



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

SISTEMA DE UNIVERSIDAD ABIERTA Y A DISTANCIA (SUAYED)

**NARRATIVAS POLÍTICAS DEL CUERPO EN *LA ÚLTIMA NIEBLA* DE
MARÍA LUISA BOMBAL**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS
HISPÁNICAS

PRESENTA:
YTZEL MAYA JIMÉNEZ

ASESOR:
DR. FEDERICO AUGUSTO GUZMÁN RUBIO

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., septiembre de 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*el río se inclina
hacia su sed
el tiempo va más aprisa que yo*

*la noche se desgaja
toco su desnudez de agua
y ella grita dentro del grito*

[...]

y tú y tú

*ella flota en el vientre de la tierra
boca abajo como los suicidas*

—Gloria Gervitz

AGRADECIMIENTOS

A Yolanda Segura, por el hogar que me ofreciste, el cariño, la sororidad y todo por lo que aún no he podido pedir disculpas.

A Amanda Falcone, por Xalapa, las tardes en La Mancha y en Villa Rica, y el acercamiento a Homi Bhabha y Gayatri Spivak.

A Sofía Poiré, por todos los San Franciscos inscritos en espacios y tiempos diversos que abarcamos. Por la inspiración y el aliento.

A mis padres, Elizabeth y Daniel, por la paciencia, el apoyo y la ayuda todos estos años de estudio y de lectura. Por confiar en mí a pesar de todo.

A mi asesor, Federico Guzmán, por las lecturas, las discusiones y las tardes de debate. A mis sinodales y lectoras, por su tiempo y dedicación a este cuerpo-texto.

A las jóvenes del Primer Parlamento de Mujeres del Congreso de la Ciudad de México, por la amistad, los textos compartidos y el feminismo que también me enseñaron.

A las mujeres que se atrevieron a contar su historia en #MeTooEscritoresMexicanos. A las que todavía no.

A las que gritaron, rompieron y quemaron todo en las movilizaciones de #NoMeCuidanMeViolan. A las que ya no pudieron gritar ni romper ni quemar.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
¿Por qué crítica literaria feminista?	5
Nombrarnos en femenino y la desobediencia lingüística	9
Desdoble	11
1 HACER CUERPO COMO COMBATIENTE	15
1.1 Pero hace tanta soledad / que las palabras se suicidan	15
María Luisa Bombal, otra forma de llamarse	16
Chile y el contexto literario del siglo XX	24
1.2 Voces y lenguaje disruptivo	35
La historia literaria compensatoria	36
Sobre deconstrucción, falogocentrismo y <i>habitus</i> :	
narrar desde el margen	42
1.3 <i>La última niebla</i> , la nueva narrativa latinoamericana	47
2 EL INSTANTE EN QUE UN SENTIMIENTO PENETRA EL CUERPO ES POLÍTICO	62
2.1 Hacia una definición del cuerpo-texto	62
2.2 Re-visión del no-espacio narrativo	79
Lugares y espacios liminales: Rich y Spivak	82
Cuerpo / sexo / niebla	89
Potencialidad nómada en la bruma bombaliana	100
3 Y HAGO CON LA NIEBLA UNA SILUETA DE NIÑA, DE NIÑA DULCÍSIMA: QUE PUDIERA SER ESO TAMBIÉN	111
3.1 Género, amor y deseo: una topografía literaria	111
Binomios de género e implicaciones teóricas	115
Los márgenes heterosexuales	119
CONCLUSIONES. LA FELICIDAD NO ES MÁS QUE TENER UN CUERPO	129
BIBLIOGRAFÍA	133
ANEXO	141

INTRODUCCIÓN

Me recuerdo una noche del año pasado buscando una novela corta, escrita por una mujer latinoamericana, que pudiera leer rápido y de la cual pudiera hacer una reseña sencilla. En mi búsqueda, redescubrí por la casualidad que nos otorga el ocio privilegiado del tiempo, a solas frente a la computadora, a María Luisa Bombal. El conocimiento legado por la academia es patriarcal en su mayoría: así lo aprendimos y lo reproducimos. *La última niebla* resultó ser todo menos una “novela corta” o un texto que pudiera caber en una “reseña sencilla”. Esa misma noche, arremolinada y rebasada por las notas que iba haciendo de cada párrafo, de cada palabra, de toda la bruma de niebla que me inundaba desde la lectura, me atormentaba la pregunta ¿por qué nadie está hablando de ella?. Busqué tesis, artículos, algo que se hubiera escrito respecto de este libro: casi nada. Esta tesis es esa búsqueda y esa pregunta constante. ¿Dónde están todas esas mujeres?

¿Por qué crítica literaria feminista?

En inglés, la palabra *Herstory* ha tomado mucha importancia en el campo académico e intelectual, sobre todo el de las ciencias sociales, permeando a su paso todas las ausencias y los espacios vacíos de la historia (cualquier historia) en los que las mujeres estuvieron presentes, desde el grito y la escritura de ese grito. *Herstory* es una oposición desde el lenguaje para todo lo que antes era considerado como (His)tory –la historia de ellos– para ser ahora una totalidad desde el punto de vista de las mujeres: nuestra historia, (her-story):

En los últimos años, el movimiento de las mujeres ha desentrañado prístinamente las conexiones inevitables entre nuestra vida sexual y las instituciones políticas [...] Necesitamos conocer los escritos del pasado y conocerlos en forma distintas a como han sido divulgados hasta ahora, no retransmitir una tradición sino romper las amarras que tienen puestas sobre nosotras.¹

La lectora encontrará el siguiente cuestionamiento formulado a través de la teoría literaria feminista y por medio del análisis textual de la novela *La última niebla* de María Luisa Bombal: ¿cómo se relacionan los problemas y el campo de la estética del texto literario con las prioridades, perspectivas y agenda de la política feminista? Y para seguir hacia la respuesta de esa pregunta, el objetivo de esta tesis es analizar cómo desde el cuerpo se plantean diversas narrativas literarias y políticas en la obra de Bombal y cómo esto se relaciona con lo interno (la niebla, la sexualidad y el género) y lo externo (condiciones sociales, la desigualdad y la violencia sexual).

La literatura y la sociedad ya no pueden estar dissociadas. La permeabilidad de la obra, el texto y lo escrito parten del mismo punto, fundiendo el contexto en un análisis y una interpretación homogénea y abarcadora. Antônio Cândido, por ejemplo, en su introducción “Crítica y sociología (tentativa de aclaración)” a *Literatura y sociedad*, menciona que “lo externo (en el caso, lo social) importa no como causa ni como significado, sino como elemento que desempeña un cierto papel en la constitución de la estructura, tornándose, por tanto, interno”.² Así, apuntar las dimensiones sociales evidentes y transparentes de la obra tendría que ser una correspondencia cualificadora en el análisis, aunque esto no significa que defina y abarque un carácter sociológico ni estético total. Es decir, se propone un análisis del texto que vaya más allá de lo estético, atravesado por elementos sociológicos, y que también

¹ Adrienne Rich, “Cuando las muertas despertamos: escribir como re-visión”, en *Sobre mentiras, secretos y silencios*, pp. 47-48.

² Antônio Cândido, “Crítica y sociología (tentativa de aclaración)”, en *Literatura y sociedad*, p. 27.

esté inscrito en las aras del ámbito literario en tanto “lo externo”, que dota al análisis de nuevas implementaciones para su profundización y para su existencia como obra de arte.

La teoría y la crítica literaria feminista son tan sólo un intento de abarcar y extender las narrativas políticas de las mujeres, de nuestros cuerpos y de nuestros textos, hacia el dominio de la cultura y el arte. La literatura y el ámbito de las letras en general tienen muchas vertientes dentro de la crítica, tanto dentro como fuera de la hegemonía canónica. En este sentido, Toril Moi escribe: “si los criterios vigentes para definir qué es una buena crítica son los establecidos por varones [...] resulta poco probable que una crítica auténticamente feminista los satisfaga, puesto que precisamente trata de derrocarlos o cuando menos desafiarlos”.³

La primera en poner el feminismo sobre la mesa de la crítica literaria como tal fue Kate Millet, con su tesis de doctorado *Sexual Politics*, que servirá para la presente tesis como eje para definir las narrativas política en *La última niebla*. Millet crea este halo de crítica literaria y aporta a ésta la defensa del derecho de las lectoras a tener su propia perspectiva, a cuestionar el canon masculino, rechazando así la jerarquía impuesta entre texto y lectora desde la hegemonía.

Cabe destacar, además, que aunque no las mencione en mi trabajo de análisis, feministas críticas como Simone de Beauvoir, Mary Ellmann y Katherine M. Rogers⁴ ya habían estudiado la misoginia en la literatura, y que son clara influencia de la tesis de Kate Millet.

³ Toril Moi, *Teoría literaria feminista*, p. 18.

⁴ Simone de Beauvoir destacó por su trabajo *El segundo sexo*, publicado en 1949; Mary Ellmann por *Thinking about Women*, publicado en 1968, y Katharine M. Rogers por su estudio sobre la misoginia en la literatura, *Troublesome Helpmate: A History of Misogyny*, publicado en 1966. Toril Moi en *Teoría literaria feminista* agrega que después del precedente planteado por Kate Millet en *Sexual Politics* (1970), surgió en forma una nueva manera de hacer crítica: “A finales de los 70 aparecieron tres importantes estudios acerca de la literatura escrita por mujeres, entendiéndola como perteneciente a una «subcultura», como una tradición literaria específicamente femenina: *Literary Women* (1976) de Ellen Moers, *A literature of Their Own* (1977) de Elaine Showalter, *The Madwoman in the Attic* (1979) de Sandra Gilbert y Susan Gubar. En conjunto, estas obras representan la mayoría de edad de la crítica feminista angloamericana. Ahí estaban, por fin, los estudios *especializados* tan esperados sobre las grandes escritoras de la historia de la literatura británica y americana”. p. 73.

Ellas ya se habían planteado las siguientes preguntas desde el siglo pasado: ¿cómo leer el texto de una mujer?, ¿se puede leer de la misma forma o desde el antiautoritarismo para despegarse de la hegemonía patriarcal?, ¿cómo evitar el vuelco hacia la vieja posición respetuosa y subordinada con los autores?

La lectora también encontrará en este conjunto de análisis de diversas aristas del texto de María Luisa Bombal que este no es el hilo negro de la crítica literaria feminista ni mucho menos una forma innovadora de nombrar los encuentros estéticos y políticos en la literatura. Esta tesis es un conjunto de voces de teóricas y críticas literarias que pretende sumar a la contrahegemonía representativa de la escritura de las mujeres, destacando los encuentros y las búsquedas en *La última niebla*.

En un primer momento de la redacción de esta tesis, el eje principal de análisis iba a ser la ginocrítica desarrollada por Elaine Showalter, quien la define como “marco teórico femenino que se concentra en la creatividad femenina y que abarca estilos, tema, imágenes y tradiciones literarias”. Esto, además, empatándola con el concepto de “re-visión” de Adrienne Rich que explicaré más adelante en los capítulos dedicados al planteamiento de la metodología.

Aunque conservo el enfoque de Rich, descarté la ginocrítica por dos razones: al poner la “experiencia” de las mujeres como frente, el texto queda casi desaparecido en tanto que se vuelve un ente transparente a través del cual se pueden leer los cuerpos de las mujeres. Esto deja no sólo un desbalance en la conjunción de lo “interno” y “externo”, sino que la relega a un carácter empírico y extraliterario. La ginocrítica da paso a un análisis de “la experiencia”, pero el texto entonces desaparece como objeto de significado y estética y pasa a ser un transmisor inmerso en el género y en una constante politización de los sentidos, en otras palabras, lo vuelve jerárquico otra vez, como en el canon patriarcal. Considero que una crítica literaria feminista debe ser interseccional, es decir, que no enaltezca las voces de unas cuantas mujeres ni exponga la existencia de una sola experiencia única de ser mujer.

A manera de advertencia, quiero destacar que sería demasiado reduccionista y simplista creer que cualquier categoría estética tiene que implicar, necesariamente, universos distintos de alusiones políticas, históricas y sociales; pero, por el contrario, plantearse desde la creación y el análisis de una estética que intenta conjugar de manera orgánica la interacción desde la estructura poética, narrativa y dramática hacia la lectura de aquello “externo”, social, histórico y político en armonía desde el conjunto no puede ni debe ser inocente:

La crítica feminista trata de eliminar toda oposición entre lo político y lo estético [...] Como planteamiento político de la crítica, el feminismo tiene que ser consciente de las implicaciones políticas de las categorías estéticas, así como de la estética que conllevan determinados enfoques políticos del arte.⁵

Nombrarnos en femenino y la desobediencia lingüística

La congruencia en la redacción de esta tesis también corresponde al lenguaje. Por ello, a lo largo de este texto apelaré a “la lectora” en femenino, como una forma de hacer evidente y traer a lo tangible la lucha contra el sexismo lingüístico. La equidad es esencial en todos los planos posibles, incluido el del lenguaje, en tanto que el “mundo universal” es y ha sido nombrado siempre en masculino: decir el mundo en femenino es una forma de contrarrevolución, de resignificar las cosas y los lugares que nos rodean, a los cuales no hemos sido invitadas y que empezamos a reclamar justo desde la escritura.

Traigo a esta introducción el recuerdo presente de los documentos y textos que instauraron el principio de los derechos humanos: la Declaración de Independencia de

⁵ Josephine Donovan, “Feminist style criticism”, en *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, p. 341. [La traducción es mía].

Estados Unidos, redactada en 1776 por Thomas Jefferson, y la Declaración de los Derechos del Hombre, escrita en pleno proceso revolucionario de Francia en 1789. Ambos textos son baluarte y premisa para el reconocimiento de la propiedad como invaluable y sagrada, además del derecho inarrebatable de la seguridad, la igualdad y la libertad. De esta primera semilla escritural, hay que mencionar: “En ambos casos, no hay un uso sexista del lenguaje. Realmente, cuando escribieron «hombre» no querían decir ser humano o persona, se referían exclusivamente a los varones. Ninguno de esos derechos fue reconocido para las mujeres”.⁶ En respuesta, vendrán Olimpia de Gouges en 1791 y Mary Wollstonecraft un año después y escribirán la Declaración de los Derechos de la Mujer y de la Ciudadana y Vindicación de los Derechos de la Mujer, respectivamente. De ahí la importancia de nombrarnos y de parecernos en el texto desde el género.

Apelo a la desobediencia lingüística, tal y como lo hizo la escritora e historiadora ecuatoriana Raquel Rodas,⁷ como un desacato a los dispuesto por instituciones fundadas y conformadas desde el patriarcado. Esta desobediencia lingüística responde a la exclusión que hemos vivido las mujeres por siglos, retiradas y aisladas no sólo de los medios de propiedad, de representación y de la propia voz, sino de todos los significados y los modos de sentido del mundo: el lenguaje.

Se nos ha repetido hasta el cansancio que el masculino es el neutro gramatical para incluir a sujetos de oraciones gramaticales tanto de género masculino como femenino, pero también hemos escuchado, casi el mismo número repetido de veces, que los y las hablantes hacen a la lengua. El lenguaje, en tanto que responde a una sociedad y cultura determinadas, es también permeado por la política. Yo escojo nombrar y escribir en femenino como parte de una revolución que sigue iluminándose poco a poco, incluso desde el papel. Me posiciono

⁶ Nuria Varela, *Cansadas. Una reacción feminista frente a la nueva misoginia*, p. 16.

⁷ “Raquel Rodas: la equidad lingüística es esencial”, en *El Comercio*, disponible en: <https://www.elcomercio.com/tendencias/raquelrodas-equidadlinguistica-esencial-mujer-reflexion.html> [Consultado el 24 de julio de 2019].

frente a mi propio texto tesístico como quien se pone al frente y al pie de sus consignas. Transfiguro esta tesis como parte de mi feminismo y de la batalla diaria contra la misoginia, la lesbofobia, la discriminación por género y el odio hacia las mujeres.

El sexismo lingüístico es una voluta simbólica encargada del borramiento y la disminución nominativa de las mujeres para ocultarlas por medio de la lengua. En este siglo, en este país y en este Estado feminicida, dejar de nombrarnos y escribirnos es una forma de contribuir a esa violencia patriarcal. Sabemos que el lenguaje y la lengua son formas de construcción del sentido que responden a una sociedad hablante, por medio de la cual se mantienen esos signos, pero también desde la cual se modifican y se (r)evolucionan todas las significaciones. Decirnos y escribirnos en femenino para retomar nuestros espacios desde la lengua es una forma de lucha, aunque no es la única. Nombrarnos y hacernos presentes desde el texto y desde el habla es sólo el principio.

Desdoble

Siguiendo este orden de ideas, esta tesis, *Narrativas políticas del cuerpo en La última niebla de María Luisa Bombal*, aborda en el primer capítulo “Hacer cuerpo como combatiente” un acercamiento general a la vida y obra de Bombal. Para conextualizar la sociedad y el tiempo que habitó, hago también un recorrido por el *habitus* de la literatura chilena en la primera mitad del siglo XX, haciendo énfasis en el paso de las escrituras por el criollismo, el modernismo y las vanguardias, por medio de varios y varias de sus representantes, como Marta Brunet, Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Vicente Huidobro y Nicanor Parra. En este capítulo empiezo a plantear diferentes preguntas alrededor de la creación literaria, la misoginia y algunos conceptos clave para la crítica literaria feminista, tales como

“deconstrucción” y “falocentrismo”. La lectora encontrará un esbozo de algunas escritoras chilenas contemporáneas de Bombal cuya obra no ha sido tan visible todavía, como Teresa Wilms Montt y varios grupos de mujeres organizados para escribir desde y a pesar de las labores del hogar y los privilegios de haber nacido en familias bien acomodadas de la época. En la tercera parte de este capítulo hago un desdoble y un cuestionamiento al origen del realismo mágico en Latinoamérica, rastreando las principales referencias de autores como Gabriel García Márquez y Juan Rulfo, además de autores del llamado “Boom literario”, cuyo origen se acerca a *La última niebla* y *La amortajada* de María Luisa Bombal. De ahí que el planteamiento de que Bombal dio inicio a una forma de narrar, a una nueva narrativa latinoamericana, sea uno de los principales ejes rectores de esta tesis.

En el segundo capítulo retomo unos versos de Adrienne Rich para el título “El instante en que un sentimiento penetra el cuerpo es político” y para ilustrar un camino hacia la definición que planteo del “cuerpo-texto” para narrar políticamente desde la literatura y encausarlo al análisis textual-corporal de *La última niebla*, por medio de los textos de Hélène Cixous, Donna Haraway, Alexandra Howson, Rodrigo Parrini Roses y Siobhan Guerrero Mc Manus. Analizo y aterrizo también el concepto de “no-espacio” narrativo planteado por Mac Augé para situar al texto de Bombal en un entre-nada, un espacio de anonimato para la obra, orillado y entre-fronterizado por el canon hegemónico patriarcal de la crítica. Este orillamiento de *La última niebla* me lleva a analizar la obra desde los lugares y espacios liminales definidos por la crítica literaria feminista, haciendo una incisión en los textos de Adrienne Rich, Toril Moi y Gayatri Spivak, que colindan muchas veces con el análisis poscolonialista por sus intereses con las orillas y las fronteras no sólo físicas sino simbólicas, como el colocamiento de la escritura de las mujeres en el canon. La lectora podrá reconocer en este capítulo el concepto de niebla como la materia prima del análisis estético-literario en la obra de María Luisa Bombal, además de los factores políticos y textuales enclaustrados en

la bruma de su escritura, como las dimensiones sexuales y eróticas de los cuerpos de mujeres en *La última niebla* y el acercamiento a la potencialidad nómada mutable, entre una frontera y otra, en esa dimensión bombaliana de la narrativa única y transgresora desde el margen.

Para el título del tercer capítulo retomo una de las frases más emblemáticas de *La última niebla* que representa el tenor principal del acercamiento y la problematización del género en tanto implicación social y estética en la obra de Bombal a través del concepto y significante de la niebla: “Hago con la niebla una silueta de niña, de niña dulcísima: que pudiera ser eso también”. Establezco aquí una topografía literaria y liminal de la novela de Bombal para su análisis desde la crítica literaria feminista. Para tal fin, pongo en duda su visión del género y del rol de las mujeres en su narrativa, atravesados por el concepto de niebla movable; además, analizo las implicaciones teóricas del texto por medio del cuestionamiento constante a las imágenes que se salen del margen de la heteronormatividad y que se plantean desde el texto como transgresión, alejándose entonces del canon literario de la época que respondía a un “afuera” permeado por las imágenes del amor romántico, la mujer sumisa y el criollismo en general. Expongo y me planteo frente al texto de Bombal desde una narrativa política de los afectos y del atravesamiento de los márgenes heterosexuales de los cuerpos-textuales de la diversidad de mujeres en la novela.

En este recorrido textual, escritural, estético, político y social de la primera novela de María Luisa Bombal, *La última niebla*, la lectora encontrará la reafirmación de la necesidad de estudiar la obra escrita por mujeres desde un nuevo campo de análisis, en el que predominan los estudios críticos y la importancia de hacer nuevas definiciones del texto desde y hacia el margen, descentralizando los conceptos ya conocidos. La niebla como elemento de desdibujamiento y de iluminación de formas etéreas es parte principal de esta tesis, además de la importancia de la contractura y el quiebre de la narrativa en la primera mitad del siglo XX pues, como la lectora podrá encontrar en los siguientes capítulos, se

constatan algunas relaciones e influencias de la obra de Bombal en otros escritores que están inscritos en el canon actual.

El objetivo último de esta tesis es invitar a las lectoras a re- visar, releer y resignificar las obras escritas por otras mujeres, todos esos cuerpos-textos, que han sido marginadas por la crítica literaria patriarcal y el canon hegemónico falocéntrico. Además de visitar y traer al presente estos textos de mujeres, como el de María Luisa Bombal, desde una forma *otra* de leerlas y de reescribirlas fuera del centro, desde el margen y la liminalidad aportada por la crítica literaria feminista.

CAPÍTULO I

HACER CUERPO COMO COMBATIENTE

1. 1 PERO HACE TANTA SOLEDAD / QUE LAS PALABRAS SE SUICIDAN

“Hijas del viento” es el título del poema de Alejandra Pizarnik cuyos versos finales dan nombre a este primer apartado. Este poema se amalgama como representación de las voces de todas aquellas que no fueron escuchadas: “han venido / a incendiar la edad del sueño”.⁸ Una de esas voces es la de María Luisa Bombal, encerrada en el halo apenas visible de la literatura “femenina” de Hispanoamérica. Cuando hablamos de mujeres que escriben, de mujeres que pintan, de mujeres que esculpen, de mujeres artistas, casi siempre la idea genérica es la de una mujer atormentada, loca, que siente mucho, o que siente nada, una mujer que habla de sus sentires y de sus afectos, y nada más. Pizarnik, Anne Sexton, Alfonsina Storni, Sylvia Plath, Marina Tsvetáyeva y una larga lista de nombres de mujeres más conforman lo que se ha insistido en llamar el “club de las poetas suicidas”. Esta manera de nombrar y de llamar a un conjunto de mujeres es una forma patriarcal de encasillar la escritura para alejarla de lo hegemónico, de “la gran literatura”, la literatura de y para los hombres. La crítica literaria feminista, la re-visión y la resignificación de los textos es una manera de acercarnos a los márgenes en los que se encuentran estas mujeres y traerlas a un nuevo lugar de lectura, a esta “edad del sueño”. Continúa Pizarnik: “han venido / invaden la sangre / huelen a plumas / a carencias / a llanto [...] tu abres el cofre de tus deseos / y eres más rica que la noche”.⁹ La

⁸ Alejandra Pizarnik, “Hijas del viento”, disponible en: <https://trianarts.com/poema-del-dia-hija-del-viento-de-alejandra-pizarnik/#sthash.SwF44fDU.dpbs> [Consultado el 3 de agosto de 2019].

⁹ *Idem.*

escritura de María Luisa Bombal merece otra forma de ser nombrada y llamada, alejada de los estereotipos misóginos y machistas de la norma estética del análisis literario.

María Luisa Bombal, otra forma de llamarse

Escribir sobre la realidad exige también escribir sobre las producciones artísticas y sociales que surgen a partir de ella. La literatura como producción y arte se designa a partir de sus propias condiciones, como las describe César Fernández Moreno: una lingüística, en la que se establece su relación con el lenguaje y su imposible desapego de las referencias dentro y fuera de la realidad, ya sea ficcional o tangible, por lo que la literatura, al ser un fenómeno lingüístico, es un acontecimiento social; una psicológica, en la que la dimensión comunicativa (por su carácter lingüístico) está estrechamente relacionada con la conciencia del creador (el productor de arte, en este caso); y una axiológica, que acarrea la correspondencia entre el fondo y la forma de la literatura, es decir, la intención estética que la define.¹⁰ La literatura responde también como necesidad de su arraigamiento a la realidad, a un lugar y a un tiempo determinados.

El siglo XX estuvo caracterizado por distintos momentos que respondieron desde y a partir de las manifestaciones artísticas, políticas y sociales, provocadas por estos acontecimientos, en una respuesta bidireccional. Tanto las manifestaciones como la historia que acontece se pertenecen en cuanto a que son, al mismo tiempo, cuestionamientos y soluciones: “la única generalización absolutamente segura sobre la historia es que perdurará en cuanto exista la raza humana”.¹¹

¹⁰ César Fernández Moreno, *Antología de textos sobre lengua y literatura*, pp. 96-98.

¹¹ Eric Hobsbawm, “Vista panorámica del siglo XX”, en *Historia del siglo XX*, p. 16.

La escritura es por sí misma revolucionaria. Las mujeres que escribían literatura a pesar de no tener tiempo para ello, desde ese lugar privado en que se moldearon, marcaron un hito, intentando quebrar el sistema que las encerraba y las invisibilizaba. Entre ellas, sobresale María Luisa Bombal, escritora chilena, casi ignorada por la crítica y quien fuera la precursora de una nueva narrativa en Latinoamérica. La lectora encontrará que este último enunciado es la hipótesis principal de esta tesis, que se puede de la misma manera traducir a la siguiente pregunta: ¿cuáles fueron los factores literarios, sociales y políticos para plantear, sugerir y figurar una nueva narrativa en Latinoamérica durante el siglo XX a partir de *La última niebla* de María Luisa Bombal?

Desde esta pregunta, se nos presentan un vacío, el silencio y luego la explosión de un balazo como correspondencias de una catástrofe amorosa: así podría describirse la vida de María Luisa Bombal, la Mangosta, Abeja de Fuego, aquella Madame Mérimée,¹² como la llamaba Pablo Neruda, quien fuera una línea recta de pequeñas catástrofes. Bombal nació en Viña del Mar, Chile, en 1910. Era una ferviente creyente de Dios y de sus designios, pero movida también por la crítica y el cuestionamiento a la religión; creía en el espacio y el tiempo que le había tocado habitar, se plantaba frente al mundo como una mujer culta y privilegiada; una Bombal que creció en la híbrida y alta burguesía chilena, de ascendencia europea:

El primer cónsul alemán en Santiago fue mi bisabuelo y su apellido era Precht. De modo que, por mi madre, venimos de los alemanes de Valparaíso que después, como tú sabes, se fueron a Viña del Mar. Mis ancestros eran hugonotes franceses que emigraron a Alsacia y el tipo que mató a Chejov era pariente nuestro... Amado Alonso siempre me hacía bromas al respecto y yo le contestaba “¡Pero qué culpa tengo yo!”... Por el lado de mi padre, los Bombal llegaron a Chile huyendo de la dictadura de Rosas.¹³

¹² “Pablo se enojaba conmigo: me decía Madame Mérimée porque soy una clásica y maniática perfeccionista de la forma y estilo de mis novelas y cuentos”, Marjorie Agosin, “Entrevista con María Luisa Bombal”, en *The American Hispanic*, p. 83.

¹³ Agata Gligo, *María Luisa*, p. 20.

María Luisa siempre fue educada en colegios católicos, conservadores y elitistas que respondían a sus raíces francesas, como el Colegio de las Mujeres Francesas de los Sagrados Corazones, en el que estudió hasta los ocho años. En 1918 muere su padre, Martín Bombal Videla y su madre, Blanca Anthes Precht, decide mudarse con ella y sus hermanas mellizas, Blanca y Loreto, a París. Durante su estancia en el viejo continente empezó a escribir en francés “cosas personales, cuentos y teatro, nada para ser publicado”.¹⁴

“Mi obra después de todo es mi persona”,¹⁵ decía la Mangosta, quien se arremolinaba en cualquier lugar para escribir, leer y discutir: alrededor de esto construyó un lenguaje poético y una escritura disruptiva. Encajó los dientes y se desnudó frente a aquellos cuyas vestiduras se rasgaban al escuchar las palabras sexo, divorcio, libertinaje, mujer soltera, mujer, cuerpo desnudo, y todas las que cupieran en el campo semántico de “lo inapropiado”. Para la primera mitad del siglo XX, decir y escribir desde la liberación sexual era, más bien, no escribir, porque esas escrituras quedaban enterradas. “Escribo porque es lo único que sé hacer”,¹⁶ pero escribía también porque era una forma de habitarse; Bombal nos mostraba una metaescritura del cuerpo. La lectora encontrará este análisis de esta metaescritura a lo largo de los siguientes apartados de la tesis.

Desde la infancia, Bombal ya leía a Knut Hamsun¹⁷ y el *Werther* de Goethe, escribía versillos influenciada por ellos y por el aliento de su madre, quien además era una gran

¹⁴ Marjorie Agosín, *idem*.

¹⁵ María Luisa Bombal, “Carta a Gabriela Mora Cruz, Nueva York, 27 de septiembre 1952”, *Obras completas*, p. 631.

¹⁶ Marjorie Agosín, *idem*.

¹⁷ Cabe resaltar que, a pesar de que la obra de Hamsun no ha sido hasta la actualidad de gran difusión en América Latina, fue influencia y portavoz de las primeras lecturas de muchos escritores y escritoras del siglo XX: “Knut Hamsun tuvo seguidores en Hispanoamérica, tanto entre lectores como entre escritores. Algunos de ellos, como María Luisa Bombal en Chile, Juan Carlos Onnetti en Uruguay, Arturo Uslar Pietri en Venezuela y Joao Guimaraes Rosa en Brasil, reconocen su deuda con el escritor noruego. En México, Hamsun gozó de popularidad entre un grupo de escritores y artistas nacidos alrededor de 1920, entre ellos Juan José Arreola, Alí Chumacero, Ricardo Martínez, Jaime Sabines y Juan Rulfo. La mayoría de los títulos de Hamsun que se encuentran, por ejemplo, en las bibliotecas de Chumacero y Rulfo son ediciones españolas”. Zarina Martínez Børresen, “Knut Hamsun en Hispanoamérica: hacia una revaloración”, en *Literatura mexicana*, disponible en:

lectora de los cuentos de Hans Christian Andersen y le regaló un álbum en el que quedaron plasmados sus primeros intentos de poemas, oírigen de su narrativa lírica y ominosa: “Los copihues blancos, “El canario”, “La noche” y “La golondrina”.¹⁸ En Francia, Bombal llegó a instalarse junto a su familia en *le 16 arrondissement* de París, ese Passy que fue centro y limitante conformado entre *l’Avenue Kléber*, *l’Avenue Victor Hugo* y *l’Avenue Marceau*. En 1923, a los 13 años, ella y sus hermanas fueron internadas en el colegio del Convento de Notre dame de l’Assomption, lugar en el que las monjas podían pasearse sin velo y en el que “si bien rezan el Ángelus dos veces al día, más que sujetas a las leyes de Dios, están sujetas a las leyes de laicidad de la República francesa”.¹⁹ De ahí quizá proviene esta ambivalencia que incluso se refleja en su obra: lo lógico (aquello que le pertenece a las leyes universales que rigen todo) contra el quiebre (aquello que rompe, desestabiliza y reordena desde un punto de partida nuevo), o como describe Gligo: “vivir al borde del abismo, en el límite de lo aceptable y lo prohibido”.²⁰ Esto es María Luisa Bombal: dicotomía y naufragio constante.

Durante sus años de *lycée*, descubrió a los poetas malditos:

A Baudelaire y Verlaine sí que los leo siempre, esa música como que me alivia [...] Y leí también a Rimbaud. A mí me comparan con Rimbaud y yo me siento halagadísima, pero me comparan en la parte mala (ríe), porque Rimbaud escribió y después ¡plaf!, desapareció, se hizo comerciante el pobrecito... el niño se desapareció, se metió en la marina mercante y de ahí no salió más... ¡un chispazo y fuera!²¹

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462012000200002 [Consultado el 22 de julio de 2019]. De los enlistados, destaca Rulfo, quien fue influenciado al mismo tiempo por Bombal.

¹⁸ María de los Ángeles Vergara, “María Luisa Bombal (1910-1980)”, en *Anales de literatura chilena*, disponible en: <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/7269/000575887.pdf?sequence=1> [Consultado el 19 de julio de 2018].

¹⁹ Agata Gligo, *op. cit.*, p. 32.

²⁰ *Idem.*

²¹ Testimonio autobiográfico. Cecilia Katunaric, “María Luisa Bombal en París”, disponible en: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/coloquio_2006/coloquio_2006_07.pdf [Consultado el 22 de julio de 2019].

María Luisa, a pesar de lo que dicen muchas biografías acerca de ella, nunca se graduó de la Sorbonne. En los registros y los repositorios de la universidad no existe ningún trabajo de la autora. Estudió ahí literatura francesa durante tres años, desde 1928 a 1931. Es probable que haya escrito su tesis sobre el novelista Prosper Mérimée, pero nunca se tituló ni publicó su trabajo.²²

En París, ya en la universidad, pudo permearse y empezar a apropiarse de los escritores franceses, como Balzac, de quien seguramente pudo rescatar las técnicas narrativas como descripciones largas y detalladas de los lugares, así como de los personajes y las situaciones, lo cual Bombal trasladaría a las íntimas introspecciones psicológicas que hacen sus personajes en sus textos. Además, leyó a Stendhal, de quien extrajo las descripciones extasiadas ante la belleza, de Flaubert, su entre-figura controvertida del autor escandaloso, las formas para cuestionar la sociedad y su fuerza literaria generadora de molestia e incomodidad y, por supuesto, de Mérimée, quien recupera las descripciones y los lugares impregnados por el misticismo y lo oculto.

Estudió teatro con Charles Dullin y Antonin Artaud, y empezó a leer a Willa Cather, François Mauriac, Teodor Sturve y a los escandinavos, como Selma Lagerlöf, quienes se convertirían en importantes influencias para su quehacer literario.²³ Además, estuvo en una cátedra sobre Charles Perrault, impartida por Ferdinand Strowski, en la que empieza a escribir y a manifestarse como la escritora en la que se convertiría poco tiempo después:

En la Sorbona, mi profesor Ferdinand Strowski nos hizo escribir un cuento a la manera de Perrault y yo escribí un cuento muy misterioso. Se trataba de un hombre con un sentido alegre de la vida que llegaba silbando a una habitación. Y ahí estaba, muy contento, cuando empezaba a sentir la presencia de alguien detrás de una cortina. Presentía a alguien. Entonces él le hablaba, pero no podía nunca ver a esa presencia

²² Esto según las biografías y las investigaciones de Agata Gligo y Lucía Guerra. Se hace referencia también en Cecilia Katunaric, *idem*.

²³ “Carta a Gabriela Mora, Nueva York, diciembre de 1952”, *Obras completas*, p. 680.

que él amaba... “¿Por qué es usted tan trágica?”, me preguntó Strowski cuando me entregó el primer premio. No le contesté nada, pero era la imaginación que se adelantaba a lo que yo era.²⁴

En 1931, Bombal regresó al continente americano, primero en a Chile, donde conoce a Eulogio Sánchez, un aviador millonario, con quien empieza una intensa relación amorosa. Después de romper y distanciarse, María Luisa aparece en una fiesta organizada por Eulogio y se dispara a sí misma en el hombro. Después de este intento de suicidio, se instala en Argentina, con la ayuda de su amiga, la también escritora Marta Brunet, en casa de Pablo Neruda, quien en esos años era cónsul y le dio asilo. Es en la cocina de Neruda donde empieza a escribir la que sería su primera novela, *La última niebla*, publicada en 1934, mientras leía el libro de poesía de su amigo, *Residencia en la tierra*.

A Bombal siempre le preocupó no figurar dentro de lo que era considerado el mundo literario chileno: “mi único anhelo ha sido ser reconocida y publicada en nuestra madre patria”.²⁵ Y, aunque la crítica reduce su obra a dos libros (*La última niebla* de 1934 y *La amortajada* de 1938), el sentido que tenía de la escritura no se reducía a la publicación o a la aparición de su obra en las mesas de novedades: “no publicar no significa no escribir o haber dejado de cultivar el oficio de escribir”.²⁶

En 1934, cuando se publicó *La última niebla*, Bombal se casó con el pintor Jorge Larco para guardar las apariencias y ocultar la homosexualidad de Larco, pues el estigma y la señalización inquisitoria a personas de la disidencia sexual²⁷ persistía violentamente. Dos años después, en 1936, se divorciaron. En 1937 viajó por primera vez a Estados Unidos como delegada chilena al Congreso Internacional del Pen Club. Es en 1941 cuando regresa a

²⁴ Agata Gligo, *op. cit.*, p. 38.

²⁵ “Carta a Manuel Peña Muñoz, Santiago, 24 de agosto de 1976”, *Obras completas*, p. 572.

²⁶ Sara Vial, “Entrevista con María Luisa Bombal: Prepara ciclo de temas históricos”, en *Qué pasa*, p. 14.

²⁷ Me decanto más por decir y escribir "disidencia sexual" que "diversidad sexual" porque implica un eco más revolucionario en el discurso; ser contra-hegemónicas. Esta disidencia es nuestra y desde aquí resistimos.

Santiago de Chile e intenta asesinar a quien fue antes su pareja, Eulogio Sánchez: la bala no logró matarlo y ella pasó cuatro meses en prisión. Después de este incidente, decide exiliarse del Cono Sur y se muda primero a Washington y luego a Nueva York, donde se casa por segunda vez con el conde Fal de Saint-Phalle.

En Estados Unidos, durante la década del cuarenta, Bombal se dedica a trabajar para diversas agencias de publicidad, entre ellas la de Sterling, casa compradora de la compañía Bayer. Además, trabajó también en el doblaje de diferentes películas al castellano para la Metro. Mientras ella permanecía en su exilio voluntario, sus novelas empiezan a tener cierta relevancia en Sudamérica: *La amortajada* recibe el Gran Premio Municipal de Literatura de Viña del Mar en 1942. Para 1945, Paramount le ofrece a Bombal 65 mil dólares por los derechos cinematográficos de *House of Mist*, una versión renovada de *La última niebla*, menos abstracta, adaptada al público anglosajón; el proyecto nunca llegó a las salas de cine. *La amortajada* se publica por primera vez en inglés en 1948, con la primera lectura de Gabriela Mistral, quien había recibido la novela poco antes que la editorial. “Yo me preguntaba a mí misma con tristeza si el hecho de vivir tan lejos de Chile no iría a borrar mis libros del espíritu y el repertorio de los lectores chilenos”.²⁸

La escritura como creación y no como producto caracterizó la vida literaria de Bombal, quien, además de publicar las novelas conocidas, escribió *La historia de María Griselda* de 1946, una nueva perspectiva de la muerte desencajada del cuerpo mismo, en la que hace una autorreferencia a *La amortajada*; varios cuentos: “El árbol” de 1939, “Las islas nuevas” del mismo año, “Trenzas” de 1940, “Lo secreto” de 1941; además de varias crónicas poéticas (como ellas les llama): “Mar, cielo y tierra” de 1940 y “Washington, ciudad de las ardillas”. Bombal también se desempeñó como guionista de la película *La casa del recuerdo* de 1940, e incluso, todavía hasta hoy, al menos dos de sus obras están inéditas: *El canciller*,

²⁸ Sara Vial, *idem*.

una obra de teatro que jamás se publicó ni se montó, y una novela cuyo nombre nunca fue revelado por Bombal, al menos no públicamente: “preparo un libro que nació de un hecho. Es la historia de un hombre que habla con Dios [...] el título es un nombre hebreo muy antiguo, un nombre de magia bíblica”.²⁹ Se sospecha que el título de dicha novela iba a ser *Cain*. Ambos manuscritos están en un baúl, “este es mi cofre de piratas, oye, aquí están todos mis tesoros”,³⁰ que quedó a cargo de Carlos Bombal, su sobrino, un ex-diputado y ex-senador acusado por sus relaciones con pederastas y por fraudes al Fisco, quien debía entregárselo personalmente a la hija de Bombal, Brigitte de Saint Phalle. Hasta la fecha, Brigitte no ha viajado a Chile para recoger el baúl y Carlos Bombal desde 2015 enfrenta varias investigaciones en su contra por diversos delitos.

En 1975, María Luisa Bombal gana el Premio Ricardo Latcham y en 1979 recibe el Premio Regional de Literatura Joaquín Edwards Bello por su trayectoria literaria. En ese mismo año recibe, también, el nombramiento como directora honoraria de la Sociedad de Escritores de Chile. Su gran decepción fue no haber ganado el Premio Nacional de Literatura ninguna vez, a pesar de que era evidente que en 1977 no había otro candidato mejor que ella.³¹ Su esposo, el conde Fal de Saint-Phalle fallece en 1969 y Bombal regresa a Buenos Aires, donde permanece hasta 1973, año en que regresa a Chile para instalarse de forma permanente hasta su muerte, en soledad y con penas sobrellevadas con alcohol, el 6 de mayo de 1980.

En Nueva York me sentía sola, de aquella soledad particular que no se siente sino cuando uno empieza a sentirse extranjero. Cuando pensaba en mi pasado, me parecía el pasado de otra persona y no lograba juntarme con él, tan lejano y distante lo sentía. Y nuestro pasado, por muy triste que sea, es el único compatriota que en el extranjero nos permite reconocernos a nosotros mismos.³²

²⁹ Celia Zaragoza, “María Luisa Bombal: Chile nunca morirá porque es un país de poetas”, en *La Nación*, p. 17.

³⁰ Lucía Guerra, “Introducción”, *Obras completas*, p. 45.

³¹ Sara Vial, *idem*.

³² Sara Vial, “Testimonios: Las ardillas de María Luisa Bombal”, en *Las última noticias*, p. 4.

El caudal discursivo que se afana en pertenecer a la postura falocentrista desde la que es analizada la mayor parte de la literatura escrita por mujeres pertenece a esa misma categoría de la visión androcentrista en que se ha empeñado para estudiar la obra de mujeres como María Luisa Bombal. Es esta subalternancia que surge del centro hacia los márgenes, en que están ubicadas estas obras, la que compete a la presente investigación. La subversión de la literatura no ha dado pie a que voces disruptivas como lo fueron muchas escritoras antes de la generación de María Luisa Bombal fueran reconocidas. Sus nombres y sus voces son apenas destacados en la historia de la literatura. Y esto pasa con al análisis de las obras de Bombal, ensombrecida por sus contemporáneos.

La obra de María Luisa se ha estudiado siempre a partir de la dicotomía falocéntrica: el Sujeto en contraposición del Otro Subordinado, y no desde la disrupción propiamente dicha que está presente en sus textos: “Bombal y otras escritoras de su generación incursionan en experiencias de carácter narcisista que eliminan a un agente masculino, elaborando un discurso [...] que deviene en descubrimiento del propio cuerpo”.³³ Romper el lenguaje, establecer uno nuevo y construir desde ahí es una amalgama que encierra a Bombal, no ya con una visión narcisista sino como una deconstrucción total a partir de la literatura: cuerpo y texto más allá de los símbolos de regulaciones patriarcales.

Chile y el contexto literario del siglo XX

Una revolución implica la desestabilización de un sistema, la hendidura de algo determinado para que de esta surja o se manifieste algo nuevo. Desde principios del siglo XX y hasta su

³³ Lucía Guerra, *op. cit.*, p. 408.

fin, las sociedades mundiales estuvieron determinadas por distintas revoluciones, ya hayan sido simbólicas o físicas, arrebatadoras. Se han descrito hasta el cansancio las manifestaciones revolucionarias a lo largo de los años, pues es imposible tratar de escribir la historia sin ellas. La historia del siglo XX es una historia revolucionaria.

De este siglo surgen los movimientos que determinaron los cambios definitivos para la historia. Nacieron las guerras mundiales, los golpes de Estado, las movilizaciones obreras y populares, las marchas por la justicia y el sufragio universal, sostenido por el movimiento feminista, cuya teoría y crítica sostiene esta tesis. Si la historia del siglo XX es revolucionaria, es porque también empiezan a figurar voces y cuerpos que ver y escuchar desde un nuevo mundo para escombrar nuevas ideas. La segunda ola del feminismo³⁴ le dio a las sufragistas el poder que buscaban y que les había sido arrebatado desde el principio. Los cuerpos y las voces de las mujeres que siempre habían estado ahí empezaron a figurar, y esto quedó plasmado en la escritura de algunas de ellas: Betty Friedan y su libro *La mística femenina*, Simone de Beauvoir y *El segundo sexo*, y Virginia Woolf y *Una habitación propia*.

Para entender el contexto en el que la producción literaria de Bombal se inscribía, es necesario hacer un repaso por el acontecer literario de principios del siglo XX, así como su relación con la historia y algunas corrientes y estilos literarios que lo circunscribían.

³⁴ “El feminismo es la linterna que muestra las sombras de las grandes ideas gestadas y desarrolladas sin las mujeres y en ocasiones a costa de ellas: democracia, desarrollo económico, bienestar, justicia, familia, religión... Las feministas empuñamos esa linterna con orgullo por ser la herencia de millones de mujeres que, partiendo de la sumisión forzada y mientras eran atacadas, ridiculizadas y vilipendiadas, supieron construir una cultura, una ética y una ideología nuevas y revolucionarias para enriquecer y democratizar el mundo. La llevamos con orgullo porque su luz es la justicia que ilumina las habitaciones oscurecidas por la intolerancia, los prejuicios y los abusos. La llevamos con orgullo porque su luz nos da libertad y la dignidad que hace ya demasiado tiempo nos robaron en detrimento de un mundo que sin nosotras no puede considerarse humano”, define Nuria Varela en *Feminismo para principiantes*, p. 21. El estudio de los movimientos políticos y sociales de las mujeres devino en diferentes etapas, llamadas “olas”, en las que las mujeres son sus propias protagonistas. La primera ola del feminismo surge a partir del siglo XVIII, pues se empieza a cuestionar la naturaleza del ser mujer y la visión jerárquica de los sexos; es aquí cuando Mary Wollstonecraft publica su texto *Vindicación de los derechos de la mujer* (1792). La segunda ola abarca el siglo XIX y mediados del XX, correspondiente a la lucha de las sufragistas. La tercera ola avanza desde los años 60 hasta principios del siglo XXI, cuando el feminismo surgió como una importante fuerza política en el mundo occidental, con el respaldo de cada una de las olas anteriores. *Vid.* Toril Moi, “Dos clásicos feministas”, en *Teoría literaria feminista*.

Dentro de la primera mitad del siglo XX, podemos encontrar una época de catástrofe, como la llama Hobsbawm, que abarca las grandes guerras mundiales. En esta época de catástrofe, la literatura se apropió, de cierta manera, por medio de la realidad que la sostenía y dependiente de una sociedad determinada, del tiempo y el espacio que la rodeaban en su creación. Se reescribió una sociedad bélica, como la describe Eagleton: “las sociedades reescriben, así sea inconscientemente, todas las obras literarias que leen. Más aún, leer equivale siempre a reescribir”.³⁵ Se agregaría, además, la lectura no sólo de textos, sino de actitudes y posiciones frente al mundo de aquellos que lo habitan.

Pero la visión que tenemos del mundo es sólo parcial. La historia ha sido contada por y para los hombres, desde el punto de vista masculino. Por ello, las mujeres que escribían no tenían cabida en el registro universal literario. María Luisa Bombal vivió el siglo XX de las guerras y los movimientos políticos y sociales, estuvo ahí; y, aunque exista registro de su obra, no tuvo nunca la posibilidad de ser leída como sus varones contemporáneos. Esta tesis no se inscribe en el rescate de una escritora ni en la simple y llana visibilización de su obra, pues como afirma Gerda Lerner: “es un craso error conceptualizarlas esencialmente como víctimas”.³⁶ Esta tesis, más bien, se ocupa de la re-visión de Bombal como una escritora correspondiente a su tiempo y espacio desde los márgenes para cuestionar el centro, por lo que se tomarán los textos Adrienne Rich, Gayatri Spivak, Lucía Guerra y Hélène Cixous,³⁷

³⁵ Terry Eagleton, *Una introducción a la teoría literaria*, p. 8.

³⁶ Gerda Lerner, *La creación del patriarcado*, p. 13.

³⁷ Las teóricas Hélène Cixous, Luce Irigaray y Julia Kristeva, en conjunto, fueron un pilar importante para la teoría literaria feminista, lo que, claro está, no las exime de críticas, sobre todo de la teoría queer, pues han sido encasilladas en el mote “feminismo de la diferencia”: “El concepto de diferencia ha sido polémico por varias razones. La primera, por su propio nombre. Desde el modelo patriarcal y androcéntrico, con el varón como medida de lo humano, [...] la diferencia de género se entiende como negativa e inferior. Sin embargo, el feminismo de la diferencia toma la palabra y le da un sentido complementamente distinto. Reivindica el concepto y se centra precisamente en la diferencia sexual para establecer un programa de liberación de las mujeres hacia su auténtica identidad, dejando fuera la referencia de los varones”. Victoria Sensón de León, *Marcar las diferencias*, p. 14. Este feminismo, como forma de analizar y ver el mundo, deviene del feminismo radical para convertirse en un feminismo “cultural”. Varela explica que “Irigaray y Cixous innovaron la teoría feminista al insistir en la subversión del lenguaje masculino, la reivindicación de la escritura femenina y la creación de un saber femenino”, Nuria Varela, *Cansadas. Una reacción feminista frente a la nueva misoginia*, p. 122. Esta tesis se centra en este tipo de teoría, además de hacer uso de los feminismos radicales, por su valor teórico y simbólico, y por su relación paralela con la teoría literaria canónica.

principalmente, además de algunos otros. La pertinencia de estudiar la obra de María Luisa Bombal a partir de la teoría crítica de estas autoras recae en la posibilidad que ellas ofrecen desde la perspectiva de género y su relación con el análisis literario, pertinente sobre todo en su enfoque a obras escritas durante el siglo XX, época que atañe a esta investigación, además de que esta tesis es también un posicionamiento político frente a los estudios literarios en cuyos listados bibliográficos predominan los nombres de autores hombres.

Basta echar un vistazo a la numeraría del Premio Nacional de Literatura de Chile: desde su creación, en 1942, Gabriela Mistral, Marta Brunet, Marcela Paz, Isabel Allende y Diamela Eltit han sido las únicas mujeres en ganarlo. Cuarenta y nueve hombres y cinco mujeres hasta el año 2018 han sido merecedores de este premio que consiste en un una suma de dinero y una pensión vitalicia por parte del Estado.³⁸ María Luisa Bombal fue candidata para recibirlo al menos tres veces, pero nunca le fue concedido por el jurado ya que consideraban que su obra no era demasiado extensa.

Si, como afirma Barthes, “la literatura no es un objeto intemporal [...] sino un conjunto de prácticas y de valores situados en una sociedad determinada”,³⁹ la literatura producida en Chile durante la primera mitad del siglo XX correspondería a su propio entorno y a sus distintas sociedades. Así, en el Chile de finales del siglo XIX y principios del XX, la diversidad social y la cultural eran equivalentes a la diversidad de clases; la cultura como un reflejo clasista de la sociedad. Tan sólo en las manifestaciones públicas de la poesía, por ejemplo, era fácil dividir las clases altas, que asistían al teatro, de las clases medias y las bajas, que solamente tenían a su disposición las zarzuelas presentadas en los teatros populares y la lira popular, típica de la Estación Central, ubicada en Santiago, y en los mercados.⁴⁰

³⁸ “Ley 17595 que establece normas para otorgar los premios nacionales”, Ministerio de Educación Pública, disponible en: <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=29135&idVersion=1972-01-08> [Consultado el 3 de agosto de 2019]

³⁹ Roland Barthes, “¿Adónde va la literatura?”, en *Variaciones sobre la literatura*, p. 176.

⁴⁰ Bernardo Subercaseaux, *Historia del libro en Chile (Alma y Cuerpo)*, pp. 75-79.

En el circuito cultural y social de Chile, la *jeunesse dorée* se arremolinaba en las óperas presentadas en el Teatro Municipal, donde una entrada a los palcos exclusivos llegaba a alcanzar el precio de una casa en Santiago: “ser visto allí era existir”.⁴¹ Mientras tanto, las capas medias disfrutaban de las zarzuelas, herencia ibérica, en teatros como el Politeama y el Romea, en donde podían concurrir tanto comerciantes y funcionarios públicos como los poetas y pintores en boga a principios del siglo.⁴²

Blanchot se pregunta “¿hacia dónde va la literatura” y se responde: “la literatura va hacia sí misma”. En este sentido de distancia que se establece en Blanchot, podemos afirmar que la literatura se asienta en sí misma: cuestión y respuesta misma. La literatura evoluciona conforme a la sociedad que la crea, y esta sociedad responde, también, a sus necesidades: “la práctica literaria no es una práctica de expresión, de expresividad, de reflejo, sino una práctica de imitación, de copia infinita”.⁴³ Para 1895, las poblaciones rurales de Chile empezaron a emigrar a las ciudades y la literatura respondió con una forma de escritura: el movimiento naturalista positivista, desde el criollismo, el modernismo y las vanguardias.

A principios del siglo XX, el costumbrismo intentaba alimentar las ideas nacionalistas, fundamentadas en la “historia única”, las tradiciones y costumbres chilenas, y una sola lengua, un solo modo de expresarse. La definición de “nacionalidad” se establecía por medio de este tipo de literatura, en la que los escritores trataban de infundir la visión de un país unido por su “otredad”: la gente del campo, los mineros, los artesanos; es decir, las personas que vivían del lado contrario al “civilizado”, o sea, la ciudad, la gran urbe. La base del costumbrismo radicaba en los elementos dispares dentro de la sociedad y cultura chilena.⁴⁴

Dentro de los circuitos culturales paralelos que resaltaban y modificaban las clases sociales de Chile, el positivismo y el científicismo de Comte, Spencer y Darwin empezaron a

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Ibidem*, p. 81.

⁴³ *Ibidem*, p. 180.

⁴⁴ Patricia Cerda-Hegerl, “El tema de la identidad en la historia y literatura chilenas”, en Karl Kohut y José Morales Saravia (eds.), *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, p. 36.

filtrarse en las nuevas corrientes de pensamiento. La influencia europea de las novelas de Zola y de las literaturas francesas y rusas permeó el ambiente cultural chileno, y fue cuando el movimiento naturalista positivista reemplazó al costumbrismo. Los escritores dejaron de retratar e idealizar al campo para enfocarse en un interés mucho más comprometido socialmente, desde la denuncia y la narrativa de corte documental. La literatura chilena “se hizo fundamentalmente social, combativa y comprometida”.⁴⁵

Desde este compromiso social, surgieron grupos como el de la Generación del 13, cuya conformación dio inicio con la exposición que hicieron en conjunto sus miembros en los salones de *El Mercurio*. Esta generación, también es conocida como la Generación del Centenario, la Generación Trágica o la Heroica Capitanía de Pintores.⁴⁶ La escuela de la literatura criolla fue comandada por el escritor Mariano Latorre, con sus libros *Cuna de cóndores* (1918) y *Zurzulita* (1920). Latorre influyó tanto en la forma de escribir desde el criollismo, desde una perspectiva de la antinomia realismo-imaginismo, en escritores como María Flora Yáñez, Lautaro Tankas, Marta Brunet, Nicasio Tangol y Rubén Azócar.

Mientras que la narrativa de la literatura chilena pertenecía a una tradición de escritura criollista, la poesía obedecía más a una visión cosmopolita de la vida. Los poetas de principios del siglo XX seguían una costumbre española legada por la poesía de Bécquer y Zorrilla, llegando a “imitarlos por necesidad”,⁴⁷ aunque esta tradición se volcó también a la mirada francesa que llegó a revolucionar Chile, con el escritor nicaragüense Rubén Darío. No es casualidad que *Azul* haya tenido su primera edición en el territorio chileno, pues el modernismo fue adoptado por aquellos parnasianos y simbolistas que se refugiaron en la

⁴⁵ *Idem*.

⁴⁶ Fue Pablo Neruda, amigo cercano del grupo, quien los nombró así: “Una heroica capitanía de pintores, en vitalidad y creación permanentes, en lucha solitaria y en arrinconado silencio nos dejó esta duradera herencia de pintura, de devoción intransigente a sus deberes creadores, de luminosa y arrebatadora poesía”. Pablo Neruda (prol.), en Waldo Vila, *Una capitanía de pintores*, pp. 9-18.

⁴⁷ Fernando Alegría, “La poesía”, en *Literatura chilena del siglo XX*, p. 18. Alegría explica que la tradición española permeaba el canon de la época, por lo que era necesario “imitar” para conseguir premios en los concursos y pertenecer a la tradición.

lectura de escritores como Mallarmé y, posteriormente, en la poesía de Valéry y Apollinaire.⁴⁸

“Los lenguajes se imitan siempre los unos a los otros. No hay fondo en el lenguaje, no hay fondo original espontáneo en el lenguaje; el hombre se ve perpetuamente atravesado por códigos cuyo fondo nunca se alcanza”,⁴⁹ escribe Barthes sobre la experiencia literaria de ser un escritor en un determinado lugar y tiempo, con un pasado y una herencia. Al hablar de este legado no podemos dejar de lado las intersecciones y las transiciones de un movimiento a otro, o de una generación de escritores a otra. El modernismo precedió a las vanguardias latinoamericanas, no sin antes establecer un quiebre, quizás necesario, en la forma modernista de escribir. Este quiebre fue el posmodernismo, cuyos representantes planteaban una poesía de corte surrealista, más cercana al barroco contemporáneo que al modernismo, una forma de renovación estilística y formal.

La poesía chilena encuentra un campo de desarrollo pleno en tres vertientes poderosas que desatan una estabilidad y una creación constante. Fueron Gabriela Mistral, Vicente Huidobro y Pablo de Rokha quienes pusieron una vara alta para una definición total de lo poético. Mistral, con un realismo alegórico sentimental, lo reflejó de una forma madura en sus libros *Desolación* (1922) y *Tala* (1938), materializado años después con el Premio Nobel de Literatura en 1945;⁵⁰ Huidobro planteó un abstraccionismo con *Altazor* (1931), *Ver y palpar* (1941) y *El ciudadano del olvido* (1941), que influenciaron directamente a poetas de la llamada Generación del 38 como Eduardo Anguita y Volodia Teitelboim, quienes después publicaron la *Antología de poesía chilena nueva*, en 1935.⁵¹ De Rokha, un poco más alejado

⁴⁸ Fernando Alegría, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁹ Roland Barthes, *op. cit.*, p. 180.

⁵⁰ *Vid.* Gabriela Mistral, “Discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura”, disponible en: <http://www.uchile.cl/portal/presentacion/historia/grandes-figuras/premios-nobel/8962/discurso-de-gabriela-mistral-al-recibir-el-premio-nobel-de-literatura> [Consultado el 10 de julio de 2018].

⁵¹ “La antología debía privilegiar a Huidobro, cuya poesía entonces era supinamente ignorada en Chile. Repararía una injusticia, tapanía un hoyo negro, presentando una vasta selección de su obra [...] Braulio Arenas la califica de obra polémica y el propio Volodia la considera un tanto arbitraria, pues, en su modestia, opina que omitimos poetas [...] pero lo que puedo afirmar es que, tal y como fue siendo aseverado año con año, la obra en

de sus contemporáneos, sugiere en su poesía un surrealismo regionalista, paralelo a la producción narrativa de la época desde el criollismo, con obras como *Gran temperatura* (1937) y *Morfología del espanto* (1942). Su influencia recayó directamente en las “alas rebeldes de la literatura marxista chilena y se le reconocía como un guerrillero al margen de toda disciplina militante.”⁵²

La Generación del 38 surgió tiempo después de una pequeña “agitación poética”, en la que algunos poetas respondieron de forma contestataria a los ismos de la época, principalmente el dadaísmo francés, confrontado por el grupo AGÚ y establecido por el poeta Alberto Rojas Jiménez; y el futurismo de Marinetti, confrontado por el poeta Juan Marín desde sus libros *Looping* (1929) y *Acuarium* (1934).⁵³

El esplendor estable de la literatura chilena lo alcanzó, definitivamente, Pablo Neruda a mitades de siglo, con sus libros de enumeración caótica, presentando una excentricidad más allá del subjetivismo ilógico, entre ellos *Residencia en la tierra* (1934) y *Canto general* (1950), caracterizados por estar envueltos en un mundo surrealista y por utilizar epítetos líricos y dramáticos. De este mundo se desprenden también sus contemporáneos, como García Lorca, en España, y Vallejo, en Perú. Todos ellos influenciaron a generaciones de escritores que se empezaron a desprender de la moda granadina de la época, iniciados por Juvencio Valle y Nicanor Parra, quien “cree que, en un momento dado, se produce la cópula del día y de la noche, y que el antipoema nace de esa unión”.⁵⁴ Parra presenta a su generación esta suerte de independencia con su libro *Cancionero sin nombre* (1937):

Me gusta que no me entiendan
y tampoco que me entiendan,
camisa de seda tengo,

cuestión constituye un hito en la historia de la poesía chilena. Eduardo Anguita, “Irrupción de la antología”, en *Antología de poesía chilena nueva*, pp. 5-10.

⁵² Fernando Alegría, *op. cit.*, p. 29.

⁵³ *Ibidem*, p. 31.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 38.

pero también tengo espuelas.⁵⁵

En tanto, en la narrativa, estos quiebres y transformaciones eran más sutiles y las influencias rusas comenzaban a notarse poco a poco en grupos como la llamada Colonia Tolstoyana, en la Generación del Centenario. La narrativa criolla terminó por absorber por completo su obsesión con el paisaje; era demasiada la estática y el impresionismo que los escritores empezaron a buscar alternativas y establecer nuevas corrientes, como el neorrealismo, cuyo iniciador en Chile fue Manuel Rojas, con sus novelas *El delincuente* (1929) e *Hijo de ladrón* (1951), libros que reflejaban una filosofía existencialista⁵⁶ más abocada a la realidad de la década del veinte.

De la mano de esta búsqueda de la innovación, surge también lo que podrían ser los principios del realismo mágico —momento que se analizará a profundidad después en esta tesis—, pues los escritores chilenos eran más “cazadores de imágenes, buzos de la realidad definida”⁵⁷ que empatizadores de las diferencias entre la urbe y el campo, con un paisaje inamovible, y priorizaron más el interior que el exterior.

Esta especie de realismo mágico primigenio permeó también las obras de Neruda, Huidobro y Arenas años después, con libros como *El habitante y su esperanza* (1929), *El sátiro* (1939) y *Adiós a la familia* (1961), respectivamente. Dentro de esta gama, los escritores retomaron las técnicas narrativas del romanticismo gótico alemán y el inglés, además de las alegorías kafkianas y las influencias directas de escritores como Joyce, Faulkner y Wolfe.⁵⁸

⁵⁵ Nicanor Parra, “Remolino interior”, en *Cancionero sin nombre*, p. 13.

⁵⁶ Fernando Alegría, *op. cit.*, p. 69.

⁵⁷ *Ibidem*, p.71.

⁵⁸ *Idem*.

Así surge la Generación del 38 en la narrativa, que estaba más a gusto con la política nacional, luego de que en las elecciones de 1938 el Frente Popular⁵⁹ ganara e impulsara nuevas reformas en el país. Los escritores de esta generación estaban en búsqueda de un cambio movible, cercano a una reformulación total de la literatura.

María Luisa Bombal empezó a figurar poco a poco por las relaciones que estableció con Pablo Neruda y un círculo cercano de escritores chilenos y argentinos, en el que las voces masculinas eran la prioridad. La relevancia de las voces de escritores varones se dio también por su incursión en la política de sus respectivos países. La influencia literaria empezó a tomar fuerza en la sociedad de las políticas públicas de entonces. Las mujeres que escribían, escondidas en lo privado, se alejaban de lo público. Bombal incluso llegó a afirmar que “la política era cosa de hombres, ¡que se ocupen ellos!, ¡que se frieguen los hombres!... ellos matan, yo me dedico a otras cosas”.⁶⁰

El quiebre en la narrativa, más sutil que en la poesía, fue el inicio tentativo del realismo mágico en Latinoamérica, con la premisa de Bombal, quien detonó una actitud experimental dentro de sus obras *La última niebla* (1935) y *La amortajada* (1938), además de una recopilación de cuentos, crónicas y ensayos sueltos, de ahí la importancia de estudiarla en esta tesis por su influencia textual y estética, además de ser un parteaguas y plantear un quiebre en la narrativa que se escribía en la primera mitad del siglo XX no sólo desde lo tradicional sino desde la marginalia de los cuerpos de las mujeres que hasta entonces estaban borrados de la autonomía y de su devenir sexual. Bombal irrumpió en la literatura chilena y

⁵⁹ “El Frente Popular fue una coalición político-electoral de partidos políticos originada el 6 de mayo de 1936. Se organizó en un contexto marcado por la polarización ideológica entre derechas e izquierdas, que propició que a principios de la década de los treinta nacieran en nuestro país numerosas agrupaciones políticas de izquierda. La estrategia política de agrupar a los partidos en “frentes” se originó en Europa surgió desde el Partido Comunista, que influenciado por el triunfo de combinaciones de centro-izquierda en Francia y España, propuso la creación de un frente amplio de partidos de izquierda y fuerzas progresistas que pudieran servir de contrapeso a la administración de Arturo Alessandri Palma. Vid. “Partidos, movimientos y coaliciones”, en *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, Historia Política*, disponible en: https://www.bcn.cl/historiapolitica/partidos_politicos/wiki/Frente_Popular [Consultado el 26 de febrero de 2019].

⁶⁰ Marjorie Agosín, *idem*.

destajó el canon: “me atrevo a decir que no sólo rompí e incité a romper con la narrativa naturalista criollista en la literatura chilena, sino también con la narrativa de igual naturaleza de algunos otros de nuestros países latinoamericanos”.⁶¹ A pesar de la importancia de su propuesta, no figura literaria ni históricamente como sus contemporáneos varones.

⁶¹ *Idem.*

1.2 VOCES Y LENGUAJE DISRUPTIVO

Los conceptos que son entendidos a la par de su interpretación en una determinada sociedad funcionan según el avance de la historia. Dotar de significado a los conceptos, en conjunto con su acontecer, es una sobredeterminación de su existencia. Así, la historia de la “literatura de mujeres”, esa grilla clasificatoria, depende de los acontecimientos que la enmarcan y la posicionan (o que, por el contrario, la dejan aún más al margen) del llamado canon, ese enaltecimiento de unos y de otros, pero no de unas y de *las otras*.

El espacio literario, según Marta Traba, es un lugar al que las abstracciones llegan desde un producto elaborado, llámase literatura o simplemente texto literario.⁶² Podríamos entonces dar paso a una abstracción mayor de ese espacio: un puerto. A éste llegan y se van “las obras”. Pero las “grandes obras” se quedan ahí, anclan un lugar en el puerto del espacio literario común. Las mujeres escritoras dentro de la historia literaria han luchado y trabajado y escrito el doble que los hombres para llegar a este puerto. Nombres como los de Sylvia Plath, Anais Nín, Siri Hustvedt y las mexicanas Elena Garro, Guadalupe Dueñas, Rosario Castellanos e Inés Arredondo han sido enclaustrados alrededor del nombre de sus cónyuges masculinos, definiéndose toda su obra a través de la relación sexo-afectiva que sostuvieron con sus contemporáneos. Esta invisibilización responde a la oposición binaria del sujeto: las mujeres hemos quedado como el otro, el envés, las subterráneas, las impertinentes todavía hasta ahora.

Escribir en Chile, en Latinoamérica y en el mundo desde el cuerpo de una mujer, desde una posición de este cuerpo, es tratar de encontrar los intersticios de un rito masculino,

⁶² Marta Traba, “Hipótesis sobre una escritura diferente”, en Patricia González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, p. 27

caballeresco, claro, “en las fronteras de este espacio patriarcal”.⁶³ El espacio literario, este puerto, es definitivamente patriarcal.

La historia literaria compensatoria

El espacio propiamente literario en que estaba posicionado Chile obedecía a asuntos de poder interno en los que dominaba una estructura meramente privilegiada y en los que, veladamente, se dejaba de lado a las escritoras. “Tradicionalmente se hablaba de que la mujer estaba ausente no ya del canon sino incluso del corpus de la literatura hispanoamericana”.⁶⁴ Si hacemos una enumeración de obras publicadas por mujeres chilenas, no son más de cinco las que se publicaron en el siglo XIX, entre ellas Mercedes Marín y Rosario Orrego de Uribe, a quienes Pfeiffer llama la primera poeta propiamente dicha y la primera novelista chilena, respectivamente.⁶⁵ Marín publicó en 1837 su poema *Homenaje de gratitud a la memoria del benemérito Ministro don Diego Portales*, y Orrego de Uribe, en 1861, su novela *Alberto el jugador*.

La literatura escrita por mujeres en Chile empezó a hacer eco hasta principios del siglo XX. Del cuestionamiento hacia escritoras chilenas contemporáneas sobre sus influencias surgen tres nombres: Marta Brunet, Gabriela Mistral y María Luisa Bombal.⁶⁶ Las tres conservaban una amistad cercana a través de cartas y formaron un grupo de escritoras en el cual podían refugiarse no sólo ellas sino sus sucesoras y sus contemporáneas. La celeridad que empezaron a tomar sus voces literarias es de suma importancia en cuanto a que las

⁶³ Adrienne Rich, “Cuando las muertas despertamos: escribir como re-visión”, en *Sobre mentiras, secretos y silencios*, p. 45.

⁶⁴ María Caballero Wangüerment, “Género y literatura hispanoamericana”, en *Feminismo/s*, p. 14

⁶⁵ Erna Pfeiffer, “Reflexiones sobre la literatura femenina chilena”, en *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, p. 69.

⁶⁶ *Idem*.

lectoras, “las mujeres de afuera del libro”, podían encontrar una imagen distinta de ellas mismas, alejada ya de la mirada masculina desde la que se habían visto y leído antes: “parecía ser un hecho que los hombres escribían poemas y las mujeres frecuentemente los habitaban”;⁶⁷ la mujer musa, la mujer bella, la perfecta, o la mujer malvada, la cruel y plagada de defectos eran las representaciones en las que pretendían encontrarse desde las descripciones hechas por los escritores:

Encuentra el terror y el sueño, encuentra una cara pálida, encuentra a la “Belle Dame Sans Merci”, encuentra a Julieta, a Tess o a Salomé, pero precisamente lo que no encuentra es a ella misma, a esa criatura absorta, laboriosa [...] que se sienta frente al escritorio tratando de juntar palabras.⁶⁸

Pablo Neruda publicaba sus *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* en el que escribía el ya famoso y gastado verso machista “me gustas cuando callas”; escribía también en *Confieso que he vivido* sobre la vez que violó a una mujer cuando era cónsul en Sri Lanka, sin olvidar, además, el episodio de expresión machista que enarboló al abandonar a su hija con hidrocefalia;⁶⁹ la poeta Luisa Anabalón Sanderson, dentro de la historia de la literatura, sólo es conocida por ser la esposa de Pablo de Rokha, y su obra se publicó sólo en revistas pequeñas; Vicente Huidobro le debe a su madre, María Luisa Fernández, su inicio en la

⁶⁷ Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 51.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 52.

⁶⁹ “Mi nacimiento fue como un accidente de tráfico. Me detuve en seco, me quedé atrancada, retenida en un lugar a media vida entre el interior y el exterior del útero, en un túnel negrísimo. Tuvieron que tirar de mí con mucha fuerza para extraerme hacia la luz del día. No es de extrañar considerando el tamaño que tenía mi cabeza ya entonces, aunque su verdadero e imparable crecimiento aún no había empezado. Así y todo lograron sacarme y fui a parar a una fría habitación de hospital que excluía eficazmente el tórrido calor de Madrid...” narra la escritora Hagar Peeters en su novela *Malva*, publicada en 2018 por Rey Naranjo, basada en la historia de abandono de parte del poeta Pablo Neruda hacia su hija Malva, nacida en 1934, en Madrid, España. La crónica que resume este suceso se puede consultar en: <https://www.elmundo.es/cronica/2018/02/20/5a887f04468aeb31798b4592.html> [Consultado el 26 de febrero de 2019]. Vid. Darío Osés [Director de la Biblioteca Fundación Pablo Neruda], *Carta en respuesta a la crónica del diario El Mundo*, febrero de 2018, disponible en: <https://fundacionneruda.org/2018/02/malva-marina-hija-pabloneruda/> [Consultado *idem*].

literatura, pues fue una poeta disciplinada, aunque su obra sigue inédita; y la lista de poetas, novelistas y ensayistas que se apropiaron de esta existencia es infinita.

Es arriesgado mencionar que la representación femenina chilena en la literatura empieza con la publicación de las obras de Brunet, Mistral y Bombal, como menciona Pfeiffer, pues pone en duda la existencia de mujeres escritoras anteriores a ellas. Antes de Bombal, Brunet y Mistral, diversas mujeres intentaron hacer una recomposición de esta hegemonía. Como precursoras, formaron parte de una oleada del “feminismo de vanguardia”, lo que, claro, lo convertía en un feminismo aristocrático, pues eran mujeres de clase alta que, desde el privilegio que su posición social les otorgaba, decidieron enmarcar un camino afín al arte y a la literatura desde un piso cultural cristiano-católico. Podemos mencionar a Inés Echeverría (Iris), Elvira Santa Cruz (Roxane), Mariana Cox (Shade), Laura Jorquera (Aura), Sara Hübner (Magda Sudderman), María Luisa Fernández (Monna Lisa, madre de Vicente Huidobro), Graciela Sotomayor de Concha (Pax), Julia Sáez (Araucana), Esmeralda Zenteno de León (Vera Zouroff), María Mercedes Vial, Lucía del Campo de Bercellos y Clarisa Polanco García de Hoffman (Clary).⁷⁰ Estas y muchas más escritoras como Winétt de Rokha, Olga Acevedo y Teresa Wilms Montt dejaron de lado las preocupaciones sociales y decidieron enfocar su obra en lo meramente estético, se alejaron de la “moral conservadora y tradicional de la época que las inmovilizaba y las circunscribía casi exclusivamente al ámbito del hogar y la familia”.⁷¹

Así, dentro de los estudios literarios, se han tomado como punto de partida las voces masculinas por medio de las cuales “se puede y se debe entender la literatura”. Aquello determinado como femenino tendría que competerle a la producción escrita por mujeres, de la cual surgen los lugares comunes para describirla: lo diferente, lo que es irracional, lo

⁷⁰ Vid. Darcie Doll Castillo, “Escritoras chilenas de la primera mitad del siglo XX: trayectoria en el campo literario y cultural como criterios para una periodización de su producción”, en *Taller de letras*, p. 14.

⁷¹ María Inés Zaldívar, “Gabriela Mistral y esas locas mujeres del siglo XX”, en *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Chile*, pp. 543-544.

intuitivo, lo empírico, lo ilógico, lo acostumbrado por el inconsciente, lo que no tiene sustento ni sentido.

Todos y cada uno de los periodos en los que hemos dividido a la literatura para su estudio tienen a la cabeza los nombres de escritores hombres, en los que las escritoras ni siquiera alcanzan a figurar. Basta con revisar algunas frases que los “grandes” escritores y filósofos hombres han legado para la “crítica”: “Las mujeres son de cabellos largos e ideas cortas” (Arthur Schopenhauer); “falo el pensar y vulva la palabra” (Octavio Paz); “La hembra es hembra en virtud de cierta falta de cualidades (Aristóteles); “La educación de las mujeres deberá estar siempre en función de la de los hombres” (Jean-Jacques Rousseau); “La mujer sólo es un simple recipiente dotado de una función útil” (Hipócrates); “La vida de toda mujer, a pesar de lo que ella diga, no es más que un eterno deseo de encontrar a quién someterse” (Fiódor Dostoyevski); “Temed el amor de la mujer más que el odio del hombre” (Sócrates); y un largo etcétera. La literatura académica, la que se aferra a guardar el decoro y los temas “importantes” y “serios”, necesita ser quebrada.

En una búsqueda rápida sobre los movimientos literarios presentes en el siglo XX, tales como el modernismo y las diferentes vanguardias, los nombres representativos se encuentran en el espectro mayoritariamente masculino. Así, en el modernismo se hacen presentes por medio del canon histórico y falocéntrico: Leopoldo Lugones, Carlos Pezoa Véliz, José Martí, Amado Nervo, Manuel Gutiérrez Nájera, Salvador Díaz Mirón, José Juan Tablada y, por supuesto, Rubén Darío. De entre los nombres masculinos en las vanguardias destacan Manuel Maples Arce, César Vallejo, Vicente Huidobro, Oliverio Girondo, entre otros. Es evidente que los nombres de mujeres no figuran en casi ninguna lista recopilatoria por más búsquedas y rastreos superficiales que se hagan.

Aunque el quiebre ha estado siempre presente desde los movimientos feministas de la primera y segunda ola, es importante mencionar que esta liza continúa y seguirá presente en

lo contemporáneo, mientras que la represión violenta siga existiendo en todos los espacios, desde lo privado a lo público y desde lo cultural y lo político.

Ya lo mencionaba Gerda Lerner en *La creación del patriarcado*: para lograr la total emancipación de la mujer es necesario conocer su historia (sus historias).⁷² De ahí que surja el concepto “dialéctica de la historia de las mujeres”, que plantea Lerner, en el que el conflicto existente entre la experiencia histórica real de las mujeres y su exclusión a la hora de interpretarla es sólo la punta del iceberg, pues las mujeres hemos sido excluidas de interpretarnos. Así, la historia literaria actual es únicamente una historia con una visión bidimensional: mujeres de un lado y hombres del otro. Pero esta visión es compensatoria, pues simplemente se está añadiendo a las mujeres al sistema patriarcal: se resaltan y se traen a La Historia sólo a aquellas que hicieron las mismas cosas que los hombres. Este valor histórico es la verdadera desigualdad dentro del esquema que narra desde el falogocentrismo a las mujeres, y hay que derrumbarlo.⁷³

La posición fálica que adopta el conocimiento no es exclusivo del siglo XX ni de tiempo más atrás, pues está presente todavía en la actualidad. Basta con asomarnos a las reseñas que “los intelectuales” hacen de las obras escritas por mujeres. Por ejemplo, la realizada por Christopher Domínguez Michael sobre la escritora argentina Mariana Enríquez, en la que describe sus cuentos y los de Silvina Ocampo como “vaporosos e imprecisos, como evadiendo el llamado “formalismo” [...]; cuentos, en fin, de poeta, de esa mala poeta [...] una rica amateur dedicada a la literatura”.⁷⁴ O el caso de las ya antes mencionadas Elena Garro y Sylvia Plath.

⁷² Gerda Lerner, *op. cit.*, p. 9.

⁷³ Es esta parte “mínima” de la historia literaria, sesgada y parcial, la que se deja de enseñar y de difundir tanto a nivel medio superior como superior. Basta con echarle un vistazo informal a los planes de estudio de la SEP y de la UNAM. En el apartado de Anexo, la lectora de esta tesis podrá encontrar un breve análisis cuantitativo de las escritoras y escritores abordados en los distintos planes de estudio.

⁷⁴ Christopher Domínguez Michael, “La nieta gótica de Silvina Ocampo”, en *Confabulario*, disponible en: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/mariana-enriquez/> [Consultado el 30 de julio de 2018].

De ahí que iniciativas como #RopaSucia en Twitter,⁷⁵ creada por las escritoras Maricela Guerrero, Sisi Rodríguez y Paula Abramo, representan un medio para visibilizar y denunciar la misoginia en la literatura actual. #RopaSucia es un hashtag que se empezó a usar en las redes sociales como medio de denuncia, una especie de lavadero comunitario que exponía la exclusión de las mujeres en el círculo de la cultura mexicana: “en una comunidad que trabaja con la palabra es grave que se sigan reproduciendo prejuicios y negando otras visiones del mundo, otros lugares desde dónde ponerse a ver las cosas. Porque las otras violencias, las que llegan a los feminicidios, parten de considerar a las mujeres como seres inferiores o utilizables”.⁷⁶

Garro es asociada siempre primero a su relación con el Nobel de Literatura, Octavio Paz, antes que con su obra misma. “Hablar de ella es hacerlo de quien fue el envés, obsesivo y doloroso, de Paz”,⁷⁷ dice Jan Martínez Ahrens, crítico y periodista sobre Garro. Estas afirmaciones siempre han existido alrededor de la escritoras que se vieron ensombrecidas por sus parejas. Las mujeres siempre han sido circunscritas en el universo semántico de la locura

⁷⁵ A finales de marzo de 2019, mientras terminaba de escribir esta tesis, surgió el movimiento #MeTooMx, abanderado por las escritoras, quienes fueron (fuimos) las primeras en denunciar y señalar las violencias machistas que hemos vivido tanto en lo editorial como en lo literario y artístico. La reacción en redes sociales fue tal que los señalamientos se extendieron hacia otros ámbitos profesionales y artísticos, llegando a hacer eco internacionalmente. Surge así la colectiva Mujeres Juntas Marabunta, integrada por escritoras, editoras y gestoras culturales, con el fin de abonar, cuestionar y difundir desde el feminismo las prácticas patriarcales: “Hace demasiado tiempo que guardamos en secreto el acoso, la humillación, la segregación, el abuso sexual, por temor a que nuestros señalamientos sean invalidados o a que nuestra labor creativa sea excluida. Esas eran las reglas no escritas que las relaciones de poder al interior de la cultura, ordenada fundamentalmente por hombres más poderosos, habían instituido como norma. Lo que ha cambiado es nuestra relación con el miedo y con el silencio. #MujeresJuntasMarabunta surge a partir de #MeTooEscritorMexicanos y en medio de una lucha más amplia emprendida desde hace décadas por mujeres que nos han enseñado algo fundamental: la violencia contra nosotras no es un hecho aislado sino sistemático que se reproduce a causa de la impunidad [...] Hoy hemos roto ese pacto de silencio: escribimos estas palabras y actuamos colectivamente porque vivimos en un país en el que nueve mujeres al día son asesinadas por violencia de género, porque el sistema de justicia no sólo no atiende a las víctimas, sino que las revictimiza (para el agresor siempre la disculpa y para nosotras la culpa) y porque en México no existe un Estado de derecho [...] Nos mantendremos firmes y solidarias desde todas las plataformas de las que disponemos hasta lograr que se transformen las prácticas que normalizan el machismo en los gremios culturales: estamos creando una contranarrativa que instaure la paridad de género y reescriba el futuro”. Comunicado de Mujeres Juntas Marabunta, difundido el 4 de abril de 2019 a través de la cuenta de Twitter @MeTooEscritores.

⁷⁶ “#Ropasucia”, en *La Tempestad*, disponible en: <https://www.latempestad.mx/ropasucia/> [Consultado el 30 de octubre de 2018].

⁷⁷ Jan Martínez Ahrens, “Elena Garro, una escritora contra sí misma”, en *El País*, disponible en: https://elpais.com/cultura/2016/10/13/babelia/1476359923_131235.html [Coltado el 1 de agosto de 2018].

y del absurdo para minimizar y dejar de priorizarlas: “se aprecia su patología del delirio persecutorio, es una mente enferma”.⁷⁸ Pasa lo mismo con Sylvia Plath, escritora mitificada por su suicidio, cuya causa principal fue la relación tormentosa con su pareja, el también poeta Ted Hughes. Los casos de misoginia en la literatura son innumerables, tanto que me atrevo afirmar que el origen mismo de ésta está basado en una tradición patriarcal.

Sobre deconstrucción, falogocentrismo y *habitus*: narrar desde el margen

En esta tesis, la lectora se encontrará con algunos conceptos que valdría la pena aclarar de dónde surgen y cómo se usan en los análisis textuales y estéticos, enfocados principalmente la teoría literaria: deconstrucción, falogocentrismo y *habitus* (o a qué nos referimos cuando hablamos de habitar algo o a alguien). Estos conceptos resaltan en la teoría literaria feminista por su especificidad y por su uso epistemológico desde el texto *otro* y la escritura *otra*.

El concepto de deconstrucción se plantea desde la práctica textual de la diseminación, ésta última palabra en su sentido más amplio, atravesado corporalmente por sus referencias biológicas y atravesado por su aterrizaje en el texto. La diseminación en la escritura es una “imposible reapropiación (monocéntrica, paterna, familiar) del concepto y del esperma”.⁷⁹ Estas palabras de Jacques Derrida, en un sentido más amplio y para fines de la teoría y la crítica literaria, hacen referencia a “lo que no puede regresar al padre”, al esperma simbólico que significa arrojar al mundo un algo hermenéutico (en este caso, un texto) y que en ese mismo arrojamiento pretende prevalecer y salvaguardarse en un privilegio ontológico y semántico dentro de la escritura y el análisis. Este esperma textual que viene desde el *logos*

⁷⁸ *Idem*.

⁷⁹ Cristina de Peretti, “Entrevista con Jacques Derrida”, en *Política y sociedad*, disponible en: http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/002_25.pdf [Consultado el 26 de julio de 2019].

del padre no podía ser cuestionado, ya que prevalecía en el espacio hegemónico del canon como verdad absoluta. La deconstrucción desde esa imposibilidad de diseminación es el cuestionamiento constante desde la búsqueda del fundamento y la razón últimos de la consciencia y el poder patriarcal.

Desde un análisis deconstructivo, es posible cuestionar y reconstruir esas narrativas salvaguardadas desde la diseminación, impuestas por la Ley del Padre, y llevadas hacia el margen de lo no-posible y más allá del sentido único y verdadero del texto. Así, cabe preguntarse: ¿la crítica feminista como crítica cultural debe articularse desde la deconstrucción para ser realmente subversiva? Quizá no necesariamente, pero el cuestionamiento y el confrontamiento con el texto, desde distintas aristas, siempre es subversivo. Aunque el feminismo, en una sociedad patriarcal como la nuestra, siempre es subversivo y transgresor porque propone y supone el quiebre del sistema mismo. En este sentido, Derrida ofrece la siguiente respuesta:

Un discurso es tanto más de(s)constructivo cuanto menos se refiere a la de(s)construcción como un método general. La de(s)construcción no es un método, no es un sistema de reglas o de procedimientos. Hay reglas limitadas, si se quiere, recurrencias [...] El juego de(s)constructivo debe ser, en la mayor medida posible, idiomático, singular, debe ajustarse a una situación, a un texto, a un corpus, etc., y en lo que respecta a los textos feministas pasa lo mismo. La relación entre dichos textos y la de(s)construcción es de esta índole. No se trata de aplicar la de(s)construcción al feminismo [...] En cierto modo, toda la crítica del falogocentrismo es de(s)constructiva y feminista, toda de(s)construcción comporta un elemento feminista.⁸⁰

En cuanto al concepto de falogocentrismo que Derrida menciona en la cita anterior, éste hace referencia al mundo total del conocimiento, la palabra, la razón, el argumento y el discurso,

⁸⁰ *Idem.*

en tanto que su morfema principal, *logos*, hace referencia a ésto mismo desde el centro no sólo ambiguo sino enfocado hacia el falo. Parafraseando a Derrida, el falogocentrismo es la evidencia estrechísima que existe entre la erección del *logos* de la Ley del Padre (discurso, nombre propio dinástico, rey, ley, voz, yo, yo-verdad, yo-definitivo, yo-total) y del falo como significante y significado absoluto del privilegio masculino. Esto es: la prevalecencia del conocimiento, el discurso y el argumento del sistema patriarcal en una sociedad ya machista, ya misógina, ya transodiante.

La deconstrucción de los textos invisibilizados y puestos al margen desde el falogocentrismo se hacen presentes en la crítica literaria feminista, pues desde esta lectura y análisis *otros* se hace una intervención activa, punzante y estratégica, que pretende modificar la estructura hegemónica occidental, blanca y privilegiada en la que estamos insertas. En este sentido, Cristina Peretti presenta una definición de la deconstrucción desde el feminismo, pertinente para esta tesis, y en la que establece una nueva perspectiva del significado y del uso mismo de la palabra en el análisis:

La deconstrucción es un acontecimiento singular que tiene que replantearse en cada ocasión, que tiene que inventarse de nuevo en cada caso. Por eso, no se debería hablar sin más (como aquí-y-ahora estoy haciendo) de la deconstrucción en singular, sino que habría que hablar de deconstrucciones en plural, de deconstrucciones que se inscriben en la singularidad misma de lo deconstruido.⁸¹

Así, podemos decir que estas deconstrucciones variables y plurales tienen cabida también por medio de la lectura misma. Con esto quiero decir que no es posible hacer un mismo análisis, una misma lectura y una misma escritura de lo real tangible. La lectura *otra* que se plantea desde la crítica literaria feminista tendría que abarcar, además, la forma en que los cuerpos y los textos se habitan en un espacio, determinados por sus singularidades. Como mencionaba

⁸¹ *Idem.*

anteriormente, es necesario hacer un análisis diferencial desde las intersecciones diversas de, en este caso, los cuerpos y las voces de las mujeres, atendiendo justo a las diferencias marcadas desde todos los ámbitos que se atraviesan en las corporalidades textuales.

Este ser habitable del que escribo hace referencia al *habitus* bourdieuano como conjunto y enumeración de principios que se hacen perceptibles, se valoran y forman actos desde su ser-principio, es decir, desde el origen y desde su propio recorrido social. Ser una existente en el mundo para habitarse a sí misma desde todos los rasgos y definiciones que le son dotadas desde la lectura *otra* de los y las otras. A decir de Bourdieu, el *habitus* son:

Los acondicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia [...] sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas para funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y representaciones que pueden estar objetivamente adaptadas a su fin sin suponer la búsqueda consciente de fines y el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos.⁸²

El *habitus* como una forma de ser en una misma se transfiere también al ser habitable en el texto. Podemos ser una en el cuerpo propio, a pesar de todo lo que configura el *logos* patriarcal, a pesar de las violencias y a pesar de las prácticas destructivas del machismo podemos habitarnos desde estos modos y condiciones de existencia cambiantes y resignificables a nosotras mismas.

Por esto, es muy necesario hacer una re-visión desde la teoría y la crítica literaria feminista, desde una visión deconstruida del mundo, en la que se estudien las obras escritas por mujeres, como las de María Luisa Bombal, que han sido inscritas en el margen y han permanecido ahí, y en las que el sujeto político del feminismo se arraigue en la narrativa corporal de las mujeres:

⁸² Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, p. 92.

María Luisa Bombal y otras escritoras de su generación incursionan en experiencias de carácter narcisista que eliminan a un agente masculino, elaborando un discurso en el cual el placer erótico deviene en autonomía y descubrimiento del propio cuerpo [...] Bombal fue víctima de todas esas imágenes que reforzaban dicha subordinación en metanarrativas patriarcales [...] Tras el lenguaje subyace un modo femenino de comprender el mundo.⁸³

⁸³ Lucía Guerra, “María Luisa Bombal: género y escritura como problematización de ‘lo femenino’ en la estética vanguardista”, en *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Chile*, p. 399.

1.3 LA ÚLTIMA NIEBLA, LA NUEVA NARRATIVA LATINOAMERICANA

Las mujeres hemos sido vistas como un complemento del hombre desde el surgimiento de las civilizaciones humanas, sometidas siempre a un enamoramiento perpetuo en el que los hombres tienden a reforzar ya no el amor sino la imagen de ellos mismos, y las mujeres tienden a perderse de sus propios cuerpos, legando una labor de cuidados hacia la otra persona —esto como norma mayoritaria mas no absoluta—. Si se ha estudiado a Bombal,⁸⁴ en su mayoría, ha sido en un universo académico y, sobre todo, periodístico, en el que se le inscribe alrededor del mito que refuerza a las mujeres como figurines representativos de la locura, las mujeres como brujas, como bastiones de lo irracional, las románticas, las apasionadas, las que sienten demasiado. María Luisa Bombal retomó toda esta mitificación femenina y la resignificó, se apropió de ella y narró desde ahí el cuerpo escritural que le pertenecía: “que la mujer escriba de la mujer y haga venir a las mujeres a la escritura de la que han sido alejadas violentamente como también lo han sido de sus cuerpos”,⁸⁵ como plantea Cixous y encarna Bombal.

Además, si se le ha estudiado, también es bajo el legajo que se le ha otorgado no sólo a ella y a las escritoras de su época, sino a todas las mujeres que se acercan a la escritura desde su posición como mujeres, incluso actualmente. Desde este emplazamiento literario se les cuestiona sobre su capacidad intelectual y su forma de relacionarse con el mundo. Bombal

⁸⁴ Algunos de los artículos que hacen referencia a la obra de Bombal lo hacen inscribiéndola en estos moldes misóginos en los que se establece que las mujeres y sus sentimientos forman parte de un heteropatriarcado incuestionado. Basta con revisar los títulos de algunos de ellos, en los que el morbo predomina como propiedad emocional y sexual por sobre la obra misma de la escritora: “Bombal se secó en términos creativos tras su fracaso amoroso de juventud”, disponible en: <http://diario.latercera.com/edicionimpresa/blanca-lewin-bombal-se-seco-en-terminos-creativos-tras-su-fracaso-amoroso-de-juventud/>; “Celos y vuidez”, disponible en: <http://centroderecursos.educarchile.cl/handle/20.500.12246/48758>; “María Luisa Bombal y el episodio del Hotel Crillón”, disponible en: <http://capturacultura.cl/cronica/2016/09/maria-luisa-bombal-y-el-episodio-del-hotel-crillon/>; “María Luisa Bombal, la trágica”, disponible en: <http://revistaterminal.cl/web/2012/05/maria-luisa-bombal-la-tragica-y-adelantada-del-realismo-magico-1910-1980/>.

⁸⁵ Hélène Cixous, *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*, p. 17.

estuvo expuesta a la violencia machista de sus exparejas, cuya represión la llevó a dispararle en el hombro a uno de sus amantes. Y si se le retrata más allá de los estudios literarios, Bombal aparece siempre bajo el yugo de este incidente, desde el cual siempre ha sido juzgada, y por el que, en parte, se alejó de la vida latinoamericana, exiliándose a sí misma no sólo geográficamente sino culturalmente y literariamente, alejada de todo y de la escritura. “Aun cuando hoy día resulte casi imperceptible, el dominio sexual [el del hombre sobre la mujer] es tal vez la ideología más profundamente arraigada en nuestra cultura”,⁸⁶ escribe Kate Millet, reafirmando así el contexto en que Bombal tuvo que sobrevivir: un *Herrschaft*⁸⁷ de poder, representado en el dominio-subordinación, cuya definición vincularemos más adelante con la obra de Bombal.

Reapropiarse del cuerpo desde la escritura, como plantea Cixous, es anteponerse al texto, como al mundo y a la historia, con y desde su propio movimiento: una narrativa política para crear un nuevo cuerpo combatiente. Desde este cuerpo escritural, Bombal cuestionó aquello que no estaba dentro de “los grandes temas” y escribió desde su posición de mujer privilegiada: sí, pero con la plena conciencia de que por ser mujer escritora no tenía por qué renegar de temas como la relación con la madre, la propia maternidad, la idealización del mundo, el encanto de lo exótico y lo prohibido, el sueño del viaje y la compulsión por el autoanálisis y la autobiografía. Incluso, retomar estos temas y volverlos parte de la literatura fue lo que dio pie a que la narrativa que se estaba escribiendo pudiera dejar ese sesgo realista y se instalara un poco más alejado de aquello, arremolinado quizá en la ensoñación y en lo surreal: el mundo onírico que nadie estaba explorando. Cixous se plantea también este cuestionamiento ante la escritura falocentrista: “¿qué mujer efervescente e infinita no ha tenido vergüenza de su potencia? Sumergida como estaba en su ingenuidad, mantenida en el

⁸⁶ Kate Millet, *Política sexual*, p. 70.

⁸⁷ *Herrschaft*, del alemán “autoridad”. Millet hace uso de este concepto en referencia al desarrollado por Max Weber: “una relación de dominación y subordinación”. *Idem*.

oscurantismo y el desprecio de ella misma, tenida en un puño parental-conyugal-falocéntrico”,⁸⁸ y responde: “tu cuerpo es tuyo, tómalo”.⁸⁹

El poder masculino está presente de forma violenta en todos los aspectos de las sociedades. Esta representación de dominación tiene uno de sus cauces en las relaciones que establecemos con los varones y en cómo las mujeres somos vistas a partir de ellos. Para la académica feminista Kathleen Gough, existen, por lo menos, ocho características de este poder: negarles a las mujeres [su propia] sexualidad, o imponerla [la sexualidad masculina] sobre ellas, forzar o explotar su trabajo para controlar su producto, controlar o usurpar sus criaturas, confinarlas físicamente o impedirles el movimiento, usarlas como objetos en transacciones con otros hombres, limitar su creatividad y privarlas de amplias áreas de los conocimientos de la sociedad y de los conocimientos culturales.⁹⁰ Bombal explora esta forma hegemónica de la violencia patriarcal en su obra, por lo que se profundizará en el análisis de estas categorías planteadas por Gough en lo consecuente. Lo que hacen María Luisa Bombal y muchas escritoras subsecuentes, inspiradas por ella misma, es tomar su papel de mujer, de “sentir demasiado las cosas”, de ser simplemente “la muchacha, la princesa de las escritoras chilenas”,⁹¹ y desgajarlo para crear literatura:

Desgraciadamente, las mujeres de hoy, presionadas por viejos prejuicios de ambiente colonial, tratan de mantenerse alejadas de las diversas manifestaciones del amor y, en cambio, hacen una vida frívola, vida vacía y sin ideales, vida que no vale la pena ser vivida. [En la escritura] busco algo que se parezca a la marea. Siempre hay una ola

⁸⁸ Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 19.

⁸⁹ *Idem.*

⁹⁰ Kathleen Gough, “El origen de la familia”, citado en Adrienne Rich, “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, trad. María-Milagros Rivera, en *Blood, Bread and Poetry*, pp. 25-26.

⁹¹ Así es como, según José Emilio Pacheco, Manuel Rojas se refería a María Luisa Bombal, de quien además decía: “casi que en un día, sin antecedentes previos, publicó un libro que dejó asombrado y deleitado a todo el mundo, *La última niebla*, imprecisa, surrealista, escrita como ninguna mujer y casi ningún hombre ha escrito en Chile”. José Emilio Pacheco, “En busca de María Luisa Bombal (1910-1980)”, en *Proceso*, disponible en: <https://www.proceso.com.mx/129181/en-busca-de-maria-luisa-bombal-1910-1980> [Consultado el 4 de octubre de 2018].

que se despeña, va hacia arriba, cae y vuelve para formarse de nuevo, y de repente viene otra.⁹²

La reivindicación de las mujeres sólo a través de sus relaciones con los hombres no es algo que sea propio únicamente del siglo pasado. Sabemos que este cuerpo escritural femenino ha sido narrado según la relevancia de los hombres en La Otra Historia, esa mínima parte que se nos ha otorgado como sujetos políticos y protagonistas, sólo para así ser parte de La Historia. Actualmente, con la bandera de la visibilización que se monta sobre el asta del empoderamiento femenino más mediático se pretende difundir y “rescatar” a las obras de aquellas autoras que no formaron parte del canon en sus tiempos. Esto ha abierto dos túneles que, a mi parecer, son muy tramposos: la institucionalización del amor y la romantización del dominio masculino pues, por debajo de la tierra, la posición de rescate en la que se ubica a las mujeres se crea exclusivamente por medio de modelos inscritos en una forma de heteropatriarcado voraz.

Bombal misma ha sido puesta en escena en la película *Bombal*, del 2011, dirigida por Marcelo Ferrari, ante la hondura de la rabia y el poder que supuestamente le otorgan sus relaciones que, más bien, se transforman en este narrar a las mujeres desde una visión masculina en un diálogo simplista y fársico, como un monólogo simplemente vertical.

La analogía teatral de la representación que hace Gerda Lerner sobre esta agencia en la que las mujeres formamos parte de la historia sólo por la equivalencia de nuestros logros con el alcance que tienen los de los hombres o porque somos simplemente definidas a partir de uno es pertinente para esta exposición, pues las mujeres nos estamos reescribiendo; Bombal se reescribió a ella misma y creó una nueva forma de narrar no sólo el mundo tangible que la rodeaba sino lo que está todavía más allá, sin alcance:

⁹² María Luisa Bombal en entrevista con Marjorie Agosin, *idem*.

Las mujeres tardan mucho tiempo en comprender que conseguir partes «iguales» no las convertirá en iguales mientras el argumento, el atrezzo, la puesta en escena y la dirección estén en manos de los hombres. Cuando las mujeres empiezan a darse cuenta de ello y a reunirse durante los entreactos, e incluso en medio de la representación, para discutir qué hacer al respecto, la obra se acaba.

Si miramos la Historia de la sociedad que se ha escrito como si de dicha obra se tratara, caemos en la cuenta de que el relato de las representaciones dadas durante miles de años ha sido escrito sólo por hombres y contado con sus propias palabras. Han fijado su atención principalmente en los hombres. No es de sorprender que ni se hayan dado cuenta de las acciones emprendidas por mujeres.⁹³

Este falso rescate responde a las relaciones de sometimiento en las que las mujeres han sido inscritas desde el cisheteropatriarcado, esa avanzadilla masculina y violenta con forma de institución política que debilita a las mujeres, como lo define Rich,⁹⁴ y éste impera en los estudios que se hacen sobre las obras de ellas. “Al escribirse, la mujer retornará a ese cuerpo que se le ha más que confiscado [...] Al censurar el cuerpo se censura al mismo tiempo el aliento, la palabra”.⁹⁵ Bombal renovó y planteó una forma de escribir literatura en Latinoamérica, creó una nueva narrativa desde los cimientos en que estaba arraigada su escritura y se cuestionó desde ese punto de partida los modelos canónicos del criollismo para sembrar lo que daría origen al Boom literario.

María Luisa Bombal fue cuestionada siempre por parte de sus contemporáneos por no priorizar la narración de los hechos y sí las motivaciones del subconsciente, por la prosa poética, por ese discurso multisensorial en el que se combinaban y jugaban entre sí lo irracional y lo racional, mismo que dio pie a exploraciones literarias inéditas y censuradas: “una tarde le hablé [a Jorge Luis Borges] de *La amortajada* y me dijo que ésa era una novela

⁹³ Gerda Lerner, *op. cit.*, p. 17.

⁹⁴ Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 15.

⁹⁵ Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 25.

imposible de escribir porque se mezclaba lo realista con lo sobrenatural, pero no le hice caso y seguí escribiendo”.⁹⁶

Para que la novela de vanguardia diera paso a la renovación narrativa que implicó el Boom, tuvo que adoptar, de forma horizontal con las obras de María Luisa Bombal, un mundo enigmático del sueño, del subconsciente, además del sugerente lirismo en la prosa como derroteros artísticos y parteaguas literarios. Hay quienes, incluso, sitúan la literatura de Bombal en el cajoncillo de las vanguardias, como Enrique Anderson Imbert en su libro *El realismo mágico*; otros, como Jean Franco en *Spanish American Literature* y Luis Leal en *Historia del cuento hispanoamericano*, la colocan en el “realismo psicológico”. Lo cierto es que del conjunto de estas innovaciones y planteamientos incendiarios para la narrativa del siglo XX de sus dos primeras novelas, tanto de *La última niebla* como de *La amortajada*, como un desarrollo más profundo y psicológico de los personajes femeninos, ya protagonistas y no secundarias, el uso de la prosa poética, y ese intersticio que dejaba su narrativa entre lo real y lo sobrenatural: una nueva literatura.

La nueva narrativa implicaba alejarse de la realidad para instalar un campo minado alrededor de un logocentrismo apenas sostenido en la literatura canónica de principios del siglo XX, pues si bien ésta no era confrontada directamente, sí se enfrentaba a una forma de escritura diferente, planteada principalmente por las mujeres. María Luisa Bombal creó un universo surrealista que intentaba sobrellevar la racionalidad masculina.

De ahí que la imagen común que tenemos de los escritores que conformaron el Boom sólo es parte de la confirmación de la escritura “gestionada por una economía libidinal y cultural —por la tanto política, típicamente masculina—”,⁹⁷ en la que se hace palpable el rechazo a la mujer: un señor trajeado tomando whisky en las rocas, sosteniendo su vaso con

⁹⁶ Marjorie Agosín, *idem*.

⁹⁷ Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 23.

un mano y con la otra una pipa, arremolinado en un sillón carísimo y rodeado de admiradoras suyas.

Escritores como Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, parte importante del Boom, han admitido que una de sus principales influencias fue, sin duda, María Luisa Bombal. Fuentes incluso llegó a afirmar que Bombal era “la madre de todos nosotros”.⁹⁸ Para esto, y para no dejar un hueco argumental sobre estas afirmaciones, sirve recuperar un fragmento del análisis que hizo la escritora Nuria Amat en la biografía de Juan Rulfo, en la que además de hacer un recuento por las influencias y la vida del escritor, Amat da cuenta de cuando Rulfo llegó a Bombal, mientras él trabajaba en migración junto al también escritor Efrén Hernández. Bombal fue a hacer unos trámites a la oficina de Rulfo y le ofreció su novela, *La última niebla*. “¿Cómo no robarle algo a la escritora de cuya prosa Rulfo se ha enamorado?”,⁹⁹ para que leyera, años después, la reseña que haría Borges sobre *La amortajada* en la revista *Sur*.

Amat dice, sin censura, que “Juan Rulfo no existiría sin María Luisa Bombal”,¹⁰⁰ y hace una breve pero significativa comparación entre algunos párrafos de las obras de estos escritores, en los que demuestra no una copia ni un plagio pero sí una marcada influencia de Bombal sobre Rulfo:

Dice Bombal:

“La lluvia cae fina, obstinada, tranquila y ella la escucha caer. Caer sobre los techos, caer hasta doblar los quitasoles de los pinos y los anchos brazos de los cedros azules, caer, caer hasta anegar los tréboles, y borrar los senderos, caer”.

Escribe Rulfo en *Pedro Páramo*:

⁹⁸ “Fue una de las pioneras del surrealismo literario latinoamericano. Alguna vez don Carlos Fuentes dijo que la obra de Bombal era la madre de todos nosotros. Él se refería al Boom, pero también a los que venimos después [...] En realidad la obra de Bombal fue una obra precursora”. Mempo Giarnelli en entrevista, “María Luisa Bombal: la madre de todos nosotros”, *Noticias 22* [video en YouTube], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QeugfFWSZYU> [Consultado el 27 de abril de 2019].

⁹⁹ Nuria Amat, “Una escritora”, en *Juan Rulfo, el arte del silencio*, p. 220.

¹⁰⁰ *Ibidem*, p. 225.

“En el hidrante las gotas caen una tras otra. Uno oye, salida de la piedra, el agua clara caer sobre el cántaro. Uno oye. Oye rumores; pies que raspan el suelo, que caminan, que van y vienen. Las gotas siguen cayendo sin cesar. El cantero se desborda haciendo rodar el agua sobre un suelo mojado”.¹⁰¹

Gabriel García Márquez, golpeado e incentivado por la lectura de *Pedro Páramo* -novela en la que es notable la influencia de la escritora chilena-, busca las fuentes de inspiración de Rulfo y se encuentra con Bombal: “no la leí [a María Luisa Bombal] sino mucho después [...] Ella es la adelantada de lo que se ha dado en llamar ‘realismo mágico’. Es fácil concluir que las mujeres que cruzan sus páginas son mujeres únicas. Difícilmente un hombre puede escribir así”. Pero ese mérito apenas ha sido reconocido en las últimas décadas por los estudios literarios. Anderson Imbert en sus ensayos sobre realismo mágico menciona a Bombal en una sola línea, y otros le dedican no más de un párrafo. Aunque las mujeres somos mayoría cuantitativa según las estadísticas, estamos estructuradas en las instituciones sociales y culturales como si fuéramos una minoría. Ya lo mencionaba García Márquez en las líneas citadas anteriormente: un escritor varón difícilmente podría escribir sobre el cuerpo de las mujeres, y quienes nos escriben, representadas por las mujeres, ni siquiera alcanzan a hacerse presentes, “¿por qué tan pocos textos? Porque muy pocas mujeres recuperan su cuerpo”,¹⁰² pregunta y nos responde Cixous.

Para entender a cabalidad las aportaciones de Bombal a la ficción de su época, es necesario hacer un breve repaso por el surgimiento del realismo mágico en Latinoamérica. Pues, como ya se ha mencionado anteriormente, la renovación de la narrativa en Latinoamérica surgió a partir de la década del veinte, en la que las Novelas, es decir, las grandes novelas, dejaron de ser atadas al campo semántico de lo real y de la realidad, y dieron pie al flujo de la conciencia planteado principalmente por Joyce (en sus novelas *Ulysses* de

¹⁰¹ Nuria Amat, *op. cit.*, pp. 220-222.

¹⁰² Hélène Cixous, *op. cit.*, p. 38.

1922 y *Finnegans Wake* de 1939), además del tratamiento del tiempo y el espacio de Proust, la parodia dadaísta y, claro, la fantasía surrealista para crear un brote de energía totalmente nuevo, encausando al Boom.¹⁰³

Según Jean Franco, fue Buenos Aires la ciudad eje y origen de la nueva narrativa, y no es casualidad que Bombal, en los años veinte y treinta, habitara en ella y se sumergiera en estas innovaciones que llegaban directamente ahí. Aunque Franco afirma que una de las razones por las que Argentina se colocó como bastión literario fue su pasado desarraigado de tradiciones indígenas, caso contrario de países como México y Perú, por lo que los escritores y artistas en general necesitaban encontrar un nuevo estilo, algo de dónde partir y fijar el futuro; yo agregaría, además, la influencia cosmopolita de los escritores latinoamericanos que llegaban de estudiar en Europa, e incluso Estados Unidos, donde este tipo de innovaciones ya empezaban a surgir.

Y aunque el término “realismo mágico” está más ligado al vocabulario de análisis e historia de la literatura, éste surgió, primero, en la crítica a las artes plásticas. El crítico alemán Franz Roh lo usó por primera vez en 1925 para referirse a un grupo específico de pintores alemanes que sobrepasaban la realidad. Podríamos definir el realismo mágico según la tesis, la antítesis y la síntesis desde el concepto “realidad”, como lo sugiere Enrique Anderson Imbert, en un análisis en el que coloca lo verídico como tesis, es decir, lo real y lo natural; lo sobrenatural como antítesis de la realidad, esto es, lo fantástico como lo sobrenatural; y en la síntesis, lo extraño, lo prenatal, de ahí lo que está a medio camino entre la realidad y la fantasía, pero sin dejar de estar atado a la tesis y a la antítesis: el realismo mágico.¹⁰⁴ Esta extrañeza no sólo ante la realidad sino a lo fantástico se condensa, ya en el texto, en lo que es narrativo, en la mirada y focalización de un narrador que en lugar

¹⁰³ Jean Franco, “La prosa contemporánea”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, p. 282.

¹⁰⁴ Enrique Anderson Imbert, “El realismo mágico en la ficción hispanoamericana”, en *El realismo mágico y otros ensayos*, p. 11-18.

de presentar la magia como si fuera real, como sucede en la literatura fantástica, nos muestra la realidad como si fuera mágica.¹⁰⁵

Para Anderson Imbert, el realismo mágico tiene sus inicios en las influencias narrativas de las vanguardias, en las que se describen “situaciones envueltas en estos nubarrones de misterio que enuncian una carga de realismo y magia”.¹⁰⁶ Y aquí se encuentra María Luisa Bombal y su niebla espesa en su primera novela, cuya importancia nubarrrosa analizaremos más adelante.

Tanto las antecesoras como las contemporáneas del Boom fueron enterradas por una avalancha simbólica cuya masa demolidora estaba formada por escritores hombres. La historia literaria ninguneó, en su momento y quizá hasta ahora, a Clarice Lispector, Elena Garro, Rosario Castellanos y, por supuesto, a María Luisa Bombal, por mencionar algunas; es este registro de la literatura desde la perspectiva masculina la que no forma parte de la Historia Universal, la total y absoluta.

Si la historia literaria de las mujeres empieza desde que ellas empiezan a escribir, *La última niebla*, primera novela de María Luisa Bombal, es un bastión principal no sólo de la literatura chilena sino en todo el continente americano. Sus aportaciones, mencionadas anteriormente, recaen en toda la ficción que se empezaría a escribir después de su publicación. *La última niebla*, originalmente, fue editada por una editorial argentina, debido a que Bombal, en sus inicios, nunca fue tomada en cuenta en su país de origen.¹⁰⁷ Colombo, la editorial que estaba a cargo de Norah Lange y que recibía el apoyo de Oliverio Girondo, la publicó en 1934. Siete años después, la editorial Nascimento, de origen chileno, reeditó *La*

¹⁰⁵ Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 20.

¹⁰⁶ *Idem.*

¹⁰⁷ Aunque, en realidad, la relevancia que retomó después su obra se debió, en parte, al prestigio que suponía ser publicada por una editorial argentina. “En el ambiente intelectual de Buenos Aires, el libro es considerado una joya. María Luisa es festejada: ‘La crítica me fue favorable. ¡Asombro para mí! De nuevo mis amigos del arte me acogen y me aplauden con fervor’. Los comentaristas literarios se refieren a la novela de María Luisa con elogiosas palabras no demasiado diferentes a las aplicadas antes y después a otros talentosos y esforzados jóvenes autores”. Agata Gligo, *op. cit.*, p. 74.

última niebla y Bombal, nuevamente, la reescribió a partir de las peticiones de su editor en Estados Unidos, creando una novela completamente nueva: *House of Mist*, publicada en inglés en 1947.

María Luisa Bombal se impone ante sus contemporáneos con esta novela, en la que toma la palabra una mujer transgresora del discurso centro-hegemónico del amor romántico y lo convierte en una liberación desde la narrativa hacia las mujeres de su época. Bombal está presente en toda su escritura. En esta narrativa no se trata de adquirir legitimación del discurso y el espacio que se plantean, sino de cuestionarlos. Toda la novela en sí misma es una transgresión.

La última niebla está plagada de cuerpos que se reconocen entre sí como cuerpos (“Te miro. Te miro y pienso que te conozco demasiado”¹⁰⁸), de cuerpos con miedo, de cuerpos sexuales, de cuerpos que se reconocen a sí mismos (“Yo existo, y soy bella y feliz”¹⁰⁹). Estos cuerpos están dispuestos sobre un tablero de juego hipotético, en el que la voz toma la batuta de esta mujer cuyo nombre no sabemos nunca. María Luisa Bombal le quita el nombre a su narradora, pero desde esta voz guía todo el universo femenino y trasgresor.

La última niebla empieza con la llegada de una mujer y su marido a la casa que antes habitaba él con su anterior esposa, ahora muerta. Los nuevos marido y mujer son primos y lo anuncian así frente a sus “criados”. Por esa lazo de sangre que los une, el hombre le repite siempre que al mirarla parece que la conoce demasiado. Ambos dejan de quedarse perplejos el uno frente al cuerpo del otro. En esa primera noche que pasan juntos en cama, el marido llora sin decirle nada a esta voz femenina que es la protagonista. La voz permenece como una abstracción de la realidad intermitente, entre el sueño y su casa, y entre el agua y la tierra. Divaga entre su anhelo de juventud permanente y el deseo de ser o de poseer a Regina, la

¹⁰⁸ María Luisa Bombal, *La última niebla*, p. 34.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 38.

mujer del hermano de su marido, y corre hacia el estanque que está cerca de su casa. Su cuerpo se convierte en la figura de una Ofelia, la trágica doncella, después de quitarse la ropa y permanecer flotando en el agua: “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.”¹¹⁰ En este vaivén de huir de sí misma y de sumergirse en la niebla, sale de noche, se acerca a la ciudad, deja el campo y se encuentra con un hombre entre la bruma:

Y es rápido, violento, definitivo. Comprendo que lo esperaba y que le voy a seguir como sea, donde sea. Le echo los brazos al cuello y él entonces me besa, sin que por entre sus pestañas las pupilas luminosas cesen de mirarme.

Ando, pero ahora un desconocido me guía. Me guía hasta una calle estrecha y en pendiente. Me obliga a detenerme. Tras una verja, distingo un jardín abandonado. El desconocido desata con dificultad los nudos de una cadena enmohecida.¹¹¹

Esta voz llega a casa del hombre, lo posee, deja de lado su cuerpo para habitarse en el suyo propio. Es aquí donde Bombal nos narra, por primera vez en una novela escrita por una mujer latinoamericana, un orgasmo femenino. La voz regresa a su casa, anhelando volverse a encontrar otra vez con ese hombre algún día. Intenta contactarlo desde la realidad y desde el sueño, pero le es imposible. Andrés, el único de los “criados” que había visto al amante de la voz muere en un accidente, por lo que ahora la duda de si existe o no tal hombre queda entre la niebla y la ensoñación. Para desmentirse a sí misma, esta voz, cuando visita la ciudad por la posible muerte de la pareja de su cuñado, sale a buscar a su amante de hace años. Lo busca en la casa que recordaba de memoria, toca la puerta y se da cuenta de que el hombre con el que se acostó esa noche nunca vivió ahí, que quizá todo fue un sueño:

¹¹⁰ *Idem.*

¹¹¹ *Ibidem*, p. 48.

Con la vaga esperanza de haberme equivocado de calle, de casa, continúo errando por una ciudad fantasma. Doy vueltas y más vueltas. Quisiera seguir buscando, pero ya ha anochecido y no distingo nada. Además ¿para qué luchar? Era mi destino. La casa, y mi amor, y mi aventura, todo se ha desvanecido en la niebla; algo así como una garra ardiente me toma, de pronto, por la nuca; recuerdo que tengo fiebre.¹¹²

La voz se resigna al final y se sumerge entre toda la niebla, en brazos de su esposo:

Daniel me toma del brazo y echa a andar con la mayor naturalidad. Parece no haber dado ninguna importancia al incidente. Recuerdo la noche de nuestra boda... A su vez, él finge, ahora, una absoluta ignorancia de mi dolor. Tal vez sea mejor, pienso, y lo sigo.

Lo sigo 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.¹¹³

La niebla, como universo narrativo y desde el cual se plantea la trasgresión de la voz femenina, es el lugar donde suceden todas las cosas: “la neblina, esfumando los ángulos, tamizando los ruidos, ha anunciado a la ciudad la tibia intimidad de un cuarto cerrado”.¹¹⁴ Se nos revela la niebla como un espacio en el que transcurren los años y los deseos, alejados del canon patriarcal que se había planteado en una narrativa costumbrista, narrada y establecida por escritores hombres. La lectora encontrará que esto último se demostrará con el análisis de la novela desde las perspectivas feministas y poscolonialistas de la literatura en el tercer capítulo de esta tesis.

La voz de mujer por medio de esta niebla resuena en lo hondo de todo lo que se creía en la década del treinta: una mujer no debe desear, no debe ser infiel, no se debe divorciar, y

¹¹² María Luisa Bombal, *op. cit.*, p. 81.

¹¹³ *Ibidem*, pp. 84-85.

¹¹⁴ *Ibidem*, p. 46.

un colectivo más de negativas que no se debían, pero que están presentes y reinterpretan la transgresión.

Surgen de la niebla otras formas de apropiarse del espacio. La voz femenina destaca por sobre otras voces conocidas porque tiene un flujo de conciencia propio y se adapta al espacio que ella misma va creando. Es en este espacio en el que la niebla se transforma también en viento, también en ahogo y en agotamiento. El existencialismo persistente y la certeza puesta en una cuerda floja son parte de la niebla. De ahí que el discurso de lo masculino y de la femineidad sean dubitativos y se confronten a la propia voz. Los discursos quedan desplegados como una fuerza ominosa y el lenguaje del flujo de la conciencia los pone a discusión no sólo como adopción de la retórica sin más, sino como un “yo” cuestionable que reconoce lo que está alrededor.

Bombal renueva esta forma de fundamentar los cuerpos que crea y los pone a cada uno frente a ellos mismos. Esto no sólo sucede con los personajes, sino que, en consecuencia, la prosa responde con una manera poética de narrar. Lejos quedan los párrafos escuetos y monótonos, pues se rompen para establecer una especie de expresionismo literario, en el que encontramos frases como “el dolor dentro del cual no se aguarda el momento infalible del olvido”,¹¹⁵ o “esta muerte me sugiere de pronto la palabra silencio”.¹¹⁶

Los cuerpos en esta prosa poética que nos otorga Bombal también critican desde sus propios límites el canon de la belleza y la femineidad. La voz se dice a sí misma “la felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil”¹¹⁷ con un tono sarcástico, desde la duda y la retención de estos moldes impuestos por la sociedad. Para poner en contexto esta frase de la voz, en *La última niebla* está pasando lo siguiente: la voz, arrebatada por la desesperación de verse avejentada, intenta huir de su ser habitable en el espacio narrativo:

¹¹⁵ María Luisa Bombal, *op. cit.*, p. 77.

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 37.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 38.

Esquivo siluetas de árboles, a tal punto estáticas, borrosas, que de pronto alargó la mano para convencerme de que existen realmente.

Tengo miedo. En aquella inmovilidad y también en la de esa muerta estirada allá arriba, hay como un peligro oculto.

Y porque me ataca por vez primera, reacciono violentamente contra el asalto de la niebla. ¡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.

No obstante, desde hace mucho, flota en mí una turbia inquietud. Cierta noche, mientras dormía, vislumbré algo, algo que- era tal vez su causa. Una vez despierta, traté en vano de recordarlo. Noche a noche he tratado, también en vano, de volver a encontrar el mismo sueño.¹¹⁸

Y se repite: “qué importa que mi cuerpo se marchite si conoció el amor”.¹¹⁹ Como la lectora podrá leer, los argumentos desde el cuerpo que toma la voz femenina son contestarios en esta novela. La búsqueda en *La última niebla* es perpetua. La corriente de conciencia se siente apresurada por llegar a algún lugar o por encontrar algo que perdió. Sabemos que la voz protagonista se aleja hasta donde puede de la realidad para refugiarse en sueños, generar a un amante y permanecer en esa ensoñación. De alguna forma u otra siempre se está tratando de huir y de regresar, desde la búsqueda, al sueño. Es importante este ir y venir que corresponde al flujo de conciencia, pues permite que de la narrativa de Bombal surjan nuevos significados y nuevos espacios para esos significados. Encontramos ya no el amor idealizado del matrimonio sino el amor sexual y el amor de deseo; ya no la casa sino la cama; ya no el campo sino la ciudad; ya no la claridad sino la niebla.

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 53.

CAPÍTULO II

EL INSTANTE EN QUE UN SENTIMIENTO PENETRA EL CUERPO ES POLÍTICO

2. 1 HACIA UNA DEFINICIÓN DEL CUERPO-TEXTO

Ella, esta voz, conoce de memoria el cuerpo de su esposo, lo examina desde hace años. Él conoce el de ella. Luego el silencio frente a otro cuerpo, el cuerpo de una mujer muerta que admira desde aquel otro silencio: “silencio, un gran silencio, un silencio de años, de siglos, un silencio aterrador que empieza a crecer”.¹²⁰ Después de un arranque de realidad frente a la ensoñación de su amante, recorre la casa, apresuradamente, hasta el lago, se quita la ropa y se sumerge en el agua, con el peso que le otorgan la ansiedad y el tener un cuerpo tangible frente al mundo, eso otro que le falta a su amante: de ahí que todos los cuerpos en *La última niebla* estén presentes porque son narrados, pero no lo están desde la misma realidad. La felicidad no es más que tener un cuerpo, dice la narradora: “un cuerpo joven y esbelto y ágil”.¹²¹ La importancia de estudiar los cuerpos, de nombrarlos y enunciarlos desde un análisis de crítica literaria feminista radica en la politización de su presencia en una narrativa transgresora.

Bombal, me atrevo a escribir, es una las primeras mujeres, al menos en español, que habla sobre el cuerpo atravesado por diferentes violencias y deseos, desde un lenguaje incluso familiar, con un significado que conocemos pero que nos parecía lejano: este cuerpo de mujer

¹²⁰ María Luisa Bombal, *op. cit.*, p. 37. Es notable, claro, la referencia a futuro de la que sería la segunda novela de María Luisa Bombal: *La amortajada*, en la que se propone explorar el cuerpo femenino desde la muerte y lo hace hablar para transfigurar aún más la realidad narrada, estableciendo así su narrativa enfocada al realismo mágico, cuyo concepto y definición sería establecido algunas décadas después.

¹²¹ *Ibidem*, p. 38.

que es diferente y en nada se parece al narrado a lo largo de la historia por los hombres. Narrar el cuerpo siempre es subjetivo, pues depende de una plataforma corporal de origen desde la cual se enuncia todo, y desde la que el significado adopta o no distintos matices.

Esto lo confirma Ellen Berry:

El lenguaje y otros sistemas de signos construyen el significado, la verdad, el sujeto y la historia; estos significados son ellos mismos inestables, parciales, cambiantes y situados. Por lo tanto, cualquier afirmación de verdad o narración es parcial.¹²²

Así, todo es movable y cambiante, no hay una verdad absoluta en la escritura, por lo que narrar políticamente o analizar textos desde su incidencia política, social, cultural y estética es necesario por su permeabilidad y permanencia en la sociedad en la que está inserto.

En su ensayo *Embodying Gender*, Alexandra Howson nombra a las escritoras de ficción como unas de las primeras en llevar la teoría del cuerpo a la *praxis*, a lo tangible por medio del texto, entre ellas: Marge Piercy y Margaret Atwood, cuya obra es posterior a la de María Luisa Bombal. Es importante, entonces, destacar que las aportaciones anglosajonas han tenido mucha más visibilidad que las latinas por cuestiones hegemónicas. Los textos desde la experiencia del cuerpo, en esta visión anglosajona del mundo, han tenido distintas vertientes según la diversidad de los feminismos. Tenemos, por ejemplo, el referente del feminismo radical, que escribe desde lo experimentado y la diferencia (ese separatismo físico y teórico), como la sexualidad (Koedt), las violaciones (Brownmiller), la representación de las mujeres en el espacio público (Greer y Millet), además de las labores de cuidado y la reproducción (Firestone).¹²³

¹²² Ellen Berry citada en Yolanda Segura, “Otro modo que no se llame”, en Gabriela Jauregui (coord.), *Tsunami*, p. 93.

¹²³ Alexandra Howson, “Academic feminism and the corporeal turn”, en *Embodying Gender*, p. 48.

El cuerpo no sólo siente: habla y es parte de un archivo. Cualquier estudio o debate que involucre al cuerpo como concepto, como definición y como sustrato de todo se conforma alrededor de los discursos públicos y políticos contemporáneos.¹²⁴ Hablar sobre y desde el cuerpo e inscribirlo fuera del espacio privado es dotarlo de muchos más significados y todavía más definiciones y sustratos.

Ahora, escribir sobre el cuerpo, inscribirlo en un texto, en una concepción femenina, es una forma de hacer y militar (reservándome cualquier acepción que se le pueda dar a esta palabra) en el feminismo. De aquí surge la disidencia sexual, el feminismo literario, la teoría literaria feminista y, por supuesto, la crítica literaria feminista: el cuerpo importa. Nombrarnos es revolucionario.

El cuerpo se coloca, apenas hace treinta o veinte años, en el centro de los estudios sociales y humanísticos. Los estudios del cuerpo emergieron a la par de los estudios feministas, por ello su importancia paralela y complementaria. Esta tesis está dedicada no sólo al cuerpo y a la crítica literaria feminista, sino a sus convergencias y entrecruces: a la politización del discurso y del texto.

Mi concepción del cuerpo viene y se instala en la representación de un espacio conceptual que trasciende hacia la redefinición de los paradigmas natural/social, así como de los binomios materia/discurso y objeto/sujeto dentro (y fuera) de la obra literaria:

En cuerpos: las mujeres son cuerpos, y lo son más que el hombre, incitado al éxito social, a la sublimación. Más cuerpo, por tanto, más escritura. Durante mucho tiempo, la mujer respondió con el cuerpo a las vejaciones, a la empresa familiar-conyugal de domesticación, a los reiterados intentos de castrarla. La que se mordió diez mil veces siete veces la lengua antes de no hablar, o murió a causa de ello, o conoce su lengua y

¹²⁴ Sobre esto, Rodrigo Parrini Roses profundiza en los estudios que se han hecho sobre el cuerpo desde el siglo XIX, pasando por Heidegger y Foucault, hasta el siglo XX, en la antología que coordinó para el Programa Universitario de Estudios de Género en la UNAM, *Los archivos del cuerpo. ¿Cómo estudiar el cuerpo?*, publicada en 2012. Cabe resaltar que la intervención de Parrini es importante, pero queda entonces cuestionarnos cuántas mujeres a lo largo de la historia han podido y han querido hablar y estudiar sobre el cuerpo, sus propios cuerpos. O, más bien, cuántas de ellas han tenido tal alcance como Heidegger y Foucault.

su boca mejor que nadie. Ahora, yo-mujer haré estallar la Ley: de aquí en adelante, se trata de un estallido posible, e ineluctable, y que debe producirse de inmediato en la lengua.¹²⁵

Dice Donna Haraway que el cuerpo, desde el campo académico de su estudio, “emerge como vector de muchas tensiones: entre el orden social y la vida cotidiana, entre la tecnología y el orden simbólico, entre la representación política y el espacio personal, entre la ética y la ciencia”.¹²⁶ Haraway nos confirma que el cuerpo se transforma socialmente, que deja un rastro de diversos regímenes de significación y que de ahí se parte para establecer y discernir los diferentes tipos de colonizaciones no únicamente políticas y territoriales sino de prácticas culturales y lenguajes del mundo. Además, como afirman Siobhan Guerrero y Leah Muñoz:

Entendemos así el cuerpo como materia organizada históricamente. Una historicidad donde se conjugan tres tiempos: el evolutivo-ecológico del soma; el cultural que versa sobre cómo se constituye un cuerpo sexado en sociedad y, desde luego, el biográfico.¹²⁷

El cuerpo-texto responde a estos dos últimos tiempos de la historicidad, además de reflejar a través de la escritura el primero. María Luisa Bombal, sin intención, narra políticamente desde un cuerpo-texto las voces y los sentires de mujeres diversas en *La última niebla*. Y sobre esta misma línea, Guerrero y Muñoz también mencionan el registro del cuerpo por

¹²⁵ Hélène Cixous, *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*, p. 58.

¹²⁶ Donna Haraway, *Ciencia, cyborgs y mujeres*, p. 114-115, disponible en: <http://kolectivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/Haraway-Donna-ciencia-cyborgs-y-mujeres.pdf> [Consultado el 25 de abril de 2019]. Es importante que la teoría literaria, sobre todo la feminista, empiece a pensar y a incluir en sus trabajos la relación del cuerpo biológico con el cuerpo-texto: “Para Haraway, abrir el feminismo a reinención de nuestras nociones de ‘cuerpo’ sexuado y ‘diferencia sexual’ [...] es una tarea arriesgada y urgentemente necesaria. ‘La encarnación feminista [...], no se trata de una localización fija en un cuerpo reificado, femenino o de otra manera, sino de nudos en campos, inflexiones y orientaciones y de responsabilidad por la diferencia’”, dice Fernando García Selgas en la introducción al libro citado de Haraway, “Reapropiación del discurso científico: las resistencias de lo fluido”, p. 19.

¹²⁷ Siobhan Guerrero y Leah Muñoz, “Ontopolíticas del cuerpo trans: controversia, historia e identidad”, disponible en: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/10/4758/7.pdf> [Consultado el 5 de junio de 2019]

medio de un archivo materializado en lo real-tangible en diversos mecanismos insertos en la sociedad:

Pensamos también en una organización que remite a una materialidad somática-orgánica pero también propia de un cuerpo que labora, embebido en relaciones de producción, distribución y consumo, embebido en dinámicas que lo posicionan en una clase, género, raza o etnia; por último, pensamos en esa materialidad fenomenológica del cuerpo que se habita y se vive distinto no sólo en función de una diferencia sexual, sino también atendiendo a diferencias étnicas o raciales, e incluso en términos de nuestra propia diversidad funcional.¹²⁸

En este sentido, el cuerpo como registro archivístico de la historia (y de la historia de la literatura, claro) adapta el significado de la palabra “archivo”, sobre la cual Parrini Roses establece tres definiciones: evocación como forma de acercarse a un campo de estudio, es decir, el archivo como fuente histórica (un archivo-archivo); teorización como modo de profundizar en él (un meta-archivo); y empiria como una dimensión de su existencia.¹²⁹ Por esto el cuerpo adopta tantos significados, y trasladarlos a la literatura es una forma de dejar registro de ello. Más que un archivo del cuerpo: un cuerpo-texto.¹³⁰

Esta es la línea argumental que siguió Gloria Steinem cuando fue a dar una conferencia sobre feminismos en Italia que varias académicas y políticas estaban organizando. Alexandra Howson anuncia en el prefacio a su libro *Embodying Gender* que

¹²⁸ *Idem.*

¹²⁹ Rodrigo Parrini Roses (coord.), “¿Cómo estudiar el cuerpo?”, en *Los archivos del cuerpo. ¿Cómo estudiar el cuerpo?*, p. 13.

¹³⁰ La relación entre la literatura y el psicoanálisis se ha ocupado también de estudiar la escritura y el cuerpo como conceptos pares y complementantes. Las bases de estos estudios están cimentadas en las obras *On Grammatology* de Derrida y *Écrits* de Lacan, quienes establecieron los cuestionamientos y las discusiones sobre el cuerpo como texto. Los estudios sobre el lenguaje y la ficción desde el psicoanálisis tienden a la dualidad escritura subversiva/escribir con el cuerpo, de ahí que los miembros de *Tel Quel* (como Roland Barthes, Georges Bataille, Jacques Derrida, Jean-Pierre Faye, Michel Foucault, Bernard-Henri Lévy, Marcelin Pleynet, Maurice Roche, Tzvetan Todorov, Francis Ponge, Umberto Eco, Gérard Genette, Severo Sarduy, Phillippe-Joseph Salazar, Pierre Boulez, Jean-Luc Godard, Pierre Guyotat, Maurice Blanchot y Julia Kristeva, la única mujer dentro del grupo) hayan estado tan interesados en esto desde, también, el sentido político. La teoría del psicoanálisis es pionera de los estudios sobre el cuerpo, pero para esta tesis su carácter es de mediana importancia por su visión falocéntrica.

Steinem sugirió que también se invitara a las activistas y a las mujeres representantes de diversas colectivas. Las organizadoras la refutaron y argumentaron que esas mujeres no podrían entender los textos que iban a leerse en la conferencia, a lo que Gloria Steinem contestó: “Pero ellas son los textos”.¹³¹ Esta forma mutable de la perspectiva cuerpo-texto es la que atañe a esta tesis, pues el cuerpo escrito, la escritura misma, deviene desde ambas partes, lo tangible y real puesto a disposición de una página. Esto también es político.

Pensar así el cuerpo, desde el lenguaje y el lenguaje escrito, puso a María Luisa Bombal en el encasillamiento de la “literatura femenina”, con el adjetivo femenino como forma despectiva. Pero escribir el cuerpo, ese cuerpo-texto, es ocupar un lugar liminal del lenguaje: llegar hasta la frontera de lo escrito y quedar al margen; pasar por lo ya escrito y por todos los procesos de significación conocidos: re-significarlo todo. ¿Qué implica escribir desde el límite? Quiero creer que esta es una de las preguntas que Bombal se hizo e intento contestar desde un proceso de (re)apropiación corporal y textual “femenino” desde la contranorma. Es decir, se apropió del mote despectivo y lo resignificó para crear un registro del cuerpo nuevo, o como escribí anteriormente: una nueva narrativa y una nueva forma de enunciar las cosas, de nombrarse a sí misma desde el texto.

La última niebla es una novela en la que el cuerpo se fragmenta para contestar estos planteamientos. Nos encontramos, entonces, no sólo frente a una novela sobre el cuerpo, sino que está escrita con el cuerpo y narrada desde una disidencia liminal, en la que se ponen los significados fuera del espacio privado, es decir, los politiza: una narrativa del cuerpo político. Esto se hace tangible con el texto, por ejemplo, cuando la lectora se atraviesa con lo siguiente desde la niebla:

¹³¹ Alexandra Howson, *op. cit.*, p. 12.

La niebla, con su barrera de humo, prohíbe toda visión directa de los seres y de las cosas, incita a aislarse dentro de sí mismo. Se me figura estar corriendo por calles vacías.

En medio de tanto silencio mis pasos se me antojan, de pronto, un ruido insoportable, el único ruido en el mundo, un ruido cuya regularidad parece consciente y que debe cobrar, en otros planetas, resonancias misteriosas.

Me dejo caer sobre un banco para que se haga, por fin, el silencio en el universo y dentro de mí. Ahora, mi cuerpo entero arde como una brasa.¹³²

Es importante aclarar a qué me refiero cuando hablo de política, pues si bien la primera acepción de su significado nos remite al ámbito público del gobierno y a los poderes del Estado, la política, y sobre todo la que habla del espacio público, se entenderá en esta tesis a partir de la definición que da Kate Millet ante la pregunta “¿es posible considerar la relación que existe entre los sexos desde un punto de vista político?”:

política: “conjunto de relaciones y compromisos estructurados de acuerdo con el poder, en virtud de los cuales un grupo de personas queda bajo el control de otro grupo”.¹³³ Cualquier establecimiento de poder por debajo del otro le concierne a la política, desde el espacio público hacia el espacio privado.

Millet se refiere a las categorías sociales como “grupos”, de ahí que podamos definir a las mujeres como uno; así, a partir de la opresión de otros grupos con más poder, surgen las sub-categorías sociales que responden a una opresión continua: mujer indígena, mujer trans, mujer lesbiana, mujer negra, mujer pobre, y un gran etcétera. “El sexo es una categoría social

¹³² María Luisa Bombal, *op. cit.*, pp. 78-79.

¹³³ Kate Millet, *op. cit.* p. 72. Los conceptos desarrollados por Millet son muy importantes para esta tesis en tanto que “*Política sexual* fue uno de los libros que más contribuyó intelectualmente a todo este cambio real en la vida de las mujeres y, como consecuencia, de toda la sociedad [...]La intención de *Política sexual* era combatir los prejuicios patriarcales arraigados incluso entre la izquierda e impulsar líneas de actuación más radicales y renovadoras”. Nuria Varela, *op. cit.*, pp. 111-112.

impregnada de política”,¹³⁴ sigue Millet, por lo que las dimensiones políticas trastocan a los cuerpos que lo habitan. Y yo agregaría, más bien, que el género y no el sexo es esa categoría impregnada de política. El cuerpo-texto, un cuerpo político que responde socialmente a las múltiples violencias, se escribe también desde estos lugares de categorías impregnadas y atravesadas por lo mismo que impregna y atraviesa a la sociedad desde la estética y el arte.

La colectividad social responde, en realidad, a este imaginario. No es que Bombal haya sido excluida de la literatura por un grupo exclusivo de hombres, sino por el sistema; no es que escribir sobre el cuerpo sea exclusivo de una literatura femenina, sino que la literatura femenina es vista así por no estar inserta dentro del canon de lo masculino, lo público: la “verdadera” política; no es que escribir “pasado mañana será lo mismo, y dentro de un año, y dentro de diez; y será lo mismo que la vejez me arrebató el derecho a amar y a desear, y hasta que mi cuerpo se marchite y mi cara se aje y tenga vergüenza de mostrarme sin artificios a la luz del sol”¹³⁵ sea un individualismo caprichoso, sino que es una respuesta para retomar el control sobre el espacio-cuerpo: “esta es nuestra forma de narrar, de escribirnos a nosotras mismas, desde nuestra historia, para nosotras”, quiero creer que pensó Bombal al construir desde esta frase una novela que revolucionó la literatura desde el lugar oculto que es escribir al margen:

El profundo cambio social que implica una revolución sexual atañe sobre todo a la toma de conciencia, así como a la exposición y eliminación de ciertas realidades, tanto sociales como psicológicas subyacentes a las estructuras políticas y culturales. Supone, pues, una revolución cultural que, si bien ha de llevar consigo esa reestructuración política y económica a la que suele aplicar el término revolución, tiene que trascender necesariamente dicho objetivo.¹³⁶

¹³⁴ *Idem.*

¹³⁵ María Luisa Bombal, *op. cit.*, p. 47.

¹³⁶ Kate Millet, *op. cit.*, p. 178.

“Hablar de causas y efectos no me parece adecuado. Hablar de un universo de sentidos entrelazados y motivaciones inteligibles, sí”,¹³⁷ dice Segato en su ensayo sobre la escritura y la violencia desde el cariz de los feminicidios en Ciudad Juárez. La trascendencia de inscribir al cuerpo en una narrativa política, específicamente dentro de *La última niebla*, cimiento de la obra de Bombal, se encuentra en la posición de esos sentidos entrelazados de los que habla Segato: el cuerpo-texto no como causa y efecto sino como acciones constitutivas del mundo textual y del real.

Los fragmentos de cuerpo desperdigados por *La última niebla* se nos revelan desde la muerte del cuerpo femenino, desde la sexualidad, desde el arrebató y desde el cuestionamiento al canon de la belleza que impera en el patriarcado:¹³⁸

Mi cuerpo y mis besos no pudieron hacerlo temblar, pero lo hicieron, como antes, pensar en otro cuerpo y en otros labios.

Me pasaría la vida tendida, esperando que vinieras a apretar contra mi cuerpo tu cuerpo fuerte y conocedor del mío [...] Escribo y rompo.

¡Qué importa que mi cuerpo se marchite, si conoció el amor! [...] Repetir, día a día, sin cansancio, los mezquinos gestos cotidianos.

La belleza de mi cuerpo ansía, por fin, su parte de homenaje.

La grave sencillez de su actitud le confiere como una segunda desnudez.

La muerte me parece una aventura más accesible que la huida.¹³⁹

Si, como afirma Segato, la lengua del feminicidio utiliza de significante al cuerpo femenino,¹⁴⁰ y este cuerpo como lenguaje universal es el índice por excelencia de la posición

¹³⁷ Rita Laura Segato, *Escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*, p. 26.

¹³⁸ “No es el deseo de ser bella lo que está mal, claro, sino la obligación de serlo—o tratar de serlo. Lo que es aceptado por la mayoría de las mujeres como una idealización halagadora de su sexo es una manera de hacer sentir a las mujeres inferiores a lo que realmente son—o normalmente crecen para ser. Porque el ideal de belleza es administrado como una forma de auto-opresión. Las mujeres son educadas para ver sus cuerpos en *partes*, y para evaluar cada parte de forma separada. Senos, pies, caderas, cintura, cuello, ojos, cutis, cabello, y así—cada uno es sometido a menudo a un irritable y desesperado escrutinio. Incluso si algunos pasan la prueba, siempre serán encontrados defectuosos. Nada menos que la perfección.” [La traducción es mía.] *Vid.* Susan Sontag, *A woman's beauty*, 1975, disponible en: <http://www.wheelersburg.net/Downloads/Sontag.pdf> [Consultado el 4 de enero de 2019].

¹³⁹ María Luisa Bombal, *op. cit.*, pp. 31-85

de quien recibe tributo, de víctima, de sacrificio y consumición, el lenguaje literario desde el cual María Luisa Bombal retoma el cuerpo es absorbido de la violencia y se naturaliza dentro del texto para re-significar, re-apropiar, re-conquistar el territorio corporal y mostrarnos un nuevo cuerpo, un cuerpo con nombre, libre, lejos de las etimologías arcaicas de la sexualidad como acto domesticador.

“Lo personal es político” me parece un lema que se contrapone de manera perfectamente vertical al “cuerpo de mujer: peligro de muerte”, y es, me atrevo a decir, una respuesta en *contiuum* a las feministas radicales de los años sesenta. El cuerpo, un espacio íntimo, acaso privado, es político. Escribir, entonces, esas pequeñas historias, esos cuerpos de mujer no invisibles pero sí atravesados por la violencia que los redujo a otro espacio (el no-espacio) es también político. Por eso sabemos que el cuerpo tiende a modelarse a sí mismo, porque se escribe, como nos narra Bombal: “a mi vez, miro este cuerpo, yo también lo conozco de memoria”.¹⁴¹

El cuerpo es una amalgama de todas las proyecciones que lo hienden, como dice Parrini Roses: “una pantalla donde se puede proyectar un sentimiento virtual de identidad que siempre es posible remodelar”.¹⁴² Y recordar, entonces y siempre, que el cuerpo también es un espacio (o un no-espacio) en el que podemos escribir nuestras historias, que no tienen que trastocar, necesariamente, a un ámbito mayor o público; que las historias privadas son relevantes y que desde ese espacio íntimo se puede hacer una especie de (micro)política de los afectos. Sentir, escribe Bombal, “un silencio aterrador que empieza a crecer en el cuarto y dentro de mi cabeza”,¹⁴³ porque esta novela, *La última niebla*, aunque permeada por el capital y por el amor romántico, tiene su relevancia en la forma en que el cuerpo de las mujeres cuestiona lo que se escribió sobre ellos anteriormente, y lo pone en la mesa como algo

¹⁴⁰ Rita Laura Segato, *op. cit.*, p. 34.

¹⁴¹ María Luisa Bombal, *op. cit.*, p. 38.

¹⁴² Rodrigo Parrini Roses, *op. cit.*, p. 92.

¹⁴³ María Luisa Bombal, *ibidem*, p. 37.

cotidiano, porque lo es, pero real, desde el límite de la escritura para hacerlo un estamento textual tangible.

Es importante que desde la escritura con el cuerpo y desde los cuerpos descreamos las corporalidades, justo como mencionaba anteriormente: reescribirlo todo. Las narrativas del cuerpo político, como las que hace María Luisa Bombal en *La última niebla*, son un ejercicio de política de la representación: se narra porque existe, porque se derrumba, a partir de eso, las visiones hegemónicas de los cuerpos. Narrar desde lo político, así como a sus diversidades y divergencias, ya no puede ni debe insistir en una “unidimensionalidad de la mirada sobre el cuerpo”.¹⁴⁴ Esta práctica, según menciona Pablo Lazo en su introducción a *Corporalidades*, es “rentable, como ficción que es, en términos políticos, económicos e ideológicos.”¹⁴⁵

La última niebla es una demostración mínima de que toda escritura es un inmemorial de otras escrituras, de cuerpos que han escrito y siguen escribiéndose. Todas las escrituras de mujeres fueron hechas en comunidad. La escritura de Bombal estuvo en contacto con otras escrituras por medio de las intermitencias históricas de los cuerpos de otras mujeres y a través de los intersticios que la Historia dejó de rebabas de las escrituras de las mujeres, que justo plasma en este novela y sigue haciéndolo en toda su escritura:

Un cuerpo de mujer que escribe es un cuerpo que se pone entre las voces, en un lugar sobre el que no reclama propiedad pero que lo constituye y desde el cual es capaz de articular, una especie de espacio para los afectos que cuestione las convenciones sobre la escritura y los formatos y con ellos las convenciones sobre el lenguaje mismo y todo lo que nos determina.¹⁴⁶

¹⁴⁴ Pablo Lazo Briones, “Introducción. Corporalidades políticas de representación”, en *Corporalidades*, p. 11.

¹⁴⁵ *Idem*.

¹⁴⁶ Yolanda Segura, *op. cit.*, p. 185.

Quizá por eso Adrienne Rich le escribió a su amigo Arturo, un escritor chicano: “somos incapaces de escribir de amor sin escribir de política, aunque queramos”.¹⁴⁷ Y escribir sobre el amor, la sexualidad, el deseo, sobre todos los temas que fueron relegados por ser considerados menores, y a su vez “menores” por ser considerados “femeninos”, es una forma de establecer una revolución. Revolucionar el cuerpo. Porque escribir sobre los sentimientos y los sentires y los afectos desde la cuestión de ser mujer, de arraigarlos en el cuerpo, es lo que hace de la escritura de María Luisa Bombal una existencia no sólo personal sino pública, un espejo para las demás, un nuevo diálogo abierto: un cuerpo-texto, lo que implica un cuerpo-borrador que fue una página en blanco; esto es, nuevas posibilidades de escritura:

Las concepciones del mundo son elaboraciones privilegiadas para analizar la manera como se constituyen sujetos particulares a partir de las intervenciones que ellos originan en sus cuerpos. Los cuerpos están marcados y enmarcados por complejos conjuntos de significaciones a partir de los cuales se generan conformaciones que engloban, sintetizan y vuelven vida los elementos simbólicos que contienen.¹⁴⁸

“Escribir el cuerpo, como se lo planteó Woolf y se lo propone Cixous, es sólo el principio. Tenemos que reescribir el mundo”, increpa la escritora Ursula K. Le Guin en su ensayo “La hija de la pescadora”,¹⁴⁹ y a partir del análisis que hace de la escritura en espacios públicos de mujeres como Jo March, de Louisa May Alcott,¹⁵⁰ se plantea una reescritura desde el reacomodo total de lo que nos rodea. Para que una escritora pueda ser considerada dentro del

¹⁴⁷ Adrienne Rich, carta traducida, disponible en: <https://elperiodicodelassenoras.wordpress.com/2018/08/19/adrienne-rich-arturo-somos-incapaces-de-escribir-de-amor-sin-escribir-de-politica-aunque-queramos/> [Consultado el 25 de abril de 2019].

¹⁴⁸ Martha Patricia Castañeda, “En torno a la construcción del cuerpo femenino desde la concepción católica del mundo. Un enfoque antropológico feminista”, en *Corporalidades*, p. 77.

¹⁴⁹ Ursula K. Le Guin, “La hija de la pescadora”, en *Debate feminista*, disponible en: http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/006_01.pdf [Consultado el 25 de abril de 2019].

¹⁵⁰ Le Guin, a partir de *Jacob's Room* de Virginia Woolf, explora las relaciones de opresión de las mujeres a través del binomio ser mujer/artista. Confronta, así, la velada violencia y prohibición que el canon literario les ha otorgado a las mujeres a través de su sexualidad: “Un artista es un ser autónomo capaz de optar; si desea convertirse en un ser de tal naturaleza, una mujer debe despegarse de su ser mujer [...] De ahí la aprobación concedida a Austen, las hermanas Brönte, Dickinson y Plath; ésta última cometió el error de tener dos hijos, pero lo compensó con creces suicidándose”, dice con ironía recriminatoria, *ibidem*, p. 15.

canon histórico de la literatura, tiene que dejar de lado su “ser mujer”.¹⁵¹ Y, a propósito de ese “deber” imputable, es interesante revisar, desde la teoría feminista, la caracterización del cuerpo de la mujer justo a través de los llamados impertinentes “lentes violeta”.¹⁵²

Por ello considero la escritura de María Luisa Bombal una escritura política y revolucionaria, cuyo principal cimiento se encuentra en *La última niebla*: aquí se encuentran condensados todos los principios y fundamentos de su escritura y de muchas de las mujeres de su época que no tuvieron el alcance que ella pudo llegar a tener, aunque fuera mínimo. En *La última niebla* el cuerpo femenino es puesto por sobre las páginas, primando la corporalidad que tanto se reprimía; es esta novela una de las primeras en español en hablar sobre el orgasmo femenino,¹⁵³ en escribirlo y en nombrarlo desde el cuerpo de una mujer. Eran los años treinta del siglo XX en el Cono Sur del continente americano y Bombal se atrevía a escribir:

Lo estrecho, lo estrecho siempre con más afán; siento correr la sangre dentro de sus venas y siento trepidar la fuerza que se agazapa inactiva dentro de sus músculos; siento agitarse la burbuja de un suspiro [...] 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

¹⁵¹ “Ser madres es parte de lo que una mujer puede hacer, del mismo modo como puede, también, ser escritora. Ser ambas cosas es un privilegio; no es una obligación, ni tampoco un destino. Si hablo de madres que escriben es porque se trata de un tema que ha sido casi un tabú [...] La negativa a permitir que las mujeres ejerzan simultáneamente la creación y la procreación ha dado lugar a un desperdicio histórico e individual sumamente cruel [...] Lo que se pide a las artistas no es el sacrificio de alguien más, sino el de ellas mismas (mientras que la Pose de Gaudin demanda de los hombres exclusivamente el sacrificio de quienes los rodean). Sostengo que la proscripción que pesa sobre la plenitud sexual de la mujer artista no sólo es perjudicial para las mujeres; también para el arte”, *idem*.

¹⁵² Dice Nuria Varela en *Cansadas. Una reacción feminista frente a la nueva misoginia* que, según la definición de la RAE en su tercer acepción “impertinente” significa “anteojos con manija, usados por las señoras”, supone una relación directa con la metáfora de las gafas, supone entonces una nueva forma de ver el mundo: “Supone darse cuenta de las mentiras, grandes y pequeñas, en las que está cimentada nuestra historia, nuestra cultura, nuestra sociedad, nuestra economía, los grandes proyectos y los detalles cotidianos. Supone ver los micromachismo y la estafa que supone cobrar menos que los hombres. Ser consciente de que estamos infrarrepresentadas en la política, que no tenemos poder real, y ver cómo la mujer es cosificada día a día en la publicidad. Supone conocer que la medicina es una disciplina hecha a la medida de los varones y que las mujeres seguimos pariendo acostadas en los hospitales para comodidad de los ginecólogos. [...] Supone, en definitiva, ser conscientes de que nos han robado nuestros derechos y debemos afanarnos en recuperarlos si queremos vivir con dignidad y libertad”. p. 19.

¹⁵³ Si bien es cierto que la referencia de Safo es importante por su influencia en lo latinoamericano, como se ha mencionado antes, ninguna de las mujeres ha sido inscrita en el canon *per se*.

no sé por qué me es dulce a mi cuerpo el cansancio infligido por la preciosa carga que pesa entre mis muslos.¹⁵⁴

Las convenciones patriarcales del cuerpo y del espacio privado no pudieron anteponerse. El reverso de la totalidad, el otro, el no-sujeto, un continente oscuro: así han sido definidos nuestros cuerpos desde la narrativa política de la construcción patriarcal. Se ha mencionado anteriormente, y lo ha dicho Rich, nuestros cuerpos han sido utilizados como musas, con los notes inspiracionales en nombre y “a favor” del arte. ¿Cómo, entonces, escribir sobre erotismo, sobre nuestros afectos, sobre nuestros cuerpos? Sin una respuesta ante eso, el afán entonces es reescribirlo todo:

Me parece una lástima que, habiendo transcurrido más de cincuenta años, las convenciones, a pesar de haber cambiado mucho, todavía siguen protegiendo a los hombres del escándalo, todavía están dispuestas a admitir exclusivamente la experiencia que los hombres tienen de los cuerpos, de las pasiones y la existencia de las mujeres.¹⁵⁵

Revolucionar todo desde el cuerpo, se propuso Bombal, y lo logró.

En este sentido revolucionario de narrar el cuerpo desde los afectos y en contacto a la distancia con Bombal por medio de la escritura de otras mujeres, esas intermitencias e intersticios antes mencionados, escribió Adrienne Rich:

El dolor la convirtió en conservadora.

Allí, donde los fósforos tocaron su carne, ostenta una cicatriz.

La policía llega al alba

como llegan la muerte y el nacer.

¹⁵⁴ María Luisa Bombal, *op. cit.*, p. 51.

¹⁵⁵ Ursula K. Le Guin, *op. cit.*, p. 11.

Ciudad de imprevistos, tu mapa real
es la maraña de todas nuestras líneas de la vida.

El instante en que un sentimiento penetra el cuerpo
es político. /Esta caricia es política.

Sueño a veces que flotamos en el agua
tomadas de la mano y /nos hundimos sin terror.

“El instante en que un sentimiento penetra el cuerpo es político./ Esta caricia es política” me parece el verso más relevador de la poeta y ensayista. Un cuerpo atravesado por la sociedad responde, o tendría que hacerlo, ante ella. De ahí que los cuerpos que narramos y plasmamos en el texto devengan en estas posibilidades limitantes de la descripción: la belleza, por ejemplo, como arma política contra las mujeres.

En *La última niebla* la preocupación por la belleza es tangible a lo largo de toda la novela. Esta problemática es fundamental para entender la narrativa política en la cual inscribo esta tesis desde la crítica literaria feminista, pues las cuestiones del cuerpo, como se ha dicho anteriormente, siempre calan desde el espacio público y el espacio privado o “doméstico”. “Entre más obstáculos materiales y legales son superados por las mujeres, más nos pesan las imágenes de belleza inflexibles y crueles [...] Comparado con el ímpetu acalorado de antaño, hay un ambiente desalentador de confusión, división, cinismo y sobre todo agotamiento”: esta es una de las primeras afirmaciones que plantea Naomi Wolf en “El mito de la belleza”.¹⁵⁶

La mujer protagonista y narradora de *La última niebla* se preocupa por el cuerpo femenino, por el largo de las trenzas, por el sentir, por sus propios deseos, todo esto

¹⁵⁶ Naomi Wolf, “El mito de la belleza”, en *Debate feminista*, disponible en: http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/005_19.pdf [Consultado el 25 de abril de 2019].

desmarcado (y al mismo tiempo dentro) de la realidad, pues las imágenes modelo que deben seguir las mujeres según el heteropatriarcado están presentes siempre, en cualquier forma, incluso en los textos de las mujeres que pretenden dejar de reproducirlas. Todo es sistemático y estructural, ¿cómo vamos a destruirlo y volverlo a construir? De ahí la importancia de “acuerpar”¹⁵⁷ los textos, de apropiarnos desde la escritura de todo aquello que nos fue negado histórica y políticamente, incluso de la autodeterminación de nuestros propios cuerpos:

(Esas son las) cuestiones que elevaron el curso de las interpretaciones en torno a la producción de las corporalidades al terreno ético y político del cuerpo en tanto “mortalidad, vulnerabilidad, praxis”, tal como lo apuntó Judith Butler en *Vida precaria*: “la piel y la carne nos exponen a la mirada de otros, pero también al contacto y a la violencia, y también son cuerpos los que nos ponen en peligro de convertirnos en agentes e instrumentos de todo esto”.¹⁵⁸

El poema de Rich citado anteriormente es parte de esa búsqueda, de volver a la escritura y a los afectos un bastión de lucha. *La última niebla* de María Luisa Bombal se convierte, desde esta lectura y desde esta forma crítica de la literatura, en una representación de los afectos y en una forma de manifiesto político contra la visión hegemónica de los sentimientos de las mujeres de su época (y de la actual, quizá). *La última niebla* es un texto contra-hegemónico,

¹⁵⁷ “Nombro como acuerpamiento o acuerpar a la acción personal y colectiva de nuestros cuerpos indignados ante las injusticias que viven otros cuerpos. Que se auto convocan para proveerse de energía política para resistir y actuar contra las múltiples opresiones patriarcales, colonialistas, racista y capitalistas. El acuerpamiento genera energías afectivas y espirituales y rompe las fronteras y el tiempo impuesto. Nos provee cercanía, indignación colectiva pero también revitalización y nuevas fuerzas, para recuperar la alegría sin perder la indignación”, dice sobre este concepto Lorena Cabnal, feminista comunitaria y maya-xinka. Su texto está disponible en: <https://suds.cat/experiencias/857-2/> [Consultado el 25 de abril de 2019].

¹⁵⁸ Maya Aguiluz Ibargüen, “Carne y cuerpo. Anotaciones sobre biopolítica”, en *Corporalidades*, pp. 160-161. Aguiluz, en este mismo capítulo, hace un recorrido por la teoría de la biopolítica, y sugiere autores que podrían ser relevantes para una investigación incluso más profunda de la narrativa de los cuerpos políticos, justo desde la literatura. Entre ellos, menciona diferentes visiones de esto: “‘políticas sobre la vida’ (Foucault, en una de sus concepciones; Giorgio Agamben), la ‘biopolítica afirmativa’ o una ‘política de la vida’ (Roberto Esposito, Mauricio Lazzarato), pasando por la exposición del cuerpo vulnerado (en la voz de Butler, hace poco enunciada) hasta arribar a la posibilidad constituyente de una biopolítica entendida como comunión humana con la animalidad (asunto que remonta a una tradición filosófica en la cual despunta Nietzsche que reaparece en Kafka, Walter Benjamin o Theodor Adorno) que aquí remitiré a la interpretación de la filósofa chilena Vanesaa Lemm”.

una literatura desde el cuerpo, en su acepción y significado más politizado y estético. *Mi cuerpo es mío, yo decido, tengo autonomía, yo soy mía.*

2.2 RE-VISIÓN DEL NO-ESPACIO NARRATIVO

Los espacios que vamos habitando conforme a lo que define a nuestros cuerpos también están politizados. El espacio patriarcal es un espacio okupado. Lo escribo así por las necesidades políticas y sociales de ese mismo espacio. Okupar como una manera de desplegarse en un lugar determinado y abarcarlo todo desde el *logos* patriarcal. ¿Qué tan relevante es recuperarlo?, ¿valdría la pena? Como se menciona en el apartado anterior, el cuerpo de las mujeres, así como el cuerpo-texto que conforman, han habitado históricamente en un no-espacio. Ya lo menciona Rich en su ensayo “Apuntes para una política de la ubicación”:

Como mujer tengo una patria y como mujer no puedo desentenderme de ella... necesito comprender cómo un lugar en el mapa es también un lugar en la historia dentro del cual, como mujer, judía, lesbiana, feminista, soy creada y trato de crear [...] Ubicarme en mi cuerpo significa algo más que entender lo que ha significado para mí tener vulva y clítoris, útero y senos. Significa reconocer esta tez blanca, los lugares a los que me ha llevado, así como los lugares a los que no me ha permitido ir.¹⁵⁹

La política de la ubicación es la conciencia de estar en un lugar determinado, con un propósito y un causal, partiendo de un punto irrefutable: el cuerpo. Y, sobre todo, para esta tesis, el cuerpo de las mujeres. La lectora encontrará que esta conciencia es la que le permite a diferentes autoras, como María Luisa Bombal, (re)apropiarse no sólo de su cuerpo sino del espacio que habita por medio de la escritura. El cuerpo, entonces, está atravesado también por diferentes cargas identitarias, además de lo geopolítico, como es fácil obviar: etnia, religión, lengua, sexo, género, sexualidad, edad, etcétera, como mencionaba anteriormente en una cita de Siobhan Guerrero y Leah Muñoz. El cuerpo-texto depende de su relación con el mundo y

¹⁵⁹ Adrienne Rich, “Apuntes para una política de la ubicación”, en Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escrituras feministas*, p. 36.

lo condicionan todas las partes que lo conforman y que lo rodean; escribir es una manera de formar identidad:

El movimiento hacia el cambio es un movimiento cambiante, que se cambia a sí mismo, que se desmasculiniza, que se desoccidentaliza, se convierte en una masa crítica que habla con infinitas voces, idiomas, gestos y acciones diferentes: todo debe cambiar, nosotros mismos podemos cambiarlo.

Nosotros que no somos los mismos. Nosotros que somos muchos y que no queremos ser iguales.¹⁶⁰

El espacio literario de *La última niebla* está rodeado de niebla. Y no es casualidad que a esta obra la atravesen conceptos “extra-literarios” y “extra-artísticos” en tanto que la escritura de Bombal marcó una pauta en la literatura del siglo XX. Si la historia del siglo pasado es revolucionaria, es porque a las personas que vivieron y habitaron ese tiempo también las atravesaron esas revoluciones. Pensar, escribir y vivir desde esa idea es establecer nuevos paradigmas de ver el mundo.

La escritura de Bombal, desde ese no-espacio (porque estaba ahí pero al mismo tiempo no lo estaba, en tanto que escribía pero el canon la ninguneaba, además de que su obra convivía con la de sus contemporáneos (así en masculino) y que era leída, pero no figuraba por ser mujer, separada de todo y de todos), está cargada de discursos amplísimos que nunca se mencionaron en casi ninguno de los estudios, ensayos y tesis que se han hecho sobre ella y su obra, cuyos fines más bien se enfocaron en resaltar sus relaciones amorosas y extraliterarias.

La condición en la que se encontraba Bombal sigue replicándose hoy día, pues el heteropatriarcado y el imperialismo, “como estructuras de poder basadas en la desposesión de

¹⁶⁰ Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 45.

un grupo”¹⁶¹ desplazan hacia la periferia de forma consciente a eso que llamamos “los otros y las otras”, lo que “no pertenece a el Centro”, materializando este desplazamiento de manera violenta en un proceso de representación, reflejado también en el lenguaje. Es entonces éste el que crea y da forma a la mujer representada en *La última niebla*, consecuencia y propósito del no-espacio brumoso aclimatado en la escritura de la niebla, una que cubre y lo esconde todo: “inquieta soy un paso hacia la ventana y apoyo la frente contra los cristales empañados de neblina. Trato de hacer palpitar mi corazón endurecido”.¹⁶²

El cuerpo-texto, ese cuerpo político desde donde está y desde el cual Bombal narra, existe en dos dimensiones: una estructura artística y una estructura social. La carga simbólica de *La última niebla* es poderosa porque su estructura artística la sostiene “para no convertirse en panfleto”¹⁶³ y su estructura social la mantiene alejada del mero ejercicio de la escritura. Es más: esta escritura geolocalizada ahora políticamente por sus connotaciones simbólicas y sociales dentro de un siglo centralizado en el canon masculino podría ser capaz de crear otros órdenes desde esa estabilidad vulnerable que la conformó y la colocó al margen.

Es imprescindible tomar en cuenta la forma en que la obra de Bombal llega a los y a las lectoras, desde un punto de inicio: esta primera novela publicada en los años treinta a pesar de todo. Escribo “a pesar todo” porque las condiciones para que ella pudiera escribirla

¹⁶¹ Lucía Guerra, “Perspectivas poscoloniales: los espacios subalternos de la mujer”, en *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*, p. 99.

¹⁶² María Luisa Bombal, *op. cit.*, p. 76.

¹⁶³ Esto según Murakovsky, pues para que el texto literario, o la obra de arte, como la llama él, tenga un significado “completo” debe tener dos funciones: la del signo autónomo y la del signo comunicativo o notificadorio: “podríamos decir que el estudio de la estructura de una obra de arte permanece necesariamente incompleto tanto en cuanto no se investiga suficientemente el carácter semiológico del arte. Sin una orientación semiológica el teórico del arte sucumbirá siempre al intento de considerar la obra de arte como una construcción puramente formal o incluso como reflejo inmediato de disposiciones psíquicas o fisiológicas del autor; o de la realidad expresada distintamente por la obra, y de la situación ideológica, económica, social y cultural del correspondiente medio social. Esto induce al teórico a hablar de la evolución del arte como de una serie de transformaciones formales o a negarle este desarrollo... o a considerarla como un comentario pasivo a la evolución que frente al arte es meramente externa. Únicamente la perspectiva semiológica permite al teórico reconocer la existencia autónoma y la dinámica fundamental de la estructura artística, así como comprender el desarrollo del arte como movimiento inmanente, que se encuentra permanentemente en una *relación dialéctica* con la evolución de los demás campos de la cultura.” Jean Murakovsky, “El arte como hecho semiológico”, en Nara Araujo y Teresa Delgado, *Textos de teoría y crítica literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*, pp. 107-108.

estaban impregnadas de imposibilidades: escribir sobre el cuerpo, sobre los afectos y sobre las sensaciones de una mujer era asegurarse, casi de manera definitiva, de que el recibimiento canónico iba a negarse a incluirla, de una u otra forma. Para ubicar en un lugar y en un espacio (o en un no-espacio) determinados a la mujer dentro de la niebla en la novela, desde una visión descentralizada y descolonizada, es necesario definir los conceptos y las definiciones por medio de la crítica feminista, en tanto que la escritura revolucionaria desde el cuerpo y el cuerpo-texto mismo requieren un análisis fuera de la crítica hegemónica patriarcal y de la forma de encerrar al mundo en una sola historia (la Historia escrita por y para los varones, como menciona Gerda Lerner), por lo que este capítulo analizará las diferentes categorías de lugar y espacio obliterados y desdoblados desde lo literario.

Lugares y espacios liminales: Rich y Spivak

El no-lugar fue definido por Marc Augé como un espacio de anonimato: “si un lugar puede definirse como lugar de identidad, relacional e histórico, un lugar que no puede definirse ni como espacio de identidad ni como relacional ni histórico, definiría un no lugar”.¹⁶⁴ Es importante mencionar que Augé hace una distinción entre las definiciones de “lugar” y “espacio”, sobre todo porque uno es relacional a otro. El espacio para Augé es la movilidad, la esencia del lugar; el lugar, en cambio, lo define como un conjunto de elementos que coexisten en un cierto orden: “el lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad

¹⁶⁴ Marc Augé, *Los no lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, p. 44.

y de la relación”.¹⁶⁵ Para efectos de la teoría literaria, el espacio es más afín a las obras escritas por su capacidad volátil del “lugar” y de su intangibilidad, por lo que el concepto que se ocupará para el análisis de *La última niebla* será el no-espacio, derivado del no-lugar de Augé, en compaginación con los textos de Adrienne Rich ya antes citados.

El no-espacio le corresponde también a la literatura, sobre todo por su capacidad de exponer lugares y volverlos espacios mediante diferentes elementos movibles y, por ende, volátiles. *La última niebla* es en sí un no-espacio, lo cual nos remite, forzosamente, a la definición de espacio literario:

espacio literario: lugar/asentamiento en el que la literatura surge. Un lugar, que en el mundo de la cultura o de la mente, tiene un sitio. En se mundo habrá lugares lejanos, a media distancia y cercanos, como en nuestro mundo.¹⁶⁶

¿Qué sería, entonces, del no-espacio literario, fuera de lo establecido, remitido a la periferia de los otros espacios canónicos de la literatura? ¿Podemos escribir, hablar y sentir desde un cuerpo diferente, o un lugar diferente, contra lo canónicamente hegemónico?

Esto sería posible sólo si se escribe desde la periferia, como afirma Spivak, y como lo hizo en definitiva Bombal con el espacio okupado (y desplegado desde la niebla) y desde un cuerpo-texto “femenino” y político:

Dentro del itinerario borrado del sujeto subalterno, la marca de la diferencia sexual es doblemente obliterada. El problema no tiene que ver con la participación de la mujer en la insurgencia o las reglas básicas de la división sexual del trabajo porque para

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. 45.

¹⁶⁶ Blanchot desarrolló toda una teoría alrededor de esto, sobreponiendo su estudio a las obras literarias de Mallarmé, Hölderlin, Rilke y Kafka. No es de extrañar que toda su obra esté basada en textos escritos por hombres, analizando sus influencias desde los siglos XIX y XX. “La obra sólo es obra cuando se convierte en la intimidad abierta de alguien que la escribe y de alguien que la lee, el espacio violentamente desplegado por el enfrentamiento mutuo del poder de decir y del poder de oír”. Maurice Blanchot, *El espacio literario*, p. 31.

ambos existe “evidencia”. Se trata, más bien, de que tanto como objeto de la historiografía colonialista y como sujeto de la insurgencia, la construcción ideológica del género mantiene al hombre en posición dominante. Si, en el contexto de la producción colonial, el subalterno no tiene historia y no puede hablar, la mujer como subalterno está aún más inmersa en la sombra.¹⁶⁷

En este sentido, la narrativa envuelta en la niebla que nos plantea Bombal es un no-espacio explorado desde lo marginado: una mujer que desea, que está inserta en la fantasía, pero una fantasía anhelada desde la realidad, plantada y en contra de todo lo que la rodea, una mujer escrita desde el cuerpo para representar una alteridad que no había aparecido antes en la literatura. La mujer de la niebla, que sueña y vive desde la bruma, nos desvela una complejidad narrativa que se cruza con fragmentos de la situación, en cierto sentido, devaluativa del cuerpo femenino por parte del falocentrismo, empeñado en apropiarse de él. La narrativa de la niebla, desde el no-espacio escrito y traído al cuerpo-texto, atraviesa tanto lo privado como lo público.

En *La última niebla* esto se reconoce por medio de las imágenes que se inundan en y desde la niebla, un espacio literario apartado de todo, confrontativo con los y las lectoras, incluso todavía a casi noventa años de su publicación. Se anuncia desde el nombramiento mismo del texto que ésta será una parte importante de él y se reconoce desde el punto de partida: “El vendaval de la noche anterior había removido las tejas de la vieja casa de campo. Cuando llegamos, la lluvia goteaba en todos los cuartos”.¹⁶⁸

Hablar de cuerpos ubicados en un lugar determinado, en un no-espacio como podrían ubicarse la mayoría de los cuerpos femeninos narrados políticamente, es dotarlos también de un ápice de confrontación propia no sólo frente al texto sino frente a una identidad

¹⁶⁷ Gayatri Spivak, “¿Puede hablar el subalterno?”, en *Revista Colombiana de Antropología*, p. 305, disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/1050/105018181010.pdf> [Consultado el 25 de julio de 2019].

¹⁶⁸ María Luisa Bombal, *op. cit.*, p. 33.

determinada por una sociedad en la marginalia del poder masculino y en la hegemonía canónica y bloomsiana de la literatura. Sobre esta línea, Adrienne Rich destaca que:

Quizás necesitemos un tiempo para decir «el cuerpo». Porque es posible abstraer «el» cuerpo. Cuando escribo «el cuerpo», no veo nada en concreto [...] La política de la posición. Incluso para empezar por mi cuerpo tengo que decir que desde el principio ese cuerpo tuvo más de una identidad [...] Posicionarme en mi cuerpo significa algo más que comprender lo que ha significado para mí tener vulva y clítoris, y útero y pechos. Significa reconocer esta piel blanca, los lugares a los que me ha llevado, los lugares a los que no me ha dejado ir [...] Hay que intentar, como mujeres, mirar desde el centro. «Una política», escribí una vez, «de formular preguntas de mujeres» [Cf. Adrienne Rich, *On lies, Secrets and Silence: selected prose 1966-1978*]. No somos «la cuestión femenina» sobre la que se preguntan otras personas; somos las mujeres las que hacemos preguntas.¹⁶⁹

Los no-espacios creados por Bombal en la niebla importan: interior y exterior. El interior está habitado por la casa, rodeado de la bruma y de la ensoñación de la mujer que se instala y se deja llevar por ella. Ahora bien, la casa como imagen y como representación de “lo privado” siempre ha estado relegada a los márgenes en cualquier interpretación tanto social como literaria. Lo que sucede dentro de las casas es habitable desde una temporalidad diferente:

Doy un paso dentro de una habitación cuyas cretonas descoloridas le comunican no sé qué encanto anticuado, no sé qué intimidad melancólica. Todo el calor de la casa parece haberse concentrado aquí. La noche y la neblina pueden aletear en vano contra los vidrios de la ventana, no conseguirán infiltrar en este cuarto un sólo átomo de muerte.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Adrienne Rich, *op. cit.*, pp. 37-38.

¹⁷⁰ María Luisa Bombal, *op. cit.*, p. 49.

Este tipo de casa, baluarte y fuerte de protección para esta voz femenina, surge de lo que Lucía Guerra define como “el devenir histórico [...] el entorno de un quehacer que fluye en los márgenes de las epistemologías dominantes, proveyendo otro tipo de conocimiento”,¹⁷¹ porque esta casa confronta y pelea desde esos márgenes no sólo epistemológicos, como afirma Guerra, sino desde el falogocentrismo narrativo que estaba presente en Bombal. Se incorpora y se revuelve dentro de la maraña enunciativa del discurso, la casa, dentro de la niebla, transgrede los márgenes y los vuelve suyos.

La casa, imagen femenina de lo designado histórica, social y políticamente a las mujeres, toma otro tipo de fuerza y deviene en un conocimiento, como menciona Guerra, totalmente diferente, apartado de los modelos canónicos y de la razón pura, como dirían los filósofos varones, para instaurarse en la narrativa de Bombal como una fuerza narrativa del no-espacio. Ya lo mencionaba Sor Juana Inés de la Cruz: “Si Aristóteles hubiera cocinado, mucho más hubiera escrito”.¹⁷²

Llego entonces a la confrontación: espacio privado/revolución contra el binomio espacio público/revolución, entendiendo revolución como todo el cambio confrontativo para renovar o incluso destituir un sistema determinado. En este caso, como planteaba Woolf, la revolución escritural de Bombal convive desde el espacio privado, nombrado en esta tesis como no-espacio, para hacer revolución en él y luego llevarla al espacio público, encarnando un cuerpo político y narrativo en presencia y en contra-esencia del canon.

Bombal instaure una nueva narrativa latinoamericana, precedente del realismo mágico, desde la cual cuestiona el costumbrismo de narrar lo real, lo tangible, lo importante, el campo, las grandes ciudades, las otras revoluciones, lo asignado naturalmente masculino, la guerra, las peleas de poder, desde y hacia el margen. Resuelve, entonces, la compulsión lukácsiana de la “culminación suprema de la forma narrativa”. Pues, para Lukács, los grandes

¹⁷¹ Lucía Guerra, *op. cit.*, p. 109.

¹⁷² Sor Juana citada en Lucía Guerra, *idem*.

realistas como Balzac o Tólstoi conseguían representar la vida humana en contexto social, para así dar paso a la realidad y a la verdad fundamental de la Historia: “la evolución positiva e ininterrumpida de la Humanidad”.¹⁷³

Narrar desde lo privado, hablar de los afectos, es para Lukács mutilar *la esencia del hombre*, pues argumenta que las representaciones literarias de “lo real”, es decir, lo válido y la única manera de enunciar a la humanidad -ésta conformada sólo por el Hombre, claro está- deben ser una síntesis peculiar que une orgánicamente lo general y lo particular, tanto en caracteres como en situaciones.

Los lugares (aquellos habitados desde la niebla, en los que se mueven cada una de las personas por entre la ciudad y la casa de *La última niebla*) y los espacios (aquellos motivados por el ánimo circular de su transición hacia la niebla), ambos liminales, son una especie de arte, en los términos de Lukács, y una forma de narrar confrontativa:

El verdadero gran realismo pinta al hombre y a la sociedad como entidades completas, en vez de mostrar meramente uno u otro de sus aspectos. Medidas según este criterio, las corrientes artísticas determinadas por una introspección o una extroversión exclusiva, empobrecen y distorsionan la realidad igualmente. De esta manera, el realismo supone una tridimensionalidad, una globalidad que otorga caracteres vivos independientes y relaciones humanas.¹⁷⁴

La demanda de Lukács da por sentado que todos los escritores, al igual que las mujeres, a quienes no menciona en ninguna parte en su ensayo, querían escribir la gran novela realista. Al seguir esta línea, los márgenes de los cuales surge la narrativa bombaliana son reaccionarios a lo real y tangible, sobreponiéndose desde este no-espacio para hablar desde la subordinación hacia lo otro, lo también relegado y a la periferia: las mujeres.

¹⁷³ Georg Lukács citado en Toril Moi, “¿Quién le teme a Virginia Woolf? Lecturas feministas de Woolf”, en *Teoría literaria feminista*, p. 18.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 19.

A decir de Spivak, traer los textos de lo Otro, el sujeto subalterno, relegado y marginado de toda la historia y de su propia voz no debe interpretarse como la búsqueda de una verdad histórica, política y social, sino como el cuestionamiento a lo que conocemos desde la hegemonía y lo establecido así por los pilares de la norma patriarcal:

Esto no es describir “la forma en que realmente fueron las cosas” o privilegiar la narrativa de la historia como imperialismo como la mejor versión de la historia¹⁷⁵. Es, más bien, ofrecer una relación de cómo una explicación y una narrativa de la realidad fueron establecidas como las normativas.¹⁷⁵

“El orden simbólico es un orden machista, regido por la Ley del Padre, y cualquier sujeto que intente trastornarlo, que deje que las fuerzas del subconsciente escapen a la represión simbólica, se sitúa en una posición de rebeldía contra este régimen”.¹⁷⁶ Son estas fuerzas correlacionales las que Bombal arraiga en *La última niebla*, al poner frente a frente la realidad del espacio público, aquella en el imaginario ciudad, y la ensoñación de la niebla, ese no-espacio entre lo acuático, maleable y atravesable, y la fragilidad del “deber ser” mujer en las esferas del espacio privado:¹⁷⁷ el subconsciente se convierte, por antonomasia, en un refugio desde ese espacio variable y volátil de lo narrado para el yo presente.

Spivak agrega, además, que el silenciamiento del Otro subalterno es parte sufriente de una violencia epistémica por estar inserto en un discurso imperialista en el sentido adoptado desde el poscolonialismo, además de responder a otras intersecciones del cuerpo en la

¹⁷⁵ Gayatri Spivak, *op. cit.*, p. 302.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 25.

¹⁷⁷ Las ideas políticas feministas se han confrontado en diversos debates biologicistas y esencialistas. Para ello, me importa retomar la postura de Julia Kristeva, feminista y crítica literaria, en trinomio con la antes citada Cixous y con Luce Irigaray. “La lucha feminista, argumenta [Kristeva], ha de ser interpretada histórica y políticamente como una lucha que se realiza desde tres posiciones, que se pueden resumir así: 1. Las mujeres reivindican igualdad de acceso al orden simbólico. Feminismo liberal. Igualdad. 2. Rechazo a un orden simbólico masculino en nombre de la diferencia sexual. Feminismo radical. Exaltación de la femineidad. 3. Negación de la dicotomía metafísica entre lo masculino y lo femenino”. Luce Irigaray, *Espéculo de la otra mujer*, p. 26.

diferencia sexual y de género en los diversos sujetos, reflejada, para este caso, en lo textual y en lo estético desde la escritura:

La estrecha violencia epistémica del imperialismo nos da una alegoría imperfecta de la violencia general que es la posibilidad de una episteme [...] Dentro del itinerario suprimido del sujeto subalterno, la pista de la diferencia sexual está doblemente suprimida. La cuestión no es la de la participación femenina en la insurgencia, o las reglas básicas de la división sexual del trabajo para cada caso de los cuales hay “evidencia”. Es más que ambos en tanto objeto de la historiografía colonialista y como sujeto de insurgencia, la construcción ideológica del género mantiene lo masculino dominante. Si en el contexto de la producción colonial el subalterno no tiene historia y no puede hablar, el subalterno como femenino está aún más profundamente en tinieblas.¹⁷⁸

Yo agregaría que no sólo es epistémica, sino que es estructural, ya que responde a un sistema de poder jerarquizado en el que la voz del varón ha sobresalido y gobernado históricamente todo el campo del *logos*, como menciona Spivak: un sujeto en las tinieblas y, en este caso, en la bruma de la niebla que a iterando todas las formas a su paso para dotarlas de otros significados desde el no-espacio y la mirada subalterna.

Cuerpo / sexo / niebla

El sujeto subalterno al que se refiere la teoría poscolonial, mencionada en el apartado anterior por medio de Spivak, corresponde a aquel fuera del centro, de esa gran metrópoli desplazadora, en la que encajan los conquistadores. No es casualidad que use pronombres y sustantivos masculinos: no hay en la Historia registro de que las mujeres hayan estado en el

¹⁷⁸ Gayatari Spivak, *op. cit.*, pp. 327-328.

centro de la conquista, abanderando un movimiento imperialista, sino al contrario. El subalterno, en este caso, la Subalterna, es un sujeto mudo en tanto que no le fue dado el carácter del habla para defenderse a sí mismo. Spivak nombra así a las mujeres: incapaces de poder usar el verbo en contra de la propia metrópoli. Es así que las mujeres nos encontramos en una doble oscuridad, por estar al margen y por establecernos en el no-espacio de la Historia.

La escritura de las mujeres ha permanecido siempre a la sombra, en esa doble oscuridad, reafirmada por el canon y por la literatura hegemónica:

Sombras que se engendran, en parte, por el hecho de que, a diferencia de otros grupos colonizados, la mujer mantiene una relación sexual y familiar con el hombre, situación que la hace cómplice de esa cultura falocéntrica que, al mismo tiempo, la incluye y la excluye.¹⁷⁹

Ser y no estar al mismo tiempo en el lugar de la literatura. De este modo, la niebla que invade todos los lugares de lo narrado, e incluso lo lírico en *La última niebla*, se convierten en no-lugares subversivos. Se dotan éstos de voces de la subalteridad desde el discurso patriarcal cuya instalación se posó ahí desde el principio de todo. Las voces subalternas de las mujeres en esta novela provienen de una tradición regida por paradigmas que no corresponden ni son capaces de representar a los otros y su propio grupo subalterno. Por ello no extraña su afinidad y su deseo hacia los cuerpos de varones, narrados desde esta hegemonía. La sexualidad de las mujeres en la niebla narrada por Bombal, como plantea Spivak, es también esa representación oscura de la doble negación umbral del cuerpo de las mujeres.

La lectora, por medio de este análisis, encontrará que el deseo en *La última niebla* surge de un paradigma patriarcal, pero también corresponde a la necesidad de nombrarse. ¿Qué es el deseo y el afecto en un cuerpo narrativo sino su correspondencia con la realidad?,

¹⁷⁹ Gayatri Spivak, *op. cit.*, p. 108.

¿qué es entonces la subversión sino la vertiginosidad de llevar ésto a la ensoñación, a lo que nunca había sido nombrado, a lo que lo había sido pero desde una mirada masculina? Situarse en el centro de la metrópolis, en el centro escritural desde una sociedad falocentrista, es ocultar e ignorar todas las hibridaciones culturales que surgen de esos pliegues y dobleces, “esta contradicción produce una violencia epistémica, en el sentido de que, al pretender nombrar la diferencia, el uso de una epistemología metropolitana la destruye en el acto mismo de la representación”.¹⁸⁰ Bombal se desmarca de eso, es contra-hegemónica, escribe desde los márgenes y representa a cabalidad esos no-lugares femeninos, representando la diferencia desde el propio cuerpo:

A diferencia de otros grupos subalternos, también marcados por la diferencia genérica, el carácter de la no-cultura, asignado a la praxis de la mujer, la despojó, antes que nada, de una conciencia respecto del silenciamiento de elaboraciones culturales promovidas por el ámbito doméstico, lo cotidiano femenino y su propio cuerpo.¹⁸¹

En este sentido, vale la pena seguir a Spivak:

Cualesquiera que sean las razones para esta ausencia específica, lo que yo encuentro útil es el trabajo sostenido y desarrollado sobre las mecánicas de la constitución del Otro; podemos usarlas como una ventaja intervencionista y analíticamente más grande que las invocaciones de la autenticidad del Otro [...] En un campo tan cargado, no es fácil hacer la pregunta de la conciencia de la mujer subalterna; de este modo es aún más necesario permanecer en la radicalidad pragmática de que tal cuestión no es un elefante blanco idealista. Si bien no todos los proyectos feministas o antisexistas pueden ser reducidos a esto, ignorarlo es un gesto de desconocimiento político que tiene una larga historia y colabora con el radicalismo masculino que vuelve al lugar del investigador transparente.¹⁸²

¹⁸⁰ Lucía Guerra, *op. cit.*, pp. 101-102.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 111.

¹⁸² Gayatri Spivak, *op. cit.*, pp. 339-340.

La narrativa de Bombal se dirige así hacia una revaloración de todas las cosas, a manera de una reflexión contestataria sobre el cuerpo desde un lugar de sujeto subalterno, como mencionan Guerra y Spivak, agregando, además, la lectura estética y escritural del cuerpo-texto. Dice Rita Segato que el cuerpo es un mensaje: “ahora se dinamita el cuerpo de las mujeres como antes se dinamitaba un edificio”,¹⁸³ porque el cuerpo es un también un espacio de guerra, en el que se narran todas las versiones de la violencia contra las mujeres. Leer a Bombal desde la narrativa política (y politizada) de *La última niebla* es darnos cuenta, también, de que escribir con y desde el cuerpo, un cuerpo feminizado y atravesado por la violencia que corresponde de manera política e histórica, es estar en un campo minado de guerra.

El cuerpo en la narrativa de *La última niebla* se desdobra. Nos encontramos, como lectores y lectoras inscritos en una sociedad machista, patriarcal, heterosexual y cismorada, frente a una asimilación e imitación (como toda literatura) de la cultura dominante, y ante esto, frente a una doblez que oculta una praxis cultural que se desliza hacia lo fragmentario, lo sumergido. Es decir, nuestra protagonista, encarnada en un cuerpo afectivo de mujer, responde a los estereotipos de la época asignados a él, al menos al principio de su propia narrativa: belleza, sumisión, cabellos largos, trenzas, asignación del rol “esposa”, etcétera: asimilación e imitación. Pero este cuerpo-texto es contestatario por el desdoblamiento de estas prácticas al fragmentar y quebrar esos roles asignados: un cuerpo escrito (ese cuerpo-texto) desde el deseo de transgredir todas las formas antes vistas, casi como afirmando: “yo, este cuerpo, deseo y me habito desde este orgasmo, desde la infidelidad, porque me determino así”:

¹⁸³ Rita Segato en Mariana Oliver, “El nuestro es el feminismo decolonial: Rita Segato”, disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/9aa6c876-dc2c-4bf8-b62a-dd2e90f602e6/el-nuestro-es-el-feminismo-decolonial-rita-laura-segato> [Consultado el 2 de mayo de 2019].

Una secreta aprensión me estremece cuando mis ropas refrenan la impaciencia de sus dedos. Ardo en deseos de que me descubra cuanto antes su mirada. La belleza de mi cuerpo ansia, por fin, su parte de homenaje. [...] Anudo mis brazos tras la nuca, trenzo y destrenzo las piernas y cada gesto me trae consigo un placer intenso y completo, como si, por fin, tuvieran una razón de ser mis brazos y mi cuello y mis piernas. ¡Aunque este goce fuera la única finalidad del amor, me sentiría ya bien recompensada!¹⁸⁴

El cuerpo como bastión del deseo se narra por fuera de lo establecido históricamente, desde la voz de una mujer. Narrar al cuerpo desde la periferia, fuera de la “metrópolis”, pero enmarcado todavía de forma hegemónica en una “nación”, es decir, según los términos de la teoría poscolonial aplicados en la crítica literaria con perspectiva de género, en una manera canónica de escribir sobre el sexo, nos dota de su valor polisémico como signo. Esto lo que hace revolucionaria a *La última niebla*: un ser contestataria desde el texto, un cuerpo nuevo narrado y atravesado por la política y la estética:

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 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.¹⁸⁵

De la iterabilidad de este signo enunciado, de su fragmentación y de su enfrentamiento directo desde el cuerpo-texto planteado por Bombal, retomo la diseminación, concepto acuñado por Derrida y mencionado en apartados anteriores de esta tesis, para referirme a la repetición perpetua de la alteración del proceso de significación dentro de un orden patriarcal,

¹⁸⁴ María Luisa Bombal, *op. cit.*, p. 50.

¹⁸⁵ *Ibidem*, p. 17.

para volverlo así plural y, claro, polisémico. Los cuerpos de las mujeres no pueden ser narrados de igual forma, no pueden ni deben ser exclusivos de una narrativa falocentrista. Bombal abre esa puerta para, entonces, suponer un “tejido interminable de textos”.¹⁸⁶

En palabras de Bhabha, al referirse a las personas migrantes: “ser y no ser, entre el pertenecer y no a una nación”. Entiendo la afinidad de la teoría poscolonial, devenida de las teorías y los textos de Bhabha y de Spivak, con la teoría literaria feminista en tanto que los mundos subalternos *diseminados* en naciones diferentes convergen en la sumisión de cada uno de sus integrantes, es decir: nación-inmigrantes / canon-mujeres. Ser y no ser o estarlo y no: habitar un no-espacio, un país que no es éste ni aquel, un tercer país, como dirían Bhabha; una no-cultura, un contra-canon. Por eso hablo de nación/canon y de subalternos/mujeres en la literatura. Bombal es una subalterna, una escritora que surge de entre la niebla, desde esa doble oscuridad, para volver y escribir desde la brumosa de todo, para escribirse y (re)escribirse, contraponerlo todo. El cuerpo de la voz subalterna en *La última niebla* queda sumergido en esta realidad diseminada, en la que quedan transparentes sus necesidades y sus deseos que surgen de entre la liminalidad de los afectos:

Por primera vez desde que estamos casados, Daniel me acomoda las almohadas. A medianoche me despierto, sofocada. Me agito largamente entre las sábanas, sin llegar a conciliar el sueño. Me ahogo. Respiro con la sensación de que me falta siempre un poco de aire para cada soplo. Salto del lecho, abro la ventana. Me inclino hacia afuera y es como si no cambiara de atmósfera. La neblina, esfumando los ángulos, tamizando los ruidos, ha comunicado a la ciudad la tibia intimidad de un cuarto cerrado.

Una idea loca se apodera de mí. Sacudo a Daniel, que entreabre los ojos.

—Me ahogo. Necesito caminar. ¿Me dejas salir?¹⁸⁷

¹⁸⁶ Lucía Guerra, *op. cit.*, p. 118.

¹⁸⁷ María Luisa Bombal, *op. cit.*, p. 46.

El no-espacio es una forma oscura y ubicua de vivir el lugar y localización del canon masculino. Es abrir una brecha en él y tratar de imponerse. La niebla en la narrativa de Bombal adopta la polisemia de la nación, en contraposición con los órdenes canónicos, y se esparce por sobre todos los lugares habitados y no de la novela. Cubre todo y al mismo tiempo nada:

La niebla se estrecha, cada día más, contra la casa. Ya hizo desaparecer las araucarias cuyas ramas golpeaban la balaustrada de la terraza. Anoche soñé que, por entre las rendijas y ventanas, se filtraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles, y se entrelazaba a mis cabellos, y se me adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo... Sólo en medio del desastre, quedaba intacto el rostro de Reina, con su mirada de fuego y sus labios llenos de secretos.¹⁸⁸

Así, Bombal nos localiza en otro espacio diferente al establecido desde el principio: sale de la casa, el lugar seguro y definitivamente femenino, para adentrarse en otra especie de lugares: el bosque y la ciudad. Esto es simbólicamente relevante porque no desdeña la imagen de la casa para abandonarla, sino que vuelve y establece un ir y venir, para definir entonces la ensoñación y la realidad de forma paralela: el camino hacia una deviene de la otra. Escribir el cuerpo, desde el no-espacio, con todas estas definiciones y diseminaciones de lo hegemónicamente establecido es retar al tiempo, subvertir las formas clásicas de narrar, tal como dice Bhabha cuando se refiere a los márgenes:

[...] una forma de vivir que es más compleja que la “comunidad”; más simbólica que la “sociedad”; más connotativa que país; menos patriótica que la patria; más retórica que la razón de Estado; más mitológica que la ideología; menos homogénea que la hegemonía; menos centrada que el ciudadano; más colectiva que “el sujeto”; más psíquica que la civilidad; más híbrida en articulación de diferencias culturales e

¹⁸⁸ María Luisa Bombal, *op. cit.* p. 31.

identificaciones que pueden ser representadas en cualquier estructuración jerárquica o binaria de los antagonismo sociales.¹⁸⁹

De esta enumeración rescato, también, la palabra colectividad. Si bien aclaré que la obra de Bombal no es *per se* feminista, sí incita a crear colectividad y a dar alcance a otros cuerpos de mujeres que también sienten, desarrollan afectos y se leen (re)escritas desde el cuerpo a través de la brumosa niebla. Es cierto que la literatura da cuenta de la realidad, en cierta medida y con reservas a su propia definición desde los diferentes textos, pero también de lo que no se dice y queda en las sombras: lo que no se nombra no existe. Dice Adrienne Rich que “la identificación con mujeres es una fuente de energía, una fuente de poder femenino, cercenada y liquidada bajo la institución de la heterosexualidad”,¹⁹⁰ lo cual encierra desde una todavía más poderosa narrativa a cualquier mujer que se haya atrevido a escribir desde y con esa complicidad, incluso maliciosa, sobre el cuerpo.

La negación de la realidad y de la visibilidad de la pasión de las mujeres por mujeres, la elección de aliadas mujeres por parte de las mujeres, de compañeras de vida y de comunidad; la obligación de que dichas relaciones sean disimuladas y su desintegración bajo presión intensa ha significado una incalculable pérdida de poder de todas las mujeres para cambiar las relaciones sociales entre los sexos, para liberarnos nosotras y unas a otras.¹⁹¹

Hablo y escribo sobre que es posible hacer comunidad desde la escritura, desde el no-espacio, no para romperlo sino para instaurar(nos) lejos de la hegemonía: construir nuevos puentes, espacios propios, ya no sólo escondidos en lo privado, ya no sólo una simple habitación: abarcarlo todo. Ya lo mencionaba y afirmaba Lucía Guerra, quien (no es para nada casualidad) también es estudiosa de la obra de María Luisa Bombal, en su análisis sobre el

¹⁸⁹ Homi Bhabha, *op. cit.*, p. 140.

¹⁹⁰ Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 82.

¹⁹¹ *Idem.*

espacio en la escritura de las mujeres: los espacios liminares que se van creando alrededor de lo narrado (en este caso, la niebla y los cuerpos deseantes en ella) desde la polisemia del signo “canon/nación”, se convierten en zonas de poder, por por razones históricas y de política, siguen siendo no-espacios, zonas de abandono, de recuerdos y olvidos, de dependencia hacia lo imitado (la metrópoli/literatura canónica) y de lo igualmente compartido. Las metáforas de la casa, el agua y lo privado, del paisaje y la familia, se desmoronan en lo incierto. Esto hay que reivindicarlo.

Hay que hablar y escribir, en el mismo sentido, de que el canon que nunca adoptó a Bombal por seguir ella misma reproduciendo esos signos no admitidos en la Gran Literatura se instaura como único. ¿Cómo, entonces, las mujeres pueden entrar en él? La paridad responde a la metáfora teatral antes presentada de Gerda Lerner: por más que el espacio esté habitado por mujeres sobre el escenario, en un número igual que el de los hombres, los hilos, la maquinaria y toda la dirección siguen siendo dirigidos por varones, porque toda su definición fue hecha por y para ellos. *La última niebla* se aleja del canon por eso; y no es necesario intentar que esta novela sea considerada como tal. Esta es una forma de hacer comunidad también desde la periferia, con la escritura hacia las mujeres, desde el cuerpo.

La literatura escrita por mujeres no puede quedarse sólo en la imitación de los modelos establecidos por los varones. *La última niebla* resuelve este binomio y se aleja de él, deja de traducir el mundo para presentarlo desde otra forma de adaptarlo, por medio del sueño y de la añoración de nuevos deseos, de recuperar el cuerpo desde el sexo y, al mismo tiempo, éste desde el arte de lo textual.

Las representaciones de lo femenino y su incursión en las ambivalencias y las diseminaciones de las llamadas narrativas pedagógicas, según Bhabha,¹⁹² que yo defino aquí

¹⁹² La versión pedagógica de Bhabha desde la teoría poscolonial está basada en que el pueblo/gente es un objeto histórico y el discurso ante una autoridad basada en lo ya dando, en el origen históricamente construido sobre la base del pasado. Vid. “Introducción” a *Nación y narración*, disponible en: http://www.sigloxxieditores.com.ar/pdfs/bhabha_nacion_y_narracion.pdf [Consultado el 2 de mayo de 2019].

como políticas, se rigen por la performatividad del género,¹⁹³ en paralelo con lo real-tangible del sistema patriarcal. Se identifican así los espacios subalternos planteados por María Luisa Bombal en *La última niebla* desde la niebla: la casa, el afuera de la casa, el estanque, la ciudad, y lo que queda detrás de la bruma como importantes resonancias en la crítica no sólo falogocentrista sino poscolonial y feminista de esta tesis.

La teoría diferencialista ha abanderado la lucha activista y desde la academia en las apropiaciones estratégicas de las nociones normativas del género, sobre todo en las artes, la literatura y la filosofía, a las tácticas de resistencia que utilizan justo estas construcciones y estereotipos para socavar el poder. Lo que hace Bombal es reivindicar la diferencia desde el cuerpo, volverlo suyo otra vez. Enaltecer lo femenino no en pos de su sesgo denotativo sino por reivindicar aquello que no es lo general, como diría Wittig, desde el espacio concedido en los márgenes a la niebla:

El género es un indicador lingüístico de la oposición política entre los sexos. Género es aquí utilizado en singular porque, en efecto, no hay dos géneros, sino uno: el femenino, el “masculino” no es un género. Porque lo masculino no es lo masculino sino lo general. Lo que hay es lo general y lo femenino, o más bien lo general y la marca del femenino.¹⁹⁴

¹⁹³ “Antes decíamos que el cuestionamiento que uno mismo puede tener sobre el género que le ha sido otorgado puede ocurrir en cualquier momento de la vida. Así mismo, también decíamos que es incluso antes de nacer que uno recibe el género. La teórica Judith Butler lo llamaría “performatividad del género”. Con este concepto se referiría a una teatralización del habla y las maneras de ser, unos patrones insertados en la mente humana que mantienen viva la segregación por género y de los que no nos damos cuenta. Puesto que es una construcción, el género se mantiene por una serie de palabras y acciones que las personas intercambian [...] Ya no es simplemente que el género construya a la persona sino que podríamos llegar a afirmar que la única construcción es la feminidad. Como dice Wittig, lo masculino es lo general, es lo que está bien para aquellos que pueden beneficiarse de esta diferenciación. Si se construye una feminidad es para mantener por encima del régimen social al hombre heterosexual blanco occidental de clase media y culto. Todo lo que no entra ahí es, de alguna forma, feminizado”. Carlos Moya Gómez, “Una visión del género a través de la performance en la España actual”, disponible en: https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/27559/Moya_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y [Consultado el 2 de mayo de 2019].

¹⁹⁴ Monique Wittig, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, p. 86.

En este sentido, la marca simbólica de la feminización del espacio en *La última niebla*, siguiendo el planteamiento de Wittig, es establecerse fuera de lo general, como un destierro y un autoexilio lingüístico y literario de la posición estática. Por ello la narrativa de Bombal es movable y volátil. Y por ello dicha feminización corresponde a habitar de nuevo lo desconocido, desde una tierra fértil polisémica, para dotar al texto y a todos los textos que surjan de éste y de otros modos simbólicos, para así borrar los límites del espacio, para preparar desde la niebla un método de contención a través de una imagen familiar en la zona semántica de la docilidad: más allá de lo domesticado y lo que puede ser penetrado, asociado siempre a imágenes femeninas.

Regreso a la importancia del no-espacio en Bombal representada en la casa y en la niebla que cubre los espacios públicos, para volverlos así espacios privados también: la bruma, la lluvia y los demás elementos climáticos que aguzan el ambiente gris y, por lo tanto, onírico, son el espacio para los afectos; en éste quedan suspendidas todas las leyes y cualquier orden establecido anteriormente por el mundo del Afuera para así plantear sus diferentes transacciones dentro de un nuevo mundo. Bombal nos atrae a esta ensoñación y cubre los espacios tanto privados como públicos para deshacer esa barrera y, con ella, cualquier rasgo de lo que mencionaban Wittig como generalidad y Lucáks como parte de la Otra Literatura.

Este borramiento del desdoblamiento implica para *La última niebla* y todos los cuerpos involucrados en ella adoptar y crear un nuevo lenguaje, ya no femenino sino subversivo, fuera de los cánones. Al respecto Leila Area afirma:

Señalamiento y socavamiento con lengua materna que es la lengua de las nanas, de los relatos infantiles, de los tonos infinitesimales del afecto pero también la del silencio marcado por el rencor, los celos, los olvidos, así como la de las modulaciones

que adopta el silenciamiento de las voces exigidas de estar *al servicio, de servicio, en servidumbre* [...] Bordes y borados [...] murmullo deslegitimizador.¹⁹⁵

Que ese murmullo deslegitimizador forme y transforme en la reivindicación de nuevas narrativas políticas de los cuerpos, eso hace Bombal.

Potencialidad nómada en la bruma bombaliana

¿Cuántas veces anónimo fue mujer? ¿Cuántas de las obras literarias que conocemos y que quedaron en el anonimato, asumiendo que habían sido escritas por hombres, en realidad fueron escritas por mujeres? Esto deviene, también, de la metáfora sobre la centralidad de las cosas: todo lo que está en/el medio son atribuciones masculinas, mientras que lo que está alrededor, orbitando, es femenino, correlación dotada desde el principio de las cosas: la costilla de Adán, la invisibilización de la figura de Lilith en la historia bíblica actual, la culpa femenina del destierro del paraíso, aunado también a los discursos violentos de silenciamiento en los textos bíblicos:

Vuestras mujeres callen en las congregaciones porque no les es permitido hablar, sino que estén sujetas, como también la ley lo dice. Y si quieren aprender algo, pregunten en casa a sus maridos, porque es obsceno que una mujer hable en la congregación.

I Corintios 14:34-35

La mujer aprenda en silencio, con toda sujeción. Porque no le es permitido a la mujer enseñar ni ejercer dominio sobre el hombre, sino estar en silencio.

Timoteo 2:11-12

¹⁹⁵ Leila Area, "Introducción", en *Revista Iberoamericana. Políticas familiares: Género y espacio doméstico en América Latina*, pp. 13-25.

El silenciamiento es político, económico e incluso religioso y espiritual. El derecho a la palabra es un derecho humano que se ha despojado y se sigue despojando de los grupos minoritarios, al margen de todo, a partir de las categorías sociales que han sido creadas en el imaginario político del cisheteropatriarcado para el sometimiento. Por eso las intersecciones en las que se unen estas categorías importan, en razón de que no sólo se nos dé y otorgue “voz” sino que se nos escuche plena y completamente, como nunca se ha hecho.

Por esta razón el poder discursivo de la voz pública de los varones tiende a ser lo general universal, como afirma Wittig, y la voz de las mujeres, apenas con el hilillo de escucha a lo largo de la historia, queda enmarcada en categorías de “literaturas menores”. Pero la visibilización cobra factura siempre: las mujeres expuestas al espacio público han sido atacadas, violentadas, puestas en duda por su comparación constante con la gran figura precedente a ella, la del varón, además de que las mujeres en el espacio público son blanco de todo tipo de vejaciones, ya no sólo en el espacio literario sino en el espacio real/tangible del mundo en el que vivimos actualmente. Las mujeres han decidido callar por esto, pero la visibilización es retomar el poder de estos espacios, habitarlos y nombrarlos nuestros.

Este silenciamiento ha quedado inscrito también en mitos como el de Telémaco y Penélope:

[...] La Odisea es también la historia de Telémaco, el hijo de Odiseo y Penélope; es la historia de su crecimiento, de cómo a lo largo del poema madura y se transforma de niño en hombre. El proceso se detona en el primer canto, cuando Penélope baja de sus aposentos y al entrar al gran salón se encuentra con un bardo entreteniéndola a la multitud de sus pretendientes [...] A ella no le parece divertido y frente a todos le pide al músico que elija una canción más alegre. Entonces el joven Telémaco interviene. “Madre”, le dice, “tú vete a tus aposentos de nuevo y atiende a tus propias labores, al telar y a la rueca [...] hablar les compete a los hombres y de entre todos a mí, porque yo tengo el poder en la casa”.¹⁹⁶

¹⁹⁶ Mary Beard, “La voz pública de las mujeres”, en *Habla*, pp. 19-20.

La centralidad de todas las cosas se esfuma de la narrativa de Bombal; ella convierte la marginalia en una periferia válida, creciente y, claramente, volátil y confrontativa. La voz de los hombres en *La última niebla* corresponde únicamente a las descalificaciones y a los argumentos nulos por sobre la voz de las mujeres. Se destituyen esas voces que siempre han estado para reafirmar el cuerpo de las mujeres y se da paso al goce pleno de la voz en el espacio tanto público como privado. Así, las experiencias narradas del cuerpo y el yo/mujer sexuado quiebran el orden simbólico de lo ideológico/arquitectónico establecido anteriormente. Son las mujeres en la niebla las que llevan la pauta de la vida de los varones alrededor de ellas. La conducta deja de ser regulada por los ciudadanos de lo universal y se transforma desde y a través de los privilegios y las discriminaciones, componentes significativos para ejercer una ciudadanía masculina a la usanza griega, “de este modo, la ciudad se fragmenta, adquiere otros lugares que contradicen las cartografías nacionales y apela a una subjetividad que la reconstruye”, como afirma Guerra.¹⁹⁷

La ciudad envuelta en la niebla, en las últimas páginas de la novela, se convierte ya en otra ciudad diferente a la que era, fuera del marco de cualquier otra ley, transformada por la voz de su protagonista en una ciudad propia.

La ciudad en la niebla se despliega en torno a los signos y a la polisemia del todo onírico, abrasada por la casa y por el bosque, pertenecientes también al espacio privado. Los no-espacio habitables de *La última niebla*, como asegura Spivak en cuanto al regreso mutilado de las mujeres a la historia, deviene ya no exclusivamente en la polisemia de su habitabilidad y expansibilidad hacia otros significados sino a diversos imaginarios e intersecciones: ¿quiénes podrían estar, además de esta mujer narrada desde el cuerpo, en estos espacios?

¹⁹⁷ Lucía Guerra, *op. cit.*, p. 128.

Todos los espacios revisitados por la mujer de la niebla narrada por Bombal para buscar, de nuevo, a su amante están teñidos por el cuerpo político desde la niebla, por la memoria, que recobra todo alrededor como un total diferente, y por todo el bagaje por el que ahora la voz femenina adopta vivencias que reconfiguran una ciudad diferente: ella ya no es la misma pero la ciudad tampoco. Los límites siguen ahí pero el margen se expande hasta los otros márgenes de las otras mujeres en intersecciones que importan todavía más que el mismo espacio. Estos son agentes de oposición y resistencia desde el texto, desde toda la niebla:

Constante transformación de esa memoria [lo que llamo cuerpo-texto], que cuestiona los órdenes y los regímenes de carácter hegemónico en una simultaneidad de recursos [...]. Discursos que se entretajan en los andamios de lo patriarcal y lo eurocéntrico, la discriminación racial, el heterosexualismo y la marginalidad social [así como la propia invisibilización de las mujeres en el y por el fallogocentrismo].¹⁹⁸

La escritura de Bombal en *La última niebla*, así como todas las obras escritas por mujeres, pertenecen a un estrato minoritario de la sociedad latinoamericana, de por sí ya envuelta en discriminación hacia ellas [nosotras], que pone en entredicho la representación de las mujeres y el conflicto manifiesto del desdeñarse “yo” para quebrar y abolir los trazos identitarios de cualquier tipo de nación patriarcal, y para así sustituir las fronteras, los márgenes y cualquier rasgo segregatorio del logocentrismo por una hibridación liminar. Crear, así como propone Bombal, desde la niebla, lo invisible, lo inexistente, y volverlo político. Escribir, ser mujer y ser visible es político: “los órdenes dominantes, sus imaginarios y sus emblemas se revelan con una estabilidad vulnerable que permite a la escritura de mujer, aún en los márgenes de lo subalterno, transgredir la univocidad de los signos.”¹⁹⁹

Para recapitular y recuperar todas las voces escritas de las mujeres, es necesario hacer una re-visión, como lo planteaba Adrienne Rich, y llevar esta potencialidad nómada de la

¹⁹⁸ *Idem.*

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 130.

escritura de los cuerpos narrativos y políticos hacia los espacios okupables, tanto de la academia como del activismo. “Algunas académicas feministas, profesoras y graduadas, junto con escritoras, editoras y publicistas feministas han estado creando durante una década situaciones coyunturales subversivas”,²⁰⁰ narra Rich. De estas coyunturas e intersticios de búsqueda entre pares mujeres que atraviesan el tiempo y el espacio se redescubre los trabajos de las mujeres que habían sido escindidos o enterrados por el falogocentrismo. Esto, según Rich, se logra preguntando a otras mujeres, dando nueva vida a la historia literaria y a la crítica en ambos sentidos, esto es crear comunidad:

La dinámica entre una visión *política* y la demanda de una nueva visión de la *literatura* es clara: sin el reconocimiento de un movimiento feminista, los primeros caminos de la academia feminista no se podrían haber hecho; sin la agudeza de la conciencia feminista negra, la escritura de las mujeres negras hubiese quedado en el limbo entre la crítica del macho negro misógino y las feministas blancas en lucha todavía por desenterrar la tradición de la mujer blanca; sin un movimiento lésbico-feminista articulado, los escritos lesbianos permanecerían aún en ese rincón donde muchas de nosotras solíamos escondernos a leer los libros prohibidos con “mala luz”.²⁰¹

Y esta comunidad va de poco a poco acumlándose por medio de otros procesos de movilización nómada en las escrituras, como la influencia, la lectura y los resabios de las escrituras de otras mujeres. No es casualidad, por ejemplo, que la niebla también haya sido motivo estético de otras mujeres cercanas y predecesoras de María Luisa Bombal, como Gabriela Mistral y Marta Brunet. En Mistral, por ejemplo, encontramos a la niebla como desdibujamiento y ensoñación, y como forma de disolución y de encubrimiento:

²⁰⁰ Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 45.

²⁰¹ *Ibidem*, p. 46.

La niebla ha ido adensándose
en forro azul-ceniciento
y cegando el mar nos hurta
la nidada de archipiélagos:
hembra tramposa y ladina
que marcha con pasos lerdos.

[...]

En el acuario de niebla,
acribillado de engendros,
el remador de tres mares
se ha puesto a contar sucesos;
dice los lentos canales,
romances los estrechos
como quien devana mundos
con las manos y los gestos.

[...]

Nos acabamos en donde
se acaba igual que en los cuentos,
la Madraza que es la tierra
y acaba en santo silencio;
pero los tres alcanzamos
el apretado secreto,
el blancor no conocido,
el intocado Misterio.²⁰²

Por otro lado, en Brunet la niebla adquiere una forma y un lugar todavía más político, como una arena de combate, en la que se disuelve con el humo y la lluvia. El motivo de la niebla en *Humo hacia el sur* no adopta los motivos estéticos de ensoñación que retoma Bombal, pues se plantea desde lo real para contornear las aristas de, sobre todo, los personajes femeninos en la novela:

²⁰² Gabriela Mistral, “Niebla”, disponible en:
<http://www.gabrielamistral.uchile.cl/poesia/poemachile/niebla.html> [Consultado el 23 de mayo de 2019]

Ser es tener y todo lo demás es humo, humo que se lleva el viento [...] ¿Cree usted que yo sería lo que soy, sin lo que tengo? [...] No se trabaja para eso, sino para tener autoridad, para que nos respeten y hacer lo que nos dé la gana. El dinero no es nada sin una voluntad que disponga de él; pero con ella lo es todo.²⁰³

De ahí la importancia de la re-visión, propuesta por la misma Rich, para traer a las mujeres antes “escondidas” a “la luz”. El no-espacio desde la re-visión se convierte todavía más en un estamento confrontativo, dando paso al análisis no sólo de la primera novela de Bombal, y justo no sólo de ella, sino de todas las mujeres que escribieron y vivieron en esa doble oscuridad. Escribir, estudiarlas y teorizar sobre ellas es un acto también político, de vindicación por y para la lucha feminista desde la academia. Traigo, entonces, nuevamente la definición de Rich para efectos de este capítulo:

re-visión: el acto de mirar atrás, de mirar con ojos nuevos, de asimilar un viejo texto desde una nueva orientación crítica, esto es para las mujeres más que un capítulo de historia cultural; es un acto de supervivencia.²⁰⁴

Esta urgencia de autoconocimiento viene de la necesidad de hacernos visibles, de borrar los márgenes del espacio patriarcal, de ubicarnos e identificar el no-espacio. De (re)escribir, como lo hizo Bombal, desde lo no-visible, desde una niebla densa y brumosa, para desmarcar todo lo posible, para quitar los estereotipos, para identificarnos con el cuerpo, para volver a los pasos violentos del falogocentrismo y apropiarnos del conocimiento materno, engendrado

²⁰³ Marta Brunet, *Humo hacia el sur*, pp. 10-11.

²⁰⁴ Adrienne Rich, “Cuando las muertas despertamos: escribir como re-visión”, en *Sobre mentiras, secretos y silencios*, p. 47.

desde la antigüedad y que ha sido tan satanizado. De salir de los límites textuales y establecer política desde estos nuevos espacios, de-volvernos voz.

En el ensayo citado, Rich narra sobre la vez en que, escribiendo un poema sobre la relación de su propio cuerpo con el tiempo, se dio cuenta de que “la política no era algo que estaba ‘allá afuera’, sino algo ‘aquí adentro’ y esencial de mi situación”.²⁰⁵ El cuerpo político de la niebla, de Bombal y de los no-espacios habitables se arremolinan para saltar desde esa definición de política y repetir: “lo personal es político”: “la niebla, con su barrera de humo, prohíbe toda visión directa de los seres y de las cosas, incita a aislarse dentro de sí mismo”.²⁰⁶

Ensayo una nueva forma de leer no sólo a Bombal sino a todas las mujeres, desde el nicho académico que me formó, como propuse en la inclusión de una asignatura urgente dedicada al estudio de esta teoría y de esta crítica, y como menciona Lilian S. Robinson: “A mí no me interesa demasiado que la crítica feminista llegue a ser una parte respetable de la crítica académica; me preocupa mucho más que las críticas feministas se conviertan en un instrumento útil para el movimiento de la mujer”.²⁰⁷ A decir de Elaine Showalter:

La idea de estudiar a las escritoras como un grupo aparte no está basada en que todas sean iguales, o en que desarrollen un estilo parecido, propiamente femenino. Pero sí cuentan con una historia especial, susceptible de análisis, que incluye consideraciones tan complejas como la economía de su relación con el mercado literario; los efectos de los cambios sociales y políticos en la posición de las mujeres entre los individuos y las implicaciones de los estereotipos de la escritora así como de las restricciones de su independencia artística.²⁰⁸

Así, según la re-visión de Rich, la tradición literaria femenina proviene de la relación envolvente que se da entre la mujer que escribe y la sociedad. María Luisa Bombal escribió

²⁰⁵ Adrienne Rich, *op. cit.*, p. 59.

²⁰⁶ María Luisa Bombal, *op. cit.*, p. 78.

²⁰⁷ Lilian S. Robinson en Toril Moi, “Dos clásicos feministas”, en *Teoría literaria feminista*, p. 37.

²⁰⁸ Elaine Showalter, *op. cit.*, p. 31.

desde esos intersticios, por sobre todo y en contra de todo. La sociedad chilena en la que vivió la relegó, justo como en su novela, a un no-espacio, obliterando entre el canon por su cercanía con las demás escritoras, pero alejada por las ideas misóginas que se crearon alrededor de ella. Esta es la relevancia de su obra, de plasmarla y de montar su potencialidad nómada, de un movimiento no sólo físico que la atravesó y la exilió sino de un movimiento literario que la escondió de lo que habitaba en el Afuera.

En el texto *A Literature of Their Own* se reflexiona y se critica a la historia que ha desaparecido a tantas escritoras sin dejar rastro. Me atrevo a asegurar que el caso de Bombal fue excepcional por los lazos que tendió hacia la metrópoli del canon, su relación con distintos actores varones dentro del ámbito literario nos dejó pedazos de su obra y de su vida, cubiertos por la niebla. Pero no es el caso de incontables escritoras que quizá nunca lleguemos a leer:

De esta manera, cada generación de escritoras se ha encontrado, en cierto sentido, sin historia, obligada a redescubrir el pasado de nuevo, forjando una y otra vez la conciencia de su sexo. Dada esta perpetua interrupción, y el odio de las feministas entre ellas, que impide crear un sentimiento de identidad colectivo, no parece posible hablar de un “movimiento”.²⁰⁹

La última niebla de María Luisa Bombal está presente en este cuestionamiento. Esta investigación pertenece únicamente a un pedazo de la historia, fragmentado en el espacio y en la crítica que hago a partir de ello. La niebla y todo lo que habita en ella, aquello que desmetaforiza y hace movable los deseos, huye del mito falocéntrico de la creatividad. Bombal escribe desde la autodeterminación de su cuerpo, interviene en ella su propio “yo” ubicado en una sociedad patriarcal, en la que tanto ella como la mujer de la niebla que narra no se pueden deshacer totalmente de los modelos machistas. Pero el binomio dicotómico

²⁰⁹ Elaine Showalter, *A Literature of Their Own*, pp. 11-12.

mujer/hombre se transforma para volver dominante el discurso femenino en la narrativa de Bombal:

Puesto que tanto el machismo como los textos que inspira subordinan y aprisionan a las mujeres, antes de que intenten siquiera alcanzar el bolígrafo que tan rigurosamente se mantiene fuera de su alcance, no tienen más remedio que escapar de los textos machistas que, definiéndolas como “ceros a la izquierda”, les niegan cualquier tipo de independencia para plantear alternativas a la autoridad que las ha encarcelado y les ha impedido alcanzar ese bolígrafo.²¹⁰

De esta manera, contra todo pronóstico, María Luisa Bombal fue la iniciadora, sin intenciones de serlo, de un movimiento literario que revolucionaría a la Latinoamérica literaria. Su reconocimiento ha quedado escondido entre la amalgama de nombres masculinos que, aunque la mencionan entre sus referencias, le niegan el acceso total a ese trono en el que se les ha elevado desde la misma academia y desde el canon que los instauró.

Desde esta crítica, la visión estereotipada de la mujer en Bombal tiene una razón de ser más allá del diferencialismo y de escapar de los moldes hegemónicos de la literatura masculina: lo que hace la mujer de la niebla es también una estrategia literaria, que consiste en “asaltar y revisar, destruir y reconstruir las imágenes de la mujer que hemos heredado de la literatura masculina, especialmente... las polaridades paradigmáticas del ángel y el monstruo”.²¹¹ Bombal se infiltra, entonces, en ella misma, deconstruyendo su propio yo en la protagonista de la niebla. Es cierto que Bombal identifica y pone a esta mujer en las autodefiniciones que el machismo le ha inculcado, porque creció, leyó y se formó en ellos, pero los revisa y los reivindica.

²¹⁰ Elaine Showalter, *op. cit.*, p. 13.

²¹¹ Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary*, p. 76.

A partir de esto, existe una discrepancia renovadora en *La última niebla*: esa fragmentación y la necesidad de rectificación del propio cuerpo por medio del deseo viene de la conciencia de dicha discrepancia, Bombal misma instaba y criticaba a sus contemporáneas por no escribir sobre sus cuerpos, para definir y discernir desde la escritura del cuerpo-texto entre lo que son y lo que deberían ser, según la sociedad.

Bombal buscaba la libertad de ser leída mucho más allá de la imagen de víctima de sí misma, significación totalmente misógina, desde un devenir excepcionalmente articulado de un complot machista. *La última niebla* es una novela reflejo de la sociedad y confrontación de la misma; la historia de una mujer a través de su cuerpo narrado por otra mujer, el cuerpo de su propio arte, ese cuerpo bombaliano que se repetiría en sus siguientes textos, que reacciona al “terrible caos de los genitales femeninos” y los vuelve suyos, otra vez.

Las críticas Gilbert y Gubar hablan sobre el cuerpo narrado de la mujer, lo describen como uno fragmentado, desmembrado, olvidado y desintegrado, y se preguntan: “¿cómo podrá ella recordarlo, formar parte de él, unirse a él, integrarse en él y conseguir de esa manera su propia integridad, su propio Yo?²¹²”. *La última niebla* sería el primer apartado de la respuesta a ese cuestionamiento, luego los textos de las otras mujeres que quizá no descubramos nunca, o que siguen en el anonimato parcial: Julieta Kirkwood, Marta Brunet, Teresa Wilms Mont, Diamela Eltit y Luisa Lynch, por mencionar a algunas contemporáneas y sucesoras chilenas de María Luisa Bombal. El texto y la posición de Bombal como escritora frente al mundo podría ser principio de una respuesta que sigue ampliándose todos los días, infinitamente, hasta que esta Historia construida alrededor del hombre tenga una Historia de las mujeres paralela y lejana, en todos sus sentidos.

²¹² Sandra Gilbert y Susan Gubar, *op. cit.*, p. 83.

CAPÍTULO III

Y HAGO CON LA NIEBLA UNA SILUETA DE NIÑA, DE NIÑA DULCÍSIMA: QUE PUDIERA SER ESO TAMBIÉN

3.1 GÉNERO, AMOR Y DESEO: UNA TOPOGRAFÍA LITERARIA

Los conceptos dedicados a analizar la totalidad, o lo que de ella queda rastro en la Historia, de la escritura de las mujeres han sido canalizados principalmente desde la teoría feminista francesa, que surge de los caminos iluminados por Lacan y Derrida, para adoptar una postura femenina: las mujeres desde las mujeres para las mujeres, porque era necesario. De entre el andamiaje falocéntrico que sigue sosteniendo a las grandes obras, ese mismo que sumió en la oscuridad, las sombras y lo doblemente en la profundidad a la Otra Literatura, teóricas como Cixous e Irigaray establecen la diferencia de estas escrituras a partir del cuerpo, como un ámbito escindido entre el orden simbólico regido por la Ley del Padre, como mencionaba anteriormente, y todas aquellas pulsiones que han sido relegadas, llevadas al margen, puestas en la frontera de la nada, de dicho orden.

La lectora descubrirá en este capítulo que escribo sobre topografías porque los lugares y los espacios importan, adquieren una especie de numen canónico cuando están ubicados y señalados desde lo hegemónico. Ser la contra-hegemónica, el otro lado, desde lo oscuro, requiere también de su propia localización, incluso en el no-espacio. No podemos escribir sobre el cuerpo, sobre el valor devaluado desde el binarismo biológico y cultural, sin escribir desde y en contra el espacio, aquel que ya ha teñido y determinado el *logos* central de la literatura. Los márgenes importan.

Las ubicaciones no sólo espaciales sino epistemológicas dentro del pensamiento universal totalizador responden a la presencia y a la ausencia, al ser y no estar, al sujeto y al objeto: desde estas oposiciones duales podemos rastrear y empezar a mapear los síntomas y las figuras del poder establecidas en el cisheteropatriarcado, pues ¿cómo confrontarlo si no se conoce, si no estudia ni se rastrea a profundidad? Propongo, entonces, que la topografía se expanda hacia las fronteras de lo incierto, como una manera de vindicación nueva y apropiativa de los modos de escritura del cuerpo, tornando una impostura política y literaria desde el análisis de *La última niebla*. Las formas de poder están presentes en todos los lugares y tiempos, y es necesario marcarlas en el mapa mental de “la gran impostura masculina”, como diría Cixous, para crear los propios. Una topografía de cada habitación propia, localizada en un mapa diverso, expansible, que franquee y perfore todo los discursos.

Para establecer puntos de concordancia y de unión topográficos en este sentido, es necesario develar y rastrear el “ser mujer”, que en *La última niebla* se mantiene como una compulsión confrontativa. Imaginemos cómo esta diáspora de escritura realizada por mujeres es también una respuesta a la colonización política, de la cual está étnica y genéricamente regida por el imperio de lo propio, sostenido a su vez por mecanismos y sistemas de exclusión. La diáspora es un movimiento de un territorio a otro, según la teoría poscolonial descrita anteriormente, en la que también encontramos intersecciones con los estudios feministas por su relación con lo marginal, en el sentido fronterizo del texto. La topografía literaria de la escritura de las mujeres tendría que estar alejada, totalmente, de esta gran impostura masculina, desapropiada del sistema y apropiada de los cuerpos: nuestros cuerpos.

Esta propuesta topográfica espacial, política y, sobre todo, literaria anula también la sistematización, clasificación y jerarquización de la escritura en tanto que las palabras y los textos dejan de ser hegemónicos para convertirse, desde este tipo de análisis ubicacional, en

un numen mapeable de aquello separado de la consecuente devaluación de los términos “femenino”, “mujer”, “demasiado todo” o “demasiado nada”.

El lenguaje, al estar atado a la significación también de la esfera del imperio de lo propio (en su sentido de lo que está bien y es correcto, pero también en el de lo transformado propio después del despojo), tendría que desatarse del miedo, que según Cixous se erige a partir de la escritura hegemónica, en razón de lo temible, el horror de la expropiación, de la separación, de la pérdida del atributo, es decir: el miedo a la castración. Esto en un sentido emblemático de lo que supone destruir y abolir lo universal en la literatura: el canon literario (lo general, lo gran totalizado, el sentido único e inamovible de la escritura). La topografía de estos no-espacios, entre-brechas, marginalias, umbrales y fronteras oscuras son desplazables, lo cual los hace, también, contrahegemónicos. Revolucionar desde un nuevo punto de partida el “ser mujer” y escribir desde ahí:

Si existe algo “propio” de la mujer es, paradójicamente, su capacidad para desapropiarse sin egoísmo: cuerpo sin fin, sin “extremidad”, sin “partes” principales, si ella es una totalidad es una totalidad, compuesta de partes que son totalidades, no simples objetos parciales, sino conjunto móvil y cambiante, ilimitado cosmos que eros recorre sin descanso, inmenso espacio astral.²¹³

Recorrer los espacios violentados es identificar el poder ejercido de entre todos los intersticios. Tal como lo plantea Gough y los, al menos, ocho ámbitos mencionados en el apartado 1.3 de esta tesis,²¹⁴ en que la expresión machista de la violencia se refleja por medio del poder de la dominación masculina. De ellos, al menos tres están presentes en *La última niebla*: negarles a las mujeres su sexualidad (o imponerla), confinarlas físicamente o impedirles el movimiento y usarlas como objetos en transacciones. Recapitulemos: la mujer narrada por Bombal llega a la casa envuelta en la niebla y rodeada de lluvia, lo cual ya nos

²¹³ Hélène Cixous, *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*, p. 48.

²¹⁴ *Vid.* p. 49 de esta tesis.

anuncia el ambiente onírico en el que devendrá la obra; está recién casada con su primo, quien le recuerda:

—¿Para qué nos casamos?

—Por casarnos —respondo.

Daniel deja escapar una pequeña risa.

—¿Sabes que has tenido una gran suerte al casarte conmigo?

—Sí, lo sé —replico, cayéndome de sueño.

—¿Te hubiera gustado ser una solterona arrugada, que teje para los pobres de la hacienda?

Me encojo de hombros.

—Ese es el porvenir que aguarda a tus hermanas...

Permanezco muda. No me hacen ya el menor efecto las frases cáusticas con que me turbaba no hace aún quince días.

Una nueva y violenta racha de lluvia se descarga contra los vidrios.²¹⁵

Resuenan las palabras *solterona*, *arrugada*, *pobres*, *encoger*, *lluvia*, *contra* como resuena el intercambio del cuerpo de la mujer entre la niebla hecho desde la misma familia en “beneficio” de ella, esclareciendo un panorama violento en el que se erigen los demás elementos de la novela, para después contradecirlos. Este tipo de violencia es el que visibiliza Bombal para después, más adelante, contraponerla desde la narrativa del mismo cuerpo intercambiado, ahora político, entre la niebla.

Se hace visible también la negación de una sexualidad ya soterrada por parte de los personajes masculinos alrededor de todo el curso de la novela. Se insiste en un recurso silenciador del cuerpo en el que las mujeres dentro de la niebla y a través de ella tienen que recurrir a amantes para satisfacer los deseos que les son negados. Este es el punto máximo del culminación del deseo: ya no la convivencia sexual, aceptada y por ella hegemónica del matrimonio, sino el goce mismo del propio cuerpo por y a pesar de todo:

²¹⁵ María Luisa Bombal, *La última niebla*, pp. 35-36.

Me acomete una extraña languidez. Cierro los ojos y me abandono contra un árbol. ¡Oh, echar los brazos alrededor de un cuerpo ardiente y rodar con él, enlazada, por una pendiente sin fin...! Me siento desfallecer y en vano sacudo la cabeza para disipar el sopor que se apodera de mí.

[...] Hombres y animales vienen a desplomarse, exhaustos, a mis pies. Se alinea delante de mí una profusión de alas muertas, de pobres cuerpos mutilados, embarrados.²¹⁶

Reconocer esta topografía liminal es parte del proceso que Spivak ha propuesto para la deconstrucción de los mecanismos de poder del falogocentrismo desde la voz (y, en este caso, de la escritura) de los y las subalternas. Se crea, así, una hibridación diaspórica de lo teórico y lo poético, y lo político y lo libidinal, para desatar las amarras de la autocensura impuesta a la escritura, motivada también por una topografía corporal inédita como (re)descubrimiento de lo que antes estaba inmerso, afianzado en los espacios privados, en las figuras del hogar, en las amas de casa ideales. El cuerpo se vuelve político y reencarna su propio significado (*karpos*, del sánscrito *gahr*, encerrar, contener; y *gharbas* embrión), para volverse escritura, un territorio múltiple que evade la conquista colonial falogocéntrica “entre cuerpo y espíritu a través de un yo que trasciende los límites de las divisiones binarias”.²¹⁷ nunca más sin nosotras.

Binomios de género e implicaciones teóricas

El género ha sido debatido y confrontado a lo largo del siglo pasado por decenas de teóricos y teóricas. De éste surgen otros que también se insertan en el universo de la diversidad sexual,

²¹⁶ María Luisa Bombal, *op. cit.*, pp. 49-50.

²¹⁷ Lucía Guerra, “Perspectivas poscoloniales: los espacios subalternos de la mujer”, en *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*, p. 51.

las identidades de género y las características sexuales, como: cisgénero, cissexismo, expresión de género, heterosexismo, intersexualidad, queer, trans, por mencionar algunos.²¹⁸

El concepto mismo trata de abarcar los atributos sociales, históricos, culturales, económicos, políticos e, incluso, geográficos, entre otros, que se les han asignado a los hombres y a las mujeres, de manera diferente, claro está. Estos atributos, a su vez, son características que refuerzan lo “masculino” y lo “femenino”. Aunque, como he mencionado, el género tiende a ser fluido y nómada, tal como los estudios y los textos que se dedican a ello.

El concepto de género es el centro mismo de los estudios feministas y, por ende, atraviesa esta tesis desde una perspectiva transversal e interseccional. La introducción de los estudios de género y los feminismos tanto en las ciencias sociales como en las humanidades propone una redefinición estructural, simbólica y política de todos los grandes temas, de todos los estudios y de todo lo producido ahora y anteriormente. El género es una ventana de escape hacia una revolución, cuya implicación es desnaturalizar la violencia, desbiologizar la cultura y todos los ámbitos involucrados, es decir, no es el sexo sino el género la causa de la opresión y dominación del territorio, en este caso específico, epistemológico de las mujeres:

El género no debería entenderse como una identidad estable o el lugar de una agencia desde la cual surgen las acciones, por el contrario, el género es una identidad tenuemente constituida en el tiempo, instituida en el espacio exterior a través de la repetición estilizada de las acciones.²¹⁹

Y Spivak agrega, además, desde la visión poscolonial en la que inserto este análisis para la bruma bombaliana, que esta realidad responde también a cuestionamientos de raza y clase, contruidos, por ejemplo, desde la narrativa de *La última niebla*:

²¹⁹ Lucia Guerra, *op. cit.*, p. 140.

Entre patriarcado e imperialismo, constitución del sujeto y formación del objeto, desaparece la figura de la mujer, no dentro de una nada prístina, sino dentro de un violento ir y venir que es la figuración desplazada de la “mujer del tercer mundo” atrapada entre la tradición y la modernización. Estas consideraciones revisarían cada detalle de los juicios que parecen válidos para una historia de la sexualidad en Occidente.²²⁰

La visibilización de la literatura escrita por mujeres, entonces, es un problema político, como me he dedicado a escribir y describir a lo largo de esta investigación: no es natural ni biológico, sino una desigualdad violenta que depende de una estrategia narrativa, ensayística, híbrida y lírica, como es el caso de la literatura, enfocada en el cuerpo político, en la re-visión y en la escritura misma.

“El poder resultante de un abuso de poder nunca es para siempre”,²²¹ dice Victoria Sau, y ésta es quizá la época en la que se hace tangible. Regresar, ver y leer a autoras como María Luisa Bombal es ir desvinculando el poder hegemónico del canon literario, construido en la base de un poder patriarcal, heterosexual y blanco. El género es una práctica cultural que puede ser representada desde la escritura y que se fundamenta en una noción culturalizadora del cuerpo. Por eso Bombal escribe: “la belleza de mi cuerpo ansia, por fin, su parte de homenaje”,²²² repito, con una conciencia casi totalizadora del género a través del cuerpo político. ¿Qué tanto la norma generalmente producida y diseminada desde los centros hegemónicos es asimilada o readecuada en otro contextos?

¿Qué pasa con los signos cuando se trasladan de un tiempo lejano a uno cercano? En tanto que el género es una construcción cultural que asigna una identidad determinada, el análisis de *La última niebla*, desde la crítica literaria feminista, debe también cuestionar los estatutos instituidos del binomio masculinidad/feminidad que moldean el comportamiento y

²²⁰ Gayatri Spivak, “¿Puede hablar el subalterno?”, en *Revista Colombiana de Antropología*, p. 358.

²²¹ Victoria Sau, *Reflexiones feministas para principios del siglo*, p. 72.

²²² María Luisa Bombal, *op. cit.*, p. 50.

el sentido de la identidad. Las figuras femeninas en la novela responden a este binomio y dependen de él por su establecimiento en un sistema escritural devenido del falogocentrismo. No por ello su escritura deja de estar inscrita, al mismo tiempo, en una forma reivindicativa, revolucionaria y política de ver, sentir y leer el cuerpo de las mujeres.

Al seguir esta línea de análisis, el falo simbólico del canon patriarcal se establece como emblema del poder del padre y del orden simbólico, además de ser bastión y lugar de intercambio. Este intercambio se produce en una movilidad a manera de espejo en la narrativa de Bombal, desde la cual deshace la esfera aparentemente inamovible del deseo sexual femenino y que, al menos, intenta destituir el hecho biológico que distingue a los hombres de las mujeres: escribir, entonces, desde el yo también siento, yo también me reconozco en tu cuerpo (“miro este cuerpo de hombre que se mueve delante de mí [...] este cuerpo grande y un poco torpe yo también lo conozco de memoria; yo también lo he visto crecer”),²²³ yo también soy cuerpo y me escribo (“y será lo mismo hasta que la vejez me arrebatte todo derecho a amar y a desear, y hasta que mi cuerpo se marchite y mi cara se aje y tenga vergüenza de mostrarme sin artificios a la luz del sol”).²²⁴

Ante este contexto, el concepto de género en *La última niebla* se convierte en un carácter sustantivo atribuido a la diferencia sexual correspondiente a un mecanismo cultural, marcado por el cuerpo, en el que se reflejan, también, los mecanismos de poder. Cabe destacar que la mujer de la niebla se guía a través de ella por su propio deseo de reescribir las sensaciones de su cuerpo, alejada del de su marido, siguiendo así no a una figura masculina sino a un deseo de ser amada por algún otro cuerpo. En esta escritura desde el cuerpo radica la revolución de Bombal, apartada de la noción categórica y unívoca del ser hombre y ser mujer de su época, y en la que inserta, sin querer, diversificaciones de las organizaciones sociales de poder.

²²³ María Luisa Bombal, *op. cit.*, p. 34.

²²⁴ *Ibidem*, p. 47.

Queda claro que la intención de María Luisa Bombal no era desmitificar desde el propio sistema (literario) los huecos y los silencios, zonas del texto de la Gran Literatura que quedaron vacíos por la imposición patriarcal, todo lo que se narra y se escribe acerca de las mujeres. Pero terminó llenando algunos de esos llanos y nos devolvió una forma diferente de expresión del género por medio de la cultura. Aunque lo hace sutilmente, pues por estar rodeada de los signos propios “de mujer” de su época no podía desmontar la reiteración estática y no dialéctica de la literatura de su época de forma completa.

La última niebla está en los límites de esta prisión del género descrita por Lucía Guerra en tanto su carácter ambivalente, débilmente contradictorio, pero transgresor desde la narrativa corporal, poniendo en cuestionamiento las visiones y narraciones de todo lo femenino. Así, Bombal cuestiona los propios ámbitos del género que habían sido representados en la literatura de su tiempo: llegar a ser (mujer), acciones incesantes (de mujer) que se repiten, normas (de mujer) afincadas en una ficción que se disfraza como la ley natural (el deber ser mujer). La identidad genérica se empieza a desdibujar como entre la niebla, pues ésta es también una de sus funciones: ser una bruma ambivalente que disfraza y matiza todo. Ser mujer, desde lo femenino, pero transgrediendo esos límites: ser mujer infiel, ser mujer que desea a otra mujer, ser mujer encarnada en el deseo, ser mujer que siente. Todo está presente y no al mismo tiempo desde las múltiples y arrebatadoras significaciones de la niebla.

Los márgenes heterosexuales

¿Cómo vamos a reescribir el mundo cuando “las herramientas del amo nunca desmontan la casa del amo”?, como afirmó Audre Lorde durante la Primera Marcha por la Liberación

Lésbica y Gay en Washington, en 1979. Los márgenes heterosexuales o, como lo llamaría Adrienne Rich, el heterocentrismo incuestionado, pueden quebrantarse y cruzarse para leer, escribir o vivir el mundo entero de manera diferente.

La canalización de los roles sexuales y genéricos en la sociedad son identificables en cualquier reflejo de ésta misma, como puede notarse en la narrativa de Bombal y en la de muchas mujeres a lo largo de la historia. La representación del amor o el deseo entre mujeres es todavía más nublada que la escritura que ellas hacen de los cuerpos femeninos puestos en un sistema cisgenérico y heterosexual reflejado en la literatura. Pero Bombal pone en entredicho el heterocentrismo desde la bruma de la niebla que ayuda a matizar todos los temas del deseo sexual femenino que nadie había intentado ni siquiera escribir: la infidelidad y el lesbianismo. Este último todavía más escondido que el primero, ambos desdibujados y revestidos por un ambiente de ensoñación y onírico que los coloca en el pedestal de lo imposible pero presente de cualquier forma.

Bombal se pasea por estos márgenes y, aunque no los instituye completamente, tampoco los abole. Éste es sólo el principio de la desnaturalización patriarcal del cuerpo-texto, un cuerpo político contradictorio. La sexualidad en *La última niebla* llega como a pinceladas de cierta manera visibles como para que sean vistas y leídas en contra, de una manera desfigurada de los discursos normativos. Una revolución encubierta y estratégica, una forma de buscar el derrumbe desde dentro, pues (...)

para las mujeres la necesidad y el deseo de apoyarse mutuamente no son patológicos sino redentores, y hay que partir de este conocimiento para redescubrir nuestro auténtico poder. Esta conexión real es la que despierta miedos en el mundo patriarcal [...] La interdependencia entre las mujeres es el camino hacia la libertad que permite

que el Yo sea, no para ser utilizado, sino para ser creativo. Ésta es la diferencia entre un estar pasivo y un ser activo.²²⁵

De allí que entonces reescribir el mundo desde nuestros cuerpos sea, como afirmaba Jeffrey Weeks, una manera de retomar la sexualidad, así como las palabras, las imágenes, los rituales y las fantasías,²²⁶ todo esto desde la definición de cuerpo como organismo para elaborar y reanudar el género: para destituir las prácticas sociales asignadas a él. María Luisa Bombal tiene que asociarse a esas prácticas y escribir desde ellas, también, para mimetizarse y construir a partir de ese punto de partida un discurso diferente, para esconderse entre los sistemas simbólicos de conocimiento, que también son instrumentos de dominación, como afirmaba Bourdieu: estos “hacen posible un consenso dentro de una comunidad con respecto al mundo social y que, a la vez, contribuye a la reproducción del orden social”.²²⁷

El fantasma normativo del sexo tiene un carácter persecutorio en *La última niebla*, pues en cuestión de su construcción cultural cada uno de los personajes es seguido y atravesado por esa línea fina entre el antifaz de lo natural y lo confrontativo, generando así una profusión de efectos bajo apariencia de lo real pero que están dentro de un rompecabezas interno, absorbidos por la ensoñación de toda la niebla que les rodea.

Son, sobre todo y contra todo lo demás, las mujeres en la niebla las que se atreven a cuestionar el guion performativo del género en su época para hendirlo, horadarlo y transformarlo, sutilmente, en un papel incorporado a la identidad que se les asignó, rechazando lo inamovible e instaurando un argumento polisémico y vaporoso, susceptible a los cambios y a las acotaciones, siendo a la vez efigie y motor de versiones distintas de la sexualidad en circunstancias diferentes.

²²⁵ Audre Lorde, *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, p. 92.

²²⁶ Jeffrey Weeks, *El malestar de la sexualidad. Significados mitos y sexualidades modernas*, p. 24.

²²⁷ Pierre Bourdieu, *El sentido práctico*, p. 136.

Se nos presenta así, de cuerpo entero, repositorio de lo expelido por la masculinidad hegemónica y atracción de la idealización liberatoria de lo femenino, Regina, quien es también la imagen de un acercamiento caliginoso a un modelo no heterosexual en *La última niebla*, cuestionando el deseo exclusivo por la dependencia a lo masculino:

La niebla se estrecha, cada día más, contra la casa. Ya hizo desaparecer las araucarias cuyas ramas golpeaban la balastrada de la terraza. Anoche soñé que, por entre rendijas de las puertas y ventanas, se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles, y se entrelazaba a mis cabellos, y se me adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo... Sólo, en medio del desastre, quedaba intacto el rostro de Regina, con su mirada de fuego y sus labios llenos de secretos.²²⁸

Como reflejo, la mujer de la niebla se ve en Regina. Pero, dentro de estos parámetros de significación genérica, representa también un salto hacia afuera de los márgenes heterosexuales. La pulsión del deseo recae desde una visión femenina en otra figura también femenina, reforzando lo contra-hegemónico en Bombal, pues los términos sobrepuestos en el texto de lo femenino y la lesbiandad cumplen la función de ser expelidos por el discurso masculino y falocéntrico. Así, estas imágenes de atracción lésbica soterradas son un *continuum* a lo largo de toda la novela, enterradas en una aspiración más que en un deseo de lesbiandad, pero presente incluso de esta manera:

Regina se pone de pie, cruza con lentitud el salón, se allega a mí casi hasta tocarme. Tengo muy cerca de mi cara su cara pálida, de una palidez que no es en ella falta de color, sino intensidad de vida, como si estuviera siempre viviendo una hora de violencia interior. Regina vuelve a cruzar el salón para sentarse nuevamente junto al piano. Al pasar sonríe a su amante, que envuelve en deseo cada uno de sus pasos. Parece que me hubieran vertido fuego dentro de las venas. Salgo al jardín, huyo.²²⁹

²²⁸ María Luisa Bombal, *op. cit.*, p. 45.

²²⁹ *Ibidem*, p. 40.

El deseo y la atracción sexual surgen de un sistema normativo, quebrado apenas por estas recapitulaciones, imágenes contrarias de lo heterosexual representadas por espejos, de forma paralela al heterosexismo incuestionado, visibilizado de forma anacrónica. Se crea así una realidad alterna en la que los deseos y las pulsiones de ambas mujeres presentes en cuerpo es constituida y reafirmada sólo por las sensaciones: el tacto, el olfato, las emanaciones, todo lo sensorial confirmado por medio de la naturaleza: lluvia, niebla, agua, estanques, bosque.

Esto se advierte incluso desde antes de iniciar cualquier introducción a la novela, en el prólogo de Amado Alonso, quien escribe: “la niebla es un leitmotiv [...] sorprende la riqueza sensual con que está constituida [, su] función poética es la ser el elemento formal del ensueño en que se vive zambullida la protagonista”.²³⁰ La naturaleza convive con el cuerpo femenino en una especie de retorno a lo material *per se* de lo materno, del origen mismo de todas las cosas. En otras palabras, “la narrativa de María Luisa Bombal expresa el conflicto básico entre materia y espíritu, entre una suprarrealidad sensual que ha sido marginalizada y una realidad consciente y racional”.²³¹

Regresamos así a la vivencia sensual del cuerpo que prima desde el deseo erótico de desapegarse de la norma, en una búsqueda del amor en una sociedad dominada por las categorías cerradas del género, establecidas, en este caso, en la primera década del siglo XX, rodeadas a su vez por estrictos cajones de los conceptos moralistas del ser y estar como “mujer”. De manera simbólica, la casa y el exterior en *La última niebla* se vislumbran como no-espacios de la vitalidad y la fuerza de la naturaleza, correspondiente y paralela al erotismo fundado en el confrontamiento heterosexual:

²³⁰ Amado Alonso, “Aparición de una novelista”, prólogo de *La última niebla*, p. 20.

²³¹ Lucía Guerra, “Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: una dualidad contradictoria entre el ser y el deber-ser”, disponible en: <https://revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/download/41159/42696/0> [Consultado el 5 de mayo de 2019].

Angustiada, entro al salón, prendo una lámpara. Ahogo una exclamación de sorpresa. Regina se ha quedado dormida sobre el diván. La miro. Sus rasgos parecen alisarse hacia las sienes; el contorno de sus pómulos se ha suavizado y su piel luce aún más tersa. Me acerco. Ignoraba que los seres embellecieran cuando reposan extendidos. Regina no parece ahora una mujer, sino una niña, una niña muy dulce y muy indolente.²³²

De la misma forma, los cuerpos del deseo masculino son sustituidos por elementos del exterior: la mujer de la niebla deja de lado el deseo por su marido para sumergirse en las aguas del estanque; deja de lado los espejos en el cuerpo de Regina para admirarla sin tapujos; se circunscribe en una realidad y en el sueño al mismo tiempo para dar paso al extrañamiento de las formas morales y correctas de sentir el propio cuerpo. La mujer de la niebla se (re)escribe a sí misma a través del cuerpo.

Cabe cuestionar, en este punto, ¿qué tanto la contradicción dual de los estereotipos de género afectan a la crítica que ve con ojos moralinos la obra de Bombal? O, por el contrario, los ojos críticos de los estudios feministas. ¿Qué tanto, entonces, los cuestionamientos de la naturaleza devenida mujer y viceversa se están confrontando? Si el análisis es interseccional, también cabe polemizar: ¿por qué las mujeres en *La última niebla* (y no sólo en esta novela sino en toda su obra) son mujeres blancas, burguesas, negadas a la conciencia de sus privilegios, encarnadas en un ensimismamiento prolongado? ¿Por qué Bombal deja caer las insinuaciones y regresa al heterocentrismo, relegando su deseo por (ser) Regina y perpetrando, otra vez, la realidad?: “Y siento, de pronto, que odio a Regina, que envidio su dolor, su trágica aventura y hasta su posible muerte. Me acometen furiosos deseos de acercarme y sacudirla duramente, preguntándole de qué se queja, ¡ella, que lo ha tenido todo! Amor, vértigo y abandono”.²³³

²³² María Luisa Bombal, *op. cit.*, p. 43.

²³³ *Ibidem*, p. 83.

Esto se encuentra en el mismo campo semántico de las preguntas y el intento de respuestas eternas del porqué de la violencia hacia las mujeres: ¿por qué se dejó golpear?, ¿por qué no denunció antes?, ¿por qué no se salió?, ¿por qué siguió?, ¿por qué elegir ser víctima? Ninguna mujer, incluso en el universo de lo epistemológico, es culpable de lo que sobreviene en un sistema que la ha oprimido por siglos. En ello se equivoca Lucía Guerra al cuestionar la postura personal de Bombal: “Un hecho sorprendente para quien estudia la obra de María Luisa Bombal es constatar que la autora poseía una ideología muy conservadora y que su visión de los sexos reflejaba una internalización de esos valores”,²³⁴ definiéndola a partir de su forma de vivirse mujer, en un privilegio moral, por así decirlo, del feminismo que se ubica “superior” a aquellas mujeres que se han negado a quitarse el velo y ponerse las afamadas “gafas violetas”. Es, incluso, me parece, violento hacer un análisis diacrónico de la obra de María Luisa Bombal sin tomar en cuenta la época y las circunstancias en las que vivió. Recordemos a una Bombal nublada por el amor romántico, a una que estuvo a punto de matar a su amante a consecuencia del mismo sistema misógino que la permeaba también a ella, a una exiliada de su país, de los premios y del reconocimiento, a una que a pesar de todo, y por sobre todo, logró publicar y colocarse cercana al margen del canon, aunque haya sido olvidada por la historia y vuelta a poner en las sombras.

La femineidad fabricada se cuestiona justo desde ese sistema en *La última niebla*, por pedazos pequeños y temerosos pero entendibles. Las prescripciones de la conducta designada a la mujer son parte de una red de intercambios devenidos en atavíos del orden simbólico

²³⁴ Y continúa en su artículo afirmando: “La obra de María Luisa Bombal, entonces, hace sentir que esta confluencia de lo marginal y lo convencional culmina en una hermeticidad, en un cauce que no tiene salida. Y las categorías de esta visión del mundo tan apropiadamente reflejadas en una configuración dual y tensiva se relacionan de manera homóloga con la circunstancia histórica de la mujer latinoamericana quien, en la década de los años treinta, ni siquiera poseía el derecho a participar activamente en la política. Sin duda, aparte de esa hermeticidad también se da una zona vacía, un silencio donde el negativo de la cara reprimida del sello, es decir, la ira, la rebeldía y el cuerpo de la mujer verdadera, se ocultan en nombre de un pudor y un eufemismo impuestos a la literatura femenina de la época”. Lucía Guerra, *op. cit.* p. 98.

falogocéntrico, en el que cuerpo femenino permanece latente en los márgenes subversivos.

Dice Luce Irigaray:

En una cultura que favorece la computación y el inventario de unidades individuales, la sexualidad de la mujer no es una ni dos, se resiste a ser contada, y de allí que ese margen o exceso que se opone a toda definición falogocéntrica haya sido reducida a un vacío y a la nada. Pero, lejos de ser un espacio en blanco, la sexualidad de la mujer es múltiple y plural, más allá de las alternativas binarias entre actividad clitoral y pasividad vaginal en función de objeto y suplemento para la actividad masculina.²³⁵

La última niebla, sin intención de hacerlo, pero incluso con ello presente desde la escritura, a consecuencia de repensar el propio cuerpo, llena esos espacios y supera los márgenes, los trastoca delicadamente y confronta esas alternativas binarias para satisfacer los placeres sin la necesidad del falo, llevando así al cuerpo a una mutabilidad del deseo representada en la naturaleza, para tener así una libertad en el umbral de lo normativo, aunque sea mínima:

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 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.²³⁶

Los cuestionamientos que se le pudieran hacer a la obra de María Luisa Bombal se hacen desde la percepción de que la crítica debe ser al mismo tiempo sincrónica y diacrónica, para así extender este universo de lo femenino y tratar de entenderlo a cabalidad, incluso desde

²³⁵ Luce Irigaray, *Espéculo de la otra mujer*, p. 28.

²³⁶ María Luisa Bombal, *op. cit.* p. 42.

nuestras propias identidades, que conocemos poco a poco con los textos desperdigados sobre los cuerpos de las mujeres. En este rompecabezas se encuentra *La última niebla*, como un halo de oscuridad en la misma sombra, que trae amarradas por coincidencia las palabras de Audre Lorde:

En un mundo de posibilidades para todas, nuestras visiones personales contribuyen a poner los cimientos de la acción política. Al no reconocer las diferencias como una fuerza fundamental, las feministas académicas no consiguen superar la primera lección patriarcal. En nuestro mundo, divide y vencerás debe convertirse en definamos y cobremos fuerza [...] Simone de Beauvoir dijo en una ocasión: “Debemos extraer la fuerza para vivir y las razones para actuar del conocimiento de nuestras auténticas condiciones de vida”. [...] El racismo y la homofobia son condiciones reales de nuestra vida aquí y ahora. Insto a cada una de las mujeres aquí presentes a que se sumerja en ese lugar profundo de conocimiento que lleva dentro y palpe el terror y el odio a la diferencia que allí habitan. Ya que vea el rostro que tienen. Es la condición para que lo personal y lo político puedan comenzar a iluminar nuestras decisiones.²³⁷

Estamos atrapadas en un eterno lenguaje falocrítico y en un tejido amañado de construcciones culturales que no nos representan. Hasta el siglo pasado, en el que habitó Bombal, las mujeres estaban exiliadas de sí mismas, incorporadas y circunscritas a una economía, cultura, política y deseo identificable con las necesidades masculinas. La importancia de construir no sólo una narrativa política por medio de la escritura sino un espacio político para nosotras recae en ésto. Y lo estamos construyendo.

Preguntarse y plantearse, entonces, desde la crítica feminista literaria cómo nos vamos a escribir no sólo a nosotras sino que se cuestione y se obligue a preguntar, siempre y a partir de ahora: “cómo es la otra mujer, cómo la estoy nombrando y de qué manera ella me está nombrando a mí”. De esta forma construir y establecer una comunidad ya no canónica sino

²³⁷ Audre Lorde, *idem*.

horizontal, confrontativa con lo que queda del falocentrismo, que todavía permea todo. Incluir, entonces, la visión latinoamericana y no sólo eurocéntrica del conocimiento sobre nuestra propia narrativa del cuerpo, regresar sobre los pasos de las otras mujeres y hacer una re-visión interseccional: preguntar y cuestionarlo todo, ¿por qué y cómo estoy aquí?, ¿por qué y cómo la otra junto a mí no? Visibilizar la diversidad sexual, dar cabida a la lesbiandad, a lo no hegemónico: desfronterizarlo todo; poner en los hemisferios la cuestión heterosexual, racial, de clase y de etnia. Crear espacios nuevos. Narrar el cuerpo político desde esos intersticios del género.

CONCLUSIONES

LA FELICIDAD NO ES MÁS QUE TENER UN CUERPO

Después de este recorrido por los motivos estéticos, sociales y políticos de *La última niebla* de María Luisa Bombal, queda la insistencia de retomar, releer y re-venir la lucha de los feminismos en América Latina por retomar los espacios que nos corresponden y que surge de un punto liminal, ocupando todo el margen para llegar al centro: establecernos en la frontera de lo escrito y rodearlo; pasar por lo ya hecho y por todos los procesos de significación conocidos: re-significarlo todo.

Pienso entonces en el espacio que habitamos ahora, en la escucha de nuestras voces, en los lugares restablecidos, y el grito de “nunca más sin nosotras” cobra sentido. Si la historia del siglo XX es revolucionaria y luminosa es porque también empiezan a figurar voces y cuerpos que ver y escuchar desde un nuevo mundo para escombrar nuevas ideas. Los cuerpos y las voces de las mujeres que siempre habían estado ahí empezaron a figurar y esto quedó plasmado en la escritura y en las acciones de muchas de ellas. Para confrontar al *logos* patriarcal es y sigue siendo necesaria la enunciación como forma de articulación para nuevas estrategias identitarias.

La pauta que marcó la obra de María Luisa Bombal, colocando una nueva narrativa en el mapa de los espacios que antes estaban cerrados, ofrece caminos y brechas más amplias para el devenir del siglo XX, como antecedente de muchos narradores y narradoras latinoamericanas, llenos de no-espacios reivindicadores, textos diversos desde el cuerpo y sobre el cuerpo y su sexualidad. De ahí que la crítica feminista pueda tomar dos diferentes caminos en su aplicación: el intento por reformar los criterios establecidos por varones burgueses de raza blanca desde el interior del sistema académico, manteniendo los cuestionamientos sin, al mismo tiempo, contradecir al canon de la academia; y la escritura

totalmente al margen de los criterios académicos, adoptando una posición “reaccionaria” y contrahegemónica:

La dinámica entre una visión política y la demanda de una nueva visión de la literatura es clara: sin el crecimiento de un movimiento feminista, los primeros caminos de la academia feminista no se podrían haber hecho; sin la agudeza de la conciencia feminista negra, la escritura de las mujeres negras hubiese quedado en el limbo entre la crítica del macho negro misógino y las feministas blancas en la lucha todavía por desenterrar la tradición de la mujer blanca; sin un movimiento lésbico-feminista articulado, los escritos lesbianos permanecerían aún en ese rincón donde muchas de nosotras solíamos escondernos a leer los libros prohibidos “con mala luz”.²³⁸

Al seguir la línea crítica de Adrienne Rich, nos damos cuenta de que todavía faltan muchas voces, cuerpos y textos de la diversidad de mujeres que somos y que habitan o habitaron junto a otras voces, otros cuerpos y otros textos.

La enunciación pautada incide en la construcción de una identidad que ahora es dinamitable gracias a las narrativas políticas del cuerpo que se han ido escribiendo a lo largo del siglo pasado y que se siguen (re)escribiendo, por medio de una explicación y (re)construcción de la identidad emergente y oximorónica, como plantea Helena González en su ensayo sobre espacios y naciones.²³⁹ Es decir, estas identidades situadas en un Estado-nación como Chile y en un género narrativo correspondiente también al género social de lo femenino son cumbres identitarias marcadas ahora por la subjetividad, lejos del total universal, deconstruyendo todos los significados.

Desde la construcción *otra* de los signos, *La última niebla* deja un quebrantamiento del género tal, tanto narrativo como femenino, que abre paso al intersticio del realismo

²³⁸ Adrienne Rich, “Cuando las muertas despertamos: escribir como re-visión”, en *Sobre mentiras, secretos y silencios*, p. 46.

²³⁹ Helena González Fernández, “La enunciación como estrategia identitaria”, en *Género y nación. La construcción de un espacio literario*, p. 157.

mágico, esto desde dos puntos de partida del quiebre: representación alterna de la realidad (la literatura como espejo de las experiencias ciertas de la alienación de las mujeres, esto es: la destitución incendiaria del sistema cisheteropatriarcal desde el silencio y la niebla) y la autorepresentación alegórica (la literatura como espejo teórico-demostrativo de lo onírico: un territorio mapeable de la transgresión lírica).

La importancia de la narrativa de Bombal radica, en el sentido más puro de la palabra, ahí: desde la raíz, en destacar un sistema literario inestable y vulnerable: espacios subalternos donde también existen los textos y los cuerpos *otros*, las mujeres *otras*, la forma de narrar *otra*. Aquello que no es canónico ni hegemónico, pero no tiene por qué serlo: el valor de narrar políticamente es esa contra-hegemonía. Podemos leer de otras maneras, desde los afectos, desde los cuerpos y desde las disidencias sexuales, pues si hay un lenguaje, un léxico común e incendiario, es porque hay una colectiva común e incendiaria.

Y como María Luisa Bombal, muchas otras escrituras subalternas se están (re)descubriendo en este imaginario entrecruzado e identitario del género, por medio del repertorio *otro*, apropiándose de los géneros y de los géneros literarios y, sobre todo, del lenguaje. Hablar, pensar, escribir y ordenar la forma de ver el mundo desde las escrituras subalternas para cohesionar la resistencia: construir un territorio literario y político *otro*, nuestro. Crear, así, nuevas gramáticas y lenguajes aprendidos para desaprender los otros como una especie de (re)escritura del mundo, como lo plantea Ursula K. Le Guin: “ese es sólo el principio [...] pero en esto, responsable; en esto, autónoma; en esto, libre”.²⁴⁰ Crear ese espacio *otro* a partir de las identidades subalternas, las gramáticas divergentes, los grupos no homogéneos y el retorno a las experiencias de los individuos a través de la escritura, devenir cuerpo-texto: crear resistencia ante la resistencia.

²⁴⁰ Ursula K. Le Guin, “La hija de la pescadora”, p. 31.

Las nuevas formas de narrar el cuerpo desde lo político deben ser interdiscursivas, fragmentarias en el sentido de la intersección. Así, los y las lectoras y los textos y las voces *otras* podrán establecer un pacto de descubrimiento bilateral en un nuevo ensamblaje discursivo. La articulación diferente de la identidad de género *otra* genera un camino más amplio, abarcador de las experiencias lejanas y marginales, en el que es necesario desarticular el sujeto general universal lucaksiano. Es necesario, además, minar este territorio ya sesgado, que parte a la mitad el discurso del mundo, gobernado por lo masculino.

Difícilmente podríamos aseverar y sin embargo hay certezas de que respiramos - nosotras, las otras. ¿Tendremos que decir de nuevo que somos diversas y distintas, que nuestra aparente homogeneidad es un producto, el resultado, que son diversos y distintos los textos, las políticas, las poéticas, que tiempos como género cautivo la experiencia común de la inexistencia, de la supeditación en la historia, el paso temeroso de la esclava?²⁴¹

Recuperar, revisar, reescribir el mundo desde el lenguaje con el impulso más tenso de la emoción revolucionaria. Ser y estar desde y para nuestros cuerpos. “La felicidad no es más que tener un cuerpo”, escribió Bombal. Este es el principio.

²⁴¹ Ana Romani, “As papoulas, o xardín e uotros rubores; ou sobre o anxo da casa e al literaturas. (Apuntamentos e outras retóricas sobre as mulleres e as literaturas”, en *Escrita e mulleres. Doce ensaios arredor de Virginia Woolf*, p.146 [La traducción es mía].

BIBLIOGRAFÍA

BÁSICA

BOMBAL, María Luisa, *Obras completas*, Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, 2016.

———, *La última niebla*, 2a. edición, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1941.

COMPLEMENTARIA

“#Ropasucia”, en *La Tempestad*, miércoles 8 de marzo de 2017, disponible en: <https://www.latempestad.mx/ropasucia/>

“La desgracia de nacer mujer”, en *Mujeres*, Isabel Valdés, coord., *El País*, 3 de mayo de 2013, disponible en: https://elpais.com/elpais/2013/05/03/mujeres/1367558700_136755.html

“Ley 17595 que establece normas para otorgar los premios nacionales”, Ministerio de Educación Pública, disponible en: <https://www.leychile.cl/Navegar?idNorma=29135&idVersion=1972-01-08>

“Partidos, movimientos y coaliciones”, en *Biblioteca del Congreso Nacional de Chile, Historia Política*, disponible en: https://www.bcn.cl/historiapolitica/partidos_politicos/wiki/Frente_Popular

“Raquel Rodas: la equidad lingüística es esencial”, en *El Comercio*, disponible en: <https://www.elcomercio.com/tendencias/raquelrodas-equidadlinguistica-esencial-mujer-reflexion.html?>

AGOSÍN, Marjorie, “Entrevista con María Luisa Bombal”, en *The American Hispanic*, vol. III, núm. 21, noviembre de 1977, disponible en: <http://www.letras.mysite.com/bombal12.htm>

AGUILUZ IBARGÜEN, Maya, “Carne y cuerpo. Anotaciones sobre biopolítica”, en Maya Aguiluz Ibargën y Pablo Lazo Briones (coords.), *Corporalidades*, México, UNAM-CEIICH/Universidad Iberoamericana, 2010.

ALEGRÍA, Fernando, “La poesía”, en *Literatura chilena del siglo XX*, Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, 1967.

ALONSO, Amado, “Aparación de una novelista”, prólogo de *La última niebla*, 2a. edición, Santiago de Chile, Editorial Nascimento, 1941.

AMAT, Nuria, “Una escritora”, en *Juan Rulfo, el arte del silencio*, Barcelona, Omega, 2003.

ANDERSON IMBERT, Enrique, “El realismo mágico en la ficción hispanoamericana”, en *El realismo mágico y otros ensayos*, Buenos Aires, Monte Ávila Editores Latinoamericana, 1992.

ANGUITA, Eduardo, “Irrupción de la antología”, en *Antología de poesía chilena nueva*, Santiago de Chile, Empresa Editorial Zig-Zag, 1935.

AREA, Leila, “Introducción”, en *Revista Iberoamericana. Políticas familiares: Género y espacio doméstico en América Latina*, México, núm. 206, vol. LXX, enero-marzo 2004.

AUGÉ, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato: una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona, Editorial Gedisa, 2000.

BARTHES, Roland, “¿Adónde va la literatura?”, en *Variaciones sobre la literatura*, Barcelona, Paidós, 2002.

BEARD, Mary, “La voz pública de las mujeres”, en *Habla*, Mariana Azahua (trad.), México, Ediciones Antílope, 2018.

BHABHA, Homi. K., “Introducción”, en *Nación y narración*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, disponible en: http://www.sigloxxieditores.com.ar/pdfs/bhabha_nacion_y_narracion.pdf

BLANCHOT, Maurice, *El espacio literario*, Madrid, Editora Nacional, 2002.

BOURDIEU, Pierre, *El sentido práctico*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2007.

BRUNET, Marta, *Humo hacia el sur*, Buenos Aires, Losada, 1946.

CABALLERO WANGÜERMERT, María, “Género y literatura hispanoamericana”, en *Feminismo/s*, San Vicente del Raspeig, Alicante, Universidad de Alicante-Centro de Estudios sobre la Mujer, junio 2003.

CABNAL, Lorena, “Feminismo comunitario”, San José Costa Rica, 11 de septiembre de 2015, disponible en: <https://suds.cat/experiencias/857-2/>

CÂNDIDO, António, “Crítica y sociología (tentativa de aclaración)”, en *Literatura y sociedad*, México, UNAM-Centro Coordinador y Difusor de Estudios Latinoamericanos, 2007.

CASTAÑEDA, Martha Patricia, “En torno a la construcción del cuerpo femenino desde la concepción católica del mundo. Un enfoque antropológico feminista”, en *Corporalidades*, México, UNAM-CEIICH/Universidad Iberoamericana, 2010.

CERDA-HEGERL, Patricia, “El tema de la identidad en la historia y literatura chilenas”, en Karl Kohut y José Morales Saravia (eds.), *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Madrid, Iberoamericana, 2002.

CIXOUS, Hélène, *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*, Ana María Moix (pról. y trad.), Barcelona, Anthropos/Universidad de Puerto Rico/Dirección General de la Mujer, 1995.

DOLL CASTILLO, Darcie, “Escritoras chilenas de la primera mitad del siglo XX: trayectoria en el campo literario y cultural como criterios para una periodización de su producción”, en *Taller de letras*, núm. 54, Universidad de Chile, 2014.

DOMÍNGUEZ MICHAEL, Christopher, “La nieta gótica de Silvina Ocampo”, en *Confabulario*, México, 28 de julio de 2018, disponible en: <http://confabulario.eluniversal.com.mx/mariana-enriquez/>

DONOVAN, Josephine, “Feminism style criticism”, en *Images of Women in Fiction: Feminist Perspectives*, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1973.

EAGLETON, Terry, *Una introducción a la teoría literaria*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

FERNÁNDEZ MORENO, César, *Antología sobre lengua y literatura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.

FRANCO, Jean, “La prosa contemporánea”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, Madrid, Ariel, 1984.

GIARNELLI, Mempo, “María Luisa Bombal: la madre de todos nosotros”, Noticias 22 [video en YouTube], disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=QeugfFWSZYU>

GILBERT, Sandra y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary*, Yale University Press, 2000.

GLIGO, Agata, *María Luisa*, 2a. ed., Santiago de Chile, Editorial Andrés Bello, 1985.

GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Helena, “La enunciación como estrategia identitaria”, en *Género y nación. La construcción de un espacio literario*, Barcelona, Icaria, 2009.

GOUGH, Kathleen, “El origen de la familia”, citada en Adrienne Rich, “Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana”, trad. María-Milagros Rivera, en *Sangre, pan y poesía 1979-1985. Prosa escogida*, Barcelona, Icaria, 2001.

GUERRA, Lucía, “María Luisa Bombal: género y escritura como problematización de ‘lo femenino’ en la estética vanguardista”, en *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias*

literarias. Chile, Patricio Lizama y María Inés Zaldívar (coords.), Madrid, Iberoamericana, 2009.

———, “Introducción”, *Obras completas* [de María Luisa Bombal], Santiago de Chile, Empresa Editora Zig-Zag, 2016.

———, “Perspectivas poscoloniales: los espacios subalternos de la mujer”, en *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*, México, Universidad Nacional Autónoma de México-PUEG, 2007.

———, “Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: una dualidad contradictoria entre el ser y el deber-ser”, disponible en: <https://revistas.uchile.cl/index.php/RCL/article/download/41159/42696/0>

GUERRERO, Siobhan y Leah Muñoz, “Ontopolíticas del cuerpo trans: controversia, historia e identidad”, disponible en: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/10/4758/7.pdf>

HARAWAY, Donna, *Ciencia, cyborgs y mujeres*, disponible en: <http://kolectivoporoto.cl/wp-content/uploads/2015/11/Haraway-Donna-ciencia-cyborgs-y-mujeres.pdf>

HOBBSAWN, Eric, “Vista panorámica del siglo XX”, en *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2014.

HOWSON, Alexandra, “Academic feminism and the corporeal turn”, en *Embodying Gender*, Nueva York, SAGE Publications, 2005.

IRIGARAY, Luce, *Espéculo de la otra mujer*, Madrid, Akal, 2007.

KATUNARIC, Cecilia, “María Luisa Bombal en París”, disponible en: https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/aepe/pdf/coloquio_2006/coloquio_2006_07.pdf

LAZO BRIONES, Pablo, “Introducción. Corporalidades políticas de representación”, en *Corporalidades*, México, UNAM-CEIICH/Universidad Iberoamericana, 2010.

LE GUIN, Ursula K., “La hija de la pescadora”, en *Debate feminista*, disponible en: http://www.debatefeminista.cieg.unam.mx/wpcontent/uploads/2016/03/articulos/006_01.pdf

LERNER, Gerda, *La creación del patriarcado*, Barcelona, Crítica, 1990.

LORDE, Audre, *La hermana, la extranjera. Artículos y conferencias*, 1984, disponible en: <https://glefas.org/download/biblioteca/feminismo-antirracismo/Audre-Lorde.-La-hermana-la-extranjera.pdf>

MARTÍNEZ AHRENS, Jan, “Elena Garro, una escritora contra sí misma”, en *El País*, disponible en: https://elpais.com/cultura/2016/10/13/babelia/1476359923_131235.html

MARTÍNEZ BØRRESEN, Zarina, “Knut Hamsun en Hispanoamérica: hacia una revaloración”, en *Literatura mexicana*, disponible en: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-25462012000200002

MILLET, Kate, *Política sexual*, Madrid, Cátedra, 1970.

MISTRAL, Gabriela, “Discurso de aceptación del Premio Nobel de Literatura”, disponible en: <http://www.uchile.cl/portal/presentacion/historia/grandes-figuras/premios-nobel/8962/discurso-de-gabriela-mistral-al-recibir-el-premio-nobel-de-literatura>

_____, “Niebla”, disponible en: <http://www.gabrielamistral.uchile.cl/poesia/poemachile/niebla.html>

MOI, Toril, *Teoría literaria feminista*, Madrid, Cátedra, 1988.

MOYA GÓMEZ, Carlos, “Una visión del género a través de la performance en la España actual”, Universitat Pompeu Fabra, 2015-2016, disponible en: https://repositori.upf.edu/bitstream/handle/10230/27559/Moya_2016.pdf?sequence=1&isAllowed=y

MURAKOVSKY, Jean, “El arte como hecho semiológico”, en Nara Araujo y Teresa Delgado, *Textos de teoría y crítica literarias (del formalismo a los estudios postcoloniales)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2003.

OLIVER, Mariana, “El nuestro es el feminismo decolonial: Rita Segato”, disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/9aa6c876-dc2c-4bf8-b62a-dd2e90f602e6/el-nuestro-es-el-feminismo-decolonial-rita-laura-segato>

OSÉS, Darío [Director de la Biblioteca Fundación Pablo Neruda], *Carta en respuesta a la crónica del diario El Mundo*, febrero de 2018, disponible en: <https://fundacionneruda.org/2018/02/malva-marina-hija-pablo-neruda/>

PACHECO, José Emilio, “En busca de María Luisa Bombal (1910-1980)”, en *Proceso*, 9 de agosto de 1980, disponible en: <https://www.proceso.com.mx/129181/en-busca-de-maria-luisa-bombal-1910-1980>

PARRA, Nicanor, “Remolino interior”, en *Cancionero sin nombre*, Santiago de Chile, Nascimento, 1937.

PARRINI ROSES, Rodrigo, *Los archivos del cuerpo. ¿Cómo estudiar el cuerpo*, México, PUEG-UNAM, 2012.

PERETTI, Cristina de “Entrevista con Jacques Derrida”, en *Política y sociedad*, p. 101, disponible en: <https://revistas.ucm.es/index.php/POSO/article/viewFile/POSO8989230101A/30666>

PFEIFFER, Erna, “Reflexiones sobre la literatura femenina chilena”, en *Literatura chilena hoy. La difícil transición*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2002.

PIZARNIK, Alejandra, “Hijas del viento”, disponible en: <https://trianarts.com/poema-del-dia-hija-del-viento-de-alejandra-pizarnik/#sthash.SwF44fDU.dpbs>

RICH, Adrienne, “Apuntes para una política de la ubicación”, en Marina Fe (coord.), *Otramente: lectura y escrituras feministas*, México, Fondo de Cultura Económica/UNAM-PUEG, FFYL, 1999.

———, “Cuando las muertas despertamos: escribir como re-visión”, en *Sobre mentiras, secretos y silencios*, Barcelona, Icaria, 1983.

———, carta traducida, disponible en: <https://elperiodicodelassenoras.wordpress.com/2018/08/19/adrienne-rich-arturo-somos-incapaces-de-escribir-de-amor-sin-escribir-de-politica-aunque-queramos/>

ROMANÍ, Ana, “As papoulas, o xardín e uotros rubores; ou sobre o anxo da casa e al literaturas. (Apuntamentos e outras retóricas sobre as mulleres e as literaturas”, en *Escrita e mulleres. Doce ensaios arredor de Virginia Woolf*, Belén Fortes (coord.), Universitat Autònoma de Barcelona / Universitat de Barcelona, 2003.

SAU, Victoria, *Reflexiones feministas para principios del siglo*, Madrid, Horas y Horas la editorial, 2000.

SEGATO, Rita Laura, *Escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2013.

SEGURA, Yolanda, “Otro modo que no se llame”, en Gabriela Jauregui (coord.), *Tsunami*, México, Sexto Piso, 2018.

SENSÓN DE LEÓN, Victoria, *Marcar las diferencias*, Barcelona, Icaria, 2002.

SHOWALTER, Elaine, *A Literature of Their Own*, Princeton University Press, 1998.

SONTAG, Susan, *A woman's beauty*, 1975, disponible en: <http://www.wheelersburg.net/Downloads/Sontag.pdf>

SPIVAK, Gayatri, “¿Puede hablar el subalterno?”, en *Revista Colombiana de Antropología*, p. 317, disponible en: <https://www.redalyc.org/pdf/1050/105018181010.pdf>

SUBERCASEAUX, Bernardo, *Historia del libro en Chile (Alma y Cuerpo)*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2000.

TRABA, Marta, “Hipótesis sobre una escritura diferente”, en Patricia González y Eliana Ortega (eds.), *La sartén por el mango: encuentro de escritoras latinoamericanas*, 2a. ed., República Dominicana, Ediciones Huracán, 1985.

VARELA, Nuria, *Feminismo para principiantes*, Barcelona, B de Bolsillo, 2008.

—————, *Cansadas. Una reacción feminista frente a la nueva misoginia*, Barcelona, Ediciones B, 2017.

VERGARA, María de los Ángeles, “María Luisa Bombal (1910-1980)”, en *Anales de literatura chilena*, disponible en: <https://repositorio.uc.cl/bitstream/handle/11534/7269/000575887.pdf?sequence=1>

VIAL, Sara, “Entrevista con María Luisa Bombal: Prepara ciclo de temas históricos”, en *Qué pasa*, Santiago de Chile, 13 de noviembre de 1975.

—————, “Testimonios: Las ardillas de María Luisa Bombal”, en *Las últimas noticias*, Santiago de Chile, 6 de agosto de 1978.

VILA, Waldo *Una capitania de pintores*, Santiago de Chile, Ediciones del Pacífico, 1966.

VILLEDA, Karen, “De poetas suicidas”, en *Nexos*, 25 de julio de 2018, disponible en: <https://discapacidades.nexos.com.mx/?p=591>

WEEKS, Jeffrey, *El malestar de la sexualidad. Significados mitos y sexualidades modernas*, Madrid, Talasa D.L., 1993.

WITTIG, Monique, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, Javier Sáez y Paco Vidarte (trads.), Barcelona, Egales, 2006.

WOLF, Naomi, “El mito de la belleza”, en *Debate feminista*, [Tomado del libro *The Beauty Myth*, editado por William Morrow and Co., Nueva York, 1991], disponible en: http://www.debatefeminista.pueg.unam.mx/wp-content/uploads/2016/03/articulos/005_19.pdf

ZALDÍVAR, María Inés, “Gabriela Mistral y esas locas mujeres del siglo XX”, en *Bibliografía y antología crítica de las vanguardias literarias. Chile*, Patricio Lizama y María Inés Zaldívar (coords.), Madrid, Iberoamericana, 2009.

ZARAGOZA, Celia, “María Luisa Bombal: Chile nunca morirá porque es un país de poetas”, en *La Nación*, Santiago, 21 de noviembre de 1971.

ANEXO

Tabla 1. Representantes de la literatura contemporánea

Hombres	Mujeres
Generación del 27: Pedro Salinas, Gerardo Diego, Jorge Guillén y Federico García Lorca.	
Generación del 36: Luis Rosales, Leopoldo Panero, Miguel Hernández, Gabriel Celaya, Blas de Otero, José Hierro.	
Generación del 98: Miguel de Unamuno, José Martínez Ruiz (Azorín), Pío Baroja, Antonio Machado, Ramón María del Valle Inclán.	
Relación porcentual: 100%	Relación porcentual: 0%

*La guía sólo concentra literatura española.

En el programa de estudios de Literatura Universal,²⁴² asignatura correspondiente al quinto año de la Escuela Nacional Preparatoria de la UNAM, se menciona que el eje de clase será siempre la lectura de obras “relevantes” de cada periodo, es decir, aquellas que trascendieron al canon universal. Los autores de la primera mitad del siglo XX que se recomiendan leer, según el eje planteado y destacando su no obligatoriedad, son los siguientes:

Tabla 2. Representantes de la literatura universal

Hombres	Mujeres
Samuel Beckett, Bertoldt Brecht, Joseph Conrad, Gilbet Chesterton, Gabriel D’Annunzio, John Dos Passos, T. S. Elliot, William Faulkner, Gunther Grass, Ernest Hemingway, Hermann Hesse, Aldous Huxley, Henry James, James Joyce, Franz Kafka, Thomas Mann, Eugenio O’Neill, Luigi Pirandello, Marcel Proust, Rainer M. Rilke, Jean-Paul Sartre, Bernard Shaw, Paul Valéry, Herbert G. Well, Walt Whitman y	Virginia Woolf

²⁴² Programa de estudios de la asignatura de Literatura Universal, Colegio de Literatura, Escuela Nacional Preparatoria, UNAM, disponible en: <http://dgenp.unam.mx/planesdeestudio/quinto/1516.pdf> [Consultado el 7 de octubre de 2018].

Tennessee Williams.	
Relación porcentual: 96.2 %	Relación porcentual: 3.8%

*El plan de estudios sólo concentra literatura europea y angloamericana.

La licenciatura en Lengua y Literaturas Hispánicas del Sistema de Universidad Abierta (SUA) de la UNAM, en la que está inscrita esta investigación, tampoco es la excepción en cuanto a la relación porcentualmente mayor del lado de la tabla correspondiente a escritores hombres. En la materia de Literatura Hispanoamericana del siglo XX, al menos hasta la realización de esta tesis, los autores recomendados para su lectura son los siguientes:

Tabla 3. Literatura hispanoamericana del siglo XX

Unidad	Hombres	Mujeres
Narrativa		
I. La novela en las primeras décadas del siglo XX	Ricardo Güiraldes, José Eustacio Rivera, Rómulo Gallegos, Alcides Arguedas, Jorge Icaza y Ciro Alegría	
II. El Boom como fenómeno editorial	Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Alfredo Bryce Echenique, Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato, José Lezama Lima, Augusto Roa Bastos, Mario Benedetti, José Donoso y Guillermo Cabrera Infante	María Luisa Bombal
III. El cuento hispanoamericano	Horacio Quiroga, Jorge Luis Borges, Adolfo Bioy Casares, Julio Cortázar, José Luis González y Augusto Monterroso	
Ensayo		
I. Hacia la definición de ensayo	Alfonso Reyes y Octavio Paz	
II. El ensayo en las primeras décadas del siglo XX	José Enrique Rodó, José Ingenieros y Baldomero Sanín Canon	
III. La idea de América y la	Ezequiel Martínez Estrada,	

expresión americana	José Carlos Mariátegui, Germán Arciniegas, Mariano Picón Salas, Arturo Uslar Pietri y José Lezama Lima	
IV. Hacia la pluralidad dinámica	Sebastián Salazar Bondy	Rosario Ferré
Poesía		
I. Modernismo	Rubén Darío, Leopoldo Lugones, José Santos Chocano y José Martí	
II. Las vanguardias americanas	Vicente Huidobro y Nicolás Guillén	
III. Principales autores de la nueva poesía	César Vallejo, Pablo Neruda y Oliverio Girondo	
IV. Voces femeninas en la poesía		Gabriela Mistral, Alfonsina Storni y Juana de Ibarbourou
Teatro		
	Florencio Sánchez, José Triana y Carlos Solórzano	
Relación porcentual:	90.4 %	9.6 %

*Se omitieron los nombres que se repetían en los diferentes géneros y se consideró sólo su primera mención en el plan de estudios.

La excepción que se hace en el apartado IV de poesía es justo parte de la historia compensatoria y de esa visión bidimensional: destacar sólo a las que han sido reconocidas por sus logros equiparables a los de los hombres y no por su obra, quizá por eso el mote “voces femeninas”. Habría entonces que cuestionarse cómo plantear no únicamente un plan de estudios que incorpore literatura escrita por mujeres, sino que se les dé el peso que merecen por sus obras.

Es interesante, también, revisar los programas curriculares dedicados a la teoría y a la crítica literaria, también en la licenciatura en Lenguas y Literaturas Hispánicas: ¿a quiénes leemos?, ¿desde y a partir de qué autores o autoras? y ¿a quiénes leen, analizan y estudian esos autores o autoras?

Tabla 4. Teoría literaria y metodología crítica. Lecturas realizadas

Hombres	Mujeres
Pedro Tapia, “Los amantes de la palabra”	Luz Aurora Pimentel, “La perspectiva: un punto de vista sobre el mundo”
Antonio Alatorre, “La crítica literaria”	
Antonio Alatorre, “¿Qué es la crítica literaria?”	
Fernando Gómez, “Introducción”	
Viktor Shlovski, “El arte como artificio”	
Boris Eikhenbaum, “Cómo está hecho...”	
Nikolái Gógol, “El capote”	
Roman Jakobson	
Jan Mukarovsky, “El arte como hecho semilógico”	
Roland Barthes, “La actividad estructuralista”	
Juan José Arreola, “El guardagujas”	
Manuel González Zeledón, “El clis de sol”	
Juan Rulfo, “Macario”	
Alberto Vital	
Wolfgang Iser, “La estructura apelativa de los textos”	
Juan Rulfo, “Diles que no me maten”	
Enrique Serna, “El alimento del artista”	
Relación porcentual: 94.4%	Relación porcentual: 5.6%

*Estos datos pertenecen a los programas de estudio de 2013 y 2014 para las asignaturas en el Sistema de Universidad Abierto.

Nombrar es un acto político y es importante configurar nuevas estrategias de adjetivación para los estudios literarios, pues esta distinción que se hace entre “principales” (en el apartado III de poesía) y “femeninas” sólo hace hincapié en esta dialéctica histórica planteada por Lerner ya mencionada anteriormente: compensar no únicamente por medio de la paridad sino por medio de lo político y lo cultural, desde un nuevo sistema de crítica y análisis. A lo largo de la historia, este mote de la “femineidad” ha sido usado como despectivo, y para alejar aún más a las mujeres de todo el *logos*. Desde el estudio de la literatura, habría que establecer este universo renovado, independiente del falogocentrismo, en el que las mujeres sean estudiadas y leídas. Así, cabe destacar que, en este breve análisis de los planes de estudio, la única mujer que es mencionada por el plan de estudios de Letras Hispánicas de la UNAM, dentro de El Boom, es María Luisa Bombal. Esta incisión que hace su nombre de entre el de tantos hombres es uno de los motivos de esta investigación.