

LAS NOVELAS DE MARÍA LUISA BOMBAL

LA MUERTE COMO RECURSO

Cargadas con una fuerte crítica a la sociedad patriarcal y a los roles sociales asignados a la mujer, las novelas de Bombal socavan subversivamente la autoridad masculina. Su agitada vida la mantuvo siempre en el centro de la escena cultural, ya fuera en su Chile natal, en Buenos Aires o en Hollywood. Aquí ofrecemos un análisis de las ficciones a partir de sus finales.

POR MAURO MOSCHINI

***Mauro Moschini**

nació en 1985 en el Alto Valle de Río Negro. Estudió la carrera de Letras, en la Universidad de Buenos Aires. Publicó *Tarde de amigas y otros cuentos* (2013) y *Poemas Cortos* (2015)

La obra de Bombal ha sido comparada con la de Juan Rulfo¹ no solo porque aparece como su precursora, sino también porque Bombal, como Rulfo, tras editar dos novelas (*La última niebla* y *La amortajada*) en los años treinta, pasó varias décadas sin publicar otras obras originales de igual importancia. La crítica ha entendido en términos de carencia o “silencio” esta renuncia a la publicación de obras nuevas, pasando por alto la edición de versiones y traducciones, que permiten afirmar que la obra de Bombal no puede pensarse en términos de una progresión en la que las obras se van sumando como unidades relativamente discretas o partes de un todo, sino como la instauración de una poética y su posterior modificación, traducción y reversión².

En este trabajo nos centraremos en uno de los momentos de la poética de María Luisa Bombal: el de las primeras versiones de sus novelas³. A partir del análisis de la muerte como recurso ficcional en *La última niebla* y *La amortajada*, intentaremos realizar una primera aproximación a una poética que, si bien se centra en la situación de la mujer en su época para plantear los conflictos y dificultades con que se encuentra la que busca sustraerse de los roles de género de la sociedad burguesa, da cuenta de una relación más amplia entre la muerte, la sexualidad y la naturaleza.

Como punto de partida de nuestra lectura tenemos en cuenta la siguiente afirmación de Lucía Guerra:

*[El] ideologema básico en toda la obra de María Luisa Bombal: la escisión profunda e irrevocable entre hombre y mujer. Según su perspectiva, más allá de los símbolos visibles de la ropa, la conducta y los adornos, subyace una estructura que escinde a los seres humanos en dos grupos condenados a la incomunicación y apasionados en roles sociales que están determinados por relaciones de poder.*⁴

En esta estructura dicotómica, a los hombres les es asignada la actividad y lo positivo, mientras que las mujeres solo pueden girar alrededor de los hombres, ejerciendo un rol “pasivo”. Esto implica que el accionar de las mujeres en este esquema tendrá un sentido negativo. Consideramos que esta negatividad es lo que está en la base de la producción de múltiples significados a través de la muerte en las narraciones analizadas. Por otra parte, esta negatividad quizás pueda considerarse el punto de partida de una poética que cuestiona o niega los roles de género y la representación realista

(y la concepción de la naturaleza que este modo de representación implica), y explora el drama del “impulso entrópico” y su incompatibilidad o conflicto con el orden social patriarcal.

La última niebla: límites de la ensoñación

En un trabajo que retoma y discute múltiples líneas de lectura de la primera novela de Bombal, Andrea Ostrov plantea que las ensoñaciones y fantasías de la protagonista de *LUN*, causadas por un “borramiento de la diferencia entre realidad, sueño e imaginación”, tienen un valor subversivo:

*precisamente en esa alienación —entendida como dilución de las fronteras entre realidad, fantasía y sueño— radica el gesto subversivo de la novela, ya que la “locura” es la única instancia que permite a la narradora reconstruir su subjetividad y su cuerpo amenazado de borramiento por el avance de la niebla.*⁵

Si bien el ambiente de extrañeza y la relativa ambigüedad de *LUN* son rasgos que decididamente la alejan de una representación naturalista, consideramos que no implican un borramiento total de la diferencia entre lo que la narración postula como “real” y el sueño o la imaginación de la protagonista. La ambigüedad de *LUN* radica, por un lado, en su imprecisa ambientación (la narradora-protagonista no tiene nombre y tampoco hay nombres ni del país, ni de la ciudad, ni fechas precisas de la época en que se desarrolla la acción); y, por otro lado, en el marcado sesgo psicológico de la novela, que pone en escena y explora las dificultades de sustraerse de la rutina burguesa a través de la fantasía y la ensoñación. Es discutible el “valor subversivo” que Ostrov le atribuye a esta ensoñación, teniendo en cuenta que la protagonista opta por esta vía debido a que no considera o no tiene acceso a otras alternativas a las rutinas del matrimonio burgués, más allá del adulterio y la infidelidad.

A lo largo de la novela, la protagonista huye de la casa de campo en la que vive al bosque o al estanque, espacios en los que logra sustraerse de las miradas hostiles de los demás y entrar en contacto con las fuerzas de la naturaleza y su propio cuerpo. Cuando va a la ciudad, encuentra en un recorrido azaroso a un desconocido con el cual logra tener una relación sexual satisfactoria.

Luego de ese encuentro sexual con un extraño, la protagonista inicia, a través de ensoñaciones y car-

tas, una relación imaginaria con ese amante, cuyo recuerdo se va borrando inevitablemente con el tiempo, hasta volverse indiferenciable de una ficción. Los límites de ese escape imaginario de la rutina burguesa se hacen evidentes para la protagonista en reiteradas oportunidades. Aunque su carácter consolatorio no deja de ser señalado, la protagonista reafirma su opción por la entrega al ensueño. Sin embargo, la novela finaliza con la protagonista definitivamente decepcionada, luego de encontrar la casa donde tuvo lugar su encuentro sexual y comprobar tanto el paso del tiempo como la diferencia entre la realidad, su recuerdo y su ensoñación. Es entonces cuando intenta suicidarse, pero no concreta esa posibilidad y sigue a su marido, lo que implica su entrega a las rutinas de la vida burguesa, “para cumplir una infinidad de pequeños menesteres; (...) para llorar por costumbre y sonreír por deber (...) para vivir correctamente, para morir correctamente, algún día”.

Como queda claro con este repaso de algunos rasgos de la novela, las ensoñaciones consolatorias de la protagonista no logran alejarla efectivamente de su matrimonio ni de su vida burguesa, lo que pone en cuestión o al menos señala las limitaciones del valor subversivo que les atribuye Ostrov. No nos parece demasiado arriesgado afirmar que la protagonista de *LUN* no “parece acatar sumisamente el rol ‘femenino’ que la construcción cultural del género ha legitimado”, sino que intenta sustraerse de ese rol y, tras lograrlo en cierta medida a través de la infidelidad y su relación imaginaria con el recuerdo de su amante, termina fracasando definitivamente, aceptando resignada las rutinas

de la vida burguesa. Consideramos que al proponerse realizar “una lectura de *La última niebla* que cambie de signo la tan recurrentemente señalada ‘pasividad de la protagonista’”, Ostrov no considera la posibilidad de que el carácter subversivo –no solo de las ensoñaciones del personaje creado por Bombal, sino de la poética de esta autora– no radica en la pasividad o actividad de la protagonista, sino en el *sentido* de su actividad.

Resulta significativo, por otra parte, que Ostrov se limite a analizar a *LUN* sin establecer relaciones con ninguna otra obra de Bombal. Al comparar *LUN* con *La amortajada*, nos proponemos avanzar en la caracterización de la poética de Bombal con el objetivo de acercarnos a una comprensión de su potencia subversiva o crítica.

La amortajada: la muerte como lugar de enunciación

Son muchos los rasgos que comparten la primera y la segunda novela de Bombal: ambas están protagonizadas por personajes femeninos, ambas están ambientadas principal pero no exclusivamente en escenarios rurales y en esos escenarios el espacio interior y familiar de la casa se opone a los espacios exteriores (el bosque y el estanque) donde las protagonistas acuden para aislarse de los demás. Sobre este escenario común, la diferencia fundamental y significativa entre una novela y otra radica en el planteo inequívocamente fantástico de *La amortajada* y las diferencias en el carácter de sus protagonistas.

En uno de los primeros textos acerca de *LA*, Borges recuerda –para desestimarla– una supuesta incompatibilidad entre una “zona mágica” y una zona “psicológica” del argumento de la novela⁶. Si esa incompatibilidad no existe es porque el punto de partida fantástico de la novela no está justificado en términos sobrenaturales. En este sentido, el peculiar lugar de enunciación de Ana María quizás pueda definirse retomando lo que señala Rosemary Jackson acerca de las metamorfosis en el fantasy post-romántico: “los cambios carecen de contenido, y progresivamente se dan con independencia de la voluntad o el deseo del sujeto. Como en *La metamorfosis* de Kafka, las transformaciones físicas simplemente ocurren.”⁷

La novela se inicia significativamente con una conjunción copulativa, *in media res*, dando por sentado que lo increíble es posible y sin brindar ninguna justificación: Ana María está muerta, pero no obstante puede ver y sentir lo que ocurre a su alrededor y recordar toda su vida.

La singular muerte de Ana María puede entenderse como un recurso ficcional que permite narrar la biografía de una mujer desde su propia mirada o con mayor autonomía. Ana María puede mirar sin ser mirada:

ESTA NEGATIVIDAD QUIZÁS PUEDA CONSIDERARSE EL PUNTO DE PARTIDA DE UNA POÉTICA QUE CUESTIONA LOS ROLES DE GÉNERO Y LA REPRESENTACIÓN REALISTA, Y EXPLORA EL DRAMA DEL *IMPULSO ENTRÓPICO* Y SU INCOMPATIBILIDAD O CONFLICTO CON EL ORDEN SOCIAL PATRIARCAL.



ninguno de los demás personajes de la novela sabe que ella puede ver y sentir. De esta manera, el monólogo desde la muerte logra sustraer a la protagonista de todo apego o desapego de los roles sociales convencionales:

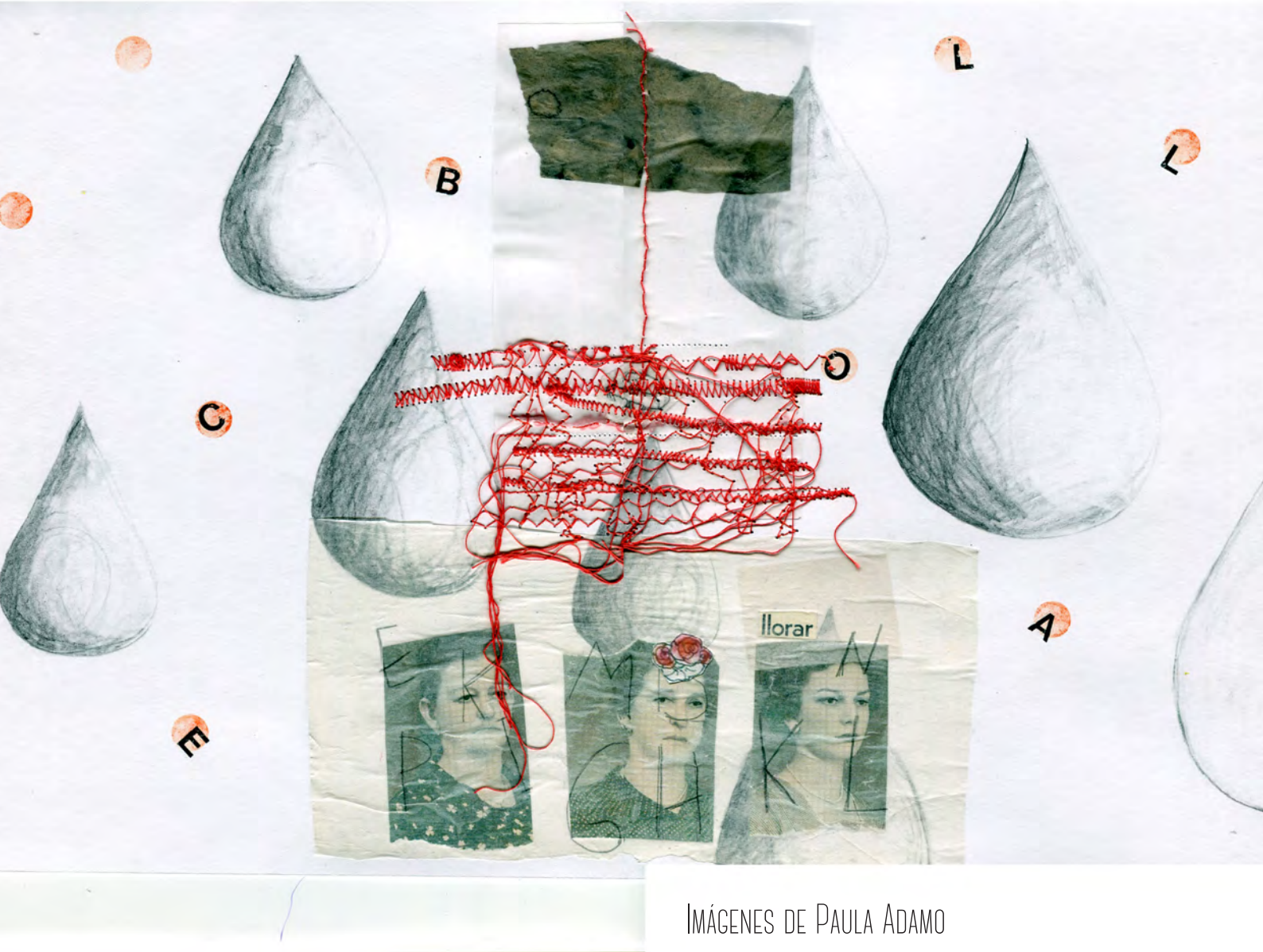
Tantos seres, tantas preocupaciones y pequeños estorbos físicos se interponían siempre entre ella y el secreto de una noche. Ahora, en cambio, no la turba ningún pensamiento inoportuno. Han trazado un círculo de silencio a su alrededor.

Esta sustracción la encamina a la fusión con las fuerzas de la naturaleza y la totalidad cósmica descrita en el final de la novela. No deja de haber resonancias del cristianismo en esa fusión última (“Y ya no deseaba sino quedarse *crucificada* a la tierra...”), sin embargo, aún esta alusión aparece puesta en términos decididamente paganos o, por lo menos, escépticos respecto de la idea de Dios. Ya en la primera mitad de la novela la muerte de Ana María es caracterizada como opuesta a una muerte cristiana, cuando la protagonista le habla a su hermana:

–“Alicia mi pobre hermana, ¡eres tu! ¡Rezas!”
 ¿Dónde creerás que estoy? ¿Rindiendo justicia al Dios terrible a quien ofreces día a día la brutalidad de tu marido, el incendio de tus aserraderos, y hasta la pérdida de tu único hijo (...)?
 Alicia, no. Estoy aquí, disgregándome bien apegada a la tierra. Y me pregunto si veré algún día la cara de tu Dios. (33)

Este peculiar lugar de enunciación quizás pueda considerarse una superación de la relación de la protagonista de *LUN* con las miradas de los otros. Es en este sentido que la muerte –entendida como una separación de los roles necesarios para la reproducción social y una fusión con el todo– le permite entender a Ana María lo que la protagonista de *LUN* no puede entender.

Más allá de este “lugar de enunciación”, la muerte de Ana María está notoriamente relacionada con un “impulso entrópico”. Rosemary Jackson retoma este concepto de Freud (que lo definía como “un impulso hacia un estado de inorganicidad (...) una ‘pulsión de



IMÁGENES DE PAULA ADAMO

muerte” entendida como “la forma más radical del principio de placer, una nostalgia del Nirvana, donde se reducen todas las tensiones”) y –luego de afirmar que “El fantasy moderno manifiesta en forma explícita esta atracción hacia un estado entrópico”–, plantea que un ejemplo extremo de esta atracción es la literatura de Sade y su búsqueda de “una prostitución universal de todos los seres”⁸. Aunque esta atracción es menos extrema en la literatura de Bombal que en la de Sade, en *LA* y *LUN* el impulso entrópico no deja de estar relacionado con el rechazo de los roles de género como algo necesario para alcanzar un placer sexual satisfactorio. Explícitamente en el final de *LA*, esa pulsión de muerte también se orienta a una fusión con las fuerzas de la naturaleza y la totalidad del universo. Como señala Lucía Guerra, en las narraciones de Bombal:

*el cuerpo femenino, como receptáculo y agente del placer, está también inserto en el ritmo y los ciclos de la naturaleza cuando pasa por la experiencia del embarazo.*⁹

Además del período de gestación al que alude Guerra, las protagonistas de *LUN* y *LA*, se relacionan con las fuerzas de la naturaleza a través de sus incursiones en los espacios del bosque y el estanque, espacios a los que

las protagonistas de ambas novelas recurren tanto para ocultarse de la mirada de los otros como para entrar en contacto con las fuerzas de la naturaleza (de su propio cuerpo, de su entorno y el todo). Por otra parte, como señala Guerra, “los espacios naturales que permiten la reintegración a la armonía cósmica se contraponen al espacio cerrado de la casa, símbolo por excelencia de las regulaciones patriarcales”(22). Se puede agregar en este sentido que estas incursiones de Ana María y la protagonista de *LUN* se contraponen a las cacerías que llevan adelante los hombres en *LUN* y a la explotación del bosque en el aserradero en *LA*. Pero los espacios del estanque y el bosque no son es-

EN LAS TRAMAS PSICOLÓGICAS Y FANTÁSTICAS DE ESTAS NARRACIONES OCUPAN UN LUGAR PROTAGÓNICO LAS FUERZAS DE LA NATURALEZA...

pacios “naturales” en el sentido de contrapuestos a la sociedad o ajenos a su intervención. Su carácter social está marcado, en el caso del bosque, por la presencia del aserradero primero y las burlas de los leñadores después y, en el caso del estanque, por la presencia de Andrés, “el hijo menor del jardinero”.

En las tramas psicológicas y fantásticas de estas narraciones, ocupan un lugar protagónico las fuerzas de la naturaleza, dando cuenta del constante movimiento y cambio del entorno entendido como algo vivo, contrario a concepciones de la naturaleza como materia inerte y mero objeto de la explotación económica.

Las muertes de la “primera mujer”

Resulta muy llamativa la proliferación de personajes mujeres muertas en los textos de Bombal que nos ocupan. En *LUN*, están muertas la primera esposa de Daniel y, sobre el final, muere Regina y la protagonista intenta suicidarse. En *LA*, solo se menciona a la madre de la protagonista para señalar que murió, y la suicida esposa de Fernando parece replicar en cierto sentido a la pareja de Daniel y su primera esposa en *LUN*.

¿Qué significan estas mujeres muertas? En el caso de *LA*, hemos intentado dar cuenta de cómo la muerte de la protagonista genera un lugar de enunciación que “resuelve” el problema de las miradas de los otros, que la protagonista de *LUN* no podía resolver sino a través de un relativo aislamiento y la ensoñación. Particularmente llama la atención que casi todas las mujeres muertas de estas narraciones han cumplido con los roles de esposa y

madre. En un sentido general, se puede afirmar que todas estas muertes son parte de la crítica implícita de la poética de Bombal a los roles de género convencionalmente asignados a las mujeres.

Particularmente en el caso de la esposa muerta de Daniel en *LUN* (y, en parte, la de Fernando en *LA*), esta se presenta como el modelo de mujer que cumple con los roles de la sociedad patriarcal y se adapta a la mirada masculina, a la que debe adaptarse la protagonista: “Mi marido me ha obligado después a recoger mis extravagantes cabellos; porque en todo debo esforzarme en imitar a su primera mujer, a su primera mujer que, según él, era una mujer perfecta” (60).

Al atribuir a una mujer muerta la perfecta adaptación al rol esperado por su marido, estos roles van presentándose tanto como una vía de aniquilación y de sumisión para las mujeres, como un modelo irreal e inalcanzable.

Como consecuencia de la obediencia a la voluntad de su marido en este aspecto, la protagonista pierde su larga y extravagante cabellera, a la que compara con un “casco guerrero”, símbolo de su poder y su autonomía.

Esa “primera mujer” se interpone además entre Daniel y la protagonista en su búsqueda de una relación sexual placentera, y ella logra comprender en qué medida este modelo inalcanzable le impide a Daniel acceder al placer sexual, cuando —para aliviar el tedio y “postergar el momento de pensar”— los personajes mantienen relaciones sexuales:

Mi cuerpo y mis besos no pudieron hacerlo temblar, pero lo hicieron, como antes, pensar en otro cuerpo y en otros labios. Como hace años, lo volví a ver tratando furiosamente de acariciar mi carne y encontrando siempre el recuerdo de la muerta entre él y yo (...). Y lloró locamente, llamándola, gritándome al oído cosas absurdas que iban dirigidas a ella (...). Quiriendo huirla nuevamente, la ha encontrado, de pronto, casi dentro de sí. (78)

El matrimonio: la unión imposible

Resulta significativo el contraste entre el matrimonio de la protagonista de *LUN* y el de Ana María. En la primera novela, el matrimonio no es caracterizado en términos del cumplimiento de un mandato familiar o religioso, o al menos no hay un énfasis muy marcado en ese sentido a lo largo de la novela, ni en el diálogo entre Daniel y la protagonista al comienzo, donde la cuestión aparece planteada explícitamente. “¿Para qué nos casamos?”, pregunta Daniel, y la protagonista responde: “Por casarnos”. Las razones para el matrimonio solo se relacionan con eludir un destino de “solterona”, y continuar con la rutina burguesa.

En *LA*, en cambio, el matrimonio se presenta claramente como un mandato paterno, ya que es el padre de Ana María quien le presenta como

su novio a Antonio y arregla su matrimonio. En un principio, Ana María no acepta ejercer plenamente ese rol ni corresponde al amor de su marido y retorna a la casa paterna para alejarse de él. Solo entonces entiende que también lo quiere y decide ejercer su rol de esposa. Sin embargo, al volver con Antonio, este dejará de quererla, lo que puede leerse como una manifestación de la escisión entre hombres y mujeres que está en la base de la obra de Bombal. En este caso, la escisión entre Ana María y Antonio se da por el rechazo o la incompreensión por parte del marido del modo en que Ana María intenta ejercer un rol activo (aún dentro de lo previsto en la sociedad patriarcal) optando por el matrimonio según lo que desea y no por obedecer a un mandato. Ana María sufre por este rechazo y no encuentra ninguna satisfacción en ejercer su rol de esposa precisamente porque le impide ejercer cualquier rol activo. Una vez que constata esta imposibilidad, define su relación con Antonio y el sentido de su propio accionar en términos negativos:

ya no la apenaba el desamor de su marido, ya no la ablandaba la idea de su propia desdicha. Cierta irritación y un sordo rencor secaban, pervertían su sufrimiento.

(...)

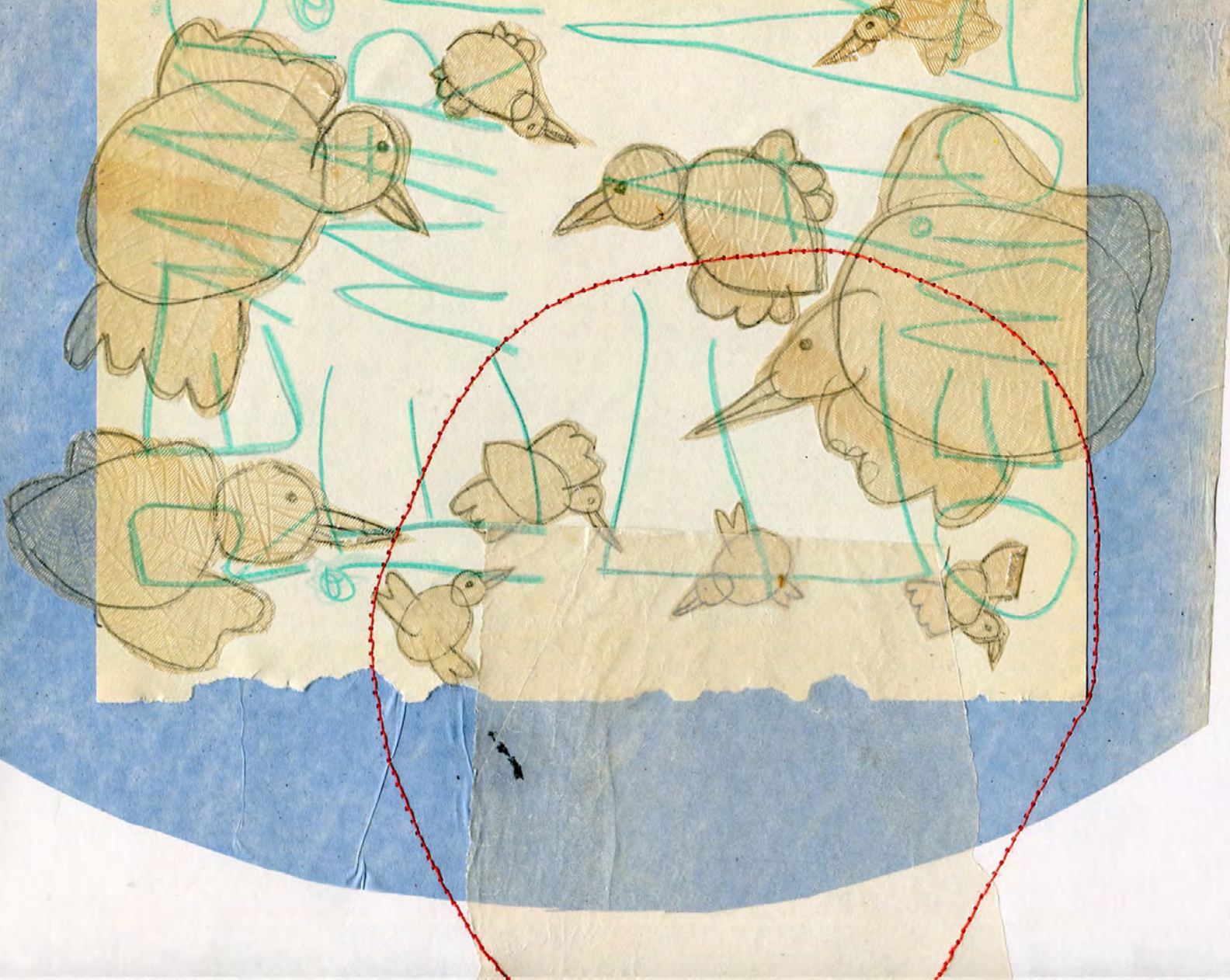
Y el odio vino entonces a prolongar el lazo que la unía a Antonio.

El odio, sí, un odio silencioso que en lugar de consumirla la fortificaba. Un odio que la hacía madurar grandiosos proyectos, casi siempre abortados en mezquinas venganzas.

El odio, sí, el odio, bajo cuya ala sombría respiraba, dormía, reía; el odio, su fin, su mejor ocupación. (77)

Ana María logra a través de este odio encontrar una manera de ejercer un rol activo, que constituye un rechazo explícito de la pasividad que su marido espera de ella. Esta actitud contrasta con la entrega de la protagonista de *LUN* a un amor imaginario. Consideramos que esta comprensión más acabada de la negatividad del accionar de las mujeres en el orden patriarcal posibilita en *LA* el desarrollo en términos más radicales y explícitos de una crítica de los roles de género en el corazón del patriarcado.





- 1 Ver Bianco, José. "Sobre María Luisa Bombal" en: *Ficción y reflexión*, México, FCE, 1988. Y Guerra, Lucía, "Introducción" en: Bombal, María Luisa. *Obras completas*. Santiago de Chile, Andrés Bello, 1996.
- 2 Existen dos versiones en español de *La amortajada* (LA): la primera, editada por la editorial chilena Nascimento en 1938; y la segunda, de 1968, que tiene importantes diferencias en relación a la primera. Otra versión es *The shrowded Woman*, la traducción al inglés de *La amortajada* realizada por Bombal en 1947, en la que la autora añadió episodios que no aparecen en la primera versión. En 1947 también fue publicada *House of Mist*, una traducción al inglés de *La última niebla* (LUN) a la que puede considerarse una obra distinta, por las modificaciones y adiciones que implicó, y fue traducida al español con el título de *Casa de Niebla*. Acerca de estas distintas ediciones y las modificaciones que implicaron pueden consultarse los trabajos de Osmar Sánchez Aguilera en el Dossier "Homenaje a María Luisa Bombal (1910-2010)", en: *En-claves del pensamiento*, vol.4 no.7 México jun. 2010. [Disponible online: <http://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/ano-iv-num-7-junio-2010>]
- 3 Aquí trabajamos con la segunda edición de *La amortajada* (a

- la que remiten todas las citas), publicada en 1941 por Nascimento en Santiago de Chile, aunque también consultamos la incluida en las *Obras completas* compiladas por Lucía Guerra en 1996, que reproduce la versión de 1968. Todas las citas de *La última niebla* corresponden a la edición de las *Obras Completas* compiladas por Lucía Guerra (editadas por Andrés Bello en 1996). No pudimos acceder a las primeras ediciones de esa novela, editada por primera vez en 1934 en Buenos Aires, pero en la bibliografía consultada no se menciona que su primera versión haya sufrido modificaciones importantes.
- 4 Lucía Guerra, *ob. cit.*, p.24.
- 5 Ostrov, Andrea. *El género al bies. Cuerpo género y escritura en cinco narradoras latinoamericanas*. Córdoba, Argentina, Alción Editora, 2004. p. 56.
- 6 Borges, Jorge Luis. "La amortajada", en: *Sur* Año 8, no. 47, Buenos Aires, Agosto 1938. p. 80. [Disponible online en: <http://trapalanda.bn.gov.ar/jspui/handle/123456789/11467>]
- 7 Jackson, Rosemary. *Fantasy: Literatura y Subversión*. Buenos Aires, Catálogos Editora, 1986 (segunda edición). Traducción de Cecilia Absatz. p. 81.
- 8 *Ob. cit.*, p. 73.
- 9 Guerra, *ob. cit.*, p. 19.