contenidos significativos, como el arte textil khipu<sup>141</sup>: textil de algodón o lana que expresa contenidos. Estos tipos de tejidos incluso son fuentes de documentación de esferas de la sociedad en cuanto a su historia, territorio e identidad. Sumamos a estas experiencias textiles el calado o tejido de aguja, el cual es una práctica de tejido de las mujeres de Cartago–Colombia y consiste en la construcción y el remiendo cuidadoso de la tela. No es un procedimiento simple; las caladoras refuerzan el tejido mientras lo reparan, enmarcan el diseño y a la vez construyen sus contornos, creando una contención para el proceso de deshilado. Esto es una destrucción cautelosa que realza el valor de las prácticas del cuidado y la sostenibilidad de la vida.

Luego de este recorrido textil es válido afirmar que los tejidos son una expresión insurrecta, ya que van en contravía de los lugares del sistema económico y de conocimiento oficial al poner sobre la mesa hilos y agujas; elementos fundamentales para la concreción de la historia de la humanidad, dispositivos que han sido relegados al ámbito de lo “femenino” desde el desprecio de un saber menor o poco productivo.

En la historia de las mujeres el tejido ha sido un mecanismo creativo fundamental para liberar sus ataduras y dolores. Las protagonistas de Bombal no son la excepción, pues se sumergen en el tejido de los sueños o del trabajo doméstico para examinar sus heridas. El gran telar textual consiste en un ir y venir pendular entre un recuerdo y otro que va trenzando el texto tejido arácnido. Las referencias constantes en la obra en relación al coser, a las mallas o a los hilos procuran a la narración una conformación orgánica de telaraña, “Si solamente

---

<sup>141</sup> Es un tejido que da cuenta de la identidad de una cultura: “los textiles andinos serían comparables con la importancia cosmológica y económica que tienen los árboles del café o los frutos de la areca y el betel en otras culturas, por su asociación cercana con los restos ancestrales. Es precisamente la comprensión de este vínculo entre el textil, lo identitario y lo corporal”. Véase: DY. Arnold. *El textil y la documentación del tributo en los Andes...*, ed.cit., p.233.

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” (p.65), “y aquella muchacha silenciosa que tejía extendida en una larga mecedora de paja” (p.97).

Siguiendo esta línea de sentido realizaré un análisis desde una perspectiva de lectura en clave del texto-tejido que proviene de las vanguardias domésticas. Al respecto afirma Cynthia Carggiolis Abarza “el imaginario textil femenino abrirá el espacio a interpretarla espiando desde las costuras construcciones literarias y culturales por su anverso, estableciendo la relación de la mujer con la escritura desde otro tono u otras simbólicas, remarcando su carácter artesanal”<sup>142</sup>; la costura como construcción literaria se encuentra presente desde el título de la obra, la mortaja remite a un cuerpo envuelto desde una investidura que rodea al cadáver. La muerte tiene una relación muy íntima con el tejido. El título es un paratexto que genera una noción del texto como tejido.

La envoltura o los vestuarios fúnebres provienen de una tradición del antiguo mediterráneo. Son los sudarios y las mortajas una expresión de la cultura y la religiosidad de un momento histórico. La envoltura textil estuvo presente a partir de la Dinastía I (c. 2900-2730 A.C) –Nagada II (c. 3750 – 3300 A.C). Según Jónatan Ortiz–García para la época ptolemaica y romana se presenta una suma de sudarios pintados de temas religiosos. “Estos tejidos constituyen fuentes únicas sobre la pintura antigua que utiliza los textiles como soporte y también acerca de la práctica de envolver a los difuntos con tejidos ricamente decorados, principalmente con pigmeos, pero también de oro y estuco dorado”<sup>143</sup>. Estos

---

<sup>142</sup> Cynthia Carggiolis Abarza. “El texto tejido de María Luisa Bombal”, (Ed. Macarena Areco y Patricio Lizima) *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2015, p. 118-119.

<sup>143</sup> Jónatan Ortiz-García, “Viejo, roto y descosido: nuevos datos sobre la manufactura y uso de sudarios pintados en el Egipto grecoromano”. *Revue des études anciennes*, 1, 119 (septiembre, 2019), p.101.

artefactos fúnebres son diversos en bordado y pintura de escenas religiosas del Egipto Romano, incluso fungen como una de las primeras técnicas en utilizar el pincel sobre los textiles. Usualmente el lino textil fue la pieza predilecta en este proceso al ser una fibra vegetal fresca y resistente. Era exclusiva para los egipcios. “La materia prima utilizada para la elaboración de la tela que tenía que servir de base para los sudarios pintados era lógicamente el lino. Además, el tejido debía estar teñido (o pintado) de rojo<sup>144</sup>, un color simbólicamente poderoso”<sup>145</sup>.

El aprovechamiento de los materiales textiles: pinceles, pinturas, linos se prestan para el servicio del ritual fúnebre en la práctica de envolver difuntos. La potencia simbólica del telar textil es conferida por la utilización de dichos materiales y los temas representados en las telas. La práctica de envolver difuntos con sudarios es muy antigua, proviene del Egipto romano, pero también, estudios de la colonia temprana reportan que los muertos eran vestidos con telas nuevas. Hay una trasposición del ritual de los velorios coloniales con las prácticas etnográficas “de los ritos del lavado de ropa del difunto, en la región cusqueña, dentro de los ochos días posteriores a su muerte”<sup>146</sup>. Además, en las prácticas antiguas andinas los malquis también adornaban a sus muertos con telas especiales, plumas de diversos colores y en algunos casos con cumbis<sup>147</sup> (arte textil de la cultura andina. Eran reservados para la realeza del imperio Inca, en el momento de su funeral se envolvían con estos lujosos paños).

---

<sup>144</sup>“es el color de la vida vibrante, de la emoción dinámica, de la excitación, del *eros* y del deseo. Es un color que se considerada una poderosa medicina contra las dolencias psíquicas, un color que despierta el apetito. Hay en todo el mundo una figura conocida como la madre roja. No es tan famosa como la madre negra o la virgen negra, pero es la guardiana de las “cosas que brotan”. Es especialmente invocada por aquellas que están a punto de dar a luz, pues quienquiera que abandone este mundo o venga a este mundo tiene que cruzar su rojo río. El rojo es la promesa de que está a punto de producirse un crecimiento o nacimiento”. Véase: Clarissa Pinkola Estés. *Mujeres que corren con los lobos*. (trad.: Antonia Menini). Barcelona, Sine Qua Non, 12ª, 2008, p.221.

<sup>145</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>146</sup> DY. Arnold. *El textil y la documentación del tributo en los Andes...*, ed. cit., p.85.

<sup>147</sup> *Idem*

De esta manera la práctica de envolver difuntos es una expresión antiquísima de un rito que acompaña el espacio fúnebre a especie de tributo y homenaje, “Y es así como se ve inmóvil, tendida boca arriba en el amplio lecho revestido ahora de las sábanas bordadas, perfumadas de espliego—que se guardan siempre bajo llave—, y se ve envuelta en aquel batón de raso blanco que solía volverla tan grácil” (p.10), “Un ramo de claveles rueda sobre la alfombra. Lo recogen y se lo echan a los pies. Luego van amontonando el resto de las flores sobre ella como quien tiende una sábana” (p.89), “Ya la envuelven como un tercer sudario los vahos que suben del suelo, todo el acre perfume de las plantas que viven a la sombra” (p.93). Entregar al muerto al más allá implica lavar su cuerpo y vestirlo, un ritual previo al ingreso del mundo de los muertos y una despedida simbólica para los vivos que enfrentan la pérdida. Los textiles son piezas fundamentales para ritos de paso: nacimiento, uniones y muerte. Las mortajas y las envolturas de la amortajada despliegan belleza y están surcadas por elementos naturales, como se evidencia en las citas: claveles, plantas, perfumes y bordados hacen parte de sus vestiduras fúnebres.

Por otra parte, vuelvo a la estructura de la novela, la cual está también tejida por tres grandes retazos que se enlazan configurando un texto-tejido gracias a la voz de la muerta; el primer retazo se compone de los acontecimientos vinculados con el velatorio de Ana María, el segundo retazo está conformado por los hechos narrados desde su recuerdo, el último es el retazo transversal, un viaje de descenso a la madre-tierra marcado por el hilo textual: “Vamos, vamos, ¿A dónde?”<sup>148</sup>.

El diseño de la novela da cuenta de la metáfora textil en cuanto a su construcción, esto implica una superposición de conceptos de dicho ámbito semántico (tejido). La obra en

---

<sup>148</sup> *Ibid.*, p.85.

sí misma como unidad es el tapiz o el arte textil, para llegar a este resultado es necesario disponer de los hilos de la urdimbre, proceso que alude a la acción jaquña<sup>149</sup> de arrojar el hilo, es decir, disponer las cosas para ordenar la urdimbre para el telar. Estos hilos son las hebras del recuerdo de Ana María sostenidos por un palo travesaño llamado taika<sup>150</sup> que significa madre; este palo transversal se representa en el aliento que despliega María Griselda con el emblemático: “Vamos, vamos”, sostén sobre el cual se apoya Ana María para emprender su viaje amortajado. Cada hilo es escogido por Ana María para desplegar su recuerdo. Estos hilos seleccionados tan delicadamente son llamados chinuña<sup>151</sup>. Este arte requiere conseguir una cantidad de capas entre dos y ocho pares de hilos en cada pasada, cada recuerdo consolida las capas necesarias. La tejedora se encuentra ante un gran reto: armar distinguiendo los recuerdos efímeros (nudos simples) y los perdurables (nudos complejos). Una vez dispuesta la urdimbre se dan las primeras pasadas de las tramas (la narrativa de cada recuerdo) para luego proseguir con la etapa del tejido propiamente dicho. Los textiles con diversas texturas y contrastes de color tendrán mayor valor por su entramado, riqueza y belleza. Los hilos-recuerdos de Ana María están cargados de emoción, imágenes y colores, es decir, tienen «aliento». Sus recuerdos están cargados de vida:

Asimismo, en el proceso de la elaboración textil, se asocia el manejo del color con la idea de que la trama, al pasar la urdimbre de ida y vuelta, está insuflando aliento y sangre en el ser viviente del textil en proceso de creación. Por tanto, la palabra *sama* en aymara tiene estos dos significados: como palabra arcaica, su significado es “color” y en el uso actual su significado también es “aliento”. Por ejemplo, en los cerros de la región del sur de Oruro, Bolivia, hay piedras rituales que se llaman *samiri* y se considera que estas piedras son “transmisores de aliento”<sup>152</sup>.

---

<sup>149</sup> DY. Arnold. *El textil y la documentación del tributo en los Andes...*, ed.cit., p.11.

<sup>150</sup> *Ibid.*, p.105.

<sup>151</sup> *Ibid.*, p.104.

<sup>152</sup> *Ibid.*, p.114.

El textil de Ana María porta la sangre de su vida puesta en cada imagen que hilvana, las lectoras y lectores están ante un tejido vivo, transmisor de aliento. Su memoria interna es un inventario de retazos y jirones que se tejen entre dos tipos de recuerdos según la clasificación de Adam Zagajewski: plácidos y solemnes<sup>153</sup>. Ambas cualidades van al unísono, no se encuentran por separado, conviven en simultáneo como las dos caras de una moneda, sus recuerdos placenteros derivan en el dolor. Razón del carácter melancólico de su telar “entregarse cuerpo y alma a esa sensación de bienestar y melancolía en que siempre la abismó el suspirar del agua en las interminables noches de otoño” (p.11).

Ana María se encuentra ante una oscura pasión por rescatar, salvar, conservar, preservar algo de su historia y aclarar su alma circundante. Recordar es mirar hacia adentro, “es una práctica ligada de forma indiscernible, al parecer, con el entendimiento capaz de arrojar el sentido en que las piezas del rompecabezas de la existencia humana encajen satisfactoriamente”<sup>154</sup>, en este sentido la pregunta y la reflexión acompañan a la protagonista en la armazón de su tapiz: “¿Qué le estaba proponiendo? ¿Organizar toda una existencia allí, en ese fondo de mar, sin familia, entre amigos flamantes y servidores desconocidos?”(p.72). Es constante se encuentra la sentencia: “Te recuerdo” que proyecta una diapositiva de su jirón reminiscente. Sus memorias son retazos de episodios aptos para observar la imagen de una cámara fotográfica que queda grabada con destellos de color, gestos e historias: “—Te recuerdo, te recuerdo adolescente. Recuerdo tu pupila clara, tu tez de rubio curtida por el sol

---

<sup>153</sup> Cfr. Adam Zagajewski. “Inicio de remembranza” en *En defensa del fervor* (trad.; A. Rubio y J.Slawomirski). *Acantilado*, Barcelona, 2016.

<sup>154</sup> Luis Paniagua, *Claro rastro del mundo oscurecido. Seis acercamientos radiales a la memoria en la prosa de Ida Vitale* (ed.; Ángel Cuevas). FEDEM, México, 1<sup>a</sup>, 2020, p.34. [Colección Premio Malcom Lowry]

de la hacienda, tu cuerpo entonces, afilado y nervioso” (p.14) Ahora bien, para continuar con el análisis desde la metáfora del texto-tejido traigo de nuevo a colación a Roland Barthes:

Texto significa tejido, mientras que hasta ahora siempre hemos considerado este tejido como un producto, como un velo confeccionado detrás del cual se halla, más o menos oculto, el significado (la verdad), ahora destacamos en este tejido la idea generativa según la cual el texto se hace, se elabora en un perpetuo entretejimiento; perdido en este tejido — su textura— el sujeto se deshace a sí mismo, como araña que se disuelve en las secreciones subjetivas de la tela. Si fuésemos aficionados a los neologismos podríamos definir la teoría del texto como una hifología (hifos es el tejido y la tela de araña)<sup>155</sup>.

Anteriormente mencioné que el texto- telar amortajado se vincula con dos hilanderas mitológicas que, en palabras de Barthes, son hifólogas creadoras de destinos y recuerdos que subvierten el valor de una tarea meramente doméstica a una labor creativa. En complemento a la hifología se encuentra la perspectiva de Jazmina Barrera en su ensayo *Punto de cruz*, donde señala la palabra «borda» desde dos concepciones duales: bordado y borde. Así, hay quien traduce: “el lugar de una mujer está junto a su bordado” o “el lugar de la mujer está junto al abismo<sup>156</sup>”. En el caso específico de *La amortajada* el bordado se encuentra junto al abismo<sup>157</sup>, se desanuda la vida para ir hacia la muerte en una paradoja dual. Ana María tira

---

<sup>155</sup> Roland Barthes. *El placer del texto*, (trad.; Nicolás Rosa y Oscar Terán). Siglo veintiuno editores, México, X<sup>a</sup>, 1993, p 100.

<sup>156</sup> Jazmina Barrera. *Punto de cruz*. Almadía, México p.14. [En línea]: <https://docplayer.es/219635727-Punto-de-cruz-jazmina-barrera.html>

<sup>157</sup> El abismo se podría asociar a la primera sensación de caída que proviene del parto, aquellas experiencias de miedo se reiteran continuamente, “De este modo la caída estaría del lado del tiempo vivido” Usualmente las imágenes de la caída se acompañan de temor y vértigo. En los sueños pueden emerger sensaciones vinculadas con caer a un abismo o el desequilibrio ante un vacío. La caída y el abismo están asociados de manera negativa con los fracasos o rupturas, en este sentido, “el fracaso es sancionado con caídas reales, con choques, con heridas ligeras que agravan su carácter peyorativo”. La asociación al abismo remite a connotaciones que están de lado de la muerte y de espacios fronterizos, es, por ejemplo, la salida del útero una especie de caída hacia el abismo en un primer despertar hacia la vida. El útero es el microcosmos que contiene, pero a la vez es una puerta al vacío. En la amortajada el útero, bajo su doble aspecto de contención y expulsión lleva a la protagonista a una frontera que se torna en abismo por el vértigo de la expulsión del canal uterino hacia el viaje maravilloso que lleva a la muerte; una muerte surcada por agua y tierra elementos de dobles significaciones: un despertar hacia la vida por medio de la muerte. Véase G. Durand. *Estructuras antropológicas de lo imaginario...*, ed. cit., pp. 105-106

El abismo es también posibilidad y riesgo de exploración, es una ventana para descubrir la claridad de los pensamientos a través de la luz del bosque o de la claridad del agua. Desde esta perspectiva el abismo no contiene un significado negativo: “Y hay el perderse que es abismarse, en un abismo único en que se funden —el corazón unifica siempre— el abismo que, en él, dentro de la casa que él es, se abre, y el abismo en que se abre como en el centro del universo donde se anonada. Y entonces ha de vérselas por el pronto a solas, o sintiéndose estarlo a lo menos, en el fondo de esta nada. Y la nada no es así la simple nada, sino un abismarse en ella, un anonadarse. Y como él, el corazón, no ha perdido su condición de centro, sigue

diversos hilos para evocar el amor, el odio y el abandono, todos en una misma red. Con ello recrea una colcha de retazos de su memoria, en donde cada retazo contiene un nudo que en vida no ha sido desatado, tarea que recae sobre Ana María mientras desanuda cada una de sus heridas. *La amortajada* da cuenta de un textil que parece prolongarse perpetuamente en cada evocación; es la muerta hablante desde su tumba, una mujer que teje su historia en una urdimbre de recuerdos donde todos sus hilos llevan al camino de su muerte.

Para ahondar en la imagen del tejido en *La amortajada* retomaré las dos concepciones relacionadas con el tejido en sus dos significaciones: a. La mujer está junto a su bordado, b. La mujer está junto al abismo. Ambas significaciones Jazmina Barrera las retoma del *Libro de Exeter*, donde enuncia una frase con doble significado en inglés anglosajón: *Feame aet hyre bordan geriseth*, en donde la palabra «borda» significa a la vez bordado y borde. La frase se traduce en dos sentidos, ambos comprensibles: “El lugar de una mujer está junto a su bordado” o “El lugar de una mujer está junto al abismo”. En este tenor, la doble concepción posibilita interpretar el bordado de Ana María desde ambos lugares: bajo la forma de una mujer que está ubicada tanto al borde de su telar como al borde del abismo. A continuación, amplío la extrapolación y su sentido.

Me referiré a Ana María y la amortajada como dos instancias diferentes basadas en dos temporalidades distintas. Concibo a Ana María como aquella que evoca el pasado a partir

---

sintiéndose soplo de vida, aliento bajo las aguas de la postcreación. Y siente la nadificación en que toda la creación viniera a caer: como un agua por su inconsistencia, por su inasibilidad, por ser lugar de disolución donde todo se anega; lugar negado al movimiento y al reposo; al simple estar y al discernimiento, por tanto. Y no podrá este corazón ascender hasta la superficie de estas aguas que parecen no tenerla, si no se ha encendido en él, por él, dentro y fuera de él a un mismo tiempo, una centella única, la que prende la luz indivisible que se hace en la oscuridad, haciendo de este corazón algo así como su lámpara”. Véase María Zambrano, *Claros del bosque*. Seix Barral, Barcelona, 1ª, 1986, p. 36.

del recuerdo; de allí que su tejido esté presente a partir de momentos vitales vinculados con su primera experiencia del amor, el aborto y el matrimonio. Ana María emerge en las evocaciones de su trayectoria existencial (juventud - adultez), es una tejedora que se repara a sí misma a través del contrapunto del hilo y la aguja. El telar funciona, entonces, como una restauración y sanación de sí misma. Las acciones de remiendo derivan también en una restauración interna.

La amortajada, en cambio, es la voz del presente de la muerta que une los retazos de su vida para descender en el gran tejido vegetal y cósmico; voz unida a lo telúrico y lo fúnebre, de allí que sea la hilandera del cosmos al trenzar sus hilos en el ciclo vida/muerte. En conclusión, Ana María representa el pasado evocado en el recuerdo de una imagen viva y la amortajada es la voz del presente fúnebre, sus hilos son la totalidad de una pujante telaraña cósmica.

### **Ana María está junto a su bordado**

Penélope teje y desteje en una dirección amorosa, la aparente quietud de su acción es una forma de dilatar un recuerdo y de reparar una pérdida. Penélope es un personaje clásico de la *Odisea* de Homero y se ha ido instalando a lo largo de la historia como una figura modélica de fidelidad, dedicación y belleza, es la muestra de la imagen femenina de la sociedad preclásica. Por su parte, Ulises es el gran héroe, quien enfrenta las aventuras y los riesgos que implican formar parte del mundo exterior. Él es un guerrero y un viajero, por ende, su mundo se amplifica en el afuera. Entre tanto, Penélope se relaciona con frecuencia con un arquetipo patriarcal de mujer romántica y pasiva que espera el regreso de su esposo;

características que luego el cristianismo reapropia y fortalece. No obstante, su figura es más compleja, detrás de su aparente sigilo sucumbe cierta subversión, al contrario de Ulises es una heroína de sutil poder, en medio de su aparente inacción amplifica su mundo interior. Penélope tiene el poder de su destino a través de los hilos, teje y desteje con templanza y lealtad. Es importante resaltar su lucha como íntima, sosegada, introspectiva y en especial pacífica, mientras que Ulises utiliza la guerra, la sangre y el combate como elementos de triunfo.

Penélope es una “metáfora de la soledad de una Ítaca situada entre dos mares, solitaria en el mundo aqueo”<sup>158</sup>. En este tenor, Penélope y Ana María comparten una misma condición: Ana María es una hilandera solitaria que teje en medio de una profunda intimidad; su casa es una Ítaca rodeada de códigos patriarcales que atan su libertad y deseo. Ana María, entonces, es el espejo de Penélope al entregarse al hilo y la aguja en momentos claves de su vida, porque es justo en la pérdida donde su tejido cobra un sentido de restauración de la memoria y testimonio de sí misma.

El mosaico de recuerdos<sup>159</sup> de Ana María se hilvana en contrapunto con un mundo familiar cerrado, solitario y sujeto al orden masculino dominante, de esta manera sucesos como el del primer amor, la indiferencia de su padre, de sus hijos y el odio hacia su esposo son morada para tejer y destejer nudos atravesados por el dolor y el silencio, “De haberlo sabido antes, muchas noches, desvelada, no habría encendido la luz para dar vuelta las hojas

---

<sup>158</sup> Ruth Piquer Sanclemente, “Penélope y el tejido del tiempo. XVI Seminario de Arqueología Clásica”, en *XVI Seminario de arqueología clásica*, Universidad Central de México, p. 1.

<sup>159</sup>“Los mosaicos: son fragmentos de pasado ordenados de tal modo que ofrecen una imagen mayor, a la vez que informan, de manera involuntaria pero innegable, sobre una de sus condiciones, a saber, la imperfección. [...] las piezas de un mosaico jamás encajarán con precisión unas con otras; sin embargo, esta característica no les impide sugerir la figura que pretenden proyectar; en ese sentido”. Luis Paniagua, *Claro rastro del mundo oscurecido. Seis acercamientos radiales a la memoria en la prosa de Ida Vitale* (ed.; Ángel Cuevas). FEDEM, México, 1<sup>a</sup>, 2020, p.12, [Colección Premio Malcom Lowry]

de un libro cualquiera, procurando atajar una oleada de recuerdos”(p.34). La hilandera, en un sentido general, es dueña de su tiempo y de su espacio, tiene un poder sobre su propia vida a pesar de las huellas de la frustración (Ana María) o la espera (Penélope). Ana María es libre de seleccionar los recuerdos que desea hilar, elige los hilos y sus colores, hace una depuración en su pasado para traer las escenas como caja de pandora.

Por otra parte, la imagen fija de una Penélope afligida y pensativa, propia de la época clásica, se ha ido transformando en una figura que, más bien, se enfrenta a su telar de forma activa e introspectiva para regir su propio destino con las agujas y los hilos. La historia del arte ha ayudado a este cambio de representación, el escritor victoriano Samuel Butler puso en cuestión el hecho de que la *Odisea* fuese escrita por un hombre<sup>160</sup>; dicha afirmación redireccionó la visión que se tenía sobre los personajes femeninos, provocando reinterpretaciones de la iconografía antigua. Se suma a este hecho el compositor Gabriel Fauré, quien compuso una pieza musical en donde los motivos refuerzan la visión inteligente y decidida de Penélope, no como musa sino como heroína. Además, se encuentra en el cine *O'brother* de los hermanos Cohen, y en la literatura el cuento de la *Joven tejedora* de Marina Colasanti, todos estos materiales artísticos que resignifican las interpretaciones alrededor de Penélope como una mujer con valía y poder de decisión. De forma sumatoria Meri Torras y Aian Pérez también actualizan su imagen, recuerdan que Penélope, presionada por escoger un nuevo marido, distrae a sus pretendientes con el telar y la rueca, “Como una araña, los observa volar hacia la tela que ha extendido de un lado a otro en la entrada de la habitación donde se sienta a tejer; la misma en la que se cuela por la noche, cuando los demás la suponen

---

<sup>160</sup> Cfr. Samuel Butler. *La autora de la odisea* (trad.; Miguel Cisneros Perales; pról.; Alberto Marina Castillo). Athenaica, Sevilla. [Ensayo]

acostada”<sup>161</sup>. La transgresión penelopiana es silenciosa e ignorada por la mirada del hombre, quien no comprende la monotonía del interior de los trabajos domésticos de una mujer. Penélope es entonces, retomando las palabras de Torras y Pérez, una mujer que “trama el lugar de su propio despiece”<sup>162</sup> al disponer cautelosamente del control y la intuición propias de una tejedora.

En este orden de ideas cualquier acción que se haga y rehaga es un modo reconociblemente penelopeano. Caso de muchas mujeres en la historia como Jane Austen, quien escondía sus manuscritos para luego dedicarse a las tareas domésticas, simbólicamente hacía y rehacía su escritura con la rutina de sus labores domésticas, o las arpilleristas en Chile<sup>163</sup> deshacían sus sentimientos de soledad en la construcción comunitaria de las arpillas, tejidos bordados donde expresaban la situación de abusos y torturas durante la dictadura de Augusto Pinochet, Ana María desteje una pena de amor o una herida del corazón mientras borda. Todas acciones penelopeanas concentradas en el hilo y la aguja, instrumentos de un poder tácito e invisible:

Penélope: Mi poder como mujer y como tejedora surgió mientras trabajaba y no por pensar conscientemente en él... Me limité a concentrarme en la tarea: hacer por el día, deshacer por la noche, en un ritmo sin fin. Esto me dio concentración y disciplina para continuar año tras año... crear belleza y deshacerla. Las dos cosas [son] igualmente estimulantes, una historia cambiante, un tejer cambiante, siempre hecho, siempre deshecho<sup>164</sup>.

Sumado a lo anterior, el nombre de Penélope significa “la que saca hilos”<sup>165</sup>, y se relaciona con aquellas diosas que manejan los caminos posibles con sus manos al cruzar los hilos en

---

<sup>161</sup> Aina Pérez Fontdevila y Meri Torras (eds.), *¿Qué es una autora? ...*, ed. cit., p.221.

<sup>162</sup> *Ibid*, p.221-222

<sup>163</sup> Véase: <https://artishockrevista.com/2020/03/26/arte-mujer-y-memoria-arpilleras-de-chile/>

<sup>164</sup> Ruth Scheuing, *Penélope*, texto de una *performance* en colaboración con el compositor Marc Patch, 6 Bienal de la Tapicería de Montreal, 1991.

<sup>165</sup> Paul Kretschmer, *Penélope*, *Anzeiger der Akademie*, 1945, p. 80.

su telar. Justamente Penélope no concluye su tejido, lo cual quizás tiene que ver con su capacidad de maniobrar y calcular los hilos del destino propio y de su esposo Ulises:

He aquí uno de sus trucos: sacaba su gran telar  
para tejer en su estancia, y en él extendía  
la fina urdimbre de una enorme tela (...)  
así trabajaba cada día en el gran telar,  
más cada noche lo deshacía a la luz de las antorchas  
y así tres años a los aqueos tuvo engañados<sup>166</sup>.

Se encuentra en esta descripción de Homero una Penélope astuta: “así tres años a los aqueos tuvo engañados”, al utilizar el tejido para franquear su decisión de espera. El telar se configura como una tabla de ajedrez, ya que mueve los hilos de la vida de sus pretendientes, de Ulises y de sí misma. En contraste, para Ana María el tejido es morada<sup>167</sup> y ante todo un espacio creativo, donde, además de sublimar su dolor, se repara de las continuas pérdidas y del desamor: “Aunque las técnicas para curar heridas han evolucionado, se siguen usando la aguja y el hilo. Hay algo en los tejidos. Es como se componen y se recomponen, se ordena, se regeneran, se reúnen y cosen. En ellos hay que buscar respuestas”<sup>168</sup>. Se vislumbra a Ana María junto a su bordado en momentos de espera y de devastación, teje ante el abandono de su primer amor y en los momentos de desolación, por ejemplo, ante su desgarrador aborto:

Zoila vino a recogerme al pie de la escalera. El resto de la noche se lo pasó enjugando, muda y llorosa, el río de sangre en que disgregaba esa carne tuya mezclada a la mía... A la mañana siguiente me hallaba otra vez tendida en la veranda con mis impávidos ojos de niña y mis cejas continuamente ingenuamente arqueadas, tejiendo, tejiendo con furia, como si en ellos se me fuera la vida (p.32)

---

<sup>166</sup> Homero, *La Odisea*, Libro 24, versos 130-40. [En línea]:

<http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/docs/Odisea.pdf>

<sup>167</sup> La palabra ‘morada’ tiene el sentido de “detención, de reposo, de ‘asiento’ definitivo en la iluminación interior”.

Véase. G. Durand. *Estructuras antropológicas de lo imaginario...*, ed. cit. p.232.

<sup>168</sup> J. Barrera. *Punto de cruz...*, ed.cit., p. 80.

Se aprecia una labor tejedora en las reminiscencias de la Ana María adolescente; lo cual denota un tejido como reflejo cíclico de sus momentos vitales: adolescencia, juventud y adultez. Explica Lucía Guerra al respecto: “El alto grado de poeticidad y plasticidad en el lenguaje combina las labores de tejedora, pareciera que en el mismo relato, debido a la plasticidad de los colores – azul, amarillo y blanco-, se estuviera ante un tapiz tejido compuesto por el recuerdo adolescente de la protagonista, evocando al mismo tiempo un *mise en abîme*”<sup>169</sup>, es así como en *La amortajada* se encuentran colores que convocan a los recuerdos adolescentes; con el color amarillo, por ejemplo, se exorciza el dolor y la aniquilación: “tejiendo, tejiendo con furia, como si en ello me fuera la vida” “He aquí que suspiraba por tejer con lana amarilla, que ansiaba un campo de mirasoles, para mirarlos horas enteras”(p.32) “¡Oh, hundir la mirada en algo amarillo<sup>170</sup>”(p.27) y otros colores que se tornan duales e íntimos: “ese pedazo de lana cuyo color violento y alegre aclaraba los ojos y el humor, y que las horas transcurrieran en el cuarto cerrado, más cálidas, más íntimas”(p.90). La expresión “en eso me fuera la vida” señala que el tejer es un ejercicio sustancial y vital para Ana María, está presente en todas las etapas de su vida, es una práctica que la acompaña a lo largo de su existencia. La Ana María adulta teje como si tal acción fuese inherente a su cuerpo, por eso podría decirse que, en un determinado momento, la aguja encarna una alegoría a las punzadas que siente debido a su unión con Antonio: “Tan sólo así lograba

---

<sup>169</sup> Lucía Guerra-Cunningham. *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*, Nova Scholar, Madrid, 1980, p.88.

<sup>170</sup> El color amarillo aparece en varios fragmentos de la obra para designar exaltación en dos sentidos: alegría y furia. El saberse en embarazo la arroba en una intensa sensación de euforia, y por otro lado, el abandono por parte de su amado la atrapa en una exacerbada furia que canaliza tejiendo. En este sentido Chevalier define el amarillo “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”. Vease J. Chevalier, y A. Gheerbrant, “Amarillo”, en *Diccionario de los símbolos.....*, ed. cit., p. 87

La experiencia de la tejedora se expresa en el manejo de los colores, los cuales pueden tener efectos tridimensionales y una complejidad en las formas geométricas. Es el caso de los efectos tornasolados que se obtienen con “la combinación de urdimbre y trama de distintos colores contrastantes, en una textura textil que permite la visualización de ambos colores a la vez. Están son sólo algunas de las opciones materiales y técnicas de que dispone la tejedora en la elaboración textil”. DY. Arnold. *El textil y la documentación del tributo en los Andes....*, ed.cit., p.101.

detener unos instantes el trabajo de la aguja ardiente que le laceraba sin tregua el corazón. Durante años, hasta el agotamiento, hasta el cansancio” (p.82), “Y el odio vino entonces a prolongar el lazo que la unía a Antonio” (p.82) Ana María va hilando su vida, al igual que Penélope, quien teje y desteje. Ambas tratan de regresar a un estado cero y completo de las cosas.

El tejido está vinculado a los ciclos, de ahí que contenga etapas y momentos de descanso y de acción análogos a la tierra en sus periodos de fertilidad e infertilidad. En el tejido andino se denominan las piezas textiles en relación a la producción agrícola. El significado de pampa (pieza de un aguayo<sup>171</sup>) en el contexto textil es la “tierra en descanso” (estación de sequía); la “salta” es “tierra bien removida”, en ciertos contextos se asocia la “salta”<sup>172</sup> con la tierra que se ha tornado roja con las lluvias y, por tanto, con la tierra húmeda de la estación lluviosa (...). Esto se ve confirmado con las canciones nupciales de “Qaqachaka”<sup>173</sup>, donde se canta las palabras “salta” “qhuchi” con referencia a la ‘tierra húmeda y roja.

Las estaciones también transitan al ritmo del tejido de Ana María, sus telares son piezas en periodos de reposo o movilidad, el tejido se recrea bajo estas mismas metáforas: “...Qué ella tejía, no hacía sino tejer en la veranda de cristales que abría sobre el jardín (...) Aquella primavera como para tocar su mejilla, un árbol entraba al aposento, sus ramas cargadas de flores y de abejas” (p.64). En este sentido el tejido no es solo un proceso de

---

<sup>171</sup> Tejido tradicional hecho a mano por la mujeres andinas. Es una prenda indispensable para la vida cotidiana de la comunidad. Es fundamental para cargar frutas, verduras o a sus bebés y es ofrenda para la madre tierra. El aguayo sintetiza y simboliza las prácticas y la vida del pueblo. Son hechos en lana de camélidos y teñidos naturales. Su realización lleva meses y una gran habilidad y saber ancestral por parte de la tejedora. Cada grupo étnico andino tiene “tiene su estilo, sus colores, sus diseños, sus texturas, su simbolismo y sus técnicas propias” Véase: <https://ceciembolivia.wordpress.com/2015/09/23/el-aguayo-tejido-tradicional-andino/>

<sup>172</sup> Pieza de un aguayo.

<sup>173</sup> Distrito municipal indígena de Bolivia.

sintonía interna de la tejedora, sino que está atravesado por toda la atmósfera externa de los ciclos de la naturaleza; ambos se acompañan en la recreación de formas y colores para proyectar una unidad: el tejido de la primavera o el tejido de la sequía otoñal.

## **La amortajada está junto a su abismo**

Me referiré a la amortajada como la figura que teje al borde de su muerte, es decir, al borde del abismo, sus hilos restablecen el orden cósmico al descender a la muerte y unirse a la tierra en su gran telar orgánico. La figura de la amortajada es la totalidad integradora, la Aracne que teje por toda su eternidad con la finalidad de llegar al punto original: el desprendimiento del plano terrenal para volver al grado cero de no retorno.

Aracne es una figura de la mitología griega cuya historia, entre otros registros, se desarrolla en *La metamorfosis* de Ovidio. La historia cuenta que Aracne, una mortal, desafía a la diosa Atenea al tejer la pieza más bonita. Ella no solo realiza el mejor telar, sino que además describe en su bordado las seducciones y violaciones cometidas por los dioses del Olimpo sobre las mortales, de ahí que su tapete sea un mensaje profeminista<sup>174</sup> al hacer una denuncia abierta y explícita ante los abusos hacia las mujeres. Además de su grandiosa habilidad manual, Aracne teje para reafirmar su posición y para expresar sus ideas, lo que enfurece tanto a Atenea que “con la lanzadera de boj que en la mano tenía golpeó en la cabeza a la infeliz mortal”<sup>175</sup>. La tela de Aracne, su “ekphraseis”<sup>176</sup>, denuncia las distintas

---

<sup>174</sup> La denuncia de Aracne a través de su tejido es previa a la consolidación del feminismo moderno, en este sentido abona a un relato feminista anterior a la consolidación del mismo.

<sup>175</sup> Ovidio, *Las Metamorfosis*, Libro VI, versos 132-6. [En línea]: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis--0/html/>

<sup>176</sup> En antiguo griego significa descripción.

metamorfosis y engaños de los dioses al violar el cuerpo de las mujeres mortales; en últimas, la historia de Aracne denota el poder del tejido como canal de expresión, en tanto los telares develan los resortes de poder entre mortales y dioses.

Las críticas feministas han reelaborado el concepto de hifología, señalado por Barthes, y han acuñado el concepto de “aracnología” inspirado en Aracne para designar aquella subjetividad que se expresa contra ciertos patrones de poder: “Por aracnología, pues, entiendo una actitud crítica que se interpreta *contra* el tejido de indiferenciación para descubrir la incorporación al texto de una subjetividad determinada por el género, para recuperar dentro de la representación el emblema de su construcción”<sup>177</sup>

El tejido cumple una función de visibilización de las violencias que se ejercen sobre el sujeto mujer, en ese sentido no solo es un artefacto estético sino social, como señala Patricia Joplin Klindienst:<sup>178</sup> “en la mitad recuperamos el momento del telar, el punto de partida para la historia de la mujer... la venganza, o el desmembramiento, es rápido. El arte, o la resistencia a la violencia y al desorden inherente al mismo proceso del tejer, es lento”. El tejido, como el hilo, es ante todo un lazo, símbolo de la trama de lo que está debajo, es justo ahí, en lo que está solapado y escondido, donde se subleva la tejedora para dar a conocer realidades silenciadas. La amortajada denuncia la victimización de la mujer en una sociedad que eufemiza su situación abnegada y sumisa bajo la ley del espíritu de sacrificio.

---

<sup>177</sup> Nancy Miller, “Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic”, en su *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, Nueva York, Columbia University Press, 1988, p. 80.

<sup>178</sup> Patricia Joplin Klindienst, “The Voice of the Shuttle is Ours”, *Stanford Literature Review* 1, (1984), pp. 46-48.

Al igual que Aracne, la amortajada teje, para resistir y denunciar los atropellos vividos, sendos nudos que la han acompañado durante toda su existencia y que solo en su lecho de muerte logra liberarse a modo de “aracnología”:

Palas, una vez se hubo calmado, analizó el significado del gesto de desafío de Aracne y llegó a la conclusión de que el acto de rebelión de la mortal no estaba dirigido contra ella sino contra la conducta de los dioses... y Palas se aseguró de que, a partir de aquel momento, hubiera mortales que continuaran la obra de Aracne deconstruyendo las historias y los textos del patriarcado<sup>179</sup>.

De acuerdo con lo expuesto la amortajada es una mortal que continúa la obra de Aracne, “deconstruyendo las historias y los textos del patriarcado”, ¿qué historia deconstruye la amortajada? A lo largo de su vida va hilvanado sendos nudos que al emprender el camino hacia la muerte es preciso deshacer. El alma utiliza un tiempo distinto al cuerpo para morir al alentar una última conciencia. Los nudos de la amortajada se entretejen e imbrican en un mundo familiar cerrado, solitario y sujeto al orden masculino dominante: el dolor del primer amor, el rencor y la soledad del padre, la indiferencia de los hijos y el odio hacia el hombre con quien compartió la vida. El desatar los nudos le implica “comenzar a vivir de nuevo desde el simple respirar; respirar libre de todo acecho, de todo peso del pasado, sin saber ni sentir el presente que llega a instalarse”<sup>180</sup>, un nuevo comienzo se abre gracias a la liberación de sus cargas, “Tantos seres, tantas preocupaciones y pequeños estorbos físicos se interponían siempre entre ella y el secreto de una noche. Ahora, en cambio, no la turba ningún pensamiento inoportuno. Han trazado un círculo de silencio a su alrededor, y se ha detenido el latir de esa invisible arteria que le golpeaba con frecuencia tan rudamente la sien” (p.13),

---

<sup>179</sup> Mireille Perron, *Ruth Scheuing (Re)Tracing Threads, Fiberarts*, 20, 3, (1993), p. 14.

<sup>180</sup> M. Zambrano, *Claros del bosque...* ed. cit., p.32.

ahora que yace muerta la amortajada logra respirar, libre de preocupaciones, bajo la contemplación del silencio y el secreto de la noche.

La amortajada expone, con su tejido insurrecto, los nudos apretados por la represión y el silenciamiento de una sociedad homogénea y patriarcal; desatar y narrar el último de los nudos vitales es su tarea para lograr su descenso final. Al igual que Aracne, la amortajada teje una urdimbre de recuerdos que forman el gran mándala de la historia personal en un ir y venir del hilo que se desliza en la tela. El tejido, entonces, se convierte en una envoltura cósmica a la hora del descenso. Es así como la amortajada “urde”, es decir, desenreda y desenmaraña sus nudos-recuerdos, “prepara los hilos en la urdidera para pasarlos al telar”<sup>181</sup>, un telar compuesto de recuerdos.

Su tejido se asemeja al calado (mencionado durante el inicio de este capítulo), una forma de tejido que produce “una nueva estructura mediante la reconfiguración de la urdimbre y la trama originales de la tela”<sup>182</sup>. En el proceso textil las caladoras primero invierten un tiempo significativo en deshilar, lo cual “puede entenderse como el debilitamiento del tejido que resulta de la extracción cuidadosa de algunos hilos de la trama y la urdimbre”<sup>183</sup>, en últimas, el deshilado permite la creación de una nueva tela sobre la base anterior que luego será bordada. El calado tiene, entonces, dos procedimientos: un deshilado cuidadoso y su posterior creación de un nuevo bordado. Proceso que es análogo al desanudar y tejer sobre los hilos sueltos. Los hilos amortajados son conductores de las raíces que brotan del cuerpo de la protagonista, ella con su gran poder arácnido trenza su descenso

---

<sup>181</sup> Vease: Urdir. Real Academia Española de la Lengua.

<sup>182</sup> Tania Pérez Bustos, “El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades”. *Revista Colombiana Sociología*, 2, 39 (mayo, 2016), p.169.

<sup>183</sup> *Idem*.

telúrico. En un descenso intervenido por múltiples imágenes de la naturaleza lo que remite a su vez a los tejidos andinos o mayas, que resultan ser reflejo de los diversos ecosistemas y de la exuberancia de las tierras latinoamericanas con su diversidad y majestuosidad. Son por ejemplo, las figuras de las flores, las cosechas del maíz, las alturas de las montañas, el color de la tierra y la anchura de los ríos que se reproduce gráficamente en los tejidos:

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.

Y sobre todo este mundo por el que muerta se desliza, para haberse detenido y cernirse, eterna, la lívida luz de un relámpago.

El cielo, sin embargo, está cargado de astros; la estrella que ella mire, como respondiendo a un llamado, corre veloz y cae. (p.87)

Vuelvo sobre la imagen del calado para referir que cuando la tela está temporalmente destruida por el deshilado se reconfigura usualmente con una puntada llamada “punto espíritu devino”. El nombre de la puntada remite a un espíritu del devenir, es decir, un espíritu que fluye y transmuta. Solo es posible dicho movimiento en una disposición de transformación y renacimiento del ser, en consecuencia, la amortajada deviene araña.

Según Cirlot el símbolo de la araña tiene como característica la capacidad creadora sobre su telar : “La araña en su tela es un símbolo del centro del mundo y en ese sentido es considerada en la India como Maya, la eterna tejedora del velo de las ilusiones”<sup>184</sup>, extrapolo la cita para afirmar que la amortajada es la tejedora del velo de la palpitación del universo, sus hilos la llevan a la unión cósmica. Continuando con el sentido simbólico de Cirlot, la araña en su accionar penelopiano teje y desteje para mantener el equilibrio universal:

Por esta causa puede decir Schneider que las arañas, destruyendo y construyendo sin cesar, simbolizan la inversión continua a través de la que se mantiene en equilibrio la vida del

---

<sup>184</sup>*Ibid*, s.v. ARAÑA, p. 77.

cosmos; así, pues, el simbolismo de la araña penetra profundamente en la vida humana para significar aquel ‘sacrificio continuo’, mediante el cual el hombre se transforma sin cesar durante su existencia; e incluso la misma muerte se limita a devanar una vida antigua para hilar otra nueva<sup>185</sup>

En este viaje místico la amortajada cierra un ciclo en la vida de los vivos para pasar a una segunda apertura, “Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora anhelaba la inmersión total, la segunda muerte: la muerte de los muertos”(p.107), de esta manera, en el transito vida - muerte se instala un saber ancestral y milenario que también deviene de la vivencia de la protagonista: “Debería estar prohibido a los vivos tocar la carne misteriosa de los muertos”(p.87); el tejido está asociado a conservar y comprender estos misterios sagrados, es, por ejemplo, el tejido tzeltal, un elemento clave para comprender la cosmovisión maya: “por eso, se nace y se muere en forma de sol, de planta, de alimento, de oración...en una expresión que asciende y desciende, para poder cumplir con el ciclo”<sup>186</sup>, muchas imágenes de los bordados expresan la intención del ir y venir, del nacer y morir, del silencio como expresión del ciclo del cosmos; el dibujo, los colores y la figuras geométricas son claves para representar estos conocimientos. Por lo tanto, la imagen de la araña tejedora es también un símbolo de este ciclo cósmico, la araña puede ascender y descender como el sol y forjar el destino con sus hilos:

Se considera la araña como animal lunar, a causa de que la luna (por su carácter pasivo, de luz reflejada; y por sus fases, afirmativa y negativa, creciente y decreciente) corresponde a la esfera de la manifestación fenoménica (y en lo psíquico a la imaginación). Así, la luna, por hecho de regir todas las formas (en cuanto apariciones y desapariciones), teje todos los destinos, por lo cual aparece en muchos mitos como una inmensa araña<sup>187</sup>.

---

<sup>185</sup> *Idem.*

<sup>186</sup> DY. Arnold. *El textil y la documentación del tributo en los Andes...*, ed.cit., p.105.

<sup>187</sup> JE. Cirlot, “Araña”. *Diccionario de símbolos...*ed.cit., p.77.

De acuerdo a la cita, la araña es un animal lunar que rige el destino con sus hilos, en este sentido es cíclica, cruza la vida y la muerte, la noche y el día, el invierno y el verano. Así mismo la luna con su poder místico influye según sus ciclos en el crecimiento de las plantas, de los animales, de las tierras, el cabello, y de la fecundidad de la mujer. La luna, por su carácter variable, está involucrada con las estaciones y las transformaciones, al igual que la araña expresa lo transitorio y lo mudable; al estar regida por el aura lunar también es símbolo de muerte, ambas contienen la insurrección y resurrección: “luna, ella, diosa que quizá se rebeló contra la ocultación, lo paga con su fase de ocultación completa, aparece en sus fases disminuida, creciente, plena, ávida de derramar la luz que no es suya y que la posee. Patrona poseída del amor que roba, del sueño sustraído, de la vigilia amenazada de locura.”<sup>188</sup>

Según Gilbert Durand la luna es un astro caprichoso, a diferencia del sol que es fijo la luna mengua, crece y decrece, aparece y desaparece, está ligada al tiempo y a la muerte<sup>189</sup>: “Anhela ser abandonada en el corazón de los pantanos para escuchar hasta el amanecer el canto que la ranas fabrican de agua y luna”<sup>190</sup>. El ingreso de la muerte cósmica sucede en medio de la noche, atmósfera asociada al origen mismo de la vida; además está presente la luna en cuarto creciente: “Poco a poco se despeja el cielo. Ella divisa el disco, aún pálido, de la luna, en su cuarto creciente”<sup>191</sup>. Al respecto Lucía Guerra afirma “bajo la luna en su cuarto creciente, elemento que representa reciprocidad sin fin y, por ende, la inmortalidad es un proceso de cambio cíclico. La connotación simbólica de las experiencias de la amortajada en el ámbito natural y cósmico refuerza una concepción de la muerte como proceso de inmersión

---

<sup>188</sup> M. Zambrano, *Claros del bosque*. Seix Barral, Barcelona, ...,ed. cit., p. 56.

<sup>189</sup> Cfr. Gilbert Durand. *Estructuras antropológicas de lo imaginario* ...,ed. cit.

<sup>190</sup> ML. Bombal, *La amortajada*..., ed.cit., p.94.

<sup>191</sup> *Ibid.*, p.92.

en lo primordial y lo permanente”<sup>192</sup>. De este modo, el viaje uterino franquea los intersticios de la vida y la muerte, de la insurrección y la resurrección, de la noche y el día:

Irremediamente el primer cielo que ha de alumbrar nuestra noche es la noche misma. El cielo nocturno, que por nocturno corresponde a la oscuridad en que nuestro ser yace. Mas la noche es una oscuridad transitoria y que conduce hacia el alba. Venturosamente la noche nos hace sentir que en ella hay algo más que el ser la separación entre un día y otro día. La noche es ella siempre una sola noche, y aun las mil de la historia inacabable tienen que recogerse, finalizar en una sola noche; una deidad. Y el cielo nocturno, por enteramente negro que sea, es el primer cielo al que se levantan los ojos y al que se dirige el grito que se alza sin recaer luego, como sucede ante el espejo del día. No hay reflexión de la luz en el oscuro cielo nocturno, no hay claridad refleja. Y no hay intención. Es lo inmediato<sup>193</sup>.

La noche asociada al retorno de la materia en su estado más puro y primigenio remite al primer canto, a la primera voz, al tejido primordial de la “pujante telaraña” (p.106). En últimas, parafraseando a Cixous, el canto de la madre es el primer canto dador de vida, iniciador al mundo del lenguaje en su forma primigenia previo a su instrumentalización civilizatoria. La araña amortajada–insurrecta retorna a la voz de la madre en su viaje de inmersión, se une en sus raíces con las entrañas vegetales de la tierra, fuente materna que alude a la fertilidad.

La unión de la amortajada con el texto tejido vegetal de su viaje uterino es la clave para la comprensión de su transformación cósmica, su cuerpo y sus cabellos son la raíz fundamental en fusión con la tierra. La metáfora textil se sella con aquella “pujante telaraña” que remite a la fusión de los hilos amortajados con ese gran tejido natural. La amortajada encarna un saber ancestral y antiguo en relación a la vida/muerte y cuerpo/alma, su descenso se aleja gradualmente de los espacios de la civilización, conquistados por el hombre, para ingresar a una zona húmeda surcada por aguas que se dirigen hacia el centro subterráneo.

---

<sup>192</sup> L. Guerra, *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa...*, ed. cit., p.92.

<sup>193</sup> M. Zambrano, *Claros del bosque...*, ed.cit., p. 70.

Según Gilbert Durand las aguas están vinculadas a la luna porque su arquetipo es menstrual y cíclica “en cuanto al papel fecundante tanto de las aguas como de la luna, no es más que un efecto secundario de esta motivación primordial. La mayor parte de las mitologías confunden las aguas y la luna en la misma divinidad”<sup>194</sup>, en este orden de ideas hay una solidaridad entre las aguas, la luna y la sangre menstrual, ya que están regidas por un conocimiento vinculado con lo femenino, escapan de una lógica racional y portan una sabiduría especial que proviene del útero:

En la mayor parte de los pueblos, la sangre menstrual, y luego cualquier otra sangre, es tabú. El *Levítico* nos enseña que la sangre del flujo femenino es impura y prescribe minuciosamente la conducta que debe seguirse durante el periodo menstrual. Entre los Bambara, la sangre menstrual es el testimonio de impureza de la Bruja -Madre<sup>195</sup>.

La sangre es temible porque es dueña de la vida y la muerte. Está presente en el nacimiento y también en la muerte, “en su feminidad es el primer reloj humano, el primer signo humano no correlativo del drama lunar”<sup>196</sup>. Para las mujeres tejedoras de Qaqachaka<sup>197</sup> el color rojo tiene una asociación particular con la sangre menstrual, que se equipara con la tierra fértil en la estación lluviosa. Las jóvenes introducen el color rojo en su primer aguayo para hacer alusión al rito de paso de la menarquia, “se refiere principalmente a la tierra que se ha vuelto roja con las lluvias de la estación lluviosa y que ya es fértil como una mujer con su sangre”(p.34). La triada sangre, agua y luna resultan interesantes para la comprensión del saber intuitivo y primordial que deviene en los hilos de la amortajada, su conexión vital con estos elementos “nictiformos”<sup>198</sup> traen consigo todo lo viviente como la misma madre tierra.

---

<sup>194</sup> G. Durand. *Estructuras antropológicas de lo imaginario* ...,ed. cit.p.95.

<sup>195</sup> *Ibid*.p.102.

<sup>196</sup> *Ibid*.p.104.

<sup>197</sup> Distrito indígena de Challapata, al Sur del departamento de Oruro – Bolivia.

<sup>198</sup> Según Gilbert Durand los símbolos *Nictomorfos* están relacionados con la oscuridad de la noche, son cíclicos y marcan el paso del tiempo. Son por ejemplo el agua, el trueno, la luna...

Su carácter dinámico, causal y femenino del espíritu surcan el conocimiento milenario de las aguas que rodean la amortajada en su viaje ulterior/uterino, su sabiduría es acuática, proviene de su integración con el elemento agua, de allí la fluidez de su tránsito vida–muerte: “Una ampliación secundaria de este simbolismo se halla en la asimilación del agua y la sabiduría (intuitiva). En la cosmogonía de los pueblos mesopotámicos, el abismo de las aguas fue considerado como símbolo de la insoldable sabiduría personal. Una antigua deidad irlandesa se llamó Domnu, que significa ‘profundidad marina’”<sup>199</sup>.

Esta sabiduría ancestral le posibilita a la amortajada fundirse con el universo y encontrarse con la gran madre naturaleza, acontecimiento que se circunscribe en una realidad preformal [antes de ser producida y fabricada por la mano del hombre]. Cirlot señala que en la India el agua es el elemento sostenedor de la vida que fluye en toda la naturaleza en forma de “lluvia, savia, leche, sangre. Ilimitadas e inmortales, las aguas son el principio y fin de todas las cosas de la tierra”<sup>200</sup>. Es un elemento de la expresión de la muerte y, por ende, del renacimiento de un nuevo estado cósmico. La amortajada renace en las aguas maternas y menstruales de la madre tierra, los canales de circulación que se dibujan en la narrativa son imágenes metafóricas del parto, como lo menciono en el primer capítulo de este estudio. Finalmente, el agua es origen de toda materia y gracias a ella florece la madre tierra, el agua simboliza la vida terrestre y la vida natural:

Baja, baja la cuesta de un jardín húmedo y sombrío. Percibe el murmullo de aguas escondidas y oye deshojarse helados rosales en la espesura.

Y baja, rueda callejuelas de césped abajo, azotada por el ala mojada de invisibles pájaros...  
¿Qué fuerza esta que la envuelve y la arrebata.(p.34)

---

<sup>199</sup> JE Cirlot y A. Gheerbrant. *Diccionario de símbolos...*,ed.cit., p.54.

<sup>200</sup> *Idem*.

Aunado a lo anterior, la amortajada teje como araña en la urdimbre y la trama de su viaje, según Chevalier: “la urdimbre radiante une entre sí a elementos, estados, grados y aplicaciones contingentes – figurados concéntricamente (...) y lo enlaza a ese centro, que no es sino la imagen del Principio”<sup>201</sup>, en este tenor, la urdimbre concéntrica parte de la interioridad de la amortajada y sale de ella en búsqueda de la unión con el principio divino, “como la araña que escupe y vuelve a tragar su hilo”<sup>202</sup>. La amortajada es una hilandera, el tejido y el hilado son un símbolo universal del devenir. La hilandera se encuentra en medio de la triada simbólica hilo-tejido-destino. Según Gilbert Durand la trayectoria etimológica de este hilo de significantes deriva de la raíz india europea “vert” que quiere decir “girar” y se concatena con el antiguo alemán “wirt”, “wirtl”<sup>203</sup>, que significan huso- rueda; en este orden de ideas, la hilandera tiene en sus manos (o en su rueda/rueca) la posibilidad de reunir las partes separadas y repararlas. El devenir de los retazos hace parte de la construcción del destino, el hilo es continuidad y se opone al separatismo, la fragmentación y la discontinuidad, es además un lazo que une, de allí que el lenguaje de la costura implique la raíz “ordir”, “disponer de los hilos de la urdimbre para iniciar un tejido”<sup>204</sup>, lo que ciertamente implica un movimiento circular como el de la rueda; ella urde en forma de espiral para conectar los hilos con la totalidad del universo en una unión recíproca de los contrarios: vida-muerte/muerte-vida. La técnica del tejido, como mencioné, implica un devenir cíclico, “El tejido está compuesto de hilos, es decir, originariamente de fibras vegetales. Que esta palabra hilo, lleva en sí imágenes usuales de continuidad, deriva de expresiones tales como hilo de

---

<sup>201</sup> J.Chevalier, y A. Gheerbrant, “Araña”. *Diccionario de los símbolos...*, ed. cit. p.180.

<sup>202</sup> *Idem.*

<sup>203</sup> G. Durand. *Estructuras antropológicas de lo imaginario ...*,ed. cit.p.307.

<sup>204</sup> *Idem.*

agua, hilos del discurso...”<sup>205</sup> El tejido es una actividad siempre abierta a la continuación, es decir, deviene eterna.

La amortajada en el hilado de su tejido orgánico es dueña del ritmo secreto del devenir y del tiempo en su viaje sideral. En su epifanía cósmica es artesana de un telar universal, sus hilos tejen su propio destino y develan “los secretos del pasado y del porvenir”<sup>206</sup>. Gracias a su tejido cósmico la amortajada tiende un lazo umbilical con su creadora en una suerte de lazo que conecta con el vientre de la madre, “como otrora en el vientre de la madre” (p.105), “Ahora anhelaba la inmersión total” (p.107). Las alusiones a las raíces y la conexión con el agua evidencian este lazo umbilical con “los movimientos cósmicos del agua y de la tierra, elementos primordiales asociados con el principio femenino”<sup>207</sup>. El hilo amortajado es telúrico ya que está compuesto por tierra y agua, elementos de regeneración, fuentes de fecundidad y dadores de vida. La amortajada, en este tránsito vida –muerte, es poseedora de misterios no accesibles a la conciencia racional; los misterios del agua y la tierra fluyen a su alrededor, el agua le permite reincorporarse y liberarse de las ataduras impuestas en vida, “La naturaleza entera aspira, se nutre aquí de agua, nada más que de agua” (p.87), “por primera vez nota que su follaje tiene ondulación y reflejos de agua agitada” (p.92). Los hilos emergen de sí misma y la unen con una divinidad superior: la madre tierra. Este proceso superior de alquimia se configura en los hilos y las manos de la amortajada, las cuales fungen como conductores hacia la transformación de su esencia telúrica. Las manos de las tejedoras son fuente fundamental para su creación insurrecta.

---

<sup>205</sup> *Idem.*

<sup>206</sup> J. Chevalier, y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos...*, ed. cit. p.184.

<sup>207</sup> L. Guerra, *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa...*, ed. cit., p.97.

La fuente de energía creativa proviene de su espíritu. La amortajada en sí misma es el canal de su liberación y de la creación que a su alrededor resulta de la exuberante vegetación que la acompaña en su recorrido supreal. Las protagonistas de Bombal son las fuentes desde donde emanan las transformaciones, de este modo reformulan el rol pasivo de la mujer en la creación: musas o puentes de conocimiento. La autora visibiliza los espacios y actividades domésticas propias del ámbito femenino para señalar que en esas tareas “menores”, como el tejido y el bordado, surgen grandes hallazgos y creaciones. Es importante señalar que la insurrección por parte de las mujeres como centro de su propio acto creativo resquebraja la lógica logocéntrica donde la voz legítima proviene de la mirada masculina. Esta perspectiva muestra el proceso de comunicación de la mujer con las fuerzas naturales y cósmicas. En este sentido es la naturaleza, la alquimia, el tejido o bordado los canales para el despertar del acto creativo en espacios que provienen del propio cuerpo y conocimiento de las mujeres.

El tejido es una fuerza de afirmación de la propia identidad y del dominio de sí: “Lo juro. No tentó a la amortajada el menor deseo de incorporarse. Sola, podría, al fin, descansar, morir” (p.107). Es a partir de sus hilos recuerdos que trenza un destino de vida a partir de su muerte, aspecto que remite a la tres parcas: Cloto, Láquesis y Átropo, las tres moiras de la antigua Grecia que tenían en sus hilos la configuración del destino; madres de la vida/muerte/vida poseían la sensibilidad necesaria para identificar “lo que tiene que vivir, lo que se tiene que cardar y lo que se tiene que tejer.”<sup>208</sup>. Al apropiarse de su valor como tejedora e hilandera la amortajada construye su destino amortajado, urde para deshacer y rehacer,

---

<sup>208</sup> Clarissa Pinkola Estés. *Mujeres que corren con los lobos*. (trad.; Antonia Menini). Barcelona, Sine Qua Non, 12ª, 2008, p.104.

recordar y depurar, hilar y deshilar hasta construir un telar vegetal que cobija su descanso final. Un destino perdido en vida por las instituciones que trazan su trayectoria vital: familia, matrimonio y maternidad, no obstante, al deshacerse de estos nudos sociales, logran encontrarse consigo mismas.

## CAPÍTULO 3

### ANA MARÍA Y MARÍA GRISELDA: CABELLOS TEJIDOS DE TIERRA Y AGUA

María Griselda es un personaje que ingresa en el tejido narrativo de *La amortajada* de manera puntual, pero contundente. La autora traspasa los personajes de un texto (María Griselda en *La amortajada* y Ana María en *La historia de María Griselda*) a otro y en esta técnica devela su universo literario tendiendo conexiones entre ambos relatos. Analizar ambos personajes y su intertextualidad ayudará a profundizar el sentido literario del texto tejido a través de la figura del cabello. Si bien, en el capítulo 2 se abordó la metáfora del texto-tejido desde las imágenes de Penélope y Aracne, durante este capítulo la perspectiva interpretativa se centrará en el cuerpo de las protagonistas para mostrar que su materialidad es fuente de conocimiento y representación de su libertad. El tejido cobra un sentido simbólico de expresión de su condición de mujer. Las cabelleras denotan el aprisionamiento o la liberación de sus protagonistas. El tejido de los cabellos representa la situación social de las mujeres bombalianas. Sus roles sociales se simbolizan en los cabellos, proponiendo una crítica y, a su vez, una transformación de los lugares comunes: abnegación, silencio y obediencia. Durante las siguientes líneas desarrollaré esta propuesta para profundizar en los significados simbólicos de los cabellos y el tejido.

María Griselda parece ser una voz interior en la narración de *La amortajada*: aparece y desaparece como si fuese una conciencia intermitente. Ella es un cameo etéreo, como su propia figura en la narración, tan solo se muestra en cuatro ocasiones en la obra y, sin embargo, es un personaje necesario para comprender el universo amortajado, ya que brinda

elementos simbólicos que se unen a la vida de Ana María, como la trenza, que enlaza a ambas en una unión de semejanza por la opresión y por su conexión familiar que devela formas relacionales. Aunque parecería que la presencia de María Griselda se diluye ante las reminiscencias de la amortajada, en realidad es su llamado el que inicia el viaje interior de la protagonista. A continuación, citaré los cuatro momentos en que María Griselda aparece en la narrativa:

—“Vamos”.

—“¿Adónde?”.

—“Más allá”.

Baja, baja la cuesta de un jardín húmedo y sombrío. Percibe el murmullo de las aguas escondidas y oye deshojarse helados rosales en la espesura.

Y baja, rueda callejuelas de césped abajo, azotada por el ala mojada de invisibles pájaros...

¿Qué fuerza es ésta que me envuelve y la arrebató? (p. 34)

Este primer llamado se presenta como una fuerza irruptora para la amortajada. Es un llamado desde un corto diálogo de pregunta y respuesta, el cual a su vez está rodeado por el ritmo natural de las aguas y los rosales. Sin embargo, Ana María no acude y se aferra al mundo de los vivos, ya que al siguiente renglón continúa el diálogo con su padre. El segundo momento es más intenso en tanto el llamado no es solo verbal, sino que María Griselda interviene de manera más contundente:

Alguien, algo, la toma de la mano.

—“Vamos...”

—“¿Adónde?”

—“Vamos”.

Y va. Alguien, algo la arrastra, la guía a través de una ciudad abandonada y recubierta por una capa de polvo de ceniza...

Anda. Anoche. Anda.

Ay. ¿Qué fuerza es ésta que la envuelve y la arrebató? ...

—“Vamos”.

—“No”.

Fatigada, anhela, sin embargo desprenderse de aquella partícula de conciencia que la mantiene atada a la vida, y dejarse llevar hacia atrás, hasta el profundo y muelle abismo que siente allá abajo.

Pero una inquietud la mueve a no desasirse del último nudo. (p. 42)

Este segundo llamado resulta no correspondido a pesar de que contiene acciones por parte de María Griselda como “tomar la mano”, “arrastrar” y “guiar” a la amortajada a ese espacio de unión con la madre tierra. Ana María se resiste a traspasar la frontera del mundo de los vivos para ir “más allá”; está ligada a un nudo simbólico y, a pesar de su anhelo de “desprenderse de aquella partícula de conciencia que la mantiene atada a la vida” (p. 43), no logra desasirse de él. En este orden de ideas el registro narrativo está acompañado de la sentencia del tiempo, como si Ana María tuviera un límite para lograr desatar los tupidos nudos amarrados en vida para luego sumergirse en aquella suprarrealidad con María Griselda.

Es usual que en medio de estos llamados esté presente el tiempo sagrado y mítico<sup>209</sup>, atemporal. Lo sagrado se presenta como una realidad de orden diferente al orden «normal», de ahí la dificultad de ubicar cuántas horas han transcurrido en medio del velorio, las reminiscencias y el cortejo fúnebre: “El día quema horas, minutos, segundos”, (p. 35) “Mientras el día quema horas, minutos, segundos” (p. 43). Las voces podrían constituir un estribillo que funge como preámbulo a la voz de María Griselda, como una puerta que se abre y se cierra, a la espera de que Ana María logre atender el llamado. Finalmente, al soltar el nudo de odio hacia su esposo, logra despojarse de la vida terrenal para ingresar a la realidad

---

<sup>209</sup> Desde la perspectiva de Mircea Eliade el tiempo sagrado es un *Tiempo mítico primordial hecho presente*, en el contexto de la obra se manifiesta porque transcurre en un ritual litúrgico: un velorio y esto implica en palabras de Eliade “salir de la duración temporal «ordinaria» para reintegrar el Tiempo mítico reactualizado por la fiesta misma. El Tiempo sagrado es, por consiguiente, indefinidamente recuperable, indefinidamente repetible”. El tiempo del cortejo fúnebre está investido por el tiempo de la muerte, de la despedida y del intermedio entre un estado consciente e inconsciente, de ahí su inaprensible cronometría. Es un velorio de un cuerpo telúrico que convoca a vivir un presente sin tiempo, cargado de sensaciones etéreas. En consecuencia, la narrativa es sensorial, las descripciones de la autora se centran en las miradas, los cuerpos, los aromas, la naturaleza y esto marca un círculo sagrado donde la intervención de otras corporalidades y sensaciones está presente. El velorio de Ana María pareciera una cápsula rodeada de brisa, aislada de una realidad fáctica y objetiva. Una imagen que se detiene en tiempo para escuchar el latir del corazón, la tristeza que transcurre en una lágrima y la soltura del perdón que proviene de las miradas que se encuentran. Véase: Mircea Eliade. *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama-Punto Omega, España, 1985, p. 33.

maravillosa: “No. No lo odia. Pero tampoco lo ama. Y he aquí que al dejar de amarlo y de odiarlo siente deshacerse el último nudo de su estructura vital. Nada le importa ya. Es como si no tuviera ya razón de ser ni ella ni su pasado” (p. 85). Luego de este desprendimiento logra escuchar y atender la convocatoria de María Griselda:

—“Vamos...”

Del fondo de una carretera, ardiente bajo el sol, avanzan a su encuentro inmensos remolinos de polvo. Hela aquí arrollada en impalpables sábanas de fuego

—“Vamos, vamos”.

—“¿Adónde?”

—“Más allá”.

Resignada, reclina la mejilla contra el hombro hueco de la muerte.

Y alguien, algo, la empuja canal abajo a una región húmeda del bosque. Aquella lucecita, a lo lejos... ¿qué es? ¿Aquella tranquila lucecita? Es María Griselda. (p. 85)

El último llamado es definitivo: “Y alguien, algo atrajo a la amortajada hacia el suelo otoñal. Y así fue como empezó a descender, fango abajo, por entre las raíces encrespadas de los árboles” (p. 105). En el encuentro con su nuera, María Griselda deriva en la fusión con la naturaleza.<sup>210</sup> Lucía Guerra refrenda de manera somera: “La tercera etapa de viaje se inicia en una carretera ardiente en la cual se arrastran remolinos de polvo. El alma de la amortajada es guiada a ‘una región húmeda de bosques’ donde ve a su nuera María Griselda, símbolo de la naturaleza”<sup>211</sup>. La figura de María Griselda tiene un lugar importante en el imbricado textil de *La amortajada*. A continuación, plantearé un recorrido por la figura de María Griselda desde el cuento que lleva por título su nombre en articulación con la aparición del personaje que acabo de repasar. La presencia de María Griselda es importante en la narrativa de *La*

---

<sup>210</sup> María Griselda se une al entramado vegetal al encontrarse con Ana María en su viaje uterino. Hay marcas textuales de que su cuerpo toma características animales: sus piernas de garza, además, ella porta las mismas características del cuerpo telúrico propio de los personajes bombalianos. Sus cabellos acuáticos se entrelazan con los cabellos telúricos de la amortajada uniendo los elementos de la tierra y el agua para culminar en el reposo de la mándala vegetal, aspecto sobre el cual profundizo en los siguientes apartados. María Griselda pertenece a la naturaleza profunda de la creación y a las aguas de la vida por su figura de Ninfa. Ella encierra una plurivalencia de significados: desde ninfa, garza y guía. Es difícil precisar su esencia por la complejidad de sus figuras, no obstante, es un personaje extraordinario y porta características naturales que se conectan con los espacios donde se encuentra.

<sup>211</sup> L. Guerra, *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa...*, ed. cit., p.96.

*amortajada*, ya que es un conector entre la vida familiar de Ana María y, además, un espejo de su situación femenina. Ambas se enlazan y comparten experiencias que las unen y las hacen semejantes, aspecto que se evidencia en sus cabellos telares. Por otra parte, María Griselda es la voz de la conciencia de la protagonista y la invita a su liberación camino a la muerte. Ella es, entonces, un personaje clave para la propia liberación y transformación de Ana María en el viaje uterino.

## **La presencia de María Griselda**

María Griselda aparece de soslayo en la historia de Ana María, quien logra percibirla en medio de su viaje, pero además visualiza su prisión y su secuestro: su nuera es una cautiva en las manos de su hijo Alberto: “Secuestrada, melancólica, así te veo, mi dulce nuera”<sup>212</sup>. Una parte de María Griselda está prisionera: “¿Por qué? ¿Porque cela a su hermosa mujer! ¿Porque la mantiene aislada en su lejano fundo del sur!” (p. 86). La presencia de María Griselda es clave para comprender con más profundidad su encierro matrimonial en la cual ambas se encuentran atrapadas: “¡Oh, María Griselda! Sólo yo he podido quererte. Porque yo y nadie más logró perdonarte tanta y tan inverosímil belleza”<sup>213</sup>. Los hilos que se cruzan entre María Griselda y Ana María están entrelazados continuamente tanto en la novela como en el cuento. Al respecto, la autora comenta:

MA: *¿Es su Historia de María Griselda una continuación de La amortajada?*

MLB: Lo es y no lo es. En *La amortajada* es Ana María, la mujer amortajada, el personaje-tema central de mi novela. María Griselda aparece y pasa en unas breves líneas. Fugaz personaje, cuya escurridiza, tierna personalidad unida a esa excepcional belleza me sorprendió y obligó a pensar en ella. Me vino entonces una intensa curiosidad de conocerla,

---

<sup>212</sup> ML. Bombal, Obras Completas (comp. Lucía Guerra Torres)..., ed. cit., 86.

<sup>213</sup> *Idem*.

saber de su vida privada y sentimientos. María Griselda, cuya historia escribí mucho después de *La amortajada*, es tal vez de mis personajes el que más quiero y me atrae.<sup>214</sup>

*La historia de María Griselda* fue escrita en 1940 y publicada en la revista *Sur* en 1946, seis años después de la publicación de *La amortajada*. Es un relato breve compuesto por varios elementos que configuran un tejido literario, el cual se acerca al formato de los cuentos de hadas. Al contrario de *La amortajada* (donde María Griselda tiene un papel fundamental, pero no protagónico) ella es el personaje central en este cuento y la historia es narrada por Ana María, quien llega como una foránea que viaja hasta el fondo del sur de Chile para visitar a su hijo. Las lectoras y lectores conocen los detalles a través de la observación e interacción de Ana María con el espacio y con otros personajes. Los registros son el discurso mítico (la protagonista tiene rasgos de personajes mitológicos como Medusa y las ninfas) y el formato de cuento de hadas (los seres maravillosos que se presentan en el transcurso de la historia y ciertos aspectos de la trama del relato que se asemejan al registro del cuento de hadas). Para ampliar lo anterior desarrollaré las conexiones con estos registros. Gabriela Wasserziehr explica:

Los sueños y los cuentos tienen en común su lenguaje simbólico, es decir, en imágenes, y precisan la comprensión intuitiva, no racional, del contenido y del mensaje. Nunca quedan del todo explicados, dejando siempre la posibilidad de nuevas interpretaciones con cada nueva lectura. Esto contribuye a crear ese aire mágico, misterioso y atractivo<sup>215</sup>.

La visión anterior es coherente con la propuesta de Todorov: “los acontecimientos sobrenaturales no provocan en él sorpresa alguna: ni el sueño que dura cien años, ni el lobo que habla, ni los dones mágicos de las hadas”.<sup>216</sup> En este sentido la existencia de hechos

---

<sup>214</sup> ML. Bombal, *Obras Completas* (comp. Lucía Guerra Torres)..., ed. cit., 372.

<sup>215</sup> Gabriela Wasserziehr. (1997), *Los cuentos de hadas para adultos. Una lectura simbólica de los cuentos de hadas* recopilados por J.W. Grimm. Ed. Endymión, Madrid, p.18.

<sup>216</sup> Tzvetan Todorov. *Introducción a la literatura fantástica*, trad. Silvia Delpy, Editions du Seuil, 2ª. Ed., México, 1981, p.29.

sobrenaturales no llama a las y los lectores implícitos a un escándalo racional hacia los personajes. Según Teresa Zapata Ruíz una de las características fundamentales de los cuentos de hadas es el *Animismo*<sup>217</sup>, el cual se refiere a la tendencia a considerar los objetos como vivos y dotados de voluntad. Dentro del cuento esta particularidad podría presentarse en el bosque y el río Malleco, ya que ambos son espacios naturales con vida propia y, en suma, configuran lugares sorprendentes. El río cobra vida y le ofrece sendos regalos a María Griselda, y el bosque, por su parte, está revestido de cualidades especiales. Ambos podrían considerarse mágicos (objetos, espacios u animales) por sus propiedades maravillosas<sup>218</sup>. Por otra parte, las princesas de los cuentos de hadas son mujeres con una belleza extraordinaria e incomprensible que provienen de un origen humilde y suelen ser excluidas por parte de la familia debido a sus cualidades diferenciales o excepcionales que las distinguen del núcleo de origen<sup>219</sup>. Usualmente ellas están atrapadas en una soledad que desconoce dicho origen; ejemplo de esto es el caso de Rapunzel, quien en el momento de su nacimiento es entregada a una hechicera:

La hechicera se dejó ablandar y le dijo:

—Si es como dices, te dejaré coger cuantas verdezuelas quieras, con una sola condición: tienes que darme el hijo que os nazca. Estará bien y lo cuidaré como una madre.

Tan apurado estaba el hombre que se avino a todo y cuando nació el hijo, que era una niña, presentóse la bruja y, después de ponerle el nombre de Verdezuela, se la llevó.

Verdezuela era la niña más hermosa que viera el sol. Cuando cumplió los doce años, la hechicera la encerró en una torra que se alzaba en medio de un bosque y no tenía puertas ni escaleras; únicamente en lo alto había una diminuta ventana.

Cuando la bruja quería entrar, colocábase al pie y gritaba:

« ¡Verdezuela, Verdezuela,

---

<sup>217</sup> Teresa Zapata Ruíz. *El cuento de hadas, el cuento maravilloso o el cuento de encantamiento*. Universidad de Castilla – La Mancha, colección Arcadía, Cuenca, 2007, p.42.

<sup>218</sup> Vladimir Propp. *Morfología del cuento clásico*. Fundamentos. 2ª, Madrid, 1981, p.42.

<sup>219</sup> Clarissa Pinkola Estés. *Mujeres que corren con los lobos...*, ed. cit. p.131.

Suéltame tu cabellera! »<sup>220</sup>

Las protagonistas de los cuentos de hadas son exiliadas de su familia y no reconocen su origen, son huérfanas eternas que sobreviven a una serie de intentos de muerte. En el caso de Rapunzel la torre encerrada con la presencia de la hechicera, quien reemplaza a su familia en calidad de madrastra, representa dicho elemento. Esto convierte a la protagonista en un personaje profundamente solo y sin origen, en donde sus cabellos juegan la función simbólica de su arraigo con el mundo. De manera similar, María Griselda también es expulsada de su propia familia:

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 el rasgo común, la expresión que la pudiera hacer reconocerse como el eslabón de una cadena humana.

‘Ah, la soledad, todas las soledades’<sup>221</sup>.

La causa de esta profunda soledad es la extraordinaria belleza de la protagonista: “Desde muy niña hubo de sufrir por culpa de su belleza. Su hermana no la quería y sus padres, como para compensarle a su hermana toda la belleza que le habían entregado a ella, dedicaron siempre a ésta su cariño y su fervor. En cuanto a ella, nadie la mimó jamás”<sup>222</sup>.

La belleza de las jóvenes es un punto común en los cuentos de hadas. Debido a ella se instalan relaciones de rivalidad y de envidia entre las mujeres protagonistas; es el caso de las hermanastras de los cuentos clásicos *La Cenicienta* y *Blancanieves*, quienes se ven amenazadas con la belleza de las respectivas protagonistas. Beatriz Domínguez García

---

<sup>220</sup>Jacob y Wilhelm Grimm. *Todos los cuentos de los hermanos Grimm*. (trad.: Francisco Payarols Casas). Rudolf Steiner, España, 2000, p.263.

<sup>221</sup> ML. Bombal, *Obras Completas* (comp., Lucía Guerra Torres)..., ed. cit., p. 214.

<sup>222</sup> *Ibid.*, p. 214.

realiza un análisis de las rivalidades entre las mujeres y la subordinación al sistema patriarcal en su libro *Hadas y brujas*<sup>223</sup>, y resalta que dicha rivalidad se desata por la lucha generacional de la mujer mayor sobre la adolescente o joven princesa. Hay un impulso tanático y una necesidad imperante de destruir a la otra para conservar el linaje, el estatus social y dar continuidad a su imperio. La sociedad patriarcal ha enseñado a las mujeres a envidiar la belleza de las otras mujeres y no a exaltarla y admirarla. Esto es un mensaje implícito para instalar relaciones de rivalidad entre las mujeres y dejar de lado los lazos de solidaridad. Otro patrón en estos relatos es la brecha generacional que lleva a la señalada como “bruja” a sentirse amenazada por la lozanía y juventud de la protagonista, ya que se sabrá reemplazada por la nueva heredera.

Ahora bien, aunque Silvia (esposa de Fred) siente envidia de la belleza de María Griselda, la relación entre ambas ocurre de manera horizontal, ya que las dos mujeres pertenecen a una misma línea generacional y no hay entre ellas aspectos que impliquen herencias o sucesiones de poder y territorios. Sin embargo, lo anterior no desdibuja la amenaza presente ante la belleza de María Griselda, de ahí que Silvia se sienta desprotegida. Las virtudes de María Griselda opacan su vida, lo que genera una rivalidad de Silvia con la protagonista, aspecto que desata su propia muerte:

Silvia retrocedía cada vez más pálida. ¡Dios mío! ¿Quién hubiera podido prever aquel gesto en aquella niña mimada, tan bonita y tan tonta? Apoderándose rápidamente del revólver que Alberto, momentos antes, había arrojado descuidadamente sobre la mesa, se colocó el caño contra la sien y sin ni siquiera cerrar los ojos, valientemente, como hacen los hombres, apretó el gatillo.<sup>224</sup>

---

<sup>223</sup> Beatriz Domínguez García. *Hadas y brujas*. Universidad de Huelva, Huelva, 2018, p.17.

<sup>224</sup> ML. Bombal, *Obras Completas* (comp., Lucía Guerra Torres)..., ed. cit., p. 214.

El desenlace de Silvia y la infelicidad de María Griselda plantean un final trágico del relato. Andrés Jolles ha establecido que el fundamento del cuento de hadas se encuentra en la presentación de un mundo donde se cumplen las exigencias de la moral ingenua<sup>225</sup>, es decir, un mundo perfecto y feliz:

El cuento maravilloso se aleja, por lo tanto, de la realidad para mostrarnos cómo triunfa la virtud, la perfección y el Bien, gracias a la intervención de lo maravilloso que transforma una situación típica de injusticia en un equilibrio justo. La aparición del hada madrina en *La Cenicienta*, por ejemplo, no es sino aquel elemento maravilloso que rescata a la joven dulce y buena de una circunstancia en la cual se la maltrata para posteriormente, por el factor mágico del zapato de cristal, conducirla al matrimonio con el príncipe y a aquella felicidad que su belleza y bondad se merecen. De esta manera el cuento maravilloso satisface nuestra necesidad de ver cómo debería ser el mundo aunque este sea dominado por la injusticia y el mal<sup>226</sup>.

En coherencia con la moral ingenua, las virtudes de María Griselda deberían ser la causa de un desenlace armonioso entre los miembros de la familia: “de esta forma, mientras que en los mitos el héroe acaba de forma trágica, por el contrario, en el cuento generalmente predomina un final feliz”<sup>227</sup>. Sin embargo, contrario a lo esperado, la muerte, la obsesión y las envidias son los elementos que desajustan el final feliz y romántico propio de los cuentos clásicos. María Luisa Bombal trenza el registro de los cuentos clásicos y lo anuda a partir de los espacios maravillosos: el río, el bosque y el cuerpo telúrico de la protagonista. No obstante, al interior de dicho registro intertextual, la autora reescribe el discurso de cuentos de hadas bajo otros parámetros: en *La historia de María Griselda*<sup>228</sup> el cuestionamiento sobre los roles de la mujer tergiversa el formato del cuento de hadas tradicional. En este sentido dicha transformación es una expresión de la escritura insurrecta, ya que el cuento clásico en

---

<sup>225</sup> André Jolles. *Las formas simples*. Santiago: Editorial Universitaria, 1972, p.198.

<sup>226</sup> L. Guerra, *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa...*, ed. cit., p.159.

<sup>227</sup> M. Eliade, *Mito y realidad*. (trad; Luis Gil). Labor, 1978, p.206.

<sup>228</sup> Originalmente, “La historia de María Griselda” fue incluida en la versión inglesa de *La amortajada*, publicada en 1947 por Farrar Straus bajo el título de *The Shrouded Woman*. En su introspección después de la muerte, Ana María recuerda aquel viaje a la hacienda del Sur donde conoció la tragedia de su nuera María Griselda.

sí mismo no cuestiona e interroga el rol tradicional de la mujer. Las princesas están bajo las directrices de la familia y son pasivas ante su destino. El insertar un cuestionamiento a dichos roles genera un planteamiento insurrecto que subvierte un orden lineal propio de los desenlaces del cuento clásico. María Griselda, la protagonista, no es rescatada por un príncipe, mucho menos tiene un matrimonio feliz. El “vivieron felices para siempre” es reemplazado por una reflexión a modo de sentencia que para nada vislumbra regocijo, más bien desacomoda los roles de género y la vida de la mujer en sociedad: “¡Ese eludir o perder nuestra verdadera vida encubriéndola con una infinidad de pequeñeces con aspecto de cosas vitales!”<sup>229</sup>. En estas breves líneas se vislumbra una insurrección, en tanto cuestionan la vida pasiva y soterrada de las mujeres, donde sus deseos no tienen un lugar y son enmascarados en la superficie de una vida familiar y social regida por los márgenes del patriarcado. Esta reflexión se reitera en el universo simbólico de la escritora y se proyecta en las verbalizaciones de Ana María: “Pero ella había aprendido; a refugiarse en una familia, en una pena, a combatir la angustia rodeándose de hijos, de quehaceres” (p. 76).

Si bien, en los cuentos de hadas la belleza y la bondad de la protagonista son los elementos centrales para el desenlace armonioso, en el caso de *La historia de María Griselda* la protagonista transforma la estructura del cuento de hadas. Su presencia en el bosque, sus cabellos y su cuerpo telúrico interrogan los roles de la misma en relación al ámbito doméstico y reproductivo. La autora retrata una María Griselda frustrada e infeliz en su casa matrimonial. Nos describe una persona que siente paz y conexión con el río y con el bosque. Bajo la lógica patriarcal ella debería estar al servicio de su casa y de su esposo, pero su casa está descuidada y no está al tanto de la vida de su compañero. María Griselda se pierde en un

---

<sup>229</sup> María Luisa Bombal, *Obras Completas*. (comp.; Lucía Guerra)..., ed. cit., p.214.

mundo distinto del dado por el orden logocéntrico y se refugia en la naturaleza. De este modo lleva una vida indómita e instintiva donde quiebra con la imagen de la mujer esposa que vela por el bien de su casa y su familia. Su esencia desacomoda el *statu quo* del modelo de familia, ya que solo hay desgracia y desolación en su núcleo.

La belleza no es un canal para compensar su desgracia, sino que es en sí misma la causa de su tragedia. María Luisa Bombal trenza el registro mítico al cuestionar un concepto de belleza clásico que se asocia a la felicidad y la armonía. La belleza es fuente de tragedia, signo maldito. El esposo de María Griselda está enfermo de amor por ella: “¿Cómo lograr, captar, conocer y agotar cada uno de los movimientos de esa mujer? ¡Si hubiera podido envolverla en una apretada red de paciencia y de memoria, tal vez hubiera logrado comprender y aprisionar la razón de la belleza y de su propia angustia! ¡Pero no podía!”<sup>230</sup>. Su belleza desata angustia en los hombres y en las mujeres que la rodean: en ellas se desata por la envidia y en ellos por el deseo de posesión y dominio. En este tenor la hermosura de la protagonista trasciende el estereotipo de los cuentos clásicos vinculados a la perfección y a la bondad y, en lo profundo, encierra algo oscuro y misterioso. La autora retoma la tradición de la *femme fatale*, una figura que emerge en contraposición a los arquetipos de la mujer-madre y la mujer-esposa, y por este motivo rompe con el patrón sobre el cual se cimienta la imagen de la mujer tradicional, virgen y pura:

la obra de los artistas pertenecientes a los movimientos esteticista y simbolista, quienes, con la especial colaboración del *decadente* finisecular, ofrecerán una peculiar interpretación de la imagen femenina, que dará forma y palabra en la iconoesfera europea de las artes y las letras, precisamente, a aquel tipo de mujer que tanto inquieta a la sociedad femenina<sup>231</sup>.

---

<sup>230</sup> María Luisa Bombal, *Obras Completas...*, ed. cit., p. 210.

<sup>231</sup> Erika Bornay, *Las hijas de Lilith*. Cátedra, Madrid, 2<sup>a</sup>, 1995, p.17. [Ensayos Arte].

La figura de la *femme fatale*, parafraseando a Erika Bornay, es un modelo de mujer poderosa y subversiva que porta una belleza contaminada y perversa al encarnar los vicios, las seducciones y las voluptuosidades<sup>232</sup>. Introducir una *femme fatale* es una transgresión al guion que sitúa a las mujeres en un determinado papel<sup>233</sup>: “de tal manera que las mujeres activas, las que tienen el poder o lo buscan son retratadas como malvadas o repulsivas”.<sup>234</sup> Kolbenschlag señala que: “El hecho de que la mayoría de los cuentos de hadas plasmen elementos del arquetipo ‘femenino’ permite interpretarlos como una posible recapitulación de una concepción de la realidad basada en el determinismo de los roles sexuales”<sup>235</sup>. María Griselda es una protagonista distinta que sobrepasa el molde de la protagonista del cuento clásico. Su belleza esconde algo más profundo y secreto, ya que esta es mítica y telúrica, compartida con Ana María en la configuración del universo literario que construye la autora.

En *La historia de María Griselda* se logran identificar los vasos comunicantes con el mito. La atmósfera de ensueño del cuento de hadas se quiebra para darle paso al conflicto. La resolución del relato tiende a la contraposición o tensión de dos aspectos que funcionan como binomio en los cuentos clásicos: belleza y felicidad. Frente a esto, María Griselda se presenta infeliz e incomprendida ante los ojos de los otros, quienes representan los valores de la

---

<sup>232</sup> *Idem*.

<sup>233</sup> Si bien la *femme fatale* es una figura nacida de la misoginia (provienen de una belleza contaminada y de una polaridad que se centra en una sexualidad desbordante, lujuriosa y animal, acompañada de una destructiva maldad), de allí también deriva la imagen de la vagina dentada. Sin embargo, la *femme fatale*, al ser una mujer que se sale de la norma patriarcal, no está encadenada a sostener el *statu quo* planteado por la institución familiar. En ese sentido, se sale de la norma y eso es suficiente para que se pueda reescribir o retomar como icono feminista. La *femme fatal* bombaliana tiene como objetivo mostrar que la belleza no es apreciada por quienes pertenecen a un orden patriarcal. La belleza de la protagonista no proviene de una larga cabellera ni de sus protuberantes senos o labios —también rojos como vampira—. María Griselda no tiene una sexualidad animalesca, incluso parece virginal: su fatalidad se alimenta de la dificultad para apreciar sus dones naturales. Su esencia escapa a los ojos de su entorno, ya que quienes la rodean han perdido su conexión primordial con una belleza más pura, que es el reflejo de las maravillas naturales. Ejemplo de esto son sus cabellos cascadas de agua, sus ojos remolinos del oleaje del mar o de los manantiales. En este sentido, la fatalidad que se presenta en los otros y otras que la rodean, es una dificultad para asimilar el gozo de la naturaleza frente al imperio de la civilización, del control y el poder.

<sup>234</sup> Gema Navarro-Goig, “Revisión de la identidad femenina en los cuentos de hadas y su reinterpretación en el arte contemporáneo”. *Arte, individuo y sociedad*, 31, 3, (2019), p. 493.

<sup>235</sup> Madonna Kolbenschlag. *Adiós bella durmiente: crítica de los mitos femeninos*. (trad., Mireia Bofill). Barcelona, 1993, p. 21.

sociedad moderna: “No se acuerda bien en qué términos había empezado entonces a quejarse María Griselda de su belleza como una enfermedad, como una tara”<sup>236</sup>. En consecuencia, la autora devela el componente trágico de la historia aunada a guiños de la mitología griega: “Ya ves, todas mis heroínas se inspiran en el mito de la Medusa. Yolanda de Las islas nuevas no es más que una Medusa moderna”<sup>237</sup>. Las alusiones a sus ojos extraordinarios, ese espacio mágico propio de María Griselda, funcionan a modo de guiño a los ojos de Medusa: “No había nada más minucioso ni más complicado que una pupila, que la pupila de María Griselda. Un círculo de oro, uno verde claro, otro de un verde turbio, otro muy negro, y de nuevo un círculo de oro, y otro verde claro, y... total: los ojos de María Griselda”.<sup>238</sup>

Las protagonistas bombalianas portan rasgos de figuras mitológicas caracterizadas por poseer una belleza atroz; entre ellas la enigmática sensualidad de la esfinge y la cualidad de mujer-pep de las sirenas<sup>239</sup>. María Griselda reúne entonces cualidades de diversas imágenes mitológicas, sin embargo, lleva consigo la dualidad de su belleza, que oscila entre lo divino-terrenal, bello-fatal, mortal-inmortal, inocencia-crueldad y virginidad-fertilidad. Los personajes se miran y son los ojos de María Griselda un espejo para descubrirse a sí mismos, no obstante, les devuelve una sensación de inmovilidad: su mirada está cargada de enigma y fatalidad. La autora retoma el motivo de la petrificación de los ojos de Medusa en los ojos de María Griselda: “¡Verla, verla!... Y, sin embargo, él evitaba siempre mirarla de

---

<sup>236</sup> *Ibid.*, p.214.

<sup>237</sup> *Ibid.*, p.340.

<sup>238</sup> *Ibid.*, p.213.

<sup>239</sup> María Griselda agita su cabello de agua como las sirenas cuya larga cabellera bandea en el viento como atractivo y señuelo de los marinos que cruzan el mar. La apariencia de las mujeres-pep según Erika Bornay en *Las hijas de Lilith* es la imagen instaurada en la memoria popular, que asimismo, “las identifica con una joven doncella de seductores cantos, pero no necesariamente perversa” (p.279). Las figuras femeninas del lienzo del pintor J.W Waterhouse hacen referencia al peligro de las sirenas, de las náyades y las hilas para los varones, ya que los seducen para desarmarlos de su voluntad y luego intervenir en su destino.

repente, temeroso de que el corazón pudiera detenerse bruscamente. Como quien va entrando con prudencia en un agua glacial, así iba él enfrentando, de a poco, la mirada de sus

En la obra hay alusiones continuas de esta relación entre el cuerpo y las raíces. La raíz es la unión con el ámbito natural, es la conexión con las profundidades de la tierra<sup>240</sup>. El cuerpo es la plataforma para comprender la metáfora del texto tejido. Las asociaciones del mismo con el hilo lo inscriben en el ámbito semántico del tejido:

El cuerpo humano está hecho en su totalidad de tejidos. Tejido adiposo, tejido cartilaginoso, tejido epitelial, tejido fibroso, tejido linfático, tejido muscular, tejido óseo, tejido conjuntivo. El tejido conjuntivo está formado por hilos elásticos y flexibles que se entretajan en una red muy delicada, que se parece mucho a la seda. Bajo la piel, une las partes.<sup>241</sup>

Las diferentes alusiones, que hace la autora, permiten vislumbrar un tejido orgánico, es decir, un cuerpo compuesto de hilos, fibras vegetales que pueden interpretarse como una continuación de la naturaleza: “En la escritura de mujeres el cuerpo femenino potencia metáforas de creación por medio del mismo cuerpo y de otras formas de razonamiento alternas a la lógica como la imaginación y la intuición”<sup>242</sup>. La escritura de María Luisa Bombal subvierte las dinámicas de poder, en relación con el cuerpo de la mujer, en tanto es portadora de imágenes maravillosas. Ella presenta un cuerpo feminizado que desajusta la costra patriarcal, como lo expresa Hélène Cixous:

El cuerpo y la sexualidad de las mujeres son, en efecto, un campo político definido, disciplinado para la producción y para la reproducción, construidos ambos campos como disposiciones sentidas, necesidades femeninas, irrenunciables. El cuerpo de las mujeres es

---

<sup>240</sup> “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” (p.91).

<sup>241</sup> Jazmina Barrera. *Punto de cruz...*, ed.cit., p.30.

<sup>242</sup> Sonja Sevo, *Nuevas voces femeninas en la narrativa colombiana actual*. . (dir. José Manuel Camacho Delgado), p.23. [Tesis de doctorado].

un cuerpo sujeto y, ellas encuentran fundamento a su sometimiento en sus cuerpos, pero también su cuerpo y su sexualidad son el núcleo de sus poderes<sup>243</sup>.

El cuerpo amortajado contiene un saber, un sustrato de antiguas memorias del pasado. Retorna a las raíces de la tierra para devenir semilla o flor del recuerdo. El cuerpo es como la tierra, polo de conexión con la vida y la muerte, como se muestra en las siguientes citas de *La amortajada*: “Era como si quisiera mirar escondida detrás de sus largas pestañas” (p.9), “la limpieza y la transparencia de aquella franja de pupila que la muerte no había logrado empañar” (p.9), “masa sombría de una cabellera desplegada presta a toda mujer extendida y durmiendo un ceño de misterio, un perturbador encanto”(p.9), “y de golpe sin una sola arruga, pálida y bella como nunca”(p.9). Las descripciones de su cuerpo hacen alusión a la naturaleza debido al aire misterioso y perturbador que su belleza contiene. Su cuerpo reverbera en su lecho de muerte, ya que de él se desprenden las cualidades telúricas: “Tal vez sean los hombres como las plantas; no todas están llamadas a retoñar y las hay en las arenas que viven sin sed de agua porque carecen de hambrientas raíces” (p.40). Dichas expresiones remiten a raíces, franjas, arrugas y, por supuesto, el cabello, elemento fundamental para mi análisis durante este capítulo.

El conjunto de expresiones remite a la belleza de la protagonista y a un cuerpo telúrico y natural: “su propio cuerpo es símbolo de la naturaleza y además establece una comunicación con ella, en una armoniosa unión, este acceso es incomprendido para el hombre que centrado en el progreso bloquea la armonía natural encadenándola a un marco inexistente”<sup>244</sup>. El cuerpo como aforismo de un hábitat maravilloso es puente de conexión

---

<sup>243</sup> Marcela Lagarde. *Claves feministas para la negociación en el amor*. Puntos de encuentro, Managua, 2001, p.170.

<sup>244</sup> María de Jesús Orozco Vera. “La narrativa de María Luisa Bombal. Principales claves temáticas”. *Cauce Revista de Filología y su Didáctica*, 12, pp. 39 -56.

con la madre tierra. Como ya he mencionado en diferentes ocasiones, la conexión natural es una cualidad intrínseca de los personajes bombalianos. A continuación profundizaré en dos aspectos que están trenzados en ambos relatos: el cabello y el bosque. Ambos son expresiones de la insurrección de las protagonistas. De allí el interés en amplificar su función en el registro narrativo de los relatos: el cabello, por su lado, es fuente de conocimiento de sí mismas y conexión con aspectos indómitos, que se concretan en espacios naturales como el bosque. Éste es la antítesis de los espacios domésticos propios de las mujeres esposas y madres. El bosque es un espacio que permite a las protagonistas conectarse con otra esfera de su ser mujer; una esfera salvaje que se encuentra fuera de las reglas sociales impuestas. La imagen del cabello está presente también en los formatos de los cuentos clásicos y cobra mucha relevancia. Ejemplo de esto es el emblemático cuento de hadas de Rapunzel<sup>245</sup>, donde la cabellera de la protagonista es su posibilidad de salvación, en tanto le permite acceder al mundo exterior en medio de su cautiverio en la torre. En este orden de ideas su cabello se entrama con lo maravilloso por sus características suprarreales: “Rapunzel tenía un cabello magnífico y larguísimo, fino como hebras de oro. Cuando oía la voz de la hechicera se soltaba las trenzas, las envolvía en torno a un gancho de la ventana y las dejaba colgantes: y como tenían veinte varas de longitud, la bruja trepaba por ellas”<sup>246</sup>.

La imagen del cabello proviene de una cualidad maravillosa, pues está por fuera de los parámetros de una realidad tangible que, sin embargo, el lector y lectora asumen como

---

<sup>245</sup> Es un cuento popular de los hermanos Grimm, publicado en 1857. En palabras de Erika Bonay es la historia “la rubia Rapunzel, cautiva de una bruja en lo alto de una torre. La joven tenía en sus fuertes y larguísimas trenzas su mayor atributo de belleza, cada noche soltaba por encima de la ventana para que por ellas se trepara el príncipe enamorado. Esta melancólica dama del cuento de los hermanos Grimm, que cantaba en la soledad de su celda para aliviar sus tristezas, es la contrafigura de otra que también usaba sus trenzas en su relación con un caballero” Véase: Erika Bornay, *Las hijas de Lilith...*, ed. cit., p.164.

<sup>246</sup> Jacob y Wilhelm Grimm. *Todos los cuentos de los hermanos Grimm*. (trad.; Francisco Payarols Casas). Rudolf Steiner, España, 2000, p.263.

marco de legalidad interna. Es además la cabellera de Rapunzel la expresión de su belleza, su objeto máspreciado, convirtiéndose a su vez en la fuente de su castigo: “Y, furiosa, cogió las hermosas trenzas de Rapunzel, les dio unas vueltas alrededor de su mano izquierda y, empujando unas tijeras con la derecha, zis, zas, en un abrir y cerrar de ojos cerrar de ojos se las cortó, y tiró al suelo la espléndida cabellera”<sup>247</sup>.

Es decir, el cabello es el objeto sobre el cual recae la venganza de la bruja por la supuesta traición de Rapunzel. Es inevitable no pensar en la ilustración *Rapunzel*, del estadounidense Paul O. Zelinsky, donde se puede contemplar la profunda angustia e impotencia ante la cruel acción de la madrastra. Es una ilustración realista con detalles en los gestos y el lenguaje corporal que permite reconocer la importancia del cabello para ambas mujeres. El cabello es un campo de batalla<sup>248</sup>. La cabellera de la protagonista es un puente para otros (la madrastra y el príncipe) y, a pesar de que es una conexión vital para la protagonista, es cosificado por la madrastra. Ante la desobediencia deviene la pérdida del mismo, en últimas, el poder que promete la cabellera de ser fuga y resistencia ante el encierro se desvanece y no logra ser fuente de insurrección o liberación.

En contraste las cabelleras de María Griselda y Ana María son símbolos de insurrección. Como mencioné, los cabellos en los cuentos clásicos son importantes en tanto tienen una funcionalidad, son también cabellos que están en el contexto del tejido; la descripción de los cabellos de Rapunzel como “hilos dorados” regresa al campo semántico del tejido. Vuelvo a la etimología, ya mencionada durante este estudio, para hacer hincapié

---

<sup>247</sup>J y W. Grimm. *Todos los cuentos de los hermanos Grimm...*, ed. cit., p.265.

<sup>248</sup>Véase:<https://www.dallasnews.com/arts-entertainment/architecture/2011/10/13/caldecott-medal-winner-paul-o-zelinsky-is-headed-to-allen-public-library/>

en que el tejido es un texto que da cuenta de un lenguaje propio de ciertas marginalidades y, en el contexto de los relatos literarios, opera como *ethos* de la resistencia. Por eso, Rapunzel trata de resistir y volver a la vida exterior por medio de la trenza, no obstante, al ser destruida por la hechicera finalmente la princesa no es liberada por su cabellejo tejido, sino por el príncipe. En tanto, María Griselda y Ana María tienen unos cabellos indómitos que devienen en imágenes maravillosas y conocimientos telúricos, fuente de liberación y conocimientos de sí mismas, que a continuación exploraré.

## **Cabellos telúricos**

Los cabellos trenzados de Ana María vuelven al campo semántico del tejido y la insurrección para representar, por un lado, su conexión telúrica, y por otro la privación de las fuerzas naturales femeninas. El cabello es raíz, es decir, es el lazo primordial con la tierra. *Ergo*, la cabellera es el origen, semilla para el nacimiento de las cosas. Los cabellos telúricos posibilitan la reconexión de la mujer con lo primitivo, es una cualidad insurrecta al remover los moldes logocéntricos en un contexto donde prima el peso de la civilización en nombre del progreso. Esta preferencia por la civilización termina desdeñando el reconocimiento de los saberes que anidan en la naturaleza. El cabello visto desde esta postura emana sendos misterios; en cada una de sus hebras y ondulaciones hay un lenguaje cifrado que remite a la naturaleza y, en este sentido, los cabellos no son solo accesorios de belleza e indumentaria erotizada. En la revisión que realiza Erika Bornay, alrededor de la imagen del cabello a lo largo de la historia en su libro *La cabellera femenina y las Hijas de Lilith*, afirma la estrecha relación entre cabello y erotismo (en esta línea de pensamiento se asocia el cabello al vello

público). Según el psicoanálisis hay un desplazamiento inconsciente de su valor estético al valor sexual y en el intersticio entre ambas dimensiones se encuentra el erotismo, cuya carga hace que la exhibición del cabello haya sido fuente de restricciones morales y religiosas<sup>249</sup>. Las frondosas cabelleras son un símbolo erótico, un arma de fortaleza vital y seducción, como pueden ser, por ejemplo, las abundantes melenas de las heroínas literarias decimonónicas Madame Bovary de Gustave Flaubert o Matilde en *Rojo y Negro* de Stendhal. La significación de la figura del cabello en el universo literario bombaliano se centra en su sentido telúrico asociado con la vegetación, la hierba y la tierra, elementos conectados, a su vez, con una imagen de mujer floral que remite a las mitologías clásicas como Perséfone<sup>250</sup> o Flora<sup>251</sup>. Al respecto, la autora comenta:

La mujer no es más que una prolongación de la naturaleza, de todo lo cósmico y primordial. Mis personajes femeninos poseen una larga cabellera porque yo siempre he pensado que el cabello, como las enredaderas, las une a la naturaleza. Por eso, mi María Griselda hunde su cabellera en el río y, en mi cuento ‘Trenzas’, las raíces del bosque y la cabellera de la hermana en la ciudad poseen las mismas raíces<sup>252</sup>.

Los cabellos de Ana María son hilos del destino y del recuerdo, la onda de su cabellera está ligada al tiempo, a ese tiempo irrevocable que es el pasado: “¿No tenemos en Occidente numerosas creencias populares que hacen con los bucles de la cabellera talismanes de recuerdos? El sistema piloso y la cabellera constituyen la marca de la temporalidad y de la mortalidad”<sup>253</sup>. Los cabellos amortajados retornan a la tierra y, por lo tanto, guardan la

---

<sup>249</sup> El velo, por ejemplo, estaba asociado a la antigua creencia de que la cabellera suelta y al descubierto se vinculaba con la desnudez.

<sup>250</sup> Perséfone, hija de Zeus, recogía flores en el campo cuando fue raptada por Hades para hacerla su reina en el Inframundo. Su madre, Deméter, sumida en una gran depresión por perder a Perséfone, prohibió a la tierra seguir creciendo. Durante ese año no creció ni un solo brote y los hombres habrían muerto de hambre si Zeus no hubiese persuadido a Hades de liberar a Perséfone. Pero antes de dejarla ir, Hades acordó que ella debía pasar seis meses al año con su madre y el resto del año con él bajo la tierra. Durante el tiempo que Perséfone pasaba con Hades, la pena de Deméter sumía al mundo en el frío y la oscuridad. Mientras, cuando Deméter estaba con su hija, todo volvía a florecer dando lugar a la primavera.

<sup>251</sup> Diosa romana de las flores, los jardines y la primavera.

<sup>252</sup> María Luisa Bombal, *Obras Completas*...ed.cit., p. 334

<sup>253</sup> G. Durand. *Estructuras antropológicas de lo imaginario*..., ed. cit., p.92-93.

memoria de la interacción con el subsuelo donde anida el crecimiento de la hierba y la vegetación. En este sentido, son unos hilos que portan los registros de la vida y la muerte, de la fertilidad y la infertilidad y, por supuesto, del paso del tiempo.

Así como crece la hierba y la vegetación, crecen los cabellos de Ana María luego de muerta: “sus largos cabellos de muerta, crecidos hasta durante esa noche” (p.10). El misterio de los cabellos, que crecen luego de la muerte, está en comunión con el cosmos y la infinitud. En este sentido la poética bombaliana no sólo circunscribe el cabello al ámbito de lo bello, sino que lo vincula, como he venido argumentando, a una sabiduría ancestral<sup>254</sup>. En palabras de la autora: “La cabellera me parece no sólo aquello más estrechamente unido a la belleza en la mujer, sino además el arranque más evidente y vivo que une a todo ser con la naturaleza. Porque: explíqueme usted la razón de ser que nuestros cabellos sigan creciendo aún después que nuestro cuerpo ha muerto”<sup>255</sup>.

En este orden de ideas el binomio cabello-naturaleza, que plantea la autora, está entretelado con la cosmogonía de las comunidades indígenas. Para la tribu Kichwas<sup>256</sup>, por ejemplo, los cabellos largos tienen un lugar fundamental en su vida cotidiana, ya que son la prolongación de los rayos del sol, por lo tanto, es natural que las mujeres lleven sus trenzas largas para continuar este lazo vital<sup>257</sup>. Esto determina la relación simbólica con el cabello

---

<sup>254</sup> Lo ancestral hace referencia a: “las prácticas rituales que se remontan desde las culturas primitivas, las cuales siguen heredándose a través de la tradición oral a los pueblos originarios, además de ser un objeto de estudio hasta nuestros días”. Véase: Daniela Jael Crespo Becerra. *Cabello ritual* (dir. Adrián Gómez). Universidad Francisco José de Caldas, Bogotá, 2016, p.8. [Tesis de licenciatura]

<sup>255</sup> Obras completas. María Luisa Bombal, *Obras Completas. Entrevistas...*ed.cit., p. 372.

<sup>256</sup> Según el BDPI (Base de datos de pueblos indígenas u originarios) El pueblo Kichwa se conforma por aquellos descendientes de pueblos indígenas u originarios que fueron “quechuizados” durante diferentes periodos históricos, especialmente en la colonia. Se asientan en diversos espacios de la Amazonía peruana y ecuatoriana. Véase: <https://bdpi.cultura.gob.pe/pueblos/kichwa>.

<sup>257</sup> “Dicen que el sol y la luna tienen el pelo largo, que por esa razón sus rayos se/extienden con mucha fuerza por todo el universo. Que estos rayos tienen la misma/fuerza de las raíces de los árboles y de las plantas, que por eso el pelo largo de los/Kichwa Runas simboliza la fuerza de los rayos del sol, la luna, las estrellas los luceros” Véase: Ariruma Kowii.

como práctica ritual alejada de la industria cosmética y estética actual. Quizás muchas de las prácticas actuales en relación al cabello tengan vestigios en los ritos capilares ancestrales cargados de simbolismos y misticismos sagrados que aún perduran en el inconsciente colectivo. Ejemplo de esto podría ser la relación que existe entre los cierres de ciclos personales con los cortes de cabellos y que podría venir de las cosmogonías ancestrales donde los cabellos son hilos del recuerdo que portan información del tiempo. Es por eso que cortar el cabello para recibir o cerrar un ciclo se asocia con dejar atrás los recuerdos de un pasado para darle paso a nueva información en el cabello que crece.

La visión cosmogónica de los Quechuas ecuatorianos resuena con la propuesta del cabello tejido de María Luisa Bombal: “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”<sup>258</sup>. Por su parte, los quechuas sostienen prácticas vinculadas con el cuidado y el tejido del cabello que reivindican esta conexión vital con la madre tierra; esta tradición se instala de generación en generación desde que son pequeños:

Las mujeres lucen su larga melena recogida en una trenza, que la madre comienza a tejer desde que cumplen aproximadamente un año; para ellos el cabello es sagrado y no cualquiera puede tocarlo, sin embargo sí se tejen trenzas unos a otros en la intimidad del hogar, uniendo lazos en todos los sentidos. Es también su amuleto, cortar su trenza sería como perder la brújula de su vida. Su concepción de la cabellera está además ligada a la tierra, conteniendo en el crecimiento de sus cabellos, la fuerza del sol<sup>259</sup>.

Para los aztecas–mexicas también los cabellos tienen una relación especial con el sol, como fuente energética de sus cuerpos, al ser un imán de conexión cósmica solar, que se traduce

---

*Diccionario de nombre Kichwas shutikunamanta shimiyyuk panka*. Corporación, Editora Nacional. Quito, Ecuador, 1998, p. 25.

<sup>258</sup> ML Bombal, *Obras Completas. Testimonio autobiográfico...*ed.cit., p. 289.

<sup>259</sup> Daniela Jael Crespo Becerra. *Cabello ritual...*ed. cit., p.15.

en un lazo espiritual. Siguiendo esta línea de pensamiento el cabello también es fuente de sanación; es un *hilo de satura*<sup>260</sup> por sus propiedades energéticas, ya que guarda “el alma incluso luego de la muerte”<sup>261</sup>. Desde esta perspectiva es un hilo de la vida y de la muerte, un continuum sagrado, “un intermediario entre el cuerpo material y el espíritu puro”<sup>262</sup>. El cabello amortajado es también un hilo que se mueve entre la vida y la muerte en el estado de tránsito en el que se encuentra Ana María. De allí que sus cabellos se vuelven indomables en el lecho de su tumba, pues están transformándose en materia sagrada para unirse a la madre tierra. La espesa cabellera deviene insurrecta en tanto es indomable, pues queda por fuera del imperio masculino. Es una forma simbólica de afirmar su liberación en la muerte y su represión en vida: “esa espesa mata de pelo” (p.10) y “Consiguieron, al fin, desenmarañarla, alisarla, dividirla sobre la frente. Han descuidado, es cierto, recogerla” (p.10).

Estas alusiones dirigidas a la dificultad de amoldar y peinar la melena amortajada reflejan, aún, la insistencia de dominar y acomodar su cuerpo insurrecto e indómito, ya liberado de sus nudos simbólicos y sociales: “Ya no le incomoda bajo la nuca esa espesa mata de pelo que durante su enfermedad se iba volviendo, minuto por minuto, más húmeda” (p.10) y “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” (p.10). Los cabellos de Ana María se arraigan como profundas raíces para descender hasta el subsuelo. La cabellera amortajada comienza desde lo más profundo y misterioso al encontrarse en la frontera entre la profundidad del inconsciente, ya que sus raíces están bajo la tierra como un

---

<sup>260</sup> Bernardino de Sagún, *Historia general de las cosas de Nueva España*. Porrúa, México, vol., 2, 2008.

<sup>261</sup> Daniela Jael Crespo Becerra. *Cabello ritual* (dir. Adrián Gómez). Universidad Francisco José de Caldas, Bogotá, 2016, p.26. [Tesis de licenciatura]

<sup>262</sup> Negro Alce y Epes J Brown. *La pipa sagrada: siete ritos secretos de los indios Sioux*, Miraguano, Barcelona, 2002, p. 31.

símbolo de lo inconsciente; desde allí brota la primera semilla de vida en medio de fuerzas enmarañadas. En esta esfera profunda Ana María explora su voz y libera su cuerpo insurrecto, en su descenso teje el conocimiento de sí misma que yace vedado y sale a luz una vez que desciende entre las raíces encrespadas de los árboles: “como si hubieran cavado el fondo de la cripta y pretendieran sepultarla en las entrañas mismas de la tierra” (p.10).

Allí encuentra el palpitar de las enmarañadas fuentes telúricas. Esta dimensión recuerda el origen, el primer núcleo, la raíz olvidada por el imperio de lo propio, por la supremacía de la civilización y el progreso. Según Chevalier, los cabellos simbólicamente están ligados a la hierba y la tierra:

Su crecimiento, para los pueblos agrarios, es a imagen del de las plantas alimenticias: de donde su importancia, y el cuidado que todos los pueblos que se dicen primitivos acuerdan a los cabellos. La idea de crecimiento está ligada a la de ascensión: el cielo derrama las lluvias fecundantes que hacen subir hacia el las plantas de la tierra; y así los cabellos se encuentran frecuentemente asociados en ritos<sup>263</sup>.

Esta definición sintetiza la cosmovisión de María Luisa Bombal respecto a las cabelleras como plantas que crecen y conectan con lo divino. No obstante, estos hilos telúricos no solo están ligados a la ascensión, sino que, como acabo de señalar, brotan como enredaderas ancladas en lo más profundo de la tierra en un movimiento que asciende y desciende. En este sentido el mundo de la amortajada es dual: su cuerpo estático se encuentra en el velatorio, en la superficie donde se encuentra la vida de los vivos. Mientras se despide desata sus nudos en una realidad profunda donde yacen las raíces telúricas que la convocan al centro de la

---

<sup>263</sup> Jean Chevalier, y Alain Gheerbrant, “Cabello”. *Diccionario de los símbolos...*, ed. cit., p. 354.

tierra: “ella se siente precipitadamente hacia abajo, precipitada vertiginosamente durante un tiempo ilimitado hacia abajo” (p.105). En la superficie Ana María se encuentra en el ámbito consciente recordando su pasado, aún sin voz, con los cabellos recogidos. Es abajo, en el subsuelo, donde se liberan sus cabellos y emerge la voz insurrecta.

En el mundo de los vivos Ana María es una mujer reprimida y sus cabellos expresan dicha condición. Cuando Ana María comienza su etapa matrimonial tiene sus cabellos apretados en trenzas, dominado y peinado; incluso su esposo subraya la función del espejo en su casa: “«Es un espejo, un espejo grande para que desde el balcón te peines las trenzas» ¡Ah, peinarse eternamente las trenzas a esa desoladora luz de amanecer!” (p.67). Además hay referencias a peinar los cabellos como algo vacío en medio de una cotidianidad que la asfixia: “Tener que peinarse, que hablar, ordenar y sonreír” (p.77). En síntesis, las trenzas en *La amortajada* representan dominio sobre el cuerpo de las mujeres. El pelo trenzado está desprovisto de sugerencias eróticas, contrario a la cabellera suelta:

Existen cabelleras trenzadas de forma estricta y esmerada. Trenzas de una perfecta geometría, como surgidas de las simples pero no primorosa labora de bolillos. Sin embargo, generalmente el pelo así retenido, privado de su libertad, no ha despertado especial admiración, aunque la historia de sus cambios, según la moda y el gusto, nos informa de cuán remota es esta forma de arreglárselo<sup>264</sup>.

La documentación en la historia del cabello remite a que las trenzas representan a las mujeres casadas y los cabellos deslizados a las solteras. La trenza, en este sentido, representa la unión de los lazos matrimoniales. Las mujeres romanas tejían sus trenzas ceñidas por cintas que dejaban su rostro al descubierto. Un manuscrito del año 660 refería a las mujeres casadas con

---

<sup>264</sup> Erika Bornay, *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*. Cátedra, Madrid, 2ª, 2010, pg.150.[Ensayos Arte Cátedra]

el “pelo largo y liso dividido en dos bandas trenzadas, aunque también era muy usual que las mujeres casadas llevaran el pelo recogido en un moño”<sup>265</sup>. Por lo anterior es plausible que en *La amortajada* los cabellos sueltos se encuentren relacionados a una Ana María libre, divagando por los bosques y llameante de pasión erótica, mientras que sus cabellos apretados se presenten en las escenas al interior de su casa matrimonial: “...que un pesado nudo de trenzas negras doblegaba hacia atrás su cabeza, su pequeña y pálida frente” (p.64). Las trenzas, además, son tejidos con un fuerte contenido simbólico relacionado con la esclavitud. Se dice que provienen de África desde el 3500 a.C.; es más, dentro de las comunidades afro todavía portan una historia social que ha estado presente durante siglos:

Los tejidos de trenzas afro han sido un legado cultural y son símbolo de resistencia e identidad, su uso se remonta a África, donde eran utilizadas como medio de comunicación para representar jerarquía, estatus, estado civil, edad, religión y diferenciación entre tribus; siendo de suma importancia el cuidado y el peinado de estas, ya que se consideraba que el alma estaba en el cabello<sup>266</sup>.

Las trenzas marcan un hito importante en la historia de la esclavitud al ser utilizadas como códigos de lenguaje. Por medio de peinados como la malla, tropas, el caracol, entre otros, se marcaban las rutas de escape; “pero también eran usadas como escondite para semillas y metales (oro y platino) útiles para la supervivencia y la libertad”<sup>267</sup>. En este orden de ideas las trenzas son símbolos importantes en la historia de la mujer en general y de las comunidades afro en particular. En *La amortajada* son también un código que señala la opresión y el lazo de silencio y resignación ante la institución matrimonial. No obstante, el entretejido de la amortajada se trenza en un vínculo de hermandad con los cabellos de su nuera: ambas están ligadas por un hilo continuo de cabellos insurrectos, ambas peinan sus

---

<sup>265</sup> Cfr. Anny Paola Valoyes Ríos. *Trenzas afro como identidad cultural* (dir. Angelica Quinche). Universidad Piloto de Colombia, Bogotá, 2018, [Tesis de licenciatura]

<sup>266</sup> Anny Paola Valoyes Ríos. *Trenzas afro como identidad cultural...*, ed. cit., p.12.

<sup>267</sup> *Ibid.*, p.5.

trenzas mientras son prisioneras de sus esposos: “el ademán de hundir la mano en una caja de cristal para extraer el peine con que peinaba sus negros cabellos”.<sup>268</sup> Las trenzas son también unión, de ahí que Ana María y María Griselda, además de compartir el nombre de ‘María’, se entraman en una misma raíz de un origen vital que proviene de la madre tierra. La trenza es una figura que iguala a las mujeres que están entrelazadas en un mismo sistema de universos simbólicos. La prosa bombaliana se deslinda de la visión romántica del cabello que señala amor y entrega<sup>269</sup>; Tan sólo recordar la abnegación de *María* de Jorge Isaacs<sup>270</sup>: la protagonista corta sus trenzas para entregarlas a su amado como muestra de devoción y amor eterno en medio de su enfermedad y del viaje que la separa de Efraín.

En consecuencia, la visión bombaliana obedece a una concepción donde la trenza es un tejido de fuerza e insurrección de las mujeres, ya que están conectadas con las “mágicas corrientes que brotan del corazón mismo de la tierra... Porque la cabellera de la mujer arranca desde lo más profundo y misterioso”<sup>271</sup>. El cabello contiene una fuerza divina de poderes magnéticos y, en este sentido, la desconexión con esta cualidad es una muestra de domesticación, una triste manera de vivir: “Y sus sueños no son ahora sino una triste marea que trae y retrae imágenes cansadas o alguna que otra doméstica pesadilla”.<sup>272</sup> En últimas, desconectarse de los cabellos es perder la fuerza divina y el poder magnético. Los tejidos telúricos son esenciales en la poética de la escritora, quien rompe con una tradición romántica

---

<sup>268</sup> ML Bombal, *Obras Completas. Cuentos...*ed.cit., p. 215.

<sup>269</sup> Muestra de ello son los tradicionales guardapelos, donde los cabellos son símbolo de amor eterno, ya que dentro de estos se guardan pedazos de trenzas con el anhelo del reencuentro con el ser amado.

<sup>270</sup> *María* es una novela de Jorge Isaac que se publicó en 1867 y que se inscribe en el marco del romanticismo. Su entorno transcurre en los paisajes y entornos de la región del Valle de Cauca en Colombia.

<sup>271</sup> *Obras completas. María Luisa Bombal, Obras Completas. Cuentos...*ed. cit., p. 181.

<sup>272</sup> *Ibid.*, p. 187.

y erotizada para ingresar en una cosmogonía que resuena con los rituales indigenistas y con una concepción de la mujer como portadora de conocimientos a partir de sus cabellos.

## **Cabellos acuáticos**

La imagen de María Griselda en el río amplifica el entendimiento sobre los cabellos telares: “¡El Malleco! Rodolfo le explicó que María Griselda no le tenía miedo, 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”<sup>273</sup>. La cita da cuenta de la conexión entre sus cabellos y el agua<sup>274</sup>. Además, es un río que en su esencia es agreste y ante la presencia de ella se aquietta “Mal resignado en su lecho, el río corría a borbotones, estrellando enfurecido un agua agujerada de remolinas y de burbujas negras”<sup>275</sup>. La protagonista domina el río por el lazo especial que los une: “Porque el Malleco estaba enamorado de María Griselda”<sup>276</sup>. La cabellera es, entonces, una metáfora marina de unión armoniosa con el río Malleco, es decir, es una cabellera- cascada o fuente. Los cabellos acuosos, según Gilbert Durand, están asociados a la sangre menstrual, “agua cuyo soporte fisiológico es la sangre menstrual. Pero el «*arquetipo del lazo*» viene a sobre determinar subrepticamente la cabellera, porque la cabellera es al mismo tiempo microcósmico de la onda que sirve para trenzar los primeros lazos”<sup>277</sup>. Las cabelleras acuáticas de María Griselda le permiten continuar con el tejido natural arquetípico del *lazo*; las ondas de los cabellos son la animación íntima del agua. Al

---

<sup>273</sup> *Ibid.*, p.206.

<sup>274</sup> Durante el capítulo 1, en el apartado, «Hacia una escritura insurrecta», defino la perspectiva desde la cual retomo teóricamente la categoría del agua.

<sup>275</sup> María Luisa Bombal, *Obras Completas...* ed.cit., p.206.

<sup>276</sup> *Ibid.*, p.206.

<sup>277</sup> G. Durand. *Estructuras antropológicas de lo imaginario...*, ed. cit., p.45.

respecto Gilbert Durand propone que el agua es un espejo que devuelve una imagen de sí, de esta manera el río Malleco proyecta a María Griselda:

porque el espejo no sólo es procedimiento de redoblamiento de las imágenes del yo, y por tanto símbolo de doblete tenebroso de la conciencia, sino que también está vinculado a la coquetería. Al parecer, el agua constituye el espejo originario. Lo que nos sorprende tanto como el simbolismo lunar en las imágenes que Bachelard pone de manifiesto en Joachim Gasquet o en Jules Laforgue es que el reflejo en el agua va acompañado del complejo de Ofelia. Mirarse es ya un poco ofelizarse y participar en la vida de las sombras... Ahora bien, la cabellera está vinculada al espejo en toda la iconografía del 'tocado' de diosas o de simples mortales. El espejo es, en numerosos pintores, elemento líquido e inquietante<sup>278</sup>.

La posibilidad de ser soberana del río es también la posibilidad de recoger la sabiduría del mismo, ya que al fungir éste como un espejo de conocimiento, al soltar los cabellos en sus aguas, podría ser una forma de conectar con su sabiduría ancestral. Los ríos portan conocimientos milenarios de los territorios del alma y del cuerpo. Por medio de sus cabellos María Griselda se recarga la energía acuática que, según Chevalier, es un ritual simbólico:

Penetrar en un río es para el alma entrar en un cuerpo. El río ha tomado la significación del cuerpo. El alma seca es aspirada por el fuego, el alma húmeda es amortajada en el cuerpo. El cuerpo posee una existencia precaria, fluye como el agua, y cada alma posee su cuerpo particular, esta parte efímera de su existencia, su río<sup>279</sup>.

De esta manera ella se une al flujo de las aguas a partir de sus cabellos tejidos en comunión con el río, aproximándose así a la figura de las ninfas acuáticas por sus cualidades maravillosas, quienes son doncellas que pueblan las campiñas, el bosque, los ríos o manantiales: "personificación femenina de la naturaleza podría parecer un símbolo transcultural, y por eso se ha hablado, por ejemplo, de sirenas andinas o africanas, porque

---

<sup>278</sup> *Ibid.*, p.103-104.

<sup>279</sup> Chevalier, y A. Gheerbrant, "Río" *Diccionario de los símbolos...*, ed. cit., p. 2620.

todos los folclores suelen recoger esta clase de númenes, ya que representan la vinculación primigenia entre la mujer y el principio de vida del agua”<sup>280</sup>.

La relación entre María Griselda y el río recrea imágenes maravillosas propias de un estrecho lazo entre ambas partes. El hecho de que el río le ofrenda a María Griselda sendos peces es un tributo a su divinidad: “algún pececito plateado, regalo vivo que le había ofrendado el Malleco”<sup>281</sup>. Las ninfas reciben dichas ofrendas como una contribución a sus maravillosos dones. Las ninfas acuáticas<sup>282</sup>, llamadas en algunos textos mujeres acuáticas<sup>283</sup> (por el término genérico en lengua alemana que traduce: *Wasserfranen*), son seres extraordinarios. Sus dones las asemejan a la “gran diosa” o la “gran madre”<sup>284</sup>: la magia de los ríos, los peces y los manantiales se manifiesta en ellas a través de poderes de “sanación, esotéricos, oraculares, poder fertilizador”<sup>285</sup>.

Las ninfas se encuentran en las fuentes, los manantiales, los ríos, etc<sup>286</sup>. Estos espacios no son un simple telón de fondo ante la presencia de la ninfa, sino que el agua es su esencia y su destino. Así lo retrata, por ejemplo, la pintura *Baño de ninfas (Las ninfas de Diana regresando de la pesca)* de Jan Brueghel el Viejo. Es un óleo donde se encuentran reunidas

---

<sup>280</sup> Aitana Martos García y Alberto Martos García. “Dialogismo y representaciones de las ninfas en la tradición folclórica, literaria y artística”. *Aisthesis*. Instituto de Estética. Pontificia Universidad Católica de Chile. N°66 (2019). p.39.

<sup>281</sup> María Luisa Bombal, *Obras Completas...*, ed. cit., p.206.

<sup>282</sup> El carácter acuático de las ninfas proviene desde la *Metamorfosis* de Ovidio donde narra, de que manera, transmutan dos ninfas: Ciane se diluye y se ahoga en sus lágrimas al contemplar el desprecio de Plutón. También Aretusa le pide a la diosa Diana que la convierta en fuente, para huir del amor obsesivo de Alfeo, la metamorfosis se lleva a cabo a partir del propio sudor de la ninfa. Es entonces el agua, elemento transmutador, pero a su vez un canal para huir de la violencia simbólica patriarcal: desprecio y obsesión. Así mismo, María Griselda escapa del orden patriarcal en el agua, su transmutación no es radical, pero se sirve del elemento para fugarse del orden doméstico. Véase: Ovidio, *Las Metamorfosis*, Libro II. [En línea] : [www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis--0/html/](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis--0/html/)

<sup>283</sup> Véase: Ana Isabel Almendra Oppermann, “Existencia y poder de las figuras acuáticas femeninas en la cultura popular centroeuropea. Su significación mitológico-religiosa”, *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Tomo 47, (1992).

<sup>284</sup> Concepto que se puede consultar en *La gran madre* de Erich Neuman.

<sup>285</sup> Cfr. Lotman Iuri. *Semiótica de la Cultura*, Catedra, Madrid, 1979.

<sup>286</sup> Ninfeos: “El poder fertilizador y vigorizador también va unido a esta situación de delirio: las ninfas bailan, cantan, están dotadas de un frenesí tal que pueden despedazar a quien profane este “témenos” o lugar sagrado p.41 y están asociados siempre con grutas, manantiales, fuentes u otros lugares similares, donde se producen los oráculos y la epifanía del dios”. Véase: Aitana Martos García y Alberto Eloy Martos García. “Dialogismo y representaciones de las ninfas en la tradición folclórica, literaria y artística”. *Aisthesis*, Pontificia Universidad Católica de Chile, 66, (2019), p.41.

las ninfas que muestra cómo surcan el río en sus tareas cotidianas mientras están desnudas y despreocupadas. Las ninfas cazadoras se encuentran en primer plano, mientras que en el fondo el resto de mujeres hacen su ritual de baño de río. Las ninfas se sumergen en él, se apropian de este lenguaje natural del agua y recargan su cuerpo de sabiduría sagrada:

“Así pues, las ninfas —en tanto que “elemental” o personificación femenina de la naturaleza— podrían parecer un símbolo transcultural, y por eso se ha hablado, por ejemplo, de sirenas andinas o africanas, porque todos los folclores suelen recoger esta clase de númenes, ya que representan la vinculación primigenia entre la mujer y el principio de vida del agua”<sup>287</sup>

Los ríos, lagos, fuentes, manantiales y pozos son lugares sagrados donde se depositan memorias ancestrales y milenarias. De allí que el río Malleco sea un lugar que le proporciona vitalidad a María Griselda. La estrecha relación entre el río y la mujer es una comunión de afirmación de la identidad femenina y de la identidad territorial del río chileno. El río es una especie de ninfeo para María Griselda. Además de fronteras geográficas y guías del territorio, umbrales y caminos, los ríos son dobles mantos de curación y de contacto con la muerte, incluso de iniciación: las ninfas pueden maldecir o favorecer con sus aguas. Estas mujeres guardianas atestiguan la magia y la veneración y, por consiguiente, colocan el destino del ser humano en sus corrientes. Si el río se seca o se contamina, la vida del ser humano peca. Estas figuras míticas hacen un llamado a renovar el pacto con el río, pacto que ha sido quebrantado por los abusos que han recaído sobre estas aguas milenarias y el medioambiente en general, por crisis ambientales y sociales devenidas del desequilibrio entre las interacciones del ser humano con su entorno natural.

---

<sup>287</sup> Aitana Martos García y Alberto Eloy Martos García. “Dialogismo y representaciones de las ninfas en la tradición folclórica, literaria y artística”. *Aisthesis*, Pontificia Universidad Católica de Chile, 66, (2019), p.39.

Según Aitana y Alberto García, en la tradición Europea, especialmente en los países nórdicos, los ríos han sido habitados por toda clase de mujeres acuáticas, cuyas historias forman parte de la memoria oral. Dichas historias abogan por el cuidado de estas aguas, ya que son fuentes de curación, fertilidad, sanación y de todo tipo de conjuros y sortilegios. Estos espacios eran usualmente custodiados y protegidos por una ninfa:

Como espíritus o númenes de la Naturaleza, probablemente anteriores a la construcción de la idea de inmortalidad y de los lugares del inframundo, las ninfas vivían cerca de las fuentes, y eran capaces de hacer oráculos y profetizar a partir del agua y de las ofrendas que los fieles lanzaban, entre ellas objetos personales, como alfileres, o monedas. Esta es la lógica que se repite continuamente en las fabulaciones (pos) folclóricas sobre ninfas<sup>288</sup>.

La personalidad de las ninfas es libre y móvil como el agua, en consecuencia María Griselda es también una ninfa que vierte sus cabellos libremente en el río Malleco y se baña en este como un ritual que hace parte de su esencia. Ella es la protectora del río. La imagen de la mujer guardiana hace parte de este vínculo estrecho entre la mujer y la naturaleza. Los discursos que reivindican la figura de las diosas femeninas están avalados por teorías como las de Marija Gimbutas (arqueóloga de origen lituano que realizó numerosos estudios sobre las antiguas civilizaciones matriarcales en Europa). Ella pondera la cultura de las diosas madres asociadas a la protección de la naturaleza, no obstante, la historia oficial ha estado en manos del orden patriarcal con los dioses del panteón griego, que anulan la participación de estas diosas femeninas. No es gratuita la construcción de deidades como Gaia, Pachama, Tonantzin Tlalli, Maia, Sumpall (mitología mapuche) entre otras.

Por otra parte, las historias relacionadas con el agua en la mitología mediterránea están asociadas a las moras y las sirenas, ondinas que tienen como ejes “la curación y la

---

<sup>288</sup> Aitana Martos García y Alberto Eloy Martos García. “Dialogismo y representaciones de las ninfas en la tradición folclórica, literaria y artística”... ed. cit., p.56

iniciación como símbolos de transformación y de la muerte simbólica, y la regeneración”<sup>289</sup>. Con el poder que entrañan las ninfas es plausible que María Griselda guíe el deslinde entre la vida y la muerte de Ana María hasta cierto momento. Además, estas mujeres acuáticas cumplen funciones tutelares y oraculares. Su presencia es también un llamado hacia la muerte al representar una figura de premonición, como lo expresa Ana María al ingresar al fundo del sur: “Y ella recuerda que el eco de ese breve trueno repercutió largamente dentro de su ser, penetrándola de frío y de una angustia extraña, como si le hubiera anunciado asimismo, el comienzo de algo maléfico para su vida”<sup>290</sup>. Las ninfas acuáticas están presentes en los intersticios vida-muerte, sus trenzas son lazos entre el mundo de los vivos y de los muertos. Son “un enlace íntimo de relaciones, de corrientes de influencias mezcladas, la interdependencia de los seres”.<sup>291</sup> Además, las trenzas de María Griselda enlazan como un hilo conductor relacional la vida de Ana María y su familia, sus tres hijos giran alrededor de la vida de ella: “Ahí estaba Alberto, amándola con este triste amor sin afecto que parecía buscar y perseguir algo a través de ella, dejándola a ella misma desesperadamente sola. ¡Anita sufriendo por causa de ella! ¡Y Rodolfo también! ¡Y Fred, y Silvia!”<sup>292</sup>.

La trenza es una metáfora de la conexión relacional entre la familia de Ana María y María Griselda, por este motivo se hace llamativa la interlocución entre Ana María y su nuera en medio de su entierro. La muerte de Ana María es un encuentro con María Griselda atrapada en su vida matrimonial, pero, a su vez, libre en el viaje, es una imagen a doble

---

<sup>289</sup> *Idem.*

<sup>290</sup> ML. Bombal, *Obras Completas...* ed. cit., p.196.

<sup>291</sup> J. Chevalier, y A. Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos...*, ed. cit., p. 2398.

<sup>292</sup> ML. Bombal, *Obras Completas...* ed. cit., p.214.

espejo. A continuación, citaré una escena que devela ciertos entramados en estos lazos relaciones:

Ahora sólo queda, cerca de ella, el marido de María Griselda.

¡Cómo es posible que ella también llame a su hijo: el marido de María Griselda!

¿Por qué? ¡Porque cela a su hermosa mujer! ¡Porque la mantiene aislada en un lejano fundo del sur!

La noche entera ella ha estado extrañando la presencia de su nuera y la ha molestado la actitud de Alberto; de este hijo que no ha hecho sino moverse, pasear miradas inquietas alrededor del cuarto...

Ahora pega a la llama de uno de los cirios la imagen de María Griselda y se dedica a quemarla concienzudamente, y sus rasgos se distienden apaciguados a medida que la bella imagen se esfuma, se parte en cenizas. (p.42)

El nombrar a Alberto como el marido de María Griselda y no como su hijo marca una distancia de este vínculo indisoluble entre madre e hijo y denota la unión que tiene hacia María Griselda y la comprensión por una herida común en ambas: encierro y represión. Cuando Alberto quema la foto simboliza la muerte de su esposa y por ello Ana María verbaliza: “Ya no queda más que una sola María Griselda; la que mantiene secuestrada allá en un lejano fundo del sur”(p.42). Es decir que la otra, María Griselda, es aquella que se encuentra con sus patas de garza en medio de su viaje: “Veo tu cuerpo admirable y un poco pesado que soportan unas piernas de garza. Veo tus trenzas retintas, tu tez pálida, tu altivo perfil”<sup>293</sup>. Las piernas de garza pueden referirse a un símbolo de libertad y vuelo; no obstante, volver sobre la imagen de María Griselda como ninfa de los bosques y los ríos recuerda su facultad de transitar entre el nacimiento y la muerte: “Por esta relación con el elemento acuático, son ambivalentes, y lo mismo pueden presidir los nacimientos y la fertilidad, que la disolución y la muerte”.<sup>294</sup> Ana María, a partir de los múltiples encuentros con María

---

<sup>293</sup> *Ibid.*, p.86.

<sup>294</sup> JE. Cirlot. *Diccionario de símbolos...*ed. cit., p.325.

Griselda, como su ceremonia fúnebre y en el fundo del sur, logra reconocer la esencia de la que hacen parte: ambas pertenecen a la madre tierra y ambas son concedoras de los ciclos naturales de la vida y la muerte. En esta unión se trenzan de manera simbólica para remendarse:

Recuerda el fervor, la involuntaria gratitud hacia su nuera que la iba invadiendo por cada uno de los gestos con que ésta la acariciaba, por cada una de las palabras que le dirigiera. Era como una blandura, como una especie de cándida satisfacción, muy semejante a la que despierta en uno la confianza espontánea y sin razón que nos brinda un animal esquivo o un niño desconocido<sup>295</sup>.

Sus cabellos son *hilos de saturación* y sus trenzas son un lazo sanador. El río como espacio de purificación recarga a María Griselda de la energía del agua: “un *tipo de intimidad*, intimidad muy diferente de las sugeridas por las profundidades del fuego y de la piedra, el agua es también un *tipo de destino*”<sup>296</sup>, un destino que sin cesar transforma la sustancia del ser. Este destino está inspirado en la filosofía heraclitiana:

No nos bañamos dos veces en el mismo río, porque ya en su profundidad, el ser humano tiene el destino el agua que corre. El agua es realmente el elemento transitorio (...) El ser consagrado al agua es un ser del vértigo. Muere a cada minuto, sin cesar algo de su sustancia se derrumba. La muerte cotidiana no es la muerte exuberante del fuego que atraviesa el cielo con sus flechas; la muerte cotidiana es la muerte del agua. El agua corre siempre, el agua cae siempre<sup>297</sup>.

El río representa la transformación constante y permanente, aunque también hace referencia a la muerte simbólica. En esta dualidad que representa vida–muerte, fatalidad y bondad, María Griselda está en contacto con la oscura esencia tanática de los ríos, el presagio de muerte que revela el destino heraclitiano de la amortajada: “La muerte es un viaje y el viaje

---

<sup>295</sup> *Ibid.*, p. 215-216.

<sup>296</sup> Gastón Bachelard. *El agua y los sueños: ensayo sobre la imaginación de la materia*. (trad.; Ida Vitale). Fondo de Cultura Económica, 6<sup>a</sup>, México.2016, p.15.

<sup>297</sup> *Idem*.

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 esa muerte es fabulosa; sólo esta partida es una aventura”.<sup>298</sup>

Los hilos del agua son guías del viaje uterino amortajado. Hilos sanadores que se entrelazan en los cabellos de tierra de Ana María. Como lo he mencionado reiteradamente, el agua está presente y es un elemento imprescindible en el viaje amortajado. Según Bachelard, el agua es vital para simbolizar la hondura de la muerte: “la imaginación material quiere que el *agua* participe en la muerte; necesita del agua para que la muerte conserve su sentido de viaje”<sup>299</sup>. Las aguas donde transita la amortajada son aguas fúnebres que remiten a la cabellera extendida en el río, una cabellera flotante: son los movimientos de la cabellera de María Griselda ondeantes como fluencias. Una cabellera viva sugiere una onda, un movimiento que remite a la máxima heraclitiana. A su vez, esta cualidad de fluidez es un vaso comunicante con la muerte: “El agua disuelve más completamente, nos ayuda a morir del todo”.<sup>300</sup> La unión de sus trenzas tierra-agua es el sello de la alianza indisoluble de dos mujeres que se transforman y devienen en la gran madre tierra: esa es su esencia, retornan a ella y se hunden en las entrañas de comunión cósmica, es su destino enraizarse en la madre tierra y soltar las ataduras de los deberes impuestos.

---

<sup>298</sup> *Ibid.*, p. 117.

<sup>299</sup> *Ibid.*, p. 118.

<sup>300</sup> *Ibid.*, p. 141.

## El llamado del bosque

El bosque es un espacio fundamental en los cuentos de hadas y, por supuesto, en el universo simbólico de María Luisa Bombal tanto en *La historia de María Griselda* como en *La amortajada*. El bosque en los cuentos clásicos es un espacio de amenaza y misterio donde ocurren hechos insólitos y situaciones mágicas. Según la definición de Juan Mata:

El bosque se constituyó en el imaginario colectivo como un espacio de misterio, soledad y encantamiento, donde todo era posible, lo más infausto y lo más feliz, un espacio donde los animales hablaban, los niños eran abandonados, las hechiceras preparaban sus pócimas, las cabañas estaban habitadas por criaturas mágicas, los gigantes convivían con los enanos, los jóvenes se metamorfoseaban...<sup>301</sup>

La palabra *bosque*<sup>302</sup> encierra los opuestos: amenazas, magia, sueños y temores en un espacio polivalente de reflexión y narración. En los cuentos clásicos opera desde el peligro, misterio o refugio. En el caso de *Hansel y Gretel* es un lugar de abandono y de desprotección, pues sus padres deciden extraviar a sus hijos en medio del bosque: “Tenemos que ir al bosque a buscar frutas y huevos —les dijo—; de lo contrario, no tendremos qué comer. Hansel, que había encontrado un trozo de pan duro en un rincón, se quedó un poco atrás para ir sembrando trocitos por el camino”<sup>303</sup>.

---

<sup>301</sup> Juan Mata. “La memoria de las palabras”, en César Sánchez Ortiz y Aránzazu Sanz Tejada (ed.), *La voz de la memoria, nuevas aproximaciones al estudio de la Literatura*. Universidad Castilla La Mancha. España, 5<sup>a</sup> ed., 2018, p.32. [166 colección estudios].

<sup>302</sup>. En diversas regiones, especialmente entre los celtas, el bosque constituía un verdadero santuario en estado natural: así el bosque de Brocelianda, y el bosque de Dodona entre los griegos. En la India, los *sannyāsā* se retiran al bosque, lo mismo que los ascetas budicos: «Los bosques son benignos, se lee en el *Dhammapada*, cuando el mundo no entra allí; el santo halla su reposo». En el Japon, el *torii* designa, mas que la entrada al dominio de un templo, la de un verdadero santuario natural, que es por lo general un bosque de coníferas. En la China la montana coronada por un bosque es casi siempre el paraje de un templo. Chevalier, y A. Gheerbrant, ‘Bosque’, *Diccionario de los símbolos...*, ed. cit., . p. 312.

<sup>303</sup> Véase: <https://www.leer.org/files/Site/2020/Hansel%20y%20Gretel.pdf>, p.5.

En este orden de ideas el bosque es un espacio fronterizo para los personajes de los cuentos clásicos, y traspasarlo implica entrar a un mundo de aventuras, peligros y encuentros sorprendentes. Cabe recordar las inquietantes ilustraciones del libro álbum de *Caperucita roja* de Adolfo Serra<sup>304</sup>; el lector y la lectora deben interpretar las imágenes como un tipo de lenguaje textual, pues las ilustraciones plantean que el propio cuerpo del lobo es el bosque; geografía de paisajes de espesos árboles y sombras que se fusionan y crean confusión en el camino de la protagonista. En ese sentido, la representación del bosque es metáfora de peligro, amenaza y muerte al animalizarse para devorar y crear caos: “En los cuentos infantiles, simbolizan el aspecto peligroso del inconsciente, es decir, su naturaleza devoradora y ocultante (de la razón). Zimmer señala que, por contraste a las zonas seguras de la ciudad, la casa y el campo de cultivo, el bosque contiene toda suerte de peligro y demonios, de enemigos y enfermedades”<sup>305</sup>.

Los bosques ocupan un lugar fundamental en la unidad de cuentos de los Grimm, quienes retoman la tradición de aquellos que están encantados para integrarlos en los caminos y destinos de sus personajes. Estos espacios mágicos son característicos porque están por fuera del ámbito familiar: en ellos los personajes se pierden, tienen aventuras, adversidades, se enfrentan a hechizos, animales y todo tipo de experiencias que transforman su identidad a modo de iniciación hacia un viaje heroico. Sus cuentos traen a colación los bosques nórdicos germanos de abetos, hayas y robles deformes que muestran en sus sombras criaturas monstruosas. Usualmente en estos espacios mágicos recaen dramas: abandonos o separaciones; pero también reunificación y recuperación, como es el caso de *Hansel y Gretel*,

---

<sup>304</sup> Adolfo Serra. *Caperucita Roja*. Nórdica infantil. Madrid, 2019, p., 34.

<sup>305</sup> JE. Cirlot, “Bosque” *Diccionario de símbolos...*, ed.cit., p.102.

donde el bosque juega un papel caleidoscópico en tanto es el lugar del abandono y a su vez del encuentro con la riqueza y, por supuesto, del regreso a la casa familiar.

En contraste, el bosque bombaliano es un espacio sagrado de evocación y comunión de la mujer con su principio femenino, en donde ocurre el encuentro con la otredad por fuera de los márgenes sociales, familiares y culturales. La filosofía occidental utiliza la imagen del bosque como símbolo de búsqueda del conocimiento, pues el corazón del bosque es considerado un recinto de conexión con la experiencia de lo trascendental y de lo sagrado. Frente a esto, las dos Marías encuentran en el bosque la posibilidad de acceder a la verdad de sí mismas; en los claros del bosque se encuentran con su esencia telúrica, lo cual hace eco de las palabras de María Zambrano: “El conocimiento puro, que nace en la intimidad del ser, y que lo abre y lo trasciende, ‘el diálogo silencioso del alma consigo misma’, que busca aún ser palabra, la palabra única, la palabra indecible; la palabra liberada del lenguaje”<sup>306</sup>.

En el bosque las mujeres de Bombal escapan del reino de lo: *propio-propiedad-apropiado*<sup>307</sup> por la obsesión masculina de poseer; allí son dueñas de sí mismas, traen a su experiencia el reino de lo relegado, de aquello despreciado por el patriarcado: “contar el cuerpo, de escribir el deseo, de recuperar la noción de amor como apertura y encuentro con otro, único camino para salir del *Imperio de lo propio*”<sup>308</sup>. A las mujeres, según Cixous, se les ha enseñado a tener miedo al bosque, a la espesura y misticismo de este lugar portador de belleza, naturaleza y poder: “No te muevas, pues corres el riesgo de caer. Sobre todo, no

---

<sup>306</sup> María Zambrano, *Claros del bosque*. Seix Barral, Barcelona, 1ª, 1986, p. 29.

<sup>307</sup> Categorías del registro teórico de Cixous, que hacen referencia al imperio de lo propio, instalado por el miedo a la “el miedo de la expropiación, de la separación, de la pérdida del atributo, es decir, al miedo de la castración” (p.46). El imperio de lo propio se apropia del cuerpo y del territorio real y simbólico de la otredad; como una forma de tener el dominio y huir de la castración. Es el orden que sostiene la exclusión y apropiación de la otredad Véase: Lucía Guerra, *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista...*, ed. cit., p.46.

<sup>308</sup> H. Cixous. *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura...*, ed. cit., p.33.

vayas al bosque. Y hemos interiorizado el horror a lo oscuro. No han tenido ojos para ellas mismas. No han ido a explorar su casa. Su sexo las asusta aún ahora. Les han colonizado el cuerpo del que no se atreven a gozar”<sup>309</sup>. Y es en el bosque donde las dos protagonistas quiebran esta ley del miedo infundido por el patriarcado: “Quietos, los bosques enmudecían como petrificados bajo el hechizo de la noche, de esa noche azul de plenilunio. Largo rato permanecí de pie en el umbral de la puerta sin atreverme a entrar en aquel mundo nuevo, irreconocible, en aquel mundo que parecía un mundo sumergido” (p.29).

Y fue así como cual cazadores de una huidiza gacela, habían empezado a seguir por el bosque las huellas de María Griselda. Internándose por un estrecho sendero que su caballo abriera entre las zarzas, habían llegado hasta el propio borde de la pendiente que descendía al río. Y apartando las ramas espinosas de algunos árboles, se habían inclinado un segundo sobre la grieta abierta a sus pies<sup>310</sup>.

En la cita se vislumbra ecos del bosque de *Blancanieves*: Ana María y Rodolfo son los personajes que buscan a María Griselda como si ella fuese una presa; dicha escena evoca la imagen del cazador que lleva a Blancanieves al bosque para matarla por orden de la reina: “Y fue así como cual cazadores de una huidiza gacela, habían empezado a seguir por el bosque las huellas de María Griselda”.<sup>311</sup> La gacela representa esas cualidades indómitas de María Griselda: temeraria y escurridiza es un animal que vive donde abunda la vegetación y su nombre proviene de la palabra persa *ghazal*, que significa: *elegante y rápida*.

El juego de la representación sitúa a María Griselda como la presa que van a cazar, los cazadores van tras su huella. Lo anterior tiene resonancias en los bosques de los cuentos de hadas, donde las mujeres son las víctimas ante los depredadores en un juego de cazador–

---

<sup>309</sup> *Ibid.*, p.21.

<sup>310</sup> María Luisa Bombal, *Obras Completas...*ed.cit., p.205.

<sup>311</sup> *Idem*.

cazado. María Griselda es una indómita mujer que franquea la espesura del bosque y se adueña de él para explorar su vegetación y su poder:

Un ejército de árboles bajaba denso, ordenado, implacable, por las pendientes de los helechos, hasta hundir sus primeras filas en la neblina encajonada allá abajo, entre los murallones del cañón. Y del fondo de aquella siniestra rendija subía un olor fuerte y mojado, un olor a bestia forestal: el olor del río Malleco rondando incansable su lomo tumultuoso<sup>312</sup>.

Y también cuando enuncia: “Ramas pesadas de avellanas y de helados copihues les golpeaban la frente al pasar...”<sup>313</sup>. María Griselda es dueña del bosque y del río, los cuales son nociones que funcionan como morada y hogar perdido ante el encierro de su matrimonio y el sinsentido de la vida matrimonial. Es también el caso de Ana María, en tanto contrasta los espacios de la vida matrimonial con el espacio de su infancia y de sus días de libertad. De este modo, el bosque llega como recuerdo y como necesidad imperiosa de huir hacia él ante el tedio de la nueva estancia en la ciudad:

Y ella, acostumbrada al eterno susurrar de los trigos, de los bosques, al chasquido del río golpeando las piedras erguidas contra la corriente, había empezado a sentir miedo de ese silencio absoluto y total que solía despertarla durante las noches. La perseguía la imagen del mundo que vio destrozarse el primer día en el estanque. Aquel silencio se le antojaba el presagio de una catástrofe.

Día a día aplazaba el deseo de abrir sus maletas para buscar, retratos, objetos, una prenda cordial. El frío, un frío insólito la estaba volviendo cobarde, sin iniciativa y sus dedos transidos no atinaban ni a anudar un lazo de cinta.

Así, recién casada, trabó conocimiento con aquella ciudad inmensa, callada y triste. Al final de sus estrechas calles, divisaban siempre las escarpadas montañas. La población estaba cercada de granito, como sumida en un pozo de la alta cordillera, aislada hasta el viento (p.69).

En este sentido, el bosque hace parte de esa esfera indómita donde la ley matrimonial no opera; todo lo contrario, este está fuera de las instituciones sociales y es, por excelencia, un

---

<sup>312</sup> *Idem.*

<sup>313</sup> *Idem.*

espacio de refugio para los amantes, es decir, es el lugar para el despliegue de los amores furtivos y prohibidos. El impulso sexual despierta ante la libertad a la que el bosque convoca y los deseos inconscientes emergen a flor de piel. Es en el bosque donde se confirma y corrobora el amor de los amantes, pero también suceden hechos ocultos y vedados, como, por ejemplo, violaciones, abortos y suicidios, debido a que es un umbral por excelencia de tránsito de los instintos, las pulsiones y la animalidad.

Lo anterior se puede retratar en *La amortajad*, cuando la consumación del amor pasional de Ana María con Ricardo transcurre en el bosque debido a que era un romance anónimo, por fuera del ámbito matrimonial; fue allí donde se dio el florecimiento carnal. El bosque fue apertura y cierre de ese romance furtivo, ya que no juzga, simplemente es un testigo en las memorias y las evocaciones del encuentro de los amantes.

El viento retorció los árboles, golpeaba con saña la piel del caballo. Y nosotros luchábamos contra el viento, avanzábamos contra el viento... El viento. Mis trenzas aleteaban deshechas, se te enroscaban al cuello. Henos de pronto sumidos en la penumbra y el silencio, el silencio y la penumbra eternos de la selva... El viento de los potreros se nos vino encima de nuevo. Y nosotros luchamos contra él, avanzamos contra él. Mis trenzas deshechas, se te enroscaron al cuello (p.20-21).

Recuerdo el enorme revólver que hurté y que guardaba oculto de mi armario, con la boca del caño hundida en un diminuto zapato raso. Una tarde de invierno gané el bosque. La hojarasca se apretaba al suelo, podrida. El follaje colgaba mojado y muerto, como de trapo. Muy lejos de las casas me detuve al fin; saqué el arma de la manga de mi abrigo, la palpé, recelosa, como a una pequeña bestia aturdida que puede retorcerse y morder. Con infinitas precauciones me la apoyé contra la sien, contra el corazón. Luego, bruscamente, disparé contra un árbol. (p.23)

En este tenor estos dos relatos subvierten de alguna manera la imagen tradicional del bosque, ya que contemplan este espacio físico y simbólico que convoca a las mujeres de Bombal hacia una liberación espiritual; el bosque opera en dos sentidos como un lugar de revelación, en tanto es el espacio sagrado donde ellas pueden conectarse con su poder natural y un lugar simbólico de resistencia ante sus vidas domesticadas por una sociedad moderna y

civilizatoria. En este sentido, se crea un paradigma de un símbolo que convoca a la comunión con las fuerzas femeninas y a su restauración. El bosque, visto de esta manera, posee un poder aniquilador de los márgenes y restricciones sociales (de ahí su carácter insurrecto), pero, a la vez, se subleva en un lugar de creación de amor furtivo y de liberación personal íntimamente ligado con la identidad subjetiva. Ellas son más que esposas o madres en el bosque: son mujeres con deseos, con una corporalidad sagrada y mágica y con una voz que rompe sus silencios. Bombal presenta un bosque insurrecto que pervive en el símbolo del imaginario colectivo y, sobretodo, sobrevive a su desprestigio ante el proyecto civilizatorio. De esta manera este es una zona de simultaneidad en tanto es milenario, a la vez que transmuta a un espacio colonizado por el hombre para el servicio del proyecto tecnológico moderno.

Además, es un hogar perdido para aquellos que han estado en los márgenes sociales. En la Edad Media, el bosque fue un lugar de *outsiders* o perseguidos por el orden social vigente. También la figura de las brujas ha sido materia de discusión, ya que debido a su sabiduría fueron consideradas paganas, profanas y, sobre todo, marginales. En este sentido el bosque era su lugar predilecto para explorar sus poderes. En contraste la figura de María Griselda se asemeja en el carácter marginal; su casa matrimonial no es su hogar, el bosque la convoca para lograr su conexión vital que está por fuera de las barreras sociales y culturales impuestas por la institución social.

En su tesis doctoral Marcos Yáñez Velasco hace un recorrido por la imagen del bosque a través de la historia y relata que, desde el neolítico (con la agricultura y la ganadería)

hasta las sociedades romanas y mediterráneas, la división entre el proyecto civilizatorio y el mundo indómito e insurrecto de la fauna, la flora y la vegetación están divididos<sup>314</sup>.

El bosque es una zona milenaria, espesa y oscura donde habita lo salvaje, que está por fuera de las convenciones sociales: el instinto y el estado más puro de la naturaleza. En cambio, la casa y la ciudad son espacios que obedecen a las reglas sociales y son garantes del orden establecido. El bosque es un escenario del mundo invertido: contradictoriamente, lo indómito ofrece seguridad y protección para las mujeres, mientras que la casa y la ciudad son espacios de amenaza y angustia. Hay algo realmente paradójico al pensar en la sociedad y su sed de dominio sobre los recursos naturales. En el Renacimiento y la Edad Moderna, el ser humano se convertirá en el heredero y dueño de la tierra<sup>315</sup>. En adelante, nos encontramos con periodos de exterminio implacable cuyo objetivo es dominar a la naturaleza y circunscribirla a la ley de la civilización en donde se intervienen los bosques, los ríos, las montañas y los océanos bajo las lógicas de producción, descorazonando su esencia vital. Ejemplo de ello es la tala de árboles para la fabricación de artefactos, lo que deriva en la deforestación y, por supuesto, en la desestabilización de los ecosistemas: pérdida de biodiversidad, cambios climáticos, sequías, contaminación, etcétera.

Bombal recupera la imagen del bosque para crear un lugar insurrecto donde las mujeres son las que subvierten el orden civilizatorio. La literatura romántica y simbolista encontrará en el bosque ese lugar de la nostalgia lírica utópica para la introspección en términos de revelación mística y conexión con la divinidad. Ambos ponen en el centro del

---

<sup>314</sup>Marcos Yáñez Velasco, *El bosque literario: genealogía de un paisaje literario* (dir. Antoni Marí Muñoz). Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 2017, p.86. [Tesis de doctorado].

<sup>315</sup> *Idem*.

bosque la memoria y el recuerdo para la evocación del parentesco originario de las cosas<sup>316</sup>. De ahí que el sustantivo “poeta” usualmente se asocia a la figura del varón que descubre la naturaleza en una especie de revelación<sup>317</sup>. Varios escritores han seguido esta línea de pensamiento para evidenciar el retorno del hombre a esta fuente de origen; es el caso de Rimbaud<sup>318</sup>, Charles Baudelaire<sup>319</sup> y T.S.Eliot<sup>320</sup>.

La perspectiva bombaliana es distinta de estos autores. Las mujeres son quienes entran en comunión con los bosques y no el varón, que se debe iniciar en este espacio para adquirir la sabiduría poética. Por el contrario, las mujeres de Bombal ya forman parte del bosque de manera natural y primigenia. No es necesario que se inicien o busquen la revelación, ya que está en ellas: en sus cabellos, en su cuerpo telúrico y en su habitar en el mundo. No se trata de recuperar algo perdido o ese llamado contacto con lo sagrado: más bien son ellas mismas quienes coexisten con la unidad primigenia y fundamental. En la mencionada tradición poética, el hombre es portador de la verdad y representante único de la especie humana: está por fuera de la naturaleza y debe volver a ella.

---

<sup>316</sup> *Ibid.*, p.278.

<sup>317</sup> Es por medio de la presencia de María Griselda que Alberto, se le revela su relación con la poesía: “Sí, Alberto, es cierto que he escrito versos para María Griselda. Pues por ella me encontré al fin con mi verdadera vocación, en ella me encontré con la poesía...” Vease: María Luisa Bombal, *Obras Completas...*ed.cit., p.205.

<sup>318</sup> Me refiero específicamente a unas de sus *Iluminaciones*. En el bosque están reunidos todos los elementos naturales. Hay un encuentro con cada uno de ellos, un encuentro que remite a la infancia, a los estados más puros: “En el *bosque* hay un pájaro, su canto os detiene y ruboriza. Hay un reloj que no suena”. Del bosque brota la unidad profunda de seres y esencias, en él se corresponden elementos: “Hacia los pilares del bosque /Hacia los fustes del embarcadero/Cuyo ángulo verberan torbellinos de luz”. El bosque es en sí mismo el protagonista, no hay intervención de la mujer como fuente principal.

<sup>319</sup> El bosque es una zona umbral de lo indefinido y etéreo que permite la evocación nostálgica, aspecto que retomaron Baudelaire y los simbolistas. La poesía permite la restauración con la unidad perdida. El bosque es un templo sagrado (Verso de su poema *Correspondencias*: “La Natura es un templo donde vivos pilares...”.) y cuando no es un templo, se convierte en una condena, por ejemplo, en “Obsesión” de *Las Flores del mal*: “Grandes bosques, me espantáis como catedrales”. Si bien no me propongo hacer un análisis poético, la concepción del bosque tiene una mirada dual: es templo o es condena. Se encuentra en esta permanente tensión, aspecto que no está presente en la concepción bombaliana.

<sup>320</sup> En *La tierra baldía* se encuentra la alegoría a la tierra que está agotada, es un testimonio de la decadencia y la desesperanza espiritual de la civilización. La desertificación ecológica es equiparable al espíritu humano. El sujeto cartesiano fracasa en el intento de salir del bosque, acaba por extinguirse a sí mismo. En el error de talar su bosque se mutila a sí mismo.

En este sentido, el pensar poético es una conexión con la esencia metafísica perdida: “El hombre no está dentro de la naturaleza, sino que la pone de frente a él y esta relación es la que esconde la pérdida de su esencia. Corresponde a los poetas iluminar a los hombres, “seguir las huellas de los huidos”, como decía Hölderlin. Su primera función será facilitar que el hombre se dé cuenta de su pobreza”<sup>321</sup>.

Hay varios puntos de diferencia de esta visión con la poética bombaliana: en primer lugar, la mujer es la protagonista de este vínculo; en los casos de los autores la voz poética es masculina. En segundo lugar, la mujer en sí misma es una extensión o prolongación de la naturaleza, no está dividida entre dos mundos (sensorial/racional, natural/civilizado), más bien, el orden patriarcal la lleva a escindirse y sentir la angustia de la distancia con los espacios naturales. La iluminación de Ana María o María Griselda no es una idea metafísica que consiste en evidenciar la carencia interna por el distanciamiento hacia el espacio del bosque. Esa nostalgia que se lleva como una cavidad ante la memoria de la separación entre civilización/naturaleza, del desprendimiento de la fuente original y primigenia para ir hacia las ciudades. El lenguaje simbólico de Bombal no consiste, desde mi punto de vista, en señalar la precarización, todo lo contrario: las mujeres rebosan de conexión natural, solo necesitan huir del orden impuesto que les impide a ellas mismas ser las fuentes originales, ya que es un orden que las apaga y las marchita internamente.

En este sentido, el claro del bosque —el reencuentro consigo mismas— representa una comunión y un *continuum* de la expresión de la totalidad del ser, su autenticidad, libertad y plenitud:

---

<sup>321</sup> Marcos Yáñez Velasco, *El bosque literario: genealogía de un paisaje literario...*, ed. cit., p.287.

El claro del bosque es un centro en el que no siempre es posible entrar; desde la linde se le mira y el aparecer de algunas huellas de animales no ayuda a dar ese paso. Es otro reino que un alma habita y guarda. Algún pájaro avisa y llama a ir hasta donde vaya marcando su voz. Y se la obedece; luego no se encuentra nada, nada que no sea un lugar intacto que parece haberse abierto en ese solo instante y que nunca más se dará así. No hay que buscarlo. No hay que buscar. Es la lección inmediata de los claros del bosque: no hay que ir a buscarlos, ni tampoco a buscar nada en ellos. Nada determinado, prefigurado, consabido<sup>322</sup>.

El vínculo de las mujeres bombalianas con el bosque es perpetuo y sagrado, ellas son la prolongación de esa sabiduría milenaria. El bosque suplanta la casa doméstica: es su refugio, su protección y el auténtico hogar; sus cabellos son ríos y raíces que nacen para entremezclarse con el bosque, perpetuando así la unión de conocimientos antiquísimos y atemporales.

Por otra parte, la sociedad occidental del siglo XX desarrolla un correlato de la cosificación de la naturaleza, los pueblos indígenas han sido expulsados de sus bosques por la tala, la minería o las plantaciones de otros recursos naturales:

Los colonos, en efecto, llegaron, y con ellos llegaron los puentes, la deforestación a marchas forzadas, la construcción de resbaladeros de madera por los que deslizar los tramos de almadía para sortear los peores saltos de agua y canales por donde circundar los rápidos, los grandes asentamientos, los cementerios, los molinos y el servicio postal. Obligaron al bosque agreste a retroceder<sup>323</sup>.

El bosque revela el desgobierno de los colonizadores, que llegan a violentar a los indígenas cada vez más desprotegidos de sus tierras y, por lo tanto, más dependientes del hombre blanco: “El bosque es el lugar de la alienación, de los beneficios de la naturaleza esquilmada para hombres de la ciudad, de la pérdida de identidad de las poblaciones indígenas”<sup>324</sup>.

---

<sup>322</sup> María Zambrano, *Claros del bosque...*, ed. cit., p. 2-3.

<sup>323</sup> Annie Proulx. *El bosque infinito*. (Trad., de Carlos Milla Soler). Tusquets, Barcelona, 2016, p.381.

<sup>324</sup> Marcos Yáñez Velasco, *El bosque literario: genealogía de un paisaje literario...*, ed. cit., p. 265.

Pese a la lucha, los pueblos fueron expulsados de sus bosques por la tala, la minería o las plantaciones de aceite de palma, lo cual acentuó las grandes empresas de extracción de recursos instaladas alrededor del mundo. Hay una herida profunda en el centro del bosque que aún se prolonga hasta nuestros días, “La cavidad, como una herida en la profundidad del bosque, simboliza la empresa colonial”<sup>325</sup>. La empresa colonial es el imperio actual del capitalismo.

Los bosques y los ríos son espacios de memoria colectiva y conexión consigo mismos, en el claro están los verdaderos valores éticos del cuidado y protección de la vida. El centro de la vida depende de la conexión vital con los espacios naturales. Por eso es necesaria y urgente una conciencia ecológica que vuelva al pacto del ciclo ambiental natural sin intervenciones destructivas por parte de la mano humana.

## **Naturaleza y proyecto civilizatorio**

María Griselda y Ana María se encuentran inmersas en una búsqueda sensorial para instalar un nuevo entendimiento de la sabiduría femenina bajo la premisa de “creer en la sabiduría de nuestros cuerpos y en la prioridad de saber a través de nuestra corporalidad en la relación. Sentir es una forma de saber”<sup>326</sup>. Las protagonistas de *La amortajada* y *La historia de María Griselda* perciben su entorno y sienten a través de la naturaleza. Cuando la lluvia surca el

---

<sup>325</sup> *Idem.*

<sup>326</sup> Original en inglés: “belief in the wisdom of our bodies and the priority of knowing through our corporality in relationship. Feeling is a way of knowing”. Véase: Mary Judith Ress. *Ecofeminism in Latin America*. Maryknoll: Orbis Books, Maryknoll, 2006, p.135. Traducción personal.

féretro de Ana María, ella ingresa en estados emocionales de nostalgia y bienestar. Asimismo, María Griselda se encuentra libre de ataduras al ingresar al bosque. La naturaleza se fusiona con ellas sosteniendo un lazo vital. La obra va presentando la vegetación y los bosques para sellar la alianza mujer-naturaleza. La subordinación de la mujer, la imposición y la conquista sobre el cuerpo de ambas protagonistas, constituyen una alegoría del proyecto de civilización, de allí los contrastes entre espacios abiertos y cerrados, entre el campo y la ciudad, entre el bosque y las casas. Ambos son aspectos que se conectan incluso con la colonización de Latinoamérica, donde la apropiación y dominación fueron las banderas para librar un dominio sobre los territorios.

Desde la perspectiva de Cixous, se necesita ese otro al cual dominar e imponer el poder, “Eso que llamamos «otro» es una alteridad que se afirma, que entra en un círculo dialéctico, que es el otro en la relación jerarquizada en la que él mismo reina, nombra, define, atribuye, «su» otro”<sup>327</sup>. La figura de colonizador-colonizado se actualiza en esta relación jerarquizada, la cual determina el papel que cada individuo, ya sea de sumisión o posesión, tendrá sobre el otro.

Las relaciones planteadas por Cixous se reflejan en la obra de Bombal. Abren paso a una reflexión sobre la colonización del cuerpo de la mujer y su conexión con la naturaleza. Son las mujeres quienes se sienten afectadas por la subordinación de un sistema capitalista que precariza sus vidas y sus cuerpos. La explotación y el control de la naturaleza es metáfora del cuerpo de las mujeres, son ellas quienes identifican estas condiciones de opresión. Silvia Federici analiza cómo el cuerpo de las mujeres ha sido apropiado por el hombre y el Estado, ya que fue un elemento fundamental para la transición del capitalismo y la acumulación

---

<sup>327</sup>H. Cixous. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura...*, ed. cit., p.12

primitiva: “en el capitalismo las mujeres mismas se convirtieron en bienes comunes, su trabajo fue definido como un recurso natural que quedaba fuera de las relaciones del mercado”<sup>328</sup>. El cuerpo fue progresivamente definido como lo otro, aquello desconocido y extraño. Si bien, las mujeres bombalianas no son seres precarizados en términos materiales o esclavas de una fuerza de trabajo, todo lo contrario, tienen privilegios materiales que provienen de sus vínculos familiares y maritales. No obstante, sobre ellas se simbolizan los abusos y la apropiación del cuerpo que se puede padecer desde una posición femenina: silencio, opresión y encierro. Los personajes de Bombal son mujeres limitadas a existir en función de un esposo y una familia, sin posibilidades de tener una voz y una vida propia. Las casas de cristal sofocan a estas mujeres y al final es su conexión con la naturaleza lo que les permite librar la batalla contra el encierro.

Los personajes bombalianos (en particular Ana María y María Griselda) defienden un mundo en armonía con la naturaleza y la comunicación corporal o sensorial que es negada por la sociedad patriarcal, razón por la cual Ana María viaja a las entrañas de la tierra y teje una unidad integral con el cosmos vegetal y, por otra parte, María Griselda se refugia en los bosques para solventar su situación matrimonial y hacer su vida más llevadera. La autora señala los roles de las mujeres de clase alta y evidencia los maltratos que acontecen como una forma de crítica ante el régimen patriarcal. Aunque no es explícita con la propuesta de un orden social alternativo, ella plantea las bases de una relación más orgánica con la naturaleza, como lo afirma Zoila Yovanna Clark:

Desde esta perspectiva, podríamos concebir que los relatos líricos de Bombal son una muestra de escritura femenina y, a su vez, contienen ideas que podrían considerarse ecofeministas, por su énfasis epistemológico y corporal enraizado en el mundo de las

---

<sup>328</sup> Silvia Federici. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. (trad.; Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza), Traficante de sueños, Madrid, 2010. p.35.

sensaciones. Así, la voz narrativa crea un discurso multi-sensorial desde el límite de lo irracional y lo racional para expresar su experiencia particular, demostrando claramente la conexión entre la dominación de las mujeres y la de la naturaleza para subvertirla a través de la escritura<sup>329</sup>.

Es claro, entonces, que las protagonistas bombalianas viven al margen de sí mismas, pues no tienen una voz y un proyecto de vida propio: están encapsuladas en una burbuja que les impide tomar decisiones por sí mismas y se encuentran al margen de la sociedad, pues no son partícipes activas en las esferas públicas y no tienen un proyecto personal por fuera de la familia. Su vida transcurre entre un cuarto matrimonial que no es propio y un balcón o un jardín de una casa lujosa. Las mujeres están en el ámbito privado y los hombres en el público, posiciones duales jerarquizadas del logocentrismo, como lo describe Cixous:

### **¿Dónde está ella?**

Actividad/pasividad,  
Sol/Luna,  
Cultura/Naturaleza,  
Día/Noche,

Padre/Madre,  
Razón/sentimiento,  
Inteligible/sensible,  
Logos/Pathos,

Forma, convexa, paso, avance, semilla, progreso.  
Materia, cóncava, suelo -en el que se apoya al andar-  
Receptáculo.

Hombre  
Mujer<sup>330</sup>

---

<sup>329</sup> Zolia Yovanna Clark. "Eco-feminismo en la narrativa surrealista de María Luisa Bombal"... , ed. cit., p.61.

<sup>330</sup> H. Cixous. *La risa de la medusa: ensayos sobre la escritura...*, ed. cit., p.13.

Se podría afirmar entonces que Bombal acude a la división de Cultura/Naturaleza. No obstante, ligar la mujer a la naturaleza<sup>331</sup> es volver la mirada sobre el cuidado de la misma. En un momento histórico donde Chile comienza una voraz industrialización y donde se generan los desplazamientos del campo a la ciudad, estas obras representan una crítica al proyecto civilizatorio. Incluso en las entrevistas la autora señala que, luego del regreso de su larga estadía fuera del país, encuentra una Chile permeada por la contaminación, la edificación y la industrialización<sup>332</sup>. Desde esta perspectiva, las protagonistas bombalianas podrían incluso representar a su madre patria, aspecto que no desarrollo en este estudio, pero que es una posibilidad de exploración dada la relación madre-patria<sup>333</sup>.

Por otra parte, el lenguaje de la naturaleza es inexorable y destruye las divisiones, las clases y las normas sociales. Siguiendo la línea de pensamiento de Cixous, en palabras de Bray Abigail: “Diría que la economía libidinal femenina no es una metafísica de la presencia o inmediatez de la materialidad del deseo, sino que más bien describe un movimiento en la misma dirección que la materialidad. Esta relación paradójica entre lo sensible o lo empírico

---

<sup>331</sup> En su tesis, Paula Lobos Quiero diferencia la conexión mujer-naturaleza desde una perspectiva esencialista clásica-naturalista y constructivista-cultural. En la primera se define que el vínculo de la mujer con la tierra es universal y radica en una esencia, es decir, se da de manera automática al instalar un lazo sagrado y misterioso. En cambio, en el segundo se considera dicha relación por fuera de una esencia, más bien, se destaca un aspecto histórico-cultural. A lo largo de la historia, la mujer ha estado encargada de las tareas reproductivas y domésticas vinculadas con el cuidado y la subsistencia de los otros, por ende se considera que ha desarrollado de generación en generación un lazo más estrecho con el campo y la naturaleza, ya que ha estado excluida de las conquistas de las tierras, de las posesiones o conquistas en las guerras. Su trasegar ha estado en conexión con artes consideradas menores: cocina, tejido, cosecha, salud, enseñanza, limpieza, entre otros. Véase: Paula Lobos Quiero. *El despertar de la conciencia femenina y ecológica en La última niebla de María Luisa Bombal* (dir. Azucena Castro). Stockholms Universitet, Suecia, 2017, p. 15-17 [Tesis de doctorado].

<sup>332</sup> Véase la sección de entrevistas a la escritora. María Luisa Bombal, *Obras Completas...*, ed. cit., p.210.

<sup>333</sup> “Esta nueva preocupación geográfica por el medio ambiente conectada a la subordinación de la mujer es en realidad algo que también aparece en el proceso de colonización de Latinoamérica y forma parte de su historia. En consecuencia, muchas de las reflexiones ecofeministas hablan de la colonización de las mujeres, ya que culturalmente los países colonizados han sido siempre representados como una mujer. El género es parte del discurso histórico de las naciones, como bien señala Doris Sommer en *Foundational Fictions: The National Romances of Latin America* (1991). No es entonces sorprendente que escritoras latinoamericanas puedan haber escrito desde una perspectiva ecofeminista antes de que existiese este tipo de feminismo, tal y como sugiero en mi análisis de tres cuentos de María Luisa Bombal: “El árbol”, “Las islas nuevas” y “La historia de María Griselda”. Véase: Zolia Yovanna Clark. “Eco-feminismo en la narrativa surrealista de María Luisa Bombal”. *Cuadernos de Cilha*, 12, (2010), p.60.

y lo trascendental es en sí misma una deconstrucción de la dicotomía cuerpo/mente”<sup>334</sup>. La economía libidinal tiene intención de trascender dichas barreras y, en últimas, es una postura ética. La propuesta de Bombal apunta a restaurar la relación con la naturaleza.

Un sistema ético respetaría la biodiversidad de todos los seres, generando puentes de comunicación y relaciones de corresponsabilidad mutua. Esta es la utopía del ecofeminismo y a la vez de la propuesta insurrecta de Cixous al quebrar la división civilización/naturaleza. La obra de Bombal realza continuamente la naturaleza, proporcionando un toque de vistosidad a los paisajes en conexión con el sentido emocional de la protagonista, aspecto que desarrollo con profundidad en capítulos anteriores.

Según Macarena Areco Morales se puede establecer un continuo en la representación espacial de las obras estudiadas que va desde la ciudad hasta la naturaleza, pasando por el íntimo espacio intermedio de la casa. Lo que prima es la irrelevancia de los espacios urbanos y la negatividad de los hogareños en oposición a la centralidad del entorno natural como elemento vivificador. El espacio citadino se subordina al campo, el cual se presenta como punto de partida y de llegada, como centro en el que se desembocan todas las incursiones urbanas normalmente indeseadas. El espacio íntimo del hogar suele aparecer como un entorno de asfixia y desesperanza a pesar de ser mucho más protagónico en la narrativa bombaliana que la propia ciudad. La ciudad, en cambio, aparece como entorno ajeno a los personajes en contadas escenas<sup>335</sup>.

---

<sup>334</sup>Original en inglés: “would argue that the feminine libinal economy is not a metaphysics of the presence or immediacy of the materiality of desire, but rather describes a movement in the same direction as materiality. This paradoxical relationship between the sensible or empirical and the transcendental is itself a deconstruction of the body/mind dichotomy”. Vease: Abigail Bray, *Hélène Cixous: Writing and Sexual Diference*, Palgrave Macmillan, Hampshire, 2004. Traducción personal.

<sup>335</sup> Macarena Areco Morales. “Ellas hablan con nadie en el jardín: naturaleza y subalternidad en relatos de María Luisa Bombal y Alejandro Zambra”, (Ed. Macarena Areco Morales y Patricio Lizima) *Biografía y textualidades, naturaleza y*

La economía libidinal femenina se despliega en los ríos, en los bosques, en el campo. Es, por ejemplo, *La historia de María Griselda*, un guiño al Malleco, este río que surca el sur de Chile y cuyo curso natural nace de las laderas del volcán Tolhuaca. En su narrativa, Bombal lo describe como un río impetuoso, salvaje e indómito, no obstante, este espacio natural ha sufrido una serie de transformaciones por sustancias contaminantes en la actualidad; además hay un dominio sobre él por la tecnificación de los viaductos y los proyectos turísticos y de ingeniería. Las construcciones alrededor del río Malleco son una de las mayores obras de ingeniería metálica de Chile y, para 1886, el gobierno lo visionó como una oportunidad de porvenir económico para el país. Sobre él recaen los proyectos de civilización<sup>336</sup>.

Actualmente, los sistemas biodiversos se encuentran en peligro, el sociólogo Ulrich Beck llamó a este fenómeno: “la sociedad del riesgo”<sup>337</sup>, es decir, la configuración de todos aquellos elementos que ponen en peligro la vida humana y natural: contaminación, pesticidas, herbicidas, transgénicos y conservantes. En este orden de ideas la literatura bombaliana muestra los escenarios naturales en su estado más puro. El Malleco que describe Bombal se aleja de la intervención de la ingeniería y el turismo, se encuentra en su estado primigenio por fuera de la mano de la ingeniería, es en realidad un espacio de unión entre la mujer y el río, un lazo de conexión vital que refleja el diálogo entre la vida humana y la vida natural:

destacando una conexión histórica visible en el patriarcado capitalista industrial como origen de la crisis ecológica y el dominio sobre el cuerpo de la mujer; una conexión conceptual, evidente en dualismos jerarquizados como naturaleza/cultura donde queda patente un sesgo de género al desvalorizar las mujeres y la naturaleza; una conexión epistemológica, debida al cuestionamiento de imparcialidad de una ciencia que empieza por

---

*subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2015, p. 220-222.

<sup>336</sup> Véase: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-93941.html>

<sup>337</sup> Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo global*, 1986.

Véase: <https://polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/324/319>

un alejamiento innatural entre el ser y la naturaleza; una conexión ética, que remite a la ética del cuidado, despreciada por el patriarcado, para establecer un vínculo positivo con la naturaleza; y, por último, una conexión política manifiesta, que pone de relieve la analogía entre el dominio patriarcal desde el feminismo y el de los seres vivos no humanos desde el ecologismo<sup>338</sup>.

Quizás el guiño al río Malleco sea un acercamiento a los espacios naturales chilenos. Hay una conexión visible entre el patriarcado, el capitalismo y la industrialización, de allí se origina la crisis ecológica y el dominio sobre el cuerpo de las mujeres. Estas reflexiones remiten a una ética del cuidado despreciada por el patriarcado por su alejamiento entre el ser y la naturaleza.

La relación de Ana María con la naturaleza es una alegoría del restablecimiento y la resignificación con el ser humano. Ella misma se repara a través de su cuerpo y muestra una conexión distinta con su entorno donde la explotación y la devastación no tienen cabida. *La amortajada* podría así considerarse como una obra protoecologista, en tanto hay una valoración positiva y trascendente del cuerpo femenino y de la naturaleza en oposición a la intervención de los paisajes naturales que está en pro de una industrialización la mujer, la cual encuentra desahogo y sanación en la naturaleza ante los daños y las heridas abiertas por una sociedad industrial y capitalista. La fusión de Ana María en la naturaleza simboliza una rebelión contra el triángulo: casa-cultura-ciudad: “Ser abandonada en el corazón de los pantanos para escuchar hasta el amanecer el canto que las ranas fabrican de agua y luna, en la garganta; y oír el crepitar aterciopelado de las mil burbujas de lino. Y aguzando el oído percibir aún el silbido siniestro con que en la carretera lejana se lamentan los alambres eléctricos” (p. 85). Dicha rebelión constituye una reflexión alrededor del lazo de las mujeres

---

<sup>338</sup>. Zolia Yovanna Clark. “Eco-feminismo en la narrativa surrealista de María Luisa Bombal”..., ed. cit., p.23.

y su rol histórico relacionado con la civilización; con esto, la autora aúna a la reflexión ecofeminista en tanto desea reestablecer esta fuente vital de lazo con la naturaleza.

## Conclusiones

El destejer las imposiciones de la gran institución familiar es la labor de una mujer silenciada en un contexto histórico de mediados del siglo XX. Lograr soltar los nudos es lo que se propone una mujer como Ana María para saldar las deudas simbólicas y los odios acumulados durante su vida. El tejido y la insurrección son conceptos que se han ido fusionando a lo largo de esta investigación para mostrar cómo las protagonistas de Bombal escapan del mundo racional y civilizatorio. En este sentido, ambas categorías se fugan del gran proyecto moderno para instalarse en un mundo simbólico, en últimas, un mundo femenino donde la ley del gran otro cae para reconocer la insurrección, es decir, lo indómito que está por fuera del dominio de lo masculino.

Lo insurrecto denuncia y se expresa con voz y cuerpo, con una identidad sólida para sublevarse. La paradoja de Ana María se encuentra en que aquello insurrecto llega en el tránsito vida–muerte. Ana María sólo logra ser libre en la muerte y ésta es una de las críticas más explícitas de la autora: sólo en la muerte una mujer se puede liberar de la subyugación de la ley del patriarcado. ¿Quién es Ana María? ¿Para qué muere? La identidad de la protagonista, al llamarse la amortajada, está atravesada por la muerte. El lector y la lectora logran acercarse a su realidad a partir del mosaico de recuerdos que ella presenta: hijos, hija, familiares, amores y amantes están presentes en su despedida fúnebre. Se logra conocer su testimonio de manera pendular entre una reminiscencia y otra que se teje a partir de una red relacional.

Ana María logra su insurrección a partir de diversas figuras: el mito, el cuerpo telúrico, el cabello, la naturaleza, y en especial el tejido, que abonan a su liberación. El mito

está presente en mi lectura en tanto la obra se ha interpretado en clave de figuras como Penélope y Aracne,. Ambas son emblemas por excelencia de las tejedoras del destino, las cuales se pueden trasladar a la imagen de la protagonista bombaliana en su vínculo con el tejido y su carácter insurrecto, ya que, al estar por fuera de las tareas masculinas, escapan de las lógicas dominantes de conocimiento. Se instalan otras formas de saber en conexión consigo mismas, con la naturaleza y con el mundo emocional. Hay múltiples prácticas textiles que establecen la conexión entre la mujer y el tejido. Son, por ejemplo, de las comunidades *tzeltales*, con sus bordados de *xmanikté*, además del arte textil andino, el textil *kipu* y, de manera sumaria, las experiencias textiles del calado o del tejido de aguja de las mujeres de Cartago-Colombia y las de las indígenas *kaméntsá* del suroccidente colombiano, con sus tejidos *tsombiach*. También hay múltiples figuras míticas que vinculan la mujer con los hilos del destino: las Moiras, Atenea y Ariadna y por otro lado, se encuentran figuras folclóricas como la diosa Ix-chel y la leyenda de Walekeru.

Siguiendo esta línea de pensamiento, visibilizar la imagen de una Ana María tejedora es reconocer la valía de un saber de las mujeres que se ha transmitido generación tras generación, a través de las genealogías femeninas consolidadas en el arte del tejido. Ana María teje para salvarse en medio de un contexto cultural de opresión y silencio. Teje en los momentos de mayor desolación, soledad y tristeza. Teje para naufragar en medio de las oleadas emocionales que acompañan su vida. El tejido es un refugio para encontrarse consigo misma. Su accionar es *penelopeano* en tanto acontece en silencio, al interior de sí misma; no obstante, es un actuar transgresor, ya que escapa de la lógica dominante y la despoja de los nudos, integrándola con un sentido transcendental.

Por otra parte, el tejido de Aracne se fusiona con el cosmos, los hilos que se desprenden de la tejedora arácnida son conexiones telúricas que conducen el gran mándala del viaje uterino. Son hilos de agua y tierra que configuran el regreso a la raíz, es decir, a la madre tierra, despojando a la amortajada de un peso en vida y de su encierro en el ámbito doméstico. El tejido devuelve el poder y el saber a la mujer y la reintegra a su esencia natural. Gracias al tejido arácnido se desprende el viaje uterino hacia un canal que trasciende la vida terrenal y que deriva en una fuerza superior irruptora del continuo orden lógico que excluye la otredad.

En este orden de ideas, los tejidos indígenas mencionados durante el estudio (*tzeltales*, *kipu*, *calados* y *xmanikté*) se unen a la cosmovisión bombaliana, ya que se integran con una visión del mundo imbricada en la contemplación y la reflexión como rituales del tiempo propio de las mujeres. El tejido entonces plantea otro paradigma de saber que vincula las manos de las mujeres con la creación y su fuerza transformadora imbricada con la cosmogonía indígena.

Ana María hila y deshila una urdimbre de sanación y sublevación de los dolores de su vida. Este tejido tiende puentes con diversos símbolos femeninos por su carácter cíclico y atemporal: el agua, la tierra, la sangre menstrual o la luna son un conjunto de constelaciones alrededor de este ritual compuesto de hilos y agujas. Penélope, Aracne y los tejidos indigenistas son, de manera sumaria, figuras para comprender las transgresiones de las protagonistas bombalianas. Ellas son quienes resquebrajan el logocentrismo desde sus propias fuentes. El tejido es un acto creativo que proviene del propio cuerpo y del conocimiento de las mujeres. La amortajada es una mortal que continúa con la obra de Penélope y Aracne para rehacer su propia vida rota por las imposiciones del silencio, el

sometimiento y la prisión del patriarcado. La mujer de esta obra se reconecta con la pulsión de vida ligada a la naturaleza al cuestionar las normas y no lograr adaptarse a las reglas.

Ana María es un agente activo de creación y transformación en la escritura insurrecta, lo que visibiliza otra forma de ser mujer desde una lógica cercana a la mágica, maravillosa y natural. Una lógica a la que, durante mucho tiempo, estuvo anclada la representación de lo femenino por parte de los grandes autores de la literatura hispanoamericana, los cuales son herederos, hasta cierto punto, de un surrealismo europeo que vio siempre a la mujer como clave o acceso a lo maravilloso; baste pensar en las representaciones femeninas de Cortázar, Carpentier, García Márquez o Miguel Ángel Asturias, entre tantos otros, para darnos cuenta de una imagen de la mujer anclada al conocimiento metafísico, al mundo natural, a lo maravilloso, lo mágico y lo irracional. Estas representaciones sirvieron para alejar a la mujer del orden de lo racional, lo cual también le privaba de otros derechos o la encarcelaba en las etiquetas que la disminuían: infantil, loca, desviada. Sin embargo, las mujeres escritoras como Bombal también han sabido reapropiarse de estos elementos, sus protagonistas en sí mismas son fuentes de conocimiento metafísico, sus cuerpos son expresión de una conexión vital con la naturaleza. La autora sobrepone a sus personajes los estereotipos de la mujer loca-desviada y los posiciona en un lugar de saber y autodeterminación, distinto a la debilidad y la pasividad de los personajes creados por los autores. Es gracias a la determinación que la amortajada logra emprender su viaje uterino y liberarse de las ataduras en vida y es esta misma fuerza la que le permite a María Griselda sobrevivir a su encierro y entregarse a la experiencia del bosque y del río; en últimas, se instalan en una lógica donde aflora la libertad y las protagonistas se autorreconocen y sublevan ante un contexto que les impone una sola forma ser mujer regida por el patriarcado.

Sin duda alguna, las heroínas bombalianas son también mujeres que caen en contradicciones al ser mujeres divididas entre el deseo y el mandato social (basta pasar la mirada por la configuración de su historia vital de matrimonio y familia). Como lo afirman Gilbert y Gubar<sup>339</sup> en su análisis de los personajes de Jane Austen, las protagonistas están divididas entre el deseo conflictivo de afirmación en el mundo y el retiro a la seguridad de las normas.

Las subversiones de Ana María y María Griselda son ocultas, no se muestran de forma pública: se encuentran en la interioridad, lo cual corresponde con un modo *penelopeano* de actuar. Ana María teje de manera íntima y también se libera en el viaje uterino, que es un canal completamente ajeno al mundo de los vivos, en tanto, María Griselda tiene una vida paralela en el bosque y en el río, lejos de la casa matrimonial donde impera la ley del patriarcado; en este sentido, se mimetiza para tratar de cumplir el rol de esposa que no logra asumir plenamente.

Si bien ambas contravienen a las normas del sistema falocéntrico, siguen siendo mujeres condenadas al aislamiento, la soledad, la segregación y la incomunicación debido a la sociedad patriarcal. En este sentido, deben resistir a las presiones del medio; de allí su fuga en la naturaleza, en los bosques y en la propia muerte como la única manera de afrontar las consecuencias de la transgresión de los límites asignados. Resulta interesante que, pese a la opresión, sean las propias mujeres los sujetos de enunciación al ser ellas mismas quienes relatan sus emociones y pensamientos. Es por eso que la escritura de Bombal es insurrecta y también política, en tanto expone la situación de las mujeres burguesas de mediados del siglo

---

<sup>339</sup> Cfr. Sandra Gilbert y Susan Gubar. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. (trad. Carmen Martínez Gimeno), Cátedra, Madrid.

XX. La voz de la amortajada es indudablemente denunciativa ya que describe la situación de opresión a partir de la biografía particular de Ana María, que a su vez es reflejo de otras biografías femeninas de la época. La escritura de Bombal, además, propone otra forma de la feminidad posible en un universo literario lleno de constelaciones simbólicas que emanan del cuerpo de estas mujeres: sus trenzas, sus tejidos y su cuerpo son los canales para oponerse de manera pacífica y contundente ante un orden establecido con una postura radical (en tanto plantea un cambio de paradigma) La conexión del cuerpo de la mujer, en especial la de sus cabellos con la tierra, es un retorno a la escritura en tinta blanca de Hélène Cixous, la cual le otorga un valor al ciclo fecundo de la naturaleza y del cuerpo, a las estaciones y a las transformaciones personales que se suceden como la vida que renace siempre. Es una escritura que alienta la búsqueda de la esencia de lo femenino desde un modo de conocimiento por fuera del canon racional, que acepta otras vías de conocimiento provenientes del mundo natural y de lo telúrico para el conocimiento de sí.

En la apropiación de su cuerpo y de su voz se consuma la insurrección. Es una liberación consigo misma y, a su vez, con los otros: son varios nudos de odio y resentimiento que están vinculados con personas e instituciones y que Ana María debe destejer para lograr la inmersión en otra realidad suprarreal. Es así como desteje el nudo del perdón hacia su hija (maternidad), el nudo de odio hacia su esposo (matrimonio), el nudo del resentimiento hacia su padre (familia) y el nudo del silencio hacia el cura (religión). Cada personaje representa una institución que de alguna manera enlaza a la amortajada en un deber ser y estos nudos simbólicos se liberan gracias a los hilos que tiende la amortajada con sus recuerdos, con la conexión que hace consigo misma y con la naturaleza. El tejido insurrecto es aquello que la libera y, en este sentido, no es sólo una artesanía, sino una escritura que ostenta un poder que

permite construir un destino y reapropiarse de una vida. También los ambientes que están por fuera de la lógica patriarcal (el bosque, el río y el hábitat telúrico) le permiten a la protagonista reconocer su valía, su experiencia y conocimiento. La naturaleza la ubica en un lugar distinto al que socialmente le ha sido dado. En dicho espacio no se encuentra dividida, ni tampoco silenciada, sino integrada. Las inmersiones en los bosques, los ríos y la vegetación son formas de resistir al proyecto moderno y de plantear una propuesta donde la mujer ya no es un receptáculo vacío que se llena con las ideas del hombre, sino todo lo contrario: es poseedora de conocimientos que el sistema falogocéntrico ha devaluado: la intuición, lo maravilloso y el lazo ancestral con la Naturaleza y todo lo cósmico. Esta visión de “lo femenino” subraya implícitamente una forma de conocimiento que proviene de la comunión con lo insurrecto. De esta manera, la mujer no pervive en la inmanencia, sino que logra trascender hacia la libertad y la autenticidad. No obstante, dichos valores son conquistados por la protagonista en otra realidad mágica y maravillosa que está por fuera de la realidad fáctica y objetiva del mundo de los vivos.

La obra de Bombal refleja la ambivalencia del sujeto femenino y las tensiones que la atraviesan: el amor-desamor, la frustración y la resignación. Si bien la autora echa mano del mundo onírico, simbólico y maravilloso (ya planteado con anterioridad por el feminismo aristocrático) para liberar a sus mujeres, dicha concreción no se logra realizar en el mundo real, es decir, en la cotidianidad. En una escala hipotética de transgresión, las protagonistas bombalianas se encontrarían en una bisagra que las sitúa en un inicio hacia una emancipación o transgresión que se presenta en ámbitos concretos de la realidad. La escritura bombaliana plantea una insurrección simbólica: las protagonistas sólo logran escapar bajo la esfera de su mundo interno.

Continuando esta línea de pensamiento de la escala hipotética, considero que en el escalón más alto de la pirámide insurrecta se situaría una mujer que en su camino se topa con diversos fracasos, contradicciones y errores, pero que al final logra expresarse tanto en la esfera pública como privada, volviéndose vencedora, aguerrida y valiente. Este tipo de mujeres se enfrentan a la ley del patriarca, exponiéndose a las consecuencias de dicha confrontación. No obstante, la escritura bombaliana (junto con otras escrituras anteriores) abonan a la construcción de las narrativas insurrectas donde la mujer integra la bisagra pública-privada.

La escritura de Bombal se encuentra en la zona desierta,<sup>340</sup> es decir, en el intersticio del discurso dominante para la época y su propia subversión. La zona desierta se encuentra en el centro de la crítica feminista para, desde este punto de vista, insertar la discusión sobre las estrategias simbólicas, pero contundentes, de las obras de autoría femenina en clave insurrecta y simbólica, que, en últimas, plantea un: “‘discurso a dos voces’ que siempre encarna en herencias sociales, literarias y culturales tanto de los silenciado como de los dominantes”.<sup>341</sup>

Sea pues, esta propuesta de lectura del tejido insurrecto y de la relación mujer-naturaleza una que continúe indagando y reflexionando alrededor de las zonas desiertas en las obras de escritoras que se atrevieron a poner entre paréntesis discursos imperantes en una época histórica donde el silencio era la forma de asumir la feminidad tanto en el plano de la ficción como de la realidad.

---

<sup>340</sup> *Idem*.

<sup>341</sup> Elena Showalter, “La crítica feminista en el desierto”, en *Otramente: lectura y escritura feministas* (coord. Marina Fe). Fondo de Cultura Económica, México, 1999, p. 88.

## BIBLIOGRAFÍA

- Acosta de Samper, Soledad. *El corazón de la mujer*. Biblioteca Virtual Universal. [En línea]  
<https://biblioteca.org.ar/libros/131014.pdf>.
- Anderson Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Fondo de Cultura Económica, México, 9ª ed., 1995, 2 vols.
- Areco, Macarena y Lizima Patricio. *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2015.
- Arnold, Denise Y. *El textil y la documentación del tributo en los Andes: los significados del tejido en contextos tributarios* (ed.; Alfredo Acevedo Nestárez). ILCA, Bolivia, 1ª ed, 2012.
- Aumann H. y Westermann D. *Les peuples et les civilisations de l'Afrique*, París, 1948, 140.
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio* (trad.; Ernestina de Champourcin). Fondo de Cultura Económica, México, 2000, 281 p. [Brevarios].
- Ballesteros, Luisa. *La escritora en la sociedad latinoamericana*. Universidad del Valle, Cali, 1997.
- Ballesteros, Isolina. La creación del espacio femenino en la escritura. La tendencia autobiográfica en la novela, (ed. María Mercedes Jaramillo, Betty Osorio de Negret y Angela Inés Robledo). *Escritoras colombianas del s XX Literatura y diferencia. La creación del espacio femenino*. Ediciones Unidades-Universidad de Antioquia, Medellín, 1995.
- Barrera, Jazmina. *Punto de cruz*. Almadía, México p.14. [En línea]:  
<https://docplayer.es/219635727-Punto-de-cruz-jazmina-barrera.html>.
- Barthes, Roland. *El placer del texto*, (trad.; Nicolás Rosa y Oscar Terán). Siglo Veintiuno Editores, México, 10ª ed., 1993.

- Belford Ulanov, Ann. *The feminine in Jungian Psychology and in Christian Theology*, Northwestern University Press, Evanston, 1971.
- Bombal, María Luisa. *La amortajada*. Editorial Universitaria. Santiago de Chile, 1993.
- , *Obras Completas Tomo 2* (comp. Lucía Guerra Torres). Titivillus, Santiago de Chile, 2005, p.40.
- Bornay, Erika *Las hijas de Lilith*. Cátedra, Madrid, 2<sup>a</sup>, 1995, p.17. [Ensayos Arte].
- Bornay, Erika. *La cabellera femenina: un diálogo entre poesía y pintura*. Cátedra, Madrid, 2<sup>a</sup> ed, 2010, pg.150. [Ensayos Arte Cátedra].
- Butler, Samuel. *La autora de la odisea* (trad.; Miguel Cisneros Perales, pról.; Alberto Marina Castillo). Athenaica, Sevilla. [Ensayo].
- Bruit – Zaidman, Louise. “Mujeres y rituales en las ciudades”, (Ed. Duby, Georges y Michelle Perro.), *Historias de las mujeres. La antigüedad*. Taurus, Madrid, 2001, [Colección: Historia de las mujeres].
- Carggiolis abarza, Cynthia. “El texto tejido de María Luisa Bombal”, (Ed. Macarena Areco y Patricio Lizima). *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2015.
- Cixous, Hélène. *La risa de la Medusa. Ensayos sobre la escritura* (trad.; pról.; Ana Marí Moix). Anthropos, España, 1995.
- Ciplijauskaitė, Biruté. *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Anthropos, Barcelona, 1994.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant. Alain. *Diccionario de los símbolos*, trads. Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, Editorial Herder, Barcelona, 1986.
- Crespo Becerra, Daniel Jael. *Cabello ritual* (dir. Adrián Gómez). Universidad Francisco José de Caldas, Bogotá, 2016, p.8. [Tesis de licenciatura].
- Domínguez García, Beatriz. *Hadas y brujas*. Universidad de Huelva, Huelva, 2018.

- Durand, Gilbert. *Estructuras antropológicas de lo imaginario* (trad.; Mauro Armiño). Taurus, Madrid. p.222. [Introducción a la arqueología general].
- Eliade, Mircea. *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama-Punto Omega, España, 1985.
- Fernández, Magalí *Elementos líricos, psicológicos y fantásticos en la obra de María Luisa Bombal*. Nueva York University. [Tesis de doctorado].
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. (trad.; Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza), Traficante de sueños, Madrid, 2010.
- Garcés, Fernando. *Escrituras andinas de ayer y de hoy*. INIAM-UMSS, Bolivia, 1ª, 2017.
- Glantz Margo *La modernidad empieza con la aguja*. p.2. [En línea]: <https://biblioteca.org.ar/libros/134213.pdf>.
- Guerra, Lucía. *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal*. Universidad Católica de Chile, Chile, 2012.
- . *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Universidad Autónoma de México, México, 2007.
- Gilbert, Sandra y Gubar, Susan. *La loca del desván. La escritora y la imaginación literaria del siglo XIX*. Trads. Carmen Martínez Gimeno, Cátedra, Madrid, 1998.
- Grimm, Jacob y Wilhelm. *Todos los cuentos de los hermanos Grimm*. (trad.; Francisco Payarols Casas). Rudolf Steiner, España, 2000.
- Homero, *La Odisea*, Libro 24, versos 130-40. [En línea]: [http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/\\_docs/Odisea.pdf](http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/ObrasClasicas/_docs/Odisea.pdf)
- Irigaray, Luce. *Yo, tú, nosotras*, trads. Pepa Linares. Ediciones Cátedra, Madrid, 1992.
- Jaramillo, María Mercedes Jaramillo. *Escritoras colombianas del s XX Literatura y diferencia. La creación del espacio femenino*. Ediciones Unidades-Universidad de Antioquia, Medellín, 1995.

- Joplin Klindienst, Patricia. "The Voice of the Shuttle is Ours", *Stanford Literature Review* 1, (1984).
- Lagarde, Marcela. *Claves feministas para la negociación en el amor*. Puntos de encuentro, Managua, 2001.
- López González, Aralia "De la intimidad a la acción La narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo". *Cuadernos universitarios*, 23 (1985).
- Mata, Juan. "La memoria de las palabras", en César Sánchez Ortiz y Aránzazu Sanz Tejada (ed.), *La voz de la memoria, nuevas aproximaciones al estudio de la Literatura*. Universidad Castilla –La Mancha. España, 5ª ed., 2018, p.32. [166 colección estudios].
- Miller, Nancy. "Arachnologies: The Woman, the Text, and the Critic", en su *Subject to Change: Reading Feminist Writing*, Nueva York, Columbia University Press, 1988.
- Martínez Lorea, Ruth Verónica. *Mayas y Tseltales, una identidad tejida en la vida* (David Velasco Yáñez). Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Jalisco, 2011, p.233. [Tesis de doctorado].
- Monegal, Emir Rodríguez. "Tradición y renovación" en *América Latina en su literatura*. Siglo XX, México, 1972.
- Orozco Vera, María de Jesús. "La narrativa de María Luisa Bombal. Principales claves temáticas". *Cauce Revista de Filología y su Didáctica*, 12 (1980).
- Ovidio, Las Metamorfosis. Libro VI, versos 132-6. [En línea]: <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/metamorfosis--0/html/>.
- Ortiz García, Jónatan "Viejo, roto y descosido: nuevos datos sobre la manufactura y uso de sudarios pintados en el Egipto grecoromano". *Revue des études anciennes*, 1, 119 (septiembre, 2019).
- Paniagua, Luis. *Claro rastro del mundo oscurecido. Seis acercamientos radiales a la memoria en la prosa de Ida Vitale*. Ed.; Ángel Cuevas. FEDEM, México, 1ª ed., 2020, p. 34. [Colección Premio Malcom Lowry].

- Piquer Sanclemente, Ruth. “Penélope y el tejido del tiempo. XVI Seminario de Arqueología Clásica”, en *XVI Seminario de arqueología clásica*, Universidad Central de México.
- Pérez Bustos, Tania. “El tejido como conocimiento, el conocimiento como tejido: reflexiones feministas en torno a la agencia de las materialidades”. *Revista Colombiana Sociología*, 2, 39 (mayo, 2016).
- Poblete Alday, Patricia y Rivera, Arana Carla. “El feminismo aristocrático: violencia simbólica y ruptura soterrada a comienzos del siglo XX”. *Revista de historia social y de las mentalidades*, 7, (Primavera, 2003).
- Proulx Annie. *El bosque infinito*. (Trad., de Carlos Milla Soler). Tusquets, Barcelona 2016.
- Pardiñas, Patricia. *Hacia la teoría de lo fantástico en la obra de María Luisa Bombal*, Washington, D.C.: Georgetown University, 1989, [Tesis doctoral].
- París, Diana. *Julia Kristeva. Gramática de la subjetividad*. (trad.) Campo de ideas, París, 2003. [Intelectuales].
- Piquer Sanclemente, Ruth. “Penélope y el tejido del tiempo. XVI Seminario de Arqueología Clásica”, en *XVI Seminario de arqueología clásica*, Universidad Central de México.
- Pinkola, Clarissa Estés. *Mujeres que corren con los lobos*. (trad.; Antonia Menini). Barcelona, Sine Qua Non, 12ª ed., 2008.
- Pérez Fontdevila, Aiana y Torra Meri. *¿Qué es una autora?* Icaria, Barcelona, 2019.
- Quijespi-Agnoli, Rocío. “La fe indígena en la escritura y la imagen: asimilación y resistencia en los Andes coloniales”. *Cuadernos de literatura*, 10, 19 (julio-diciembre, 2005).
- Russ, Joanna. *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*, trads. Gloria Fortún Dos bigotes, 1ª, [En línea]: <https://es.scribd.com/book/390892543/Como-acabar-con-la-escritura-de-las-mujeres>.
- Rich, Adrienne. *Nacemos de mujer. La maternidad como experiencia e institución*. trad. Anna Becciu y Gabriela Adelstein. Traficante de sueños, Madrid, 3ª ed., 2019.

- Rodríguez Monegal, Emir. “Tradición y renovación” en *América Latina en su literatura*. Siglo XX, México, 1972.
- Sonja, Sevo. *Nuevas voces femeninas en la narrativa colombiana actual*. . (dir. José Manuel Camacho Delgado), p.23. [Tesis de doctorado].
- Sagún de, Bernadino. *Historia general de las cosas de Nueva España*. Porrúa, México, vol., 2, 2008.
- Serra, Adolfo. *Caperucita Roja*. Nórdica infantil. Madrid, 2019.
- Scheuing, Ruth. *Penélope*, texto de una *performance* en colaboración con el compositor Marc Patch, 6 Bial de la Tapicería de Montreal, 1991.
- Todorov, Tzvetan. Introducción a la literatura fantástica, trad. Silvia Delpy, Editions du Seuil, 2ª. Ed., México, 1981.
- Vladimir Propp. *Morfología del cuento clásico*. Fundamentos. 2ª, Madrid, 1981.
- Valoyes Ríos, Anny Paola. *Trenzas afro como identidad cultural* (dir. Angelica Quinche). Universidad Piloto de Colombia, Bogotá, 2018, [Tesis de licenciatura].
- Velasco, Gloria Prado y Domenella Ana Rosa, comp. Universidad Autónoma Metropolitana. 1999. [Escrituras latinoamericanas y caribeñas contemporáneas]
- Yáñez Velasco, Marcos. *El bosque literario: genealogía de un paisaje literario* (dir. Antoni Marí Muñoz). Universidad Pompeu Fabra, Barcelona, 2017, p.86. [Tesis de doctorado].
- Zafra, Remedios. *(h)adas. Mujeres que crean, programan, prosumen, teclean*. Páginas de espuma. Premio Malaga 2012, España, 1ª ed., 2013, p.71 [Colección voces/ensayo].
- Zapata Ruiz, Teresa. El cuento de hadas, el cuento maravilloso o el cuento de encantamiento. Universidad de Castilla – La Mancha, colección Arcadi.
- Zagajewski, Adam. “Inicio de remembranza” *En defensa del fervor* (trad.; A. Rubio y J.Slawomirski). *Acantilado*, Barcelona, 2016.
- Zambrano, María *Claros del bosque*. Seix Barral, Barcelona, 1ª, 1986.

