

NOVELA | VOLUMEN DOBLE

# María Luisa Bombal

## OBRAS COMPLETAS

TOMO 1

La última niebla  
La historia de María Griselda  
Las islas nuevas... y otros escritos



Este primer tomo incluye novelas, cuentos y otros escritos nunca antes publicados en un solo libro. Y una introducción con un esclarecedor estudio sobre la vida y obra de María Luisa Bombal.

## Introducción

En los diversos y prolíferos cauces de la narrativa latinoamericana, la actividad creativa de María Luisa Bombal corre a la par de la producción literaria de Juan Rulfo. En el caso de ambos escritores, una primera novela de muy breve extensión (*La última niebla*, *Pedro Páramo*) produce un quiebre en los formatos tradicionales, abriendo los umbrales de una nueva escritura que revoluciona el género novelístico. Y, en un acto de traición a las expectativas del público y de la crítica, a esta primera novela le sigue una obra escueta, de poco más de cien páginas, que mantiene su impronta renovadora. Bombal y Rulfo son, en nuestra literatura, destellos que se entrecruzan en un territorio aún por analizar. El escritor mexicano señalaba a José Bianco que *La amortajada* era una novela que lo había impresionado profundamente en su juventud<sup>[1]</sup> e, indudablemente, no obstante el importe folclórico y político atribuido a la muerte en *Pedro Páramo*, la noción de los personajes muertos y aún rondando por la vida son un eco intertextual de la novela de María Luisa Bombal. Entrecruzamientos y resonancias que también se engendran en el silencio, ya que, después de un período no mayor de una década, ambos dejaron de publicar y, durante años, se limitaron a anunciar títulos o proyectos de nuevos textos que nunca entregaron a ninguna casa editorial.

María Luisa Bombal y Juan Rulfo se hermanan, así, en la categoría denominada por la crítica «casos extraños». Pero

¿por qué ha de ser extraño que una persona escriba sólo durante unos pocos años? Evidentemente, esta categorización surge de un concepto determinado acerca de la escritura y del creador mismo; en ella subyace una noción cultural con respecto tanto a la producción de la escritura como a lo que se espera de alguien que escribe. En primer lugar, la crítica literaria, en su afán de acabar con las falacias subjetivas, ha elegido ignorar «lo imponderable», mutilando a la creación de aquello que considera «sin peso ni quilates», para un análisis objetivo que se precie de tal: las experiencias biográficas del escritor. Se omite, de esta manera, una relación fundamental entre vivencia y escritura. No obstante los escritores, en sus entrevistas, nunca dejan de aludir a aquel fermento vivencial que, yendo contra todos los esquemas de relaciones mecanicistas, resultan ser la trama (tejido, historia, dispositivo fotográfico) de sus creaciones literarias.

Por otra parte, predomina el concepto de que el escritor se dedica a un oficio, palabra que, en nuestro idioma, designa a la actividad literaria como «ocupación habitual» o «rezo diario de los eclesiásticos», adscribiéndosele, así, al escritor una función de por vida en una actividad regida por los conceptos dominantes de trabajo y producción. «¡No voy a tocar nunca más!», anunció el pianista de jazz, Thelonious Monk, en la década de los cincuenta, escandalizando a todo su público. Ni María Luisa Bombal ni Juan Rulfo se atrevieron nunca a hacer una declaración semejante, pero, en el caso de la escritora chilena, sus manuscritos poblados de erratas y tachas ponen de manifiesto que el teclado de la escritura puede hacerse ajeno y frustrante, aun para los autores geniales, y que no existe el llamado oficio de escritor, como una actividad que se realiza diariamente. Por el contrario, la creación literaria parece correr en un caudal que escapa a todos los paradigmas que intentan definir y estabilizar lo inestable y desestabilizador.

En el caso de Juan Rulfo, su silencio se equiparó al hermetismo de sus propios personajes y su imagen pública se transformó en el mito que corroboraba los rasgos de «la esencia del mexicano», teorizados por Octavio Paz en *El laberinto de la soledad*. A María Luisa Bombal se la convirtió en una figura nebulosa y teñida de ciertos escándalos: intento de suicidio, asesinato frustrado, adicción al alcohol y total incomunicación con su hija, selección de rasgos que, de ninguna manera, es inocente, puesto que corresponde a una modalidad cultural no exenta de preconcepciones de carácter genérico.

En una construcción que hace de María Luisa Bombal una mujer etérea y trágica, proclive a lo poético y lo sentimental, se omite siempre el hecho de que ella insistiera en un rasgo asociado por nuestra cultura con «lo masculino»: la lógica, la precisión y la simetría. La escritora citaba a menudo la frase, en apariencia paradójica de Pascal: «Geometría-Pasión-Poesía» y cada vez que se refería a su escritura, afirmaba que ésta se organizaba sobre un eje lógico y formas simétricas exactas. En este sentido, *La última niebla* resulta ser un tapiz geométrico de oposiciones y reiteraciones que se funden y se confunden en el andamio polisémico y ambiguo de la niebla. Como en el caso de Prosper Mérimée, a quien admiraba por la lógica que infundía en sus relatos, la escritura de María Luisa Bombal surge de los márgenes de toda oposición binaria entre realidad e irrealidad, y la tensión básica nace, precisamente, del enlace insólito, para los esquemas tradicionales del conocimiento, entre el misterio y la lógica, esta última asociada por los paradigmas de nuestra cultura con lo objetivo y lo racional; misterio anclado en la lógica, «escritura oximorónica», como diría la crítica para designar el carácter paradójico de dicho enlace. Sin embargo, más allá de lo explícito y lo manifiesto, María Luisa Bombal, ya en 1940, aludía a una paradoja mucho más significativa: el hecho de que en nuestra cultura se haya organizado una existencia lógica y definible, a pesar

de que dicha existencia esté enclavada en el misterio: «Todo cuanto sea misterio me atrae, yo creo que el mundo olvida hasta qué punto vivimos apoyados en lo desconocido. Hemos organizado una existencia lógica sobre un pozo de misterios. Hemos admitido desentendernos de lo primordial de la vida, que es la muerte. Lo misterioso es para mí un mundo en el que me es grato entrar, aunque sólo sea con el pensamiento y la imaginación<sup>[2]</sup>».

El entretejido de lo misterioso y lo lógico resulta ser, de esta manera, la modelización metafórica de una existencia postulada a partir de Friedrich Nietzsche y el pensamiento posmoderno como un haz de antítesis no resueltas. Por lo tanto, desde una perspectiva ideológica, en la obra de María Luisa Bombal, esta fusión constituye en sí una metáfora que es también un acto de insubordinación en los cuarteles de la razón. Y es interesante observar que la visión que la escritora tenía de sí misma es también una antítesis no resuelta. En entrevista realizada en 1975, afirma: «Soy una Géminis. Dos personas en una: muy audaz, loca, imaginativa, y otra con criterio y prudencia. Dos personas que se han ido manifestando en el camino de mi vida, a veces las dos al mismo tiempo hasta que (yo creo) hagan un pacto y lleguen a estar juntas, complementarse y estar tranquilas<sup>[3]</sup>».

No obstante la mecánica de los mitos de los personajes de dominio público que se realiza, en nuestra cultura, a partir de un mutilar y despojar para crear una totalidad aprehensible y fácilmente definible, María Luisa Bombal siempre insertaba brechas en dicha configuración. Su sentido del humor, por ejemplo, o el uso inesperado de la blasfemia desbarataban con una frase el mito de la mujer sentimental, dócil y romántica. Por otra parte, su posición conservadora con respecto a la política y a la caracterología de hombre y mujer sorprendía, dado el hecho de que en sus textos se desarrolla una visión transgresiva de dichos órdenes. Esta multiplicidad contradictoria hace de ella misma un

ser signado por la heterogeneidad conflictiva, como demuestra Agata Gligo en su excelente biografía de la autora<sup>[4]</sup>.

La época en la cual escribió sus obras merece también algunos comentarios. Como otras mujeres dedicadas a las artes en la primera mitad del siglo XX, María Luisa Bombal vivió la circunstancia ambivalente de tener y no tener «cuarto propio», en el decir denotativo y metafórico de Virginia Woolf. A pesar de haber escrito en una época en la cual ya, por lo menos, se le había dado tarjeta de ingreso a las mujeres para participar en círculos intelectuales y artísticos que, hasta entonces, habían sido territorio predominantemente masculino<sup>[5]</sup>, su creación literaria se gesta en los bordes de los movimientos artísticos que empezaban a entrar en vigencia. Y, como en el caso de las pintoras Frida Kahlo, Leonora Carrington y Remedios Varo, la escritora chilena poco caso hace a los manifiestos literarios en boga que, desde una perspectiva eminentemente surrealista, producían mistificantes configuraciones de «lo femenino» desde una posición patriarcal, no obstante postularse como antagónica a todo enclave de orden burgués. En el imaginario surrealista, los procesos de territorialización de la mujer resultan en las figuras de Nadja, mediadora de los estados de éxtasis erótico e irracional, de la Mujer-Niña que, en su ingenuidad sensual, conectaba el inconsciente con la escritura automática, de Melusina —mitad mujer, mitad hada—, quien representaba para André Breton la absoluta transparencia de la visión, y de Gradiva, mujer esculpida en un relieve en la novela de Wilhelm Jensen, que los escritores surrealistas reciclan para hacer de ella la musa que guía al poeta.

Las pintoras antes mencionadas, rechazando estas imágenes de la mujer como Otro, eligieron buscarse a sí mismas en el autorretrato, el parto y el aborto (Frida Kahlo), en la magia de la cocina y el ámbito doméstico (Leonora Ca-

rrington, Remedios Varo). Con una posición ideológica similar, Victoria Ocampo, en 1935, fecha de publicación de *La última niebla* por Editorial Sur, publicaba en su revista del mismo nombre el artículo titulado *La mujer y su expresión*, en el cual afirma:

Es fácil comprobar que hasta ahora la mujer ha hablado muy poco de sí misma, directamente. Los hombres han hablado enormemente de ella, por necesidad de compensación sin duda, pero, desde luego y fatalmente, a través de sí mismos. A través de la gratitud o la decepción, a través del entusiasmo o la amargura que este ángel o demonio dejaba en su corazón, en su carne y en su espíritu. Se les puede elogiar por muchas cosas, pero nunca por una profunda imparcialidad acerca de este tema. Hasta ahora, pues, hemos escuchado principalmente a testigos de la mujer, y testigos que la ley no aceptaría, pues los calificaría de sospechosos. Testigos cuyas declaraciones son tendenciosas. Es a la mujer misma a quien le toca no sólo descubrir este continente inexplorado que ella representa, sino hablar del hombre, a su vez, en calidad de testigo sospechoso<sup>[6]</sup>.

A pesar de que María Luisa Bombal declaraba no haber participado activamente en los movimientos feministas de la época, sus textos ponen de manifiesto una representación de la mujer desde una perspectiva que coincide con los postulados de Victoria Ocampo. En los márgenes de los modelos surrealistas y de la vanguardia en general, elabora un espacio propio en el cual la mujer deja de ser musa y mujer esculpida en un relieve, para convertirse en personaje de una problemática que devela, en parte, la circunstancia de la mujer latinoamericana durante la primera mitad del siglo xx.

Para los parámetros tradicionales de una crítica que, hasta la década de los setenta, alegaba que la literatura no



tenía sexo, los textos de María Luisa Bombal fueron catalogados como exponentes de las corrientes surrealistas o suprarrealistas en Hispanoamérica, no obstante la autora insistiera en que ella se había marginado de ese movimiento y sólo había leído a André Breton cuando ya residía en los Estados Unidos, o sea, varios años después de haber escrito su obra. Sin embargo, en los nítidos esquemas generacionales, se ha omitido sistemáticamente el factor genérico, es decir, el hecho de que estos textos hayan sido escritos desde la perspectiva de una mujer en un período histórico determinado. De más está decir que incluirla dentro de una producción literaria de carácter masculino implica no sólo borrar e ignorar la especificidad femenina de sus textos a través de los recursos del Sujeto Excluyente, según teoría de Michel Foucault, sino también un violento acto de apropiación que aniquilaba toda posibilidad de establecer que una genealogía y tradición literarias creadas por la mujer en la posición subordinada que le ha sido asignada por una sociedad organizada a partir del factor genérico<sup>[7]</sup>.

Según testimonios de las décadas de los treinta y cuarenta, María Luisa Bombal era una mujer excéntrica, fuera de aquel centro regido por un código que regulaba el lenguaje y la conducta de las mujeres. «¿Si me gustaba como mujer?» —respondió uno de sus contemporáneos a la pregunta que le hiciera Agata Gligo—. «Era muy graciosa y alegre, pero tenía demasiada personalidad para ser mujer... Una mujer debe ser más pasiva... A uno le gusta creer que manda<sup>[8]</sup>». Para esa época en la cual la mujer ni siquiera había obtenido el derecho a voto, María Luisa Bombal resultaba ser una figura peligrosa e impertinente. Ana Vásquez recuerda que, cuando ella era muy niña, llegó a su casa la escritora causando revuelo entre hombres y mujeres: «Ellas apenas la saludaron cuando, con sus tacones muy altos y sus uñas pintadas de rojo, avanzó para reunirse con los hombres que hablaban de libros<sup>[9]</sup>».

En el caso de María Luisa Bombal, el traspasar los límites de un territorio adjudicado va, sin embargo, mucho más allá de las regulaciones impuestas a la conducta cotidiana. En la esfera de lo propiamente literario, ella es la primera escritora latinoamericana que se atreve a describir el acto sexual, transgrediendo de este modo el discurso que el poder patriarcal le había adjudicado a la mujer. En *La última Niebla*, se nos presenta la siguiente escena con el amante: «Entonces él se inclina sobre mí y rodamos enlazados al hueco del lecho. Su cuerpo me cubre como una ola hirviente, me acaricia, me quema, me penetra, me envuelve, me arrastra desfallecida. A mi garganta sube algo así como un sollozo, y no sé por qué empiezo a quejarme, y no sé por qué me es dulce quejarme, y dulce a mi cuerpo el cansancio infligido por la preciosa carga que pesa entre mis muslos».

Los primeros estudios de *La última niebla* realizados por Amado Alonso y Ricardo Latcham, destacaron su singularidad en un contexto literario chileno en el cual predominaba el criollismo, regido por una visión positivista del mundo<sup>[10]</sup>. Aún más importante nos parece destacar que dicha corriente literaria en Hispanoamérica estaba enclavada en un proyecto de nación en el cual las categorías de «lo femenino» y «lo masculino» se desplazaron, en el nivel designativo, a zonas semánticas específicas de dicho proyecto. Como señala Bernardo Subercaseaux, mientras «lo femenino» denotaba lo foráneo, el ocio, la especulación y todo aquello que se asociara con lo pasivo y pusilánime, «lo masculino» correspondía «a la industria, al espíritu emprendedor y guerrero, al roto, al régimen presidencial, a las figuras de Prat y Portales, a la raza gótico-araucana, a la ciencia, a la literatura que no fuese escapista, que se hiciera cargo de la realidad y desnudara las apariencias, que rescatara lo propio y las tradiciones vernáculas<sup>[11]</sup>».

Dentro de este contexto ideológico, no debe extrañar, por lo tanto, que en las reseñas críticas de textos criollistas, se elogiara recurrentemente «el estilo vigoroso y viril», «aferrado a la tierra y a la lucha del hombre contra la naturaleza». Dicho hombre es, en el criollismo, una exacerbación e hipérbole de «lo masculino», como matriz de sentido fijada a partir de la fuerza física, la violencia y el poder seductor. Tres categorías básicas que corresponden al machismo caracterizado como el poder de dominar el entorno natural, a los otros hombres con el objetivo de erigirse en caudillo y a las mujeres que son símbolo y trofeo de su virilidad<sup>[12]</sup>. En estos textos, el acto sexual es el acto de dominio de un sujeto masculino sobre la mujer representada como las fuerzas telúricas; ella es «la hembra poseída», «la china» violentamente arrojada a la tierra o al lecho y que recibe silenciosa y pasivamente el acoso viril. María Luisa Bombal modifica radicalmente esta axiología atribuida a lo sexual, no sólo por representar la escena antes citada desde una perspectiva femenina que, hasta ahora, era un espacio en blanco en nuestra narrativa, sino también porque reconfigura al personaje masculino designándolo como «dulce y preciosa carga», expresión que, en el código criollista, feminiza al hombre.

Este proceso de feminización, en los textos de la escritora chilena se extiende a todo el mundo representado en un devenir aún no suficientemente estudiado de la tradición literaria de la mujer latinoamericana. Al preguntársele si se consideraba precursora de la temática de la mujer, 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>[13]</sup>».

Los hombres, como Sujetos de Poder, son, sin embargo, las figuras de trasfondo mientras, en primer plano, se presentan sensaciones, espacios y acontecimientos que corresponden a una visión femenina, determinada por los factores culturales e históricos de los años treinta y cuarenta. De este modo, el cuerpo de la mujer, generalmente presentado desde la mirada del hombre como Objeto de Deseo, Icono Venerado o Idolo Perverso, se representa en la narrativa bombaliana como una nueva topografía de los sentidos, íntimamente unida a todo lo cósmico.

Transgrediendo los modelos de un Deber-Ser simbolizado por la Virgen María, como mujer desprovista de placer sexual (*Aeiparthenos*: por siempre virgen), en *La amortajada* se plantea dicho placer como una experiencia iniciadora para la trayectoria de la protagonista. («Pero cierta noche sobrevino aquello, aquello que ella ignoraba. Fue como si del centro de sus entrañas naciera un hirviente y lento escalofrío que junto con cada caricia empezara a subir, a crecer, a envolverla en anillos hasta la raíz de los cabellos, hasta empuñarla por la garganta, cortarle la respiración y sacudirla para arrojarla finalmente, exhausta y desembriagada, contra el lecho revuelto»).

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 y se integra a un proceso y evolución que transcurren fuera de la civilización y de la cultura creadas por el hombre. Desviándose de «lo cultural», en su sentido de elaboración y organización racional de la naturaleza, la experiencia de la maternidad remite, como postula Lucía Piossek Prebisch, al entrelazamiento en un orden, ritmo y temporalidad compartidos por las especies vegetales y animales<sup>[14]</sup>. Enlace que, en el caso de Ana María, se hace explícito al decirse: «Cierta mañana, al abrir las celosías de mi cuarto reparé en que un millar de minúsculos brotes, no más grandes que una cabeza de alfiler, apuntaban a la extremidad de todas

las cenicientas ramas del jardín. Era curioso; también mis dos pequeños senos prendían, parecían desear florecer con la primavera». Fuera de toda teleología o proyecto falogocéntrico, la protagonista se entrega al sopor y a los caprichos de su propio cuerpo, de cuyo entorno material y natural obtiene un «goce plácidamente sensual» hasta el momento del aborto, designado por Ana María como «el río de sangre en que se disgregaba esa carne tuya mezclada a la mía...».

En el sistema patriarcal, la sexualidad humana ha sido interpretada y teorizada predominantemente por una visión masculina que propone la penetración fálica como el suceso culminante<sup>[15]</sup>. Ésta, como eje y meta de toda sexualidad considerada «normal», responde tanto a los imperativos biológicos de la reproducción como a la prioridad e importancia atribuida al falo, órgano que, como ya demostrara Sigmund Freud, ha funcionado en la cultura de occidente como emblema y significante privilegiado<sup>[16]</sup>. Subvirtiendo la base misma de esta visión falogocéntrica de la sexualidad, María Luisa Bombal y otras autoras de su generación, tales como María Flora Yáñez y María Carolina Geel, incursionan en experiencias de carácter narcisista, elaborando discursos en los cuales el placer erótico deviene autonomía y descubrimiento del propio cuerpo<sup>[17]</sup>. Así, en *La última niebla*, se presenta la siguiente escena:

Entonces me quito las ropas, todas, hasta que mi carne se tiñe del mismo resplandor que flota entre los árboles. Y así, desnuda y dorada, me sumerjo en el estanque.

No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua.

Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como con

brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces.

Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua.

En una nueva topografía del placer, el cuerpo de la mujer deja de ser objeto de seducción, para convertirse en sitio engendrador de sensaciones que remiten a una auto-identidad, fuera de las construcciones adscritas por la hegemonía patriarcal. Por otra parte, el entorno de ese cuerpo es índice de la dicotomía básica establecida por el orden masculino entre naturaleza y cultura. Los espacios naturales que permiten la reintegración a la armonía cósmica se contraponen, en los textos de María Luisa Bombal, al espacio cerrado de la casa, símbolo, por excelencia, de las regulaciones patriarcales, las cuales imponen rígidos códigos y convenciones sociales que tronchan en la mujer la posibilidad de ser. Este *leit-motif* de los espacios cerrados, como símbolo de un hermetismo impuesto al ser, ya tiene sus antecedentes en *Dos mujeres* (1842) de Gertrudis Gómez de Avellaneda, la primera novelista latinoamericana, y se reitera consistentemente a través de los años en, por ejemplo, *Teresa, la limeña. Páginas de la vida de una peruana* (1868) de Soledad Acosta Samper, *Ifigenia. Diario de una señorita que escribió porque se fastidiaba* (1924) de Teresa de la Parra, *Las ceremonias del verano* (1966) de Marta Traba y *Estaba la pájara pinta sentada en el verde limón* (1975) de Albalucía Angel. En el caso de *El árbol*, el cuarto de vestir, «ordenado y silencioso» subraya esta modalidad hermética de la existencia que sólo permite una evasión mediada por la naturaleza.

La oposición entre espacios abiertos y espacios cerrados configura una tensión que experimenta el Yo femenino cercado de imágenes y modelos de una identidad ya adscrita. De allí que ese Yo, aprisionado en roles sociales espe-

cíficos, sólo logra ser en el sueño y el ensueño, en su contacto con el agua y todo lo primigenio.

Es precisamente a partir de esta asociación de lo femenino con lo primigenio que los textos de María Luisa Bombal crean un repertorio simbólico en el cual la cabellera de la mujer resulta ser el lazo que une a un limo inicial, aniquilado por el impulso civilizador. En *Trenzas* se dice: «Porque la cabellera de la mujer arranca desde lo más profundo y misterioso; desde allí donde nace y tiembla la primera burbuja; que es desde allí que se desenvuelve, lucha y crece entre muchas y enmarañadas fuerzas, hasta la superficie de lo vegetal, del aire y hasta las frentes privilegiadas que ella eligiera».

La cabellera frondosa de los personajes bombalianos resulta ser, así, el único vestigio de un Paraíso Perdido, no por el pecado original, según el Génesis de la Biblia, sino por la imposición de una epistemología y de una praxis fundada en la razón, como principio organizador. Sin embargo, para María Luisa Bombal es la naturaleza primigenia el verdadero limo inicial de un saber en el cual lo mágico es también parte del conocimiento humano. El suceso mágico de la muerte de la hermana en la ciudad al mismo tiempo que los árboles del bosque son destruidos por el fuego, está enmarcado, en *Trenzas*, por un discurso ensayístico que discurre y reflexiona, utilizando un método eminentemente objetivo y racional. Sin embargo, los argumentos y proposiciones de este marco se presentan para probar una hipótesis que nada tiene que ver con la tradición positivista del conocimiento: la cabellera larga de las mujeres es una prolongación de la naturaleza que, desde su ámbito mágico y desconocido, transmite otros modos del saber. De esta manera, la foma ensayística constituye en sí un recurso deconstructivo de los esquemas epistemológicos fundados en la razón. En *Trenzas*, se concluye diciendo: «Las verdes enredaderas que se enroscan en los árboles, las dulces algas en sus rocas son cabelleras desmadejadas, son la palabra,