

# María Luisa Bombal

## O una difícil travesía

(Del amor mediocre al amor pasión<sup>1</sup>)

SOLEDAD BIANCHI  
Universidad de París-Nord

### *"LA ULTIMA NIEBLA": TRADICION Y NOVEDAD*

Su larga permanencia en el extranjero<sup>2</sup>, su frecuente vecindad de artistas deseosos de innovar, su posible conocimiento de una poesía rupturista... podrían ser algunas de las causas explicatorias de la originalidad de la narrativa de María Luisa Bombal; pero, ¿es ésta una producción totalmente separada del uso de la época o puede insertarse en él? Para intentar una respuesta, se hace necesario esbozar cierta cronología y un contexto, y si bien lacónicos y aproximados, podrán entregar elementos para un entendimiento más completo, aunque siempre insuficiente y tentativo.

<sup>1</sup>Con este título, yo aludo al trayecto seguido por algunos personajes femeninos de la narrativa de María Luisa Bombal (MLB). Tal vez, esta denominación podría haber caracterizado el recorrido vital de la escritora, aunque pareciera que —en este caso— los términos de la progresión deberían invertirse...

<sup>2</sup>MLB reside en Chile hasta sus 13 años y, con posterioridad, por breves períodos: de 1931 a 1933; de 1940 a 1942; de 1973 hasta su muerte, en 1980, a los 70 años. Antes, en 1962, realizó una corta visita. Como adulta, sólo vivió 11 años en su país natal: datos tomados de *María Luisa* de Agata Gligo (Santiago, Edit. Andrés Bello, 1984, 180 pp.), única biografía sobre la Bombal que existe hasta el momento. Muchos de los antecedentes que aparecen en este fragmento han sido tomados de este libro.

Comienza recién la década del treinta cuando María Luisa Bombal regresa a Chile. Tiene 21 años, en 1931, y ha estado ausente desde sus 13. Pronto se dedica al teatro y se interesa por la literatura: posiblemente quiere continuar y recrear el ambiente vivido en París, donde había abandonado los estudios literarios para inscribirse en el teatro y escuela de actores "L'Atelier". Charles Dullin, su director, concede gran importancia a la improvisación, al rechazar el naturalismo de decorados y actuaciones que transforma en novedades constantes, trabajo de un profesional profundamente rebelde y creativo<sup>3</sup>. María Luisa prosigue en Chile sus dos inclinaciones y luego, con facilidad, se reúne con un grupo de artistas atraídos por las corrientes europeas de vanguardia de las que se sentían cercanos: Homero Arce, Alberto Rojas Jiménez, Diego Muñoz, Tomás Lago, Rubén Azócar, Juvenicio Valle, Pablo Neruda. En su mayoría son jóvenes empleados, provenientes de las clases medias: se juntan, conversan, discuten, se informan, publican<sup>4</sup>... Ella procede de otro medio social, pero se acerca por afinidades intelectuales. No cuesta imaginarla joven, atractiva y elegante, en esos cafés y restaurantes sombríos —tal vez tristes— donde se encontraban estos bohemios, acompañados muchas veces por "célebres bellezas de la época"<sup>5</sup>, originarias, por lo general, de la burguesía rica. Y si la Bombal no es adinerada, su reciente estada en Francia debe suplir esta carencia, de seguro intrascendente, para estos libertarios, algo anárquicos, más seducidos por el encanto que por la fortuna. La joven debe ser una de las pocas que supera el iniciático y pasajero viaje a Europa: allá ha asistido a la Universidad, conoce a Jean Louis Barrault, a Artaud... Desde Oriente viene llegando, en 1932, Pablo Neruda con muchos de los poemas que pasarán a integrar *Residencia en la Tierra*<sup>6</sup>: ambos deben ser los más prestigiosos de esas reuniones; a la timidez de la Bombal se opone la fuerte capacidad convocatoria del poeta, con talento para transformarse en centro y motor de actividades... Quizá sea en Santiago donde la futura narradora se entere de la avanzada artística

<sup>3</sup> Algunas publicaciones especializadas, la prensa y la radio han recordado en estos días el centenario de Charles Dullin, nacido el 8 de mayo de 1885: ver el diario *Le Monde* del 30 de abril, p. 14.

<sup>4</sup> Juvenicio Valle: *Tratado del bosque* (1932); en 1929 había publicado *La flauta del hombre Pan*. En 1933, Neruda publica *Residencia en la Tierra*, I y *El hondero entusiasta*; antes se habían impreso varias de sus obras, entre ellas: *Anillos* (1926), escrita en colaboración con Tomás Lago. La novela *De repente*, de Diego Muñoz, aparece en 1933... (Tal como en notas posteriores, la fecha entre paréntesis remite al año de aparición).

<sup>5</sup> Declaraciones reproducidas por A. Gligo, 48.

<sup>6</sup> Los tres volúmenes de *Residencia* aparecieron en 1933, 1935 y 1947, respectivamente.

europea, de la que poco o nada debe haber sabido en los colegios religiosos que frecuentó en los distinguidos sectores de Neuilly o del barrio dieciséis parisino. Algo en ella la hace sentirse diferente a la intelectualidad de la burguesía y, aunque sus preocupaciones sociales no coincidan con las de sus nuevos amigos, opta por éstos en su breve estada santiaguina.

Ya en 1933 se encuentra en Buenos Aires; el Cónsul de Chile la recibe, la acoge, le presenta escritores, se trata de... Pablo Neruda. Otro ambiente vanguardista: Victoria Ocampo, Oliverio Girondo, Norah Lange, Raúl González Tuñón, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Eduardo González Lanuza. Desde hace una década, varios participan en la creación e impulso de revistas que aportan la novedad<sup>7</sup>; la generalidad está más cerca del grupo de "Florida", ajeno a la necesidad que sienten los de "Boedo" de relacionar literatura e interés social. Para María Luisa Bombal, ahora no sólo existe la semejanza de inquietudes; ahora, a la coincidencia en visión y concepción del arte, se añade la similitud de procedencia social... ¿Cómo explicarse la posibilidad de contactar los medios intelectuales y su integración a ellos? Neruda pudo ayudarle; pero, tal vez, resulte más acertado pensar en la exigüedad numérica de estos sectores, restricción que cooperaba a la facilidad del encuentro y de la difusión de novedades; todos saben que María Luisa escribe, y muy luego, en 1935, Norah Lange y Oliverio Girondo la apoyan y colaboran a la publicación de *La última niebla*, novela corta que a muchos entusiasma.

En Chile se enfatiza la novedad del relato, que se aparta del cauce habitual (y dominante) de la literatura nacional del momento, de persistentes resabios naturalistas<sup>8</sup>. Sin embargo, su indiscutible diferencia encuentra antecedentes no sólo en escritos de idiomas extranjeros, sino también en hispanoamericanos<sup>9</sup> y chilenos, donde ya existían precursores de una escri-

<sup>7</sup>Algunas de estas revistas son: *Prisma* (1921), *Proa* (1922), *Nosotros* (1921), *Martín Fierro* (1924); César Fernández Moreno: "El ultraísmo" en *Los vanguardismos en la América Latina*. La Habana, Casa de las Américas, 1970. (Serie Valoración Múltiple), 31-46.

<sup>8</sup>A la excepción de Lucía Guerra Cunningham (*La narrativa de MLB: una visión de la existencia femenina*). Madrid, Playor, 1980. 205 pp. (Nova Scholar) y de José Promis ("LUN en el contexto novelesco de 1930-1935" en *Literatura Chilena, Creación y Crítica* N° 29 (California, julio-sept. 1984), 2-4), el resto de los críticos señala 1935 como la fecha de aparición de *La última niebla* (LUN) en la Editorial Colombo de Buenos Aires, prologada por Norah Lange. Sobre la acogida de LUN en Chile, ver: A. Gligo, 68 y Cedomil Goic: "LUN" en *La novela chilena. Los mitos degradados*. 4<sup>a</sup> ed., Stgo., Edit. Universitaria, 1976, 144-162 y 209-210. Los trabajos de A. Gligo y L. Guerra se clausuran con completas bibliografías críticas sobre el conjunto de la obra de la Bombal.

<sup>9</sup>Entre otras producciones en prosa: *Inquisiciones* (1925) de Jorge Luis Borges; *El juguete*

tura distinta, otra y marginal, que se ubicaba al margen de la norma establecida. Casi nada se sabe de las lecturas en español de María Luisa Bombal. ¿Sería demasiado aventurado creer que, a través de sus amistades, haya podido tener acceso a la poesía —chilena y argentina— que desde hacía años practicaba e incorporaba rupturas e innovaciones<sup>10</sup> con más frecuencia y osadía que la prosa? En ese mismo 1935 aparecía en Chile la *Antología de poesía chilena nueva*<sup>11</sup>; entre los diez seleccionados se contaban sus amigos Juvencio Valle y Pablo Neruda. Y, a pesar de que la narrativa de este país se muestra algo remolona en su creatividad, ya se han producido algunas obras que se avecinan y dialogan con una lírica a la búsqueda de su renovación desde la primera década de este siglo. Siendo así, no parece casual que sean poetas los que comiencen a practicarla: una vez más se encuentra a Neruda, que en 1926 da a conocer *El habitante y su esperanza*, texto innovador, cuya originalidad podría justificar la poca consideración crítica que se le ha concedido<sup>12</sup>. También de “novela poética”<sup>13</sup> puede ser calificada *Mío Cid Campeador*, que Vicente Huidobro hace aparecer en Madrid en 1929. Temporalmente más cercanos a *La última niebla* son los escritos de Juan Emar, de larga permanencia en Francia, al igual que el anterior y la Bombal<sup>14</sup>. Podrían mencionarse, asimismo, otras novelas con innovaciones formales, pero su mayor apego a una perspectiva clasista y a una función social las distancian de la producción bombaliana, al aproximarse más a la llamada “generación del 38” que se autodefine utilizando como hito el año

---

rabioso (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931), *El jorobadito y Aguasfuertes porteñas* (1933) de Roberto Arlt; *La casa de cartón* (1928) de Martín Adán; *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* (1928), *Papeles de Recienvenido* (1929) de Macedonio Fernández.

<sup>10</sup>En 1914, Vicente Huidobro publicó *Las pagodas ocultas*, que es seguida por numerosas publicaciones de variados autores, entre ellos: Oliverio Girondo, Pablo de Rokha, Angel Cruchaga Santa María, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, Eduardo González Lanuza, Norah Lange, Humberto Díaz Casanueva...

<sup>11</sup>Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim: *Antología de poesía chilena nueva*. Stgo., Zig-Zag, 1935, 169 pp. Junto a los dos antologadores estaban: V. Huidobro, Angel Cruchaga, P. de Rokha, Rosamel del Valle, P. Neruda, Juvencio Valle, H. Díaz Casanueva, Omar Cáceres.

<sup>12</sup>Carlos Cortínez: “Interpretación de *El habitante y su esperanza*” en *Revista Iberoamericana* 82-83 (enero-junio 1973) y L. Guerra C.: “*El habitante y su esperanza* de P.N.: primer exponente vanguardista de la novela chilena”, en *Hispania* 3 (sept. 1977).

<sup>13</sup>Jaime Concha: *Vicente Huidobro*. Madrid, Júcar, 1980. (Los Poetas), p. 17.

<sup>14</sup>Alvaro (Pilo) Yáñez (1893-1964) prefirió usar el pseudónimo Juan Emar, castellanización de “j'en ai marre”, según él. Publicó las novelas: *Un año* (1934) y *Ayer y Miltin* (1935). En 1937 dio a conocer *Diez* que agrupaba esta misma cantidad de cuentos.

en que se inicia en Chile el primer Gobierno de Frente Popular, encabezado por el Presidente radical Pedro Aguirre Cerda<sup>15</sup>. Inserta en este conjunto, puede comprobarse que *La última niebla* no es una obra aislada dentro de la tradición novelística chilena, aunque es probable que su novedad no obedezca a un desarrollo progresivo de ella... Sin embargo, a cincuenta años de distancia, este libro resulta una presencia ineludible y básica cuando se quiere caracterizar la narrativa chilena contemporánea, considerando su evolución y transformaciones<sup>16</sup>.

Sin proponerse "reproducir" conflictos de lucha de clases, María Luisa Bombal tiene otras preocupaciones, más cercanas a su sexo, más próximas a su modo de ver la vida y comprender la literatura, y así, casi obsesivamente, en sus relatos aparecen mujeres insatisfechas de sus existencias tradicionales y asfixiantes, por las imposiciones de una sociedad normativa, que cercena la libertad femenina, intentando moldearla a la visión y el dominio del hombre que la dirige; pero, ¿qué posibilidades tienen estas mujeres de no acatar las reglas impuestas? ¿Cómo responden a ellas y qué nuevos objetivos se proponen? Este trayecto es el que aparecerá de la mirada que daremos a *La última niebla* y a *La amortajada* —las dos únicas novelas escritas por la Bombal— y a sus cuentos "El árbol", publicado en 1939, sólo un año después de la anterior, e "Historia de María Griselda", impreso en 1946 y que, en realidad, no es más que un capítulo de *La amortajada*<sup>17</sup>.

<sup>15</sup>Este mandatario falleció en 1941. Para mayores antecedentes: "Le roman de la génération de 1938", de Luis Iñigo Madrigal, en *Europe* 570 (París, octubre 1976). Además, pueden consultarse: Fernando Alegría: *Literatura chilena del siglo xx*. 2<sup>a</sup> ed., Stgo., Zig Zag, 1967, 57-103; C. Goic: *Historia de la novela hispanoamericana*. 2<sup>a</sup> ed., Valparaíso, Edic. Universitarias de Valparaíso, 1980. (Colección Cruz del Sur), 177-183, 217-244; José Promis: *La novela chilena actual* (Orígenes y desarrollo). Buenos Aires, Fernando García Cambeiro, 1977. 188 pp. (Estudios Latinoamericanos) y su artículo ya citado. La complejidad de este momento se percibe por la coexistencia de diversas "vertientes", cuyo puente podría establecerlo la obra de Carlos Drogue (1912) con lenguaje y situaciones que evitan la facilidad y el maniqueísmo.

<sup>16</sup>En "Pasividad, ensoñación y existencia enajenada (Hacia una caracterización de la novela femenina chilena)", L. Guerra se refiere a las semejanzas que podrían establecerse entre la obra de MLB y la de otras novelistas mujeres que escribieron con posterioridad a ella (*Atenea* 438, Concepción, 2º semestre de 1978). Una narración que rompe con las características anteriores es *Lumpérica*, de Diamela Eltit (Stgo., Edic. del Ornitorrinco, 1983. 195 pp.). Sin embargo, un trabajo que considere la intertextualidad de esta novela y de LUN, resultaría aclarador, por ejemplo, de las variaciones experimentadas por el discurso femenino y los distintos modos de concebir el cuerpo, la identidad, la escritura, el tiempo...

<sup>17</sup>La primera edición de *La amortajada* (LA) apareció en 1938 en la Editorial Sur de

## UN IMPULSO HACIA LA LIBERTAD

Si en una imaginaria entrevista se le hubiere pedido a María Luisa Bombal definir el mundo de estas protagonistas, posiblemente se hubiera limitado a releer un fragmento de *La última niebla*:

"De costumbre permanezco allí [en el estanque] largas horas, el cuerpo y el pensamiento a la deriva. A menudo no queda de mí en la superficie más que un vago remolino; yo me he hundido en un mundo misterioso, donde el tiempo parece detenerse bruscamente; donde la luz pesa como una sustancia fosforescente; donde cada uno de mis movimientos adquiere sabias y felinas lentitudes, y yo exploró minuciosamente los repliegues de ese antro de silencio. Recojo extrañas caracolas, cristales que, al atraer a nuestro elemento, se convierten en guijarros negruzcos e informes. Remuevo piedras bajo las cuales duermen o se revuelven miles de criaturas atolondradas y escurridizas".

Estas palabras podrían considerarse casi una metáfora de estos relatos<sup>18</sup>, en la medida que refieren a su propia creación, a su propia historia<sup>19</sup>: esta narradora necesita entretenerte, divagar, dejar la rutina. En el agua<sup>20</sup>, la protagonista se suelta, se libera, se abandona y, si en el exterior como rastro aparente queda la huella de su presencia, ella no está allí, y un grato universo le permite descubrir nuevas dimensiones —afuera imperceptibles— que le ayudan a reconocer diferencias y reconocerse distinta, diestra y segura... Es allí, en este mundo propio, mundo de silencio, donde tiene la posibilidad de decidir y de realizar acciones independientes.

Todas estas mujeres-personajes encuentran un elemento o situación que las incentiva y las impulsa a evadirse, a apartarse de lo habitual, a inventarse

---

Buenos Aires, dirigida por Victoria Ocampo. Ese mismo año fue publicado allí *Tala*, de Gabriela Mistral. Al año siguiente, la revista *Sur* daba a conocer "El árbol" y "La historia de María Griselda", en 1946. Mis citas corresponden a MLB: *La última niebla. La amortajada*. Barcelona, Seix-Barral, 1984. 184 pp. (Biblioteca Breve 656) que recoge toda la obra de ficción de la autora.

<sup>18</sup> Así lo sugiere C. Goic en *La novela chilena*, 156.

<sup>19</sup> Tzvetan Todorov: *Littérature et signification*. Paris, Larousse, 1967. (Langues et Langages), 49.

<sup>20</sup> Ver: "El agua, motivo primordial de LUN", de Saúl Sosnowski en *Cuadernos Hispano-americanos* 277-278 (julio-agosto 1973). Específicamente a este párrafo se refiere en la p. 372.

un dominio personal: si en *La última niebla* la hablante innominada encuentra magia y belleza, en su preferido mundo submarino, que concede dimensiones mágicas a materias que, al abandonar esta reserva, pierden su aura hasta llegar a ser cotidianas; todo su relato consistirá en dar cuenta de su aventura amorosa, sin poder aclarar(se) nunca si fue real o imaginada. Sólo en el espacio de la muerte, Ana María-la amortajada puede comprender y tener conciencia de ciertos instantes de su vida<sup>21</sup>. Mientras Brígida sólo puede escapar de su monótono vivir gracias a la presencia del gomero, que en "El árbol" invade la única habitación de su casa que siente propia.

#### UN SILENCIO "POBLADO DE VOCES"<sup>22</sup>

El silencio como primera respuesta... La mudez como actitud defensiva, un "modo de expresarse", de responder a la agresividad. Así, desde el primer momento, la protagonista de *La última niebla* —que guarda su nombre para sí— comienza a encerrarse, a enclaustrarse, a vivir para ella. Al no ser oída, tal vez no exista para los otros; pero ella se ha ido creando su propia existencia, su universo privado, con sus normas, sus imaginaciones, sus seres... Podría pensarse que en el polo opuesto se encuentra la amortajada-Ana María, que descubre un confidente al que le habla: Fernando, su escucha, debe callar y no demostrar complicidad frente al doloroso y enmascarado silencio de su amiga. Por su parte, Brígida, de "El árbol"—en su soledad—, no encuentra eco a sus intereses y afectos e, incapaz de gritar frente a la torpeza de su marido, se refugia en el mutismo. Silenciarse significa, de cierta manera, crearse un espacio de libertad: calladas, estas mujeres no permiten que otros —pertenecientes al mundo rechazado— penetren en sus intimidades.

Silenciarse: ocultar palabras y emociones. Esta es la contestación, la réplica que encuentran estas mujeres. ¿Cómo poder responder a la agresivi-

<sup>21</sup>En esta obra, la muerte otorga la clarividencia, así como la locura o el sueño, en otras. Sobre éste, ver: "Elementos surrealistas en LUN", de Alberto Rábago in *Hispania* 64 (marzo 1981), 31-40.

<sup>22</sup>Verso de Sor Juana Inés de la Cruz citado por Hilda Basulto en "La fenomenología del silencio" (*Revista Mexicana de Sociología* 4 (diciembre 1974)). Este artículo ha sido utilizado en toda esta sección. Podrían haberse elegido otros versos de la monja mexicana: "... / ya que no pueden con voces / con el silencio lo explican" de uno de sus romances o "/... / más tú, de lo que callé, / inferirás lo que callo", que pertenecen a una redondilla, ambos se refieren a la capacidad de expresión del mutismo.

dad de un marido reciente si no es con su mismo lenguaje? ¿Vale la pena tomar y utilizar este lenguaje y devolvérselo reflejado? Pero estas protagonistas prefieren no caer en la trampa tendida por el dominador y, defensivamente, prefieren simular la pasividad; ampararse en una mudez que no es sinónimo de indiferencia, siendo más bien un gesto de protección.

Por cansancio, por despego y también por diferencia —sintiéndose lejana y ajena— la narradora de *La última niebla* se refugia en un mutismo, que puede parecer distracción (p. 36); pero que es profundamente activo. Gracias a él, puede fundar un dominio propio, un ámbito de autonomía que ella somete y es allí donde puede escaparse de la monótona rutina —tal como en las aguas del estanque—; es allí donde puede dar libre cauce a su imaginación; es allí donde puede mostrarse como realmente es, sin temerle a burlas ni desprecios. Ana María, en cambio, se sirve de la palabra; pero la usa para ella, para transmitir desde su punto de vista su tristeza e insatisfacción. Pero no lo dice todo o varía sus confidencias, para no descubrir la magnitud de la ofensa ni descubrir la dimensión de su propia herida y, por piedad o por cariño, el confidente calla al descubrirla. Al hablar parcialmente, la amortajada utiliza el silencio; discreta, su voz encubre o disimula, tal como debe fingir y dominarse para silenciar sus sentimientos más profundos hacia su marido y sus hijos, que se negaban a responder a su afecto cuando ella estaba viva, cuando aprendió a “ser juiciosa en amor”:

“Y había logrado, en efecto, muy a menudo ser juiciosa. Había logrado adaptar su propio vehementemente amor al amor mediocre y limitado de los otros...” (p. 143).

Y a estos silencios parciales se añade el definitivo de la muerte que, en Ana María, se transforma en fuente de conocimiento, cuando, hablándose a sí misma o dirigiéndose (quedamente) a otros que la acompañan, se va enterando de desacuerdos y destiempos en las relaciones de quienes la rodearon.

El mutismo de Brígida, como grado máximo de la incomunicación. Deseosa de cariño, en su abandono, protesta: “Nunca estás conmigo cuando estás a mi lado” (p. 48), en un sentido reproche dirigido a Luis. Más tarde, el silencio, el silencio absoluto la ensimisma y, como no tiene parientes ni amistades, sólo encuentra refugio en el árbol que sombra su cuarto de vestir, que con sus murmullos se transforma en un espacio de compañía y apertura al exterior. Sin embargo, la vida continúa y la muchacha:

“...Había vuelto a hablarle [a su marido], había vuelto a ser su mujer sin

entusiasmo y sin ira. Ya no le quería. Pero ya no sufría... Ya nadie ni nada podría herirla. Puede que la verdadera felicidad esté en la convicción de que se ha perdido irremediablemente la felicidad. Entonces empezamos a movernos por la vida sin esperanzas ni miedos, capaces de gozar, por fin, todos los pequeños goces que son los más perdurables" (p. 144).

En apariencia, Brígida retoma la cotidianeidad, pero su nueva táctica consiste en otro tipo de silencio: el sonido de las frases hechas, de los lugares comunes, de la sonora rutina que nada dice. Pero sólo soporta su simulación hasta el instante en que el gomero es derribado: esta caída la enfrenta directamente con un contorno despreciado, que no le permite escapar del encierro de su existencia y, huyendo de la norma, reacciona en forma diferente a las otras protagonistas y corta definitivamente con su marido y se marcha de su casa y, rompiendo con la costumbre, se aparta de lo habitual con la idea de encontrar el amor:

"¡Mentira! Eran mentiras su resignación y su serenidad; quería amor, sí, amor, y viajes y locuras, y amor, amor..." (p. 145).

Desde temprano estas protagonistas escogen el silencio y, aisladas de sus cercanos, admiten y adoptan la incomunicación, sintiéndose incapacitadas de trascenderla en un mundo que no les pertenece y cuyas reglas exigen sometimiento. Dependientes, incapaces de fracturarlo, prefieren simular el respeto a la autoridad y apartarse en privadas regiones autónomas en las que se sienten emancipadas.

Pero el silencio no sólo va dirigido a los hombres ni tiene un solo significado: en estas obras, variados vocablos y fórmulas aluden a la indiferencia o al tedio del ámbito existencial y cotidiano, que podría aludirse como el "amor mediocre", opuestos al misterio, al secreto, al deseo o a la conciencia del cuerpo, presentes en el "amor pasión". Sin embargo, nunca se produce un maniqueísmo fácil, lindante con la obviedad, debido a las múltiples connotaciones<sup>23</sup> que adquieren palabras o gestos que, incluso, pueden transformarse en símbolos...

Por timidez o cansancio, por molestia, egoísmo o temor a ofender, se produce la callada discreción<sup>24</sup>. Y en otras oportunidades, la insonoridad

<sup>23</sup> Goic señala que esta "recurrencia no es garantía de identidad semántica": *La novela chilena*, 155-156.

<sup>24</sup> Además de las tres mencionadas, puede pensarse en la reserva de Alicia, la hermana de Ana María; de la suicidada Inés, esposa de Fernando, que prefiere la muerte a una explicación

adquiere dimensiones negativas como el “enervante silencio” (p. 15) natural que caracteriza la espera de los cazadores en *La última niebla* y que más pareciera ocultar y acallar signos de vida, así como la niebla<sup>25</sup>.

Pero existe, asimismo, la muda admiración, el silencio fascinado de Ana María hacia su amante de juventud, que la satisface con su sola presencia, impidiéndole expresarse. Desde su muerte, remontándose al pasado, ella reconoce:

“Tú me hallabas fría, porque nunca lograste que compartiera tu frenesí; porque me colmaba el olor a oscuro clavel silvestre de tu beso”. (p. 104)<sup>26</sup>.

Taciturnas, estas mujeres tienen poco que ver con la diosa hogareña del silencio, que en Roma era nominada Lara, Muta o Tácita, cuya lengua fue cortada por Júpiter, en castigo por hablar demasiado y no saber guardar secretos<sup>27</sup>. Al mismo tiempo, estas mujeres escapan al manido estereotipo que enfatiza la urgencia de hablar y la dificultad de callarse, que caracterizaría al sexo femenino.

Tampoco debe olvidarse el secreto con que estas protagonistas protegen sus mundos íntimos y misteriosos, de los que nadie debe enterarse, porque, con frecuencia, burlan y violan las imposiciones sociales.

Todos estos textos tienen, además, el silencio incorporado en las elipsis o pausas que separan los fragmentos que forman cada uno de los relatos. Tanto *La última niebla* como *La Amortajada*, “El árbol” o “Historia de María Griselda” están organizados mediante divisiones de variada longitud, suspendidas por pausas que pueden indicar el paso del tiempo, el cambio de personaje o la detención de un instante que, en su vacío, obliga a imaginar y completar.

---

(LA); en el intento frustrado de Regina, que puede obedecer a la misma causa; en “¡Zoila, antigua confidente en los días malos; dulce y discreta olvidada en los de felicidad!...” (LA, 96) ...

<sup>25</sup>Sobre la niebla, consultar, entre otros: Margaret Campbell: “The Vaporous World of MLB” en *Hispania* 3 (sep. 1961).

<sup>26</sup>Estas frases podrían compararse por convergencia con el poema de Gabriela Mistral, “El amor que calla”, de *Desolación* (1922). En ambos aparece el tópico de “lo indecible”, aunque se trate de actitudes y de palabras, respectivamente. Ver: E.R. Curtius: *Literatura europea y Edad Media Latina*: “Tópica de lo indecible”, tomo I, México, Fondo de Cultura Económico, 231-235.

<sup>27</sup>Artículo ya citado de Hilda Basulto, 878.

Y no debería callarse, por último, una referencia a la discreta escritura de María Luisa Bombal: por la escasa longitud de sus obras, siempre elípticas y sugerentes, y por el silencio que detuvo sus publicaciones de ficción en español en 1941, pues, aunque "La historia de María Griselda" apareciera en 1946, ya en 1940 estaba finalizada<sup>28</sup>. Tal vez la necesidad y la obligación de escribir en inglés haya colaborado a la reserva, pero sería mejor escuchar a la propia María Luisa que en 1965 dice: "...escribir es amargo ejercicio de concentración que la difícil vida cotidiana de este país [se refiere a Estados Unidos] trata siempre de perturbar...". Alguna vez agregó: "Lo que me interesa es crear, no publicar", y en 1977, más dramáticamente, señalaba: "Siempre me ha costado mucho escribir. Escribir es para mí un trabajo lento, muy lento. Lento. Una lentitud se diría que hace tiempo comienza a adquirir ritmo de parálisis"<sup>29</sup>. Y en 1980, la muerte sella definitivamente esta voz que se manifestó sólo de 1935 a 1941... entre sus 25 y 31 años.

#### *CUANDO EL OLVIDO SE ASEMEJA A LA MUERTE*

A pesar de su mutismo, la protagonista de *La última niebla coge* la palabra; a veces a viva voz se habla a sí misma o se imagina dirigirse a su amado; pero en otras ocasiones escribe y produce un relato donde es narradora y personaje: todo será contado desde su perspectiva y sólo en escasos instantes le cederá la palabra a otros, sin dejar de presentarlos. Ella se apodera de su propia voz y se la transmite y su dominio es tanto, que puede causar equívocos: "...Cuando llegamos..." (p. 9) comienza la segunda frase de la novela y hace suponer una historia de entendimiento y vínculo; sin embargo, todo el resto está contado en primera persona del singular y siempre será desde ese punto de vista femenino —raras veces trascendido— que se irá

<sup>28</sup> A las obras y fechas ya mencionadas en las notas (8) y (17), pueden añadirse los cuentos "Las islas nuevas" (*Sur* 53, de febrero de 1939), "Trenzas" (*Saber vivir* 2, Buenos Aires, septiembre de 1940) y "Mar, cielo y tierra" (*Saber vivir* 1, agosto de 1940) que posteriormente varió su nombre por "Lo secreto", pasando a integrar la primera edición chilena de LUN (Nascimento, 1941): como no me ha sido posible compararlos, propongo este año como el límite de la producción de ficción de la Bombal, aunque es posible que se haya detenido en 1940, fecha en que ya había finalizado "La historia de MG": Gligo: 83, 92, 169, 115.

<sup>29</sup> A. Gligo: 130, 150, 151. El subrayado mío pretende hacer notar la cercanía de esa frase con uno de los versos del poema "El ruego", de Gabriela Mistral, que señala: "Y *amar* (bien sabes de eso) es amargo ejercicio" (*Desolación*).

produciendo una narración de extrema soledad, distancia y alejamiento de una pareja. Y su palabra no se volatiliza, sino que permanece, aunque fragmentariamente, en la escritura.

En cuatro momentos ella explicita su quehacer, que toma diferentes formas: la primera vez, una noche, “a hurtadillas” escribe dirigiéndose a su amante en un texto que aparece entrecomillado y que no se sabe si es carta o documento privado (p. 23). Los signos gráficos que lo rodean y separan hacen pensar retrospectivamente que las frases —también entre comillas— que encerraban el fragmento anterior, entonces dirigidas a Daniel, el marido, podrían corresponder, asimismo, a unos apuntes. Algo más adelante, la narradora señala:

“Hoy he visto a mi amante. No me canso de pensarlo, de repetirlo en voz alta. Necesito escribir: hoy lo he visto, hoy lo he visto”. (p. 25).

En la oportunidad siguiente se consigna el destinatario: “...Le escribo...” (p. 29), se dice, y el mensaje inequivocadamente hace pensar en una larga misiva expiatoria y casi de excusas. Por último, se alude sólo al acto material: “Me levantaba medio dormida para escribir y, con la pluma en la mano, recordaba, de pronto, que mi amante había muerto” (p. 35), señala.

Esta protagonista, que casi no existe para su marido, consecuentemente carece de nombre, porque su identidad es tan frágil, que, a veces, hasta podría pensarse que puede disolverse en la niebla que con constancia la rodea, aterrorizándola. Pero esta mujer logra construirse una identidad al producir una escritura que le permite consignar sus recuerdos, sus secretos, su vida íntima. Escritura limitada por el temor de la mirada ajena, que la obliga a redactar de noche, a escondidas, al carecer de un espacio y un tiempo propios<sup>30</sup>: de día no quiere restarle posibilidades al esperado encuentro/ de noche, al lado del esposo, “indiferente como un hermano” (p. 22), teme ser sorprendida representando su evocada infidelidad y la (auto) censura la paraliza hasta hacerla destruir lo ya consignado (p. 23). Romper, destrozar, es sinónimo de quebrar la memoria y dar al olvido, que es lo mismo que omitir y negar. Esconderse y disimular son, para ella, signos y señales de su secreto, defensa y refugio del misterioso amor por su callado y

<sup>30</sup>En 1929 apareció *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf. La revista *Sur* fue publicándolo en varias entregas con el título de *Un cuarto propio*, a partir del N° 15 de diciembre de 1935. Según F. Alegría, el estilo de MLB estaría “obviamente influido” por el de la escritora inglesa: *op. cit.*, 72.

desconocido amante, cuya falta de apelativo los hace cómplices. Esta mujer innominada escribe para consignar; deja huellas para impedir el alejamiento y la separación; traza porque necesita reconstruir y traer a la memoria, aunque su encuentro con el amante —incluso en su propia versión— contenga notas de irrealidad por su “aspecto casi sobrenatural” (p. 18); por su mudez; por su semejanza con el amigo de Regina<sup>31</sup>; por las características de la casa a donde van (p. 19).

Esta narradora es sólo un medio para que su primo olvide el dolor por la muerte de su primera esposa: toda su espontaneidad, sus rasgos personales deben ser silenciados para transformarse en imitación de la imagen añorada. De este modo, de cierta manera, la protagonista debe olvidarse para metamorfosearse en reflejo de alguien que casi no conoció (pp. 13, 28-29). Enajenada en una figura que ya no existe, la protagonista se transforma en una intermediaria para su marido. Ella carece, entonces, de valor en sí misma; ella no existe para su compañero más cercano, sino en la medida que se asemeja a otra, que copia a otra, que refleja a un ser que no está y que sólo puede reproducir a través de la palabra y la mirada ajena; de un tercero, Daniel, el esposo (de ambas)<sup>32</sup>. Sin embargo, la narradora va produciendo su propia identidad a través de la escritura que, al mismo tiempo, le permite autoidentificarse y conocerse a sí misma, ya que, a través de la palabra, expresa —hasta donde puede y se atreve— lo que la sociedad no le autoriza a (de)mostrar, a decir, a sentir...

La protagonista comienza a manifestar(se) sólo cuando se puede comparar y reconocer (y desconocerse) en otras imágenes: modelos extraños, espejos opuestos, que contempla el mismo día y que se agregan a la figura recordada por Daniel. Como antípoda de una joven conocida que acaba de fallecer, exclama:

“—¡Yo existo, yo existo —digo en voz alta— y soy bella y feliz! Sí, ¡feliz! La felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil” (p. 12).

Y al temor de la muerte pareciera añadirse un sentimiento indefinido, que la inquieta y que parece concretarse —esa misma jornada— con la presencia de Regina, su concuñada, a quien percibe con un amante y que, en su

<sup>31</sup>La crítica se ha referido insistentemente a este aspecto.

<sup>32</sup>A. Rábago alude a la diferencia entre las miradas del amante y la de Daniel, que no produce “ninguna comunicación erótica” (p. 32).

desinhibida y casi desafiante actitud, le hace presente sus limitaciones y carencias. De este modo, al mirarse en el espejo de su habitación, no sólo olvida su reciente orgullo y seguridad respecto a su apariencia, sino que se le evidencia, asimismo, su insatisfactoria relación matrimonial; su insaciable necesidad de cariño y amor, y sus insatisfechos deseos. Aunque desde el inicio se había dejado constancia de un matrimonio inexplicable, realizado como acto mecánico (p. 10), ahora se expresan las relaciones autoritarias del esposo, que impone obligaciones, exigiendo el desvanecimiento del ser cercano. Regina personifica lo que la protagonista no es o no puede ser y, paralelamente a esta atracción y rechazo, la narradora imagina la vida misteriosa de su pariente en la que la pasión debe conservarse como secreto. Es frente a ella, entonces, que percibe la posibilidad de una existencia propia, a la que luego se incorporará el amante, del que nadie deberá tener noticia.

En ocasiones, la palabra y la mirada ajena tienen el poder de hacer existir y de ella necesitaría la narradora para sentirse y saberse viva, para sentirse y saberse bella y feliz, para sentir y saber su cuerpo:

"Y antes que [mis cabellos] pierdan su brillo y su violencia, no habrá nadie que diga que tengo lindo pelo" (p. 13)<sup>33</sup>.

Si la palabra no constata, el referente no existe para la protagonista. De este modo, puede comprenderse, entonces, su necesidad de registrar su aventura, pues el no hacerlo la volvería aun más dudosa.

Mirándose en Regina, el personaje siente que su cabellera se ha deteriorado. Este mismo espejo le hace brotar su callada pasión y con sensualidad exacerbada, impedida de compartir su deseo, su erotismo se vuelca sobre ella misma en su contacto con la naturaleza, después de atreverse a contemplar y sentir su cuerpo hasta el goce en una especie de acto sexual, que sucede en el estanque<sup>34</sup> donde la "penetran" tibias corrientes de agua (p. 14).

A partir de la imagen otorgada por Regina, la protagonista tendrá cada

<sup>33</sup>Con anterioridad, la narradora se ha referido siempre a "cabellos" (5 veces en la misma p. 13); el cambio no obedece sólo a un deseo de evitar la repetición, sino al intento de integrar un lenguaje coloquial que respondería al sentido de la frase: "no habrá nadie que *diga* que tengo *lindo pelo*" (p. 13). La inquietud por la opacidad de la cabellera, como signo de falta de vida y de tristeza, se repite en LA cuando, dirigiéndose a su hermana Alicia, Ana María dice: "...Hasta tus cabellos parecen habértelos desteñido las penas" (p. 117).

<sup>34</sup>Sosnowski y Rábago refieren a este momento como una masturbación: 369, 373 y 36, respectivamente.

día más conciencia del sinsentido de su cotidianidad y de su amor mediocre, hasta que en una ida a la ciudad, una noche en que no puede dormir, en una de sus huidas<sup>35</sup> encuentra a un desconocido, que se transforma en su amante, en una unión amorosa bastante similar a la que había imaginado en el bosque, antes de ingresar al estanque. Este joven nunca le habla, pero al mirarla en su desnudez le otorga “razón de ser” (p. 20) a su cuerpo<sup>36</sup>. A partir de este encuentro, la mujer vive del recuerdo y la espera de su amante y es en este momento que siente la necesidad de escribir. De tal modo, del amor mediocre que vive con su marido (pp. 22, 23) pasa al amor pasión de su amigo; pero siempre considera este sentimiento como única posibilidad de realización, incapaz de concebir la existencia si no es a través de otro, en una dependencia que se hace muy notoria por la pasividad, el sometimiento y la urgencia de fingir que experimenta frente al hombre anónimo (pp. 19, 20).

Durante años, la narradora existirá por su reminiscencia y con ella, así puede explicarse su angustia cuando percibe que comienza a olvidar (pp. 24, 32, 34, 35) y su imperiosa necesidad de rescatar en su memoria, en sus sueños, en la naturaleza, por una absoluta aspiración de constatar su existencia personal:

“Y si llegara a olvidar, ¿cómo haría entonces para vivir?

Bien sé ahora que los seres, las cosas, los días no me son soportables sino vistos a través del estado de vida que me crea mi pasión.

Mi amante es para mí más que un amor, es mi razón de ser, mi hoy, mi mañana” (p. 35).

Pero los acontecimientos se le van diluyendo y a la duda inicial insinuada por Daniel, se añade la dificultad para encontrar la casa de su amor en la urbe<sup>37</sup> donde deben dirigirse por el intento de suicidio con que Regina

<sup>35</sup>En estos personajes son frecuentes las huidas, los paseos, como formas de evadirse de las situaciones molestas para poder estar libres y en soledad.

<sup>36</sup>Años después, cuando la narradora regresa a la casa donde había vivido su amor, se entera que el propietario era ciego. Como me hizo notar Sylvia Molloy, este dato destruiría por completo la ilusión de la protagonista, que residía en gran parte en el poder fundador de la mirada de su amante.

<sup>37</sup>En la plaza donde antiguamente conoció a su amante, el “surtidor se ha callado” (p. 39) a diferencia de la vez anterior (p. 18), ¿no podría pensarse en un mal presagio respecto de la dificultad para encontrar a su amigo? ¿No podría ser el surtidor un símbolo de ella misma? Vale la pena recordar otro poema de Gabriela Mistral, donde un hablante señala: “Soy cual el surtidor abandonado / que muerto sigue oyendo su rumor / ...” (“El surtidor” en *Desolación*).

responde al abandono de su amigo, brutal oposición que a la narradora le devela toda su desdicha: “¿Mi vida no es acaso ya el comienzo de la muerte?” (pp. 42, 43) se pregunta, pero impotente e incapaz de decisiones drásticas, elige continuar:

“Lo sigo [al marido] para llevar a cabo una infinidad de pequeños menesteres; para cumplir con una infinidad de frivolidades amenas; para llorar por costumbre y sonreír por deber. Lo sigo para vivir correctamente, para morir correctamente algún día.

Alrededor de nosotros, la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva” (p. 43)<sup>38</sup>.

Y este ambiente final estático rodea a la protagonista y la contamina. Inactiva, tal vez la edad colabore a que la narradora de *La última niebla* prefiera la inercia de una vida que ya conoce. Su antítesis podría encontrarse en Brígida, que se decide por una fuga definitiva, gesto que sólo puede elucidar años después mediante la agudeza otorgada por la música. Ana María, en cambio, que “había sufrido la muerte de los vivos” (p. 162), opta por la rutina y la costumbre. Ni ésta ni la muchacha de “El árbol” se expresan directamente, ambas son conocidas a través de un narrador impersonal, cuya omnisciencia casi desaparece, a veces, en su cercanía con las protagonistas, cuyos pareceres parecerían develados por ellas mismas: una vez más, entonces, dependen de terceros, tal como no conciben sus vidas sin un querer:

“¿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. 142)<sup>39</sup>.

Se interroga la amortajada, que siempre esperó ser correspondida y comprendida por los que quiso. Pero estas mujeres no existen para sus parejas y la situación se repite hasta en los personajes secundarios<sup>40</sup>. Una inversión

<sup>38</sup>Este final daría a la novela un “carácter hermético”: Goic, *La novela chilena*, 161.

<sup>39</sup>Ver: L. Guerra: 36-41. En 1967, MLB decía: “¿Por qué pedirle al hombre que sienta como nosotras? Mientras que la vida de casi todas las mujeres parece haber sido hecha para vivir un gran amor, un solo amor con toda su belleza y su dolor; la misión del hombre en este mundo, al parecer, no es la misma. Pero yo creo en nuestra misión de amar, aunque en estos días las mujeres se han inclinado hacia una actitud algo así como un orgullo intelectual de no creer en el amor”: citado por A. Gligo, 132.

<sup>40</sup>El silencio puede ser considerado como un modo de inexistencia: ver nota (24). Cuando Regina toca piano, su cuñado y su marido “fuman sin escucharla” (p. 20); el marido

parecería producirse con Alberto —el hijo mayor de Ana María— que ama a su cónyuge hasta la locura y hasta el punto de ser denominado “el marido de María Griselda”, en oposición al uso de la frecuente fórmula contraria<sup>41</sup>. Sin embargo, María Griselda podría simbolizar al resto de las figuras femeninas: secuestrada en la hacienda del sur por los enfermizos celos de su compañero, cuyas ansias de posesión lo llevan a quemar la última foto de ella, creyendo que nadie lo contempla cuando está solo con su madre muerta. Devorar (por el fuego) y hacer arder el “retrato” de su esposa parecería un acto ritual, de superstición, de mágico exterminio, para lograr que María Griselda desaparezca para los otros y para que exista —en carne y hueso— sólo para él (pp. 117, 118). Alberto intenta negar la imagen de su mujer que, como casi todas las que aparecen en la narrativa de María Luisa Bombal, viven retenidas, violentadas en su independencia, tanto por su imposición masculina como por la propia incapacidad de debatirse y alzarse contra los cánones sociales establecidos.

Tal vez, porque casi medio siglo nos separa de estas obras; tal vez, por la visión de mundo de su autora y el origen social de ella y sus protagonistas, es notorio que, a pesar de que en estos relatos se afirma y denuncia la mediocridad y limitaciones de la condición de la mujer —en especial de la casada—, no se ven para ellas posibilidades de liberación y cambio. De algún modo, el encierro en que viven o desde el que se expresan<sup>42</sup> pareciera representar este impedimento, esta dificultad de superación. Si bien la Bombal “trasciende la ideología de su clase social para mostrar las imperfec-

---

de Ana María “no se dignó agitar la mano” (p. 124) una vez que ella se despedía; “Nunca estás conmigo cuando estás a mi lado” es el reproche de Brígida a Luis (p. 48); la desaparición voluntaria de Inés “no obtuvo de... [Fernando] ni un reproche, ni un recuerdo, ni una flor en su tumba” (LA: 121, 122); el esposo de Alicia es “compasivo con ella por excepción” cuando su hermana muere (LA, 160)... Sin embargo, la presencia de María Griselda hace desaparecer a Silvia y vuelve inexistente a Anita a los ojos de su novio...

<sup>41</sup>El uso del posesivo es frecuente: “mi marido”, “su mujer”, se repiten en diversas oportunidades, incluso la protagonista de LUN refiere a “los criados” de Daniel como “su gente” (p. 9), fórmula muy usual entre los latifundistas chilenos. Resulta interesante constatar que las mismas mujeres repiten y prolongan una visión tradicional del rol femenino: “... . ¡Cómo! ¿Qué no hay leña a mano? ¿Qué hace la mujer de Alberto? ¿Considera acaso perjudicial para la belleza ser una dueña de casa?” (“La historia de MG”, 164), reclama Ana María, suegra de ésta.

<sup>42</sup>Ver el agudo artículo de Adriana Valdés: “Escritura de mujeres: una pregunta desde Chile” (*Fem*, México, octubre-noviembre 1983) que más de una vez me ha servido de base. La narradora de LUN se percibe junto a su marido como “enjaulados frente a frente”, p. 29.

ciones del sistema”<sup>43</sup>, hay que reconocer que se pliega a una visión femenina arquetípica<sup>44</sup> que, de cierta manera, repite los estereotipos que con frecuencia se aplican a la mujer y moldean un determinado modo de verla.

París, abril-mayo 1985.



<sup>43</sup>L. Guerra C.: 131. A. Gligo reproduce un fragmento de entrevista que se le hizo a MLB: “...María Luisa, ¿trató usted de denunciar en sus libros la posición subordinada de la mujer? ¿Particularmente en LUN?”, oirá preguntar. Ella responderá, simplemente: “Oh, no. Yo descubrí un drama sentimental, el quiebre de una ilusión y la necesidad de llenar los anhelos”. “¿Entonces, no había una intención social?”, oirá de nuevo. Volverá a responder: “Yo tenía pasión por lo personal, lo interno, el corazón, el arte, la naturaleza. No, yo no perseguía nada...”, p. 71.

<sup>44</sup>Rosario Castellanos: “MLB y los arquetipos femeninos” en *Mujer que sabe latín...* México, Sep. Setentas, 1973, 144-149.