

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE
MÉXICO**

PROGRAMA DE POSGRADO EN LETRAS

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOLÓGICAS

LOS LÍMITES DE LO POSIBLE
EN LA NARRATIVA DE MARÍA LUISA BOMBAL

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE

MAESTRA EN LETRAS
(LETRAS LATINOAMERICANAS)

PRESENTA

Keri González Rodríguez

Asesora: Dra. Liliana Weinberg Marchevsky

Abril de 2011



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

Ofrezco estas páginas a la memoria de mis muertos, por su ausencia que aún hace presencia, y a mis vivos, por compartir conmigo este instante al que llamamos vida.

En especial, dedico este trabajo a mis padres, Raúl y Noemí, por darme la vida, por ser mi brújula y mi sustento, porque gracias a ellos "soy".

Josh, agradezco tu paciencia y tu amor, porque me ayudaron a mantener firme el propósito de cerrar este ciclo trascendental de mi existencia hasta el final.

Doy las gracias, por los momentos compartidos, a mis amigos que se fueron, a los que todavía permanecen y a los que llegaron a mi vida durante este largo pero reconfortante proceso.

Agradezco a la vida haber encontrado en mi camino a Liliana Weinberg, mujer fundamental para la consolidación de esta tesis. Gracias a su visión sensible y avezada logró tocar las fibras más sensibles de mi consciencia femenina, mostrándome nuevas e insospechadas posibilidades de ver e interpretar la obra de Bombal.

Expreso mi profundo agradecimiento a Sergio López Mena, quien me permitió acceder a la obra de Rulfo desde otras perspectivas durante sus seminarios sobre la obra de este autor, y por la generosidad y dedicación que caracterizan su trabajo.

Hago un reconocimiento especial a mis sinodales: Martha Patricia Reveles Arenas, Adriana González Mateos, Sergio López Mena y Guillermo Lescano Allende, por su tiempo y sus puntos de vista que iluminaron aún más mi visión acerca de este análisis literario, enriqueciéndolo. Gracias.

En efecto, la muerte es la fuerza de gravedad del amor. El impulso amoroso nos arranca de la tierra y del aquí; la conciencia de la muerte nos hace volver: somos mortales, estamos hechos de tierra y tenemos que volver a ella. Me atrevo a decir algo más. El amor es vida plena, unida a sí misma: lo contrario de la separación.

Octavio Paz

ÍNDICE

LOS LÍMITES DE LO POSIBLE EN LA NARRATIVA DE MARÍA LUISA BOMBAL

Introducción: Una historia imposible de escribir	6
Capítulo 1. Los caminos de la memoria en <i>La Amortajada</i>	20
1.1 Una mirada inédita sobre <i>La amortajada</i>	20
1.2 El camino de la memoria herida.....	34
1.3 La memoria feliz.....	60
Capítulo 2. El retorno de lo reprimido en <i>La historia de María Griselda</i>	68
2.1 La insoportable belleza de María Griselda.....	68
2.2 La mirada ominosa del Otro.....	77
2.3 El retorno de lo reprimido.....	95
Capítulo 3. Memorias entrecruzadas: <i>La amortajada</i> y <i>Pedro Páramo</i>	101
Conclusiones: La historia de unas páginas infaliblemente salvadas	124
Bibliohemerografía	127

Los límites de lo posible en la narrativa de María Luisa Bombal

Todo cuanto sea misterio me atrae. Yo creo que el mundo olvida hasta qué punto vivimos apoyados en lo desconocido. Hemos organizado una existencia lógica sobre un pozo de misterios. Hemos admitido desentendernos de lo primordial de la vida, que es la muerte.

María Luisa Bombal

Introducción: Una historia imposible de escribir

Hacia la mitad de los años treinta, durante uno de sus paseos cotidianos, Bombal le confió a Borges el argumento de su obra *La amortajada* (1938), relato que escribía en ese entonces, él le respondió sin más y casi en tono profético que esa era una novela imposible de escribir, dado que se mezclaba lo realista y lo sobrenatural.¹ Probablemente, en ese momento, Borges no imaginó que su amiga se atrevería a desafiar su dictamen y que, encima de todo, tendría que retirar públicamente lo dicho, proclamando además que esa novela “imposible de escribir” es precisamente uno de “esos” libros que los americanos no deberían olvidar nunca², lo que convierte a *La amortajada* en una novela prodigiosa, dado que es la única historia imposible de escribir que ha sido escrita, aun bajo la sentencia de un magnífico escritor.

Ciertamente María Luisa Bombal aportó una novedosa forma de reinterpretar la realidad de su tiempo, fue pionera en el uso de la forma y técnica narrativas que llegaron a romper con las modalidades tradicionales heredadas del positivismo literario, José Promis comenta incluso acerca de *La amortajada* que “ningún estudio sobre nuestra literatura debería ignorar la importancia que este texto tiene como síntoma de los cambios que en la técnica y visión de

¹María Luisa Bombal, “Testimonio autobiográfico”, en *María Luisa Bombal, Obras completas*, Ed. Andrés Bello, Santiago, Chile, 1996, p. 331.

²Ágata Gligo, *María Luisa (Sobre la vida de María Luisa Bombal)*, 2ª ed., Ed. Andrés Bello, Santiago, Chile, 1985, p. 76.

mundo experimenta la narrativa latinoamericana durante las décadas de los años 20 y 30”³, pues su principal aporte artístico es, como la misma autora dijo, haber roto con la narrativa naturalista criollista en la literatura chilena y en algunos otros países latinoamericanos, así como también haber dado más énfasis e importancia a la narrativa intimista que a la de hechos⁴.

Lamentablemente esta imprescindible escritora chilena no ha sido estudiada lo suficiente ni tampoco se le ha dado un lugar justo en el ámbito literario -a diferencia de otros escritores latinoamericanos de su época-, lo cual resulta casi imperdonable si pensamos que su obra se anticipó a las corrientes literarias que vendrían a conocerse posteriormente como Realismo Mágico y Real Maravilloso; Bombal es, por decirlo de alguna manera, esa gran elipsis en la historia de la literatura chilena y latinoamericana; de ahí que me parezca sustancial insistir en que esta revolucionaria escritora ha influido, quizá más de lo que podemos imaginar, en la literatura latinoamericana de mediados del siglo XX. Un ejemplo claro de esto es la obra de Juan Rulfo⁵, en quien *La amortajada* tuvo gran impacto mientras éste escribía una de las novelas más paradigmáticas e influyentes de la literatura: *Pedro Páramo*⁶. Así que pensar en la posibilidad de que *La amortajada* nunca hubiera sido escrita -en el caso de que Bombal le hubiera hecho caso a su amigo argentino- nos lleva a considerar de forma casi inevitable que ni *Pedro Páramo* ni *Cien años de soledad*⁷, tendrían el argumento o la estructura narrativa que conocemos en la actualidad. Por ello, tendríamos que agradecer a Neruda por aconsejar a su

³ José Promis, “*La amortajada*”, en *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina (A-E)*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Monte Ávila Editores, Caracas, 1995, p. 222.

⁴ Marjorie Agosín, “Entrevista con María Luisa Bombal”, en *María Luisa Bombal, Obras completas*, pp. 437-438.

⁵ Hablaré de manera más amplia y detallada respecto a la gran influencia que *La amortajada* tuvo para la creación de *Pedro Páramo* en el último capítulo de esta tesis.

⁶ Lucía Guerra, “Introducción”, en *María Luisa Bombal. Obras Completas*, p. 7.

⁷ Liliana Weinberg dice que antes de que García Márquez leyera la obra de Juan Rulfo, “Macondo no era entonces siquiera una aldea de veinte casas de barro y cañabrava, y no tenía todavía existencia literaria. Pero tras leer *Pedro Páramo*, García Márquez descubrió la posibilidad de dar forma a su propia novela. Véase “Fundación mítica de Comala” en *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955-2005)*, COLMEX, México, 2008, p. 321.

entrañable amiga que no aceptara correcciones de nadie⁸: “sé siempre tú tu único juez”⁹, le decía.

María Luisa Bombal nació en Viña del Mar, Chile, el 8 de junio de 1910; fue una mujer de espíritu liberal y pensamiento crítico bastante inusuales para su época; cosmopolita, de ascendencia alemana y francesa, hablaba tres idiomas (español, francés e inglés), y durante toda su vida estuvo rodeada de un ambiente intelectual que fue crucial para su formación como escritora. La presencia de la literatura fue definitiva en sus primeros años de infancia, ya que su madre solía leerle cuentos de Andersen y de Grimm a ella y a sus hermanas, traduciéndolos directamente del alemán. A la muerte de su padre, Bombal y su familia se fueron a vivir a Francia cuando nuestra autora aún no rebasaba los diez años de edad; posteriormente estudió en la Sorbona, donde obtuvo un certificado que la acreditaba como profesora de literatura francesa, para finalmente volver a Chile cuando apenas tenía 21 años. No obstante, incluso antes de su regreso, ese tono de misterio y el estilo fantástico que caracteriza a su obra ya había echado raíces durante su estancia en Europa, lo que evidencia que su formación académica y artística fundamental la obtuvo en este continente, de manera que cuando Bombal regresa a Latinoamérica, a principios de los años treinta, ya había germinado en ella su espíritu artístico literario:

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 así 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 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 me adelantaba a lo que yo era.¹⁰

⁸ Marjorie Agosín, *Las hacedoras: mujer y escritura*, Cuarto Propio, Santiago, Chile, 1993, p. 90.

⁹ Sara Vial, “María Luisa Bombal: prepara ciclo de temas históricos”, en *María Luisa Bombal, Obras Completas*, p. 427.

¹⁰ María Luisa Bombal, “Testimonio autobiográfico”, *op. cit.*, p. 324.

Una vez instalada en Chile nuevamente, María Luisa Bombal comienza a crear lazos con artistas e intelectuales no sólo latinoamericanos, sino también europeos: “con el reencuentro de su nación vinieron nuevos vínculos literarios. El “aura francesa”, que caracterizaba a la escritora [...], la hacía una novedad atractiva dentro de los grupos artísticos de entonces”¹¹. Fue durante esta época cuando conoció a Neruda a través de sus hermanas, y gracias a la popularidad de éste fue que Bombal pudo conocer escritores importantes. Incluso, durante algún tiempo Bombal vivió con Neruda y su esposa María Antonia Haagenar, en Buenos Aires, cuando el poeta fue cónsul en Argentina. Bombal relata que solían escribir juntos en la misma mesa de cocina; y justo cuando ella se dedicaba a la escritura de la novela *La última niebla* (1934), Neruda escribía sus poemas de *Residencia en la tierra*. Cotidianamente, los dos escritores hablaban mucho acerca de literatura, así como de su propio trabajo artístico; incluso, en ocasiones terminaban discutiendo. He aquí un ejemplo de aquellas memorables riñas:

—Pablo peleaba conmigo en materia literaria a veces. Le gustaba leerme sus cosas. Yo le decía: Esto me gusta. Esto no me gusta. A veces se enojaba: “Es que tu no entiendes la poesía moderna, tú no llegas más que a Mallarmé”. “Pues yo considero que he llegado bastante lejos”, le decía yo. [...] Volvía unas horas después: “Mira, escucha ahora. Cambié la frase”: Me leía otra vez el poema. Pero, luego, se enojaba y me decía: “Lo que más rabia me da es que cómo es posible que una ignorante como tú tenga siempre la razón”.¹²

Otra de las anécdotas quizás más memorables se dio cuando ella y Borges, después de tener una discusión literaria con Guillermo de Torre¹³ -quien no disimulaba para nada su disgusto por los escritores latinoamericanos-, se “atreveron” a corregir el estilo de un texto de Azorín que, durante la discusión, De Torre les había mostrado y que además estaba autografiado especialmente para él. Pero cuando aquél se enteró de lo que le habían hecho a su

¹¹ Berenice Romano Hurtado, “María Luisa Bombal y Pablo Neruda: una amistad en la cocina” en *Femenino/masculino en las literaturas de América. Escrituras en contraste*, UAM-I, Aldus, México, 2005., p.151.

¹² Sara Vial, “María Luisa Bombal: „Sólo quise llegar al corazón de todos’ ”, en *María Luisa Bombal. Obras completas*, p. 420.

¹³ Guillermo de Torre fue esposo de Norah Borges, artista plástica, hermana de Jorge Luis Borges.

libro, se enfureció a tal grado que incluso la madre de Borges previno a María Luisa para que se escondiera porque De Torre decía que iba a matarla.¹⁴

Bombal fue a todas vistas una mujer transgresora, sumamente inteligente y audaz, lo que hasta cierto punto resultaba amenazador para la sociedad de su tiempo. No obstante, a la escritora no le resultó difícil entrar a los círculos intelectuales de los personajes más importantes de su época -que principalmente estaban conformados por hombres-, así como tampoco le resultó complicado hacerse íntima amiga de Neruda y Borges, aun cuando este último, dicho en propias palabras de la autora, “circulaba en un mundo más cerrado, más intelectual”¹⁵. Este mundo de intelectuales y bohemia fue el ambiente en el que Bombal se desenvolvió de forma natural y segura; por esto mismo no es de sorprender que la autora se haya distinguido de la sociedad tradicional chilena, pues era una mujer de ascendencia burguesa, formada intelectual y académicamente en el extranjero, este último hecho definitivamente daría origen a su visión cosmopolita exacerbada por su espíritu liberal y la compañía de sus amigos artistas que rehuían, en la misma medida, el caduco positivismo latinoamericano. Sin embargo, aun cuando la prosa de Bombal fue considerada como surrealista, ella no se adhirió formalmente a dicha vanguardia; no obstante, su círculo literario inmediato estuvo conformado por escritores que en ese entonces militaban en algunas vanguardias. Oliverio Girondo, Norah Lange, Federico García Lorca, Conrado Nalé Roxlo y Alfonso Reyes son sólo algunos de los escritores que pertenecieron a su círculo más cercano de amigos, quienes, al igual que ella, vinieron a renovar la literatura a través del tema, la estructura y el estilo. Asimismo, María Luisa Bombal creó importantes lazos con otros grupos intelectuales, como el de Henríquez Ureña y Amado Alonso: ellos eran su círculo de filólogos,

¹⁴María Luisa Bombal, “Testimonio autobiográfico”, *op. cit.*, p. 331.

¹⁵*Ibidem*, p. 329.

se hizo su amiga porque solía ir al Instituto de Filología de Buenos Aires a escribir con una máquina que ahí le prestaban, Bombal escribía mientras ellos discutían acerca del origen de alguna palabra:

[...] Yo escribía y pasaba mis cosas al final de la mesa mientras ellos hacían su sesión de filólogos, pero me desesperaba... ¡no podía concentrarme!, porque mientras yo trataba de escribir, ellos discutían las raíces de la palabra “ventana” o decían que “cortina” venía de “cortis”; era como que, para caminar, uno primero tuviera que analizar cómo mueve los pies, oye.¹⁶

Podemos ver que la escritora chilena estuvo rodeada en su mayoría por hombres, respecto a su amistad con algunas mujeres intelectuales de su época no puede decirse mucho, con excepción de Gabriela Mistral, a quien conoció en Chile pero fue en Estados Unidos cuando se convirtieron en grandes amigas a pesar de que no se veían frecuentemente, de hecho, en algún momento, Bombal confesó haber sido gran “admiradora de ella desde chica”¹⁷. Aunque su contacto con Alfonsina Storni y Victoria Ocampo fue breve, todas estas escritoras compartían una causa común: abrirse brecha en un mundo intelectual masculino, no obstante, Bombal nunca estuvo interesada en el feminismo ni en hacer distinciones de género, incluso ella misma afirma haber sido lectora asidua de Virginia Woolf pero sólo porque, en sus propias palabras, sus conceptos los hacía novelas y no daba sermones¹⁸, mas no por cuestiones relacionadas con la temática feminista. En este sentido, resulta comprensible que al volver de Francia, con una actitud e ideas muy distintas a las de la mujer latinoamericana, a Bombal se le hiciera más cómodo y práctico relacionarse con los hombres intelectuales de su época. Lo cierto es que su actitud era desafiante para la sociedad de aquel tiempo; un ejemplo de esto lo describe una anécdota bastante significativa, cuando Ágata Gligo¹⁹ alguna vez

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ María Luisa Bombal, “Testimonio autobiográfico”, p. 335.

¹⁸ *Ibid.*, p. 337. Al respecto, cabe mencionar que Woolf fue pionera en abordar el tema de la memoria dentro de su literatura, lo cual vendría a colocarla como un antecedente en la literatura femenina de principios del siglo XX.

¹⁹ Mujer chilena, intelectual y crítica de literatura que dedicó muchos años a la investigación acerca de Bombal.

preguntó a un coetáneo de aquélla si ésta le gustaba como mujer, a lo que éste respondió de la siguiente manera: “era muy graciosa y alegre, pero tenía demasiada personalidad para ser mujer... Una mujer debe ser más pasiva... A uno le gusta creer que manda.”²⁰

Victoria, de Knut Hamsun, y *María*, de Jorge Isaacs²¹, son dos de los libros que más impresionaron e inspiraron a María Luisa Bombal para la creación de su propia obra. Además confesó su gusto por la lógica de Mérimée y Pascal, así como también señaló haber sido gran lectora de Valéry, Baudelaire, Verlaine y Rimbaud. Sin embargo, alguna vez afirmó que su estilo diáfano y poético al escribir lo debía a Mérimée y Mallarmé²². Quizá es debido a esta mezcla heterogénea de influencias literarias a la que debemos el carácter ecléctico de su obra, donde se combina cierta lógica con emotividad, así como se consuma esa imposible fusión de realismo y fantasía, a la que Borges consideraba una utopía.

Inexplicablemente, Chile nunca otorgó el *Premio Nacional de Literatura* a María Luisa Bombal, incluso cuando fue una escritora fundamental de la primera mitad del siglo XX. En lo que respecta a la crítica sobre su obra, ésta dista de ser abundante o profunda: hay muchas entrevistas y artículos periodísticos interesantes y atinados pero pocos estudios serios y extensos acerca de su narrativa. La mayor parte de la crítica se ha dedicado más a la forma que define, de manera especial, su estilo lírico-narrativo, así como a la atmósfera fantástico-maravillosa de sus historias, como si aparte de estos escenarios no hubiera más; mientras que otro reducido grupo de la crítica bombaliana²³ se ha enfocado en resaltar algunas problemáticas sociales, específicamente las relaciones de género, de principios del siglo XX,

²⁰ Ágata Gligo, *María Luisa (Sobre la vida de María Luisa Bombal)*, Ed. Andrés Bello, Santiago, Chile, 1984, p. 51.

²¹ María Luisa Bombal reconoció, por ejemplo, que novelas como *María*, de Jorge Isaacs, y *Victoria*, de Knut Hamsun, la impresionaron e inspiraron para la creación de su propia obra literaria.

²² Gloria Gálvez Lira, “Entrevista con María Luisa Bombal” en *María Luisa Bombal, Obras completas, op. cit.*, p. 445.

²³ Lucía Guerra y Gloria Gálvez Lira son dos críticas de literatura latinoamericana que han abordado la narrativa de Bombal desde esta óptica, cuyos trabajos son valiosos porque muestran la situación social que vivía la mujer chilena de principios del siglo XX.

en donde el contexto patriarcal evidencia el poder que la figura masculina ejerce sobre la existencia femenina; no obstante que esta perspectiva resulta sumamente interesante, tampoco logra alcanzar las fibras más sensibles y profundas de la obra de Bombal, pues deja de lado el tratamiento de temas como la muerte y la memoria, así como el de las relaciones humanas y el estado de separación del hombre desde una perspectiva ontológica²⁴. Asimismo, considero que el tema de la separatividad es un punto de partida para comprender la obra de Bombal, ya que su interés por presentar historias en las que el fracaso amoroso es una constante que salta a la vista como una condición inherente a la existencia humana, posee dimensiones existenciales que resuenan como ecos interminables en sus relatos, pues, dicho en propias palabras de la autora, sus novelas son historias de “penumbras” del corazón, de la ansiosa búsqueda del más allá²⁵, de ahí que la visión sartreana²⁶ sea un gran aporte para la comprensión del lector respecto al tema de la separatividad en Bombal, después de todo, ella se formó académicamente en París, en una época fundamentalmente existencialista, en la ciudad natal de Jean-Paul Sartre.

La crítica existente sobre la narrativa bombaliana, hasta este momento, tampoco ha dado la importancia suficiente a su aporte para la renovación de la literatura latinoamericana; por ejemplo, nadie ha estudiado a profundidad la técnica narrativa que aplicó para hacer rememorar a una muerta en *La amortajada*, ni ha analizado detalladamente las similitudes entre esta novela y la de Juan Rulfo, así como tampoco mencionado siquiera las semejanzas entre algunos de sus personajes y los de otros escritores como Gabriel García Márquez, un ejemplo de esto sería la similitud existente entre María Griselda y Remedios, la bella, debido a

²⁴ Separatividad o estado de separación del individuo con el otro y/o con su entorno. Para Fromm la vivencia de la separatividad provoca angustia, estar separado significa estar aislado. Véase Erich Fromm, *El arte de amar*, Paidós, México, 1983, p. 19.

²⁵ Marjorie Agosín, “Entrevista con María Luisa Bombal”, *op. cit.*, p. 437.

²⁶ Me he apoyado en la obra de Jean-Paul Sartre para utilizar propiamente algunos términos relacionados con el tema de la separatividad, tales como: alienación/anihilación, alteridad y mirada, que han sido retomados de su obra *El ser y la nada*, Losada, Buenos Aires, 1966. (Las páginas están señaladas según la pertinencia de las citas extraídas del libro.)

la belleza sobrenatural que caracteriza a ambas. Puede decirse que Bombal fue una de las pioneras en explorar y sembrar las primeras semillas de la que llegaría a ser después una abundante cosecha literaria en Latinoamérica. Al igual que ella, algunos autores siguieron el mismo camino de la memoria para construir las historias de sus personajes: Juan Rulfo, João Guimarães Rosa, Elena Garro y Gabriel García Márquez son escritores que se aventuraron a entrar en este terreno tan fértil como complejo. Increíblemente, María Luisa Bombal tampoco ha sido reconocida hasta ahora como parte del afamado “Boom Latinoamericano”, al igual que algunas de sus coetáneas como Norah Lange, Victoria Ocampo, Amparo Dávila y la misma Elena Garro, por mencionar sólo algunos nombres que hasta ahora no han sido considerados como parte de los grupos conformados durante este movimiento publicitario.

La gran aportación de Bombal a la narrativa contemporánea latinoamericana, si tenemos en cuenta que el verdadero quiebre con la literatura del siglo XIX no se produce de forma inmediata, es que a través de una obra breve pero contundente revolucionó no sólo las formas, sino también los temas y, en especial, las técnicas a través de las cuales éstos fueron tratados. Así, José Promis afirma al respecto:

En la década de los años 30, el género narrativo todavía estaba fuertemente dominado por el sistema literario impuesto por los grandes escritores hispanoamericanos de formación intelectual positivista. Los textos de María Luisa Bombal respondían a una idea totalmente diferente de lo que debía ser una narración, tanto en lo que se refería a sus contenidos representacionales como a sus normas de composición artística²⁷.

En cuanto al universo narrativo de Bombal, sus historias se presentan como parte de una cotidianidad transformada por lo misterioso -elemento invariable en su obra-, que a su vez forma parte de una realidad adscrita a su momento histórico en donde la existencia tanto del hombre como de la mujer giran en torno a convencionalismos sociales provenientes de una estructura patriarcal. Se puede decir también que en su obra, aparte de los novedosos temas

²⁷ José Promis, “María Luisa Bombal”, en *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina (A-E)*, op. cit, p. 682.

expuestos en sus relatos, como señala Gloria Gálvez, “los modos novelescos del siglo diecinueve son substituidos por el monólogo interior, la superposición de planos espaciales y temporales, la simbiosis de fantasía y realidad y el juego verbal de predominio metafórico que el surrealismo acentúa en nuestro siglo”²⁸. Los relatos que analizo en este trabajo entremezclan de forma magistral una perfecta dosis de fantasía y realidad, y generan un paradigma narrativo que sería utilizado posteriormente por los escritores del realismo mágico. Así, *La amortajada* (1938) y *La historia de María Griselda* (1946)²⁹ son dos textos que presentan el estado de separación a través de situaciones inverosímiles, inéditas para la literatura de aquella época. En el primer caso, tenemos a una muerta que narra en primera persona sus memorias, lo que la lleva a un inesperado pero afortunado encuentro con el Otro; y en el segundo caso, a una mujer poseedora de una belleza sobrehumana que provoca un extrañamiento del mundo en la experiencia de los personajes que la rodean, situación que los lleva a autoaniquilarse; de esta forma, la autora también propone la separatividad bajo la máscara de lo cotidiano, que inesperadamente deviene en un acontecimiento totalmente fantástico. Esto, dice Víctor Bravo, “nos introduce en el ámbito de los estremecimientos donde la alteridad irrumpe, con sus imprevisibles formas, para señalar el lugar donde lo real muestra sus resquebrajaduras”³⁰, o bien, en palabras de Todorov, los relatos de María Luisa Bombal presentan este carácter fantástico porque hay un fenómeno extraño que puede ser explicado de dos maneras, por tipos de causas naturales o sobrenaturales [y] la posibilidad de vacilar entre ambas crea el efecto

²⁸ Gloria Gálvez Lira, “Entrevista con María Luisa Bombal”, *op. cit.*, p. 443.

²⁹ Ambos textos son retomados de *María Luisa Bombal, Obras completas*; por lo cual, después de cada cita referente a estos dos textos, se proporciona el número de página correspondiente a esta misma edición. Cabe destacar que *La amortajada* fue publicada por primera vez por Editorial Sur, en 1938, en Buenos Aires, bajo la dirección de Victoria Ocampo, escritora de origen argentino y una de las primeras intelectuales de la época en abrir la discusión acerca de la figura de la mujer frente al hombre dentro de la configuración patriarcal. Por otro lado, *La historia de María Griselda* fue publicada por primera vez en la revista *Norte* de Estados Unidos en agosto de 1946.

³⁰ Víctor Bravo, *Los poderes de la ficción*, (Prólogo a la 2ª edición), Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1993, p. 15.

fantástico”³¹. Esta ambigüedad definitivamente está presente a lo largo de la narración tanto de *La amortajada* como de *La historia de María Griselda*.

Algo destacable respecto a la construcción de los personajes de Bombal es que aun cuando las mujeres de su obra parecen retraídas y sumisas en un principio, al final terminan por transgredir la normalidad de una forma bastante sutil, es decir, a través de una interiorización de sí mismas, de un continuo mirar hacia dentro que las retrae del mundo que las rodea y, sin embargo, las erotiza, como en el caso de María Griselda, quien tiene que cargar a costas su monstruosa belleza como un castigo divino; o la amortajada, quien tiene acceso a procesos cognitivos conscientes aún después de morir; o incluso, Yolanda, personaje del cuento “Las islas nuevas”³², a quien un día comienza a crecerle una pequeña ala en el hombro derecho, por mencionar sólo algunos ejemplos. Pero el sufrimiento de estas mujeres también es inherente a la transgresión cometida, lo que las sitúa en un estado de desamparo e impotencia ante sus intentos por salvarse y salvar al amor. Así, la idea de Bombal acerca de la mujer de su época queda plasmada en su obra a través de la sublimación de sus personajes:

Esa interiorización y escape [...] en mis personajes se debe a la propia manera de sentir de ellos mismos. Ciertamente es, sin embargo, que debido a la sociedad burguesa en que les tocaba vivir, mis personajes-mujeres se encontraban desplazadas en el aspecto social. Porque más sentimentales y abnegadas, se retraían de mutuo acuerdo para vivir –o no vivir– calladamente sus decepciones, deseos y pasiones.³³

Ahora bien, en lo que respecta a los personajes masculinos, Bombal se arriesga, hasta cierto punto, a feminizarlos aun en los márgenes de una literatura que solía resaltar, de alguna manera, la figura masculina como símbolo de poder y omnipotencia; en este sentido, en lugar de mostrarnos al hombre como un producto directo del patriarcado, nos permite ver su lado

³¹ Tzvetan Todorov, *Introducción a la literatura fantástica*, 2ª ed., Premia Editora (Col. “La Red de Jonás”), México, 1981, p. 24.

³² Yolanda es la protagonista de “Las islas nuevas”, sin embargo, aunque este cuento no será analizado en el presente estudio, la mención de este personaje es pertinente. Este texto fue publicado por primera vez en la revista *Sur*, n.º 53, en febrero de 1939.

³³ Marjorie Agosín, “Entrevista con María Luisa Bombal”, *op. cit.*, p. 441.

sensible, humanizándolo. En general, la obra bombaliana confronta la visión masculina con la femenina, al respecto, José Promis dice que las narraciones de María Luisa Bombal obedecen a un proyecto común: “representar el conflicto entre las fuerzas naturales y artificiales de la existencia que se encarnan en los principios cósmicos de lo eterno femenino (naturaleza) y de lo histórico masculino (orden social)”³⁴. Pero Bombal no sólo confronta estas visiones, sino que además las transgrede, es por esto que las mujeres de su narrativa no se resignan simplemente a aceptar su “destino”, y aunque tampoco logran cambiarlo, lo trascienden explorando su imaginación, asumiendo su mundo interior como el real. Por su parte, los hombres transgreden su mundo patriarcal dejando al descubierto su sensibilidad. Veremos que en general los personajes, tanto de *La amortajada* como de *La historia de María Griselda*, están rodeados de una atmósfera condensada de melancolía y nostalgia, pues aquellos que no viven del pasado ponen todas sus esperanzas en el futuro y, asimismo, experimentan una constante búsqueda del Otro, refugiándose en su imaginación para hacer menos dolorosa su soledad, lo que evidencia de alguna forma el ideal del amor romántico, que bien podría ser una resonancia directa de las influencias literarias de la autora. Por esto es que el lector encontrará, ineludiblemente, cierto tono de añoranza en el lenguaje poético que inunda las narraciones de la autora, aquél que aparece inevitablemente en cualquier historia que desde el principio intuimos tendrá un final triste o amargo.

En mi primera lectura de *La amortajada*, lo más sorprendente para mí fue descubrir que una muerta pudiera aún apelar a su memoria, por la propuesta misma de que desde los umbrales de la muerte se pudiera hacer uso de un proceso cognitivo consciente como la rememoración. María Luisa Bombal alguna vez dijo que *La amortajada* era su libro más importante, porque habla de la transición entre la vida y la muerte, en la que Ana María ve la

³⁴ José Promis, “María Luisa Bombal”, *op. cit.*, p. 683.

vida desde una perspectiva más indulgente y comprende cosas que no pudo conocer ni sentir mientras estaba viva³⁵; lo cual hace que la muerte, vista desde la perspectiva de la autora, sea una experiencia significativa, totalmente trascendental, y no sólo un suceso ordinariamente trágico, pues a través de ésta, la protagonista al fin logra la unión con los otros y, por lo tanto, su liberación. Sin duda, el tema de la muerte ya formaba parte esencial en la visión de Bombal antes de que escribiera esta novela, incluso ella misma afirmó haber escrito *La amortajada* en un afán de enfrentar su miedo porque siempre la había aterrado la muerte, al respecto, existe una anécdota interesante de la época en que la escritora vivía con Pablo Neruda en Buenos Aires: una noche tuvo un sueño en el que veía unos pies; y ella sabía en su interior que éstos eran los pies de un muerto, cuando despertó estaba muy espantada y lo primero que atinó a hacer fue contarle inmediatamente a Neruda lo que había soñado, por lo que bien podría decirse que este sueño de carácter simbólico fue en realidad el origen de *La amortajada*.³⁶

Por otro lado, *La historia de María Griselda* me cautivó por la hipérbole de la belleza de la protagonista y, asimismo, su desdicha llevada al límite. Acerca de este relato, María Luisa Bombal alguna vez comentó que era y no era, al mismo tiempo, una continuación de *La amortajada*, ya que Ana María es la protagonista de ésta; mientras que María Griselda sólo aparecía ahí de manera fugaz y escurridiza. Aunque también confesó que fue a partir de esa breve intervención de la que provino su curiosidad por conocerla y por eso escribió su propia historia: “es tal vez de mis personajes el que más quiero y me atrae”³⁷. Pero a diferencia de *La amortajada*, en *La historia de María Griselda* no hay redención para ninguno de los personajes; por el contrario, parecen estar destinados a la alienación, ya que sucumben a un

³⁵ Gloria Gálvez Lira, “Entrevista con María Luisa Bombal”, *op. cit.*, p. 446.

³⁶ María Luisa Bombal, “Testimonio autobiográfico”, *op. cit.*, p. 339.

³⁷ Marjorie Agosin, “Entrevista con María Luisa Bombal”, *op. cit.*, p. 440. En esta entrevista, Agosin señala *La historia de María Griselda* en la categoría de *nouvelle*, propuesta a la que también me uno, debido a las características propias de este relato, tales como el número de personajes y conflictos desarrollados a lo largo de éste, no obstante, otros críticos lo reconocen aún como cuento.

destino trágico -a la manera de los clásicos griegos-, pues aquello que han reprimido vuelve a la superficie con más fuerza detonado por la presencia ominosa de María Griselda, debido a que su belleza se sale de los límites de lo que es posible o comprensible para ellos³⁸. Asimismo, la perspectiva intimista de la novela lleva a que los personajes miren hacia sí mismos para descubrir con horror lo que son, tal como si se miraran en un espejo cóncavo que les devolviera su reflejo esperpéntico, lo cual resulta sorprendente sobre todo si pensamos en que María Luisa Bombal estaba rompiendo en aquel tiempo con el modelo tradicional realista, en el que el espacio era más importante que la perspectiva, pues como dice José Promis: “la representación del espacio [era] considerada en los años 30 como categoría fundamental del relato, sin embargo, Bombal privilegia la perspectiva y el temple de ánimo para configurar la realidad de sus personajes”³⁹.

Por último, para mostrar la trascendencia de la narrativa bombaliana en la literatura latinoamericana de la segunda mitad del siglo XX, agrego un capítulo en el que llevo a cabo un análisis comparativo sobre *La amortajada* y *Pedro Páramo*, como muestra de la gran influencia que la novela de Bombal tuvo sobre la obra maestra de Juan Rulfo. Las insólitas situaciones que experimentan los personajes, la caracterización sobrenatural de algunos de éstos, así como la inigualable atmósfera fantasmal de estas dos obras, son sólo algunos aspectos que nos guiarán por los caminos de la creación de estos dos grandes escritores latinoamericanos.

³⁸ Para la aplicación de este término me baso en el siguiente texto: Sigmund Freud, “Lo ominoso”, en *Obras completas*, 2ª ed., Ed. Amorrortu, vol. XVII, Buenos Aires, 2003, p. 244. (Siniestro también puede utilizarse como un sinónimo de ominoso, y aunque he preferido, principalmente, utilizar este último, también menciono su sinónimo en algunas ocasiones).

³⁹ José Promis, “María Luisa Bombal”, *op. cit.*, p. 683.

1. Los caminos de la memoria en *La Amortajada*

*Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;*

*mas no de esotra parte en la ribera,
dejará la memoria, en donde ardía;
nadar sabe mi llama el agua fría
y perder el respeto a ley severa...*

Francisco de Quevedo

1.1 Una interpretación inédita sobre *La amortajada*

Profundizar en la lectura de *La amortajada* implica un acto osado de acercamiento a uno de los temas más inextricables que han inspirado innumerables páginas a lo largo de la historia: la muerte, y como si esto no fuera suficiente, María Luisa Bombal nos sumerge en este inagotable mar de muerte a través de otro tema no menos complejo: la memoria, introduciendo al lector en una atmósfera misteriosa que vuelve inevitable su intromisión en los recuerdos de la amortajada, como un cómplice que la acompaña por los caminos de la memoria hasta su muerte última: la muerte de los muertos.

A través de este relato, Bombal comparte una visión de la muerte quizá más accesible y más humana, presentándola como un misterio absoluto e inasequible; no obstante, le presenta al lector la posibilidad de acceder a otro tipo de muerte, la de la memoria, por lo cual no resulta extraño que el acto libre de rememoración que emprende la protagonista dé paso a su misma liberación conforme rompe las ataduras con su pasado, es decir, con su historia personal; y a su vez, al lograr esto, la memoria de la protagonista se reduce a la nada, se destruye, vedando al lector el acceso a la muerte definitiva, la disolución del alma en su fusión con el universo. De esta manera, se nos presentan diversas formas de enfrentar la experiencia de la muerte: la perspectiva del narrador omnisciente, quien inicia el relato; la perspectiva de

la protagonista, quien muere después de una larga enfermedad; y las distintas perspectivas de sus deudos, quienes experimentan el duelo por dicha pérdida. En este sentido, la protagonista decide encarar a la muerte apelando a la memoria individual, para lograr así la liberación no sólo de su cuerpo, sino también de su alma: la muerte física por sí misma no libera su espíritu, sino que esto sucede sólo cuando la memoria se descarga de los recuerdos más significativos, ya sean dolorosos o felices.

Desde su propio funeral, la amortajada cuenta la historia de su vida en un afán por comprender aquellas cosas que cuando vivía no fue capaz de entender, por esto la protagonista se pregunta más de una vez si realmente es necesario morir para “saber” ciertas cosas; así, inmersa en el mundo espiritual, la protagonista va hilvanando cada uno de los recuerdos vividos con las personas más importantes en su vida que van a despedirse de ella durante su funeral. Esta parte de la novela puede resultar folclórica por la forma en que tiene lugar la representación de la muerte de la protagonista, basada en la idea popular que sostiene que el espíritu del difunto se desprende del cuerpo y vaga, *post mortem*, entre los sobrevivientes, que bien podría ser una influencia directa de la literatura medieval y renacentista⁴⁰. Además, en *La amortajada* la muerte es un acontecimiento sagrado que no se reduce a la destrucción de la materia; por el contrario, el alma de la protagonista trasciende la muerte del cuerpo a través de la memoria para después trascender a ésta también, y sólo entonces, emprender su viaje de retorno a sus orígenes, lo que la lleva a experimentar finalmente la muerte de los muertos, en la que ya no hay cabida para el cuerpo pero tampoco para ningún recuerdo.

⁴⁰ La idea del alma en pena no es nueva, baste recordar algunos grandes ejemplos de la literatura: Paolo y Francesca, en *La Divina Comedia*, así como el espectro del rey, padre de Hamlet, en *Hamlet*. Por otro lado, “El mundo por de dentro”, uno de los sueños de Quevedo, también podría remitirnos al desengaño que trae consigo la muerte. No obstante, el caso de *La amortajada* no deja de ser un ejemplo literario importante, en cuanto al tratamiento que Bombal da a la muerte, pues la protagonista, a diferencia de aquellos personajes, logra la liberación de su alma a través del acto purificador de la rememoración, propuesta literaria que da un nuevo sentido al tema de la muerte.

María Luisa Bombal, revolucionaria en su forma narrativa, sumerge al lector en una atmósfera de muerte a través de descripciones tan bien logradas que al final resulta casi imperceptible la constante oscilación de las voces narrativas tanto en el tiempo como en el espacio de la novela. Sin duda, este efecto lo logra a través de la armonización de las distintas voces narrativas: un narrador extradiegético⁴¹ que acompaña el discurso de la protagonista desde el ámbito espiritual; la enunciación en primera persona de la protagonista que sufre una escisión narrativa, ya que tenemos dos perspectivas de la misma: el “yo” narrado y el “yo” que narra⁴²; por otro lado, también el padre Carlos y Fernando enuncian a través de un diálogo directo su propio discurso, siendo los únicos personajes secundarios a quienes se les permite dar su propio punto de vista; pero aunada a todas estas perspectivas narrativas hay otra más, una voz que llega del más allá, la voz de la muerte, a recordarle a Ana María, cada vez que ésta se detiene más de lo debido en sus recuerdos terrenales, que tiene que seguir, ¿a dónde?, “más allá”, es siempre la respuesta:

–“Vamos, vamos”.

–“¿Adónde?”

Alguien, algo la toma de la mano, la obliga a alzarse. Como si entrara, de golpe, en un nudo de vientos encontrados, danza en un punto fijo, ligera, igual a un copo de nieve.

–“Vamos, vamos”.

–“¿Adónde?”

–“Más allá”. (p. 117, cursivas mías)

Esta voz no es propiamente un personaje, pues no está caracterizada ni física ni psicológicamente; no obstante, en un tono imperativo y misterioso le insiste a la amortajada que continúe su camino con su reiterado “vamos, vamos, más allá”, hasta que, en un momento, el narrador finalmente la nombra explícitamente: “resignada [la amortajada], reclina la mejilla

⁴¹ Nunca queda claro al lector si este narrador es también la voz de la muerte o simplemente un narrador extradiegético.

⁴² Luz Aurora Pimentel explica dicha escisión de la siguiente manera: “si desde el punto de vista existencial un narrador en primera *persona* y el personaje objeto de su narración son la misma persona, desde el punto de vista narrativo sus funciones son distintas: *diegética y vocal*; es decir, el narrador puede focalizar su “yo” narrado o su “yo” que narra. Véase Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, Ed. Siglo XXI, México, D.F., 1998, p. 109.

contra *el hombro hueco de la muerte*” (p. 159); es así como se le revela al lector la inexorable presencia de la muerte. La voz de ésta se interpola más de una vez con las otras voces narrativas, cada vez que la amortajada se despide de alguno de sus deudos, lo que produce un efecto fantástico, pues todas las voces provienen de distintos ámbitos que al final terminan mezclándose como si pertenecieran al mismo espacio propiciando una especie de ambigüedad narrativa en el relato. Debido a esta fragmentación en las voces aumenta la sensación de incertidumbre en la atmósfera de la obra -adecuada convenientemente al tema de la muerte-, ya que a final de cuentas éste es un espacio atemporal, desconocido para el lector, donde se acentúa aún más el nuevo estado de la protagonista⁴³:

Alguien, algo la toma de la mano.

–“Vamos, vamos...”

–“¿Adónde?”

–“Vamos”.

Y va. *Alguien, algo* la arrastra, la guía a través de una ciudad abandonada y recubierta por una capa de polvo de ceniza, tal como si sobre ella hubiese delicadamente soplado una brisa macabra.

Anda. Anochece. Anda.

Un prado. En el corazón mismo de aquella ciudad maldita, un prado recién regado y fosforescente de insectos.⁴⁴ (p. 124, cursivas mías.)

Aquí se aprecia cómo también el discurso queda enmarcado por un narrador extradiegético que es testigo de la metamorfosis de la amortajada mientras ésta avanza por el túnel oscuro de la muerte. En palabras de Waldemar Verdugo: “*La amortajada* recrea una de las preocupaciones existenciales que ha inspirado leyendas fabulosas: *¿es posible recordar después de la muerte? ¿La vida es la continuidad de una muerte previa, inicial? [...]*”⁴⁵ Así, el hecho inminente de la muerte se ve trascendido por el recuento personal de la protagonista, a

⁴³ Luz Aurora Pimentel afirma que en un gran número de novelas, la instancia de la narración va cambiando, ya sea de manera alternada, interpolada, o multiplicándose de manera más o menos arbitraria, completando la información acerca de la historia u ofreciendo una historia nueva. Véase Luz Aurora Pimentel, “Sobre el relato. Algunas consideraciones” en *Antología de textos literarios en inglés (Lecturas dirigidas)*, (Coor. general: Emilia Rébora Togno), UNAM, México, 2007, p. 20.

⁴⁴ La descripción de este escenario bien puede remitirnos a la Comala de Rulfo.

⁴⁵ Waldemar Verdugo Fuentes, “María Luisa Bombal: la abeja de fuego”, Año 2005, p. 10, www.lettras.s5.com; Proyecto Patrimonio; Recuperado el 29 de abril de 2008. (Cursivas mías).

través del cual emprende un viaje al fondo de sí misma, siendo el amor ese impulso que al final la redime y libera; Octavio Paz expone la visión de Quevedo, que bien podría aplicarse en este caso:

En la tradición platónica, el alma abandona el cuerpo en busca de las formas eternas; en la cristiana, el alma se reunirá con su cuerpo un día: el día de los días (el del Juicio Final). Heredero de ambas tradiciones, Quevedo las altera y, en cierto modo, las profana: aunque el cuerpo se deshace en materia informe, esa materia está animada. El poder que la anima y le infunde una terrible eternidad es el amor, el deseo.⁴⁶

Así también, el amor y el deseo llevan a la amortajada a recordar para lograr su redención, en este sentido, la alteridad tiene un papel fundamental, pues es sólo a través de la mirada de comprensión de la protagonista hacia los otros, desde la zona mágica de la muerte, como puede comprender aquello que la aprisionó en vida y, finalmente, consigue liberarse. Ahora bien, María Luisa Bombal organiza los elementos del relato de tal forma que el lector pueda sentirse inmerso en una atmósfera fantasmal, enrarecida por las emociones que asaltan a la protagonista mientras recapitula su vida; sin embargo, el espacio donde se interna la amortajada no es propiamente un inframundo en el que convive con otros muertos, sino la memoria, que se convierte así en un espacio simbólico; entonces, la “muerte de los vivos” comprende un estado de transición que se experimenta una vez que el alma ha abandonado el cuerpo y se adentra en el universo de lo intangible. Curiosamente, en la muerte de la protagonista no existen otras ánimas en pena que la reciban o le hagan compañía -según la tradición católica-; por el contrario, hace alusión a un tipo de muerte que la regresa a sus orígenes, a la tierra; un ejemplo de esto lo tenemos cuando se despide de su hermana:

—“Alicia, mi pobre hermana, ¡eres tú! ¡Rezas!”[...]
¿Dónde creerás que estoy? ¿Rindiendo cuentas al Dios terrible a quien ofreces día a día la brutalidad de tu marido? [...].

⁴⁶ Octavio Paz, *La llama doble. Amor y erotismo*, Seix Barral (Col. Biblioteca Breve), Barcelona, 1993, p. 67.

Alicia, no. *Estoy aquí, disgregándome bien apegada a la tierra*. Y me pregunto si veré algún día la cara de tu Dios” (p.119, cursivas mías).

En un principio, la protagonista transita libremente de un espacio a otro (del mnemónico al espiritual), logrando sustraer de su memoria los recuerdos que dan sentido a su “presente fantasmal”, oscilando constantemente entre estos dos planos para finalmente trasladarse a un último ámbito, al que ni el narrador ni el lector podrán penetrar ya: “la muerte de los muertos” (p. 176), y justamente por este libre tránsito de la protagonista se da la escisión en su perspectiva: la del “yo” narrado (del espacio mnemónico), que se refiere a los hechos pasados en su vida terrenal -como Ana María-; mientras que la otra perspectiva, la del “yo” que narra es la que abarca su nueva condición en el ámbito espiritual -como la amortajada-; entonces, la enunciación de esta última enmarca el discurso de Ana María, de manera que nos da la impresión de que la amortajada le da vida a aquélla, al momento de enunciar sus memorias: “el cuerpo para-sí mismo aparece en los sueños, en la imaginación y *en la memoria*. En cualquiera de estas modalidades, puede experimentárselo como vivo o muerto, real o irreal, entero o en partes”⁴⁷, aunque aquí, mejor dicho, se trata del cuerpo para el alma misma, que aparece ante ésta a través de la memoria. Entonces, a partir de esta escisión de la protagonista, encontramos que su pasado también se fragmenta en dos: el espacio idílico de su infancia y el que corresponde a la entrada de Ana María al mundo adulto (la pérdida de la inocencia que conlleva el descubrimiento del dolor y la desilusión).⁴⁸ De esta manera es como la memoria se convierte en *topos* de la obra sólo hasta el final, y así la amortajada llega a su última morada -la tierra-, en la que ya no hay espacio posible por descubrir, ni para el narrador extradiegético ni para nosotros como lectores, porque su

⁴⁷ Ronald D. Laing, *El yo y los otros*, F.C.E., México, 1974, p. 32. (Cursivas mías).

⁴⁸ Luz Aurora Pimentel dice que el narrador en primera persona no tiene otra opción que la de focalizar en sí mismo. Aun así, tiene el privilegio de multiplicar sus perspectivas en el tiempo, pues siendo ese mismo “yo”, puede hacer valer su perspectiva como *yo-que-narra* o su perspectiva –incluso sus múltiples perspectivas- como *yo-narrado* a lo largo del tiempo. “Sobre el relato. Algunas consideraciones”, *op. cit.*, p. 26.

memoria se agota sin más, sucediendo así algo fantástico: la muerta muere por segunda vez, una vez que se desmoronan sus recuerdos y su último vínculo con la vida se extingue. Así, la metadiégesis es un medio narrativo del que Bombal se vale para que la protagonista logre la reinterpretación de su pasado terrenal desde una perspectiva aparentemente más objetiva y que, asimismo, ella tome una postura frente al nuevo mundo al que se enfrenta: su presente fantasmal, túnel que transita, apoyada en su memoria, hacia la muerte de los muertos. A este respecto cito a Luz Aurora Pimentel:

*En el relato enmarcado, se narran aquellos acontecimientos en el pasado que permitan entender una situación dada en el presente. De ahí que todo relato que se interrumpe para dar cuenta de un segmento temporalmente anterior (relato analéptico) sea potencialmente metadieético.*⁴⁹

Es por esto que la enunciación de la protagonista le permite comprender a sí misma su situación de muerta en el presente a través de la narración de sus vivencias del pasado. Entonces, la rememoración queda intrínsecamente unida al acto de la narración, es decir, la amortajada sólo logra dar sentido a su muerte a través de la narración de sus memorias. Vemos también que existe un alto grado de complicidad entre el narrador extradiegético y la protagonista, incluso, en ocasiones, pareciera que aquél se identifica mucho más con la perspectiva de ella que con la de los otros personajes, favoreciéndola, esto lo podemos apreciar en el siguiente ejemplo:

Ya no le incomoda bajo la nuca esa espesa mata de pelo que durante su enfermedad se iba volviendo, minuto por minuto, más húmeda y más pesada.

[...]

La invade una inmensa alegría que puedan admirarla así los que ya no la recordaban sino devorada por fútiles inquietudes, marchita por algunas penas y el aire cortante de la hacienda. (p. 97)

⁴⁹ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, Ed. Siglo XXI, México, D.F., 1998, p. 151. *Cursivas mías.*

Precisamente, la narrativa contemporánea se caracteriza por romper con la estructura tradicional del narrador en tercera persona; lo que explica el hecho de que la amortajada enuncie a través de una psiconarración, ya que ésta nos da cuenta de los procesos mentales del personaje aunque las palabras, como tales, no sean necesariamente atribuibles a la amortajada sino al narrador⁵⁰: “respetuosamente maravillados se inclinaban, sin saber que *Ella* los veía. Porque *Ella* veía, sentía” (p. 96. cursivas mías); por otro lado, podemos apreciar también cómo el uso del pronombre “Ella” -escrito además con mayúscula inicial-, en lugar de Ana María o la amortajada, nos sugiere el desdoblamiento de la protagonista, pues el uso de “Ella” nos remite directamente al “Yo” que enunciará su propio discurso; así, en el siguiente ejemplo, vemos cómo la narración aparentemente extradiegética se intercala entre la perspectiva de la amortajada y la de Ana María:

*Es él, él.*⁵¹

Allí está de pie mirándola. Su presencia anula de golpe los largos años baldíos, las horas, los días, que el destino interpuso entre ellos dos, lento, oscuro, tenaz.

–Te recuerdo, te recuerdo adolescente. Recuerdo tu pupila clara, tu tez de rubio curtida por el sol de la hacienda, tu cuerpo, entonces, afilado y nervioso. (p. 100, cursivas mías.)

Ahora bien, la participación directa del sacerdote (padre Carlos) y el cuñado de Ana María (Fernando) resalta aún más la atmósfera fantasmal de la novela, pues sus voces aparecen para completar y dar sentido a la experiencia de la muerte a través de un discurso indirecto libre, aunque desde la otra orilla, la del deudo, quien sobrevive a la pérdida del otro y cuyo dolor no se puede obviar, pues como dice Sartre: “la relación con los muertos [...] es una estructura esencial de la relación fundamental que hemos denominado “ser-para-otro”⁵². Así, las intervenciones de dichos personajes son importantes no sólo porque llegan a completar el

⁵⁰ Luz Aurora Pimentel, “Sobre el relato. Algunas consideraciones”, *op. cit.*, p. 25.

⁵¹ Pareciera que en esta primera línea está hablando Ana María, pero a partir del segundo párrafo esto ya no queda del todo claro al lector, es decir, si es la amortajada o un narrador extradiegético. Hacia el final, encontramos la intervención de la amortajada, curiosamente, a través de un diálogo directo.

⁵² Jean-Paul Sartre, *El ser y la nada*, *op. cit.*, p. 733.

panorama del lector respecto al perfil psicológico de la protagonista, evitando que su caracterización sea totalmente subjetiva, sino también porque proporcionan la visión de los que se conmueven o “alivian” por su muerte, así como el mosaico de emociones que describen y diferencian las diversas formas de relación, ya sean afectivas o de parentesco, que ésta mantuvo con los distintos personajes:

Sólo Fernando sigue con la mirada fija en ella; y sus labios temblorosos parecen casi articular su pensamiento.

“Ana María, ¡es posible! ¡Me descansa tu muerte!

Tu muerte ha extirpado de raíz esa inquietud que día y noche me azuzaba a mí, un hombre de cincuenta años, tras tu sonrisa, tu llamado de mujer ociosa. [...]” (p. 139)

La visión de este personaje es reveladora, pues deja al descubierto la verdad monstruosa de quien no siente dolor ante la pérdida del otro, según los convencionalismos sociales, por lo cual, desmitifica la clásica figura del deudo, quien, según los preceptos del orden social, debería experimentar dolor y remordimiento, tan sólo “por su imposibilidad de quebrar la sentencia de un destino inmutable”⁵³. Por su parte, el padre Carlos también se dirige hacia la protagonista, aunque utilizando un tono más afable: “que la paz sea contigo, Ana María, niña obcecada, voluntariosa y buena. Y que Dios te asista y reciba en Sí. Ese Dios del que te empecinaste en vivir apartada” (p. 167), este personaje es la contraparte de Fernando, ya que sí se entristece por la pérdida de la protagonista, y además cumple con un rol importante: el de acompañar a las personas hasta sus últimos momentos, representando una actitud socialmente aceptada ante el trágico suceso de la muerte; y así, a través del discurso de éste, se lleva a cabo un cuestionamiento acerca de la fe religiosa de la protagonista, dando pie a un planteamiento de tipo existencial: “y puede, puede así, que las muertes no sean todas iguales. Puede que hasta después de la muerte todos sigamos distintos caminos” (p. 122).

⁵³ Luis Kancyper, *Resentimiento y remordimiento (Estudio psicoanalítico)*, Paidós, Buenos Aires, 1991, p. 11.

Bombal propone a la muerte como una experiencia individual, que se vive de forma distinta por cada quién; contrario a lo que la religión -al menos la católica- propone, en el sentido de que la muerte vuelve iguales a los hombres. En este sentido, Sartre dice:

La muerte así recuperada no queda como simplemente humana, sino que se hace *mía*: al interiorizarse, se individualiza; ya no es el magno incognoscible que limita a lo humano, sino el fenómeno de *mi* vida personal, que hace de esta vida una vida única, es decir, una vida que no recomienza, en que ya no se recobra lo jugado. Con ello, me vuelvo responsable de *mi* muerte como de mi vida.⁵⁴

En *La amortajada*, la memoria se convierte así en el medio por el cual la muerte se individualiza y cobra sentido, pues cumple un papel estructurador fundamental, ya que sin la recuperación de los recuerdos sería prácticamente imposible dar cuenta de una historia, pues la protagonista asume una postura de reflexión que le hace interiorizar sus experiencias personales, que, como dice Sartre, hacen su vida única y la llevan a responsabilizarse de su propia muerte y, a su vez, dar sentido a lo que fue su vida. San Agustín⁵⁵ se refiere a la memoria como esa capacidad poderosa que posee el hombre para acudir a su pasado cuando su voluntad lo requiere y que, sin embargo, desde la perspectiva de la muerte se erige como una posibilidad de trascendencia:

He de trascender, pues, ésta mi naturaleza, para ascender como por escalones hacia Aquél que me hizo. El primer paso es el de la memoria, campo grande y palacio maravilloso, donde se almacenan los tesoros de innumerables y variadísimas imágenes acarreadas por los sentidos.⁵⁶

Como ya he dicho, la única vía transitable para la protagonista, de manera que pueda acceder a “la muerte de los muertos”, es la memoria, espacio a través del cual la amortajada logra establecer un vínculo entre su pasado terrenal y su presente espiritual, y que la lleva a

⁵⁴ *Ibidem*, p. 720. (Cursivas del autor).

⁵⁵ Aun cuando hay una abundante bibliografía respecto al tema de la memoria, San Agustín fue uno de los pioneros en hablar al respecto, aún más, él aborda el tema desde la perspectiva de la muerte. Esta visión, sin duda permite una correspondencia con la propuesta estética de la autora en *La amortajada*: la memoria como facilitadora del proceso de muerte para la liberación del espíritu.

⁵⁶ San Agustín, *Confesiones*, Alianza Editorial (El libro de bolsillo), Madrid, 1990, p. 267.

comprender su vida personal, aunque visto desde una perspectiva más objetiva, por esto, más de una vez se pregunta: “¿es preciso morir para saber?” (p. 117); de la misma forma, la muerte de la protagonista es la pauta para que, al igual que ella, los otros personajes inicien un proceso de interiorización, puesto que la amortajada no es la única que experimenta la liberación, sino que también lo hacen sus deudos, aunque de otra manera. Entonces, podría mirarse la muerte de la protagonista como una metamorfosis interior a través de la cual se deshace de su ropaje cultural para renacer en un estado más puro de conciencia, aunque como en toda metamorfosis, también en ésta va implícito el dolor inherente al cambio, así como una resistencia natural a desprenderse de su vieja piel⁵⁷:

Liviana. Se siente liviana. Intenta moverse y no puede. *Es como si la capa más secreta, más profunda de su cuerpo se revolviera aprisionada dentro de otras capas más pesadas que no pudiera alzar y que la retienen clavada*, ahí, entre el chisporroteo aceitoso de dos cirios. [...] *Fatigada, anhela, sin embargo, desprenderse de aquella partícula de conciencia que la mantiene atada a la vida* y dejarse llevar hacia atrás, hasta el profundo y muelle abismo que siente allá abajo.

Pero una inquietud la mueve a no desasirse del último nudo. [...] (pp. 124-125, cursivas mías.)

En este fragmento se aprecia claramente la batalla que libra la protagonista, quien ya en su estado incorpóreo aún intenta desprenderse de su pasado terrenal; así, se alude a la liviandad de su alma, que desea desprenderse, pero también a aquella “partícula de conciencia”, que bien alude a la memoria, y que la hace aferrarse aún a su cuerpo muerto. Así, María Luisa Bombal propone una interpretación de la muerte en la que ésta ya no se ve como el mero fin de una etapa, sino como un momento enormemente significativo para quien la experimenta porque se cierra el ciclo vital de la memoria. Por ello, podría concluirse que la rememoración desde el ámbito de la muerte produce el efecto contrario al que se da cuando se rememora desde la vida; es decir, en lugar de propiciar el apego a la otredad, libera al “yo” de

⁵⁷ Así como un día Gregorio Samsa amanece convertido en un insecto; Ana María despierta a una realidad distinta, se ha convertido en un fantasma. En los dos casos, la experiencia resulta fantástica.

todo aquello que pudiera unirlo todavía a ésta. De este modo, la visión de Bombal estaría proponiendo una doble función de la memoria, conforme al ámbito desde el que se recuerde: la vida o la muerte; por esto, al asumir su condición de muerta, la protagonista se erige como una observadora que ve pasar su vida ante sus propios ojos, dotados de una claridad y un sentido que sólo pueden ser otorgados por la muerte y, entonces, al mismo tiempo que la amortajada está siendo azotada por una tempestad interior, el tiempo lineal de la narración es asaltado por los quiebres soberbios de su conciencia⁵⁸, de manera que sus recuerdos van fluyendo, uno a uno, derivados de las distintas experiencias con cada uno de los personajes que fueron significativos en su vida. Por esto, en su propio funeral la presencia de sus seres amados propicia un momento catártico, del cual sale purificada porque finalmente los “comprende”. Para apoyar esta idea cito nuevamente a San Agustín:

Mi memoria retiene también las pasiones de mi alma. Pero no de la misma manera que están en ella cuando las padece, sino de una manera muy distinta, tal cual conviene al poder mismo y propio de la memoria. *Pues aunque no esté alegre, puedo recordar mi alegría pasada. Puedo recordar mis pasados temores, sin ser ahora presa del temor. Y, aunque ahora no tenga ningún deseo, puedo recordar haberlo tenido otras veces.*⁵⁹

La capacidad de la amortajada por recuperar en el presente sus memorias sin ser presa ya de las emociones del pasado, es la forma en que Bombal resuelve el problema de la muerte: ¿qué pasa después de que la protagonista muere?, ¿cuántas veces se muere?, ¿para qué sirve el recuento personal de la protagonista?, pero la escritora también resuelve el problema de la vida, porque justamente en “esta reconstrucción de la existencia de la heroína, ya roto el hilo que la ataba a lo contingente, ve desde su perspectiva lo que fue y no pudo ser; experimenta la realidad como la gran ficción de la que un día formó parte”⁶⁰; así, se libera fundamentalmente de su cuerpo y de sus diversos disfraces sociales, de forma que al dejarse ir en ese viaje de

⁵⁸ Waldemar Verdugo Fuentes, *op. cit.* p. 10.

⁵⁹ San Agustín, *op. cit.*, 274. (Cursivas mías).

⁶⁰ Waldemar Verdugo Fuentes, *op. cit.*, p. 10.

retorno hacia lo primigenio -su destino- es como la perspectiva del pasado pierde su intensidad y, en cambio, surge una sabiduría como resultado del discernimiento objetivo al cual se accede sólo a través de la muerte, por esto resulta tan significativo que la escritora deje a cargo de la memoria el sentido elemental de la muerte tanto para la protagonista como para los demás personajes: la trascendencia a través del reconocimiento del Otro.

A través del tratamiento de la muerte Bombal nos arroja también a otro tema poco explorado en su misma obra: el estado de separación o separatidad⁶¹, ya que la imposibilidad de los personajes por establecer vínculos satisfactorios los lleva a otro tipo de muerte: el aniquilamiento, pues éstos rehúyen la mirada ajena al mismo tiempo que viven un frustrado anhelo de posesión por el otro, mismo que enmascaran bajo diversas facetas o papeles sociales: el mujeriego (Antonio), el alcohólico (Alberto), el enamorado incondicional (Fernando), así como el ama de casa abnegada que soporta las infidelidades del marido (Ana María); no obstante, lo único que todos ellos buscan es trascender a través del reconocimiento del Otro: “soy, allende todo conocimiento que pueda tener, ese yo que otro conoce. Y este yo que soy, lo soy en un mundo que otro me ha alienado”⁶².

Bombal pone en evidencia la importancia del binomio muerte-memoria, que es fundamental para la estructura narrativa de *La amortajada*, pues sin la rememoración de la protagonista no habría razón de ser para ninguno de los personajes, y asimismo, es gracias a esta misma facultad que la protagonista logra liberarse, lo que no necesariamente sucede en otros casos literarios en los que la memoria hace su aparición. En este relato, Bombal presenta a la muerte a través del carácter individual e intransferible que le otorga la memoria, al respecto, Ricoeur señala que “no todo el que busca encuentra necesariamente. El esfuerzo de

⁶¹ Se refiere al estado en el que el individuo no se comunica ni con el otro ni con su entorno, por lo tanto no hay unión, o bien, hay fusión pero sin integridad. Véase Erich Fromm, *op. cit.*, p. 26.

⁶² Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 365.

rememoración puede tener éxito o fracasar. La rememoración lograda es una de las figuras de lo que llamamos la memoria „feliz’ ”⁶³, por esto, podría decirse que la amortajada, al lograr la rememoración, alcanza también una muerte plena: la segunda muerte.

⁶³ Paul Ricoeur, *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2004, p. 48.

1.2 El camino de la memoria herida

...Alma a quien todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
médulas que han gloriosamente ardido...

Francisco de Quevedo

La amortajada trasciende los límites de lo terreno a través de su memoria y, de esta forma, también alcanza su segunda muerte; no obstante, al pasar por este túnel de recuerdos, ella no sólo logra la unión con los otros, sino también la liberación de su alma, en este sentido, la memoria sería la luz que al alumbrar dicho túnel se convierte en el camino *per se*. Por su parte, los deudos de la protagonista también pasan por el túnel lúgubre de su propio duelo; no obstante, para ellos no hay luz que los guíe ni memoria que los redima. *La amortajada* es una novela de penumbras del corazón porque los personajes buscan, aunque fallidamente, superar su estado de separación, tema fundamental en la obra bombaliana, precisamente, porque el fracaso amoroso es una constante que define la mayor parte de su obra. Así, a través de esta novela, la autora propone la muerte como vía para lograr la unión, la fusión con el Otro, por lo cual, lo trágico de la historia no es la muerte de la protagonista en sí, sino el hecho de que sólo muriendo alcance la unión con el prójimo.

Un precedente literario de la amortajada que resulta revelador, aunque dentro del género poético, se encuentra en Cintia, quien como figura fantasmal también deambula como alma en pena por el mundo de los vivos a través de la elegía de Propercio⁶⁴, en este ejemplo podemos apreciar cómo ya en el ámbito espiritual ella sigue aún apegada a sus emociones y sentimientos, de ahí que comparta esta similitud con la amortajada. Octavio Paz llama nuestra atención hacia esta característica aún humano-pasional en la experiencia de la muerte de Cintia:

⁶⁴ Sexto Propercio, *Elegías*, 2ª. ed., UNAM, México, 1983, pp. 120-122.

Es alucinante el contraste entre el carácter sobrenatural del episodio y el realismo de la descripción, un realismo subrayado por la actitud y las palabras de Cintia, sus quejas, sus celos, sus transportes eróticos, la túnica quemada, el anillo desaparecido. Cintia revive su pasión como si no hubiese muerto: es una verdadera *alma en pena*. Al final de su fúnebre entrevista, se escapa de los brazos de su amante, no por su voluntad sino porque amanece “y una imperiosa ley ordena a las sombras regresar a las aguas del Leteo”.⁶⁵

Esta imperiosa ley es la muerte, también a la amortajada se le obliga a continuar su camino hacia el más allá: “alguien, algo la arrastra, la guía a través de una ciudad abandonada y recubierta por una capa de polvo de ceniza, tal como si sobre ella hubiese delicadamente soplado una brisa macabra” (p. 124). Resulta interesante que Paz perciba en este referente literario dicho contraste entre el carácter sobrenatural del personaje-fantasma y el realismo provocado por las emociones que invaden a Cintia, pues de la misma forma que ésta revive su pasión, tal como si no hubiese muerto, también la amortajada revive cada momento significativo de su vida de la misma manera, para después regresar mansa y resignada a las aguas del Leteo, logrando detener al fin los susurros de su conciencia, es decir, de su memoria: “baja, baja la cuesta de un jardín húmedo y sombrío. Percibe el murmullo de aguas escondidas y oye deshojarse helados rosales en la espesura. [...] ¿Qué fuerza es ésta que la envuelve y la arrebató? (p. 117) Dicha aseveración de Paz nos lleva a pensar sin duda en la de Borges, quien en un principio creyó imposible mezclar lo realista de los hechos humanos con el carácter sobrenatural de la muerte⁶⁶.

Como mencioné anteriormente, la memoria y la muerte están intrínsecamente enlazadas en esta novela; de esta manera es como las relaciones afectivas quedan enmarcadas en la rememoración de la protagonista a través de las analepsis referentes a cada uno de sus deudos que la acompañan en su funeral. A través de los recuerdos de la amortajada se evidencia el fracaso en las relaciones afectivas de la mayoría de los personajes, podría decirse que el

⁶⁵ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 62. (Cursivas del autor).

⁶⁶ Jorge Luis Borges, “La amortajada” en *Borges en sur (1931-1980)*, EMECÉ, Buenos Aires, 1999, pp. 153-154.

extrañamiento del “otro” se da por el distanciamiento del “yo”, pues los personajes evaden la mirada anhelante de quien los mira, es decir, alienan al prójimo convirtiéndolo en objeto, y a través de ese mirar-mirante que no llega a ser mirar-mirado⁶⁷ es como los personajes se relacionan entre sí, según Sartre: “el prójimo es, por principio, lo incaptable: me huye cuando lo busco y me posee cuando le huyo”⁶⁸. En contraste con el resto de los personajes, la amortajada logra la unión, sí, la fusión con los otros, pero sólo a través de la rememoración lograda; en este sentido, podría decirse que la protagonista acerca su mirada a los otros para conocerlos mejor, como en una especie de *close up*, logrando así superar la mirada distanciada, aunque sólo después de la muerte física. Como puede apreciarse, la protagonista también experimenta un duelo, al igual que los demás personajes: el duelo de los muertos, pues ella también necesita liberarse y desprenderse de su pasado terrenal; entonces, Ana María, en su separación física de los otros, alcanza finalmente la unión anhelada porque sólo hasta entonces, paradójicamente, puede mirarlos de cerca:

La memoria herida se ve obligada a confrontarse siempre con pérdidas. Lo que no sabe hacer es el trabajo que la prueba de realidad le impone: el abandono de las energías y actividades por las que la libido no deja de relacionarse con el objeto perdido, hasta que *la pérdida no haya sido interiorizada definitivamente*. Pero es también el momento de subrayar que *esta sumisión a la prueba de realidad, constitutiva del verdadero trabajo de duelo, forma también parte integrante del trabajo del recuerdo*.⁶⁹

En la novela resalta más el proceso de duelo de la amortajada que el de los personajes que la sobreviven; en este sentido, la protagonista se hace consciente de esa interiorización de la pérdida, a la que hace referencia Ricoeur, mientras que los otros personajes no lo logran. Para alcanzar dicha interiorización, la protagonista necesita recordar antes de olvidar, pues sólo de esta forma puede desprenderse definitivamente de todo lazo afectivo y social. Así, a

⁶⁷ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 376.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 557.

⁶⁹ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 109. (El primer énfasis es del autor; el segundo, es mío).

través de la analepsis sobre Antonio, su esposo, resulta evidente el esfuerzo que la protagonista hace por desprenderse del sentimiento paradójico de amor-odio hacia él, ya que para liberarse necesita no sólo dejar de odiarlo, sino también de amarlo:

Y ese odio *la sacude aún ahora* que oye acercarse al marido y lo ve arrodillarse junto a ella.

[...]

A medida que las lágrimas [de Antonio] brotan, se deslizan, caen, ella siente su odio retraerse, evaporarse. No, ya no odia. [...]

Y he aquí que al dejar de amarlo y odiarlo siente deshacerse el último nudo de su estructura vital. Nada le importa ya. Es como si no tuviera ya razón de ser ni ella ni su pasado.

[...] Este deseo que la atormenta de incorporarse gimiendo: “¡Quiero vivir. Devuélvanme, devuélvanme mi odio!” (p. 159, cursivas mías.)

De este modo, la pérdida de sus sentimientos y emociones es un indicador de que su duelo está terminando, puesto que ya no existe ni siquiera el sentimiento de odio que la ataba a su antigua vida. Pareciera como si la muerte fuera un tranquilizante poderoso que comenzara a surtir su efecto para apaciguarla y hacerla olvidar, incluso, su rencor, pues como dice Ricoeur, “interiorizará su pérdida” y, entonces, podrá salir de nuevo a la superficie, para que una vez liberada de cada atadura terrenal se deje ir libremente, así, “*resignada*, reclina la mejilla contra el hombro hueco de la muerte” (p. 159, cursivas mías). La amortajada encarna la figura del viajero que emprende el camino sin retorno, aunque resulta bastante significativo que este último viaje sea al interior de sí misma, de su memoria, y una vez que la protagonista comprende que ya nada puede separarla de los otros es cuando acepta su segunda muerte. En este sentido, aunque la ruptura del vínculo de Ana María con su madre es evidente, ya que es clara la ausencia de ésta a lo largo de toda la obra, la muerte cumple aquí también su función de unir a la madre y a la hija, pues la amortajada se acerca de nuevo a esa figura materna perdida en un pasado remoto, lo que resulta doblemente simbólico, sobre todo si tomamos en cuenta que la protagonista regresa a sus orígenes, por lo cual experimenta el reencuentro con la figura materna de su infancia y, al mismo tiempo, su retorno hacia la madre tierra:

¡Oh, Dios mío, insensatos hay que dicen que una vez muertos no debe preocuparnos nuestro cuerpo! Ella se siente infinitamente dichosa de poder reposar entre ordenados cipreses, *en la misma capilla donde su madre y varios hermanos duermen alineados*; dichosa de que su cuerpo se disgregue allí, serenamente, honorablemente, bajo una losa con su nombre. (p. 166, cursivas mías.)

Por un lado, la muerte propicia la unión de la protagonista con los otros; pero por otro, también es el origen de su desapego de lo terrenal. En cualquiera de los dos casos, la memoria tiene un papel fundamental para que tanto la unión como el desapego se logren. Es sorprendente que a través del tema de la muerte, Bombal señale claramente la diferencia entre el orden social y lo natural⁷⁰, la línea que divide lo conocido de lo desconocido, lo misterioso de lo que nos es familiar; es decir, la manifestación de estos dos órdenes que están en lucha continua, que no alcanzan a fusionarse tampoco, es justamente la razón del conflicto en el que los personajes se pierden, alienándose unos a otros. En este mismo sentido, Gloria Gálvez señala que “la Bombal penetró en un mundo totalmente inexplorado en el que el conflicto básico de sus personajes no es ya el del hombre devorado por el ambiente, *sino la incomunicación proveniente de la lucha del hombre consigo mismo [...]*”⁷¹. Con base en esto, puede decirse que el conflicto fundamental de la narrativa bombaliana es la incompreensión de los personajes acerca de estos dos órdenes existentes, y la incapacidad de conciliar ambos es lo que los lleva al fracaso amoroso. La amortajada es el ejemplo más claro de esto, pues sólo al morir y fusionarse con la naturaleza es como logra renacer a otra visión del mundo, en donde la separación ya no tiene ningún sentido porque al fin comprende lo absurdo de su odio y de su sufrimiento: “¡Ah, Dios mío, Dios mío! ¿Es preciso morir para saber?” (p. 117).

Por otro lado, el problema de la separatidad no sólo compete a la relación hombre-mujer, sino a cualquier tipo de lazo afectivo, como en el caso de la relación de Ana María con su

⁷⁰ Aunque esta diferencia está aún más marcada en *La historia de María Griselda*.

⁷¹ Gloria Gálvez Lira, *María Luisa Bombal: Realidad y Fantasía*, Ed. Scripta Humanística, Potomac, 1986, p. 1. (Cursivas mías).

madre, pues al ser ésta una figura ausente tanto física como espiritualmente, la protagonista experimenta la insatisfacción del amor maternal negado durante su infancia, lo que a su vez propicia que esta misma relación se reproduzca en la de ella con su propia hija. Entonces, podría decirse que la orfandad de la protagonista intensifica en ella el estado de separación, pues según Ronald Laing “los huérfanos [...] se sienten incompletos por carecer de padre o de madre, pues su ausencia les deja su concepto de sí mismos incompleto”⁷². Asimismo, la brevedad de la relación madre-hija evidencia aún más su aspecto superficial, pues al quedar en orfandad en su edad temprana, Ana María carece de referentes para comprender el amor materno; no obstante, Zoila suple a su madre, es la nana que la cuida desde su nacimiento. También resulta interesante que sea a través de la presencia del padre como el recuerdo de su madre surge de las profundidades de su memoria para re-vivirlo y posteriormente liberarlo, tal como sucede con sus otros recuerdos. Así pues, la pérdida de la madre es significativa para la protagonista, puesto que la carencia del amor materno representa su primer fracaso amoroso; entonces, esta primera experiencia la sitúa en un estado de separación, porque la mirada distanciada de la madre no sólo le niega el amor, sino que además la aliena. En este sentido, la protagonista sufre dos abandonos por parte de la figura materna: el primero es cuando la entrega al cuidado de su nana Zoila; y el segundo, cuando muere:

Está Zoila, que la vio nacer y a quien la entregó su madre desde ese momento para que la criara. Zoila, que le acunaba la pena en los brazos cuando su madre, lista para subir al coche, de viaje a la ciudad, desprendíasele enérgicamente de las polleras a las que ella se aferraba llorando (p. 97).

Debido al abandono de la madre, a la protagonista le resulta complicado evocarla, por lo cual la breve presencia de aquélla se corresponde proporcionalmente con la fugacidad de sus memorias. Así, la identidad de la madre -de la que no se menciona el nombre- se ve

⁷² Ronald D. Laing, *op. cit.*, p. 82.

difuminada hasta tal punto que ni Ana María ni su padre tienen un recuerdo preciso acerca de ese personaje misterioso y efímero. Asimismo, el lector es testigo de los esfuerzos que la pequeña Ana María lleva a cabo para trasladar a su presente la imagen borrosa de quien fuera su madre: “ella cerraba los ojos y *concentrándose fuertemente lograba captar un instante la imagen huidiza de otros ojos muy negros que la miraban burlones* tras el tul atado a un breve sombrero. [...]” (p. 118, cursivas mías). Cabe resaltar que la misma protagonista es quien se refiere a su madre como una imagen huidiza que la miraba de forma burlona y no amorosamente, además, ya desde su inocente perspectiva, Ana María logra rescatar en primer término imágenes, pero no sentimientos. Incluso, lo que se transmite a través de este fragmento de la historia es una sensación de lontananza y banalidad, pues la niña no recuerda más que una mirada furtiva escondida tras un tul, así como el vago recuerdo de un aroma indefinido: “algo así como un perfume flotaba alrededor de la tierna evocación” (p. 118). En algún momento, el padre le hace una pregunta a la niña acerca de su madre, pero la respuesta de ésta surge como una verdad reveladora que lo golpea en lo más profundo, como si un espejo cóncavo le regresara su propia imagen deformada, porque sólo entonces ambos reconocen el motivo tan vano por el cual decían amarla:

—¿Ana María, te acuerdas de tu madre? —solía preguntarle a veces, casi como en secreto, cuando ella era muy niña.

—Claro está que me acuerdo, papá.

—¿Era linda, verdad? ¿Tú la querías?

—Sí, la quería.

—¿Y por qué la querías? —había insistido él un día.

Cándidamente ella había contestado:

—Porque llevaba siempre un velito atado alrededor del sombrero y tenía tan rico olor. (p. 118)

Esta monstruosa revelación le deja claro al padre que su esposa no fue más que un recuerdo casi trivial en la memoria de su hija, así como le revela al mismo tiempo que su relación con ella también fue superficial, pues estuvo determinada tan solo por el perfume

agradable de una mirada furtiva; en este sentido, podría decirse que para la niña Ana María “todas las emociones y afectos se determinan por sensaciones físicas, incluso el cariño materno, que sólo se expresa a través del olor atrayente que emana del cuerpo de la madre”⁷³; sin embargo, este descubrimiento de su padre, le hace reaccionar en forma casi agresiva hacia su hija: “–Eres una tonta –le había dicho; luego había dejado el cuarto dando un portazo” (p. 118). Ante la reacción de su padre, Ana María se siente culpable y desconcertada, pero parece intuir por qué reacciona de esa manera. A su vez, éste se siente avergonzado ante la verdad esperpéntica que le ha sido reflejada a través de su hija:

[...] desde ese momento, toda la vida ella sospechó que su padre también había querido a su mujer por la misma razón, por la cual ella, la tonta, la había querido...
Sí, la había querido *por su efímero perfume, sus tules alevés... y esa muerte prematura tan desconcertante como el frívolo misterio de sus ojos* (p. 118, cursivas mías).

Contrasta este recuerdo de la protagonista con otro en el que se percibe ya un tono de reproche, de su parte, por el abandono y el aislamiento a los que su madre la sometió involuntariamente: “porque ella, mi mamá, déspota, enfermera y censora, nunca logró comunicarme su sentido práctico, pero sí todas las supersticiones de su espíritu tan fuerte como sencillo” (p. 121). Este sentimiento de rencor y la sensación de desamparo tiene sus orígenes en la brevísima y pobre relación con su madre durante su infancia, que le quita la seguridad necesaria para desenvolverse en el mundo, sin temor de unirse a los demás. Laing afirma que “todo ser humano -niño o adulto- necesita ser importante para alguien, esto es, tener un lugar en el mundo de otro”⁷⁴, de lo contrario, no se reafirma la identidad individual. Quizás debido a esto es que Ana María fracasa en todas sus relaciones, pues “todas las ‘identidades’ requieren de un otro: un otro en cuya relación, y a través de la cual, se realiza la

⁷³ Gala Blasco; María Caballero; *et. al.*, “María Luisa Bombal” en *Manual de literatura hispanoamericana IV. Las vanguardias*, (Coor. Felipe B. Pedraza Jiménez), Cénlit Ediciones, Pamplona, 2002, p. 525.

⁷⁴ Ronald D. Laing, *op. cit.*, p. 129.

identidad de cada yo”⁷⁵. Por lo anterior, la ausencia de la madre da cuenta, desde el principio, de este fracaso que sería lo opuesto a la realización del yo -de la protagonista- en los otros. En este sentido, vemos que la madre de Ana María es un personaje que no se ajusta al arquetipo materno. Además, su muerte “desconcertante” y misteriosa la vuelve aún más controversial ante el lector. En cambio, la figura del padre parece no respetar los cánones “patriarcales”, dado que nunca se vuelve a casar y se dedica por entero a sus hijas y al trabajo como un padre abnegado; lo que sugiere una inversión en los papeles sociales que ambos personajes deberían estar representando. Yolanda Melgar dice que la reacción del padre, cuando la niña le confiesa por qué quiso a su mamá, tiene dos raíces, la primera sería que “por una parte, el padre percibe sus lágrimas como un signo de debilidad y, por lo tanto, como un ‘peligro’, ya que a través de ellas se puede desmoronar su imagen de hombre fuerte e inviolable frente a la hija”⁷⁶; la segunda sería que la respuesta nada maliciosa de la niña “representa una ruptura de la convención social por la que las relaciones humanas se acomodan a unos modelos fijos predeterminados que corresponden al discurso patriarcal; de ahí que el padre llame ‘tonta’ a su hija”⁷⁷. Podría decirse que los personajes masculinos bombalianos quedan desmitificados bajo la pluma desafiante de la autora, ya que en general presentan un perfil hasta cierto punto paradójico para su contexto, con características que no corresponderían propiamente a la figura patriarcal, tales como la abnegación, la ternura y hasta cierta pasividad que, por el contrario, no están muy marcadas en los personajes femeninos de esta novela. Así, cuando el padre de Ana María acude a su funeral, éste “cumple” con su representación social hasta el último momento, aparentando serenidad y fortaleza ante las demás personas, exhibiendo su masculinidad al no derramar ninguna lágrima por la muerte de su hija; pero al final el lector

⁷⁵ *Ibidem*, p. 78. (Cursivas del autor).

⁷⁶ Yolanda Melgar, “La masculinidad en *La amortajada* de María Luisa Bombal”, *Hispanic Research Journal*, Vol. 7, No. 3, University of London, September 2006, p. 240.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 240-241.

descubre su vulnerabilidad a través del discurso de la amortajada: “más tarde, *luego de haber cerrado todas sus puertas*, se extenderá sobre el lecho [...] y sufrirá oculto, rebelde a la menor confianza, a cualquier ademán de simpatía, como si su pena no estuviere al alcance de nadie” (p. 119, cursivas mías). Sin duda, cerrar las puertas al exterior es un acto simbólico que representa el proceso de duelo que el padre necesita experimentar por la pérdida de su hija, significa bloquear la posibilidad de contacto con los otros, de compartir sus sentimientos más íntimos y desnudar su naturaleza humana ante los demás.

Por otro lado, podría decirse que la forma en que Bombal presenta a los personajes masculinos en su obra es, hasta cierto punto, una resonancia directa del amor cortés, pues según Paz, “la masculinización del tratamiento de las damas tendía a subrayar la alteración de la jerarquía de los sexos: la mujer ocupaba la posición superior y el amante la del vasallo. El amor es subversivo”⁷⁸; no obstante, las relaciones amorosas relevantes para la amortajada tienen distintos matices, algunos, incluso, de tipo sadomasoquista. En cualquier caso, sean como sean los personajes, representen un papel dominante o sumiso, al final todas las relaciones amorosas llevan al mismo lugar: al estado de separación. Por ejemplo, la relación entre la protagonista y Ricardo es la primera analepsis con el que inicia la rememoración. En esta parte de la novela, los recuerdos de la amortajada se remiten a la descripción detallada de la relación fraternal-erótica que estos dos personajes sostienen en su adolescencia, hasta que Ricardo desaparece un día y ella, sin más que hacer al respecto, acepta su abandono; así, en esta relación encontramos una mezcla inextricable de odio y amor, despecho y deseo⁷⁹. Sin embargo, desde la frontera de la muerte, los recuerdos de la amortajada fluyen para, por primera vez, procesar el duelo por su pérdida y sólo así perdonarlo:

⁷⁸ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 81.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 52.

Es él, él.

Allí está de pie y mirándola. Su presencia anula de golpe los largos años baldíos, las horas, los días que el destino interpuso entre ellos dos, lento, oscuro, tenaz.

–Te recuerdo, te recuerdo adolescente. Recuerdo tu pupila clara, tu tez de rubio curtida por el sol de la hacienda, tu cuerpo entonces, afilado y nervioso.

[...] (p. 100)

Como ya sabemos, la narración sigue el orden en que los deudos de la amortajada pasan a verla reposando en su ataúd. La historia entre Ricardo y ella es el primer ejemplo de las relaciones fallidas que entabla la protagonista, en el que al no haber sido correspondida, el desencuentro de miradas se vuelve definitivo. No obstante, desde su condición espiritual “*comprende* que en ella dormía, agazapado, aquel amor que presumió muerto. Que aquel ser nunca le fue totalmente ajeno” (p.116, cursivas mías). Por esto, ya en su plano espiritual, libre de todo ego, decide no atormentarse más. Paradójicamente, desde la intimidad de su muerte física y su visión omnisciente, es cuando la protagonista ofrenda a ese viejo amor su duelo y su olvido, por supuesto, a través de la rememoración:

El brusco, el cobarde abandono de su amante, ¿respondió a alguna orden perentoria o bien a una rebeldía de su impetuoso carácter? Ella no lo sabe, *ni quiere volver a desesperarse en descifrar el enigma* que tanto la había torturado en su primera juventud. (p. 116, cursivas mías).

Ricardo abandonó a Ana María sin saber que estaba embarazada y meses después ésta tiene un aborto accidental, el cual puede interpretarse simbólicamente como la ruptura definitiva de su relación: “Zoila vino a recogerme al pie de la escalera. El resto de la noche se lo pasó enjugando, muda y llorosa, el río de sangre en que se disgregaba esa carne tuya mezclada a la mía...” (p. 115); por otro lado, resulta interesante la forma en que la amortajada concluye su discurso acerca de Ricardo: “la verdad es que sea por inconsciencia o por miedo, cada uno siguió un camino diferente. *Y que toda la vida se esquivaron, luego, como de mutuo*

acuerdo” (p. 116, cursivas mías), la indiferencia a la que se someten mutuamente los lleva a la separación, o viceversa, pues la alienación nace con la escisión⁸⁰.

Por su parte, la relación de la protagonista con Antonio, su esposo, presenta un inconveniente insoslayable desde el principio: la unión de los dos ha sido forzada, pues ha sido convenida por su padre y este último, sin el consentimiento de ella. Desde el principio ya se intuye el fracaso amoroso, dado que la protagonista aún piensa en su primer amor: “la unión por la conformidad no es intensa y violenta; es calma, dictada por la rutina, y por ello mismo, suele resultar insuficiente para aliviar la angustia de la separatidad”⁸¹, de manera que la actitud sumisa de la protagonista ante el acuerdo de esos dos hombres no es más que su venganza hacia Ricardo; entonces, puede leerse su aceptación de matrimonio como un acto autodestructivo en el que se vuelve cómplice tanto de Antonio como de su padre, a través del cual desea olvidar: “¿Cómo decir que se había casado por despecho? [...] Pero *Antonio no era el tirano ni el ser anodino que hubiera deseado* por marido. Era el hombre enamorado, pero enérgico y discreto a quien no podía despreciar” (p. 147, cursivas mías). No obstante, accede a casarse con aquel hombre misterioso al cual la entrega su padre. Desde el inicio, el matrimonio entre Ana María y Antonio, en lugar de propiciar la unión, los separa; dado que “sin libertad no hay lo que llamamos persona”⁸²:

Entornaba los ojos procurando evocar un cuarto tibio [...], y no lo encontraba sino en aquella tarde gris en que su padre le había dicho: “Chiquilla, abraza a tu novio”.
Entonces ella se había acercado obediente a ese hombre tan arrogante... y tan rico, se había empinado para besar su mejilla.
Recordaba que al apartarse la habían impresionado el rostro grave de la abuela y las manos temblorosas de su padre. (p. 147)

⁸⁰ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 141.

⁸¹ Erich Fromm, *op. cit.*, p. 26.

⁸² *Ibidem*, p. 164.

Desde el principio, la relación de Ana María con Antonio sufre una despersonalización, pues a la protagonista se le relega a un nivel de objeto, dado que es entregada en un acto común de compra-venta al marido, aunque, como ya se ha visto, ésta no opone resistencia alguna, de manera que viene a convertirse en una cómplice pasiva de dicha transacción. Sin embargo, el precio que pagan estos personajes es alto, pues, en palabras de Sartre, la orden y la prohibición exigen que experimentemos la libertad ajena a través de nuestra propia esclavitud⁸³. De hecho, la relación sufre un revés, pues si en un principio Antonio era el hombre enamorado y entregado, Ana María lo hiere profundamente al pedirle, ya casada, que la regrese a su hogar paterno, hecho que cambia irreversiblemente el rumbo de la relación; pues aunque después intenta recuperar al hombre amoroso del principio, finalmente éste se convierte en el tirano que ella “hubiera deseado por marido”, en un mujeriego despechado que la rehuirá, desde ese momento, para siempre: “un tono fácil, amable, pero jamás en él la alusión, el gesto que le permitieran rehabilitarse. Sin esfuerzo se había desprendido del pasado que a ella la había hecho esclava. Y de noche su abrazo era fuerte aún, tierno, sí, pero distante” (p. 151). Ana María se convierte en esclava de Antonio, pero en esta ocasión, por su propia voluntad, y justamente esta libertad para elegir amarlo, convierte al “contrato” del principio en amor, sentimiento que irónicamente ya nunca más le será correspondido. Por supuesto, Ana María se arrepiente el resto de su vida: “recuerda y siente aún sobre la nuca una mano perdonadora que la apartaba, sin embargo, dulcemente. Y así fue luego y siempre, siempre” (p. 151). A partir del perdón aparente de Antonio, la vida de Ana María se convierte en un dolor latente, pues la realidad es otra. En realidad no logra volver a confiar en ella para poder sentir de nuevo aquel amor dócil y gentil que ofreció en un inicio: “—Ana María, dime, ¿alguna vez llegarás a quererme como yo te quiero?” ¡Dios mío, aquella humildad tan digna! A ella se

⁸³ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 378.

le habían agolpado las lágrimas a los ojos” (p. 148), sin embargo, posteriormente a la separación que ella le exige a su marido, Antonio la recibe de nuevo aunque para vengarse, para hacerle pagar por el dolor y la deshonra de haber sido rechazado: “su vida galante subía hasta ella en una ola de anónimos y delaciones. Hubo un tiempo en que desdeñosa, aunque dolorida, rehuía las confidencias, amparada en su categoría de mujer legítima [...]” (pp. 151-152), irónicamente, al sentir el rechazo de su esposo es cuando la protagonista comienza a mirarlo por primera vez, y entonces surge en ella una mirada erótica que no volverá a ser correspondida por él. La relación sadomasoquista se percibe aquí de forma distinta, en ésta, Ana María es la víctima, quien sufre las vejaciones, mientras Antonio representa el papel del verdugo. Erich Fromm dice al respecto:

La persona sádica es tan dependiente de la sumisa como ésta de aquélla; ninguna de las dos puede vivir sin la otra. La diferencia sólo radica en que la persona sádica domina, explota, lastima y humilla, y la masoquista es dominada, explotada, lastimada y humillada. En un sentido realista, la diferencia es considerable; en un sentido emocional profundo, *la diferencia no es mayor que lo que ambas tienen en común: la fusión sin integridad.*⁸⁴

Antonio y Ana María mantienen su relación para no defraudar las expectativas de su orden social, pero, por otro lado, también guardan la esperanza de librar su estado de separación: “ese deseo de fusión interpersonal es el impulso más poderoso que existe en el hombre. Constituye su pasión más fundamental, la fuerza que sostiene a la raza humana, al clan, a la familia y a la sociedad.”⁸⁵ En este sentido, cabe recordar que María Luisa Bombal escribe sobre corazones en tinieblas, y la pérdida de Antonio lleva a Ana María a deambular en el mundo buscando el amor desesperadamente, en un afán de recuperación de su propia identidad finge que es feliz. No obstante, al final de esta analepsis, Antonio se despide de la amortajada, mostrando al fin sus sentimientos: “¡llora, llora al fin! [...] Pero ella sabe que la

⁸⁴ Erich Fromm, *op. cit.*, p. 29. (Cursivas mías).

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 27-28.

primera lágrima es un cauce abierto a todas las demás, que el dolor y quizás también el remordimiento han conseguido hender una brecha en ese empedernido corazón [...]” (p. 158). La amortajada, a su vez, se despide también de Antonio para dejarlo ir y para liberarse a sí misma de esa pesada carga emocional que la ataba: “No. No lo odia. Pero tampoco lo ama. Y he aquí que al dejar de amarlo y odiarlo siente deshacerse el último nudo de su estructura vital. Nada le importa ya. Es como si no tuviera ya razón de ser ni ella ni su pasado. [...]” (p. 159). La amortajada cierra finalmente su herida para concluir con esa parte de su pasado, mirándolo, por última vez, con indulgencia. Así, la relación de Antonio y Ana María es el resultado de “la misma ‘inconsciencia’ y el mismo ‘miedo’ de aquel que no conoce al otro y no se atreve a atravesar la frontera que divide a dos entidades, la femenina y la masculina, que, indudablemente, son bien distintas”⁸⁶.

Fernando, hermano de Antonio, es uno de los pocos personajes que enuncian su propio discurso para despedirse de la protagonista. Este personaje intenta elaborar su duelo en un afán por olvidar de forma definitiva a la muerta, pero paradójicamente le ocurre lo contrario, ya que en su deseo por deshacerse de sus recuerdos, los revive. Fernando fue ignorado (alienado) durante toda su vida por la protagonista. Después de la muerte de ella, solamente le queda la posibilidad de olvidarla y buscar sentido a su existencia de otra forma. Aunque él es el único que en su discurso dice alegrarse de que Ana María haya muerto, su anhelo de olvido lo dirige irremediabilmente al recuerdo de ésta. En este sentido, retomando a Ricoeur, para olvidar es fundamental interiorizar la pérdida, y esto incluye necesariamente un proceso de rememoración⁸⁷; por lo cual, el deseo de Fernando por olvidar a Ana María, al final, fracasa:

⁸⁶ Yolanda Melgar, *op. cit.*, p. 244.

⁸⁷ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 109.

De hoy en adelante no me ocuparán más tus problemas sino los trabajos del fundo, mis intereses políticos. [...] volveré a gozar los humildes placeres que la vida no me ha quitado aún y que mi amor por ti me envenenaba en su fuente.

[...]

Sí, estoy contento. Ya no necesitaré defenderme contra un nuevo dolor cada día. (p. 140, cursivas mías.)

En esta cita se evidencian las emociones contradictorias de Fernando. Por un lado, su discurso delata cierta felicidad por la muerte de la protagonista; pero por otro denota aún un apego emocional hacia ella. Así, en contraste con el proceso de duelo de la amortajada, quien mira a los otros explorando sus experiencias pasadas, Fernando se proyecta en un futuro más apacible, ya sin la presencia de Ana María, evadiendo el pasado, omitiendo el imprescindible acto de la rememoración. Por esto, cuando parece liberarse de la presencia de la protagonista, en realidad ni siquiera ha iniciado su duelo. Su instinto de supervivencia, aunque disfrazado de alivio y una falsa liberación, le impedirán superar la pérdida de la muerta a menos que, como dice Ricoeur, inicie un verdadero trabajo de recuerdo que lo lleve a dolerse y, posteriormente, a liberarse⁸⁸. La consigna de Bombal es clara, para lograr la liberación es necesario apelar a la memoria; no se puede mirar hacia el futuro mientras las cuentas con el pasado no estén saldadas, después de todo, la rememoración es un acto que propicia la unión, y sólo a través de ésta puede otorgarse, de forma natural, el perdón. Fernando fue el amante resignado y silencioso que escuchaba las absurdas confesiones de la protagonista, incluso, se convierte en su aliado, lo que propicia todavía más la separación entre Ana María y Antonio; además, Fernando es uno de los pocos personajes que puede expresar, en primera persona, sus pensamientos: “levántate para vedarme una vez más la entrada de tu cuarto. Levántate para esquivarme o para herirme, para quitarme día a día la vida y la alegría. Pero ¡levántate, levántate!” (p. 125) Así, Fernando es un personaje más que ha sido feminizado por la pluma

⁸⁸ *Idem.*

bombaliana, un hombre subyugado por los caprichos de una mujer frustrada por su vida marital. Incluso, en el funeral, desde su estado espiritual, la protagonista aún pelea mentalmente con él, pues, según la visión de Bombal, la muerte es un proceso de desprendimiento lento, y no una separación drástica de la vida material. La amortajada recibe la visita de su cuñado en su funeral pero no con alegría o emoción, como en el caso de los otros personajes, pues con la visita de éste resurgen en ella los mismos sentimientos que tenía cuando estaba viva: “¡este hombre! ¡Por qué aun amortajada le impone su amor! Es raro que un amor humille, no consiga sino humillar” (p. 126). Estos dos personajes no consolidan ninguna relación, pues ambos miran hacia lugares distintos; la mirada erótica de Fernando contrasta con la mirada casi fraternal de Ana María hacia él. Por lo tanto, el desencuentro de miradas entre ellos es evidente: “me guardabas rencor porque te apreciaba y conocía más que nadie, yo, el hombre que tú no amabas” (p. 130). Aún con esto, se conforma un triángulo amoroso entre Antonio, Fernando y Ana María, pues ésta sustituye la figura paterna del marido con la del cuñado, ese viudo solitario sin hijos, el único de quien no deseó recibir amor y, sin embargo, fue amada incondicionalmente. Las relaciones en la narrativa bombaliana presentan comúnmente la mirada esquiva de quien mira a otro que a su vez no es mirado por su objeto deseado. Fernando le dice en su último adiós a la protagonista: “tal vez amaba en ti ese patético comienzo de destrucción. Nunca hermosura alguna me conmovió tanto como esa tuya en decadencia” (p. 129), revelándole ese sentimiento insano y gratificante del cual se nutrió por mucho tiempo, alimentándose de su frustrada vida amorosa. La amortajada recuerda en algún momento haber comprendido dolorosamente el estado de soledad en el que se encontraba, y que compartía con otro ser miserablemente solo igual que ella:

En un brusco desdoblamiento lo había visto y se había visto, él y ella, los dos juntos a la chimenea. Dos seres al margen del amor, al margen de la vida, teniéndose las manos y

suspirando, recordando, envidiando. Dos pobres. Y como los pobres se consuelan entre ellos, tal vez algún día, ellos dos... ¡Ah, no! ¡Eso no! ¡Eso jamás, jamás! (p. 128)

A través de esta esperpéntica revelación, Ana María se da cuenta de que el lazo compartido con Fernando representó la unión de dos seres fracasados en el amor, y que, después de todo, ella fue la mujer ignorada, engañada y humillada por su marido; de ahí que la protagonista sienta una profunda vergüenza al descubrir la verdad, en palabras de Sartre: “con este ser que yo soy y que la vergüenza me descubre, ¿qué suerte de relaciones puedo mantener?”⁸⁹; Fernando se descubre ante ella como una posibilidad para superar su estado de separación, pero esto le provoca vergüenza y por esto lo rehúye por el resto de su vida. Entonces, su actitud hacia este personaje cambia hasta el punto de despreciarlo, protegiéndose así de un posible encuentro amoroso con él. Por esto, Fernando se dirige hacia la muerte en un tono despectivo e irrespetuoso, como si con su muerte se terminara el dolor y su angustiante espera; sin embargo, aunque lo niegue, se duele profundamente por su pérdida. Al respecto, Sartre dice: “[...] yo soy ese ser. Ni un instante pienso en negarlo; mi vergüenza, lo confiesa. Podré más tarde usar de mala fe para enmascarárselo, pero la mala fe es también una concesión, ya que es un esfuerzo por rehuir el ser que soy”⁹⁰. A través de la relación de estos dos personajes vemos las diferentes formas en que la muerte surte su efecto; Fernando dice sentirse liberado del yugo de la mirada sádica de la protagonista:

Volveré a dormir, Ana María, a dormir hasta bien entrada la mañana, como duermen los que nadie ni nada apremia. Ninguna alegría, pero tampoco ninguna amargura.

[...]

Me sabías egoísta, ¿verdad? Pero no sabías hasta dónde era capaz de llegar mi egoísmo. *Tal vez deseé tu muerte*, Ana María. (p. 140, cursivas mías.)

⁸⁹ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 366.

⁹⁰ *Idem.*

Vemos que “la amortajada sabe lo que cruza al interior de quienes ahora se asoman al borde del féretro, descubriendo tristeza y piedad hacia ella, pero también oscuros y egoístas sentimientos”⁹¹. Fernando enfrenta una verdad monstruosa y a la vez liberadora. Por su parte, al final, la mirada de la protagonista hacia él sufre un cambio, si bien comienza evidenciando un profundo desprecio hacia este personaje, al final termina por rendirse y aceptar sus verdaderos sentimientos: “oh, Fernando, me habías envuelto en tus redes. Para sentirme vivir, necesité desde entonces a mi lado ese constante sufrimiento tuyo” (p. 138). Él fue el único personaje con quien la protagonista descubrió su lado oscuro y sádico, fue también al único al que le negó su amor, por esto es que al final la amortajada lo redime y se redime, al comprender desde su muerte la naturaleza de este otro amor frustrado: “¡Pobre Fernando! Ahora se acerca para tocarle tímidamente los cabellos [...] ¿Por qué titubea y detiene su impulso ahora que puede besarla?” (p. 138).

Otro personaje importante para la protagonista es Alicia, su hermana, que la vela durante toda la noche en el funeral mientras reza. La protagonista recuerda entonces algunos episodios vividos con su hermana, sin embargo, es notorio que este lazo afectivo también fracasó, aunque de diferente modo. Si bien en su temprana infancia hubo un estrecho nexo entre ellas, pues las dos compartieron el mismo desamparo de la ausencia materna, las divergencias religiosas acrecentaron la distancia, imposibilitando la comunicación en su relación:

Desde el principio de la noche, sin descanso, una mujer ha estado velando, atendiendo a la muerta. Por primera vez, sin embargo, la amortajada repara en ella; tan acostumbrada está a verla así, grave y solícita, junto a lechos de enfermos.
“—“Alicia, mi pobre hermana, ¡eres tú! ¡Rezas!” (p. 119).

La descripción de Alicia descubre al lector, tan sólo en unas líneas, gran parte de su perfil psicológico, ya que se aprecia claramente su fervor religioso tanto al acompañar a la

⁹¹ Waldemar Verdugo Fuentes, *op. cit.*, p. 10.

amortajada en su velorio, como a través de la referencia que ésta hace respecto a su “piadosa” actitud al cuidar enfermos. Pero es justamente este fanatismo religioso de su hermana, lo que induce a la protagonista a rechazarla y sentir lástima por ella, pues la amortajada conserva firmemente su postura antirreligiosa hasta la muerte, incluso, ya en su estado espiritual, sólo acepta la presencia de aquéllos que no tratan de influir en ella. Esto resulta irónico porque ya está muerta, sin embargo, se evidencia su dificultad por desprenderse de sus procesos de pensamiento y no sólo de sus sentimientos. La amortajada increpa a su hermana de la siguiente manera:

¿Dónde creerás que estoy? ¿Rindiendo cuentas al Dios terrible a quien ofreces día a día la brutalidad de tu marido, el incendio de tus aserraderos, y hasta la pérdida de tu único hijo, aquel niño desobediente y risueño que un árbol arrolló al caer y cuyo cuerpo se dislocó entero cuando lo levantaron de entre el fango y la hojarasca? (p. 119, cursivas mías.)

Aquí vemos que la protagonista, desde su perspectiva espiritual, cuestiona su credo religioso. Por esto, María Luisa Bombal separa los siguientes conceptos: Dios y muerte, lo que propone a esta última como una experiencia no relacionada con el Dios de la religión cristiana, pues la amortajada se da cuenta de que después de morir no hay paraíso, pero tampoco infierno ni purgatorio. Además, la protagonista confirma, casi satisfecha, su sospecha de que ni siquiera existe el Dios severo del que siempre se quejó, lo que vuelve inútil no sólo los rezos de su hermana sino también su propia rebelión. Sin embargo, Bombal hace un cuestionamiento todavía más fuerte, respecto a la violencia y al sufrimiento que su hermana intenta justificar en el nombre de su Dios, lo que al final la enfrenta ante una verdad inexorable: “Alicia, no. Estoy aquí, disgregándome bien apegada a la tierra. *Y me pregunto si veré algún día la cara de tu Dios*” (p. 119, cursivas mías). Podría decirse que a través de la relación de estos personajes, Bombal expone su punto de vista respecto a la religión y la espiritualidad, pero también nos presenta el tema de la muerte de una forma más mundana,

quitándole su carácter sagrado⁹². Es por esto que la analepsis referente a Alicia está llena de cuestionamientos existenciales más que religiosos por parte de la amortajada, tal como si la presencia de su hermana provocara la liberación de dichas consideraciones que contuvo durante toda su vida, como en un intento por comprender su nuevo estado, en dónde se encuentra y hacia dónde va. Al final, la protagonista deja ir sus resentimientos una vez más y se despide tranquilamente de su hermana:

Pero reza, Alicia, reza. Me gusta ver rezar, tú lo sabes. ¡Qué no daría, sin embargo, mi pobre Alicia, porque te fuera concedida en Tierra una partícula de la felicidad que te está reservada en tu cielo! Me duele tu palidez, tu tristeza. Hasta tus cabellos parecen habértelos desteñido las penas. (p. 122)

Por lo anterior, podría decirse que los lazos afectivos -no eróticos- tampoco quedan libres del problema de la separatividad; así, las hermanas se separan y su unión llega, como sucede también en los otros casos, con la muerte física de la protagonista. Sin embargo, en esta relación algo es diferente, pues no está caracterizada por la vergüenza, sino por el orgullo, lo que hace creer a la protagonista que su hermana está equivocada, así, Sartre afirma: “el orgullo me revela la mirada del prójimo, y a mí mismo en el extremo de esa mirada; me hace vivir, no conocer, la situación de mirado.”⁹³; el desencuentro de las hermanas es propiciado por su desacuerdo religioso, pero aún con esto, la muerte las une de nuevo.

Respecto a la relación de la amortajada con sus hijos, en ésta tampoco logra establecer un vínculo afectivo profundo con ellos; por ejemplo, Alberto aparece en el funeral de su madre, pero no conmovido por la muerte de ésta, sino impulsado por la obsesión de recuperar el retrato de María Griselda, a quien mantiene prácticamente secuestrada en un fundo; él es el primogénito, un alcohólico atormentado por la amenazante belleza de su esposa. Así, en la

⁹² Lo que nos remite de algún modo al proceso de secularización que experimentaron las distintas sociedades durante la modernidad, cuando la religión y sus instituciones perdieron influencia sobre aquéllas.

⁹³ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 365.

brevísima analepsis referente a él, su presencia en realidad termina por remitirnos a la figura misteriosa de María Griselda⁹⁴. Por lo tanto, los sentimientos de la amortajada están dirigidos hacia estos dos personajes y no solamente a su hijo. La amortajada revela ante el lector su preocupación con respecto a las actitudes que evidencian en Alberto una especie de paranoia que lo tiene obsesionado y le lleva incluso a quemar hasta el último retrato de su mujer: “ya el fuego deshojó el último. Ya no queda más que una sola María Griselda; la que mantiene secuestrada allá en un lejano fundo del sur” (p. 124); después de esto, Alberto se asoma al ataúd de su madre para cerciorarse de que en realidad esté muerta y así no pueda ser testigo de su obsesión, pero la amortajada, desde su nuevo estado espiritual, se da cuenta de cosas que antes era incapaz de percibir, por esto sabe que algo extraño le sucede a su hijo:

Sus párpados. Son los párpados los que lo cambian, los que la espantan; unos párpados rugosos y secos, como si, cerrados noche a noche sobre una pasión taciturna, se hubieran marchitado, quemados desde adentro.

Es curioso que lo note por primera vez. ¿O simplemente *es natural que se afine en los muertos la percepción de cuanto es signo de muerte?*

De pronto aquellos párpados bajos comienzan a mirarla fijamente, con la insondable fijeza con que miran los ojos de un demente. (p. 123, cursivas mías.)

La amortajada percibe cómo a su primogénito lo consume interiormente su obsesión por María Griselda, por ello, todo su interés se enfoca en la situación en la que se encuentra. Por primera vez, la amortajada no rememora porque este personaje la sitúa en un presente que ya no le pertenece. A él no le conmueve la muerte de su madre, sólo le interesa mantener fuera del alcance de los demás a María Griselda. Por otro lado, la protagonista muestra una gran preocupación por la situación en la que vive su nuera, a lado del demente de su hijo⁹⁵. Alberto es un personaje ausente, un muerto viviente que deambula por la vida con la misión de no

⁹⁴ Como en el caso del padre de Ana María, a través del cual se dispara también el recuerdo de su esposa, madre de la protagonista.

⁹⁵ Se profundizará en el tema en el segundo capítulo del presente análisis, en el cual es materia de análisis *La historia de María Griselda*.

dejar rastro alguno que delate la existencia de su esposa, lo que le lleva a “no estar” en el mundo físico tampoco, pues pierde contacto con la realidad, tanto con el mundo exterior como consigo mismo. Al respecto, Xirau dice que “*estar* significa, con dignidad y modestia, con humildad y orgullo, arraigar en la tierra y vivir en relación subjetiva con los otros [...]”⁹⁶. Sin embargo, Alberto ya ha perdido contacto con los demás; su miedo por perder a María Griselda lo separa de todo aquel que represente una amenaza en su relación. Esto es lo que alerta a la amortajada, pues desde su nueva comprensión, se da cuenta de que su hijo no está tan alejado de la muerte; Alberto “hace de su existencia separada y desunida una insoportable prisión”⁹⁷; no consigue liberarse, pues se niega a encontrar una razón que lo lleve a comunicarse con los otros, y en su miedo por perder a María Griselda cae en una locura total, provocada por la angustia de la separación. Fromm dice que “la conciencia de la separación humana -sin la reunión por el amor- es la fuente de la vergüenza. Es, al mismo tiempo, la fuente de la culpa y la angustia”⁹⁸. Alberto es el ejemplo del hijo que está separado no sólo de la madre, vínculo fundamental, sino del Otro y de sí mismo. Por su parte, la amortajada se dirige a María Griselda, aunque en esta novela sólo encontramos un bosquejo de este personaje, por lo cual deja en suspenso al lector respecto a su fantástica belleza, puesto que es el motivo por el cual Alberto se ha convertido en un demente: “secuestrada, melancólica, así te veo, mi dulce nuera [...] María Griselda, sólo yo he podido quererte. Porque yo y nadie más logró perdonarte tanta y tan inverosímil belleza” (p. 160).

Fred es el hijo preferido de Ana María, a través de la narración se exponen los motivos misteriosos que la llevan a distinguirlo de Anita y Alberto, su otros hijos, pues todo indica que Fred posee un “don” especial para entrar en contacto con la naturaleza, lo que propicia dicho

⁹⁶ Ramón Xirau, *El tiempo vivido (acerca de “estar”)*, Siglo XXI editores, Madrid, 1985, p. 60.

⁹⁷ Erich Fromm, *op. cit.*, p. 19.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 20.

favoritismo por parte de la protagonista y lo convierte en un personaje bastante enigmático⁹⁹. Ana María se convierte en su protectora, como si su hijo guardara dentro de sí un secreto invaluable: “y aun cuando fue un muchacho insolente y robusto lo siguió cuidando como a un ser delicado. Sólo porque de repente, y en el momento más inesperado, solía mirarla con los ojos pueriles y graves del niño misterioso de ayer” (p. 136). El hecho de que Fred tenga un contacto misterioso con la naturaleza resulta transgresor, porque vemos que Bombal elige a un hombre -y no a una mujer- para remitirnos al mundo de la naturaleza primigenia, lo que de alguna manera lo feminiza también, sobre todo si tomamos en cuenta el contexto en que fue escrita la novela. Como ejemplo de esto, la amortajada rescata aquel viejo recuerdo que determinó su preferencia hacia Fred, aquel verano de gran sequía y la tarde que saliendo a pasear con Fernando se perdieron en la inmensidad de la llanura. Hasta ese día reconoció que Fred era diferente a sus otros hijos, que podía percibir cosas que los otros pasaban por alto, como haber reconocido los ojos de una lechuza muerta en el rostro de un hombre desconocido, así como el temblor casi humano de la cineraria que Fred descubre en la oscuridad del campo. Así, esta habilidad del niño la lleva a darle un cuidado mayor que a sus otros hijos, como si fuera un secreto que tuviera que esconder del resto de la familia, por eso “desde aquel día memorable ella había vigilado a Fred, inquieta, sin saber por qué. Pero el niño no parecía tener conciencia de ese sexto sentido que lo vinculaba a la tierra y a lo secreto” (p. 136).

Anita, la única hija de la protagonista, es un eslabón más en la cadena de incomunicación que distingue la relación de las mujeres de este universo narrativo, pues, de alguna forma, Ana María reproduce con su hija la relación que tuvo con su madre. Por lo tanto, la carencia de la figura materna es determinante en su misma relación con Anita, quien

⁹⁹ Incluso en *La historia de María Griselda*, Fred sigue presentando esta característica especial que lo distingue de sus hermanos.

evidentemente la rechaza aún más que sus otros dos hijos. Sin embargo, al morir la protagonista es cuando su hija finalmente acepta sus sentimientos y se duele por su muerte; mientras que la amortajada se da cuenta que este lazo afectivo representa un fracaso amoroso más en su historia personal:

Tu ternura hacia mí era un germen que llevabas dentro y que mi muerte te ha forzado y obligado a madurar en una sola noche.

Ningún gesto mío consiguió jamás provocar lo que mi muerte logra al fin. Ya ves, la muerte es también un acto de vida. (p. 161, cursivas mías.)

En este fragmento es interesante la mención que hace la protagonista acerca de la muerte y cómo este suceso logra abrir el corazón de su hija, descubriendo sus sentimientos y emociones antes ocultos. Las relaciones afectivas en la narrativa de Bombal se ven caracterizadas por la alienación de miradas que se da entre los personajes y, por lo tanto, esta relación madre-hija no es la excepción. Sin embargo, la muerte, que es descrita aquí como un acto de vida, propicia el reencuentro de la protagonista con los demás personajes, aunque ya desde otro ámbito. Podría decirse que la mirada materna no está ausente en este caso, pero sí distorsionada por el pasado de la misma protagonista. Al despedirse de Anita, la muerte intensifica en la amortajada, una vez más, ese grado de comprensión que la hace conectarse con los sentimientos de su hija por primera vez: “no llores, no llores, *¡si supieras!* Continuaré alentando en ti y evolucionando y cambiando como si estuviera viva; me amarás, me desecharás y volverás a quererme. Y tal vez mueras tú, antes que yo me agote y muera en ti. No llores...” (p.161, cursivas mías).

Por último, aunque Zoila es un personaje prácticamente invisible, sin duda, es fundamental en la historia personal de la protagonista, pues fue la que le proporcionó el cariño y los cuidados que su madre le negó, por esto, la protagonista también se despide de ella, otorgándole su reconocimiento, pues es ella quien “[...] la vio nacer y a quien la entregó su

madre desde ese momento para que la criara. ¡Zoila, antigua confidente de los días malos; dulce y discreta olvidada, en los de felicidad! Allí está, canosa, pero todavía enjuta y *sin edad discernible*” (p. 97, cursivas mías); esta mujer misteriosamente “atemporal” es también la que le enseñó a intuir la existencia de un mundo alejado del orden social: el mundo misterioso y secreto de lo primigenio; así, la nana es la mirada del amor desinteresado, quien exacerba incluso la imaginación de la niña como una válvula de escape del mundo real para transportarla a uno menos doloroso y más seguro; pero que también la introduce en un mundo más espiritual y menos religioso: “hablo del Dios que me imponía la religión, porque bien pueda que exista otro: un Dios más secreto y más comprensivo, *el Dios que a menudo me hiciera presentir Zoila*” (p. 121, cursivas mías). Así, Zoila es la única de todos los personajes de la novela, con quien la protagonista alcanza un reconocimiento mutuo tanto en la vida como en la muerte, pues la entrega de Zoila es un símbolo irrevocable de amor y, por lo tanto, de unión con el otro.

1.3 El camino de la memoria feliz

*...su cuerpo dejarán, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.*

Francisco de Quevedo

Como se ha apreciado a lo largo de este capítulo, la memoria tiene un papel fundamental en tanto que la rememoración es un acto de autoredención que libera a la protagonista, pues metafóricamente quema todas las hojas del libro de su vida para al final entregarse a la constante palpitación del universo (p. 176). A través de sus recuerdos evocados, la amortajada logra un contacto más profundo con sus deudos, lo que la sitúa en el camino de la memoria feliz o rememoración lograda, según Ricoeur¹⁰⁰; así, al mismo tiempo que reconstruye su historia personal con cada recuerdo, también “libera” a los otros de su memoria herida. Por esto, a través de este acto libre de rememoración, es que la protagonista sufre un cambio en su estado de conciencia, pues su perspectiva acerca de las situaciones que la hicieron sufrir cambia y se torna más objetiva e indulgente hacia los demás y hacia sí misma, y por esta razón es que se cuestiona insistentemente: “¡Ah, Dios mío, Dios mío! ¿Es preciso morir para saber?” (p. 117).

Bombal presenta dos perspectivas desde las que se puede abordar la memoria; la primera sería el acto cotidiano de la evocación que los seres humanos llevan a cabo de una forma natural en su estado corporal; mientras que la segunda es el acto de la rememoración como vía de redención desde los umbrales de la muerte; siendo esta última una propuesta de la autora acerca de la posible existencia de una conciencia del “ser” después de la muerte. De cualquier forma, en *La amortajada*, la muerte aparece como una vía posible para superar el estado de separación, logrando la unión con el Otro; así, se entiende que la muerte es el

¹⁰⁰ Véase Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 48.

camino a través del cual la protagonista logra al fin descubrirse a sí misma en su totalidad, lejos ya de toda subjetividad en sus relaciones. Desde el ámbito de la muerte la protagonista “sabe” que también será su última oportunidad para apelar a la memoria como un acto que la redimirá y la liberará de sus lazos terrenales, para poder acceder a la muerte de los muertos: “subiré hasta ti, que estás sobre mí, trascendiendo a través de mi alma esta potencia mía que se llama memoria”¹⁰¹. A través de esta cita, San Agustín expone la necesidad del alma por liberarse de la vida terrenal agolpada en la poderosa memoria. De acuerdo con lo anterior, la amortajada consigue liberarse sólo hasta que su alma trasciende por completo sus recuerdos. Lo cual coincide justamente con el proceso narrativo en el que se observa cómo la protagonista se despide de cada una de las personas que formaron parte de su historia personal, hasta que el fluir de su conciencia se detiene indicando que la muerte definitiva se ha dado. Es entonces cuando el narrador extradiegético toma la palabra para describir las últimas sensaciones de la amortajada, puesto que ella ya no puede enunciar más:

Y hubiera podido, en efecto, empujar la tapa del ataúd, levantarse y volver derecha y fría, por los caminos, hasta el umbral de su casa.

Pero, nacidas de su cuerpo, sentía una infinidad de raíces hundirse y esparcirse en la tierra como una pujante telaraña por la que subía temblando, hasta ella, la constante palpitación del universo.

Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora anhelaba la inmersión total, la segunda muerte. (pp. 175-176)

El acto de la rememoración desde el ámbito espiritual se convierte entonces en una experiencia que depura la memoria de la amortajada de sentimientos guardados en los recovecos más profundos de su conciencia, ya que la recapitulación de la historia personal actúa como una catarsis reveladora y también la distancia que la muerte inexorable impone entre la protagonista y sus deudos propicia la reflexión y el análisis objetivo acerca de su vida,

¹⁰¹ San Agustín, *op. cit.*, p. 279.

lo que al final la lleva a no experimentar ningún dolor ni perturbación emocional. Podría decirse que Ana María sufre la muerte de los vivos en un estado de alienación con el resto de los personajes, sin embargo, al atravesar el umbral de la muerte alcanza un nuevo grado de entendimiento, por lo cual, comprende su historia desde una perspectiva más objetiva y, finalmente, logra la unión con el Otro. Bombal convierte la experiencia de la muerte en algo sublime a través del acto de la rememoración, pues el recuento personal se convierte en una forma de comprender la existencia pasada y la presente, diferenciando los distintos planos en los que la protagonista oscila constantemente:

Mi memoria acumula un gran número de hechos e ideas de este tipo, que, como dije, han sido ya descubiertas y puestas como a mano y que afirmamos haber aprendido y conocido. Si las dejas de recordar de tiempo en tiempo, vuelven a sumergirse y hundirse en los compartimentos más hondos de mi memoria, de modo que es necesario repensarlas otra vez en este lugar –pues no es posible repensarlas en otro-. En otras palabras, cuando se han dispersado, he de recogerlas de nuevo para poder conocerlas. *Tal es la derivación del verbo “cogitare”, que significa pensar. Pero la palabra “cogito” queda reservada a la función del alma. Se emplea correctamente sólo cuando se aplica “cogitari” a lo que se recoge (“colligitur”), es decir, lo que se junta (“cogitur”) no en un lugar cualquiera, sino en el alma.*¹⁰²

En esta novela la muerte significa la trascendencia del alma a través de la liberación de la memoria, pues la protagonista “quema” las páginas de su historia personal, alcanzando así la muerte definitiva. De esta manera, la catarsis que la protagonista experimenta desde el plano espiritual, la sumerge profundamente en su pasado terrenal, así, las emociones y sentimientos hundidos en su memoria salen nuevamente a la luz para purificar su espíritu ante la presencia inevitable de la muerte. Es muy poética la forma en que Bombal dispone los elementos que estructuran el relato, por ejemplo, la lluvia es clave dentro de la atmósfera de la novela, dado que se corresponde con lo que está sucediendo en el interior de la protagonista, por lo cual, hay una evidente correlación entre el espacio físico y el psicológico, pues la lluvia embellece el ambiente mortuario, a la vez que funciona como símbolo de la tristeza de los deudos,

¹⁰² *Ibidem*, pp. 272-273. (Cursivas mías).

quienes lloran la muerte de la protagonista, es decir, también llueve al interior de ellos, mientras la lluvia de recuerdos de la amortajada tiene como fin su depuración individual:

Luego, llueve nuevamente. Y la lluvia, cae obstinada, tranquila. Y ella la escucha caer.

Caer y resbalar como lágrimas por los vidrios de las ventanas, caer y agrandar hasta el horizonte las lagunas, caer. *Caer sobre su corazón y empapararlo, deshacerlo de languidez y tristeza.* (p. 98, cursivas mías.)

A través de esta atmósfera húmeda y nostálgica es como se introduce al lector, de manera abrupta, en un escenario de muerte, en el que lo primero que se describe es la protagonista recostada en su cama, muerta. Sin embargo, unas pocas líneas después comienza a hacerse consciente del nuevo estado en el que se encuentra: el mundo espiritual. Por su parte, el lector comienza a familiarizarse con la atmósfera fúnebre y con la situación fantástica que la trama del relato propone: un alma recién descarnada toma conciencia de sí misma en su nuevo estado psíquico y, además, toma la palabra para enunciar un discurso en el que se dirige a sus deudos mientras éstos la acompañan en su funeral. Así, la amortajada sale lentamente de su letargo, como si algo o alguien le hubiera despertado, aunque también en un sentido simbólico, pues despierta a una nueva forma de sentir y experimentarse a sí misma en el mundo espiritual, desde el cual pronuncia un discurso que sugiere que su estado de “amordazada” terminó y que al fin puede expresar lo que calló durante toda su vida:

Y luego que hubo anochecido, se le entreabrieron los ojos. Oh, un poco, muy poco. Era como si quisiera mirar escondida detrás de sus largas pestañas.

[...] Respetuosamente maravillados se inclinaban, sin saber que Ella los veía.

Porque Ella veía, sentía.

Y es así como se ve inmóvil, tendida boca arriba en el amplio lecho revestido ahora de las sábanas bordadas, perfumadas de espliego [...] (p. 96).

La voz de la muerte es la que dirige a la protagonista en su recorrido hacia un nuevo mundo vedado para los demás personajes -incluso para el lector-, internándola inexorablemente en el más allá; y es esa misma voz la que también la impulsa a moverse en un

espacio-tiempo distinto al terrenal, un tiempo “interno”, ayudándola a abandonar sus memorias, como recordándole en dónde se encuentra y hacia a dónde debe dirigirse. La voz de la muerte funge como un guía-perseguidor de la protagonista durante su recorrido por los caminos de la memoria; la guía mientras ésta lleva a cabo su recuento personal, pero, al mismo tiempo, la persigue como un verdugo implacable que le recuerda constantemente que ya no pertenece al mundo terrenal. Así lo podemos ver al final de cada una de las analepsis referentes a sus deudos:

– “*Vamos, vamos.*”

– ¿Adónde?

Alguien, algo, la toma de la mano, la obliga a alzarse.

Como si entrara, de golpe, en un nudo de vientos encontrados, danza en un punto fijo, ligera, igual a un copo de nieve.

– “*Vamos.*”

– ¿Adónde?”

– “*Más allá.*” [...]

¿Qué fuerza es ésta que la envuelve y la arrebatata? Brusca y vertiginosamente se siente refluir a una superficie.

(p. 117, cursivas mías.)

La protagonista se enfrenta al dualismo cuerpo-alma a través de la muerte, pues no ha renunciado del todo a su cuerpo, aun cuando la muerte ya se ha apoderado de éste. Así, como resultado de la separación de estas dos entidades -cuerpo-alma- se produce en la amortajada una resistencia que la obliga a aferrarse a la vida, y es este impulso vital el que la lleva más de una vez, del “más allá” a la superficie del mundo terrenal a través de su memoria. El encuentro de la protagonista con la muerte no termina con el desprendimiento de su alma del cuerpo; para la amortajada la muerte no implica la confrontación del alma con Dios, mucho menos con uno juicioso y castigador; así como tampoco se encuentra en ningún paraíso, infierno o purgatorio; el juicio final de la protagonista es el que enfrenta al recuperar sus memorias. Por esto, una vez que la amortajada se ha perdonado a sí misma adquiere un grado de conciencia

más elevado que le permite acceder a la segunda muerte (la muerte de los muertos). La primera muerte no la priva aún del incesante fluir de su conciencia; la segunda sí lo hace.

Sin duda, *La amortajada* propone a la muerte como esa experiencia impenetrable que está vedada para los vivos, porque la novela tiene un final claro y contundente: el hombre jamás podrá penetrar en el misterio de la muerte, al menos, no en su vida terrenal. Por esto, la protagonista cruza la frontera que divide a los vivos de los muertos, mientras sus deudos aguardan la llamada de la muerte en el plano físico, imposibilitados aún para alcanzar la otra orilla que el alma de la amortajada ya ha alcanzado. Jean Paul Sartre define a la muerte como “un término, y todo término (sea final o inicial) es un *Janus bifrons*¹⁰³, metáfora que describe a la perfección la situación que experimenta la protagonista, quien aún es capaz de mirar su pasado, a la vez que se proyecta hacia un futuro totalmente desconocido para ella, al que el lector ya no puede acceder una vez que termina su recuento personal.

A través de la enunciación de la amortajada con respecto a sus emociones y sentimientos experimentados en los diferentes ámbitos: terrenal y espiritual, Bombal resalta la importancia del amor y lo absurdo de la separación: “tantos seres, tantas preocupaciones y pequeños estorbos físicos se interponían siempre entre ella y el secreto de una noche. Ahora, en cambio, no la turba ningún pensamiento inoportuno” (p. 99). El recorrido mental que la protagonista hace a través de su pasado simboliza también un ciclo que está por cerrarse: el fin pero también el comienzo hacia otro “algo”, que para los vivos está vedado; además, significa el triunfo de la unión sobre la separación, pues finalmente la protagonista logra la redención a través de su aceptación incondicional hacia los otros; por lo cual puede decirse que la amortajada hace de la muerte una experiencia totalmente personal. Nuevamente cito a Sartre:

¹⁰³ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 719. (Cursivas del autor)

La muerte así recuperada no queda como simplemente humana, sino que se hace *mía*: al interiorizarse, se individualiza; ya no es el magno incognoscible que limita a lo humano, sino el fenómeno de *mi* vida personal, que hace de esta vida una vida única, es decir, una vida que no recomienza, en que ya no se recobra lo jugado. Con ello, me vuelvo responsable de *mi* muerte como de *mi* vida.¹⁰⁴

La amortajada finalmente alcanza un nivel de conciencia más elevado que la ayuda a desapegarse totalmente del mundo terrenal al descargarse emocionalmente de tantos recuerdos; una vez logrado esto se aligera y comienza su viaje sin retorno a las mismas entrañas de la tierra: “y he aquí que, sumida en profunda oscuridad, ella se siente precipitada hacia abajo, precipitada vertiginosamente durante un tiempo ilimitado hacia abajo [...] (p. 174). La evolución del personaje es muy significativa, ya que una vez liberada de sentimientos y emociones logra al fin regresar a sus orígenes, a fundirse con la constante palpitación del universo, al respecto, Pimentel dice que “el espacio en el que evoluciona el personaje puede tener también un valor simbólico de proyección de su interioridad”¹⁰⁵; así, se aprecia cómo el ambiente físico de la historia se corresponde totalmente con el ambiente psicológico creado por el estado anímico de la protagonista:

En la oscuridad de la cripta tuvo la impresión de que podía al fin moverse. Y hubiera podido, en efecto, empujar la tapa del ataúd, levantarse y volver derecha y fría, por los caminos, hasta el umbral de su casa.

Pero nacidas de su cuerpo, sentía una infinidad de raíces hundirse y esparcirse en la tierra como una pujante telaraña por la que subía temblando, hasta ella, la constante palpitación del universo. [...]

Lo juro. No tentó a la amortajada el menor deseo de incorporarse. Sola, podría, al fin, descansar, morir. Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora *anhelaba la inmersión total*, la segunda muerte: la muerte de los muertos (pp. 175-176, cursivas mías).

Al final de la novela vemos cómo la protagonista puede ya moverse libremente, dado que ha descargado su memoria del fuego de sus recuerdos, que se convierten en ceniza al ser rememorados. De esta forma consigue la ligereza necesaria para abandonar el mundo material

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 720. (Cursivas del autor)

¹⁰⁵ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, p. 79.

y sólo entonces puede fusionarse de nuevo con el universo. La rememoración de la amortajada es un canto dirigido a su propia vida que al final cobra un sentido único, pues hace de su muerte ya no el fenómeno empírico y contingente de su defunción, sino que le da un sello personal que hace de la experiencia de la muerte, parte de su vida¹⁰⁶.

¹⁰⁶ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 720.

2. El retorno de lo reprimido en *La historia de María Griselda*

Quizás los más logrados relatos fantásticos no sean aquéllos donde lo otro se apodera plenamente de lo real, o donde finalmente una explicación racional reduce lo otro a un equívoco, sino aquéllos donde persiste la incertidumbre de estar ante la alteridad o ante una figuración subjetiva o imaginaria.

Víctor Bravo

2.1 La insoportable belleza de María Griselda

En *La historia de María Griselda* hay una situación primordial que está planteada desde el principio: la belleza sobrenatural de la protagonista, que enajena a los personajes conforme éstos entran en contacto con ella. Quizás ésta sea la historia que retrata de manera más fiel la fallida búsqueda del amor en el universo narrativo de Bombal, ya que las relaciones amorosas de todos los personajes fracasan, debido a que los hombres que conocen a María Griselda sucumben irremediadamente ante su belleza insólita. Tan pronto como la protagonista irrumpe en el entorno familiar de su esposo, Alberto¹⁰⁷, la realidad comienza a tornarse ominosa. Sin embargo, la protagonista no es el problema en sí, sino su belleza, que al cobrar vida propia se convierte en una amenaza para todos los personajes, incluyéndola a ella misma, pues al convertirse en el sujeto infractor de la cotidianidad de los otros, sufre su rechazo porque no encaja en la normalidad del orden social en el que viven:

Una filosofía popular y ligera hace aparecer a la belleza de la mujer como factor de felicidad, como un atributo dichoso, como una fuerza bienhechora. Este relato plantea la realidad contraria: la belleza femenina es un poder tan tremendo y ambiguo que su acción puede ser dolorosa y hasta siniestra, no porque se la use cruel o irresponsablemente para seducir, sino por la fuerza terrible de su propia energía sobrehumana.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Hijo de Ana María, protagonista de *La amortajada*.

¹⁰⁸ Ignacio Valente, "La historia de María Griselda", *Letras.s5.com: la página chilena de literatura en español*, (publicado por primera vez en *El Mercurio*, 5 de diciembre de 1976). Fecha de consulta: 29/04/2008 en <http://www.lettras.s5.com/bombal0612.htm>, p. 2.

María Griselda es una mezcla paradójica de la heroína y la bruja de los cuentos de hadas: por un lado, extraordinariamente hermosa y bondadosa; y por el otro, quien propicia la desgracia de todo aquel que encuentra en su camino -aunque, en este caso, sin proponérselo-. A las mujeres les roba el cariño de los hombres, y a éstos les roba su tranquilidad, convirtiéndolos en “sapos”, pues al no dejar de mirarla están a la espera de que ella los mire para que entonces su condición enajenada cambie. Por otro lado, lo ominoso surge porque lo conocido de pronto se vuelve ajeno, es decir, se da un extrañamiento en el mundo de los personajes¹⁰⁹ a través de la insólita belleza de María Griselda, ya que ésta no se ajusta a lo que consideran normal. Entonces, en ellos surge una lucha interior en la que lo racional -relativo al orden social-, intenta dar una explicación lógica a lo que les sucede a todos frente a la figura de Griselda, negando así el poder de la naturaleza, por lo que, en consecuencia, reciben un castigo inexorable por parte de las fuerzas misteriosas de ésta. Y aunque la protagonista tiene una conexión especial con aquélla, aborrece su propia belleza por robarle la felicidad. Así, el escenario físico de la narración es el reflejo del conflicto existente entre lo natural y lo social: María Griselda representa al primero, aún en contra de su voluntad, mientras que el resto de los personajes son partidarios del segundo. En este sentido, la descripción del ambiente físico contribuye a que el lector se forme una imagen potencial de la protagonista, lo que intensifica aún más la angustia provocada por el poder siniestro de su belleza:

En el último peldaño de la escalinata, un sapo levantaba hacia ella su cabecita trémula.
-Está enamorado de María Griselda. Todas las tardes sale aquí a esperarla para verla cuando vuelve de su paseo a caballo -le explicó su hijo Fred, apartándolo delicadamente con el pie al pasar. (p. 234)

En la atmósfera confluyen tanto los elementos de la naturaleza como la incertidumbre y la angustia de los personajes, ya que “cuando las certezas de lo real se resquebrajan y abren la

¹⁰⁹ Véase Wolfgang Kayser, *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, 1957, p. 224.

posibilidad de otros mundos, a veces ocultos en los mismos pliegues de lo real, el ser vive la estremecedora experiencia de la alteridad”¹¹⁰; por esto, ya desde el inicio del relato podemos descubrir una intriga de predestinación cuando Ana María (la amortajada) llega al fundo y el ambiente psicológico nos predispone como lectores ante la tragedia que se avecina. Incluso podría decirse que la naturaleza no sólo tiene un papel primordial como principio creador de vida sino que también representa, en este relato, su lado monstruoso e inexplicable a través de la belleza de María Griselda, quien es un microcosmos de ese orden natural primigenio que los demás personajes rehúyen, negando el poder que ejerce sobre ellos. Entonces, se protegen bajo el orden social que resulta más comprensible desde su perspectiva. Como resultado de este orden negado surge en su experiencia lo siniestro, es decir, lo reprimido retorna sin que puedan evitarlo, desencadenando una catástrofe a su alrededor:

Un relámpago había desgarrado el cielo y tiritado lívido durante el espacio de un segundo. Luego fue un golpe sordo. Un trueno. Y otra vez el silencio espesándose. [...] Un trueno. Un solo trueno. ¡Como un golpe de gong, como una señal! Desde lo alto de la cordillera, el equinoccio anunciaba que había empezado a hostigar los vientos dormidos, a apurar las aguas, a preparar las nevadas. Y ella recuerda que el eco de ese breve trueno repercutió largamente dentro de su ser, *penetrándola de frío y de una angustia extraña, como si le hubiera anunciado asimismo el comienzo de algo maléfico para su vida.* (pp. 233-234, cursivas mías.)

La belleza hiperbólica de la protagonista resulta insoportable, pues es detonadora del desorden, así como del misterio y la ambigüedad en el relato porque los personajes no pueden comprender lo que les sucede, al respecto Víctor Bravo dice que “la alteridad parece ser lo insoportable. El “orden”, que toda cultura de alguna manera sacraliza, es el intento de reducir la alteridad hacia las formas de lo Mismo”¹¹¹, por esto es que María Griselda pone en una situación límite a quienes la rodean, ya que destruye su mundo conocido y sagrado. Debe tomarse en cuenta también que lo ominoso se da frecuentemente “cuando se borran los límites

¹¹⁰ Víctor Bravo, *op. cit.*, pp. 15-16.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 20.

entre fantasía y realidad; cuando aparece ante nosotros como real algo que habíamos tenido por fantástico”¹¹². Los personajes oscilan, precisamente entre estos dos planos, perdiendo pie ante la presencia angustiante de la protagonista, quien, por un lado, es una mujer vulnerable que sufre a causa de su extraordinaria condición física y, por otro, es una Belleza enajenante que como un doble monstruoso cobra vida de forma independiente. La protagonista se convierte entonces en dios y demonio a la vez, así, este personaje de carácter primigenio se inserta en los márgenes de una sociedad que ha olvidado las leyes naturales del universo, lo que hace que el relato sea siniestramente fantástico. Aunado a esto, y tomando en cuenta que la narración está a cargo de la amortajada, puede decirse que en el relato se produce un efecto doblemente fantástico, pues quien recrea esta increíble historia es, irónicamente, un fantasma: “recuerda que nadie había venido a su encuentro y que ella misma hubo de abrir la tranquera” (p. 233): es la amortajada, quien, desde los terrenos de la muerte, nos conduce una vez más por los recovecos de su memoria para presentar la historia de esta heroína maléficamente bella.

Aun cuando Griselda aparece casi hasta el final del relato, su ausencia se convierte en una presencia ineludible, casi sagrada, como la de un Dios omnisciente y omnipotente que, aun cuando no está físicamente presente, se encuentra en la mente de todos los personajes, quienes, presos de un sopor mental, viven enajenados por ella y, por lo tanto, el efecto de su obsesión es devastador en su existencia. La sumisión total de los personajes ante la figura de la protagonista, hace que se conviertan en esclavos de ella y, por lo tanto, de su sufrimiento. Debido a esto, se confunden frente a la escisión de Griselda: pues, por un lado, la odian; y por otro no pueden vivir sin ella. Además, como su concepción de la naturaleza se opone totalmente al orden de su mundo familiar y conocido, intentan suprimirla, y esta

¹¹² Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 244.

desvinculación es la que los lleva a la alienación o extrañamiento de sí mismos; entonces, se aprecia la relación de la problemática interior de los personajes con lo que está sucediendo en su exterior. La misma atmósfera está impregnada del efecto siniestro que ejerce la Belleza de la protagonista sobre los que entran en contacto con ella; además, las condiciones expuestas a través del ambiente en este relato son un medio que consiste en “ocultarnos largo tiempo las premisas que en verdad ha escogido para el mundo supuesto por él, o en ir dejando para el final, con habilidad y astucia, ese esclarecimiento decisivo”¹¹³. Por esto es que María Griselda aparece hasta que la novela casi finaliza, provocando el suspenso y la angustia en el relato. Dada su pertenencia al mundo natural primigenio, se presenta el fenómeno extraño de su belleza que podría ser explicado tanto por causas naturales como sobrenaturales, y la posibilidad de oscilar entre estas dos es lo que crea el efecto fantástico en la novela¹¹⁴. Como la narradora misma, también el lector espera con curiosidad acrecentada que aparezca la ansiada heroína, lo que nos mantiene en vilo hasta el final, ya que la narración ofrece insistentemente, durante todo el relato, tan sólo su abrumadora figura, obsesivamente inserta en la mente de los personajes. Fred es el primero en confesarle a su madre esa angustia irracional y su deseo por huir del ambiente enrarecido del fundo:

—¿Qué hay, Fred? Le había preguntado dulcemente—. ¿Qué les pasa a todos ustedes? ¿Por qué se quedan en esta casa que no es la de ustedes?

—Oh, mamá, es Silvia la que quiere quedarse. ¡Yo quiero irme! [...] Y he ahí que, cómplice ya de su hijo, ella veía claramente vivir y moverse en su mente a la delicada y altiva criatura del retrato que les mandara Alberto. (p. 235-237)

Con esta declaración, por parte del personaje, es que el lector se entera de que no sólo la protagonista y Alberto viven ahí, sino también Fred con su esposa Silvia; después se sabe que también Anita, hermana de aquellos dos, y su novio Rodolfo, habitan el fundo encantado de

¹¹³ *Ibidem*, p. 34.

¹¹⁴ Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 24.

María Griselda: todos viven ahí, presos de su propia desdicha. En conjunto, todos viven bajo la sombra de la protagonista, quien sin proponérselo controla la vida de todo aquel que habita el fundo, con excepción de la nana Zoila, personaje a quien no alcanza el poder negativo del doble siniestro de María Griselda. Ella es la que persuade a Ana María de ir al fundo de Alberto a presenciar la situación extraña que se ha desencadenado. De esta manera, nos enteramos de que la razón por la cual Ana María no conoce a María Griselda es porque su hijo Alberto se casó con ella a escondidas y sin el consentimiento de sus padres:

“Señora, véngase inmediatamente para acá...”, escribía Zoila [...]
...No te creas que exagero si te digo que aquí están pasando cosas muy raras. Tu hija Anita se sale siempre con la de ella; sin embargo, parece que esta vez no va a ser así y que hizo un buen disparate viniéndose a buscar a don Rodolfo. Si él le dejó de escribir, ¡por algo sería! [...] la verdad es que por muy de novio que esté con la Anita desde que eran niños, don Rodolfo ya no la quiere, porque está enamorado de la señora Griselda. (pp. 237-238)

En consecuencia, Ana María llega a aquella casa habitada por muertos vivientes, pues los personajes se asemejan a figuras fantasmagóricas que vagan en busca de algo que ni ellos mismos son capaces de definir. Este fundo es escenario del caos interior de los personajes y, al mismo tiempo, es el límite que convierte lo normal en extraño y lo bello en ominoso. Cuando los personajes cruzan por éste, parecen haberse contagiado de una enfermedad rara y letal, que tarde o temprano terminará por aniquilarlos; también puede verse cómo éstos se resignan a su destino funesto, como si presintieran que no hay remedio para su mal común. Griselda sufre por ser causa de la infelicidad de los otros, pero también Alberto, pues aun siendo su esposo no logra ser feliz a su lado. El día que Ana María, finalmente, conoce a su nuera, ésta, en un intento desesperado por encontrar a alguien que la comprenda y la acepte como es, rompe en llanto y le explica a aquélla cómo esa belleza ominosa, en lugar de dar felicidad a su existencia, ha sido durante toda su vida un obstáculo insalvable que la separa de los otros. Este lamento de la protagonista respecto a su propia hermosura produce un efecto narrativo

interesantísimo en el relato, porque es justamente cuando el lector se percató de su escisión: realmente es la heroína y la bruja del cuento a la vez. María Griselda y su Belleza aparecen entonces como dos entidades disociadas con propósitos distintos: por un lado, tenemos a la frágil e indulgente María Griselda que desea ser aceptada por quienes la rodean; pero por el otro está la belleza malvada y funesta que hechiza a todo aquel que la mira. Así, se sabe por qué no hay una identificación de la protagonista con su propio cuerpo, pues parece verlo como una pesada carga de la cual anhela liberarse:

No se acuerda bien en qué términos había empezado entonces a quejarse, María Griselda, de su belleza como de una enfermedad, como de una tara.
“Siempre, siempre había sido así, decía. Desde muy niña hubo de sufrir *por causa de esa belleza.*” (pp. 255-256, cursivas mías.)

María Griselda se refiere a su propia belleza como si se tratara de un doble siniestro que usurpara su vida para alimentarse de la energía de los otros a través de ella y ante lo cual no pudiera hacer nada, tal como si un ente maligno la poseyera. En palabras de Ignacio Valente: “la hermosura de María Griselda es, a pesar de ella misma y sus buenos sentimientos, un poder destructor, una energía terrible y devastadora, que va por todas partes sembrando la desgracia en el corazón de los hombres”¹¹⁵. Es decir, a pesar de la buena voluntad de la protagonista, ésta despierta la envidia en las mujeres a la vez que la devoción y los celos en los hombres. Lo anterior podría llevar a la conclusión de que la protagonista es portadora de dos fuerzas poderosas: la bondad que nace de su interior y la maldad que tiene origen en su monstruosa belleza. Por otra parte, al pensar que para un filósofo del siglo XIX como Burke la belleza era considerada como una cualidad social por la que mujeres y hombres “nos dan una sensación de alegría y placer al contemplarlos [...], nos inspiran sentimientos de ternura y afecto hacia sus personas; nos gusta tenerlos cerca, y de buena gana establecemos una relación con ellos, a

¹¹⁵ Ignacio Valente, *op. cit.*, p. 2

menos que tengamos fuertes razones para lo contrario¹¹⁶”, descubrimos, en total oposición, que en una novela del siglo XX, como *La historia de María Griselda*, la belleza ominosa de la protagonista provoca ambivalencia: atracción y repulsión; de forma que es, por sí misma, el motivo por el cual los personajes no desean establecer una relación con ella; sin embargo, tampoco quieren estar lejos de su presencia, aun cuando les proporcione más sufrimiento que placer. Por esto, aun dentro de su enajenación, el personaje de Fred todavía se percata de que la presencia de María Griselda es también causa de angustia para él, de modo que esta mezcla de emociones contradictorias es la que le lleva a escribir sus poemas y, como si en él comenzara a despertarse de nuevo ese instinto natural¹¹⁷, presiente instintivamente, tal como lo hacen los animales, la desgracia que se avecina y, entonces, pide ayuda a su madre para escapar del fundo:

—... ¡Oh, mamá, es una suerte que usted haya venido! Tal vez logre usted convencer a Silvia que es necesario que nos vayamos. Figúrese que se le ha ocurrido que estoy enamorado de María Griselda, que la encuentro más linda que ella... [...] Está completamente loca. Y yo quiero irme. Necesito irme. [...]
Su voz, su temblor de animal acechado que quiere huir presintiendo un peligro inminente. (pp. 235-236)

Pero como Fred y Silvia llegan a vivir ahí debido a la curiosidad de ésta por conocer a María Griselda, ella no desea irse del fundo hasta que Fred le diga que es más bonita que la protagonista, lo cual no sucede, puesto que él también ha caído hechizado ante la belleza absoluta de la primera. Por su parte, Anita llega en busca de su novio Rodolfo, quien se queda a vivir en el fundo desde que conoce a Griselda, e incluso este último le confiesa a Ana María que sí está enamorado de aquélla: “y tan era así, que él no tenía la culpa, que el propio Alberto, sabiendo de su amor, en lugar de condenarlo, lo compadecía [...] porque comprendía,

¹¹⁶ Edmund Burke, *De lo sublime y de lo bello*, Alianza Editorial, Madrid, 2005, p. 70.

¹¹⁷ El mismo instinto o “don” que queda insinuado también en *La amortajada* con respecto a Fred, a quien Ana María describe como “misterioso”.

sabía que [...] era necesario poder verla todos los días para lograr seguir viviendo” (p. 247). Por esta razón, Alberto se convierte en un dipsómano que se pierde en las cantinas del pueblo, derrotado ante la imposibilidad de poseer a Griselda. Su angustia ante este hecho en lugar de acercarlo más a ella, lo aleja, pues su mujer es la encarnación de lo desconocido, lo que lo sume inevitablemente en un estado de separación insalvable: “¡si hubiera podido envolverla en una apretada red de paciencia y de memoria, tal vez hubiera logrado comprender y aprisionar la razón de la Belleza y de su propia angustia! ¡Pero no podía!” (p. 250); y como Alberto, todos ofrendan su vida a la Belleza de la protagonista, pero en la contemplación incesante de ésta pierden toda vía de comunicación, por lo que viven separados, inmersos en sus pensamientos, sin lograr hacer contacto con la realidad ni con los otros. Al respecto, Fromm dice que “la necesidad más profunda del hombre es, entonces, la necesidad de superar su separatividad, de abandonar la prisión de su soledad [porque] el fracaso absoluto en el logro de tal finalidad significa la locura [...]”¹¹⁸. En el fondo, todos los personajes de esta historia comparten la misma tragedia familiar: haber conocido a María Griselda, quien se erige como un laberinto en su existencia y del cual no saben cómo salir.

¹¹⁸ Erich Fromm, *op. cit.*, p. 20.

2.2 La mirada ominosa del Otro

El conflicto que desencadena la belleza de María Griselda revela de forma definitiva lo ominoso en los otros personajes, debido a que ésta hace las veces de un espejo cóncavo que les refleja una parte desconocida de ellos mismos, que los sorprende y angustia al mismo tiempo, entonces “puede decirse que la ‘realidad interna’ da origen a la experiencia externa o a la interna, y viceversa”¹¹⁹; por otro lado es importante señalar que la figura de la protagonista se conforma a través de la mirada de los otros personajes, no de ella misma o de un narrador extradiegético, lo cual confirma que lo siniestro no se encuentra exclusivamente en su monstruosa belleza, sino también en la mirada que la mira, angustiada y desoladora, pues oculta las intenciones de los personajes por apoderarse del secreto de la belleza de María Griselda. Un ejemplo de esto es que Alberto busca en el alcoholismo una salida a dicha tormenta interior: “¡si hubiera podido envolverla en una apretada red de paciencia y de memoria, tal vez hubiera logrado *comprender y aprisionar la razón de la Belleza y de su propia angustia!* Pero no podía.” (p. 250, cursivas mías). La escisión de la protagonista queda explícita y confirmada en esta cita, dado que la misma palabra ‘Belleza’ está escrita con mayúsculas, tal como si tuviese vida propia y fuese un personaje más dentro de la historia. Los personajes se angustian no ante la débil figura de María Griselda, sino ante su Belleza, que pareciera haber entrado en sus vidas para aniquilarlos, de esta manera, Alberto le explica a la amortajada: “[...] la angustia que lo corroía y destruía, así como a todos los habitantes de aquella sombría mansión” (p. 250).

¹¹⁹ Ronald D. Laing, *op. cit.*, p. 24.

De esta manera, *La historia de María Griselda*¹²⁰ estaría proponiendo el conflicto de dos mundos u órdenes: el natural *versus* el social, es decir, lo proveniente de la naturaleza y lo creado por el hombre. Por lo tanto, la escisión de la protagonista cobra sentido porque en ella conviven dos mundos que no puede conciliar, además, uno de éstos, el natural, le impide establecer un puente de comunicación hacia los otros personajes. Entonces, la Belleza, aparece ante ellos como transgresora del orden social, de modo que al percibirla como una amenaza a su „normalidad”, la rechazan, ya que podría decirse que pertenece a “esa cohorte de seres cuya extranjería está determinada por su cercanía a la naturaleza y especialmente al mundo animal”¹²¹. En este sentido, María Griselda y su Belleza son interdependientes entre sí, pues si bien esta última se apropia de la existencia de los otros personajes, enajenándolos, también se vuelve en contra de Griselda, quien viene a ser otra víctima más de su ominosa entidad, sin embargo, permanece consciente de que „alguien” ha usurpado su identidad, a diferencia de los demás, que ignoran totalmente lo que le sucede. Así pues, Alberto se queja con su madre en los siguientes términos: “¿Celos? Tal vez pudiera ser que lo fuesen. ¡Extraños celos! Celos de ese “algo” de María Griselda, que se le escapaba siempre en cada abrazo. ¡Ah, esa angustia que lo torturaba!” (p. 250, cursivas mías), por lo que en él se activan los celos del amante indefenso que pregunta a cada momento: ¿en qué piensas, qué sientes?, y que, según Octavio Paz, “no tiene sino la respuesta del sadomasoquismo: atormentar al otro o atormentarnos a nosotros mismos [porque] en uno y en otro caso el otro es inaccesible e invulnerable”¹²². Entonces, de la misma forma que un masoquista, Alberto también vive atormentado por la

¹²⁰ Resulta interesante apuntar que la verdadera razón por la cual Bombal escribió *La historia de María Griselda* fue porque los editores estadounidenses le pidieron que extendiera *La amortajada* a doscientas páginas para así poder publicarla. Entonces se dio cuenta de que podía ampliar la historia de su personaje femenino María Griselda. Véase, “Testimonio autobiográfico”, en *María Luisa Bombal. Obras Completas, op. cit.*, p. 341.

¹²¹ Roger Bartra, “El otro y la amenaza de la transgresión”, en *Desacatos, Revista de Antropología Social*, núm. 9, primavera-verano, México, 2002, p. 119.

¹²² Octavio Paz, *op. cit.*, p. 59.

presencia de María Griselda, pues no sólo es consciente de la inaccesibilidad de su Belleza, sino también de que su mirada aparece invulnerable e inmaculada ante los otros, a pesar del doble siniestro que la habita. Por otra parte, Alberto y el resto de los personajes se confunden ante la presencia de la protagonista, es decir, no logran entender por qué, por un lado, se sienten subyugados por ella, mientras que por otro desean huir de su presencia. Para ellos no es evidente la escisión de la protagonista, solamente la ven fascinados, sin percatarse de esa entidad extraña que ha usurpado su identidad.

Pero no sólo Alberto padece el tormento de vivir bajo el hechizo fulminante de María Griselda; también los otros personajes sufren a causa de ella, viven relaciones en las que el amor ha cambiado de un estado benéfico a otro destructivo, dado que “la autohumillación a que se somete el hombre caído en un melancólico estado salvaje no sería más que la venganza del *yo* contra la amada o el amado [...]”¹²³. De esta forma, el doble siniestro de María Griselda propicia que en los personajes aparezca su estado más primitivo, que hasta entonces había estado reprimido, sin que éstos se den cuenta, quedando clara la “venganza ejercida por el melancólico sobre su propio yo dividido, una de cuyas partes representa al amor perdido”¹²⁴. En este sentido, se da también una escisión hacia el interior de los otros personajes, pues el estado de separación en el que viven aparece insalvable, dado que no logran consumir la unión con el ser amado. Así, se evidencia aún más el modo en que algunos de estos personajes buscan la muerte como salida a su conflicto interior, por ejemplo, Alberto elige como vía de destrucción el alcoholismo. Mientras que Silvia, al darse cuenta de que Fred admira más la belleza de María Griselda que la de ella, decide suicidarse, sin embargo, la intervención de ésta, un poco antes de su suicidio, ayuda al lector a comprender un poco más el carácter

¹²³ Roger Bartra, *op. cit.*, p. 120. (Cursivas del autor).

¹²⁴ *Ibidem*, pp. 120-121.

ambiguo de la protagonista, quien a través de su escisión lleva a los personajes a un estado de confusión, por el simple hecho de que no comprenden que hay una entidad maléfica en su Belleza sobrenatural y una inocua en la figura bondadosa de María Griselda. Silvia confirma de manera contundente dicho desdoblamiento:

“[...] No, no le tenía envidia. [...] Sin embargo, ¿por qué ella *deseaba comprender por qué razón cuando veía a María Griselda*, cuando topaba con sus ojos estrechos, de un verde turbio, no le gustaban ya sus propios ojos azules, límpidos y abiertos como estrellas?” (p. 244, cursivas mías).

En este sentido, podría analizarse a la protagonista bajo dos aspectos que conforman a la misma entidad: la idea de la mirada primitiva e inocente (reprimida) que mira al Otro y la Belleza siniestra que la usurpa, alimentándose de ella también, como de los demás personajes. Esto propicia su confusión, porque, por un lado, se enfrentan al doble ominoso que los angustia; y, por otro, a María Griselda, quien les ofrece su nítida mirada. Bien podría decirse que su belleza emana del imperio mítico del mal, que viene a representar, en este relato, a la otredad maligna y al erotismo desenfrenado¹²⁵, haciendo que los personajes se pierdan a sí mismos y, por lo tanto, se autoaniquilen.

También, vemos cómo la misma naturaleza está hechizada por la belleza de María Griselda: tanto el río Malleco como los animales la reverencian, como si intuyeran que también es parte de su mundo. Los demás personajes, por su parte, parecen estar plenamente conscientes de esta conexión especial que la protagonista sostiene con la naturaleza, lo que los hace sentirse aún más excluidos de ese mundo al cual ellos mismos han renunciado. Así es como Rodolfo hace saber a Ana María la existencia de ese “don” especial que María Griselda posee y que la hace ser reverenciada por la misma naturaleza: “le contó cómo, al incorporarse, ella solía hurgar [...] su cabellera chorreante para extraer de entre ésta, cual una horquilla

¹²⁵ *Idem.*

olvidada, algún pececito plateado, regalo vivo que le ofrendara el Malleco” (p. 246). En contraste, como las relaciones que los personajes sostienen con la protagonista fracasan, debido a que no pertenecen al mismo orden, sólo atinan a asomarse al mundo misterioso de la protagonista sin lograr penetrar en él. Entonces, permanecen oscilantes entre el orden social heredado y el desconocido mundo al que pertenece María Griselda, siendo incapaces de conciliarlos o de renunciar a alguno de estos dos. Esto es justamente el origen de su temor, pues su miedo en realidad no es hacia la protagonista, sino ante la vida misma, lo que les produce una profunda angustia. Por esta razón, los personajes se encuentran ante una experiencia fantástica, al respecto, Víctor Bravo dice que “la expresión de lo fantástico nos introduce en el ámbito de los estremecimientos donde la alteridad irrumpe, con sus imprevisibles formas, para señalar el lugar donde lo real muestra sus resquebrajaduras”¹²⁶. De la misma forma, Griselda, con su imprevisible belleza provoca que el mundo de los personajes se destruya, y al no ser capaces de reconstruirlo, la acusan, mientras que ella asume también como algo lógico dicha culpabilidad. En la novela, tanto los elementos de la naturaleza como la enigmática presencia de la protagonista se entremezclan hasta formar un mundo enrarecido, en el que se hace evidente la lucha insalvable de este orden social contra lo natural. Quizás sea este mismo conflicto interior el que propicia que los personajes no salgan de su enajenación, pues están escindidos, y la presencia de la protagonista los obliga a oscilar entre uno y otro mundo, sin que puedan atinar a identificarse con ninguno. Los personajes desean fervientemente poseer la belleza que la naturaleza le ha entregado a María Griselda, aunque sin pagar el precio por ello. La sobrevaloración de la belleza de María Griselda les lleva a una despersonalización de sí mismos, por la cual se sienten culpables o avergonzados ante el estado de separación en el que se encuentran. A este respecto, Fromm afirma:

¹²⁶ Víctor Bravo, *op. cit.*, p. 15.

Estar separado significa estar aislado. [...] De ahí que estar separado signifique estar desvalido, ser incapaz de aferrar el mundo -las cosas y las personas- activamente; significa que el mundo puede invadirme sin que yo pueda reaccionar. Así, pues, la separatividad es la fuente de una intensa angustia. Por otra parte, produce vergüenza y un sentimiento de culpa.¹²⁷

Por otra parte, María Griselda experimenta la angustia de ser la portadora de una belleza desmedida que ella misma no puede controlar y, en lugar de aceptar su condición física, se autoaniquila, como si tratara en vano de deshacerse de algo ajeno, de otro „yo’ que viviera en ella para torturarla y alejarla de toda posibilidad de ser feliz; de esta forma, la protagonista también se queja con Ana María, acerca de su doble ominoso: “como de una enfermedad, como de una tara. [...] Desde muy niña hubo de sufrir por causa de *esa* belleza” (p.255), así, queda claro que desde su infancia, la protagonista sufrió por el rechazo de sus padres y de sus hermanas, quienes, celosas de su belleza, no le dieron muestras de afecto:

Sus hermanas no la querían, y sus padres, como para compensar a sus hermanas toda la belleza que le habían entregado a ella, dedicaron siempre a éstas su cariño y su fervor. En cuanto a ella, nadie la mimó jamás. Y nadie podía ser feliz a su lado. (pp. 255-256)

De esta manera, la protagonista no es capaz de relacionarse con el mundo sino a través de aquello que más detesta: su propia belleza. Pero como si esto no fuera suficiente, su estado de separación se extiende a otro nivel más: la procreación, pues en algún momento María Griselda confiesa a Ana María su incapacidad para tener hijos, lo cual vendría a confirmar, de manera simbólica, la negación de sí misma y de su feminidad. Aunque, por otra parte, también podría ser la confirmación del carácter sobrehumano que la distingue del resto y, por tanto, la prueba irrefutable de su pertenencia a otro mundo. Después de todo, no resulta raro que Alberto desconfie de ella, como si estuviera casado con una hechicera y la única forma de probar lo contrario fuera la posibilidad de concebir a un ser humano:

¹²⁷ Erich Fromm, *op. cit.*, p. 19.

¡Un hijo! ¡Si pudiera tener un hijo! ¡Tal vez al verla materialmente ligada a él por un hijo, el espíritu de Alberto lograría descansar confiado!
Pero, ¡no parecía ya como que estuviese elegida y predestinada a una solitaria belleza que la naturaleza –quién sabe por qué– la vedaba hasta de prolongar! (p. 256)

En esta catarsis emotiva, María Griselda descubre lo más doloroso pero también lo más trágico de su belleza: es incapaz de procrear, de dar vida. Podría decirse que María Griselda es un páramo hermoso pero infértil, perteneciente a otro orden, representa para sí y para los otros lo siniestro y lo bello, lo que la convierte en una belleza fantástica, oscilante entre dos mundos distintos. Octavio Paz escribe que “el deseo de lo mejor se alía al deseo de tenerlo para siempre y de gozarlo siempre, todos los seres vivos y no sólo los humanos [...] quieren perpetuarse. El deseo de reproducción es otro de los elementos o componentes del amor”¹²⁸. Esto explicaría la obsesión que hunde en la angustia a Alberto, pues no puede asir a María Griselda ni tampoco perpetuarse con ella a través de un hijo, lo que de alguna forma le niega una vez más la posibilidad del amor e intensifica el estado de separación entre ellos dos. La infertilidad de la protagonista es la negación de la naturaleza para que ésta no tenga descendencia; significa también el término de su estirpe, de su belleza alienante que nació y morirá con ella al no poder perpetuarse:

Y en su crueldad, ni siquiera el nimio privilegio de un origen visible parecía haber querido otorgarle el destino... Porque sus padres no se parecían nada a ella, ni tampoco sus abuelos; y en los viejos retratos de familia, nunca se pudo encontrar el rasgo común, la expresión que la pudiera hacer reconocerse como el eslabón de una cadena humana. (p. 256)

Para María Griselda huir de sí misma no es una posibilidad, pues deshacerse de su belleza significaría la muerte, la negación total de su existencia, por esto, carga con ella como una condena que provoca un distanciamiento de la realidad en todo aquel que accede a su mundo. Lo fantástico, representado por la protagonista podría leerse también como la transgresión del

¹²⁸ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 43.

universo femenino en el mundo masculino, en el cual, las leyes de la naturaleza desafían las del hombre, lo que atemoriza a los personajes, quienes no saben cómo reaccionar ante un mundo que no ha sido inventado por ellos, en el que lo femenino es inherente a la naturaleza primigenia y, tarde o temprano, resurge para confrontarlos consigo mismos. Justamente, la angustia de Alberto está relacionada con que Griselda sea portadora de dicha transgresión: “¿Cómo lograr, captar, conocer y agotar cada uno de los movimientos de esa mujer? ¡Si hubiera podido envolverla en una apretada red de paciencia y de memoria, tal vez hubiera logrado comprender y aprisionar la razón de la Belleza y de su propia angustia!”(p. 250). Alberto no logra explicarse a sí mismo lo que le sucede al estar cerca de Griselda, ya que la transgresión de ésta proviene de un orden totalmente desconocido para él que, por lo tanto, lo aterra; de esta manera, su razón lucha en contra de lo misterioso, de la esencia eternamente cambiante de su mujer, dado que en la naturaleza todo es mutable. Sin embargo, la razón de los personajes no encuentra cabida en el universo de lo primigenio, lo que agudiza aún más el desconcierto y la angustia de Alberto, quien se refugia en las cantinas. Así, Zoila le describe claramente a Ana María la situación en la que su hijo se encuentra: “pues ‘tomando’ por alguna parte ha de estar. Y por si quiere saber más, le diré que don Alberto se lo pasa ahora tomando... ¡él, que ni siquiera probaba vino en las comidas!” (p. 242). La imposibilidad del personaje de controlar y poseer del todo a Griselda lo enfrenta a una derrota indiscutible: lo inefable e irracional triunfan sobre la razón, diría Paz: “el amor es una apuesta, insensata, por la libertad. No la mía, la ajena”¹²⁹.

En este mismo sentido, vemos cómo Anita va en busca de Rodolfo, su novio de toda la vida, quien ya no la ama porque también se ha enamorado de María Griselda. Éste fue a vivir

¹²⁹ *Ibidem*, p. 60.

al fundo porque Alberto le ofrece empleo, pues, como nos enteramos a través de Zoila, el pobre no sirve para hacer nada, lo cual complica la situación, pues al encontrarse con la esposa de Alberto, sucumbe ante ella, olvidando por completo a su novia; y entonces ésta también sufre los estragos de esa Belleza ominosa, lo que la lleva a obligar a Rodolfo a casarse con ella aun siendo consciente de que él no la quiere. Vemos cómo los personajes de esta novela van en busca de una felicidad que siempre está fuera de su alcance porque María Griselda se ha interpuesto en su camino. De esta forma, Rodolfo culpa a Dios por haberse enamorado de ella y dejar de querer a Anita, lo cual lo convierte en víctima de las circunstancias y no en el responsable de la situación:

Sí, era cierto que ya no quería a Anita.

Y era cierto lo que decían: que estaba enamorado de María Griselda.

Pero él no se avergonzaba de ello, no. Griselda, ni nadie. Sólo Dios, por haber creado a un ser tan prodigiosamente bello, era el de la culpa. (p. 247)

Por su parte, es interesante la reacción de Anita, ya que no culpa a María Griselda de lo que acontece, sino que busca una rápida salida a su situación, obsesionada tan sólo con obtener a Rodolfo, y como si éste fuera una cosa, no le interesa el sentir de él ni el de ella. El fin justifica los medios en el caso de este personaje, no posee una conciencia de su propia identidad, pues también está enajenada:

-No quiero ser inteligente, no quiero ser orgullosa y no quiero más marido que Rodolfo, y lo quiero así tal como es, insignificante y todo...

-¡Pero si él ya no te quiere!

-¡Y a mí qué me importa! Yo lo quiero, y eso me basta. (p. 239)

Anita anula a Rodolfo, pues lo que éste piensa no le importa: tan sólo se dedica a obtener el beneficio social de esa unión forzada, aun cuando el otro, disminuido al estatuto de objeto, ni siquiera le corresponda. En este sentido, Anita reafirma el orden social sobre el mundo natural y misterioso al que pertenece la protagonista. Curiosamente, ella aparece un

tanto masculinizada; es una mujer determinada, impenetrable, que no comunica sus sentimientos, sino que sólo habla de lo que desea obtener. En palabras de Zoila, Anita “se sale siempre con la de ella” (p. 237), pues es la que siempre consigue lo que quiere. Sin embargo, también es desgraciada, pues en el fondo sabe que forzó su relación. Si abrirse a la intimidad es un rasgo que acompaña el conocimiento del otro, entonces este personaje se caracteriza precisamente por lo contrario, por su hermetismo. La amortajada recuerda a su hija como un ser inaccesible, cegado por su propia soberbia: “la soberbia Anita, no se dignó jamás dejarla penetrar en su intimidad” (p. 238), el sentimiento de este personaje hacia Rodolfo pertenece a un ámbito muy distinto al del amor, lo que la aísla aún más del mundo que la rodea, pues “el amor es una atracción hacia una persona única: a un cuerpo y a una [sic] alma. El amor es elección; el erotismo, aceptación. Sin erotismo –sin forma visible que entra por los sentidos– no hay amor pero el amor traspasa el cuerpo deseado y busca al alma en el cuerpo y en el alma al cuerpo, a la persona entera”¹³⁰, Anita no ama, no está buscando a la persona entera en Rodolfo, sino tan sólo al objeto, a ese de quien puede obtener un beneficio de tipo social, pero nada más. No debe perderse de vista que en el contexto histórico del cuento el matrimonio es un compromiso social inquebrantable e indisoluble, lo que ayuda a explicar por qué Anita quiere casarse con Rodolfo aun cuando éste ya no la quiera, pues el matrimonio lo mantendrá a su lado; incluso cuando en su anhelo de posesión, no haya entrega y, por lo tanto, ni erotismo ni aceptación, pues “el amor nace de una decisión libre, es la aceptación voluntaria de una fatalidad”¹³¹; así, en este estado de locura, Anita encuentra la manera de asegurar su unión, pues desde su perspectiva superficial no importa que Rodolfo no la quiera y no sea feliz junto a ella: “yo lo busqué y lo busqué hasta que... Era la única manera de que no me dejara...

¹³⁰ Octavio Paz, *op. cit.*, p. 33.

¹³¹ *Ibidem*, p. 127

la única manera de obligarle a casarse” (p. 240). Al final del relato, sabemos que logra su objetivo, se casa con él, pero la amortajada, desde su estado espiritual, sentencia el fracaso de su relación:

Rodolfo! Hélo aquí a mi lado y a tu lado, ayudándote a salvaguardar los cirios y las flores, estrechándote la mano como tú lo deseas.

Un llevar a cabo una infinidad de actos ajenos a su deseo, empeñando en ellos un falso entusiasmo, mientras una sed que él sabe insaciable lo devore por dentro... esa será su vida. (p. 258)

La problemática en la relación de Silvia y Fred es de naturaleza distinta -aunque les lleva al mismo estado de separación-; en este caso, la vanidad de ella es lo que propicia la separación entre ellos, confinándolos a vivir una vida ajena, en una casa que no les pertenece tampoco. La presencia de María Griselda envuelve maléficamente a Silvia, enajenándola. Análogamente a Anita, Silvia tiene el papel dominante en su relación con Fred, pues ésta le obliga a que vayan a vivir a casa de Alberto y, además, aun después de ser herida en lo más profundo de su ego, al reconocer la belleza inigualable de la protagonista por encima de su belleza común, obliga a su esposo a permanecer allí hasta que le diga lo que ella tanto anhela escuchar: que es más hermosa que María Griselda. Sin embargo, Fred no puede mentirle y, entonces, debe soportar las consecuencias derivadas del sentimiento de inferioridad de su esposa, quien, humillada, decide permanecer en el fondo:

-¿Qué hay, Fred? -le había preguntado dulcemente [Ana María]-. ¿Qué les pasa a todos ustedes? ¿Por qué se quedan en esta casa que no es la de ustedes?

-Oh, mamá, es Silvia la que quiere quedarse. ¡Yo quiero irme! Acuérdense, mamá, acuérdense que fue también Silvia la que se obstinó en venir... [...]

- [...]Tal vez logre usted convencer a Silvia que es necesario que nos vayamos. Figúrese que se le ha ocurrido que estoy enamorado de María Griselda, que la encuentro más linda que ella... Y se empecina en quedarse para que yo reflexione, para que la compare con ella, para que elija... y qué sé yo. Está completamente loca. Y yo quiero irme. Necesito irme. (pp. 235-236)

El personaje de Silvia nos remite al mito clásico de Narciso, pues al igual que éste, ella se mira incansablemente en su espejo, enajenada con su propia imagen. Sin duda, Silvia es una

resonancia directa de este personaje, pues al no aceptar que María Griselda es más hermosa ante los ojos de los demás, prefiere la muerte antes que la vergüenza de haber sido vencida por otra mujer; diría Sartre: “la vergüenza es, por naturaleza, reconocimiento. Reconozco que soy como el prójimo me ve”¹³². Silvia no es reconocida como la más bella y esto es algo que no puede soportar. Por otra parte, el espejo ha sido desde la antigüedad un símbolo de misterio, de identificación y reconocimiento, en el cual también puede encontrarse o perderse la identidad; y resulta totalmente significativo en este caso, dado que Silvia se pierde en las aguas profundas de su imagen. Desde que ella aparece en el relato, se encuentra ausente, absorta, por largos periodos de tiempo, en la contemplación de su imagen, ajena a cualquier situación del mundo exterior:

Cuando ella entró al cuarto, luego de haber golpeado varias veces sin haber obtenido respuesta, Silvia se hallaba sentada frente al espejo, envuelta en un largo batón de gasa [...]
Pero la muchacha, a quien no pareció sorprenderle su intempestiva llegada, apenas si la saludó, tan abstraída se encontraba en la contemplación de su propia imagen. (pp. 242-243)

Silvia no hace otra cosa que compararse con las múltiples imágenes de María Griselda, en su deseo por poseer su belleza. El espejo funge entonces como un símbolo de identidad, en el que de tanto buscarse, Silvia termina por enajenarse y, en consecuencia, este objeto acaba por despojarla de su alma¹³³; de esta manera, va enfermando psicológicamente hasta que finalmente admite su derrota ante la belleza sobrehumana de quien todos se enamoran: “— ¡Linda! ¿Yo? ¡No, no! Yo creía serlo hasta que conocí a María Griselda [...] su voz se trizó de improviso y como una enferma que recae extenuada sobre las almohadas de su lecho, Silvia volvió a sumergirse en el agua de su espejo” (p. 243). Evidentemente, en el caso de este personaje el espejo no actúa como un símbolo de la búsqueda de conocimiento, sino de la

¹³²Jean-Paul Sartre. *El ser y la nada*, op. cit., p. 314.

¹³³ La historia de Silvia ha de remitirnos también, de forma insoslayable, a *Blanca nieves y los siete enanos*, de los hermanos Grimm. Pues también en éste existe el elemento del espejo y del personaje femenino que desea apropiarse de la belleza de Blanca Nieves. Recordemos la fuerte influencia que los relatos infantiles ejercieron en Bombal.

pérdida de identidad. Fred acepta también ser presa de María Griselda, y aunque no niega el amor que siente por Silvia, tampoco encuentra la manera de salirse de ese fundo encantado; por su parte, esta última se aísla voluntariamente, pues ya ni siquiera le importa lo que Fred siente por ella (como en el caso de Anita), por lo cual, se hace evidente que la belleza física, para Silvia, es aún más vital que el amor:

- Silvia, Fred acaba de decirme lo mucho que te quiere... -había empezado ella. [Ana María] Pero la muchacha dejó escapar una risa amarga.
- Sin embargo, ¿qué cree usted que me contesta cuando le pregunto quién es más linda, si María Griselda o yo?
- Te dirá que tú eres la más linda, naturalmente.
- No, me contesta: “¡Son tan distintas!”
- Lo que quiere decir que te halla más linda a ti.
- No. Lo que quiere decir es que halla más linda a María Griselda y no se atreve a decírmelo.
- Y aunque así fuera, ¿qué te puede importar? ¿No eres acaso tú la mujer que él quiere?
- Sí, sí, pero no sé... No sé lo que me pasa... Oh, señora, ayúdeme. (p. 243)

La obsesión de Silvia por superar en belleza a María Griselda es un anhelo profundo de ésta por lograr ser la única mujer en la vida de Fred -al menos, eso es lo que ésta le confiesa a Ana María-; sin embargo, por otro lado se aprecia una preocupación evidente ante el hecho de ser juzgada, “mirada” por los otros, descubriéndose como realmente es: “la vergüenza o el orgullo me revela la mirada del prójimo, y a mí mismo en el extremo de esa mirada [...] Pero la vergüenza [...], es vergüenza de *sí*, es *reconocimiento* de que efectivamente *soy* ese objeto que otro mira y juzga”¹³⁴. Entonces, no es el amor de Fred lo que preocupa a Silvia, sino lo que su ser representa para los otros; por lo tanto, los celos provocados por la mera existencia de María Griselda la obsesionan y, en consecuencia, fracasa en el terreno amoroso, pues su obsesión la lleva a aislarse de Fred, así como de su entorno en general, lo que dificulta su interrelación con los demás personajes y la encamina hacia un vacío existencial que, a su vez, la lleva a negar su propia existencia a través del suicidio:

¹³⁴ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 365. (Cursivas del autor).

Apoderándose rápidamente del revólver que Alberto tirara descuidadamente momentos antes sobre la mesa, se había abocado el cañón contra la sien y sin cerrar tan siquiera los ojos, *valientemente, como lo hacen los hombres*, había apretado el gatillo. (p. 253. Cursivas mías.)

La forma en que sucede la muerte inminente de Silvia es también un acto último de rebeldía de su parte, quien, deshaciéndose de su “tonta” personalidad –como Ana María se refiere a ella-, asume súbitamente un carácter valiente y masculino al dispararse; lo que, por otro lado, evidencia una vez más esa masculinización a la cual hice referencia anteriormente; en este caso, podría decirse que el tratamiento de los personajes femeninos en el relato altera la jerarquía entre los sexos, pues las mujeres son quienes parecen mandar en sus relaciones, aunque esto no les garantice el amor de la persona deseada¹³⁵. Silvia se suicida no porque María Griselda la supere en belleza: decide morir porque no puede asumirse ante sí misma y ante los demás como realmente es; entonces, dicha vergüenza de sí provoca una escisión que la lleva a autoaniquilarse: “este yo que soy, lo soy en un mundo que *otro me ha alienado*”¹³⁶. Así pues, vemos cómo “la envidia, los celos, la ambición, todo tipo de avidez, son pasiones; [mientras que] el amor es una acción, la práctica de un poder humano, que sólo puede realizarse en la libertad y jamás como resultado de una compulsión”¹³⁷, justamente, los personajes se dejan llevar por sus pasiones, lo que los lleva directo a su propia alienación. A excepción de Fred, que también ha sido atrapado por el encanto de María Griselda, éste no pierde la perspectiva de sí mismo, de su individualidad e identidad. Resulta sumamente interesante que sea el único personaje en el que, de alguna manera, la presencia de María Griselda no sea completamente negativa, ya que a partir de su encuentro con ésta se convierte

¹³⁵La idea la retomo de Octavio Paz, quien menciona que la masculinización del tratamiento de las damas, para los poetas provenzales, tendía a subrayar la alteración de la jerarquía de los sexos, en donde la mujer ocupaba la posición superior y el amante la del vasallo. Ver *La llama doble. Amor y erotismo*, op. cit., p. 81.

¹³⁶ Jean-Paul Sartre, op. cit., p. 365.

¹³⁷ Erich Fromm, op. cit., p. 31.

en poeta y comienza a ver la vida con ojos distintos¹³⁸, pues se despierta en él un estado sublime del cual ya no le es posible salir: “y comprendió lo que era el alma, y la admitió tímida, vacilante y ansiosa, y aceptó la vida tal cual era: efímera, misteriosa e inútil, con su mágica muerte que tal vez no conduce a nada.” (p. 252). Entonces, ante el hecho irrevocable de la admiración de éste por María Griselda, Silvia no soporta la humillación de ser vencida frente a los ojos de los demás, pues Fred acepta irremediablemente sus sentimientos, en un discurso en el que describe detalladamente la manera en que conoció a María Griselda y cómo, a partir de ese momento, ya no pudo dejar de admirarla ni de componer versos inspirados por ella. Sin embargo, le aclara a su esposa que él no está enamorado de María Griselda; pero Silvia ya no escucha estas últimas palabras y en un acto “valiente”, que en realidad es un acto de aniquilación, se dispara con un revólver para no tener que seguir sufriendo su vergüenza ante los otros:

–No, Silvia, no estoy enamorado de María Griselda –oyó de pronto decir a Fred con tranquila gravedad–. Pero es cierto que algo cambió en mí cuando la vi... Fue como si en lo más recóndito de mi ser se hubiera de pronto encendido una especie de presencia inefable, *porque por María Griselda me encontré al fin con mi verdadera vocación, por ella.* (p. 251, cursivas mías.)

Igualmente, Alberto tiene que enfrentar el hecho vergonzoso de no tener el papel dominante en su relación con María Griselda, pero, además, vive la frustración de no poder competir con ella, pues la dominación del hombre hacia la mujer no tiene cabida en el mundo primigenio de la protagonista, ya que, de entrada, el misterio que envuelve a la naturaleza le es otorgado a ésta como un don al representar el universo femenino. En consecuencia, Alberto no puede confrontar su situación: es un hombre que ha sido vencido por el orden natural; no puede nada en contra de éste porque no lo conoce, se sale de los límites de su razón. Por otro

¹³⁸ Recordemos que Fred, en *La amortajada*, es presentado como un personaje misterioso y sensible, que está relacionado con la naturaleza de una manera extraña. En este caso, puede ser que ese “don” de Fred lo haga percibir a María Griselda como parte ese mundo natural primigenio ante el cual siempre se ha sentido atraído.

lado, su alcoholismo también podría interpretarse como la única forma que le queda para mostrar al mundo su masculinidad y enfrentar así su penosa situación, pues de alguna manera también él ha sido vencido por María Griselda. Por esto, no debería perderse de vista que Alberto también es mirado por los otros, lo que afecta profundamente su masculinidad: “así, soy mi *ego* para el otro en medio de un mundo que se derrama hacia el otro”¹³⁹. Este personaje es el paradigma del hombre patriarcal, que necesita tener la certeza de que sus sentimientos están a salvo y, si en algún momento su dolor es expuesto ante los otros, este hecho se convierte en una afrenta hacia su identidad, y no sólo la individual, sino también a la social. Sin embargo, en los pocos momentos en los que él sale de su enajenación para intentar acercarse a María Griselda, se enfrenta justamente ante el hecho de la no permanencia, a la vulnerabilidad del ser humano ante el implacable paso del tiempo, hecho que lo atemoriza por su misma inefabilidad:

—¡Hay algo que huye siempre en todo! —había gemido entonces aquel hombre, cayendo entre sus brazos—. ...¡Cómo [sic] en María Griselda! —gritó casi en seguida, desprendiéndose—. De qué le sirve decirme: ¡Soy tuya, soy tuya! ¡Si apenas se mueve, la siento lejana! ¡Apenas se viste, me parece que no la he poseído jamás! [...] (p. 249-250, cursivas mías.)

Y por este solo hecho de no poder atrapar “esa” esencia de María Griselda es que Alberto pierde la tranquilidad, pues ésta representa para él lo mutable, lo inexplicable; y así, esta presencia indescifrable e incontenible de la protagonista resulta ser un eco existencial en el interior de todos los personajes, actuando como un recordatorio de aquello que, aunque vedado, prevalece a pesar de sí mismo, resurgiendo invariablemente por alguna fisura física o emocional que los asalta en el momento menos esperado. Por esto, ante el acoso de la mirada inmaculada de María Griselda, que pareciera recordarle su vulnerabilidad ante el tiempo, lo

¹³⁹ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 365. (Cursivas del autor).

único que atina a hacer es poseerla mezquinamente, mantenerla secuestrada en ese fundo; sin embargo, esto los lleva a un estado insalvable de separación:

Hay una manera, una manera desesperada, de conocer el secreto: es el poder absoluto sobre otra persona; el poder que le hace hacer lo que queremos, sentir lo que queremos, pensar lo que queremos; que la transforma en una cosa, nuestra cosa, nuestra posesión. El grado más intenso de ese intento de conocer consiste en los extremos del sadismo, el deseo y la habilidad de hacer sufrir a un ser humano, de torturarlo, de obligarlo a traicionar su secreto en su sufrimiento.¹⁴⁰

Alberto ejerce su venganza sobre María Griselda, castigándola por no revelar su secreto, sobre el cual él no tiene ningún poder. Por esta misma razón, a excepción de Ana María y Zoila, el resto de los personajes están obsesionados en su anhelo por encontrar en ellos mismos ese “algo” que existe en María Griselda. Y aunque la misma protagonista intente darle una explicación racional a su belleza o, incluso, aniquilarla, no lo consigue, ya que ésta resurge inmaculada a cada momento, incomprensiblemente, ante los ojos atónitos y envidiosos de los demás: “el sadismo está motivado por el deseo de conocer el secreto, y, sin embargo, permanezco tan ignorante como antes. He destrozado completamente al otro ser, y, sin embargo, no he hecho más que separarlo en pedazos [...]”¹⁴¹, a través de esta cita de Fromm, se expresa en su justa medida la situación de los personajes que acometen sádicamente en contra de Griselda para obligarla a revelar el enigma de su hermosura. Como ya he mencionado anteriormente, el intento de la protagonista por negar su parte vital, su secreto, la escinde en dos entidades que pertenecen a mundos distintos: Griselda y su Belleza. En consecuencia, la síntesis de estas dos entidades la convierte en un ser fantástico que viene a recordar a los otros personajes su estado transitorio, su finitud; por ejemplo, Alberto dice en un intento desesperado por descifrarla: “¡Si hubiera podido *envolverla en una apretada red de paciencia y de memoria, tal vez hubiera logrado comprender y aprisionar la razón de la*

¹⁴⁰ Erich Fromm, *op. cit.*, p. 37-38.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 38.

Belleza y de su propia angustia! ¡Pero no podía! (p. 250, cursivas mías). Así, aunque el amor pareciera ser la respuesta a la angustia de los personajes en esta novela, la falta de comunicación entre ellos resulta una variante que determina definitivamente su estado de separación, pues éste se vuelve insuperable.

2.3 El retorno de lo reprimido

María Griselda es una presencia que viene a recordar a los otros personajes esa parte fundamental e inmanente: su mundo natural, reprimido como consecuencia de las normas que rigen el mundo patriarcal. En este sentido, cuando conocen a la protagonista, los personajes hacen un esfuerzo por suprimir en ellos dicho estado, pues quizás su “salvajismo sea el resultado de una pérdida (física o afectiva) del objeto amado, y que estemos en presencia de una introyección del objeto perdido”¹⁴². Bien podría ser que lo primitivo se manifiesta a través de dos formas: de la belleza de María Griselda que es un microcosmos del mundo primigenio, misterioso y oculto; y de lo que sucede con el resto de los personajes, quienes pierden la razón al conocerla, lo que hace que surja en ellos “una fuerza interior, desencadenada por el amor frustrado”¹⁴³. Los personajes llevan a cabo un intento vano por reprimir lo que inevitablemente resurge cada vez con más fuerza en ellos; sin embargo, esta represión de lo natural vuelve más compleja su situación, pues es a través de esta aniquilación como se crea ese abismo que los sitúa en el estado de separación.

Este relato muestra la problemática de la lucha entre el orden social y la naturaleza. El primero establece y perpetúa un orden en el que la razón impera sobre los sentimientos, mientras que la belleza primigenia de la protagonista resalta el carácter mutable de las cosas, la fugacidad, lo inasible y, en general, todo aquello perteneciente al mundo natural, que escapa al control del hombre. Por esto, la belleza de María Griselda se convierte en un ente ominoso que recuerda a los personajes esa parte suya primitiva que han reprimido y que, no obstante, prevalece aún frente al marco de un orden social aparentemente sólido; de manera que lo siniestro resurge, escapando por las fisuras de este orden mal fundamentado, castigándolos y

¹⁴² Roger Bartra, *op. cit.*, p. 120.

¹⁴³ *Idem.*

condenándolos a un estado de separación insalvable. Justamente al amparo de dicho sistema social es como los personajes se aniquilan entre sí, ignorándose para evitar la vergüenza de descubrirse tal como son en su estado primitivo puro; por esta razón, el “otro” se torna para cada uno de los personajes objeto de deseo, pues en palabras de Sartre, “la objetivación del prójimo es una defensa de mi ser, que me libera precisamente de mi ser para otro confiriendo al otro un ser para mí”¹⁴⁴; por esto, Alberto, en un vano afán por no mostrar sus sentimientos, se relaciona con Griselda como si ésta fuera un objeto: “ahí estaba Alberto, amándola con ese triste amor sin afecto que parecía buscar y perseguir algo a través de ella, *dejándola a ella misma desesperadamente sola* (p. 256, cursivas mías), pero él prefiere autodestruirse antes que aceptar a María Griselda dentro de su mundo, pues la conexión especial que ésta guarda con la naturaleza lo intimida, de ahí que la mantenga aislada en el fondo, la oculta como a una cosa para evitar que los otros sean contaminados, pero fracasa en su intento. Resulta interesante también que ni la unión sexual sea una vía posible para lograr la fusión, pues el deseo obsesivo de Alberto por poseer a María Griselda tampoco logra satisfacerlo del todo, separándolo aún más de ella; la única necesidad que lo mueve es la de descubrir el secreto de su belleza incorruptible, aunque sin pagar el precio por mostrarse como es ante la protagonista. En este sentido, Sartre dice: “tengo vergüenza de mí *tal como me aparezca* al prójimo”¹⁴⁵, y es justamente esta vergüenza la que lo paraliza, pues intensifica la angustia de su separatividad:

Sí, era en vano que para tranquilizarse, él rememorara y contara por cuántos y cuán íntimos abrazos Griselda estaba ligada a él. ¡En vano! Porque apenas se apartaba del suyo, el cuerpo de María Griselda parecía desprendido y ajeno desde siempre y para siempre, de la vida física de él. Y en vano, entonces, él se echaba nuevamente sobre ella, tratando de imprimirle su calor y su olor... De su abrazo desesperado, María Griselda volvía a resurgir, distante y como intocada. (p. 250)

¹⁴⁴ Jean-Paul Sartre. *El ser y la nada*, op. cit., p. 375.

¹⁴⁵ *Ibidem*, 314. (Cursivas del autor).

Al no poder emanciparse de su doble ominoso, María Griselda reniega de su belleza como de algo que con propia vida la ha separado del mundo y ha propiciado su desdicha. En cierto modo, Griselda también ha sido obligada a mirar su parte primitiva aunque, en su caso, lo hace de manera consciente, pues es justamente ésta la que la separa de los demás. La protagonista es aceptada por la naturaleza que, incluso, hasta la reverencia; en cambio, el orden social, la rechaza desde el principio, a diferencia de lo que sucede con los otros personajes, quienes nacen y viven bajo las normas establecidas de este último, sin transgredirlo. Por esto, negar el mundo primigenio al cual pertenece María Griselda es la forma en que los personajes demuestran su fidelidad a su sistema “normal” y conocido, de aquí que su experiencia se convierta en grotesca, lo que también les lleva a evadir la angustia que les produce encontrarse cara a cara con su lado primitivo y siniestro. Irónicamente, los personajes buscan en Griselda, sin saberlo, esa parte olvidada y reprimida, inmanente a ellos; por lo cual, la posibilidad de ser descubiertos por el Otro les obliga a alienarse entre sí, justificando su comportamiento -destrutivo en la mayoría de los casos-, a través de la siniestra *Belleza* de María Griselda. Entonces, los personajes buscan compensar su estado de separación adueñándose del secreto de la protagonista, aunque, como no lo logran, quedan expuestos ante los demás, para, absurdamente, terminar compartiendo la misma vergüenza y angustia por no poder justificar su propia existencia ante la insoportable presencia de la protagonista; en este sentido, Sartre apunta: “con este ser que yo soy y que la vergüenza me descubre, ¿qué suerte de relaciones puedo mantener?”¹⁴⁶

A través de esta tesis puede apreciarse una variante notable del tema de la eterna búsqueda del amor que indiscutiblemente satura un sinnúmero de páginas de la literatura universal, asimismo, en esta novela queda expuesta la necesidad de los personajes por alcanzar

¹⁴⁶ Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 366.

la unión con el prójimo, así como el reconocimiento de éste. Después de todo, el yo *es* porque hay Otro que lo mira, lo reconoce; lo contrario de esto significa su aniquilación que lo lleva al estado de separación. Por ello, como hemos podido ver a lo largo de este capítulo, la mayoría de los personajes de esta novela se enfrentan a un hecho tan paradójico como ineludible: se miran pero no se miran, es decir, no se reconocen. No hay en ellos el deseo ferviente de fundirse con el Otro; en cambio, hay en ellos una búsqueda vacía, un anhelo imperante por poseer al Otro, para aniquilarlo. La angustia de dichos personajes se evidencia a través de las situaciones presentadas; así, en esta búsqueda constante e interminable de los personajes por librar su estado de separación y en este fallido proceso por alcanzar la fusión se pierden; por lo cual, en una atmósfera condensada de misterio, dolor y desesperada angustia, éstos viven la ignorancia del Otro como ignorancia de sí, y justamente esa opacidad total, que no puede sino presentirse a través de una translucidez total es la descripción de su ser-en-medio-del-mundo-para-otro¹⁴⁷. Tanto el suicidio de Silvia como el alcoholismo de Alberto son ejemplos de autoaniquilación, en los que la angustia tiene un papel importante, pues al igual que el remordimiento, atormenta implacablemente a quien se siente culpable: “la frecuencia del alcoholismo, la afición a las drogas, la sexualidad compulsiva y el suicidio en la sociedad occidental contemporánea constituyen los síntomas de ese fracaso relativo de la conformidad”¹⁴⁸, que además es propiciado por el estado de separación. Curiosamente, un solo personaje consigue el redescubrimiento de sí a través de la presencia inquietante de la protagonista: es Fred, quien alcanza la unión consigo mismo, al aceptar abiertamente ese “don” que la naturaleza le dio, encontrando su vocación como poeta. A través de *La historia de María Griselda*, María Luisa Bombal hace un retrato de la sociedad de principios del S. XX

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 371.

¹⁴⁸ Erich Fromm, *op. cit.*, p. 26.

desde su propia perspectiva, la desnuda de toda convención para mostrarla como es: una que ha reprimido en sí lo primigenio para dar más relevancia al orden impuesto por el hombre; sin embargo, la sentencia de Bombal es inexorable: la naturaleza sólo espera el momento propicio para castigar a quien la ha negado dentro de sí, y derribar el sistema social, lo que de alguna forma significa el fracaso de la modernidad.

Los personajes acosan a María Griselda, haciéndole creer que es ella la culpable de que sus vidas no estén completas; sin embargo, son ellos quienes la orillan a un estado de aislamiento en el que no le queda otra opción que la de aceptar el crimen del que se le acusa: su belleza es destructiva para los demás y es ella también la responsable de la infelicidad de los otros, al no ser capaz de revelar su secreto. Sólo Zoila y Ana María muestran compasión hacia ella, debido a que no forman parte del conflicto amoroso de las parejas que habitan en el fundo; en cambio, el resto de los personajes, enajenados como están, lo único que hacen es intentar explicarse, obsesivamente, el hechizo de su presencia, o bien, obtener de ella esa esencia, ese “algo” que la hace única y ante el cual viven esclavizados, aun cuando al hacer esto se convierten en seres totalmente inhumanos, porque “en ese anhelo de penetrar en el secreto del hombre, y por lo tanto, en el nuestro, reside una motivación esencial de la profundidad y la intensidad de la crueldad y la destructividad”¹⁴⁹.

En *La historia de María Griselda* la redención no es posible porque no hay nada que les pueda sacar de su enajenación. Al final de la novela, la amortajada, desde su estado fantasmal, se dirige a su hija, quien ha obligado a Rodolfo a casarse con ella, aun pese a su propia advertencia; de esta manera es como el lector confirma sus sospechas de que es la protagonista de *La amortajada* quien lleva a cabo esta narración –rememoración-, y así, a través de ésta, se da cuenta de que las relaciones de sus hijos no son más que un espejo exacto

¹⁴⁹ *Ibidem*, p. 38.

del propio fracaso amoroso en su vida terrenal, lo cual, viene a confirmar también que esa eterna búsqueda del “Otro” no deja más que insatisfacción y desdicha en los recovecos más profundos de la existencia humana.

3. Memorias entrecruzadas: *La amortajada* y *Pedro Páramo*¹⁵⁰

A Liliana Weinberg,
por haber impulsado la creación de este capítulo:
con admiración y cariño.

Raros son los escritores, sea cual fuere el género que practiquen, que al publicar su primer libro ofrecen una obra madura, una voz propia. Y más raros aún son aquellos que con el primer título inauguran o consolidan una válida aportación en el campo de las letras.

Emmanuel Carballo

Tanto *La amortajada* como *Pedro Páramo* son novelas que nos introducen por los caminos de una memoria sin tiempo, a través de la cual Ana María y Juan Preciado emprenden la búsqueda de sus orígenes, o mejor dicho, de un pasado que dé sentido no sólo a su vida sino también a su muerte, que representa justamente el espacio simbólico desde el cual enuncian sus respectivos discursos; en ambos casos, lo fundamental radica en la reconstrucción de su memoria desde el ámbito espiritual a partir de sus recuerdos más profundos, provenientes de un espacio-tiempo indefinido, buscando con ello sanar su memoria herida aunque sea de manera inconsciente. Por un lado, a Juan Preciado, los comalenses le ayudan a reconstruir su propia historia personal a través de sus recuerdos sobre Pedro Páramo, mientras que la *amortajada* emprende sola el camino hacia el descubrimiento de su propia historia, aunque el detonante sea la visita de sus deudos que la acompañan en su funeral para despedirse de ella. En este sentido, las dos novelas ofrecen una propuesta similar pero distinta a la vez: en *Pedro Páramo*, la reconstrucción de la historia personal de Juan Preciado a través de la memoria colectiva; y en *La amortajada*, el recuento de la vida de Ana María por medio de la memoria individual; entonces, la muerte cobra más sentido cuando entendemos que ésta es, en la

¹⁵⁰ Juan Rulfo, “*Pedro Páramo*” en *Juan Rulfo. Toda la obra*, CNCA (Colección Archivos), México, 1992. Inmediatamente después de cada cita referente a la novela, aparece el número de página correspondiente a esta misma edición.

propuesta de ambos escritores, tan solo una extensión de la vida, cuya interpretación se presenta bajo una visión intuitiva y primigenia, a través de esa capacidad única y esencial que llamamos memoria.

Si bien es cierto que la referencia a las similitudes encontradas en ambas obras no es nueva, también lo es que éstas resultan ineludibles para el lector avezado, conocedor de ambos escritores. No obstante, más que hablar de una influencia de María Luisa Bombal sobre Juan Rulfo, he querido señalar en este capítulo tan sólo aquellos fragmentos que durante mis lecturas de *Pedro Páramo* resonaban en mí como ecos intertextuales de *La amortajada*, pero, sobre todo, me interesa desentrañar, como acertadamente dice Liliana Weinberg:

[...] el enigma de la lectura que un escritor hace de otro escritor, esto es, las posibles claves del “uso” que un artista [como Juan Rulfo] hace de la obra del otro [María Luisa Bombal] —y que en este caso a su vez se traduce y culmina con el círculo perfecto de una *nueva escritura*- [de manera que] podamos encontrar un nuevo camino, menos descaminado que otros, para alimentar nuestra propia interpretación¹⁵¹.

Al investigar sobre dicha influencia me encontré con que aun cuando el tema ya ha sido planteado con anterioridad, solamente se ha abordado de forma breve o prácticamente anecdótica, mas no con la profundidad con la que me interesaba acercarme a esta relación concomitante y crucial para la historia de las letras latinoamericanas. Es por esto que, a través de este capítulo, propongo tan sólo el principio de lo que espero sea una fructífera cosecha de estudios académicos destinados al análisis comparativo de estas dos contundentes obras, piezas clave para la creación, seguramente, de otras obras literarias no menos importantes, como es el caso ya conocido de la narrativa de Gabriel García Márquez, quien en algún momento declaró haber leído la obra de Bombal cuando buscaba algunas de las lecturas e influencias de Juan Rulfo, y afirma que “ella es la adelantada de lo que se ha dado en llamar

¹⁵¹ Liliana Weinberg, “Fundación mítica de Comala”, *op. cit.*, p. 324. (Cursivas mías).

“realismo mágico”¹⁵², y justamente las lecturas de ella son las mismas que alentaron a Rulfo, en especial, autores nórdicos como Hamsun, Laxness y dramaturgos como Ibsen, grandes escritores, a lo cual añade “como ellos mismos lo eran”¹⁵³. De esta forma, he desempolvado el tema a través de los pocos comentarios de quienes conocieron en vida a Rulfo, así como de aquellos que han intuido la existencia de ese lazo tan sutil como innegable que une la historia de estas dos magníficas e inolvidables novelas.

Así como en 1938 María Luisa Bombal hizo posible que una muerta narrara su historia personal durante su propio funeral, Juan Rulfo, en 1955, seguiría sus pasos por el mismo camino de la memoria para dar voz a Juan Preciado en su estado fantasmal, quien inspirado por los recuerdos de su madre, va en busca de ese pueblo de ensueño en el que su madre le dice haber conocido a su padre, Pedro Páramo. Es por esto que Lucía Guerra dice que “no obstante el importe folclórico y político atribuido a la muerte en *Pedro Páramo*, la noción de los personajes muertos y aún rondando por la vida son un eco intertextual de la novela de María Luisa Bombal”¹⁵⁴. Sin embargo, con todas las similitudes encontradas en más de un párrafo en ambos textos, por supuesto, también existen diferencias elementales que los convierten en obras literarias asombrosas y únicas; por ejemplo, en el caso de *La amortajada*, la protagonista emprende su viaje por el camino de la memoria para desprenderse de su pasado terrenal, liberándose y accediendo, finalmente, a la muerte última y definitiva: la de los muertos; mientras que Juan Preciado parece aceptar con resignación lo que la misma amortajada llama la primera muerte: la de los vivos, es decir, en el caso de los personajes rulfianos, éstos aceptan la muerte del cuerpo mas no la del alma, incluso, es evidente que para

¹⁵² Gabriel García Márquez, “Juan Rulfo me dio el camino”, en *Viento en Vela*, Ed. Textofilia, Año 1, n.º 2, México, Diciembre, 2006, p. 17. (Este breve artículo habla de la influencia que García Márquez reconoce acerca de la obra de Bombal sobre Rulfo, y también incluye un fragmento del artículo “Breves nostalgias sobre Juan Rulfo” en *Juan Rulfo. Toda la obra*.

¹⁵³ *Idem*.

¹⁵⁴ Lucía Guerra, “Introducción”, *op. cit.*, p. 7.

ellos existe una escisión entre estas dos entidades; un ejemplo de esto lo tenemos cuando Juan Preciado le pregunta a Dorotea a dónde cree que fue su alma, a lo que ella responde:

Debe andar vagando por la tierra como tantas otras; buscando vivos que recen por ella. Tal vez me odie por el mal trato que le di; pero eso ya no me preocupa. He descansado del vicio de sus remordimientos. Me amargaba hasta lo poco que comía, y me hacía insupportables las noches llenándomelas de pensamientos intranquilos con figuras de condenados y cosas de esas. (p. 243)

De esta forma puede entenderse mejor cómo es que los “cadáveres” de Juan Preciado y Dorotea platican en la misma sepultura, resignados a compartir ese espacio reducido para toda la eternidad, lo que nos muestra la visión tan distinta que los dos autores proponen acerca de la muerte, pues mientras que ésta en la cosmovisión de Bombal significa la liberación total tanto del cuerpo como del alma¹⁵⁵, en la de Rulfo es un purgatorio en el cual los personajes no logran el descanso ni la liberación, condenados como están sus huesos a una rememoración sin fin. Sergio López Mena lo define muy bien: “Comala, purgatorio de almas que se quejan y murmuran bajo el peso del pecado”¹⁵⁶, por esto, Dorotea dice a Juan Preciado: “-Ya déjate de miedos. Nadie te puede dar ya miedo. Haz por pensar en cosas agradables porque vamos a estar mucho tiempo enterrados” (p. 238); en este sentido, también podrían tomarse en consideración las resonancias prehispánicas que, de forma sutil, encontramos en la obra rulfiana; de ahí que Dorotea yazga en la misma tumba que Juan Preciado, acurrucada en sus brazos: “me enterraron en tu misma sepultura y cupe muy bien en el hueco de tus brazos” (p. 238). Indudablemente, la atmósfera misteriosa y mágica que rodea a Comala es la misma que envuelve el funeral de la amortajada; así, la muerte se convierte en el espacio simbólico y psicológico de ambas novelas, pues los personajes hablan desde la muerte para encontrar sentido a través de su memoria herida; sin embargo, en el caso de Juan Preciado, aun cuando los recuerdos de algunos comalenses -Abundio Martínez, Eduviges Dyada, Damiana Cisneros

¹⁵⁵ Que, por cierto, nos remite a la idea fundamental del alma del Siglo de Oro y, por lo tanto, a San Agustín y Quevedo.

¹⁵⁶ Sergio López Mena, *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, UNAM, (Biblioteca de Letras), México, D. F., 1993, p. 93.

y Dorotea- le proporcionan un nuevo ángulo de comprensión a su propia historia o, mejor dicho, a la historia que le fue contada por su madre (Dolores Preciado); de cualquier forma, termina atándose, al igual que los otros personajes, a la eterna rueda de la rememoración; en tanto que la amortajada no sólo se libera de su cuerpo y sus recuerdos, sino, incluso, parece liberarse también de su alma. No obstante las diferencias en este aspecto, ambos escritores, a través de sus relatos, aluden al concepto quevediano de la muerte, pues si pensamos en el soneto “Amor constante más allá de la muerte”, quizás encontremos que ambos escritores debieron haber bebido, aunque quizás inconscientemente, de este manantial poético para verterlo en el núcleo esencial de su obra narrativa; así, el padre Rentería le dice a Susana San Juan, en su lecho de muerte:

–Aún falta más. La visión de Dios. La luz suave de su cielo infinito. El gozo de los querubines y el canto de los serafines. La alegría de los ojos de Dios, última y fugaz visión de los condenados a la pena eterna. Y no sólo eso, sino todo conjugado con un dolor terrenal. *El tuétano de nuestros huesos convertido en lumbre y las venas haciéndonos dar reparos de increíble dolor; no menguado nunca; atizado siempre por la ira del Señor.* (p. 293, cursivas mías.)

Este fragmento enunciado por el padre Rentería podría remitirnos al soneto de Quevedo, aunque el significado aquí sea totalmente distinto al del poema, pues el dolor de los comalenses, a diferencia del de la amortajada, no tendrá fin, porque será atizado eternamente, mientras que para la novela de Bombal, el poema de Quevedo, desde el principio hasta el final, viene a ser un microcosmos de la historia de la protagonista, para quien todo cobra sentido una vez que atraviesa el sendero de su memoria logrando llegar a la otra orilla totalmente liberada. No sucede lo mismo con los personajes rulfianos, quienes, por el contrario, habrán de vivir su muerte rememorando toda la eternidad. De ahí que el soneto de Quevedo represente un punto de partida para la interpretación de la muerte en estas dos

obras¹⁵⁷, sobre todo cuando la memoria es también la razón de ser de la vida vivida y de la vida después de la muerte:

Mas no de esotra parte en la ribera,
Dejará la memoria, en donde ardía:
Nadar sabe mi llama el agua fría,
Y perder el respeto a ley severa.¹⁵⁸

Los personajes de estas novelas pierden el respeto a la muerte al buscar la trascendencia a través de su memoria. No obstante, en el caso de la amortajada, al final ella se resigna a beber de las aguas del Leteo para olvidar, aunque no antes de haber recobrado el sentido de su existencia; por esto es importante distinguir a la protagonista de Bombal como un alma que se desprende poco a poco de su cuerpo y que, al final, se entrega a la muerte definitiva, a “la constante palpitación del universo” (p. 176). Ahora bien, es fundamental insistir en que los personajes de Rulfo no son propiamente almas, es decir, no logran completar esa metamorfosis del cuerpo al alma; antes bien, algunos deciden perderla, como Dorotea:

Cuando me senté a morir, ella me rogó que me levantara y que siguiera arrastrando la vida, como si esperara todavía algún milagro que me limpiara de culpas. Ni siquiera hice el intento: “Aquí se acaba el camino –le dije–. Ya no me quedan fuerzas para más.” Y abrí la boca para que se fuera. Y se fue. Sentí cuando cayó en mis manos el hilito de sangre con que estaba amarrada a mi corazón. (p. 243)

Así vemos que ellos permanecen eternamente como huesos que incluso hablan, suspiran y se quejan removiéndose debajo de sus tumbas, y a los cuales no les queda otro remedio que seguir apelando a la memoria, apegados como siguen a su pasado, de ahí que los murmullos también sean una constante en la atmósfera de la novela, pues es la forma en que los muertos de Rulfo se comunican entre ellos; un ejemplo de esto lo tenemos cuando, estando

¹⁵⁷ Aunque no puedo probarlo formalmente, es muy probable que tanto Bombal como Rulfo conocieran el soneto de Quevedo, uno de los más recurrentes de nuestra tradición; de cualquier forma, la lectura de éste es una vía de aproximación a la comprensión del proceso tan difícil como complejo de la muerte, por el cual los autores hacen transitar a sus personajes.

¹⁵⁸ Francisco de Quevedo, *Poesía Selecta*, Ed. PPU, Colección Universitat-9, Barcelona, 1989, p. 172.

ya en la misma tumba, Juan Preciado le cuenta a Dorotea: “[...] Vi que no había nadie, aunque seguía oyendo el murmullo como de mucha gente en día de mercado. Un rumor parejo, sin ton ni son, parecido al que hace el viento contra las ramas de un árbol en la noche, cuando no se ven ni el árbol ni las ramas, pero se oye el murmurar” (p. 236). En el caso de Bombal, los murmullos también son recurrentes, aunque en su caso éstos provienen de la naturaleza que la acoge en su nueva condición de muerta: “baja, baja la cuesta de un jardín húmedo y sombrío. Percibe el murmullo de aguas escondidas y oye deshojarse helados rosales en la espesura” (p. 117); en este sentido, si bien no se puede afirmar que Rulfo, de su propia voz, haya aceptado la influencia de Bombal, haber dicho a José Bianco que la novela de ésta lo impresionó mucho cuando era joven, sin duda, resulta una pieza clave para el estudio de ambos escritores:

He pensado en esta última frase de Borges, libro que no olvidará nuestra América, porque años después, conversando con un escritor mexicano de gran talento, menor que María Luisa, menor que yo, y autor de una obra tan breve como admirable, me dijo, creo recordar, que *La amortajada* era un libro que lo había impresionado mucho en su juventud. Ese escritor es Juan Rulfo. Quizá en *Pedro Páramo*, la novela de Juan Rulfo, podríamos discernir alguna influencia de *La amortajada*. En ese caso las palabras de Borges sobre la novela de María Luisa Bombal, nuestra amiga tan querida, habrían resultado proféticas.¹⁵⁹

Entre las anécdotas más notables por el contenido trascendental respecto de uno de los tantos cambios que, según se ha dicho, la obra de Rulfo experimentó antes de ser publicada por primera vez, está la de Emmanuel Carballo, quien cuenta que pasaron un día entero en la librería Robredo hasta que por fin encontraron la novela de Bombal, y que después Rulfo se metió en su casa para leerla y ya no siguió adelante con el plan que tenía, porque en la primera versión -o borrador- de *Pedro Páramo*, que Carballo había leído, Susana San Juan era el personaje protagónico, quien fue sustituido por la figura de Pedro Páramo inmediatamente después de que Rulfo leyó *La amortajada*, seguramente debido a las coincidencias en cuanto al tema y la técnica narrativa, que muy probablemente estaba representada también por el

¹⁵⁹ José Bianco, “Sobre María Luisa Bombal y Juan Rulfo” en *Viento en Vela*, p. 17.

discurso en primera persona de Susana San Juan, lo que sin duda la hubiera hecho coincidir extraordinariamente con Ana María, la amortajada:

Esa misma mañana, juntos, nos dimos a la tarea de conseguir *La amortajada* (publicada por Sur, en Buenos Aires), novela que en cierto sentido coincidía con la que Rulfo llevaba escrita. [...] Rulfo la leyó de inmediato y cambió la estructura del libro. Estaba a punto de comenzar la Semana Santa, y Juan, a quien le habían extraído la dentadura, aprovechó esos días para bocetar febrilmente una nueva versión de la novela. El personaje fundamental, Susana San Juan, desapareció y en su lugar surgió como protagonista Pedro Páramo.¹⁶⁰

Este pasaje anecdótico contado por Emmanuel Carballo, en su libro *Protagonistas de la literatura mexicana*, es sin duda un punto de partida para comprender, aun con el gran cambio realizado por Rulfo, el porqué de las similitudes entre las dos obras, a lo que el mismo Carballo agrega que son recuerdos que da a conocer porque arrojan luz sobre el profesionalismo y el deseo de ser diferente de Juan Rulfo.¹⁶¹ En *La amortajada*, por ejemplo, la misma protagonista es quien organiza la trama de la obra -incluso cuando también hay una perspectiva narrativa en tercera persona-, utilizando sus recuerdos como un recurso que va dando estructura a la historia, de forma que introduce sin más al lector en su pasado terrenal; en el caso de *Pedro Páramo*, la intervención personal de cada uno de los personajes, ya muertos, también obliga al lector a involucrarse en la vida íntima de casi todos, pues la mayoría de ellos da su punto de vista -desde su estado descarnado- de aquella Comala legendaria de ensueño, paraíso perdido, que alguna vez habitaron. En este sentido, resulta sorprendente que ambos escritores compartieran tantos elementos similares dentro de sus novelas, comenzando por el mismo personaje protagónico que era una mujer, esa atmósfera de muerte, los muertos mismos y la memoria, en realidad son componentes fundamentales sin los cuales sus obras no hubieran funcionado ni tampoco serían lo que son. Al respecto, Mary

¹⁶⁰ Emmanuel Carballo, *Protagonistas de la literatura mexicana*, 5ª. ed., Porrúa (Colección: "Sepan cuantos...", n.º 640), México, 2003, p. 419.

¹⁶¹ *Idem.*

Carmen Sánchez Ambriz afirma que “entre el mexicano y la chilena prevalecen múltiples afinidades textuales, se profundiza en el yo individual, en espacios existenciales del ser humano [...] y ambos son seguidores de escritores como Joyce, Faulkner, Kafka, Woolf y Hamsun”¹⁶². De ahí que, dentro de este contexto, adquiere tremenda importancia el testimonio de Carballo porque demuestra que Rulfo no imitó a María Luisa Bombal, su texto ya había sido escrito y Susana San Juan ya era su protagonista, lo que tampoco invalida el hecho de que después de leerla y modificar su argumento original, la obra de Bombal, tan melódicamente poética, hubiera comenzado a resonar en el oído melómano de Rulfo cuando hacía los cambios a su obra. Haber tenido que cambiar a su protagonista es el primer indicio de la influencia de esta escritora en él:

Y me tocó corregir las páginas de Anderson Imbert, la *Historia de la literatura hispanoamericana*, y corrigiendo a me encontré una escritora chilena, María Luisa Bombal, de 1920. Y el señor Imbert no te analiza los libros, te cuenta las historias que cuenta cada libro, y gracias a eso vi que lo que estaba haciendo Rulfo era lo que hizo María Luisa Bombal. El personaje era Susana San Juan, era muy importante. [...] No era un plagio y puedo asegurarlo, no era plagio, Rulfo no conocía la novela.¹⁶³

Por consiguiente, tendríamos que agradecer a Bombal el cambio que produjo la lectura de su novela en la producción de la obra maestra de Juan Rulfo, quien seguramente se vio en la necesidad de diferenciar su historia de *La amortajada*, y muy probablemente es así como surgió la figura memorable de Pedro Páramo, al experimentar la angustia de las influencias y la necesidad de borrar, ocultar, al epígono¹⁶⁴. Carballo insiste: “enloquece a Susana San Juan y surge, poco a poco, Pedro Páramo [...] Y la otra es una loca, perdió la razón [...] Cambia

¹⁶²Mary Carmen Sánchez Ambriz, “Ensayo: El desamor y la bruma”, *Milenio Online*, 2010, <http://impreso.milenio.com/node/8783057.htm>; Fecha de consulta: 25/12/2010. Aunque está documentado que Rulfo tuvo dentro de sus influencias a los autores mencionados; en el caso de Bombal no está documentado que fuera seguidora ferviente de Joyce, Faulkner y Kafka, aunque seguramente la autora conocía las obras de estos magníficos escritores, nunca aceptó de forma literal su influencia.

¹⁶³ Leopoldo Lezama, “Amo al escritor, y me es indiferente el hombre...”, (Entrevista a Emmanuel Carballo), en *Viento en Vela*, p. 12.

¹⁶⁴ El tema de la imitación o plagio abriría una serie de debates interesantísimos acerca de problemas incluso legales, en torno a la autoría o derechos de autor, así como situaciones ligadas a la creación e influencias literarias que angustian, o pesan en el proceso creativo de un escritor.

totalmente. Esa fue una aportación. Yo de ninguna manera diría que Rulfo era plagario, que estaba plagiando a Bombal. No, era una coincidencia”¹⁶⁵, lo que explica que encontremos un parentesco literario entre la amortajada y Susana San Juan, no una imitación. Incluso, en algunos fragmentos parece que esa fuerza acumulada que debió existir en la creación de su primera protagonista, fue distribuida entre la misma Susana y Dolores, pues como puede apreciarse en esta última, su voz sigue resonando aún después de muerta en los oídos de su hijo, incluso, el parecido de las intervenciones de Dolores es comparable con la narración intimista que evidencia las sensaciones y emociones de la amortajada:

“Allá hallarás mi querencia. El lugar que yo quise. Donde los sueños me enflaquecieron. Mi pueblo, levantado sobre la llanura. Lleno de árboles y de hojas, como una alcancía donde hemos guardado nuestros recuerdos. Sentirás que allí uno quisiera vivir para la eternidad. El amanecer; la mañana; el mediodía y la noche, siempre los mismos; pero con la diferencia del aire. Allí, donde el aire cambia el color de las cosas; donde se ventila la vida como si fuera un murmullo; como si fuera un puro murmullo de la vida...” (p. 235)

En este párrafo encontramos la referencia no sólo de la memoria, espacio imprescindible en ambas novelas, sino también, de nuevo, el murmullo de la naturaleza, que ayuda a dar forma a los recuerdos de Dolores Preciado; lo mismo sucede en el fragmento de *La amortajada* que cito a continuación, en el cual, mientras la narración sigue la perspectiva de la protagonista, los recuerdos se suceden en un ambiente mágico de murmullos mientras ella se va desprendiendo de su vida terrenal:

El murmullo de la lluvia sobre los bosques y sobre la casa la mueve muy pronto a entregarse cuerpo y alma a esa sensación de bienestar y melancolía en que siempre le abismó el suspirar del agua en las interminables noches del otoño. (p. 98, cursivas mías.)

También hay otro acontecimiento que de nuevo emparenta a estos dos personajes, pues ambas son regresadas por sus maridos con su familia, una vez casadas, porque añoran su familia de origen; en el caso de Dolores, ésta se la pasa suspirando porque extraña a su

¹⁶⁵ *Idem.*

hermana, a lo que en este pasaje memorable, Pedro Páramo da solución de la misma forma astuta y desvergonzada que lo caracteriza en su trato con todo aquél que no sea Susana San Juan:

- ¿Por qué suspira usted, Doloritas?
- Quisiera ser zopilote para volar a donde vive mi hermana.
- No faltaba más, doña Doloritas. Ahora mismo irá usted a ver a su hermana. Regresemos. Que le preparen las maletas. No faltaba más. (p. 195)

Y los manda, a ella y a Juan Preciado, a Colima con su hermana, se quedan a vivir ahí y nunca más regresan a la Media Luna, porque Pedro Páramo nunca manda por ella. Por este motivo, Juan crece como hijo ilegítimo de Pedro, de ahí que no lleve su apellido. Mientras que en el caso de Ana María, ésta le pide a Antonio que la regrese a casa de su padre porque echa de menos a su familia de origen, así como el lugar donde creció y conoció a Ricardo, su primer amor:

- Se había aferrado al brazo de su marido deseando hablar, explicar, y fue aquí donde su pánico, rebelde, saltó por sobre todo argumento:
- “Quiero irme”. [...]
- Y fue así como Antonio la devolvió a su padre, por un tiempo. (p. 148)

Aunque en el caso de Ana María, Antonio sí regresa por ella, tarda en volver, pero cuando regresa se ha convertido en un hombre totalmente distinto, pues herido en su orgullo no vuelve a mostrarle su amor. En ambas mujeres, su deseo, su ilusión de regresar al ambiente familiar de origen no sólo las asemeja sino que también les cuesta caro, y lo pagan por el resto de su vida, al sufrir el abandono contundente y autoritario de sus esposos -un factor común del sistema patriarcal que también comparten-; aun cuando en el caso de Dolores sea una separación tajantemente física y, en el caso de Ana María, un cruel distanciamiento emocional.

Por otro lado, resulta evidente que para ambos escritores uno de sus más grandes aciertos ha sido la forma en que han dispuesto los elementos de la naturaleza como las bases

climáticas de sus historias, lo que produce un efecto totalmente fantástico, sobre todo en su relación con el suceso trágico de la muerte. Asimismo, los murmullos reemplazan el aspecto lúgubre de la muerte y la convierten en vida; no obstante, lo más sorprendente de todo es que aun cuando ambos textos comparten estas características, su propuesta acerca de la muerte es distinta: por ejemplo, en *Pedro Páramo*, la muerte es más tangible, más carnal y cercana a lo mundano; mientras que en *La amortajada* es más subjetiva, como una espiral que va llevando a su protagonista hasta los recovecos más profundos de la naturaleza, lo que representa su retorno a los orígenes. A diferencia de los personajes rulfianos, Ana María no se queda platicando con sus familiares o amigos en la tumba, sino que se deja ir al más allá: “Y he aquí que, sumida en profunda oscuridad, ella se siente precipitada hacia abajo, precipitada vertiginosamente durante un tiempo ilimitado hacia abajo; como si hubieran cavado el fondo de la cripta y pretendieran sepultarla en las mismas entrañas de la tierra” (p. 174). En este sentido, Bombal y Rulfo comparten el tema de la muerte, pero cada uno, desde una perspectiva original. Con base en lo anterior, Waldemar Verdugo opina lo siguiente:

Logró Bombal una de las más altas expresiones de la escritura en lengua española, según pienso, encontrando en el resto de América sólo semejanza en la obra de Juan Rulfo. Justamente, Bombal y Rulfo indicaron el trazo pionero del llamado *Realismo Mágico*. A través de la fusión de lo que es con lo que no es -de lo real con la poesía- se manifiesta su literatura en la esencia misteriosa del mundo, enseñada con expresión tersa, de ceñida transparencia, limpia del frondoso barroquismo de los novelistas anteriores. La suya fue una nueva manera de escribir, con algo de surrealismo y a la vez senda de escape para los impulsos del subconsciente.¹⁶⁶

Como he señalado, Emmanuel Carballo dice también que Rulfo, al ver las similitudes entre Susana San Juan y la amortajada, vuelve loca a su protagonista y entonces coloca en primer plano a Pedro Páramo hasta volverlo el personaje central de la obra¹⁶⁷, lo cierto es que con todo y esto, Susana San Juan sigue teniendo una importancia crucial dentro de la novela,

¹⁶⁶ Waldemar Verdugo, *op. cit.*, p. 1.

¹⁶⁷ Leopoldo Lezama, “Amo al escritor, y me es indiferente el hombre...”, *op. cit.*, p. 12.

debido a que la vida de Pedro Páramo estará determinada siempre por el recuerdo de su gran amor; no olvidemos que por ella se cruza de brazos y abandona a su suerte al pueblo de Comala. Justamente, otro fragmento de *Pedro Páramo* que nos remite directamente al personaje de la amortajada -quien muerta, sobre su cama, inicia su recuento personal-, es el de Susana San Juan, cuando una vez reposando en su ataúd también comienza a hablar, a recordar:

Estoy aquí, boca arriba, *pensando en aquel tiempo* para olvidar mi soledad. Porque no estoy acostada sólo por un rato. Y ni en la cama de mi madre, sino dentro de un cajón negro como el que se usa para enterrar a los muertos. Porque estoy muerta. Siento el lugar en que estoy y pienso...¹⁶⁸ (p. 253, cursivas mías).

Curiosamente, a lo primero que alude Susana es a la muerte de su madre y a la presencia de su nana Justina, quien -de la misma forma que Zoila con Ana María- se hace cargo de ella desde que nace, así, en un fragmento posterior, desde su propia perspectiva, Justina corrobora la importancia que tuvo en la vida de Susana: “la había cuidado desde que nació. La había tenido en sus brazos. La había enseñado a andar. A dar aquellos pasos que a ella le parecían eternos” (p. 266). Por su parte, la amortajada, quien también comienza la enunciación de su discurso desde su cama -el mismo lugar en que la velan sus familiares-, a una de las primeras personas que recuerda es a Zoila, a quien reconoce haber llenado la ausencia de su madre: “está Zoila, que la vio nacer y a quien la entregó su madre desde ese momento para que la criara” (p. 97). Esto resulta interesante porque en *Pedro Páramo*, Dorotea afirma que Susana San Juan era huérfana, lo que por un lado viene a ser una muestra más de su locura y, por otro,

¹⁶⁸ Sergio López Mena dice que la segunda publicación que incluyó adelantos de la novela de Rulfo fue la *Revista de la Universidad de México*, en la que se dan a conocer las secuencias 42 y 43 bajo el título “Fragmento de la novela *Los murmullos*”; en la secuencia 42, quien enuncia el discurso es Susana San Juan, en el que por cierto la atmósfera es similar al del funeral en el cual velan a la amortajada que yace en su mismo lecho de muerte; mientras que en la secuencia 43, Dorotea y Juan Preciado hablan acerca de ella, de lo que está hablando desde su cajón de muerte. El hecho de que estos fragmentos fueran de los primeros que fueron publicados aún antes de que la novela se llamara *Pedro Páramo* y fuera publicada por el Fondo de Cultura Económica, bien podría confirmar lo dicho por Carballo, acerca de que en un inicio, Susana San Juan era la protagonista de la novela. Al respecto, véase: Sergio López Mena, *op. cit.*, p. 117.

resalta con más fuerza el paralelismo entre Susana y Ana María¹⁶⁹, pues lo cierto es que ambas comparten la ausencia materna, así como la figura fuerte y amorosa de sus incondicionales nanas: Zoila y Justina.

Gabriel García Márquez hace un incomparable homenaje a Juan Rulfo al inicio de *Cien años de Soledad*, y de la misma forma, Rulfo podría haber hecho un espléndido homenaje a la obra de Bombal a través de algunos de los párrafos más poéticos de su novela. El lector puede apreciar la relación de dos elementos de la naturaleza, ajenos al orden social, que dan vida y forma a la atmósfera de ambas historias: la muerte y la lluvia. La primera, aunque es inherente a la naturaleza humana, se vuelve misteriosa porque escapa a todo razonamiento lógico; mientras que la lluvia es un elemento descrito tan prodigiosamente por Bombal y Rulfo que casi podemos sentir su aroma. A continuación, he elegido algunos párrafos nacidos de ese mundo literario, creado por la imaginación de estos dos magníficos escritores, en donde comparten también una visión semejante acerca de la naturaleza, de ese universo palpitante que da origen al enigma de la vida y de la muerte. La siguiente cita pertenece a *La amortajada*:

Luego, llueve nuevamente. Y la lluvia, cae obstinada, tranquila. Y ella la escucha caer. *Caer y resbalar como lágrimas por los vidrios de las ventanas*, caer y agrandar hasta el horizonte las lagunas, caer. Caer sobre su corazón y empapararlo, deshacerlo de languidez y tristeza (p. 98, cursivas mías).

La amortajada no suspira, literalmente, pero la mención de la lluvia deshaciendo su corazón de languidez y tristeza sólo puede remitirnos al eterno suspirar de Pedro Páramo -el niño- por Susana San Juan. No obstante, la diferencia con el párrafo citado a continuación radica en que en el ejemplo anterior quien narra es una muerta, que al tener aún conciencia de lo que acontece a su alrededor, experimenta sus sentimientos de forma más intensa, y sus

¹⁶⁹ Y de alguna forma María Griselda también.

emociones están a flor de piel. Mientras que a Pedro Páramo, su corazón parece languidecerse de tristeza también pero, en su caso, por su amor idealizado; de ahí que Sergio López Mena diga que las palabras con que él le habla a Susana San Juan tienen con frecuencia un tono lírico que parece ajeno a los labios de un perdonavidas¹⁷⁰:

Por la noche volvió a llover. Se estuvo oyendo el borbotar del agua durante largo rato; luego se ha de haber dormido, porque cuando despertó sólo se oía una llovizna callada. *Los vidrios de la ventana estaban opacos, y del otro lado las gotas resbalaban en hilos gruesos como de lágrimas.* “Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba, pensaba en ti, Susana.” (p. 191, cursivas mías.)

En estos dos fragmentos, la similitud es asombrosa, aunque la perspectiva de los protagonistas es distinta, no sólo por la gran diferencia de edad, sino también porque las atmósferas de ambos son totalmente opuestas -en *La amortajada*, la muerte; en *Pedro Páramo*, la vida- y, sin embargo, la lluvia constante y persistente, la comparación de las gotas de lluvia resbalando como lágrimas sobre los vidrios no dejan lugar a dudas: la influencia de Bombal está marcada claramente en la enunciación del discurso de Pedro Páramo, el niño. La alusión al agua como elemento natural primigenio dota a la atmósfera de las dos novelas no sólo de misterio y magia, sino también de musicalidad. Así podemos apreciarlo en *La amortajada*:

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. (p. 98)

El verbo “caer” está repetido siete veces en tres líneas, en la primera oración está conjugado en presente simple, mientras el resto de las veces conserva su forma infinitiva, esta reiteración del verbo, que tiene su base en dos figuras retóricas¹⁷¹, produce en la atmósfera

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 90.

¹⁷¹ Estas figuras retóricas son: la conversión, que consiste en repetir una misma palabra varias veces al final de cada oración, verso o estrofa; y la reduplicación, que es la repetición de una palabra al principio o dentro de una oración. Sin embargo, no

lluviosa un sonido persistente y melancólico. Por su parte, en *Pedro Páramo*, en el fragmento siguiente encontramos la caída obstinada de las gotas de agua provenientes del hidrante, y esta alusión del verbo “caer” aparece en tres ocasiones, aunque bajo distintos modos verbales, además, la repetición del verbo “oír” completa el cuadro musical rulfiano, caen las gotas y se oyen rumores, a diferencia de Bombal, quien utiliza el verbo escuchar:

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 hasta anegar los tréboles, y borrar los senderos, caer. (p. 98)

En ambas obras podemos encontrar la similitud del sonido que emite el insistente caer del agua, lo que nos recuerda como en un guiño de complicidad lo que se dice de ambos: eran melómanos.¹⁷² La presencia recurrente del agua, sea en forma de lluvia o como simples gotas cayendo del techo o del hidrante, insinúa al lector que, a pesar de la muerte, la vida continúa, el constante gotear del agua lo deja entrever en las páginas de *Pedro Páramo*, cuando su madre le dice que su padre ha muerto:

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 cántaro se desborda haciendo rodar el agua sobre un suelo mojado.

“¡Despierta!”, le dicen.

[...]

La voz sacude los hombros. Hace enderezar el cuerpo. Entrebrea los ojos. Se oyen las gotas de agua que caen en el hidrante sobre el cántaro raso. Se oyen pasos que se arrastran... Y el llanto. (p. 200)

Indudablemente, las abundantes descripciones de la lluvia en ambas novelas, el borboteo o gotear del agua está relacionado de forma intrínseca con el suceso de la muerte, aunque en el caso de *La amortajada*, con su propia muerte: “escampa, y ella escucha nítido el bemo de lata enmohecida que rítmicamente el viento arranca al molino. Y cada golpe de aspa

pretendo profundizar en el aspecto lírico de la obra de Bombal y Rulfo, por considerarlo un tema muy extenso que podría ser materia de análisis en otro momento.

¹⁷² Beatriz Espejo, “Bombal, Carballo y Rulfo” en *Viento en Vela*, op. cit., p. 16.

viene a tocar una fibra especial dentro de su pecho amortajado” (p. 98); mientras que en *Pedro Páramo* la lluvia es escenario de la muerte de más de un comalense, como, en este caso, del funeral del abuelo de Pedro Páramo:

La lluvia se convertía en brisa. Oyó: “El perdón de los pecados y la resurrección de la carne. Amén.” Eso era acá adentro, donde unas mujeres rezaban el final del rosario. [...] Sólo quedaba la luz de la noche, el siseo de la lluvia como un murmullo de grillos... (p. 191)

Otros momentos que se asemejan por su grado de erotismo y la forma en que éste ha sido trabajado están retratados en los siguientes fragmentos. En el primero, se describe una de las escenas inventadas por los ataques febriles de Susana San Juan¹⁷³, quien en su demencia ha inventado una historia de amor, entonces, es la figura de Florencio, el amante inexistente e idealizado, en quien enfoca toda su atención. En este fragmento, el que enuncia las memorias de Susana San Juan es Juan Preciado, quien cuenta lo que ella rememora, desde su tumba, a Dorotea:

Dice que él le mordía los pies diciéndole que eran como pan dorado en el horno. Que dormía acurrucada, metiéndose dentro de él, perdida en la nada al sentir que se quebraba su carne, que se abría como un surco abierto por un clavo ardoroso, luego tibio, luego dulce, dando golpes duros contra su carne blanda; sumiéndose, sumiéndose más, hasta el gemido. (p. 278)

En contraste con este pasaje, se describe en *La amortajada* uno que alude a Ana María, quien recién casada con Antonio, el hombre al que no amaba en un principio, trata de rehuir su presencia para después sucumbir también al deseo que al final él logra despertar en ella:

Estiraba los brazos, palpaba nerviosamente a su alrededor, se aprestaba sofocada a saltar del lecho, cuando una mano de fuego se le posaba sobre el seno, la tumbaba nuevamente hacia atrás. Y como si viniera a tocarle una herida el gesto de aquella mano imperiosa la tornaba débil y gimiente, cada vez. [...] Fue como si del centro de sus entrañas naciera un hirviente y lento escalofrío que junto con cada caricia empezara a subir, a crecer, a envolverla en anillos hasta la raíz de los cabellos, hasta

¹⁷³ No está documentado que Rulfo conociera *La última niebla* de Bombal, sin embargo, existe la posibilidad de que haya sido así; en este caso, la protagonista de dicha novela vendría también a ser un referente de Susana San Juan, debido a que esta protagonista de Bombal también tiene un encuentro fortuito con un hombre del cual no puede comprobar su existencia; asimismo, a ella también le asaltan estados febriles.

empuñarla por la garganta, cortarle la respiración y sacudirla para arrojarla finalmente, exhausta y desembriagada, contra el lecho revuelto. (p. 143)

Incluso la forma en que la amortajada recuerda sus días de infancia compartidos con Ricardo son muy similares a la nostalgia del paraíso perdido de Pedro Páramo con Susana San Juan, cuando volaban papalotes en la época del aire. Ambas protagonistas recuerdan, con nostalgia, los lejanos días en que se enamoraron por primera vez, de ahí que haya una gran carga poética en estos pasajes. En el siguiente párrafo, la amortajada recuerda a su primer amor, su amigo desde la infancia, su amor de adolescente:

[...] Recuerdo. Me encontraba al pie de la escalinata sacudiendo las ramas cuajadas de gotas de un abeto. Apenas si alcancé a oír el chapaleo de los cascos de un caballo cuando me sentí asida por el talle, arrebatada del suelo.
Eras tú, Ricardo. Acababas de llegar [...] y me habías sorprendido y alzado en la delantera de tu silla. [...]
Chasquidos misteriosos, como de alas asustadas, restallaban a nuestro paso entre el follaje. Del fondo de una hondonada subía un apacible murmullo. (pp. 105-106)

La atmósfera que envuelve este fragmento es similar a uno en el que aparece Pedro Páramo, recordando a Susana San Juan, su amiga de la infancia, lo que propicia la enunciación de un discurso sumamente nostálgico. También es una de las pocas descripciones en que conocemos parte del perfil de Susana, cuando todavía no estaba loca, aunque bajo la perspectiva de Pedro Páramo, el cacique, quien la convierte en su dama medieval y a quien espera como un fiel vasallo durante toda su vida. Así es el amor del protagonista hacia Susana San Juan, pues su idolatría, su fidelidad y servilismo lo comprueban. Sergio López Mena dice que Susana “como personaje responde a un ideal de la hermosura, de la dignidad y de la desgracia”¹⁷⁴:

“Pensaba en ti, Susana. En las lomas verdes. Cuando volábamos papalotes en la época del aire. Oíamos allá abajo el rumor viviente del pueblo mientras estábamos encima de él, arriba de la

¹⁷⁴ Sergio López Mena, *op. cit.*, p. 91.

loma, en tanto se nos iba el hilo de cáñamo arrastrado por el viento. ‚Ayúdame, Susana.‘ Y unas manos suaves se apretaban a nuestras manos. ‚Suelta más hilo.‘

”El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido como si hubiera sido trozado por las alas de algún pájaro. Y allá arriba, el pájaro de papel caía en maromas arrastrando su cola de hilacho, perdiéndose en el verdor de la tierra.

”Tus labios estaban mojados como si los hubiera besado el rocío.” (p. 188)

Otro aspecto que une ambas obras es la presencia de los sacerdotes; en *La amortajada* es el Padre Carlos la figura de autoridad espiritual en la familia. En *Pedro Páramo*, el Padre Rentería es el refugio de los pecadores comalenses, quien al final se rebela contra sí mismo y contra su propio pueblo para unirse a la revolución.¹⁷⁵ Sin duda, los fragmentos que corresponden en las dos obras al momento en que ambos sacerdotes visitan a Ana María y a Susana San Juan, respectivamente, en su lecho de muerte, se parecen bastante, sobre todo por el carácter irrespetuoso que ambas toman cuando los curas intentan darles la extremaunción, por ejemplo, el padre Carlos le dice a Ana María:

– Veo, señora; que el pecado de vanidad llevado hasta vanagloriarse del pecado bien podría ser su pecado mayor –repliqué yo tratando de contestarte a tono.

Me acuerdo, quisiste reír, pero en lugar de ello sofocaste una especie de gemido mientras recaías muy pálida sobre las almohadas. Y de pronto, aterrado, te vi tal cual te sentías y estabas desde hacía mucho: agotada y luchando con sonrisa falsamente traviesa contra un mal lento y sin piedad.

– Por favor, padre, le ruego no mirarme, así... Todavía no estoy muerta, sabe; tuviste aún el valor de hacerme broma. Luego agregaste:

– Pero vuelva mañana, padre, vuelva sin falta, ¿quiere usted? (p. 173)

Que ambas obras se asemejen por las mujeres moribundas que se niegan a aceptar el perdón de Dios -en el caso de Ana María, ella intenta posponer ese momento-, no sólo es una coincidencia sorprendente, sino que además viene a recordar al lector la importancia que la educación de orden religioso tuvo en la vida de ambos escritores, quienes, a su manera, exponen su visión acerca del contexto religioso de cada uno de sus países; en este sentido, no

¹⁷⁵ Un aspecto interesante a señalar es que mientras que Bombal da a sus personajes un simple nombre de pila, Juan Rulfo parece dar mucha importancia a los apellidos de sus personajes; lo que probablemente responde a la naturaleza distinta de sus propuestas literarias, pues, entre otras cosas, en *Pedro Páramo* los personajes pertenecen no solamente a un núcleo familiar, como en el caso de *La amortajada*, sino que todos ellos son la representación del pueblo.

podría decir que el pasaje correspondiente a Ana María, en su lecho de muerte, hubiera influenciado totalmente a Rulfo; sin embargo, la resistencia de Susana San Juan hacia “el perdón de Dios” podría ser un eco intertextual de la obra de Bombal en la creación del escritor jalisciense, no obstante, en este caso, la diferencia consiste en la muerte demencial de Susana San Juan. Es interesante que de su locura se deriven pensamientos lúcidos, por ejemplo, ella sólo cree en el infierno, tal como se lo hace saber a su nana, Justina¹⁷⁶, por esto no le interesa la visita del padre Rentería:

Le extrañaba la quietud de Susana San Juan. Hubiera querido adivinar sus pensamientos y ver la batalla de aquel corazón por rechazar las imágenes que él estaba sembrando dentro de ella. Le miró los ojos y ella le devolvió la mirada. Y le pareció ver como si sus labios forzaran una sonrisa. [...]
– ¡Ya váyase, padre! No se mortifique por mí. Estoy tranquila y tengo mucho sueño. (pp. 292-293)

Así, Susana San Juan no está preocupada por recibir ningún perdón porque, de todos modos, está convencida de que irá al infierno. Pero las coincidencias entre la obra de Bombal y la de Rulfo no terminan sólo aquí, coincidentemente, fueron más allá de las influencias literarias, de su obra breve y contundente, de su afición a la música y al alcohol. Todo parece indicar que, aun cuando no pertenecían al mismo espacio geográfico ni al mismo grupo literario, sí tenían amigos en común que conocían la obra de ambos, entre ellos está Jorge Luis Borges; y aunque no se sabe si Bombal leyó la obra de Rulfo, tampoco puede considerarse improbable el hecho, precisamente, por las amistades que los rodearon y que eran admiradores de la obra de ambos. John Huston¹⁷⁷, quien fue amigo de los dos escritores, comentó en una entrevista concedida a Waldemar Verdugo:

¹⁷⁶ Juan Rulfo, *Juan Rulfo, Toda la obra*, p. 288.

¹⁷⁷ Director de cine norteamericano que trabajó con Bombal en la realización de la película *House of mist*, una adaptación al inglés de *La última niebla*, que Bombal escribió especialmente para una editorial norteamericana y estuvo a punto de ser exhibida en cines, pero por problemas dentro de la industria cinematográfica esto no se concretó. Fue así como la escritora y John Huston se conocieron.

Yo entendí el Realismo Mágico luego de leer esa obra de María Luisa [*La última niebla*], y me pareció una veta magnífica para el cine, por el desafío que significa rescatar una historia tan sugestivamente narrada. También creo que la realidad puede hacerse mágica si uno lo consiente. Las mujeres que circulan por las páginas de María Luisa, y también por las obras de Juan Rulfo, que es mi amigo, son seres desterrados de sí mismo [sic], destruidos o francamente muertos, como en *La Amortajada* y *Pedro Páramo*, que, sin embargo, siguen en pie, sostenidos por algo que a veces sólo existe en su imaginación.¹⁷⁸

Por otro lado, en *La amortajada* sucede exactamente lo mismo que señala García Márquez en *Pedro Páramo*: “es imposible establecer de un modo definitivo dónde está la línea de demarcación entre los muertos y los vivos, las precisiones son todavía más quiméricas. Nadie puede saber, en realidad, cuánto duran los años de la muerte”¹⁷⁹; pero ambos autores libran inequívocamente los riesgos posibles derivados de la oscilación entre el mundo de ultratumba y el de la vigilia, porque la memoria es un espacio simbólico que permite ese libre tránsito de las almas de los personajes. Bombal y Rulfo sitúan a sus personajes en una atmósfera de muerte, sin embargo, el tratamiento de la memoria les da la magia, desde la cual, se proyectan. Así, cuando en algún momento, Pedro Páramo dice a Susana San Juan: “Esa noche volvieron a sucederse los sueños. ¿Por qué ese recordar intenso de tantas cosas? ¿Por qué no simplemente la muerte y no esa música tierna del pasado? (p. 278), considero que estas palabras hacia Susana podrían estar dirigidas también a la amortajada y cobrar un sentido profundo y claro. Porque sin duda, la rememoración de la amortajada es, al final de cuentas, una música tierna que la acompaña a lo largo de su transición por el lúgubre túnel de la muerte, antes de que se entregue total e irremediadamente al eterno palpitar del universo. Sin duda, Bombal es un latido visible en el corazón del mundo rulfiano, en este sentido, Sergio López Mena dice que el escritor mexicano “redactó una obra rica y compleja, que, lejos de quedarse en el costumbrismo, ahondó en las cavernas del espíritu humano. En sus textos, más

¹⁷⁸ Waldemar Verdugo, “Entrevista a John Huston”, en “María Luisa Bombal: la abeja de fuego”, *op. cit.*, p. 24.

¹⁷⁹ Gabriel García Márquez, “Breves nostalgias sobre Juan Rulfo” en *Juan Rulfo. Toda la obra, op. cit.*, p.799, (Artículo publicado por primera vez en *Inframundo, el México de Juan Rulfo*, México, Ed. del Norte, 1980, pp. 23-25).

allá de los aires del campo palpita el drama existencial del hombre”¹⁸⁰, situación que, inevitablemente, lo equipara con María Luisa Bombal, en cuya obra nos enfrentamos ante esta condición existencial del individuo, en la primera mitad del siglo XX.

Aunque Rulfo jamás admitió claramente que la lectura de Bombal influyó en su obra, aún más allá del cambio de su protagonista, las resonancias bombalianas están ahí, existen y son tan palpables como la misma lluvia que puede olerse y escucharse a través de las descripciones de estos grandes escritores latinoamericanos. Carballo tenía razón al afirmar que “después de Homero todos somos plagarios”, a lo que también añade asertivamente que Rulfo supo “esconder muy bien sus influencias y parece que él lo inventó todo. No se descubre, es muy hábil”¹⁸¹, opinión a la que Alí Chumacero también se ha sumado para decir: “es muy difícil encontrar en él antecedentes. [...] Juan Rulfo logró crear una literatura que hace difícil buscar los pasos para llegar a ella, es decir, los antecedentes. No es el escritor que imita a. No se describe a primera vista el maestro de Juan Rulfo”¹⁸². Quizás por esto Bombal se mantuvo oculta durante mucho tiempo como una de sus posibles influencias, en comparación con otras ya descubiertas, como es el caso de Faulkner, cuya novela, *Mientras agonizo* (1930), también podría tener resonancias literarias en el argumento de *La amortajada*. En este sentido, tendría que hablarse no sólo del parentesco en la obra de los dos escritores latinoamericanos, sino de una hermandad literaria, tal como dice Christopher Domínguez Michael: “yo prefiero un Rulfo real, sometido a la determinante influencia epocal de Faulkner, lo mismo que al venturoso accidente de haber conocido y leído a la chilena María Luisa Bombal, la autora de *La amortajada* (1938), su hermana en el estilo y el espíritu”¹⁸³.

¹⁸⁰ Sergio López Mena, *op. cit.*, pp. 128-129.

¹⁸¹ Leopoldo Lezama. “Amo al escritor, y me es indiferente el hombre...”, *op. cit.*, p. 13.

¹⁸² Leopoldo Lezama. “Yo no le corregí ni una coma a lo escrito por Juan Rulfo”, (Entrevista a Alí Chumacero), en *Viento en Vela*, *op. cit.*, p. 8.

¹⁸³ Christopher Domínguez Michael, *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, FCE, México, 2007, p. 439.

Rulfo y Bombal supieron nombrar a la muerte como un símbolo universal, algo que corresponde a todos, de ahí que los autores sean contundentes y profundos cuando hacen hablar a sus personajes desde esta misteriosa experiencia que ambos consiguen hacer un poco más comprensible para sus lectores.

Conclusiones: La historia de unas páginas infaliblemente salvadas

Recuperar la obra de María Luisa Bombal, para mostrarla como una de las máximas exponentes e influyentes de la literatura latinoamericana, es una tarea que no termina aún, que necesitará de más estudios académicos y de menos artículos anecdóticos. Esta mujer, que en su tiempo fue una figura incluso amenazante para la sociedad intelectual masculina de su tiempo, logró entablar una amistad sólida y estrecha con dos grandes de la literatura: Borges y Neruda. De ninguna manera podría decirse que estuvo por debajo del nivel de ellos; por el contrario, les demostró que no necesitaba mucho de sus consejos. Como es bien sabido, su mismo país jamás le otorgó el Premio Nacional de Literatura a Bombal; sin embargo, no le hizo falta tenerlo para resonar profundamente en la obra de escritores latinoamericanos más jóvenes que ella, tales como Juan Rulfo y Gabriel García Márquez¹⁸⁴, y seguramente otros aún por descubrirse.

García Márquez ha dicho que Bombal es la adelantada del realismo mágico, que las mujeres que cruzan sus novelas son mujeres únicas y que difícilmente un hombre puede escribir así.¹⁸⁵ Son mujeres atormentadas por el amor, inmersas en una niebla de fantasía y que, sin embargo, aún pueden conservar una lucidez primigenia que les permite sensibilizarse ante su propia condición humana. Tanto *La amortajada* como *La historia de María Griselda* revelan la complejidad de un mundo abandonado por el ojo humano, redescubierto bajo temas que al ser desarrollados por Bombal se hacen un poco más comprensibles ante el lector, tales como el amor, la separatividad, la muerte y la memoria, que han sido analizados a lo largo de esta tesis.

¹⁸⁴ Remedios, “la bella”, bien podría ser una resonancia directa de la hermosa María Griselda, entre otros ejemplos de autores que podrían citarse.

¹⁸⁵ Gabriel García Márquez, “Juan Rulfo me dio el camino”, p. 17.

En el primer capítulo, “Los caminos de la memoria en *La amortajada*”, he demostrado cómo Bombal hace posible que la protagonista trascienda sus propios límites. Con esto, no me refiero nada más a su muerte, a su desprendimiento del mundo terrenal, sino a que también vence sus pasiones y consigue perdonar a quienes amó, librando, finalmente, la angustia que la separatidad provoca. Ana María, quien reprimió sus sentimientos y sus pensamientos durante toda su vida, se libera y se redime a través de sus memorias, deja de ser la “amordaza” porque narra su historia en un afán por liberarse de toda esa carga de recuerdos que la esclavizaron en vida. Al recordar, en un estado consciente y maravillosamente lúcido, accede a la “muerte de los muertos”, pero sólo después de trascender la “muerte de los vivos” y su vida mundana. El retorno a sus orígenes, su regreso hacia la madre tierra es la forma poética en que María Luisa Bombal comparte, con el lector, su visión acerca de la muerte.

En el segundo capítulo, “El retorno de lo reprimido en *La historia de María Griselda*”, expongo la posibilidad de que exista una mujer de insólita belleza, cuya presencia se vuelve insoportable para quienes la conocen y los lleva al límite de la locura. Bombal logra esto a través de la oposición de dos órdenes: el social y el natural; que evidencian y vuelven insalvable el estado de separación de los personajes. De esta forma es como escinde a la protagonista en la “Belleza maligna” y la cándida María Griselda: la primera, originaria del orden natural y, la segunda, perteneciente al sistema social. Tanto los hombres como las mujeres de este relato hacen un intento vano por descifrar el enigma de su belleza, pero su incapacidad por comprender el mundo de donde proviene, los aniquila. Inconscientemente, ellos saben que también proceden de ese mundo natural primigenio al cual niegan y, posteriormente, resurge de los límites de su prohibición para angustiarlos.

En el tercer y último capítulo, “Memorias entrecruzadas: *La amortajada* y *Pedro Páramo*”, recupero el tema sobre la probable influencia que esta novela de María Luisa

Bombal tuvo en la creación de la obra maestra de Juan Rulfo. El propósito de mi análisis es equiparar estos dos relatos para descifrar las posibles claves de lectura que ayuden al lector a encontrar dichas resonancias bombalianas en algunos fragmentos de *Pedro Páramo*. También señalo que, si bien, ambos autores abordan los temas de la memoria y la muerte, lo hacen de forma distinta, de ahí que la lectura que Rulfo hizo de *La amortajada* propiciara en él una incesante búsqueda por la originalidad que lo llevó a crear un historia inigualable, en la cual, apenas si percibimos los indicios que delatan la presencia de sus influencias literarias, incluyendo la de nuestra escritora chilena. Lo que nos hace pensar no sólo en la angustia que todo escritor sufre cuando intenta desvanecer cualquier influencia que lo descubra, sino también en las manos prodigiosas de los autores que lo han logrado.

Al seguir su intuición creativa, María Luisa Bombal dio una vuelta de tuerca ineludible en la historia de la literatura latinoamericana al establecer las bases del realismo mágico. Así, me gustaría concluir este trabajo con las palabras de Jorge Luis Borges, dejándole al lector la oportunidad de disfrutar, para sus adentros, la interesante anécdota respecto a la sentencia laberíntica que éste hizo acerca de *La amortajada*, una tarde entre las tardes y, de la cual, Bombal supo salir infaliblemente a través de su pluma maravillosa y audaz:

Yo sé que un día entre los días o más bien una tarde entre las tardes, María Luisa Bombal me confió el argumento de una novela que pensaba escribir [...] Yo le dije que ese argumento era de ejecución imposible y que dos riesgos lo acechaban, igualmente mortales: uno, el oscurecimiento de los hechos humanos de la novela por el gran hecho sobrehumano de la muerte sensible y meditabunda; otro, el oscurecimiento de ese gran hecho por los hechos humanos. La zona mágica de la obra invalidaría la psicología, o viceversa; en cualquier caso la obra adolecería de una parte inservible. Creo así mismo que comenté ese fallo condenatorio con una cita de H. G. Wells sobre lo conveniente de no torturar demasiado las historias maravillosas... María Luisa Bombal soportó con firmeza mis prohibiciones, alabó mi recto sentido y mi erudición y me dio unos meses después el manuscrito original de *La amortajada*. Lo leí en una sola tarde y pude comprobar con admiración que en esas páginas estaban infaliblemente salvados los disyuntivos

riesgos infalibles que yo preví. Tan bien salvados que el desprevenido lector no llega a sospechar que existieron.¹⁸⁶

¹⁸⁶ Jorge Luis Borges, “La amortajada”, *op. cit.*, pp. 153-154.

Bibliohemerografía

- Agosín, Marjorie. “Entrevista con María Luisa Bombal”, en *The American Hispanist*, Indiana University, vol. III, n.º 21, noviembre 1977.
- Bartra, Roger. “El otro y la amenaza de la transgresión”, en *Desacatos, Revista de Antropología Social*, CIESAS, n.º 9, primavera-verano, México, 2002, pp. 117-122.
- Blasco, Gala; María Caballero; et. al. “María Luisa Bombal”, en *Manual de literatura hispanoamericana IV. Las vanguardias*, Cénlit Ediciones, Pamplona, 2002, pp. 519-525.
- Bombal, María Luisa. *María Luisa Bombal. Obras completas*, Ed. Andrés Bello, Santiago, Chile, 1996.
- Borges, Jorge Luis. “La amortajada”, en *Borges en sur (1931-1980)*, EMECÉ, Buenos Aires, 1999, pp. 153-154.
- Bianco, José. “Sobre María Luisa Bombal y Juan Rulfo”, en *Viento en Vela*, Ed. Textofilia, Año 1, n.º 2, México, Diciembre, 2006, p.17.
- Bravo, Víctor. *Los poderes de la ficción*, Monte Ávila Editores Latinoamericana, Caracas, 1993.
- Burke, Edmund. *De lo sublime y de lo bello*, Alianza Editorial (Filosofía), Madrid, 2005.
- Carballo, Emmanuel. *Protagonistas de la literatura mexicana*, 5ª. ed., Porrúa (Colección: “Sepan cuantos...”, n.º 640), México, 2003.
- De Quevedo, Francisco. *Poesía selecta*, Ed. PPU, Colección Universitas-9, Barcelona, 1989.
- Domínguez Michael, Christopher. *Diccionario crítico de la literatura mexicana (1955-2005)*, FCE, México, 2007.
- Espejo, Beatriz. “Bombal, Carballo y Rulfo”, en *Viento en Vela*, Ed. Textofilia, Año 1, n.º 2, México, Diciembre, 2006, p. 16.
- Freud, Sigmund. “Lo ominoso”, en *Obras completas*, 2ª ed., Ed. Amorrortu, vol. XVII, Buenos Aires, 2003, pp. 217-251.
- Fromm, Erich. *El arte de amar*, Paidós, México, 1983.

Gálvez Lira, Gloria. "Entrevista con María Luisa Bombal" en *María Luisa Bombal, Obras completas*, Ed. Andrés Bello, Santiago, Chile, 1996, pp. 442-449.

----- . *María Luisa Bombal: Realidad y Fantasía*, Ed. Scripta Humanistica, Potomac, 1986.

García Márquez, Gabriel. "Breves nostalgias sobre Juan Rulfo", en *Juan Rulfo. Toda la obra*, CNCA, (Colección Archivos), México, 1992, pp. 799-801.

----- . "Juan Rulfo me dio el camino", en *Viento en Vela*, Ed. Textofilia, Año 1, n.º 2, México, Diciembre, 2006, p. 17.

Gligo, Ágata. *María Luisa*, Ed. Andrés Bello, Santiago, Chile, 1984.

----- . "Entrevista con María Luisa Bombal" en *María Luisa Bombal, Obras completas*, Ed. Andrés Bello, Santiago, Chile, 1996, pp. 436-442.

Guerra, Lucía. "Introducción", en *María Luisa Bombal. Obras Completas*, Ed. Andrés Bello, Santiago, Chile, 1996, pp. 7-49.

Kancyper, Luis. *Resentimiento y remordimiento (Estudio psicoanalítico)*, Paidós, Buenos Aires, 1991.

Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Nova, Buenos Aires, 1957.

Laing, Ronald D. *El yo y los otros*, F.C.E., México, 1974.

Lezama, Leopoldo. "Amo al escritor, y me es indiferente el hombre...", (Entrevista a Emmanuel Carballo), en *Viento en Vela*, Ed. Textofilia, Año 1, n.º 2, México, Diciembre, 2006, pp. 11-16.

----- . "Yo no le corregí ni una coma a lo escrito por Juan Rulfo", (Entrevista a Alí Chumacero), en *Viento en Vela*, Ed. Textofilia, Año 1, n.º 2, México, Diciembre, 2006, pp. 5-8.

López Mena, Sergio. *Los caminos de la creación en Juan Rulfo*, UNAM (Biblioteca de Letras), México, D. F., 1993.

Melgar, Yolanda. "La masculinidad en *La amortajada* de María Luisa Bombal", *Hispanic Research Journal*, Vol. 7, n.º 3, University of London, Septiembre, 2006, pp. 237-250.

- Mujica, Barbara. The strange familiarity of the canons, *Americas*; Jan/Feb 96, Vol. 48 Issue 1, p. 61, 1bw;<http://search.epnet.com/login.aspx?direct=true&db=aph&an=9601190669>; Academic Search Premier (Traducción mía); Fecha de consulta: 20/04/2008.
- Paz, Octavio. *La llama doble. Amor y erotismo*, Ed. Seix Barral (Biblioteca breve), Barcelona, 1993.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*, Ed. Siglo XXI, México, D.F., 1998.
- "Sobre el relato. Algunas consideraciones", en *Antología de textos literarios en inglés (Lecturas dirigidas)*, UNAM, México, 2007, pp. 15-36.
- Promis, José. "La amortajada", en *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina (A-E)*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Monte Ávila Editores, Caracas, 1995, pp. 221-223.
- "María Luisa Bombal", en *Diccionario enciclopédico de las letras de América Latina (A-E)*, Fundación Biblioteca Ayacucho, Monte Ávila Editores, Caracas, 1995, pp. 681-685.
- Ricouer, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2004.
- Romano Hurtado, Berenice. "María Luisa Bombal y Pablo Neruda: una amistad en la cocina", en *Femenino/masculino en las literaturas de América. Escrituras en contraste*, UAM-I, Aldus, México, 2005, pp. 151-171.
- Rulfo, Juan. *Juan Rulfo. Toda la obra*, CNCA, (Colección Archivos), México, 1992.
- San Agustín. *Confesiones*, Alianza Editorial (El libro de bolsillo), Madrid, 1990.
- Sánchez Ambriz, Mary Carmen. "Ensayo: El desamor y la bruma", *Milenio Online*, 2010, <http://impreso.milenio.com/node/8783057.htm>; Fecha de consulta: 25/12/2010.
- Sartre, Jean-Paul. *El ser y la nada*, Losada, Buenos Aires, 1966.
- Sexto Propercio. *Elegías*, 2ª ed., UNAM, México, 1983.
- Todorov, Tzvetan. *Introducción a la literatura fantástica*, 2ª ed., Premia Editora (Col. "La Red de Jonás"), México, 1981.

Valente, Ignacio. “La historia de María Griselda”, *Letras.s5.com: la página chilena de literatura en español*, (publicado por primera vez en *El Mercurio*, 5 de diciembre de 1976), Proyecto Patrimonio, 2005, <http://www.lettras.s5.com/bombal0612.htm>; Fecha de consulta: 29/04/2008.

Verdugo Fuentes, Waldemar. “María Luisa Bombal: la abeja de fuego”, *Letras.s5.com: la página chilena de literatura en español*, Proyecto Patrimonio, 2005, <http://www.lettras.s5.com/bomba250805.htm>; Fecha de consulta: 30/04/2008.

Weinberg, Liliana. “Fundación mítica de Comala”, en *Pedro Páramo. Diálogos en contrapunto (1955-2005)*, COLMEX, México, 2008, pp. 321-336.

Xirau, Ramón. *El tiempo vivido (acerca de “estar”)*, Siglo XXI editores, Madrid, 1985.