



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**LAS IMÁGENES POÉTICAS DEL AGUA EN LA PROSA DE  
MARÍA LUISA BOMBAL**

**TESIS**

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:

**LICENCIADA EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS**

PRESENTA:

**MICHELLE TRUJILLO CRUZ**

ASESORA: DRA. LILIANA IRENE WEINBERG MARCHEVSKY



CIUDAD DE MÉXICO, 2017



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.

Tal vez nuestros muertos aún se encuentren flotando en las aguas del olvido y sigan recordando quiénes *son*... Tal vez aún nos escuchen; por esto les digo:

Este trabajo va dedicado a usted, Nani, que siempre me recibió en su hogar.

Y a ti, Chowí, porque aún después de la aridez y el trajín inacabable de estos años, sigues, hasta el día de hoy, conmigo... *Aquí*.

Sin tu apoyo, nada de lo que soy y de lo que se halla en estas páginas existiría. Te quiero y te recuerdo todos los días, especialmente aquellos en los que entiendo por qué me decías que “las cosas pasan por algo”.

¡También quisiera agradecer a algunos vivos!

A Liliana, por no haber dudado desde el inicio en formar parte de este proyecto. Por su apoyo siempre afable le doy mil gracias.

A ti, Pau, porque te tocó escuchar pacientemente todos mis temores y titubeos.

Y a todas esas personas, familiares y amigos, que me sacaron de mi reclusión durante esa época y en ésta, para recordarme la luz y el afecto.

## ÍNDICE

<b>Introducción</b> .....	<b>6</b>
<b>Capítulo 1. Contextualización</b> .....	<b>12</b>
<b>Capítulo 2. Los múltiples rostros de la imagen</b> .....	<b>23</b>
<b>Capítulo 3. Agua y música</b> .....	<b>30</b>
3.1 El lenguaje del agua. Tinieblas sonoras.....	30
3.2 La musicalidad del agua .....	32
3.2.1 Mozart. Fuente de aguas cristalinas .....	33
3.2.2 Beethoven. El mar melancólico .....	36
3.2.3 Chopin. Lluvia purificante.....	38
3.3 Emociones articuladas por los ritmos del agua .....	41
3.3.1 Rumor de lluvia. Tristeza .....	41
3.3.2 Temores y dudas tormentosas.....	43
3.3.3 La tristeza suena y golpea como una marea .....	44
3.3.4 Oleaje del mar. Tiempo y memoria .....	45
<b>Capítulo 4. Agua y silencio</b> .....	<b>46</b>
4.1 Silencio. Anuncio funesto.....	47
4.2 Niebla. Inquietud que flota turbia.....	50
4.2.1 La niebla como barrera.....	54
4.3 Luz y calor. Fuerzas que atraviesan la niebla .....	56
4.4 La atmósfera de lo fantástico .....	58
<b>Capítulo 5. Agua y fuego</b> .....	<b>62</b>
5.1 Mujeres conducidas a sus nuevos hogares.....	63
5.2 Cuidados del hogar .....	65
5.2.1 Cuidados del hogar. Materiales fríos y cálidos.....	67
5.2.2 El hogar. Sus espacios .....	68
5.3 Visiones de espacios íntimos (cálidos y frescos) .....	71
5.4 Espacios invadidos .....	73
5.5 Síntesis de contrarios .....	76
<b>Capítulo 6. Los reflejos del agua</b> .....	<b>79</b>
6.1 Los reflejos solitarios del agua, fuera de casa.....	80
6.1.1 El estanque. El reconocimiento corporal.....	80
6.1.2 El estanque/amante. El reconocimiento amoroso .....	82

6.1.3 El río/esposo de María Griselda.....	85
6.1.4 El mundo sumergido de Ana María .....	86
6.2 El reflejo en la mirada, fuera de uno mismo .....	88
6.2.1 Reflejos antagónicos .....	93
6.3 Los reflejos de la fantasía, fuera de la realidad .....	94
6.4 Las reflexiones de la memoria, fuera del presente y de la vida .....	98
6.4.1 Descenso a las profundidades, al origen .....	100
<b>Capítulo 7. Resonancias en la narrativa de María Luisa Bombal.....</b>	<b>103</b>
7.1 El lugar de María Luis Bombal dentro de la literatura chilena .....	103
7.1.1 Bombal y Neruda.....	105
7.2 En busca de “reconocimiento”.....	109
7.3 Conclusiones.....	113
<b>Bibliografía.....</b>	<b>115</b>

## Introducción

*Considero que escribir es algo así como ir creando un ambiente según mi tristeza, mi desencanto, mi violencia o mi fantasía.*

*Siempre busco un ritmo que se parezca a una marea, la oración es una ola que asciende y desciende y luego vuelve a subir... Yo creo que, en el fondo, soy poeta, mi caso es el del poeta que escribe prosa.*

María Luisa Bombal

El mar que vio emerger a María Luisa Bombal del profundo origen de la vida fue aquel que llegaba a orillas de Viña del Mar un 8 de junio de 1910. Este hecho, que podría pensarse completamente circunstancial, para mí resulta ideal para señalar el estrecho y significativo vínculo que esta escritora siempre mantuvo con el *agua*, fuente y reflejo de su visión estética, puesto que dentro de su prosa constantemente se alude a este vital líquido a través de la *niebla*, el *mar*, la *lluvia*, “*el cantar*” de una fuente, el *reflejo de un estanque*, la *luminosidad* o *turbiedad del agua* e incluso los *espejos*, para que el lector pueda percibir e incluso *ver representados físicamente* el ánimo o la rememoración de los personajes.

Tal variedad de imágenes no sólo es evidencia del carácter polifacético del agua, sino de los múltiples usos metafóricos y simbólicos que a lo largo de los siglos y tradiciones se le han atribuido. María Luisa Bombal no fue la excepción a esta costumbre, ya que al disponer estratégicamente estas imágenes dentro de su prosa, no sólo provocó que sus personajes encontraran momentos íntimos para purificarse, reconocerse, rememorar o vivir el ensueño, sino que logró que sus diversos estados pudieran evocar emociones y sentires humanos. De este modo, sentimientos como la nostalgia o sensaciones como la asfixia no sólo adquirieron una forma material y visible que los reemplazara, sino que alcanzaron a configurar una poética.

Tales “formas”, aparte de haber expresado las conexiones que poéticamente llegan a existir entre el ser humano y la naturaleza, ocasionaron que cosas como la *lluvia*, el *mar* o la *humedad* se re-significaran al momento en que dejaron de referir propiamente la realidad para aludir a sentimientos o sensaciones que usualmente no tendría una apariencia física. No obstante, ¿de qué manera la *lluvia* pudo llegar a representar la tristeza, o el *oleaje del mar* el paso del tiempo? Para entender esto es necesario aceptar que dichas correspondencias se

hicieron y se establecieron desde una comprensión poética, y que la particular visión que creó tales asociaciones conllevó un proceso creativo que tomó como referencia e inspiración el mundo real para reinterpretarlo y dotarlo de nuevos valores poéticos; de esta manera podrá entenderse que las “formas” o *imágenes del agua* dentro de su prosa no fueron azarosas, sino producto de un trabajo estético y de su particular visión artística.

Cabe mencionar que esta visión, al igual que otras, convivió con los avances tecnológicos que durante las primeras décadas del siglo XX ofrecía un nuevo mundo moderno. Variados movimientos literarios fueron producto de esta nueva relación; algunos la alabaron y otros la rechazaron. En el caso de Bombal puede afirmarse que ella formó parte de estos últimos cuando sus personajes huyeron de las ciudades modernas para refugiarse en la naturaleza, y cuando éstos dieron preferencia a un saber intuitivo sobre el científico. Solamente con tales acciones Bombal logró reivindicar un modo de simbolizar antiquísimo dentro de los avances formales del siglo XX; e incluso pudo renovar las modalidades del criollismo y el regionalismo con que se hacía literatura en Chile, ya que con este tipo de prosa ella consiguió que dentro de sus textos tanto el aspecto onírico como el sobrenatural comenzaran a explorar los caminos no-lineales que llegaría a desbaratar los límites entre lo real y lo imaginario, lo presente y lo pasado.

No obstante, a pesar de que María Luisa Bombal fue una de las pioneras en estos temas dentro de la literatura latinoamericana, considero que su obra ha sido más ampliamente estudiada desde perspectivas psicoanalíticas y de género que por su valor poético dado que no sólo desde un primer momento sus relatos fueron juzgados demasiados escapistas (porque no retrataban la realidad social chilena de aquella época), sino porque a lo largo de los años las numerosas investigaciones dedicadas a tratar sólo estos dos puntos contribuyeron a que su narrativa fuera vista como un ejemplo de “escritura femenina”<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> De entre estos estudios especialmente me refiero a los de Lucía Guerra-C. en *La narrativa de María Luisa Bombal: Una visión de la existencia femenina* (1980) y el artículo “Visión de lo femenino en la obra de MLB: Una dualidad contradictoria del ser y el deber-ser” (1985), cuyo enfoque después fue retomado por Dolores Rangel en su artículo “El perfil anímico y existencial de la mujer en la obra de MLB” (2001); por Patricia Espinosa “*La última niebla*: Excentricidad, desacato y eroticidad en el devenir identitario femenino” (2005); por Antonio Aiello en “Arquetipos y estereotipos femeninos en la novelística de MLB” (2007); por Claudia Domínguez en “La identidad femenina en *La última niebla*” (2013), y otros. No fue hasta la década de los años noventa cuando comenzaron a realizarse otro tipo de análisis, como el del artículo “La visión andrógina en “El árbol”, de MLB” (1992) de Bárbara Schulz, en el que elimina la división de géneros y habla de una narrativa en la que lógica y emoción pueden ir unidas; o como el artículo “MLB o el lenguaje alucinado” (1995) de



Debo aclarar que no considero erróneos estos enfoques, pero sí repetitivos y reduccionistas cuando solamente observan *lo* femenino en el carácter de las protagonistas, sin reparar demasiado en la labor estética con la cual Bombal dotó de lirismo su prosa; y que es (en parte) a causa de dichos enfoques que la presente investigación tendrá una orientación especialmente poética. A lo largo de ella se analizarán los modos en que las *imágenes del agua* se expresan dentro de los textos y se interpretará su sentido, con la intención de que con este estudio se compense el poco examen hecho de éstas. Asimismo, el análisis de estas imágenes pretende hacer notar que los cuentos y novelas de Bombal se encontraron inmersos en los cambios estéticos que durante los años veinte y treinta del siglo pasado renovaron la literatura latinoamericana, causa por la cual se realizarán comparaciones de su narrativa con *El habitante y su esperanza* (1926) de Pablo Neruda, para homologar su trabajo con el de este escritor y poder así decir que su prosa no sólo es ejemplo de una “escritura femenina”, sino de una escritura vanguardista. De este modo se verá que la única razón para excluirla del contexto literario chileno de la época es precisamente aquella que indica su originalidad y pertenencia a la ruptura, pues sus relatos no respondieron al criollismo, a la literatura social, e incluso a algunas temáticas vanguardistas que congeniaban con los procesos de modernización del momento.

Con la enumeración de estas causas me parece pertinente aclarar que la relación que se dará del contexto literario de la época servirá para señalar que la obra de Bombal, considerada un fenómeno aparte dentro de la literatura chilena, en realidad fue representativa de los cambios narrativos de la época que tanto en Europa como en América desplazaban la detallada descripción del paisaje hacia la interioridad de quien lo contemplaba y vivía en él. Por esta razón en el primer capítulo, “Contextualización”, se hablará del panorama literario de París, Buenos Aires y Santiago durante las primeras décadas del siglo XX, puesto que estas ciudades, además de haber sido los sitios en los que Bombal maduró cultural e intelectualmente, fueron la cuna de varios movimientos vanguardistas que más adelante renovarían la narrativa latinoamericana. Por otra parte, en este capítulo también se hablará de las fechas y lugares de publicación de sus cuentos y novelas para que en el futuro análisis se tenga una breve relación acerca de estos.

---

Marjorie Agosín, en el cual ella notó que la naturaleza funcionaba como un lenguaje poético-simbólico. Las referencias completas se encuentran en la Bibliografía.

Para analizar las *imágenes del agua*, en el segundo capítulo, “Los múltiples rostros de la imagen”, se señalará la diferencia entre tres categorías utilizadas por la crítica que pueden causar confusión al momento de interpretar dichas imágenes; éstas son: tema, motivo y símbolo. Para aclarar sus diferencias se utilizará la división que Theodore Ziolkowski propone para estudiar una imagen literaria. Tal puntualización es pertinente ya que en esta investigación se verá a la *imagen del agua* como símbolo poético, por lo cual también se dirá qué es un símbolo y por qué el agua puede ser considerada como tal. Por otra parte, en este capítulo también se hablará de cómo el símbolo poético pudo ser una estrategia literaria que desde el romanticismo se utilizó para exteriorizar el ánimo de los personajes.

En los capítulos siguientes se examinará gran parte de las *imágenes acuáticas* que emergen de la prosa bombaliana. Para su interpretación se utilizó la teoría creacionista de Huidobro, se consultaron diccionarios de símbolos, *El agua y los sueños* y *La poética del espacio* de Gaston Bachelard, se revisaron algunos temas románticos y también se consultaron artículos de revistas especializados en el análisis de su narrativa. El estudio de estas imágenes se hizo por conjuntos temáticos, por lo que no se hablará de cada una de las novelas o cuentos por separado sino de todos ellos en conjunto, para observar cómo las *imágenes del agua* llegan a presentar un mismo comportamiento o intención poética a lo largo de toda su obra.

Cada capítulo se definió en función de lo que estas imágenes representan o desencadenan en el ánimo de los personajes, por lo cual en el tercer capítulo, “Agua y música”, se habla de la manera en que los sonidos del agua influyen en el ánimo de los personajes y de cómo pueden llegar a sugerir un sentimiento o evocar alguna etapa de su vida. En este capítulo se analiza cómo la música clásica, junto con el *agua cristalina*, el *mar* y la *lluvia* pueden traer a la memoria distintas etapas en la vida; cómo la *intensidad de la lluvia* puede figurar una duda existencial y más adelante, cómo el sonido del *oleaje* puede aludir a los estados nostálgicos de los personajes.

En el cuarto capítulo, “Agua y silencio”, se analiza el modo en que el silencio es una presencia negativa que no sólo señala la incomunicación o mutismo de las protagonistas, sino una especie de presagio que anuncia su futura muerte. Estos mismos efectos se presentarán con la *niebla*, pues se verá que ésta también genera atmósferas silenciosas y que su presencia

sofoca a los personajes que viven rodeados por ella. Por otra parte, también se examina cómo la *niebla*, a pesar de crear ambientes en los cuales lo fantástico puede llegar a manifestarse, termina convirtiéndose en una especie de aislante que incomunica a los personajes del resto del mundo. Este capítulo tiene la intención de mostrar la forma en que tanto la *niebla* como el silencio expresan poéticamente la infelicidad, los deseos insatisfechos y los temores de las protagonistas.

En el quinto capítulo, “Agua y fuego”, se detalla el modo en que algunos simbolismos del fuego fomentaron ciertas prácticas conyugales y cómo éste metafóricamente representa la llama del amor pasional. Para explicar lo anterior se observará que los espacios (que conforman los hogares de casadas de las protagonistas) resultan ser sitios en los cuales no existe el amor porque son sitios silenciosos, lúgubres y *húmedos*; y se verá que este hecho tiene origen en que el fuego simbólicamente es atribuido al hombre y el agua a la mujer. Por otra parte, se hablará de un fuego cálido con el cual sí pueden hacerse habitables sus hogares y con el cual las protagonistas pueden encontrar momentos de bienestar. A este fuego se lo homologará con la *frescura* del agua cristalina debido al efecto benéfico producido en las protagonistas; por ello se advertirá que fuego y agua sí pueden re-unirse, ya sea por los momentos de intimidad que las protagonistas experimentan al interactuar con ellos o porque en sus ensoñaciones ellas encuentran que los *movimientos del agua* son similares a los de un *fuego inquieto*. Finalmente se hablará del comportamiento dual del agua y del fuego para decir que Bombal utilizó los atributos simbólicos de ambos elementos para invertirlos.

En el sexto capítulo, “Los reflejos del agua”, se examina la forma en que este líquido puede funcionar como un *espejo* que refleja la imagen de los personajes, de sus anhelos y de su memoria. Para esto se mencionan los lugares en los que, dentro de las narraciones, se encuentran este tipo de reflejos. Igualmente se estudia cómo el reconocimiento es un hecho fundamental para el ánimo de las protagonistas dado que a través de él encuentran confirmación o un propósito para su existencia. No obstante, como se descubrirá que las protagonistas no hallan este tipo de reflejo-confirmación en los objetos que conforman sus hogares ni tampoco en compañía de sus familiares, se analizará la manera en que un *estanque* o un *río* pueden evocar presencias masculinas a través de las cuales ellas llegan a encontrar reconocimiento. Más adelante se analizará el modo en que la belleza de una de las protagonistas puede resultar como el *fluir de un río* y cómo el sólo mirarla puede provocar

sensaciones pacíficas o maléficas, por lo que, derivado de este caso, se revisará la metáfora en la que los ojos son considerados la ventana del alma. Por último, se estudiará cómo la muerte puede hacer desencadenar un proceso de rememoración en el que una de las protagonistas, al ver reflejada su vida, encuentra la purificación necesaria para poder acceder a un “más allá”. Aunado a este hecho se analizará que esta transición es reflejo de prácticas y creencias milenarias en las que se creía que al fallecer se debía atravesar un río para poder acceder a una muerte definitiva.

Finalmente, en el séptimo capítulo, “Resonancias en la obra de María Luisa Bombal”, se hará una breve comparación de su obra con la novela *El habitante y su esperanza* de Pablo Neruda, para tratar de revertir lo dicho por otros análisis en los que se ve a su narrativa como ejemplo de “escritura femenina” (sólo porque fue escrita desde esta perspectiva autoral). Lo que pretende esta comparación es señalar que su prosa fue también parte de las innovaciones que desde las vanguardias comenzaron a cuestionar las escuelas literarias del pasado; y que su manera de mezclar realidad con fantasía inauguró uno de los caminos por los que la literatura latinoamericana de años posteriores llegaría a ser reconocida.

## Capítulo 1. Contextualización

*Sí, creo haber insinuado y hecho aceptar en nuestra novela aquel otro medio de expresión: el de dar énfasis y primera importancia no a la mera narrativa de los hechos, sino a la íntima, secreta historia de las inquietudes y motivos que los provocaran ser o les impidieran ser.*

María Luisa Bombal

Desde las primeras décadas del siglo XX existió un total rechazo hacia aquellas concepciones de vida que, heredadas del siglo pasado, ya no fueran capaces de responder a las nuevas necesidades sociales y estéticas que demandaba un mundo moderno en constante renovación. La vida en las ciudades se había enriquecido con la velocidad,<sup>1</sup> con innovaciones tecnológicas;<sup>2</sup> la concepción de lo humano se había transformado con las teorías psicoanalíticas y, sobre todo, con nuevas formas narrativas que daban cuenta de tales cambios. El surgimiento de sucesivos movimientos vanguardistas fue muestra de ello debido a que éstos no sólo reaccionaron contra la insuficiencia expresiva de las formas artísticas del pasado (realismo, naturalismo y costumbrismo), sino que manifestaron las nuevas leyes estéticas con las que regirían, a partir de ese momento, *su* forma de hacer arte.

Para explicar de mejor modo estas innovaciones narrativas haré referencia al contexto literario que tanto en París como en Buenos Aires y Santiago se vivió durante las primeras décadas del siglo XX, ya que en estas ciudades María Luisa Bombal se desarrolló personal, intelectual y artísticamente; así se conocerá la situación previa a 1935, fecha en que publicó su primer novela, *La última niebla*, y se podrá ubicar cronológica y activamente dentro de dicho contexto a esta escritora que se ha pretendido clasificar como un fenómeno al margen de la literatura de su época. Asimismo, se hablará de la recepción crítica de esta novela, de sus obras posteriores y de las razones por las que abandonó Chile.

---

<sup>1</sup> Filippo Marinetti, *Manifiesto del futurismo* [1909], citado en Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los ismos*, Madrid: Siruela, 2006, [1949], p. 264.

<sup>2</sup> El uso cada vez más cotidiano del automóvil, el vapor y el tranvía acortó distancias; el teléfono disminuyó los tiempos de espera en la correspondencia e hizo más inmediata la comunicación; la electricidad alargó la productividad de los días y el cinematógrafo contaba largas historias a través de imágenes por segundo. Estos aparatos ayudarían a cambiar la noción de tiempo y distancia.

## 1. Los primeros años de la vanguardia latinoamericana

Mientras la infancia de María Luisa transcurría tranquila entre Viña del Mar y Valparaíso, en la capital Vicente Huidobro leía en 1914, frente al Ateneo de Santiago, su manifiesto *Non serviam*; en éste revelaba su rechazo a la cansada descripción anecdótica y mimética que se hacía de la naturaleza al declarar:

Hasta ahora no hemos hecho otra cosa que imitar al mundo en sus aspectos, no hemos creado nada [...]. Hemos aceptado, sin mayor reflexión, el hecho de que no puede haber otras realidades que las que nos rodean, y no hemos pensado que nosotros también podemos crear realidades en un mundo nuestro, en un mundo que espera su fauna y su flora propias. Flora y fauna que sólo el poeta puede crear [...]. *Non serviam* [...], madre Natura. Yo tendré mis árboles que no serán como los tuyos, tendré mis montañas, tendré mis ríos y mis mares, tendré mi cielo y mis estrellas [...] míos y no los tuyos y no tienen por qué parecerse.<sup>3</sup>

Así indicaba cómo la poesía debía generar (de manera autónoma) realidades diferentes a las ya conocidas,<sup>4</sup> y cómo debía presentar hechos nunca vistos, que jamás existirían y que, sin embargo, gustarían ser presenciados algún día.<sup>5</sup> Por esta razón Huidobro dice que el poeta es más un creador que un espectador, ya que éste puede hacer prevalecer la invención sobre la emoción.

Según Jorge Schwartz esta primera proclama santiaguina (contra el realismo, naturalismo y el reciente apogeo del regionalismo) daría inicio a las vanguardias latinoamericanas; sin embargo, agrega que éstas se manifestarían más concretamente hacia la década de los años veinte, cuando varias publicaciones innovaran la estructura narrativa con la que el individuo veía, sentía y experimentaba su nuevo entorno.<sup>6</sup> Esto se hizo a través de relatos en los que el ensueño, la introspección y el fluir de conciencia rompieron la lógica y acostumbrada linealidad de otras narraciones; en ellos la atemporalidad o fragmentación del tiempo

---

<sup>3</sup> Vicente Huidobro, *Non serviam* [1914], en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México: FCE, 2002, [1991], pp. 101-102.

<sup>4</sup> Se refiere al academicismo, romanticismo y decadentismo que aún prevalecían en la poesía hispanoamericana. Maximino Fernández dice que en esta época, a pesar de las influencias del modernismo, la lectura de los rusos y de las novedades vanguardistas, en Chile aún se “mezclaban los postulados modernistas con momentos de observación naturalista y de hondo sentido social”; es decir, aún se hacía poesía con temáticas nacionalistas y costumbristas. En “Los nuevos poetas”, en *Grandes momentos de la literatura chilena*, Santiago de Chile: UMCE, 2004, pp. 97-101.

<sup>5</sup> Vicente Huidobro, *El creacionismo* [1925], en Jorge Schwartz, *op. cit.*, pp. 116-117.

<sup>6</sup> En Estados Unidos se publicaba *Desolación* de Gabriela Mistral y *The waste land* de T. S. Eliot; en México se publicaba *Andamios interiores* de Manuel Maples Arce; en Perú, *Trilce* de César Vallejo; en Buenos Aires, *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* de Oliverio Girondo, y en París, *Ulysses* de James Joyce. Todas estas obras datan del mismo año: 1922. En Jorge Schwartz, *op. cit.*, pp. 37-38.

cuestionaba “la racionalidad burguesa” con la que se habían edificado las estéticas anteriores, y se señalaba la nueva posición del sujeto, quien ahora se distanciaba y miraba la realidad como algo ajeno a *su nuevo sentir, a su nueva realidad*.<sup>7</sup>

Hacia 1923 Bombal se traslada a París junto con su madre y hermanas. En esta ciudad asiste a un colegio de monjas, lee a escritores franceses y nórdicos,<sup>8</sup> y puede entablar amistad con Ricardo Güiraldes. Por otra parte, su estadía en París también le permite presenciar el desarrollo del surrealismo, movimiento con el que no tuvo contacto alguno mientras fue estudiante en La Sorbona; ella misma años después aclararía que “los escándalos de los surrealistas eran totalmente ajenos a los estudiantes y no les importaban un pito, pues a ellos les importaban los textos, todo lo moderno, no”.<sup>9</sup> Palabras que resultan llamativas para algunos estudios que la consideran una escritora surrealista; y es que, debido a que en esa época el primer manifiesto surrealista anunciaba que la imaginación sería la encargada de asociar lo real *con* lo imaginario para contrarrestar así el “racionalismo absoluto” que regía la existencia de los individuos,<sup>10</sup> se ha pensado que sus relatos llegan a encajar con dicho postulado; más aún cuando en el segundo manifiesto se dijo que: “Todo nos induce a creer que existe un punto del espíritu en donde la vida y la muerte, lo real y lo imaginario, el pasado y el futuro, lo comunicable y lo incommunicable, lo alto y lo bajo, dejan de ser percibidos como contradictorios”,<sup>11</sup> tal y como sucedía con la niebla, el personaje de la amortajada y los mundos oníricos imaginados por las protagonistas de sus relatos.

## 2. Viejas y nuevas escuelas

Durante la época en que Bombal se encontraba estudiando la licenciatura de Literatura Francesa en la Sorbona, en Chile la literatura pasaba por un momento en el que, además de

---

<sup>7</sup> Hugo Achugar, “El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana” [1990], en *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México: UNAM, 1996.

<sup>8</sup> Entre los que destacan Prosper Mérimée y Knut Hamsun. Ágata Giglo menciona que la lectura de *Victoria* de Hamsun fue muy significativa para Bombal, porque ésta alimentó su “concepto sublime y romántico” del amor, en *María Luisa (Sobre la vida de María Luisa Bombal)*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1985, p. 37. Más allá de forjarle una visión trágica del amor con la que marcaría la vida de sus protagonistas, considero que existen elementos líricos de esta novela similares a sus relatos, específicamente con “El árbol” y *La amortajada*.

<sup>9</sup> María Luisa Bombal, “Testimonio autobiográfico”, s.f., en *María Luisa Bombal. Obras completas*, Lucía Guerra-C. (comp.), Santiago de Chile: Andrés Bello, 1996, p. 327.

<sup>10</sup> André Breton, *Primer manifiesto del surrealismo* [1924], en *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires: Argonauta, 2001, pp. 21 y 26.

<sup>11</sup> André Breton, *Segundo manifiesto del surrealismo* [1930], en *op. cit.*, p. 84.

las vanguardias, también narraciones de tipo rural intentaban idear nuevos temas y estructuras narrativas. Tales relatos pretendían retratar las costumbres del país, especialmente las de cada región, con el propósito de describir la particularidad geográfica de cada una para observar así la forma en que los personajes se adaptaban a *sus* tierras, se afrontaban a un problema y se forjaban una personalidad.<sup>12</sup> Cabe aclarar que en este tipo de narraciones iba implícita cierta perspectiva naturalista con la que también se marcaba el determinismo en la vida de los personajes. Tal perspectiva, dice José Promis, evidenciaba la vigencia del “mito de la innata inferioridad” con el que se popularizó la idea de que los escritores nacionales eran menores con respecto a los europeos, y con el cual se instruyó a los novelistas diciéndoles que sólo les estaba permitido concentrar unitariamente su interés en la representación “objetiva” de los elementos característicos del medio inmediato; es decir, copiando el modelo y la realidad, sin que tuvieran la oportunidad de aventurarse a algo que fuera estéticamente novedoso o revolucionario.<sup>13</sup>

Esta ortopedia ocasionó que un grupo de escritores, los imaginistas, defendiera la innata tendencia del ser humano a idear mundos que lo hicieran descansar de la vulgar realidad, puesto que para ellos imaginar era una necesidad vital y no simplemente una forma evasiva o escapista del presente. Tal desacuerdo haría ver que aquello dicho por Huidobro desde 1914 finalmente era palpable dentro de la narrativa chilena de los años veinte, ya que los imaginistas (Salvador Reyes, Luis Enrique Délano, Ángel Cruchaga Santa María y otros) no sólo se habían opuesto al celebrado criollismo y regionalismo, sino que habían defendido aquellos mundos lejanos y fantásticos creados por la imaginación, una práctica completamente despreciada por las ideas de progreso de la época; pero que fue un importante antecedente a la prosa de Bombal.<sup>14</sup>

---

<sup>12</sup> Maximino Fernández dice que esta práctica originaría novelas como *La vorágine* [1924], *Don Segundo Sombra* [1926] y *Doña Bárbara* [1929]; que aluden a Colombia, Argentina y Venezuela, respectivamente, en *op. cit.*, p. 91. En el caso chileno, Mariano Latorre fue el más representativo en las novelas de este tipo; él recorrió Chile y dijo que éste tenía siete regiones particulares, en “Chile, país de rincones”, en *Testimonios y documentos de la literatura chilena*, José Promis (comp.), Santiago de Chile: Andrés Bello, 1995, p. 196.

<sup>13</sup> José Promis, “*La última niebla* en el contexto novelesco de 1930/1935”, en *Literatura Chilena, Creación y Crítica*, Hollywood, vol. 8, núm. 29, jul.-sep. de 1984, p. 2.

<sup>14</sup> Asimismo, en 1926 Pablo Neruda ya había publicado *El habitante y su esperanza*, pequeña novela lírica que fragmentaba la tradicional linealidad narrativa y daba más preponderancia al monólogo interior que a la descripción del paisaje.



### 3. Santiago y Buenos Aires, lugares propicios para la creación

Como la actuación no era bien vista por la familia de Bombal, una vez que fue descubierta por su tutor actuando a escondidas en un teatro de París, éste la mandó de regreso a Chile. De este modo, Bombal, quien estaba a punto de cumplir los veintiún años, llega en barco al puerto de Viña del Mar en abril de 1931.<sup>15</sup>

Tras una breve estancia en Viña del Mar, Bombal se traslada a la capital. En ese entonces Santiago era el semillero de numerosos cuartelazos que impedían la instauración de una república socialista y la sede de frecuentes manifestaciones populares que intentaban mejorar las condiciones de trabajo de los obreros, mineros y salitreros. Fue dentro de ese contexto político y social que, gracias a sus hermanas, conoce a Pablo Neruda, escritor con quien entablaría una gran amistad y gracias al cual conocería a Juvencio Valle, Tomás Lago, Homero Arce, Diego Muñoz, Marta Brunet, Lautaro García y muchos más.

Por otra parte, es también en Santiago donde María Luisa ha podido mantener una relación sentimental con un hombre del que se ha enamorado profundamente. No obstante, cuando Bombal se percata de que esta relación ha ido desvaneciéndose, ella, en un acto desesperado se dispara en el hombro izquierdo para recuperar de nuevo su atención. Lo logra, pero sólo para que éste le aconseje poner distancia entre ellos y para ofrecerse a pagarle un pasaje de ida a Buenos Aires. Ella acepta.

En 1933 Pablo Neruda se encuentra como cónsul de Chile en Buenos Aires y, enterado de la desgracia de su amiga, la invita a vivir con él y con su esposa. En esta ciudad es él nuevamente quien le presenta a sus amigos: Oliverio Girondo, Norah Lange, Conrado Nalé Roxlo, Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo, Federico García Lorca y Jorge Larco.

Aunque el motivo que la condujo a Buenos Aires fue adverso, puede decirse que gracias a éste y al ambiente literario a su alrededor, pudo producirse en ella un trance creativo que la llevó hasta *La última niebla*. Esto no sólo porque la escritura pudo haberle servido de remedio, sino porque compartió dicho proceso con Neruda. Giglo cuenta que mientras ella escribía su novela a un lado de la mesa de la cocina, Neruda le hacía compañía del otro mientras él componía los poemas de *Residencia en la tierra II*.

---

<sup>15</sup> Éstos y los demás sucesos referidos a continuación se relatan en Ágata Giglo, *op. cit.*, pp. 31-79.

Este ritual de escritura se extendería del otoño de 1933 a la primavera de 1934; sin embargo, este ambiente propicio y hasta feliz para la creación no duraría para siempre, pues Neruda, al ser designado cónsul en Barcelona tuvo que marcharse. De este modo, tras la partida de su amigo, Bombal alquiló un cuarto y se encerró ahí a terminar su novela. Durante este periodo visitaba con frecuencia a Oliverio Girondo y Norah Lange, quienes, interesados en su novela, la ayudaron a conseguir un editor. *La última niebla* apareció publicada en Buenos Aires por la editorial Colombo en el verano de 1935, con un prólogo de Norah Lange e ilustraciones de Jorge Larco.

#### **4. Efervescencias utópicas en la niebla**

El recrudecimiento de la lucha ideológica entre fascismo, nazismo, comunismo, socialismo y liberalismo, así como los imperialismos en expansión y el capitalismo monopolista provocaron que a lo largo de los años treinta se fortalecieran los frentes populares que exigían una vida más justa y digna.<sup>16</sup> Tales organizaciones encontraron apoyo en el arte, especialmente en el proyecto utópico del surrealismo y en la literatura de compromiso social que denunciaba las condiciones de vida desfavorables que, producto del orden establecido en favor del progreso y el privilegio de unos pocos, la mayor parte de la población tuvo que padecer para sobrevivir. Fue a la luz de esta estética predominante, que *La última niebla* fue excluida del resto de las producciones literarias chilenas de la década; pues, además de que no fue publicada en Chile hasta 1941, fue vista como una novela evasiva: “un texto al servicio de una actitud literaria que evadía el compromiso social asumido por otros relatos, [porque...] en lugar de una visión realista y crítica de la sociedad se ensayaba más en una suerte de inmersión en lo onírico, en lo mágico o en lo fantástico”.<sup>17</sup>

Para señalar el error de esta exclusión José Promis menciona que algunas novelas contemporáneas a *La última niebla*, como *De repente* (1933) de Diego Muñoz y *Miltín* (1935) y *Ayer* (1935) de Juan Emar, también muestran un distanciamiento respecto al orden narrativo tradicional y no aluden, necesariamente, a temas sociales; pues explica que el principio común de estas narraciones reside en que ya no es la dominación material del medio ni la lucha instintiva por la conservación de la especie el móvil que guía el comportamiento

---

<sup>16</sup> Palabras de João Luis Lafetá citadas por Jorge Schwartz, en *op. cit.*, p. 39.

<sup>17</sup> José Promis refiere los juicios que la crítica ha hecho de esta novela, en *op. cit.*, p. 3.

humano, sino los pensamientos que los personajes van teniendo al desplazarse dentro del plano mental o ficcional, ya que sólo así podían defenderse de la hostilidad del medio económico-social, refugiarse de la miseria y la soledad o imaginar un encuentro con el otro.<sup>18</sup>

Por su parte, Amado Alonso también trata este último punto en el artículo “La aparición de una novelista” cuando explica que es el hecho de que en *La última niebla* realidad y fantasía se identifiquen en el ensueño (y originen un mundo “conscientemente provisional” donde la protagonista se refugia de su falta de amor y en el que imagina que vuelve a ver a su amante),<sup>19</sup> el elemento por el que probablemente la crítica de ese tiempo tildó a esta novela de evasiva respecto de la situación política y social de la década; y es que, según Alonso, tanto refugiarse en el ensueño terminó dejando encerrada a la protagonista entre los ingrátidos muros de la niebla, del sentimiento y de la fantasía; provocando que ensueño y niebla, que habían sido “toda la fuerza” lírica de la novela (porque lograron colocar lo ficticio dentro de la realidad), también sean “toda [su] debilidad”.<sup>20</sup>

No obstante, ¿no es esta dualidad entre realidad y ensueño el mismo conflicto que existía entre imaginistas y criollistas? Ambas perspectivas convivían en la misma escena literaria durante los años veinte y no por eso se excluyó a alguno de sus representantes de dicho contexto; por ello, siguiendo esta lógica, no habría por qué separar a *La última niebla* del ambiente literario de los años treinta, pues aunque Bombal declarara más adelante que ella escribía por gusto y no porque tuviera un compromiso con la política o la sociedad,<sup>21</sup> se observa que la aparición de *La última niebla* se encuentra inserta dentro de ese momento en que la literatura no sólo de su país, sino del resto de América y del mundo, también buscaba las formas expresivas que reformularan la visión cientificista con la que se describía y vivía la vida.

## **5. Universos prolíficos entre lo real y lo fantástico**

A finales de los años treinta Bombal se encuentra escribiendo la historia de una mujer que desde su caja mortuoria rememora su vida pasada. En un principio este proyecto no tendría

---

<sup>18</sup> José Promis, *op. cit.*, p. 3.

<sup>19</sup> Amado Alonso, “Aparición de una novelista”, en MLB, *La última niebla*, Santiago de Chile: Nascimento, 1941, pp. 22-23. Este artículo, originalmente publicado en 1936 por la revista *Nosotros*, más tarde se convirtió en el prólogo de esta edición.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 26.

<sup>21</sup> MLB, “Testimonio Autobiográfico”, p. 330.

un buen pronóstico dado que Borges le dijo: “Ese argumento es de ejecución imposible. Corres dos riesgos graves: o la muerta va a oscurecer los hechos humanos, o los hechos humanos van a opacar la parte sobrenatural. No creo que puedas hacerlo”.<sup>22</sup> No obstante, este episodio es conocido porque Borges lo comparte en su reseña hecha a *La amortajada*; publicada en Buenos Aires por la editorial Sur en abril de 1938.<sup>23</sup>

En esta novela será notoria la confusión entre lo real y lo fantástico, ya que una muerta que *escucha y siente* es la protagonista que desde su féretro rememora su vida conforme los dolientes se acercan a ella para despedirse. Gracias a este hecho *La amortajada* representa una ruptura respecto del canon literario,<sup>24</sup> pues no sólo el hilo narrativo se encuentra fragmentado a causa de los recuerdos que van y vienen dentro de la mente de la protagonista, sino porque ya no se describe al paisaje detalladamente como si éste fuera la fuerza que moldea su carácter; al contrario, ahora son los recuerdos de la amortajada los que establecen correspondencias anímicas entre ella y la naturaleza.

Son estas “correspondencias” las que podrían marcar una diferencia entre sus relatos y los de ciertas narraciones vanguardistas debido a que estas últimas suelen tratar temas como el progreso y la modernización de las ciudades (allí aparecen rascacielos, ascensores, puentes, tranvías, automóviles, aeroplanos, la velocidad), mientras que en los relatos bombalianos es visible la conservación del vínculo intrínseco que el individuo mantiene con la naturaleza: tan intrínseco, que hablan de la muerte y cómo la amortajada “crucificada a la tierra, sufre y goza en su carne el ir y venir”<sup>25</sup> de la vida *en* la tierra. Amado Alonso había dicho desde la publicación de *La última niebla* que Bombal hablaba con una “emoción nada impresionista, que no contesta a sensaciones del exterior, que no es la réplica de los estímulos del mundo circundante; [sino] una emoción radical, nacida de los impulsos primarios [sic]”.<sup>26</sup>

Y en efecto, sus impulsos emergen de su pasión por lo personal, lo íntimo, la naturaleza y el misterio.<sup>27</sup> Como ejemplo están: el cuento “Las islas nuevas” (publicado en 1939 por *Sur*),

---

<sup>22</sup> Jorge Luis Borges, “La amortajada”, en *Sur*, Buenos Aires, vol. 8, no. 47, 1938, p. 81.

<sup>23</sup> Ese mismo año Gabriela Mistral publicaba *Tala* y surgía el grupo surrealista La Mandrágora.

<sup>24</sup> Aunque el Dr. José Manuel Mateo dice que el primero en explorar esta línea narrativa fue Joaquim Machado de Assis con las *Memorias póstumas de Blas Cubas*, novela publicada por entregas en 1880.

<sup>25</sup> María Luisa Bombal, *La amortajada* [1938], en *MLB. Obras completas*, p. 176.

<sup>26</sup> Amado Alonso, *op. cit.*, p. 25.

<sup>27</sup> MLB, “Testimonio autobiográfico”, p. 338.

que trata la historia de una mujer a la que inexplicablemente le crece un ala en el hombro derecho y vive cercana a un lago donde aparecen y desaparecen isletas de misterioso comportamiento; el cuento “El árbol” (también publicado por *Sur* en 1939), en el que la realidad es completamente desplazada por el ensueño provocado por la oscuridad de una sala de conciertos mientras son interpretadas piezas de Mozart, Beethoven y Chopin, y en donde pasado y presente se confunden líricamente; el cuento “Trenzas” (publicado por la revista *Saber Vivir* de Buenos Aires en 1940), en el que un bosque se encuentra unido a las mismas raíces terrestres a las que se halla conectada la cabellera de una mujer, razón aparente por la que muere “asfixiada” mientras se incendia dicho bosque, y el cuento “La historia de María Griselda” (publicado por *Sur* en 1946), en el que se habla de una mujer cuya “belleza es también un estigma”,<sup>28</sup> pues tanta maravilla sólo siembra la tragedia a su paso.

Todos los anteriores son ejemplos de relatos en los que realidad y ficción se entremezclan y parecen posibles. Incluso Bombal años más tarde explicaría que “Las islas nuevas” tuvo origen en un hecho extraordinario que le tocó presenciar en la pampa argentina, donde vio cómo ciertas lagunas disminuían sus aguas misteriosamente para dejar al descubierto varias isletas que al poco tiempo volvían a desaparecer, y que el cuento “Trenzas” “ocurrió efectivamente a dos hermanas[:] Mientras una estaba en la quinta, la otra moría a la misma hora en que se estaba quemando el bosque... Pasó en la Quinta Vergara, allá en Viña”.<sup>29</sup> Anécdotas de las que da referencia del lugar exacto en el que ocurrieron estos hechos como si pretendiera señalar que este tipo de eventos simultáneos y por ello extraordinarios también llegan a suceder en la realidad y no solamente en la imaginación.

## 6. Autoexilio

A pesar de que las cosas comenzaban a ser favorables para su reconocimiento como escritora,<sup>30</sup> en mayo de 1942 Bombal decide marcharse definitivamente de Chile (debido a que quería alejarse del escándalo provocado por su intento de homicidio contra el amante que había conocido hacía casi diez años<sup>31</sup>). Este distanciamiento primero la llevaría a

---

<sup>28</sup> MLB, “Testimonio autobiográfico”, p. 341.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 340.

<sup>30</sup> La editorial Nascimento había publicado en noviembre de 1941 *La última niebla* y *La amortajada*, ambas inéditas en Chile. Éstas recibirían buenas críticas en los diarios nacionales, especialmente *La amortajada*, que obtuvo el Premio Municipal de Novela de Santiago en mayo de 1942.

<sup>31</sup> Ágata Giglo, “Capítulo Décimo”, en *op. cit.*, pp. 103-113.

establecerse en Washington, lugar en el cual se dedicaría a doblar películas al español; y después a Nueva York, donde trabajaría como publicista y conocería a Raphael Fal de Saint Phall, su futuro marido y padre de su hija Brigitte.

En esos años se dedica a traducir al inglés *La última niebla* y *La amortajada* (la primera publicada en Nueva York en 1947 con el nombre *House of mist*, y la segunda un año después en Inglaterra con el nombre *The shrouded woman*). En años sucesivos Bombal seguirá viviendo en Nueva York y se dedicará a realizar guiones cinematográficos; no obstante, salvo estos datos, la década de los cincuenta es oscura, ya que deja de publicar. Las nulas publicaciones o reediciones de su obra favorecerían a que en Chile se creara un halo mítico alrededor de su nombre, pues todo mundo elogiaba sus novelas, mas nadie conocía a su autora. Muchos incluso la creyeron muerta.

No es sino hasta que la revista *Viña del Mar* publica en 1960 “La maja y el ruiseñor” que Bombal resurge de las tinieblas y regresa a Chile después de casi veinte años de ausencia. No obstante, sólo en 1972 terminarán sus esporádicas visitas y se establecerá de forma definitiva en el sur; esto porque su deteriorada salud física demandaba cuidados, y porque una de sus hermanas se ofreció a cuidarla durante una temporada en Buenos Aires.<sup>32</sup>

## **7. Reparición de una novelista**

En 1973 regresa a Santiago, pero, como si la desgracia la persiguiera, en septiembre de ese año muere su gran amigo Pablo Neruda y se suscita el golpe de Estado contra Salvador Allende. Sin embargo, no todo fue desgracia para ella en los setenta, ya que en esa década recibe la atención, cariño y reconocimiento que ella misma, involuntariamente, se había negado al mantenerse tan alejada de su país. La invitan a realizar colaboraciones, conferencias, le hacen entrevistas y se escriben artículos sobre ella. En 1974 recibe el Premio Ricardo Latcham del Pen Club de Chile y en 1976 el Libro de Oro otorgado por la Agrupación de Amigos del Libro por *La historia de María Griselda*, la cual había permanecido inédita en Chile y que fue publicada como novela.

En marzo de 1977 la Universidad de Valparaíso publica la segunda edición de *La historia de María Griselda* con honores, puesto que Borges es el encargado de anunciarla. Dicha

---

<sup>32</sup> Allí intenta escribir *Cain*, novela filosófica en la que el protagonista sostiene una plática con Dios. Esta novela nunca fue terminada y tampoco se sabe qué fue de ella.

publicación sirve como pretexto para galardones sucesivos debido a que en ese año recibe el Premio Academia (otorgado por la Academia Chilena de la Lengua) y en 1978 el Premio Joaquín Edwards Bello; no obstante, nunca le será otorgado el Premio Nacional de Literatura. Para referirse a esta situación Sara Vial explica que la publicación de *La historia de María Griselda* en 1977 se hizo con la intención de que los jueces encargados de otorgar el premio consideraran a Bombal, ya que ésta se había mantenido alejada de la escena literaria mientras vivió en Estados Unidos; los amigos y editores de Bombal pensaban que si María Griselda se echaba a caminar frente a los jueces, la autora de “sólo dos novelas”, al dar a conocer una tercera, podría hacer que los jueces la voltearan a ver.<sup>33</sup> Esto no ocurrió así.

Poco tiempo después de esta situación, su escasa solvencia económica y su alcoholismo provocarían que terminara en una casa de reposo. En ese lugar moriría a causa de un coma hepático el 6 de mayo de 1980, a los 79 años de edad. Junto con ella morirían las trágicas, condenadas y hasta maléficas existencias de sus protagonistas, pero perdurarían (y aún lo hacen) los mundos poéticos creados por la niebla, el encanto de la música, la espesura del bosque, la brisa del mar y el umbral entre la vida y la muerte que hoy, en este estudio, intentan revalorarse.

---

<sup>33</sup> En “Palabras necesarias”, en MLB, *La historia de María Griselda*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1994. p. 5. En esta página también cuenta que su amiga le decía: “Rulfo ha escrito solamente dos novelas y nadie se lo reprocha: en mí parece poco”. Estas palabras probablemente manifesten su descontento al ver que, en otro país, alguien con una obra no tan numerosa como la suya sí era reconocido.

## Capítulo 2. Los múltiples rostros de la imagen

*Y es tarea del poeta hallar, inventar, el lenguaje especial y único que convenga a la expresión de su personalidad y sentimientos. Tal lenguaje debe recurrir a símbolos: no se puede transmitir directamente algo tan peculiar, fugaz y vago, mediante afirmaciones o descripciones, sino únicamente mediante la sucesión de palabras, imágenes, que servirán para sugerírselo al lector.*

Edmund Wilson

La acepción común de imagen es de una “figura, *representación*, semejanza y apariencia” de algo, o de una “*representación* viva y eficaz de una cosa por medio del lenguaje”.<sup>1</sup> Ambas definiciones coinciden en la *representación* porque una imagen puede *sustituir* la realidad, ya sea a través de palabras, estatuas, efigies o pinturas;<sup>2</sup> no obstante, este tipo de definiciones ha hecho creer que cualquier palabra referida dentro de un texto literario (que haga alusión a un objeto de la realidad, como un lápiz, un gato, una flor o una lágrima) es una “imagen” sólo porque está siendo reproducida en una realidad ficticia en la mente del lector. El significado de imagen es más profundo: según Marcel Raymond, una imagen se suscita en el pensamiento cuando “las palabras dejan de ser signos para participar en las cosas mismas, en las realidades psíquicas que evocan”;<sup>3</sup> esto, cuando las palabras dejan de referir parcialmente a su significado literal, para aludir a otro sentido oculto, el cual, deberá ser descifrado porque se ha inspirado en “elementos imaginarios fundados en una visión o intuición [artística]”.<sup>4</sup>

Lo anterior podría ejemplificarse de mejor modo con sentimientos como el amor, el odio, el miedo o la envidia, pues ¿de qué manera se los podría plasmar en imágenes si carecen de sujeción material a la realidad? Un modo sería aludir a los efectos somáticos que producen en el cuerpo, y la otra, como explica Theodore Ziolkowski, sería “señalar” aquello que los causa y no el nombre de su abstracción; por ejemplo, si en un relato se mencionara que un personaje ha salido huyendo después de haber visto un *féretro* en donde se hallaba un *cadáver*,<sup>5</sup> puede inferirse que dicho personaje le teme a la muerte porque la ha visto así

---

<sup>1</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, s.v. ‘imagen’, 15ª ed., Madrid: Calpe, 1925, p. 675. Las cursivas son mías.

<sup>2</sup> Parte de la segunda acepción de ‘imagen’, en *Ídem*.

<sup>3</sup> Marcel Raymond, *De Baudelaire al surrealismo*, México: FCE, 1960, p. 12.

<sup>4</sup> Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, s.v. ‘imagen’, 23ª ed., Madrid, 2014. [Recurso en línea: <http://dle.rae.es/?id=KzwDY4y>; fecha de consulta: 10 de diciembre de 2015].

<sup>5</sup> El ejemplo es mío.



representada; de este modo se haría “icónicamente visible” lo materialmente intangible a los sentidos.<sup>6</sup> Tal particularidad haría que dichas imágenes, debido a su uso y colocación en el texto, adquirieran un sentido diferente al usual e incluso más complejo del que encarnan en realidad, pues dejarían de ser meros accesorios dentro de la narración, para convertirse en portadoras de nuevos significados; es decir: en *imágenes poéticas*.

## 2.1 La imagen poética

El hecho de que ciertas imágenes hagan perceptible las sensaciones o emociones que escapan a la vista, o que den otra fisonomía a objetos que comúnmente no tendrían nada extraordinario, es aquello que las dota de un valor artístico o “poético”. Vicente Huidobro decía que “El artista obtiene sus motivos y sus elementos del mundo objetivo, los transforma y los combina, y los devuelve al mundo objetivo bajo la forma de nuevos hechos”,<sup>7</sup> esto es cierto, pues más allá de tradiciones literarias o movimientos estéticos, lo que al final vuelve poéticas ciertas imágenes es el modo en que el artista ha figurado realidades alternas y la manera en que ha creado caminos que amplifiquen los límites que ordinariamente consolidan la realidad. Únicamente así le es posible expresar emociones imposibles de definir objetiva y desapasionadamente. Cabe aclarar que estas imágenes no sólo son poéticas porque hacen presente “otra” realidad que incita al lector a percatarse (o incluso sentir) las emociones que experimenta el personaje, sino porque éstas llevan implícito un esfuerzo creativo producido mediante el empleo de ciertas figuras retóricas para que, en conjunto, expresen orientaciones semánticas inabarcables en la linealidad del lenguaje común. Asimismo, la utilización de dichas imágenes en momentos o puntos significativos dentro de la narración las hará adquirir tintes poéticos.

Lo anterior sucede con la *imagen del agua* en la obra de María Luisa Bombal, pues a través de ella se abre una dimensión en la que se reflejan los estados anímicos de los personajes. Esta imagen acuática representada a través de una *fuentes*, el *mar*, la *lluvia*, la *niebla* o un *estanque*, si bien hace referencia a lugares y a estados físicos que son sensibles a la vista, el tacto y el oído, ha dejado de ser un ornamento sin intención dentro de la narración porque ahora simbólicamente provoca otros sentidos no delineados por la realidad, es decir,

---

<sup>6</sup> Theodore Ziolkowski, *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*, Madrid: Taurus, 1980, p. 21.

<sup>7</sup> Vicente Huidobro, *La creación pura* [1921], en Jorge Schwartz, *op. cit.*, p. 112.

sentidos poéticos que extrapolan las relaciones entre lo real y lo imaginario, o lo íntimo y lo exterior de quien las enuncia. Esto ocurre porque el agua deja de ser un “Cuerpo formado por la combinación de un volumen de oxígeno y dos de hidrogeno [...], inodoro, insípido, que refracta la luz, disuelve muchas substancias [...]”,<sup>8</sup> para convertirse en un símbolo. Y es que el agua es una fuente de imágenes con sentidos muy distintos a los atribuidos científicamente, ya que su condición orgánica y elemental, capaz de “forma[r] la lluvia, las fuentes, los ríos y los mares”<sup>9</sup> es más valiosa y expresiva desde el punto de vista literario. El agua, según Gaston Bachelard, es el sitio reiterado donde cada individuo es capaz de reconocerse a causa del reflejo, las experiencias y sensaciones que de ella obtiene, porque en ella el ser “toma conciencia de su intimidad”, de su imagen.<sup>10</sup>

### 2.1.1 Las formas de clasificar una imagen poética

En *La creación pura* Vicente Huidobro explica que la selección que el artista hace de ciertos fenómenos del mundo objetivo, para realizar con ellos la obra que pretende, conforma un sistema; y que la manera en que estos elementos se expresan como un “hecho nuevo” en ese mundo objetivo constituyen una técnica. Por otra parte, agrega que esta técnica es la que une el mundo objetivo con el mundo subjetivo; por lo que, para interpretar lo que el artista intenta decir, es necesario realizar un análisis de la técnica, o sea, de los elementos o imágenes que ha utilizado, su forma y los momentos en que éstos han aparecido en el texto.<sup>11</sup>

Con lo anterior puede decirse que si el *agua* es un fenómeno tomado del mundo objetivo, es un sistema; y que a través de su reiterada presencia, metamorfosis y locaciones configura una técnica. Para realizar el análisis de dicha técnica me parece pertinente utilizar la división que Theodore Ziolkowski propone para estudiar una imagen literaria, pues con ella se esclarece la confusión existente entre tema, motivo y símbolo; categorías utilizadas indistintamente dentro del análisis literario y que son importantes para esta investigación.

---

<sup>8</sup> *Diccionario de la lengua española*, s.v. ‘agua’, 1925, p. 34.

<sup>9</sup> Esto se dice dentro de la misma definición anteriormente citada. En la edición de 2014 se agrega que ésta es el “componente más abundante de la superficie terrestre y el mayoritario de todos los organismos vivos”; por lo cual podría decirse que en efecto existe cierto reconocimiento por parte del ser humano *en* ella.

<sup>10</sup> Gaston Bachelard, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México: FCE, 1978, [1942], p. 83.

<sup>11</sup> Vicente Huidobro, *La creación pura*, p. 112.

Ziolkoswki señala que una imagen literaria “puede *ser* algo, puede *hacer* algo o puede *significar* algo”; es decir: puede considerarse un *tema*, un *motivo* o un *símbolo* respectivamente.<sup>12</sup>

Un tema, concepto en principio utilizado por el lenguaje musical, comúnmente se refiere al “asunto general que en su argumento desarrolla una obra literaria”<sup>13</sup> o cualquier tipo de texto. No obstante, también puede referir a la “específica configuración literaria de una vida ejemplar o arquetípica a través del mito o en ocasiones, de la historia”; de allí que Ulises represente el tema del héroe, o que se hable del tema faústico o donjuanesco dentro de una obra, ya que estos personajes señalan “rasgos de carácter inconfundible” que se han ido conformando y repitiendo a lo largo de la historia literaria.<sup>14</sup>

Por otro lado, un motivo, como su nombre lo indica, es aquello que estimula una situación o la causa que conduce a la acción dentro del relato: éste puede ser el origen de la trama principal o bien, ser una de las partes que configuran un conjunto mayor; por ejemplo: “el motivo de la resurrección [es un] elemento constitutivo a temas tan dispares entre sí como los de Osiris, Adonis, Proserpina y Jesús”<sup>15</sup>.

A pesar de que actualmente motivo y tema son considerados sinónimos,<sup>16</sup> ambos se distinguen en que un motivo *hace* algo y representa una actividad, ya sea la búsqueda (de amor, fortuna, la verdad), una huida (del destino, la muerte), las ansias de sobrevivir (un naufragio, la vida), etcétera; mientras que un tema *es* un algo o un alguien personificado que se caracteriza por las decisiones y acciones emprendidas ante un conflicto. Por tales razones la *imagen del agua* en estos relatos no podría ser analizada como tema en el sentido que le da Ziolkoswki, porque no encarna entes mitológicos, arquetípicos o literarios; y tampoco podría ser estudiada como motivo porque no conduce a una acción como tal, sino que despliega los momentos introspectivos de los personajes.

A pesar de dicha aclaración, el término “motivo” podría seguir causando enredo a la hora de analizar el *agua*, pues ahora también se dice que: “En arte, [es un] rasgo característico que

---

<sup>12</sup> Theodore Ziolkoswki, *op. cit.*, p. 22.

<sup>13</sup> *Diccionario de la lengua española*, s.v. ‘tema’, 2014. [Recurso en línea: <http://dle.rae.es/?id=ZOke7eQ>; fecha de consulta: 8 de febrero de 2016].

<sup>14</sup> Esto lo explica Theodore Ziolkoswki, en *op. cit.*, pp. 22 y 23.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>16</sup> *Diccionario de sinónimos y antónimos*, s.v. ‘motivo’, Madrid: Gredos, 2009, p. 692.

se repite en una obra o en un conjunto de ellas”<sup>17</sup> y al ser el *agua* un “rasgo repetitivo” en la obra de Bombal, podría ser analizada como tal. Sin embargo, desde mi punto de vista, y como se verá más adelante, las reiteradas imágenes del agua en estos relatos constituyen más un símbolo que un motivo porque en lugar de provocar acciones, expresan sentidos ocultos que no sólo “trasciende[n] las asociaciones inmediatas resultantes de la experiencia”<sup>18</sup>, sino que manifiestan el sentir de los personajes a partir de sus imágenes; ya William York Tindall decía que “una imagen se vuelve un símbolo [...] cuando es una encarnación verbal de ideas o sentimientos”.<sup>19</sup>

## 2.2 La función simbólica

Todo símbolo posee una *función* encargada de relacionar el sentido consciente y racional que percibe con precisión los objetos de la realidad *con* la materia primaria que emana del fondo del inconsciente.<sup>20</sup> Esto es así porque a través del símbolo se pueden prolongar o expresar experiencias contemplativas en las que se ha tenido una revelación o un momento creativo. De allí que el lenguaje poético acuda algunas veces al símbolo, pues lo hace para poder crear atmósferas que manifiesten lo inefable, las imágenes que “centellean como la espuma sobre las olas”<sup>21</sup> en la mente, o para hacer “icónicamente visibles” los misterios arraigados en lo más profundo del inconsciente; y es que el símbolo, a través de dicha función, origina exámenes de introspección a través de los cuales el individuo reconoce su personalidad y su presencia en el mundo.

Para conocer o interpretar este tipo de sentimientos en los personajes de un relato es necesario estudiar las imágenes que los representan, no sólo en un momento específico de la

---

<sup>17</sup> Tercera acepción de ‘motivo’, en *Diccionario de la lengua española*, 2014. [Recurso en línea: <http://dle.rae.es/?id=PwDYZFz>; fecha de consulta: 17 de diciembre de 2015].

<sup>18</sup> Theodore Ziolkowski, *op. cit.*, p. 24.

<sup>19</sup> Ziolkowski cita las palabras de William York Tindall, en *Ídem*.

<sup>20</sup> Esta definición es la etimología de la palabra *Sinnbild* (‘símbolo’ en alemán), en Gilbert Durand, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu, 2007, [1968], p. 74. Respecto a los símbolos José Olives Puig (“Prólogo”, en *Diccionario de los símbolos*, Jean Chevalier (coord.), Barcelona: Herder, 1986, p. 11) dice que éstos son el más antiguo cantar encontrado en la naturaleza virgen, ya que en tiempos en los que el hombre no poseía la tecnología y los procesos científicos para entender racionalmente el mundo, ésta fue la única “herramienta” visible que le permitió imaginar su origen. Con los cuatro elementos naturales: agua, fuego, tierra y aire, se trató de explicar la vida en la Tierra y se ayudó a la expresión del hombre, gracias a ellos se idearon verbos como nadar, volar, quemar o enterrar, y pudieron nombrarse las sensaciones físicas que se suscitaban en el cuerpo al momento de interactuar con ellos.

<sup>21</sup> Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 11. Esta misma idea, en la que las imágenes “centellean”, me hizo recordar la definición “Fisiológica” que se da de ‘imagen’ en el *Diccionario... de 1925* (p. 675), que dice: “La que después de haber contemplado un objeto con mucha intensidad, persiste en el ojo, aunque con colores cambiados”.

narración, sino a lo largo de toda ella; incluso podría decirse que para evitar malinterpretaciones de la causa que ha ideado tales imágenes, es necesario estudiar gran parte de la obra de quien las ha creado para notar que existen ciertas frases, imágenes o situaciones que son recurrentes a lo largo de ella y que forman parte de una poética personal, o bien, un sistema.

Por esta razón, diré que Bombal a lo largo de su prosa siempre dotó a la *imagen del agua* de una misma *función*: la de expresar, a través de ella, la intimidad anímica de sus personajes; y todo porque el *agua* es igual de cíclica y multifacética que el símbolo; ella puede manifestarse como líquido cristalino, como niebla, hielo, granizo, lluvia, y también se le puede encontrar en el mar, ríos o glaciares. Las correspondencias simbólicas entre los estados anímicos del individuo y los estados de la materia existen gracias a la unión del imaginario con la realidad; en este caso, el agua es un elemento “real” a partir del cual se generan atmósferas, se expresan sentimientos, se recrea la memoria y se da el reconocimiento de uno mismo; y es simbólica porque de ella lo recóndito emerge y se hace visible. Esta investigación, repito, pretende descifrar e interpretar ese sentido poético y simbólico adquirido por las *imágenes del agua* en la narrativa de María Luisa Bombal.

### **2.3 El símbolo poético. ¿Una idea heredada del romanticismo?**

La poesía a lo largo de su historia ha ayudado a encontrar las imágenes que correspondan de forma espiritual y material a los estados anímicos del individuo; y tanto románticos como simbolistas han creado imágenes con este fin.

Particularmente el romanticismo, cansado de ver la vida organizada como un todo mecánico, trató de defender el vínculo que el humano aún mantenía con la naturaleza, por lo que vio Naturaleza-y-Hombre como un organismo interdependiente que se afectaba el uno al otro. Por su parte, el simbolismo francés observó este mismo fenómeno cuando advirtió que la naturaleza era “un inmenso depósito de analogías y [...] una especie de excitante para la imaginación” en el que podía encontrar las imágenes que correspondieran a los estados espirituales del individuo.<sup>22</sup> Tal descubrimiento los llevaría a verse inspirados por el romanticismo, específicamente por la manera en que Poe innovó el lenguaje poético al lograr unir lo material *con* lo intrínsecamente espiritual (y generar así las atmósferas que suscitaran

---

<sup>22</sup> Marcel Raymond, *op. cit.*, p. 17.

en el lector las mismas sensaciones que experimentaban los personajes de sus narraciones), por el *vers libre* y por la manera tan eficaz e instantánea en que la música lograba despertar estados de ánimo tan dispares (como la alegría o la tristeza) en quienes la escuchaban.

Hago mención de estas características porque ellas se observan en la narrativa bombaliana: elementos tomados de la naturaleza y devueltos al presente ya re-creados; imágenes hechas símbolo; estados de ánimo y rememoraciones provocados por la música; ensoñaciones en las cuales la linealidad no es estrictamente causa-efecto, sino atmósfera-efecto; retrospectivas a partir de la contemplación de la naturaleza, y otras características que hacen pensar que Bombal también forma parte de esa tradición romántica. Tal aseveración podría resultar un tanto contradictoria si se ha dicho que sus relatos convivieron con otros de estilo más vanguardista y más aún si se ha dicho que las vanguardias rechazaron toda la estética anterior (entre ellas el romanticismo); no obstante, considero que gracias a que sus textos muestran este tipo de elementos, puede decirse que Bombal retomó ciertas técnicas del romanticismo y que halló la forma de integrarlas a las nuevas estéticas vanguardistas. Bombal es romántica en cuanto a la forma de expresar los sentimientos o atribuciones de los personajes; pero es vanguardista en cuanto a la técnica, por su forma de fragmentar narraciones que debieran ser lineales y por el modo de relatar historias “líricas” (a las que el lector de aquel entonces no estaba acostumbrado). Tales características hacen que sus textos parezcan encajar más con la poesía que con la narrativa; allí radica lo innovador de su prosa y la probable razón por la que sus relatos fueron vistos como un fenómeno aislado respecto a los cánones realistas y criollistas que imperaban en la literatura chilena de la época.

### Capítulo 3. Agua y música

*Sound is a wave like a wave on the ocean.  
Moon plays the ocean like a violin  
pushing and pulling from shore to shore  
biggest melody you never heard before.*

“Sifters”, Andrew Bird

El análisis que se ofrece a continuación pretende realizar un recorrido a lo largo de las imágenes acuáticas que emergen de la prosa de María Luisa Bombal. Para llevar a cabo esta tarea es necesario sumergirse en los mundos oníricos creados por esta escritora, sólo así tales imágenes serán más vívidas y sensoriales, y se comprobará que éstas tienen, en efecto, una intención poética a lo largo de su obra.

La manera en que los personajes de estos relatos logran hacer más líricas sus experiencias se origina en el hecho de que habitan en mundos donde el silencio, la oscuridad, la niebla, u otros entornos sombríos, generan una especie de umbral en el que lo real y lo imaginario se confunden para crear “atmósferas” en las que los objetos poseen más de un significado y comienzan a tener tintes poéticos. En las imágenes acuáticas que se analizan en este capítulo se verá que *agua y música* se armonizan para generar un entorno en el que se hace propicio evocar el pasado, representar los estados anímicos de los personajes a través de ambos, e incluso tranquilizar o curar sus penas.

#### 3.1 El lenguaje del agua. Tinieblas sonoras

Anteriormente se había mencionado que para los simbolistas la música era esa fuerza que en breves instantes podía provocar alegría o tristeza en quienes la escuchaban. Desde los griegos esta percepción fue la misma, pues su clasificación musical indica que existían los tonos: doliente y fúnebre, viril y belicoso, entusiasta y báquico, y del sueño. Jean Chevalier explica que este último era el utilizado por los dioses del inframundo para adormecer mágicamente a los vivos;<sup>1</sup> y por la forma en que Brígida (“El árbol”), Ana María (*La amortajada*) y Juan Manuel (“Las islas nuevas”) hacen emerger su pasado o sacan a la luz sus verdaderos sentimientos a través de las sonoridades del agua o directamente de la música, puede decirse que se encuentran bajo el influjo de este mismo tono. Esto se analiza a continuación.

---

<sup>1</sup> Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, s.v. ‘música’, Barcelona: Herder, 1986, p. 740.

La relación entre música y agua en estos relatos se genera a partir del lenguaje, pues la forma en que se describe cómo la música sonoriza el vacío provocado por la oscuridad utiliza un vocabulario especialmente ligado a los comportamientos del agua; por ejemplo, en el cuento “Las islas nuevas” se habla de las notas musicales de la siguiente forma:

Do, re, mi, fa, sol, la, si, do... Do, re, mi, fa, sol, la, si, do...  
Las notas *suben y caen, trepan y caen* redondas y límpidas como burbujas de vidrio.  
Desde la casa achatada a lo lejos entre los altos cipreses, alguien parece tender hacia los cazadores, que vuelven, una estrecha *escala de agua sonora* [...].  
Do, re, mi, fa, sol, la, si, do... Do, re, mi, fa, sol, la, si, do...  
La casa está totalmente a oscuras, pero las notas siguen *brotando* regulares.<sup>2</sup>

Estas notas musicales que “brotan” de la oscuridad como si fueran pequeñas gotas que saltan fuera de una fuente, tienen un comportamiento similar al de las pompas de jabón porque éstas en el aire también “suben, trepan y caen”. Tales movimientos pueden incluso homologarse a la escritura de las notas musicales dentro de un pentagrama, pues allí las notas (que también pueden ser “redondas”) ascienden y descienden representando una escala. De igual modo, en esta descripción las notas han sido figuradas como “burbujas de vidrio” porque la diafanidad (propia del vidrio y del agua clara) también expresa la manera en cómo esta música atraviesa nítidamente la oscuridad hasta llegar a oídos de los cazadores.

Más adelante se menciona que dicha escala sigue sonando con insistencia:

Do, re, mi, fa, sol, la, si, do... Do, re, mi, fa, sol... Do, re, mi, fa... Do, re, mi, fa...  
–insiste el piano. Y como aquella nota repetida y repetida *bate* contra el corazón de Juan Manuel y lo *golpea* ahí [...]. Sin saber por qué se levanta y echa a andar hacia esa nota que a lo lejos *repiquetea* sin cesar, como una llamada.<sup>3</sup>

Los verbos “golpear, batir y repiquetear” además de referir la manera en que insistentemente estas notas se dejan escuchar, aluden a las palpitations del corazón de Juan Manuel, pues, una vez que esas notas han llegado hasta él y han “batido” contra su pecho; es decir, han afectado su ánimo; éste se coordina con ellas, e incluso son la razón por la que va en su búsqueda.<sup>4</sup>

De este modo, si es que esas notas representan los latidos de su corazón, podría decirse entonces que su “sube y baja” no sólo figura la escritura musical dentro de una partitura, sino

---

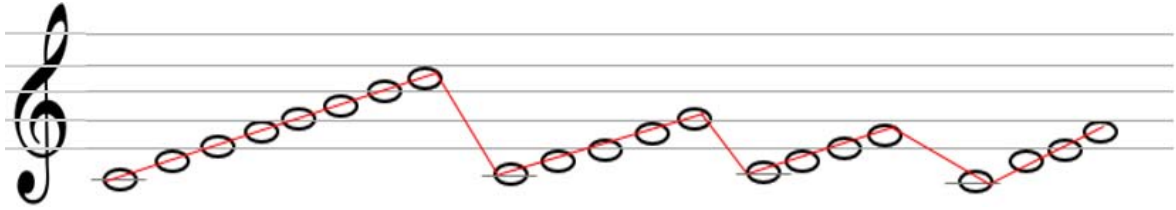
<sup>2</sup> María Luisa Bombal, “Lo secreto” [1944], en *MLB. Obras completas*, pp. 180-181. Las cursivas son mías.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 187. Las cursivas con mías.

<sup>4</sup> La Mtra. Judith Orozco Abad dice que se genera una sinestesia entre oído y tacto. Batir, golpear y repiquetear son verbos que son palpables en el pecho de Juan Manuel y a la vez representan el sonido de las notas musicales. Por otra parte, estas notas son como “burbujas de vidrio redondas”, lo que da la impresión de que son delicadas al tacto (y no solamente al oído) o que pueden quebrarse con facilidad si algo las perturbara.



el registro de sus latidos dentro de un electrocardiograma. En la siguiente figura se ilustran ambas probabilidades. Las líneas grises representan el pentagrama y las líneas rojas el electrocardiograma. Las notas musicales son las de la cita anterior.



Hago esta relación porque esas notas que “golpean, baten y repiquetean sin cesar” en su corazón, en realidad están *interpretando* musicalmente la emoción de Juan Manuel, sus ansias de querer encontrarse con Yolanda.

### 3.2. La musicalidad del agua

Probablemente uno de los textos de Bombal que mejor refleja la forma en que agua, música y onirismo se unen para representar los estados anímicos de los personajes es “El árbol” dado que en él desde un inicio se dice lo siguiente:

Las luces en racimo que alumbran la sala [de conciertos] declinan lentamente hasta detenerse en un resplandor mortecino de brasa, al tiempo que una frase musical comienza a subir en el silencio, a desenvolverse, clara, estrecha y juiciosamente caprichosa.<sup>5</sup>

El entorno donde esta “frase musical” brota de la oscuridad es similar al momento previo en que dentro de una sala de cine las luces decrecen y sólo el proyector ilumina una pantalla en la que imágenes por segundo contarán una historia. En este cuento no hay una pantalla, pero sí un pianista sobre el que se proyecta un rayo de luz “mortecino” mientras interpreta distintas piezas musicales de tres compositores reconocidos. Dichas piezas no poseen imágenes, sin embargo, provocan que la protagonista se aleje de la realidad dentro de esa sala de conciertos para sumergirse en su pasado. Además, cada una de las tres piezas musicales que narran la vida de Brígida alude a los tres actos teatrales, ya que en la narración no sólo se indican los momentos en que ocurren los entreactos, sino que a cada recuerdo-escena le corresponde una escenografía representativa.

Dicha escenografía es importante no sólo porque ubica el lugar y el momento que Brígida está rememorando, sino porque con sus decorados también va contando una historia paralela

---

<sup>5</sup> María Luisa Bombal, “El árbol” [1939], en *MLB. Obras completas*, p. 205.

a la narrada. Esto así sucede porque *agua y música*, los decorados de esta narración, van cambiando de tono y de apariencia conforme Brígida va trasladándose de memoria en memoria, pues en ellas las composiciones de Mozart, Beethoven y Chopin evocan momentos alegres, melancólicos y nostálgicos de su vida, mientras que el agua cambia de apariencia conforme a sus ánimos. Por estos motivos *agua y música* se analizarán a continuación.

### 3.2.1 Mozart. Fuente de aguas cristalinas

Una vez que Brígida se ha dejado envolver por esa “frase musical” que fluye en la oscuridad, puede decirse que su viaje retrospectivo ha iniciado; en este primer momento la música que la acompaña es una composición de Mozart, y el escenario de su recuerdo es el siguiente:

Y Mozart la lleva, en efecto. La lleva por un puente suspendido sobre un agua cristalina que corre en un lecho de arena rosada. Ella está vestida de blanco, con un quitasol de encaje [...] sigue cruzando el puente que Mozart le ha tendido hacia el jardín de sus años juveniles.

Altos surtidores donde el agua canta [...].

¿En qué pensaba, sentada al borde de la fuente? En nada.<sup>6</sup>

Esta cita, rica en imágenes, señala que Brígida va vestida de *blanco*, que se dirige a un *jardín* y que dentro de éste corre un *agua cristalina*. En primer lugar, el blanco es un color que desde la antigüedad simboliza el alba o el momento en que se trasciende de la noche al día y en que los individuos todavía se encuentran inhibidos por el sueño, razones por las que, explica Chevalier, es el momento idóneo de los ataques sorpresa y de las ejecuciones capitales en las que el condenado lleva una camisa blanca como signo de sumisión y disponibilidad. Esta misma disponibilidad también se observa en el vestido blanco de la novia que se dirige hacia su boda, ya que éste es un color neutro y pasivo que se encuentra a la espera de un suceso que la torne de otro color; por ello se asocia con la pureza y la virginidad.<sup>7</sup>

En segundo lugar, se menciona que Brígida se encuentra en un jardín; este recinto simboliza lo ordenado frente al caos, pues allí la naturaleza se presenta “sometida, ordenada, seleccionada [y] cercada”.<sup>8</sup> El cristianismo lo percibe como un lugar que resguarda de los peligros, y esto lo asocia a la virginidad,<sup>9</sup> por lo cual puede decirse que dicho jardín alude a

---

<sup>6</sup> MLB, “El árbol”, pp. 206-207.

<sup>7</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. ‘blanco’, p. 191.

<sup>8</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de los símbolos*, s.v. ‘jardín’, Barcelona: Labor, 1969, p. 270.

<sup>9</sup> Hans Biedermann, *Dictionary of symbolism. Cultural Icons and the Meaning behind them*, s.v. ‘garden’, N.Y.: Meridian, 1994, p. 149. No obstante, así como protege de las amenazas externas, también es un entorno limitante porque se encuentra cercado. Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. ‘jardín’ y ‘ladrillo’, pp. 603 y 624.

los años juveniles de Brígida cuando aún era casta. Esta idea se reafirma cuando en la narración se dice que no sólo va vestida de blanco, sino que Mozart “ahora le abre una verja de barrotes con puntas doradas para que ella pueda echarse al cuello de Luis”,<sup>10</sup> su futuro marido, pues no es hasta que ha salido de ese jardín que la resguarda, que puede reunirse con él.

También se narra que Brígida pasa sobre aguas cristalinas. Gaston Bachelard dice que las *aguas claras* al igual que las *aguas primaverales* poéticamente representan la frescura, por tanto, con estas “aguas cristalinas” no sólo se crea un clima poético de frescura, sino que a través de él se evoca a la primavera para imaginar la juventud y casi infancia de Brígida. Bachelard además explica que uno de los atributos de las *aguas claras* es su musicalidad, que las “risas y los gorjeos” de sus aguas son el lenguaje pueril de la naturaleza niña;<sup>11</sup> por ello podría decirse que esos “altos surtidores donde el agua canta” también representan la inocencia y puerilidad de Brígida.

Asimismo, se dice que ella se encuentra sentada al borde de la fuente con la mente a la deriva. Usualmente el reflejo que se obtiene del agua de las fuentes sirve para que los individuos se contemplen o para que ese reflejo, espejo de uno mismo, manifieste el inconsciente y lo que uno *es*. Con Brígida lo anterior no parece funcionar así, ya que ella se encuentra sentada al borde de la fuente sin asomarse a contemplar su reflejo en el agua. Cabe señalar que si así lo hiciera no tendría qué observar, pues en esa etapa de su vida Brígida todavía es demasiado joven para tener un pasado y una personalidad “definida” que se manifieste en esa superficie. Sin embargo, no está por demás mencionar que en toda esa descripción parece anunciarse un futuro cambio, ya sea por el color en que Brígida va vestida, por ese jardín que pronto se abre al exterior, o porque su permanencia “al borde” de la fuente parece manifestar que se encuentra a la expectativa de que su reflejo por fin aparezca en el agua.

Por otra parte, si se ha dicho que Mozart lleva de la mano a Brígida a lo largo de un puente suspendido sobre un lecho de agua cristalina,<sup>12</sup> puede deducirse que la música de este compositor es la que fluye “clara, estrecha y caprichosa” desde iniciado el cuento, y que a

---

<sup>10</sup> MLB, “El árbol”, p. 207.

<sup>11</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 55-57.

<sup>12</sup> MLB, “El árbol”, p. 206.

partir de ese momento es evidente la conjunción entre *música* y *agua*. Esto ocurre así porque la polisemia del adjetivo “clara” refiere a lo que es transparente y terso (como el agua) y en el lenguaje musical a lo que se distingue bien o es fácil de comprender,<sup>13</sup> por lo que tal adjetivo está describiendo directamente a esas “aguas cristalinas” que corren y cantan nítidamente dentro de ese jardín. Por otra parte, “estrecha” puede estar aludiendo a la manera en que el agua fluye supeditada “dentro” de la fuente y al modo en que Mozart, para salir del “aprieto”, la lleva apresuradamente de regreso a la sala de conciertos después de que ella ha comenzado a preguntarse por qué ella de pronto se marchó y se divorció de Luis.<sup>14</sup> Finalmente, la palabra “caprichosa” puede estar describiendo la forma en que tanto el agua como la música van cambiando versátilmente, ya que el término “capricho” dentro del lenguaje musical refiere a una “pieza compuesta de forma libre y fantasiosa”,<sup>15</sup> cualidades que bien podrían describir el modo en que Brígida se abandona a las sonoridades de la música y al mismo carácter de Mozart (quien goza de una reputación de músico virtuoso e inquieto que desde pequeño compuso piezas musicales).

Todo lo anterior, sumado a percepciones visuales, acústicas y táctiles, provocan el surgimiento de una imagen compleja; y es que la visión de este recuerdo y su conglomerado de símbolos hace evocar al lector una imagen armoniosa de la juventud de Brígida; no obstante, dicha armonía también se encuentra muy ligada a la pieza musical que suena de fondo, ya que ésta fue compuesta por un músico del clasicismo (periodo en el que los acordes se hicieron más claros, equilibrados y simples, y no tan sofisticados como en la música barroca<sup>16</sup>); por lo que, debido al modo de disponer ordenada y claramente cada uno de los elementos dentro de ese jardín, podría decirse que tal organización también se asemeja al modo de colocar distintas melodías dentro de una composición musical.

---

<sup>13</sup> Ambas son acepciones de ‘claro, ra’, en *Diccionario de la lengua española*, 1925, p. 289.

<sup>14</sup> Esto es posible ya que ‘estrechez’ significa: “Escasez o limitación apremiante de tiempo” o “Aprieto”, en *Diccionario de la lengua española*, 1925, p. 541.

<sup>15</sup> *Diccionario de la lengua española*, s.v. ‘capricho’, 2014. [Recurso en línea: <http://dle.rae.es/?id=7LgFNrQ>; fecha de consulta: 6 de septiembre de 2016].

<sup>16</sup> Con la estética de la Ilustración el estilo musical encontró gusto en lo equilibrado y lo claro, imitó la naturaleza en forma de estructuras simples y frases simétricas, sus armonías eran claras y ligeras. Diether de la Motte, *Armonía*, Barcelona: Idea Books, 1998, pp. 127-132 y Philip G. Downs, *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid: Akal, 1998, [1992], pp. 18-22.

### 3.2.2 Beethoven. El mar melancólico

En *El agua y los sueños* Bachelard explica que para resucitar los misterios de un agua profunda (la memoria) sólo es necesario que un viento nocturno agite su superficie o que un rayo de luna ilumine sus aguas para que éstos salgan a la luz y hablen de nuevo.<sup>17</sup> Lo mismo se observa con exactitud al inicio del segundo acto, cuando se dice: “De nuevo la penumbra y de nuevo el silencio precursor. Y ahora Beethoven empieza a remover el olaje tibio de sus notas bajo una luna de primavera”.<sup>18</sup>

Debido a que las notas musicales han logrado agitar las aguas de la memoria y a que éstas últimas se encuentran iluminadas por la luna, puede entenderse por qué Brígida nuevamente se sumerge en sus recuerdos, especialmente los de su matrimonio con Luis. Esto sucede así porque el “oleaje” de las notas de Beethoven, que también evoca el sonido de las olas marinas, se relaciona con Luis, personaje cuyos atributos: “solemne y taciturno”<sup>19</sup> coinciden con lo “refulgente y manso” del mar que a continuación se describe:

¡Qué lejos se ha retraído el mar! Brígida se interna playa *adentro* hacia el mar contraído allá lejos, *refulgente y manso*, pero entonces el mar se levanta, crece tranquilo, viene a su encuentro, la envuelve, y con sus suaves olas la va empujando, empujando por la espalda hasta hacerle recostar la mejilla sobre el cuerpo de un hombre. Y se aleja, dejándola olvidada sobre el pecho de Luis [...].  
Latía tan *adentro* el corazón de su marido que no pudo oírlo sino rara vez y de modo inesperado.<sup>20</sup>

Tales adjetivos corresponden al carácter de Luis porque de la misma manera en que Brígida poéticamente tiene que internarse playa “adentro” para encontrarse con ese mar “contraído allá lejos”, ella del mismo modo tiene que buscar insistentemente la atención de su marido en la vida real; por ello, puede decirse que la descripción del mar imanta la personalidad del personaje masculino.

Por otra parte, la imagen antes citada de Brígida dirigiéndose al mar demuestra su arrojo, ya que se ha enfrentado al peligroso hecho de sumergirse en las aguas de un mar del que no sabe cómo responderá a su asalto.<sup>21</sup> No obstante, si se observa detenidamente, aquí su “asalto” es bien recibido porque estas olas desde un principio se muestran apacibles y porque después

---

<sup>17</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 110.

<sup>18</sup> MLB, “El árbol”, p. 208.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 207.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 208. Las cursivas son mías.

<sup>21</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 255 y 248.

terminan envolviéndola poco a poco hasta dejarla abandonada sobre el pecho de Luis. Según Bachelard las olas representan una forma de flagelar al nadador que se atreve a enfrentarlo (motivo por el que muchas veces lo arroja de regreso castigado y exhausto a la orilla<sup>22</sup>); en el caso de Brígida la razón por la que se encuentra “olvidada” más que figurar una especie de castigo, insinúa el cansancio que le provoca buscar constantemente la atención y amor de Luis, puesto que el mar de esta imagen no es aquel impulsivo o vehemente, sino uno que, incluso agraviado, actúa de manera monótona, y que (como Luis) no responde a las constantes interpelaciones y reclamos de Brígida. De allí que ella piense que el corazón de su marido “late muy adentro” de ese mar, pues por más que se interne en él para despertar así su interés, las oportunidades de excitar dicho corazón son escasas y poco alentadoras.

Existe también una relación entre el repentino elevamiento de las olas y el escaso impulso sexual de Luis; en primera, porque la descripción del movimiento de las olas sugiere los movimientos corporales del acto sexual y en segunda, porque se menciona que dicho oleaje la va empujando hasta dejarla recostada sobre él.<sup>23</sup> No obstante, se ha visto que las oportunidades en las que Brígida puede escuchar el corazón de su marido en la intimidad son escasas y esto parece tener relación con el hecho de que Luis sea representado con la imagen de un *mar*, pues se sabe que sus aguas, al ser saladas, no sirven para calmar el apetito del sediento y que, al no brindar nutrimentos a las formas de vida terrestres, se vuelve símbolo de esterilidad.<sup>24</sup> Siendo así no es fortuito que Brígida, al no haber hallado la forma de regar o alimentar su amor, pasara las noches en su lecho matrimonial “pers[iguiendo] el hombro de su marido, busca[ndo] su aliento, trata[ndo] de vivir bajo su aliento, como una planta encerrada y sedienta que alarga sus ramas en busca de un clima propicio”<sup>25</sup>, de un clima fértil. Como dice Bachelard: el humano es una planta que desea el agua del cielo para poder ensoñar,<sup>26</sup> para poder crecer y florecer.

---

<sup>22</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 254.

<sup>23</sup> Daniel Cárdenas opina que la música del oleaje despierta los deseos sexuales de Brígida; no obstante, dice que la frustración de éstos fue la única causante del fracaso de su matrimonio. Esta interpretación, desde mi punto de vista, resulta restrictiva, ya que sólo observa lo sexual sin considerar otros elementos como la falta de comunicación y de amor en esta relación. *Cfr.* “MLB–El árbol”, en *Káñina*, Costa Rica, vol. 14, núm. 1, 1980, pp. 55-59.

<sup>24</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, s.v. ‘océano’, p. 350.

<sup>25</sup> MLB, “El árbol”, p. 209.

<sup>26</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 233.

Por último, me gustaría tratar el carácter romántico de este recuerdo, visto que en él converge la *música de Beethoven* junto con el *mar* y la *luna*.

Como se sabe, Beethoven fue el músico del romanticismo alemán que compuso *Claro de luna*; dicha pieza se caracteriza por ser melancólica, y dicho ánimo se atribuye al comportamiento romántico. Este sentimiento, parecido a una “Tristeza vaga, profunda, sosegada y permanente” y causado por una pena moral o amorosa,<sup>27</sup> puede percibirse cuando Brígida ve reflejados en ese alejado y profundo mar la inutilidad de su insistencia y la imposibilidad de su amor; esto gracias a que el mar simbólicamente es un medio dinámico que por un lado induce a soñar y que por el otro hace emerger de sus abismos los más profundos temores de quien lo contempla.<sup>28</sup> Temores que, en el caso de Brígida, adquieren la forma de la indiferencia, del no-amor.

Por otra parte, si ya se mencionó que sólo hace falta que la luna se refleje en las aguas para activar su poder evocador, se entenderá por qué el fragmento en el que Beethoven remueve el oleaje de sus notas a la luz de la luna es profundamente melancólico; y es que, según Bachelard, un agua iluminada por este astro puede volverse un elemento en el que algunas almas ven ensoñaciones de un destino funesto, de la muerte o del suicidio.<sup>29</sup> Lo anterior porque tal imagen es conocida como el “complejo de Ofelia”, debido a que este personaje (de la obra shakesperiana) al morir ahogado en un río no sólo adquirió el tono pálido y amoratado propio de los ahogados (que alude a la luminosidad blanquecina de la luna), sino porque permaneció flotando en la superficie del río al igual que el reflejo de este astro.<sup>30</sup> De esta manera puede entenderse por qué el “oleaje” de una música melancólica y de un mar taciturno (que refleja la luna) provoca que Brígida recuerde a su esposo, pues Luis, en efecto, era como un mar demasiado apacible y estéril que le pronosticaba infelicidad.

### **3.2.3. Chopin. Lluvia purificante**

En el último acto de esta historia la nueva remembranza de Brígida asocia la música de Chopin con la lluvia y la tristeza; esto ocurre porque recuerda aquella etapa de su vida en la que por fin se dio cuenta de que nunca fue amada, de que su matrimonio fue un arreglo entre

---

<sup>27</sup> *Diccionario de la lengua española*, s.v. ‘melancolía’, 1925, p. 798.

<sup>28</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, s.v. ‘océano’, pp. 349-350.

<sup>29</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 140-141.

<sup>30</sup> Véase *Ofelia* (1852) del pintor John Everett Millais.

amigos (entre su padre y Luis), y de que en realidad no fue esa mujer tonta y perezosa que desde pequeña siempre había creído, sino una mujer con ilusiones y anhelos. No obstante, percatarse de su propia desgracia no fue insustancial, por esta razón la lloró con la intensidad que se indica a continuación:

Puñados de perlas que llueven a chorros sobre un techo de plata. Chopin [...].  
Chopin y la lluvia que resbala por las hojas del gomero como ruido de cascada secreta, y parece empapar hasta las rosas de las cretonas, se entremezclan en su agitada nostalgia.<sup>31</sup>

Estos “puñados de perlas” que llueven a chorros representan las lágrimas de Brígida porque éstas a lo largo del fragmento van allegándose poco a poco hasta su interior (pues también “resbalan” por sus mejillas y la “empapan” hasta entremezclarse con su nostalgia); incluso ambas al ser esféricas, delicadas y brillosas se asemejan en forma. Asimismo, cabe señalar que estas perlas-lágrimas no surgen de un arrepentimiento o de un disgusto, sino de un sentimiento genuino y sencillo producto del descubrimiento de que esa persona a la que se ama no siente lo mismo, lo que acrecienta su delicadeza y pureza. Lo anterior lleva a mencionar que debido al color blanco-grisáceo de las perlas, a éstas se les identifica como piedras lunares (por ende, melancólicas<sup>32</sup>), y como una representación del alma humana porque es una de las más bellas y valiosas joyas;<sup>33</sup> de modo que, si estos son los valores simbólicos de una perla, se estaría viendo cómo esa peculiar lluvia representa el alma nostálgica de Brígida.

Por otra parte, gracias al hecho de que las perlas pueden formar un collar, se entiende por qué la “Melancolía de Chopin [va] *engranando* un estudio tras otro, *engranando* una melancolía tras otra, imperturbable”,<sup>34</sup> pues en realidad lo que trata de engranar son las perlas-lágrimas de Brígida que se encuentran dispersas en el suelo. Un collar simbólicamente alude a la unidad de lo diverso, la unión, el amor y el matrimonio;<sup>35</sup> disgregado a la unidad rota y a una persona desintegrada.<sup>36</sup> En este caso las perlas que caen a chorros conservan ese mismo

---

<sup>31</sup> MLB, “El árbol”, p. 213.

<sup>32</sup> Hans Biedermann, *op. cit.*, s.v. ‘pearl’, p. 259. Dicho color la asocia con la luna y, como se ha explicado anteriormente, este es un astro nocturno que evoca sentimientos melancólicos; por lo tanto, las perlas también son parte de ese sentimiento.

<sup>33</sup> José Antonio Pérez-Rioja, *Diccionario de símbolos y mitos. Las ciencias y las artes en su expresión figurada*, s.v. ‘perla’, Madrid: Tecnos, 2003, [1962], p. 346.

<sup>34</sup> MLB, “El árbol”, p. 216. Las cursivas son mías.

<sup>35</sup> José Antonio Pérez-Rioja, *op. cit.*, s.v. ‘perla’, p. 346.

<sup>36</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. ‘perla’, p. 815.



sentido, pues evocan la falta de amor en el matrimonio de Brígida (motivo por el que se divorcia de Luis).

Asimismo, el estrépito provocado por la caída de múltiples piedritas sobre un techo metálico si bien simboliza su dolor, también sonoriza una tristeza que empieza a ser ensordecedora; una tristeza que ya no puede seguir acallándose en una lluvia que “resbala secretamente” o que continua “*susurrando* en Chopin”,<sup>37</sup> pues la aparente resignación de Brígida (que la ha hecho aceptar la infeliz situación de su matrimonio) ya no es tranquila, sino agobiante. No obstante, estas ruidosas formas de *llorar* o de *llover* no son funestas en esta imagen; al contrario, ayudan a ejemplificar el simbolismo purificador de estas acciones: por un lado, las lágrimas ayudan a que Brígida se deshaga de su desdicha, es decir, a que limpie y purifique su alma; y por el otro, la lluvia la hace más digna de recibir sabiduría. Esto último porque desde la antigüedad se creyó que la lluvia era un medio a través del cual las influencias celestes actuaban sobre la vida al lustrar y hacer crecer el espíritu,<sup>38</sup> el cual, una vez purificado, podía adquirir luz.<sup>39</sup> ¿Y no es acaso esta misma purificación la que se observa en Brígida, quien después de haber escuchado caer la lluvia y de haber llorado su desdicha, ve las cosas con claridad?

Con lo anterior puede verse cómo la música nostálgica de Chopin y la lluvia representan la etapa en la que Brígida, sin darse cuenta, ha empezado a cuestionarse ciertas carencias de su matrimonio y cómo ha comenzado a forjarse una personalidad. La lluvia (comparada con su llanto) simboliza la purificación que necesitaba generarse en ella a nivel espiritual para poder iniciarse en una nueva vida; sólo con dicha purificación Brígida sería capaz de dejar a Luis, de madurar y de ir finalmente en busca de lo que siempre había querido: amor y aventuras.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> MLB, “El árbol”, p. 214. Las cursivas son mías.

<sup>38</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. ‘lluvia’, pp. 54-55.

<sup>39</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, s.v. ‘lluvia’, p. 300.

<sup>40</sup> Tatiana Calderón no opina lo mismo, pues dice que la alternancia entre un músico y otro, aparte de simular el movimiento circular de un vals, indica la circularidad dentro de la vida de Brígida. Explica que esto se debe a que ella vive en un mundo patriarcal en el que la realización de sus sueños estaba, desde un inicio, destinada al fracaso. Recomiendo la lectura de este artículo, ya que en él se habla más detalladamente de la función lírica de la música en este cuento. Véase “El vals de la enajenación: La alteridad trágica en “El árbol” de MLB”, en *Chasqui*, Ecuador, vol. 42, núm. 2, nov. de 2013, pp. 73-86.

### 3.3 Emociones articuladas por los ritmos del agua

En el apartado anterior se analizó cómo la música puede representarse a través de ciertas imágenes del agua, y cómo ambas podían expresar diferentes etapas y estados anímicos en la vida de los personajes; en éste se analizará el modo en que los sonidos del agua *inducen* sentimientos en los personajes.

#### 3.3.1 Rumor de lluvia. Tristeza

Ana María, la protagonista de *La amortajada*, en su lecho mortuario aún escucha:

El *murmullo* de la lluvia sobre los bosques y sobre la casa [que] 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.<sup>41</sup>

El murmullo y el suspirar del agua en esta cita pueden comportarse como si fueran un arrullo, porque poéticamente el agua es un “elemento acunador” que conduce y adormece.<sup>42</sup> Dicho atributo ha provocado que el agua adquiera un carácter maternal, no sólo porque sus movimientos evocan a los de una madre, sino porque simbólicamente es vista como el elemento de donde surgió la vida. Lo anterior aunado al hecho de que Ana María ya está muerta (y aun así escucha los susurros del agua) me hace pensar que gracias a ese suave sonido ella se ha dejado acunar para poder emprender el viaje de regreso a esa madre, a ese misterioso origen (o final) en el que su cuerpo se disgregará y se convertirá en materia. Por otra parte, dejarse conducir por los susurros (hacia el origen) evidencia el comportamiento ambivalente del agua, que por un lado, purifica, hace nacer y renacer; pero por el otro, representa la muerte en su propiedad disolvente, erosiva y adormecedora.<sup>43</sup> Es debido a esta dualidad que Ana María sufre de bienestar y melancolía a un mismo tiempo, ya que su bienestar se deriva del goce que le provoca sentir y escuchar la vida en el mundo de los vivos, y su melancolía del infortunado hecho de saber que con su muerte ya no tendrá la oportunidad de ser feliz con quienes amó en vida. De este modo, en el anterior fragmento, se observa que la oposición entre vida y muerte, o dolor y alegría, son compenetrados por *un mismo* rumor de lluvia que “murmura” que la muerte no es tan trágica, sino sosegada como un arrullo.

Lo anterior me hace recordar la misma manera en que tranquilamente cae una fina llovizna de flores amarillas sobre Macondo cuando muere José Arcadio Buendía, puesto que, de la

---

<sup>41</sup> MLB, *La amortajada*, p. 98. Las cursivas son mías.

<sup>42</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 200.

<sup>43</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, s.v. ‘aguas’, pp. 62-63.

misma forma que Ana María representa una “muerte viva” que aún escucha y siente el mundo de los vivos, la muerte de José Arcadio es una especie de “muerte colorida” por el modo en que el color de estas flores alfombra las calles de Macondo.<sup>44</sup> Asimismo, la caída silenciosa pero abundante de esas flores se asemeja a la fina llovizna que cae a los alrededores de la casa de Ana María, pues mientras las flores amarillas tapizan las calles de Macondo, la fina llovizna de este relato cae hasta colmar la capacidad de las lagunas. Así se describe tal fenómeno:

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) [...]. 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.<sup>45</sup>

Esta insistente llovizna es significativa porque a pesar de su liviandad logra fatigar la dureza de los árboles, inundar los caminos y agrandar las lagunas (lo cual probablemente indique el gran tamaño de la tristeza que ahoga su pecho y la forma en que los caminos que llevan a su corazón están obstruidos por tal pena, pues se ha dicho que esa lluvia lo empapa y lo deshace de tristeza y languidez, nuevamente, dos sentimientos opuestos). No obstante, si se recuerdan los efectos purificadores de la lluvia y cómo ésta ayudó a que Brígida iniciara una nueva vida, se verá que la aquí representada también alude al grado de purificación espiritual que Ana María tuvo que alcanzar para limpiarse de toda emoción terrenal que la retuviera al mundo de los vivos, para que, impoluta, pudiera trascender a la “muerte de los muertos”,<sup>46</sup> al más allá.

---

<sup>44</sup> “Poco después, cuando el carpintero le tomaba las medidas para el ataúd, vieron a través de la ventana que estaba cayendo una llovizna de minúsculas flores amarillas. Cayeron toda la noche sobre el pueblo en una tormenta silenciosa, y cubrieron los techos y atascaron las puertas, y sofocaron a los animales que durmieron en la intemperie. Tantas flores cayeron del cielo, que las calles amanecieron tapizadas de una colcha compacta, y tuvieron que despejarlas con palas y rastrillos para que pudiera pasar el entierro.” Gabriel García Márquez, *Cien años de soledad*, México: Diana, 2015, [1967], p. 162. En ambos casos la lluvia es muy serena, sin embargo, mientras que García Márquez la menciona en la narración para adornar la muerte de José Arcadio, e incluso hacerla alegre, Bombal la emplea para sugerir el estado melancólico de Ana María.

<sup>45</sup> MLB, *La amortajada*, p. 98. Al verbo (caer) se le puso entre paréntesis para señalar gráficamente cómo la obstinada presencia de estas gotitas aparece trece veces a lo largo de este fragmento. Asimismo, la repetición de “caer” produce una eufonía que no sólo hace imaginar el sonido de las gotas que caen una tras otra, sino que genera un ritmo lento que precisamente se asocia a la languidez y la tristeza.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 176.

### 3.3.2 Temores y dudas tormentosas

Si se pretende representar estados anímicos a través de la lluvia existe un notable ejemplo con Juan Manuel, personaje del cuento “Las islas nuevas”, quien al descubrir que a Yolanda le crece un ala en el hombro derecho, sale huyendo porque no puede y no quiere comprender dicho fenómeno, ya que, literalmente, tal misterio *atormenta* su cordura. En la narración se cuenta que Juan Manuel se aleja lo más que puede de la casa de Yolanda para poder pensar y analizar más calmadamente lo que ha presenciado; sin embargo, como se observará en la siguiente cita, conforme se acerca a su casa, su temor y la lluvia van subiendo de intensidad al grado que ésta última parece pronosticarle la tormenta mental con la que se encontrará al llegar a casa:

Ya en el suburbio, una  *fina llovizna* vela de un  *polvo de agua* los vidrios del parabrisas. Echa a andar la aguja de níquel que hace tictac, tictac, con la regularidad implacable de su angustia.

Atraviesa Buenos Aires desierto y oscuro bajo un  *aguacero* aún  *indeciso*. Pero cuando empuja la verja y traspone el jardín de su casa, la  *lluvia* despeña  *torrencial* [...].

Afuera, la  *lluvia se estrella violentamente* contra las anchas hojas de la palmera que encoge sus ramas de charol entre los muros del estrecho jardín.<sup>47</sup>

Juan Manuel se encuentra angustiado porque muy en el fondo sabe que el ala de Yolanda es real, pues (por más que se diga que la vista era difusa o que su cansancio le hizo trampa) tiene miedo de encontrar que su racionalidad no le alcanza para explicar el fenómeno presenciado. Para observar y escuchar cómo su temor va incrementando poco a poco, primero se dice que un “polvo de agua” deja rastros en el parabrisas y que se trata de un sonido seco casi imperceptible como el golpeteo del “tic-tac” del velocímetro; más adelante se convierte en un “aguacero indeciso”, en un “chipi-chipi” moderado, y finalmente se trastorna en una lluvia “torrencial” que escucha “estrellar violentamente” contra las hojas de la palmera.

Aquí la forma en que la lluvia se “despeña torrencial” podría estar representando el ofuscamiento de Juan Manuel, puesto que uno de los sentidos simbólicos de una tormenta alude a sentimientos como la cólera.<sup>48</sup> Por otra parte, también se dice que en las narraciones románticas se recurre a los efectos de una tormenta para engarzar los momentos de clímax

---

<sup>47</sup> María Luisa Bombal, “Las islas nuevas” [1939], en *MLB. Obras completas*, pp. 199-200. Las cursivas y los subrayados son míos.

<sup>48</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. ‘tormenta’, p. 1000.

en los que usualmente hay suspenso, noctambulismo, misterio o espanto;<sup>49</sup> y como puede apreciarse en esta historia, estos son visibles en el miedo de Juan Manuel.

### 3.3.3 La tristeza suena y golpea como una marea

En el cuento “Lo secreto” un grupo de piratas, que no saben que han muerto y que se encuentran en un fondo marino donde no hay más que una playa infinita (el infierno de los piratas), al encontrarse en un

silencio tan sin eco, tan completo, [...] de repente empiezan a oír [...] y sentir dentro de ellos mismos el surgir y ascender de una marea desconocida. La marea de un sentimiento del que no atinan a encontrar el nombre. Un sentimiento cien veces más destructivo que la ira, el odio o el pavor. Un sentimiento ordenado, nocturno, roedor. Y el corazón a él entregado, paciente y resignado.  
Tristeza –murmura al fin El Chico, sin saberlo. Palabra soplada a su oído.<sup>50</sup>

El modo en que la tristeza surge y asciende dentro de ellos como una marea, desde mi punto de vista, alude a la formación del oleaje en el mar; esto porque se ha dicho que es un sentimiento “ordenado y nocturno”, es decir, un movimiento perpetuo y siempre apesadumbrado (como el sonido fatigoso que generan las olas cuando se van acercando a la playa). Asimismo, ya que las olas son una fuerza natural que nunca cesa de golpear la orilla, puede entenderse por qué su carácter erosivo es asociado con la tristeza cuando se menciona que ésta es más “destructiva” y “roedora” que la ira, pues, mientras la ira puede ser momentánea, la tristeza es pasiva y duradera. Tal comparación en esta imagen permitiría ver que el corazón es esa orilla desgastada a la que siempre golpea una oleada de tristeza con un impulso ordenado y tranquilo, y que los estados anímicos se encuentran íntimamente ligados a la naturaleza<sup>51</sup>.

De este modo, dado que la tristeza es un sentimiento que carcome, puede entenderse por qué el muchacho la ha escuchado sutilmente hasta su oído, pues al haber ido recalando poco

---

<sup>49</sup> Mercedes Comellas y Helmut Fricke, “El poeta, la naturaleza y el panteísmo. Ecos de Schelling y la *Naturphilosophie* en las *Leyendas* de Bécquer”, en *La memoria romántica*, Diego Romero Solís (ed.), Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1997, p. 47.

<sup>50</sup> MLB, “Lo secreto”, pp. 231-232.

<sup>51</sup> El corazón desgastado como una orilla de mar es parte de la poética personal de Bombal, puesto que en *La amortajada* (p. 158) se dice que Ana María “sabe que la 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, brecha por donde en lo sucesivo se infiltrarán con la regularidad de una marea que leyes misteriosas impelen a golpear, a roer, a destruir.”

a poco en el cuerpo de los piratas, ésta encontró el momento idóneo para que nada la acallara y pudiera escucharse en medio de esos solitarios fondos marinos.

### 3.3.4 Oleaje del mar. Tiempo y memoria

Las olas pueden arrullar o provocar ensoñaciones en quienes las escuchan, no por nada su sonido se utiliza para la relajación, para la concentración o para curar insomnios. En el caso de Bombal, dicho sonido causa melancolía, pues a través de éste (ya sea imaginado o presenciado) puede acordarse de su infancia en Viña del Mar. Así lo explica a quienes, como ella, han tenido que alejarse de esta ciudad, su tierra natal:

Y esparcidos por el ancho mundo, ausentes, que como a mí el destino apartara de sus orillas y jardines... escuchan a veces, durante el sueño, el ritmo suspirado de su mar y marea... [u ...] oyen de pronto, en la lejanía de su propio ser, el decir y repetir de un canto. Canto que suena ya alegre gorjeo, ya dulce, embaucadora melodía.<sup>52</sup>

Alegre gorjeo porque trae a la memoria su infancia (época en la que fue feliz) y embaucadora melodía porque sabe que ese paraíso está físicamente perdido. No obstante, a pesar de este irremediable hecho, el oleaje del mar es y seguirá siendo ese arrullo que persiste en la realidad y en la memoria, una melodía que seguirá escuchándose aun cuando los niños de hoy se hayan vuelto viejos, pues su canto siempre ha existido y no es más que el eco del pasado y de las aguas de la memoria que dan “belleza a todas las sombras y vuelve[n] a la vida todos los recuerdos”.<sup>53</sup>

Con este tipo de reflexión la misma Bombal señala cómo los sonidos del agua pueden desencadenar momentos de rememoración no sólo en sus personajes, sino en personas de carne y hueso. Tales recuerdos pueden ser alegres o nostálgicos, pero siempre llegan a entablar correspondencias con los movimientos sonoros del agua y con sus múltiples imágenes, y todo gracias a que, como ya se ha señalado en este capítulo, existe un estrecho vínculo poético entre las emociones humanas y la naturaleza.

---

<sup>52</sup> María Luisa Bombal, “La maja y el ruiñeñor” [1960], en *MLB. Obras completas*, p. 294.

<sup>53</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 106.

## Capítulo 4. Agua y silencio

*Un silencio desde el fondo del cual se aproxima un ronco zumbido que crece y se acerca. La muerte, es la muerte. Y entonces trato de huir, de despertar. Porque si no despertara [...], tal vez me vería condenada a quedarme allí para siempre [...]*

Las islas nuevas

María Luisa Bombal en una entrevista dijo que la música y la niebla eran, para ella, el silencio que acalla las banalidades, obligaciones y dolores de la vida diaria y que deja escuchar el canto cuidadosamente escondido en nuestro mundo interior.<sup>1</sup> Con el estudio hecho en el capítulo anterior, sus palabras se estarían corroborando cuando se observó cómo la música es esa fuerza benefactora que, al igual que el agua, penetra en los sentidos de los personajes para incidir en sus estados anímicos y en sus ensueños o remembranzas; empero, con el análisis que se presenta a continuación se verá que la *niebla* (otro de los estados del agua), más allá de ser un fenómeno protector que adormece los dolores cotidianos, es la representación de un silencio abrumador que acalla el exterior sólo para aumentar la soledad y el cansancio de quienes se encuentran rodeados por ella.

Un silencio similar ya se había observado en aquellos piratas que en las solitarias profundidades del mar oían surgir una marea de tristeza dentro de ellos mismos; sin embargo, la diferencia entre ese silencio y el que se analiza a continuación radica en que en éste ya no es perceptible ningún tipo de sonoridad acuática que aluda a los sentimientos de los personajes, ya que es un silencio acosador que, como producto de la niebla, se transforma en una “presencia” maligna que inhibe los momentos de reflexión y de acción en los personajes. Esto se observa en *La última niebla*, donde silencio y niebla provocan el ensimismamiento paulatino de la protagonista, su falta de vitalidad y su agobio; en *La amortajada*, donde el silencio es un síntoma funesto en la vida de Ana María, y en “Las islas nuevas”, donde la niebla, a pesar de generar la atmósfera idónea para unir fantasía y realidad, es igualmente una presencia negativa para Yolanda.

---

<sup>1</sup> Marjorie Agosín, “Entrevista con MLB” [1977], en *MLB. Obras completas*, p. 440.

#### 4.1 Silencio. Anuncio funesto

Usualmente se pensaría que durante la noche, cuando todo se encuentra sereno, las personas duermen más cómodamente; no obstante, tanta calma inquieta y despierta a Ana María porque este silencio “se le antoja” el presagio de una catástrofe.<sup>2</sup> Tal angustia podría parecer exagerada e incluso supersticiosa si se pensara que el silencio es normal a medianoche; si se analizaran sus valores simbólicos se vería que éste implica una especie de preludeo a una revelación;<sup>3</sup> más aún si Ana María lo percibe estando en su *lecho matrimonial*, un lugar en el que se supone debería descansar y ser feliz. Lo anterior es significativo porque aquí la polisemia de la palabra “lecho” no sólo alude a una cama, sino a un *lecho mortuario*<sup>4</sup> (sitio desde el cual, paradójicamente, Ana María se encuentra rememorando su vida pasada a lo largo de la novela). De este modo, el silencio que escuchara estando en su lecho matrimonial es en efecto funesto, pues ya desde ese momento le “revelaba” su condena a un matrimonio monótono e infeliz,<sup>5</sup> su futura soledad, e incluso su futura muerte (ya que sobre esa misma cama sería velada).

Este mismo tipo de augurio se le suscita a la protagonista de *La última niebla*, quien desde las primeras páginas narra cómo al encontrarse ante el féretro de una muerta percibe que el silencio comienza a acrecentarse a su alrededor y en ella misma. Así lo describe:

Y ahora hela aquí aprisionada, inmóvil, en ese largo estuche de madera [...].  
Veo un *rostro descolorido, sin ni un toque de sombra* en los anchos párpados cerrados. Un rostro *vacío de todo sentimiento*.  
Esta muerta, sobre la cual no se me ocurriría inclinarme para llamarla porque parece que no hubiera vivido nunca, *me sugiere* de pronto la palabra *silencio*.  
Silencio, un gran silencio, un silencio de años, de siglos, un silencio aterrador que empieza a crecer en el cuarto y dentro de mi cabeza.<sup>6</sup>

La contemplación de esta mujer le sugiere “silencio” porque ésta ya ha fallecido; porque no es la imagen de una mujer joven que se encuentre durmiendo tranquilamente y en la que aún se distinguen sus colores vitales, sino alguien cuya lozanía de nada le sirve porque, expuesta

---

<sup>2</sup> MLB, *La amortajada*, p. 146.

<sup>3</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. ‘silencio’, p. 947.

<sup>4</sup> Chevalier explica que un lecho, además de ser símbolo de la regeneración en el sueño y en el amor, también representa el lugar de la muerte. En *op. cit.*, s.v. ‘lecho’, p. 633.

<sup>5</sup> Ella y Antonio jamás coincidirán en sus afectos. Recuérdese que Ana María en un principio no amaba a Antonio y que éste, al darse cuenta, la manda de regreso a casa de su padre. Su matrimonio ya no será el mismo desde ese momento, pues Antonio (después de haberse alejado e incomunicado por una temporada) sólo regresa por compromiso. Ana María, no obstante, es quien con la ausencia de Antonio se da cuenta de que lo ama.

<sup>6</sup> María Luisa Bombal, *La última niebla* [1935], en MLB. *Obras completas*, p. 58. Las cursivas son mías.



de esa manera, se simboliza no sólo la muerte de su cuerpo, sino la de su alma.<sup>7</sup> Esto es bastante significativo porque a través del silencio de esa imagen, la protagonista parece encontrar así reflejadas las condiciones en que vivirá dentro de su matrimonio: aislada, enmudecida y tratando de llenar el vacío que dejó otra muerta (la primera esposa de Daniel, fallecida tres meses después de su boda); pues cabe recordar que ella se ha casado “por casarse” con su primo para que ambos se hicieran compañía, para que ella no quedara solterona como sus hermanas y para que él no estuviera por siempre viudo.

A consecuencia de que en este matrimonio no existirá el amor, se podrá observar que la juventud de la protagonista (como la de la muerta) de nada le valdrá, pues debido a la indiferencia de Daniel su cuerpo no será admirado. Tal hecho se relaciona con el que la muerta le “sugiera” silencio y vacuidad, pues en esa falta de color más allá de ver el tono pálido acostumbrado en la piel de los cadáveres, ella se percata de que no hay señas de desvelos, cicatrices, moretones o cualquier otra marca que le permitan leer o encontrar los rasgos de un amor tomentoso que indiquen que esa mujer en verdad vivió. Dicha falta de color puede relacionarse con el blanco, ya que éste (como ya se ha mencionado) alude a la expectativa; por ello, cuando se narra que la muerta “parece que no hubiera vivido nunca”, podría pensarse que a lo largo de su vida nada pintó de vergüenza o de pasión sus mejillas, que siempre se mantuvo a la espera de que alguien la pudiera “iluminar” y que por tal motivo su piel permaneció como una hoja en blanco: “vacía de todo sentimiento” y muda; tal y como la protagonista permanecerá hasta que se encuentre con su amante. Siendo así, la carencia de color en la muerta representa la falta de amor *en* la protagonista.

Por otra parte, también se menciona que la muerta parece “aprisionada e inmóvil” dentro de su caja. Tales adjetivos aparte de indicar que ni siquiera así es libre, más adelante remarcan su situación de “encierro” cuando la protagonista (una vez que ha dejado esa sala enlutada y ha huido hacia el bosque) se da cuenta de que esa casa se encuentra “aislada entre cipreses, como una tumba”,<sup>8</sup> dando a entender que la muerta ya estaba enterrada en vida. Dicha impresión provocará que la protagonista diga lo siguiente:

Tengo miedo. *En aquella inmovilidad* y también en la *de esa muerta* estirada allá arriba, *hay como un peligro oculto* [...] ¡Yo existo, yo existo – digo en voz alta – y

---

<sup>7</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, s.v. ‘mujer muerta’, p. 325.

<sup>8</sup> MLB, *La última niebla*, p. 59.

soy bella y feliz! Sí ¡feliz!; la felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil.

No obstante, desde hace mucho, *flota en mí una turbia inquietud*.<sup>9</sup>

Aquí ambas imágenes, la muerta y la casa cercada por cipreses, la han inquietado porque muy en el fondo sabe que éstas, en relación con el silencio y el estatismo de la muerta en su “estuche”, son reflejo de su matrimonio con Daniel y de su aislamiento dentro de esa casa húmeda y fría a la que ha ido a vivir con él; porque ahora es ella quien, “atrapada” en su casa, se ha convertido en una especie de muerta en vida (que, casada con la esperanza de poder compartir una vida cariñosa a lado de su primo, no sólo no halló la compañía y el reconocimiento que tanto esperaba, sino que terminó convirtiéndose en la figura que estaba disponible para llenar el vacío que dejó otra mujer).<sup>10</sup> De esta manera, a pesar de que grite y trate de convencerse de que no es necesario amar para ser feliz, la protagonista sabe que esto no es así, pues *en* ella ya existía ese malestar que le insinuaba que esa mentira (su matrimonio) la haría más infeliz de lo que ya era.

Este momento de revelación es importante por dos cosas: porque a partir de ese instante una *niebla* comienza a seguirla a todos lados, y porque es ahí cuando se establecen las correspondencias anímicas entre la niebla *con* su agobio y su futuro aislamiento. Esto ocurre así porque “su inquietud flota turbia” como la niebla, y porque ella intuye que detrás de toda esa silenciosa neblina (que ha comenzado a enturbiar, acallar y borrar los alrededores) se halla “un peligro oculto”. Este comportamiento en la niebla probablemente tenga relación con la diferencia entre *silencio* y *mutismo*, pues mientras el primero implica el *descubrimiento* de algo oculto, el segundo lo *esconde más* y lo degrada;<sup>11</sup> y justo éste último es el asedio que parece sufrir la protagonista, a quien la niebla, vedándole casi toda visión de la realidad, ha enmudecido, inmovilizado y confinado a una casa de la que casi nunca sale. De este modo nuevamente se estaría viendo cómo la aparente calma de un entorno silencioso vaticina desgracias, pues en este caso se trata de un silencio que insinúa la ausencia de amor y que sugiere una situación marital en la que no se encontrará el reconocimiento anhelado, sino una opresora y agobiante desilusión.

---

<sup>9</sup> MLB, *La última niebla*, p. 59. Las cursivas son mías.

<sup>10</sup> Por la forma en que la muerta se encuentra estática dentro de su “estuche” pareciera que se habla de una muñeca; incluso pareciera que se habla de la protagonista, quien se encuentra como un objeto decorativo (tapando la ausencia de la primera esposa) dentro de una casa que también asemeja una tumba.

<sup>11</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. ‘silencio’, p. 947.

## 4.2 Niebla. Inquietud que flota turbia

La niebla es el estado gaseoso del agua que, a diferencia de las nubes, se encuentra a ras del suelo y configura un vaporoso color que no permite ver con claridad.<sup>12</sup> Literariamente en ella ocurren hechos misteriosos o de espanto y ayuda a crear atmósferas de suspenso que sirven de preludio a la revelación de algo.<sup>13</sup> La niebla en estos textos, especialmente en *La última niebla* y “Las islas nuevas”, parece funcionar de dos modos: como una “cortina de algodón” que no permite ver el exterior, y como una atmósfera que oculta algo que subyace latente.<sup>14</sup> Si bien estas funciones parecerán una misma, la diferencia radica en que la primera evade la realidad, mientras que la segunda oculta deliberadamente un hecho sobrenatural (que rebasa los límites de lo real). Desde mi punto de vista tanto la niebla que oculta la muerte en vida de la protagonista de *La última niebla*, como la que le revela a Juan Manuel el secreto de Yolanda, actúan más como en la segunda función, ya que en ambos casos la suspensión de esta niebla en el aire (que insinúa inmovilidad) junto con su color blanco (que evoca silencio) “sugiere” un “peligro oculto”, un algo indeterminado y un hecho que va más allá de la comprensión humana. Por estas razones, ambas formas de niebla se analizarán desde la perspectiva que ofrece la segunda función, pues se verá que su imagen representa lo que simbólica y literariamente se ha mencionado.

Ya en *La última niebla* se había visto que esta neblinosa presencia comenzaba a notarse cuando la protagonista acababa de contemplar la imagen de una mujer muerta, y que era el mal presentimiento en esa atmósfera lo que la obligaba a gritar en medio del silencio que estaba viva. Este intento para tratar de alejar la *sospecha* (del estado en el que se encuentra viviendo) no tendrá resultado, ya que esa *niebla* poco a poco ha ido invadiendo y abrumando todo, incluso sus sueños; así lo muestra el siguiente fragmento:

---

<sup>12</sup> En meteorología es un fenómeno en el que la humedad del aire aún se encuentra en proceso de condensación. Esto ocurre así porque a esa humedad la forman *partículas de agua* con poco volumen que, suspendidas en el aire, todavía no son lo suficientemente “pesadas” para que la fuerza de gravedad las haga precipitarse en forma de lluvia. Asimismo, ésta se produce por el descenso de temperatura en el ambiente o por el aumento de agua en el aire, puesto que durante las noches la capa terrestre se enfría, provocando que la humedad en la vegetación o en masas de agua (ríos, arroyos, charcos, etc.) se evapore. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, s.v. ‘niebla’ y ‘nube’, tomo 38, Madrid: Espasa-Calpe, 1973, pp. 631 y 1390.

<sup>13</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. ‘niebla’, p. 752; y Hans Biedermann, *op. cit.*, s.v. ‘fog’, p. 139.

<sup>14</sup> En el caso de *La última niebla*, Amado Alonso (*op. cit.*, pp. 22-23) opina que la niebla es el ensueño a través del cual se igualan sueño y realidad. Por su parte, Margaret Campbell opina que ésta es una atmósfera poética con la que se establece un puente entre la realidad y los pensamientos internos de la protagonista, en “*The vaporous world of MLB*”, en *Hispania*, E.U., vol. 44, núm. 3, sep. de 1961, p. 417.

La niebla se estrecha, cada día más, contra la casa. Ya hizo desaparecer las araucarias cuyas ramas golpeaban la balaustrada de la terraza. Anoche soñé que, por entre rendijas de las puertas y ventanas, se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles, y se entrelazaba a mis cabellos, y se adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo...<sup>15</sup>

Debido a esta particular conducta podría decirse que la niebla actúa como una presencia maligna dentro de la vida de esta mujer, ya que no sólo ha ido ganando terreno y borrando gradualmente todo lo que encuentra a su paso (el jardín, la vista de la ventana, la casa, su cuarto, su cuerpo, sus sueños), sino que ahora es la causante de que ella no pueda descansar tranquilamente, pues viendo que los sonidos, las formas y los colores han sido borrados, se siente propensa a desaparecer del mismo modo que su entorno.

Este mismo temor también se observa cuando, aún años después, esa niebla sigue acosándola y aislándola, puesto que en una caminata por entre unas calles borradas por la niebla que lo inmaterializa todo, el *ruido sordo* de sus pasos que le daba primero cierta seguridad, empieza ahora a *molestarla* y a *angustiarla*.<sup>16</sup> Y es que tal ensordecimiento la preocupa porque si la niebla llegase a silenciar por completo sus pasos, ésta estaría borrando la última prueba (en ese momento) de su existencia, pues como nadie la acompaña en esa caminata, su desaparición pasaría desapercibida. Por otra parte, sus pasos la “molestan” porque más adelante dice que estos se han vuelto un “ruido insoportable, el único ruido del mundo”,<sup>17</sup> por lo que, más allá de temer desaparecer, le incomoda saber que siempre se encontró en esa situación: sola en medio de la bruma. Siendo así, se vería que su temor e inseguridad son resultado del largo y constante asedio de una niebla que no la dejó descansar o siquiera respirar tranquilamente; y no de una personalidad demasiado resignada.

Asimismo, si bien dicha molestia se origina por el carácter invasivo de la niebla, la verdadera razón de este síntoma yace tras él: en la costumbre que desde un principio llevó a la realización de este matrimonio, en el que (más allá de los lazos fraternales) jamás existió un amor correspondido, sino un “amor mediocre”.<sup>18</sup> Esta situación resultará igual de

---

<sup>15</sup> MLB, *La última niebla*, p. 64.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 89.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 90.

<sup>18</sup> Soledad Bianchi dice que el silencio reinante en estas protagonistas y en sus matrimonios se debe a que en ellos sólo existe una “sonora rutina que nada dice”, por lo que la indiferencia, el tedio y el sinsentido de la cotidianidad de estas relaciones son, para ella, ejemplo de un amor convencional y “mediocre”; contrapuesto a un “amor pasión” en donde hay secretos, deseos y conciencia del cuerpo. En “MLB o una difícil travesía (del amor mediocre al amor pasión), en *Atenea.*, Concepción, núm. 451, 1985, p. 183.

agobiante que la niebla, porque si en algún momento la protagonista se había engañado diciéndose que sólo le bastaba ser “joven, ágil y esbelta” para ser feliz, no será sino hasta que hayan pasado los años (sin que esa niebla se haya jamás disipado) que ella se percate de que esas cualidades de nada le han valido si no ha sido amada o siquiera visible para alguien. Por esta razón sufre por las noches, pues sabe que su juventud y lozanía al no ser admiradas se pierden conforme pasan los días; y porque muy en el fondo reconoce que la imagen de la muerta “aprisionada” que llegara a contemplar alguna vez es exactamente el estado en el que, paradójicamente, ahora ella se encuentra ¡en vida!, sin amor y sin que su cuerpo tenga una historia que contar.

Este hecho la hará sentir que la niebla no sólo la rodea, sino que la “ahoga” (pues todo lo que ella supone es cierto), por lo cual esa niebla que en principio sólo le sugiriera peligro, ahora que ha revelado su *secreto* es la causa de su *asfixia*<sup>19</sup>:

A media noche me despierto, sofocada. Me agito largamente entre las sábanas, sin llegar a conciliar el sueño. Me ahogo. Respiro con la sensación de que me falta siempre un poco de aire para cada soplo. Salto del lecho, abro la ventana. Me inclino hacia afuera y es como si no cambiara de atmósfera. La neblina, esfumando los ángulos, tamizando los ruidos, ha comunicado a la ciudad la tibia intimidad de su cuarto cerrado.<sup>20</sup>

Con dicho comportamiento puede decirse que esta niebla dentro del cuarto conyugal es una atmósfera que en efecto la ahoga porque se comporta como si fuera un volumen acuático. Esto se corrobora cuando se menciona que:

- En su “lecho” matrimonial no puede descansar. Y es que aquí, nuevamente, dicho sustantivo no sólo ésta aludiendo a una “cama”, sino al terreno por donde corren las aguas de un río o mar.<sup>21</sup>
- Cuando ese lecho se comporta como si fuera un mar que con sus inquietas olas (sábanas) intenta ahogar a la protagonista; quien, a su vez, pasa toda la noche nadando (agitándose) contra ellas.

---

<sup>19</sup> La niebla actúa desfavorablemente en la salud humana en dos conceptos: en primer lugar, el frío y la humedad que la integran son causa de enfriamiento y sus diversos procesos; en segundo, las impurezas corpusculares de la niebla obran como irritantes en las vías respiratorias. *Enciclopedia Universal...*, s.v. ‘niebla’, p. 631.

<sup>20</sup> MLB, *La última niebla*, p. 65.

<sup>21</sup> Quinta y sexta acepción de ‘lecho’, en *Diccionario de la lengua española*, 1925, p. 731. En la edición de 2014 sigue teniendo la misma polisemia.

– Cuando la protagonista, una vez que ha logrado saltar fuera del lecho, tiene que caminar hasta la ventana, abrirla e inclinarse fuera de ella para poder respirar, dado que el ambiente dentro de su “cuarto cerrado” pareciera el de una pecera.

De este modo, si su lecho matrimonial se comporta como un entorno marino que pretende ahogarla es porque éste se encuentra íntimamente ligado al hecho de que ella sufre no sólo a causa de la niebla, sino de su matrimonio.

Por otra parte, la conducta de este lecho resulta similar al que Brígida en “El árbol” asocia con un mar porque del mismo modo en que ella era arrojada y abandonada por ese mar sobre el pecho de Luis, la protagonista de *La última niebla* también termina exhausta al lado de Daniel (porque su alboroto pasa inadvertido y porque se siente encerrada dentro de ese cuarto-pecera). En ambos casos el comportamiento de estos lechos-marinos ha hecho visible la falta de comunicación y de amor en sus matrimonios.

Cabe aclarar que la agobiante situación de la protagonista de *La última niebla* se agravará todavía más a raíz del encuentro de una noche con un hombre en el que descubre el “amor pasión” que tanto había buscado, pues si se pensaba que con esta oportunidad ella lograría escapar de su asfixiante matrimonio, en realidad dicho encuentro sólo provocará que ella vaya aprisionándose cada vez más en el “amor mediocre” que le puede ofrecer su matrimonio, puesto que al anhelar y recordar a su amante ella termina alejándose de los demás para poder vivir el ensueño a solas, sin darse cuenta que de esa manera está aislándose voluntariamente del resto del mundo.<sup>22</sup> Asimismo, el estar pensando constantemente en el recuerdo de este hombre, además de provocar que sus atenciones se enfoquen en el pasado y no en el presente, ocasionará, según Amado Alonso, que su “pasión amorosa” no esté encauzada hacia algún “receptor”; por ello, cada vez que ansíe volver a encontrarse con su amante sólo estará negando más su situación y ahogándose en su recuerdo, pues en realidad su

emoción no está de ningún modo dirigida, sino que es como un agua estancada cada vez más envenenada con sus propios fermentos, o como una niebla progresivamente ennegrecida por condensación [porque es una emoción que] se alimenta y se devora

---

<sup>22</sup> Tatiana Calderón, Soledad Bianchi y Marjorie Agosín sostienen que estas mujeres más allá de evadir la realidad de su situación, se “silencian” voluntariamente para que en soledad puedan imaginar libremente aquello que les está vedado o prohibido por la sociedad y la familia. Véase Calderón, *op. cit.*; Bianchi, *op. cit.*; y Agosín, “MLB o el lenguaje alucinado”, en *Fem*, México, vol. 19, núm. 145, 1995, pp. 38-41.

a sí misma [porque es producto de una] intensa vida interior, pero encerrada entre los muros de bruma del sentimiento y de la fantasía.<sup>23</sup>

#### 4.2.1 La niebla como barrera

La niebla con su cerco alrededor de la casa no sólo nubla la “visión directa de los seres y de las cosas”, sino que mantiene confinada y retraída a la protagonista de *La última niebla* detrás de una “barrera de humo” que la incita a aislarse dentro de sí misma.<sup>24</sup> Dicha “barrera” es significativa porque al estar compuesta de niebla se pensaría que debido a su condición gaseosa y por tanto efímera, es vulnerable al paso de alguien; sin embargo, se le ha equiparado con el humo, lo cual indica que su naturaleza es nociva y, por tanto, difícil de atravesar. Tal comparación es bastante acertada dado que ambos son contraproducentes para su cuerpo, pues mientras la niebla la ahoga mentalmente, el humo lo hace fisiológicamente; de este modo, si intentara cruzar ese banco de niebla podría morir, ya sea porque corre el riesgo de desdibujarse y nunca más regresar, o bien, de asfixiarse.

Con lo anterior se notará que esta niebla por el modo en que anula y enmudece el exterior, también constriñe y amordaza la personalidad de los personajes que se encuentran rodeados por ella, ya que su disposición aislante es tal que termina agotando la seguridad y la resistencia de éstos. Ejemplo de ello esta protagonista, a quien la niebla abrumba en todo momento (incluso en sueños) hasta provocar que intente suicidarse para librarse así de ella. Y aquí, por el modo en que su intento queda frustrado,<sup>25</sup> pareciera que la niebla también conspirara para que sea esta mujer quien voluntariamente se rinda en vida, pues al final de la novela es ella misma quien se adentra en la niebla, como si fuera un “destino implacable” del que nunca pudo escapar; un destino del que era irremediable huir porque éste le había robado su derecho a buscar la muerte y porque a lo largo de los años la había ido acorralando lentamente a una vejez sin fervores y sin recuerdos;<sup>26</sup> es decir, a una vida sin pasado y sin significado, tal y como la imagen de la muerta se lo sugiriera en un primer momento. Ahora es ella la muerta sin colores y sin recuerdos.

---

<sup>23</sup> Amado Alonso, *op. cit.*, p. 26.

<sup>24</sup> MLB, *La última niebla*, p. 90.

<sup>25</sup> Daniel es quien la “salva” de ser atropellada y quien la devuelve a su desgraciada realidad. A partir de este intento frustrado ella se da cuenta de que sus acciones son invalidadas y que debe morir “correctamente”: llevando a cabo una infinidad de pequeños menesteres, cumpliendo con una infinidad de frivolidades amenas, llorando por costumbre y sonriendo por deber (p. 95); y no en un arrebato suicida como Regina.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 94.

El comportamiento de la niebla también muestra ciertas afinidades con el de los materiales que rechazan las influencias externas y que mantienen el calor dentro de un recinto: la bruma que rodea la casa de Daniel no parece producir una calidez bienhechora, sino un calor bochornoso. Esto se debe a que dicha niebla concentra una misma atmósfera que, al tener nada que la refresque, se torna densa y opresora.<sup>27</sup>

Asimismo, la causa de ese entorno siempre enrarecido podría hallarse en el hecho de que la protagonista y Daniel, al “casarse por casarse”, estuvieron comprometidos a un amor *demasiado* obligado, el cual, ni con el paso del tiempo, pudo generar la comunicación suficiente que compensara la soledad de cada uno (razón por la que se supone, se casaron); más aún, si siempre existía una niebla que, aparte de incomunicar el exterior, hacía imposible el trato y la compatibilidad entre ellos dos, quienes sólo se “encontraban por encontrarse” sin siquiera entenderse durante el acto sexual.<sup>28</sup> Así lo indica el siguiente fragmento:

Un día ardiente nos tenía, a mi marido y a mí, enjaulados frente a frente, llorando casi de enervamiento y de ocio. Mi segundo encuentro con Daniel fue idéntico al primero. El mismo anhelo sordo, el mismo abrazo desesperado, el mismo desengaño.<sup>29</sup>

Ambos se hallaban tan aislados y hartos uno del otro dentro de esa casa asediada por la niebla que, “enjaulados” y “ociosos”, sólo podían llorar de cansancio porque veían cómo sus anhelos y abrazos resultaban intentos torpes y pobres para recuperar un matrimonio en el que nunca hubo pasión. Estos intentos más allá de hacer menos agobiante el presente, fueron actos desesperados de un “amor mediocre” en busca de pasión; actos ahogados por una presencia que cada día fue envolviendo a la protagonista hasta provocar que su voluntad y su pasión se dispersaran y se hicieran inasibles como esa niebla a su alrededor.

Siendo así, se vería que la niebla, al incomunicar y enrarecer toda atmósfera, deja abandonados a los personajes en una soledad tanto física como mental; física porque su color blanco difumina y limita todos los entornos hasta anular los sentidos, y mental, porque no permite que dichos sentidos generen nuevas experiencias que lleven a la creación de una

---

<sup>27</sup> La niebla de la que se habla podría asemejarse a un aislante térmico, el cual, como todo aislante, “dificulta o impide la propagación de algún fenómeno o agente físico (electricidad, calor, sonido, humedad, etc.)”. *Enciclopedia Universal Grolier*, s.v. ‘aislador/aislante’, vol. 1, Barcelona: Ediciones Danae, 1972, p. 54. La niebla-aislante de este relato no sólo impide la fuga de calor, también bloquea la propagación del sonido.

<sup>28</sup> Debe recordarse que la protagonista siempre vivió enamorada del recuerdo de su amante y que Daniel buscaba en ella el recuerdo de su antigua esposa. Los anhelos de cada uno estaban en distintos sitios y en distintas personas.

<sup>29</sup> MLB, *La última niebla*, p. 79.



memoria. Y es que, una vez borrado todo, nada ni nadie puede remover las aguas de la memoria; más aún si éstas también han sido borradas y evaporadas en la niebla. Asimismo, puede decirse que ésta es la causante del estatismo de los personajes debido a que: encontrarse solitario y completamente rodeado por ella ocasiona que no sea posible la visión de un horizonte (futuro) y mucho menos de un pasado, pues los recuerdos que se tienen de éste ya se han desvanecido o se encuentran demasiado viciados por ilusiones rotas.

### 4.3 Luz y calor. Fuerzas que atraviesan la niebla

Dentro de estas narraciones existen momentos en los que se observan fuerzas que sí pueden atravesar la niebla; una de ellas es la música; otros son la luz y el calor que metafóricamente genera el amor pasional.

El caso de estos dos últimos se observa de mejor modo en *La última niebla* cuando la protagonista se despierta a media noche porque ha visto cómo la neblina desdibuja todo a excepción del rostro de Regina. En esta visión persisten su “mirada de fuego” y sus “labios llenos de secretos”<sup>30</sup> porque en esas facciones son visibles los síntomas de su “amor pasión”; la protagonista, por su parte, es la que se difumina en su propio sueño porque Regina es la imagen y ejemplo de todo lo que ella no tuvo: el amor de un esposo y de un amante, las emociones de esta situación (pasiones, celos, arrebatos) y un *nombre*. Por si fuera poco, también se llega a decir que la palidez en la piel de Regina no es la de una “hoja en blanco” que evoque silencio, sino que indica “intensidad de vida, como si estuviera siempre viviendo una hora de violencia interior”;<sup>31</sup> violencia que se sabe, es provocada por la pasión “casi impúdica”<sup>32</sup> con la que trata a su amante frente a su marido. Es por tales razones que Regina es la representación del “amor pasión” y del calor vital que la niebla no puede borrar; mientras que la protagonista es la del “amor mediocre” que finalmente ha renunciado al recuerdo de su amante (pues se ha convencido de que fue una ilusión).

Este último hecho es curioso porque ella decidió olvidar al único hombre con el que pudo alejar a la niebla durante una noche. En dicho episodio se narra cómo éste la encuentra y la guía a través de la bruma hasta llevarla a una casa donde, a pesar de la oscuridad, ella puede sentir cómo su “mano *tibia*” la va guiando en medio de los corredores. Igualmente se cuenta

---

<sup>30</sup> MLB, *La última niebla*, p. 64.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>32</sup> *Ídem*.

que la habitación (a la que llegan) de pronto *se ilumina y se llena de calor*, motivos por los que la niebla y la noche “aletean en vano” contra los vidrios de la ventana intentando infiltrar sus “átomos de muerte”. Es gracias a este encuentro que la presencia negativa y opresora de la niebla no consigue borrarla, porque por fin ha hallado a alguien que la distinga entre la espesa bruma, porque ha relatado que del amante se desprende un “envolvente *calor*” y porque éste la besa sin que sus “pupilas *luminosas*” cesen de mirarla.<sup>33</sup>

La *luz* y el *calor* en este pasaje son presencias bastante significativas, pues como explica Chevalier, cuando la luz sustituye las tinieblas simboliza la vida, la salvación y la felicidad, y místicamente (a diferencia del fuego, que es doloroso) ésta es amable, dulce y fecunda porque representa el despertar del deseo y el amor realizado.<sup>34</sup> Por otra parte, como explica el mismo crítico, el calor (asociado a la luz) es principio de renacimiento, de regeneración y de comunicación.<sup>35</sup> Por ello los valores simbólicos de ambas energías estarían haciendo visible que dentro de esa habitación iluminada y cálida se “realiza” el amor; sin mencionar que en dicho encuentro el amante es “como una grande ola hirviente” que la “acaricia”, la “quema”, la “penetra” y la “envuelve”;<sup>36</sup> acciones que junto con el hecho de que él la “ilumina” con su mirada, la dotan de pasión, de “vida, salvación y felicidad”; razones para que la protagonista no sea una muerta en vida.<sup>37</sup>

Otra manera en que la luz puede derrotar y atravesar la compacta niebla se observa en el cuento “Las islas nuevas” cuando se narra: “De nuevo el crepúsculo. El cazador echa una mirada por sobre la pampa sumergida tratando de situar en el espacio el monte y la casa. Una luz se enciende en lontananza a través de la neblina, como un grito sofocado que deseara orientar [a Juan Manuel]. La casa ¡Allí está!”<sup>38</sup> En dicho episodio Juan Manuel interpreta esa luz como una señal de amor dado que ésta proviene de la casa de Yolanda, la mujer de la

---

<sup>33</sup> Todo esto se relata en MLB, *La última niebla*, p. 67. Las cursivas son mías.

<sup>34</sup> Bíblicamente la primera cosa que apareció fue la luz de la palabra de Dios, que dio acción, movimiento y calor al mundo. Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. ‘luz’, p. 666.

<sup>35</sup> *Ibid.*, s.v. ‘calor’, p. 237.

<sup>36</sup> MLB, *La última niebla*, p. 69.

<sup>37</sup> En una interpretación mística de este encuentro, Hernán Sánchez también nota la fuerza de la pasión y de la luz para combatir las tinieblas. En su artículo analiza elementos como la luz/calor vs oscuridad, y la relación etimológica entre mística y *mist* (‘niebla’). Es un análisis poético diferente al de la crítica usual. Véase “El trasfondo místico en *La última niebla* de MLB”, en *Revista Hispánica Moderna*, N.Y., vol. 44, núm. 2, dic. de 1991, pp. 238-246.

<sup>38</sup> MLB, “Las islas nuevas”, p. 198.

que se ha enamorado, y ve en ella un “grito sofocado” porque piensa que esa luz se ha encendido para llamarlo a su encuentro. El comportamiento de esta invitación recuerda el mito de Hero y Leandro, en el cual Hero deja una vela encendida en la ventana de su cuarto para que Leandro pueda guiarse con ella durante las noches mientras atraviesa a nado el mar. Se cuenta que durante el tiempo que esa luz se mantuvo encendida Leandro pudo encontrarse con Hero y que cuando esta luz se apagó él erró y murió ahogado en el mar.<sup>39</sup> La luz encendida por Yolanda puede tener la misma intención que la de Hero, si se toma en cuenta que ella también se encuentra atraída por Juan Manuel, y también si se observa que caminar a través de la “pampa sumergida por la niebla” es como atravesar un volumen acuático, que si bien no es líquido y agresivo como el mar, es peligroso porque no se sabe qué misterios oculta.

Asimismo, si se toma en consideración lo anteriormente dicho, esto es, que el “amor pasión” puede frenar el aislamiento provocado por la niebla y que la luz puede atravesar las tinieblas, se verá que en efecto se trata de un llamado de amor; aunque cabría aclarar que las tinieblas de estos relatos son blancas y que la luz no es precisamente lo que las ilumina, sino la irradiación del amor. Por otra parte, es precisamente este tipo de luz emanada la que pone a prueba (como a Leandro) el amor de Juan Manuel cuando ésta le revela el secreto de Yolanda, pues como se observa, dicho descubrimiento no termina satisfactoriamente debido a que Juan Manuel se ha dado cuenta de que no es capaz de entender el origen de aquella ala. A causa de esta visión huye sin siquiera esperar a que esa luz se extinga. De tal manera también se vería que mientras Leandro muere en busca de esa luz, Juan Manuel no espera a ahogarse, ya que sólo la ve, la deja ahí y se va.

#### **4.4 La atmósfera de lo fantástico**

Si bien la neblina en gran parte de *La última niebla* es de carácter negativo, en algunos otros momentos se presenta como la atmósfera propicia para que cosas maravillosas o secretos se revelen. Esto ya se había observado cuando la protagonista de *La última niebla*, en medio de la bruma, se encuentra con un hombre que la conducirá hasta una extraña casa en donde tendrán un encuentro amoroso. Por su parte, en “Las islas nuevas”, específicamente en el episodio antes referido en el que Juan Manuel se deja llevar por un llamado luminoso a través

---

<sup>39</sup> Christine Harrauer y Herbert Hunger, *Diccionario de mitología griega y romana*, s.v. ‘Hero y Leandro’, Barcelona: Herder, 2008, [2006], pp. 435-437.

de la niebla, se observa cómo ésta parece actuar como el elemento a través del cual se va creando la ambientación para revelar un secreto, pues se relata lo siguiente:

[Juan Manuel] Aborda en su bote la orilla más cercana y echa a andar por lo potreros hacia la luz [...]. Salva alambrados a cuyas púas se agarra la niebla como el vellón [...]. Sorteas las anchas matas de cardos que se arrastran plateadas, fosforescentes, en la penumbra; receloso de aquella vegetación a la vez quemante y helada.

Llega a la tranquera, cruza el parque, luego el jardín con sus macizos de camelias; desempaña con su mano enguantada el vidrio de cierta ventana y abre a la altura de sus ojos dos estrellas como en los cuentos.

Yolanda está desnuda y de pie en el baño, absorta en la contemplación de su hombro derecho.

En su hombro derecho crece y se descuelga un poco hacia la espalda algo liviano y blando. Un ala. O más bien un comienzo de ala. O mejor dicho un muñón de ala. Un pequeño miembro atrofiado que ahora ella palpa cuidadosamente, como con recelo.<sup>40</sup>

Estas acciones y elementos así enumerados además de crear una atmósfera de incertidumbre, también generan cierto ambiente seductor, pues ya desde el llamado a través de la niebla y la forma en que Juan Manuel lo va siguiendo puede percibirse cierto efecto hipnótico, puesto que no sólo va completamente encandilado hacia la luz, sino que también “sortea, salva y atraviesa” los obstáculos a pesar de su “recelo”. Esta suerte de hipnotismo, producto de la atmósfera fantástica creada por la niebla, y que lo conduce hasta una *incierto* ventana que tiene que *desempañar* para poder *descubrir* el ala de Yolanda, es el encargado de hacer verosímil ese “muñón de ala”. Por si fuera poco, la referencia a lo fantástico dentro de esa niebla es especialmente visible cuando se dice que aquel vidrio empañado le devuelve a Juan Manuel dos destellos “como en los cuentos”. ¿Y qué cuentos son estos? se pensará. Los de hadas, aquellos en donde los sapos se convierten en príncipes y las doncellas en cisnes; aquellos en donde la participación de escritores como H.C. Andersen y Selma Lagerlöf (autores que Bombal leyó en su infancia) es conocida. Ya bien dice Alfonso Calderón que Bombal heredó de estos escritores las historias que se desarrollan entre “puro sueño y tragedia, entre brumas y tentaciones”.<sup>41</sup>

---

<sup>40</sup> MLB, “Las islas nuevas”, pp. 198-199.

<sup>41</sup> Alfonso Calderón, “MLB: Los poderes de la niebla” [1976], en *MLB. Obras completas*, p. 433. También menciona a Knut Hamsun y a Goethe; no obstante, a estos no los nombro arriba porque, aunque Bombal también los leyó de pequeña, en la obra de estos escritores no abundan los cuentos de hadas. No está demás agregar que en los cuentos de hadas de Europa Central la niebla usualmente se relaciona con cosas hirviendo o con cualquier otra actividad en la que criaturas demoniacas (como brujas o duendes) se encuentren involucrados, (Hans Biedermann, *op. cit.*, s.v. ‘fog’, p. 139); por ello podría decirse que existe un vínculo entre niebla, fantasía y romanticismo.

Se podrá pensar que con toda esta atmósfera creada alrededor de la ventana no habría por qué poner en duda la existencia del ala de Yolanda; sin embargo, para Juan Manuel toda esta ambientación resulta ser la inadecuada, pues debido a ella él desconfía, incluso aún más cuando atribuye a la larga caminata, a lo borroso del vidrio y a su estado ansioso el que haya visto semejante alucinación.<sup>42</sup> Su rechazo expresado en estas razones hace alusión a su mente positivista, la cual necesariamente tiene que analizar y comprobar el origen o las causas de cualquier fenómeno (dentro de un ambiente controlado) para confirmar su existencia; en este caso, como dichas condiciones no se cumplen se hace “razonable” el que “no pueda entender”; mas no el que haya huido, pues lo que Juan Manuel no parece saber es que con su rechazo y huida está anulando, al igual que la niebla, la existencia de esa ala y por ende la posibilidad de cualquier entendimiento o relación con Yolanda. De este modo, en el caso de estos dos enamorados no fue necesario que un aire extinguiera la llama (como les sucede a Hero y Leandro), sino que la exigente racionalidad de uno terminara convirtiendo ese “llamado de amor” en una sentencia de soledad, ya que Juan Manuel es el encargado de apagar la luz que termina con el cuento de la siguiente manera: “Pero Juan Manuel no se siente capaz de remontar los intrincados corredores de la naturaleza hasta aquel origen. Teme confundir las pistas, perder las huellas, caer en algún pozo oscuro y sin salida para su entendimiento. Y abandonando una vez más a Yolanda, cierra el libro, apaga la luz, y se va”.<sup>43</sup>

De esta manera se vería que la niebla, aunque propicie momentos en los cuales lo fantástico llega a ocurrir, sigue siendo una imagen negativa en la narrativa de Bombal debido a que su presencia sólo provoca el aislamiento de sus protagonistas; las cuales, asediadas por la niebla, quedan confinadas dentro de sus casas y, como Yolanda, quedan incomprendidas, abandonadas y en las tinieblas. Unas tinieblas también blancas y mudas que no reflejan (como lo hace el agua cristalina) el ánimo interior o la memoria. Ya Amado Alonso había reparado en esta consecuencia de la niebla cuando dijo que ésta más allá de generar la atmósfera poética que hace posible las ensoñaciones de la protagonista de *La última niebla*, también provoca que ella, al no poder ver y buscar en el exterior lo que realmente desea, decida

---

<sup>42</sup> MLB, “Las islas nuevas”, p. 199.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 203.

esperar y aislarse de forma voluntaria dentro de esos mundos alternos creados por su imaginación.

No obstante, dicha enajenación, que se había dicho fue criticada por la literatura social de la década de los treinta chilenos, en trabajos recientes se ha interpretado como una forma con la cual se denunció sutilmente el que la mujer fuera relegada a un discurso privado y no acreditado. Privado porque, según Helene Weldt, las protagonistas utilizan numerosas veces el monólogo interior (lo que señalaría la carencia de voz femenina en el espacio público) y no acreditado porque Bombal utilizó una prosa que no imitaba el discurso positivista, realista o criollista del momento,<sup>44</sup> sino uno en el que los objetos tenían usos simbólicos que poéticamente expresaban la forma en que la mujer podía llegar a sufrir dentro de matrimonios y costumbres no deseadas.

---

<sup>44</sup> Tatiana Calderón cita las palabras de Helene Weldt, en *op. cit.*, p. 82. Por otra parte, la doctora Liliana Weinberg dice que la niebla fue la atmósfera que desdibujó la “claridad y distinción” del pensamiento positivista.

## Capítulo 5. Agua y fuego

*El agua es una llama mojada.*  
Novalis

Dentro de una percepción en la que el agua ha sido vista como el caos de donde surgió la vida y el fuego como el elemento cuya luz ilumina dicho caos, lo racionaliza y lo fecunda es *simbólicamente* entendible por qué el agua ha sido asociada con lo femenino y el fuego con lo masculino. Esta oposición no es nueva en nuestro imaginario: ha existido desde la antigüedad; con ella se ha tratado de representar el antagonismo entre estos dos elementos terrestres y, claramente, las diferencias que simbólicamente distinguen a hombres y mujeres. En la narrativa de María Luisa Bombal dichas oposiciones son igualmente preservadas; por ello he titulado este capítulo “Agua y fuego”, ya que en los hogares de casadas de las protagonistas se observa cómo los valores simbólicos del agua y del fuego, en lugar de constituir imágenes armoniosas (pues ahora se hallan unidos por el matrimonio), sólo terminan apartando aún más a quienes viven bajo un mismo techo; y es que la dualidad entre calor (fuego) y frío (agua), además de representar la falta de un entendimiento pleno entre hombres y mujeres en estas narraciones, alude a la falta de amor en sus matrimonios.

Antes de dar comienzo al análisis sólo recordaré que una de las propiedades físicas de la niebla era que su vapor, poéticamente, podía incidir en el ánimo de los personajes porque su actitud acosadora agobiaba a las protagonistas; asimismo, se dijo que tal comportamiento ocurría porque la niebla se concentraba alrededor de la casa provocando que el ambiente se enrareciera y fuera sofocante. En la *humedad* que se analiza en este capítulo se observa una situación de acoso similar, salvo que éste no produce sensaciones de asfixia, sino de frío. Lo significativo de esta imagen reside en que ella se encuentra *dentro* de los espacios que conforman los *hogares* matrimoniales de las protagonistas y en que dificulta la tarea de hacerlos cálidos e íntimos. Tal contrariedad llevará a que con el tiempo las protagonistas sientan que no pertenecen a esos hogares; y esto, a su vez, las hará buscar espacios íntimos, intentar avivar la llama de sus hogares, o bien, procurarse momentos contemplativos de imágenes cálidas o de recuerdos alegres de su vida pasada; momentos que se analizarán a continuación.

## 5.1 Mujeres conducidas a sus nuevos hogares

Fustel de Coulanges en su estudio de las creencias antiguas que llevaron a la implementación de ciertas instituciones dentro de la sociedad (como el matrimonio), explica que en toda casa griega y romana existió un culto al fuego. Dicho culto consistía en mantener siempre encendida una llama sobre un altar y en ofrecerle sacrificios o libaciones con el fin de que procurara la salud, riqueza y felicidad de las personas que vivían bajo el techo de esa casa. El historiador explica que con el tiempo este culto al fuego se confundió con el culto a los muertos porque los parientes fallecidos también eran vistos como divinidades que velaban por el bienestar de la familia y, como ambos cultos eran privados (pues cada familia tenía su propio fuego y sus propios muertos a los cuales ofrendar alimentos), estos se fusionaron en una especie de religión doméstica en la que el *hogar* (el fuego en el altar) se ligó al recuerdo de los muertos. Siendo así, sólo miembros de la familia podían participar en su conservación, cantos y alabanzas. Allí los encargados de heredar dichos ritos eran exclusivamente los varones, ya que las mujeres al casarse se desvinculaban del hogar paterno para invocar y perdurar a través de sus hijos, el hogar de su esposo.<sup>1</sup>

Tales costumbres, que se han heredado desde la antigüedad y que con el tiempo han ido modificándose, pueden verse reflejadas en las narraciones de Bombal, pues en ellas el simbolismo de este fuego doméstico y familiar es el que tienen en común *La última niebla*, *La amortajada*, “El árbol” y “La historia de María Griselda”, una vez que sus protagonistas se han casado y han sido conducidas a los hogares de sus maridos. Tal cambio de ambiente es considerable para ellas, no sólo porque están acostumbradas a la compañía de sus familiares y criados, sino porque están familiarizadas con el calor de sus antiguos hogares; por lo cual, podría decirse que las historias de Ana María, Brígida, María Griselda y de la protagonista de *La última niebla* no son más que el eco de lo que aquellas mujeres de la Antigüedad pudieron haber experimentado en sus matrimonios: sentimientos en los que la familiaridad se tornaba en extrañeza, incomodidad e incluso aversión.

En *La última niebla* el cambio de casa es bastante notorio para la protagonista, visto que es lo primero que se menciona al iniciar la novela: “El vendaval de la noche anterior había remojado las tejas de la vieja casa de campo. Cuando llegamos, la lluvia goteaba en todos los

---

<sup>1</sup> Fustel de Coulanges, *La ciudad antigua*, México: Porrúa, 2012, [1864]. Todo lo anteriormente sintetizado puede leerse más ampliamente en el “Libro I. Creencias antiguas” y parte del “Libro II. La familia”, pp. 7-45.



cuartos”.<sup>2</sup> Dicha casa que por ser “de campo” da la impresión de ser fresca y apacible, resulta un lugar inhóspito, viejo y abandonado por la forma en que el agua cae por todos lados; incluso, más adelante la protagonista explica que dentro de esa casa no había ni un sólo cuarto en el que se pudiera descansar, porque todos estaban demasiado oscuros y fríos. Esto se observa cuando ella y Daniel se dirigen a la sala de estar y a Daniel “lo sacude un escalofrío”, razón por la cual éste se “allega a la chimenea y [...] se empeña en avivar la llama azulada que ahúma unos leños empapados”.<sup>3</sup> Su intento por avivar el fuego ya desde estas primeras líneas comienza a ser significativo, pues las diferencias entre una casa cálida habitada por el calor hogareño (es decir, la fraternidad) y una casa fría e incómoda indican lo que simbólicamente el fuego representa dentro del espacio doméstico: Daniel no ha podido avivar el fuego y producir una llama que hiciera acogedora aquella sala debido al abandono en el que se encuentra su hogar; porque tal abandono ha hecho que la humedad invadiera (mojara) los leños con los que pudo haber producido un rico fuego.

Es de señalar que en esta imagen las presencias del agua y del fuego así contrapuestas dentro de un mismo material (la madera) y un mismo espacio (la sala de estar) representan la incompatibilidad de ambas al tratar de producir una llama, o, poéticamente, de iniciar una pasión, ya que en ella el empeño de Daniel es tan inútil y forzado que sólo termina envenenando su relación, así como el humo de esa llama azul lo hace con el aire dentro de la sala.<sup>4</sup> Recordando lo que se dijo sobre los cuidados con los que se debía preservar el fuego doméstico para que éste fuera providencial, el afán de Daniel en producirlo para calentarse, haría ver que el humo resultante es una especie de castigo o de augurio que indica la infelicidad a la que está condenado ese matrimonio por no haber sido lo suficientemente cuidadoso con el hogar.

Por otra parte, la premura en las segundas nupcias de Daniel (casado con la protagonista apenas nueve meses después del fallecimiento de su primera esposa) no deja de ser relevante, dado que usualmente se esperaría que un viudo guardara luto durante una temporada más larga. No obstante, si esta acción se analiza con cuidado se verá que más allá del “casarse

---

<sup>2</sup> MLB, *La última niebla*, p. 55.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>4</sup> Aquí ese humo funciona de forma paralela a la niebla: mientras el humo dentro de la casa *no logra unir* a la protagonista con Daniel; la niebla *separa* a la casa del resto del mundo.

porque sí”, ésta revela, desde mi punto de vista, que Daniel se ha casado con su prima para no estar solo y porque pretende encontrar en ella la imagen de su esposa fallecida (a la cual sí amó profundamente). Estos motivos, aparentemente inofensivos y compensatorios, también podrían tener un trasfondo social antiquísimo, pues los hombres estaban obligados a casarse para que a través de sus hijos legítimos perdurase el culto doméstico y así jamás faltase quien alabara a los antepasados. Fustel de Coulanges explica que por estas razones el celibato, aunque legal, era visto como una desgracia e impiedad para la familia porque éste no aseguraba su continuidad.<sup>5</sup> Gracias a tales creencias se descubriría entonces por qué Daniel se vuelve a casar tan rápidamente, y se vería que él (y no sólo la protagonista) es víctima de una sociedad en la que quedarse viudo y sin descendencia no era lo esperado ni bien visto. De este modo, el que dicho matrimonio se haya efectuado entre primos refleja más fuertemente las obligaciones del matrimonio: preservar la sangre y el culto familiar al que pertenecen. Desgraciadamente, como se irá viendo a lo largo de la novela, las desatenciones de ambos provocarán que su hogar sea borrado no solamente por la niebla, sino por el hecho de que jamás lograron tener hijos.

Dicha infertilidad, además de verse reflejada en la falta de calor, atención y amor, también es visible en la *humedad* que impera en todas las habitaciones; y es que por la forma en que ésta se encuentra presente en todas ellas pareciera que así se alude al recuerdo de la primera esposa que ha dejado su huella en Daniel, que sigue impregnando toda la casa, y que ocasiona que no haya un sólo espacio disponible para la protagonista. Lo anterior se hace aún más evidente cuando los leños mojados no arden; lo que nuevamente podría deberse al hecho de que el mismo Daniel se encuentra aún tan enamorado de la primera esposa, que le resulta imposible encender un nuevo fuego; es decir, formar una nueva familia y un nuevo hogar junto a su nueva esposa. De allí que ni la estancia, ni la casa entera se hagan cálidas, pues no existe un fuego propiciatorio: un amor real que la ilumine y la alegre.

## **5.2 Cuidados del hogar**

Un abandono similar se observa en el hogar de Alberto y María Griselda. Lo curioso en su caso reside en que ellos, a pesar de que aún se aman, no logran hacer de su casa un lugar armonioso; en ella las desgracias asuelan a sus habitantes todos los días. Ya desde las

---

<sup>5</sup> Fustel de Coulanges, *op. cit.*, p. 43.

primeras páginas de este cuento, cuando Ana María (la madre de Alberto) va de visita y se encuentra con que nadie ha ido a recogerla a la estación y con que nadie, salvo Fred, sale a recibirla, puede notarse que ocurre algo anormal.<sup>6</sup> Dicha impresión se incrementa cuando dentro de la casa ella observa “el desorden y el abandono de las salas: una cortina desprendida, flores secas en los floreros [y] una chimenea muerta y repleta de periódicos chamuscados”.<sup>7</sup>

Este entorno descuidado y un tanto lúgubre provoca escalofríos en Ana María porque dice: “Prende la chimenea, Fred. Tengo frío. ¡Cómo! ¿Qué no hay leña a la mano?”. En este episodio la falta de leña, además de indicar la falta de cuidados respecto al fuego familiar, es indicio de las consecuencias de la belleza de María Griselda puesto que todos se encuentran tan enajenados con ella, que han descuidado sus casas y sus compromisos. Ejemplo de ello son Fred y Silvia, quienes fueron a ese fundo en plena luna de miel sólo para conocer la belleza de María Griselda, sin saber que tal decisión acabaría con su amor, pues Silvia, después de una rara depresión al saberse menos bonita y en la que siente que Fred ya no la ama, termina suicidándose. No obstante, la belleza de María Griselda no fue la única causante de los infortunios que cayeron sobre esta familia; si se recuerda lo que se ha dicho acerca de que el fuego doméstico era visto como una especie de divinidad providencial de la que dependía la salud, la riqueza y la felicidad de la familia, podrá verse que estas desgracias también fueron consecuencia del descuido de ese hogar. En este caso, al ni siquiera tener con qué iniciar un fuego, las tragedias ya estaban predisuestas.<sup>8</sup>

Por otra parte, el que no haya leños en esa chimenea podría también señalar poéticamente que a ese matrimonio le hizo falta cuidar el amor que tenían, pues el hecho de que se encuentre vacía y llena de periódicos chamuscados (de cenizas) indica que dentro de esa chimenea ardió un fuego que ahora se halla extinguido; esto no sólo a causa de los celos de Alberto, sino de los constantes ausentismos de María Griselda. La falta de confianza en su matrimonio provocó el descuido de su hogar y que éste poco a poco fuera convirtiéndose en

---

<sup>6</sup> Hecho significativo porque son varios los que se encuentran viviendo allí: Alberto, Fred y Anita (los tres hijos de Ana María), María Griselda y Silvia (las respectivas esposas de sus hijos), Rodolfo (de quien está enamorada Anita) y Zoila, la nana.

<sup>7</sup> Esta cita y la siguiente, en María Luisa Bombal, “La historia de María Griselda” [1946], en *MLB. Obras completas*, p. 234.

<sup>8</sup> Fustel de Coulanges (*op. cit.*, pp. 18-19) explica que era una obligación sagrada conservar el hogar día y noche. “¡Desgraciada la casa donde se extinguía!”, hogar extinguido era sinónimo de familia extinguida.

una especie de cárcel lúgubre y solitaria, a la que Alberto confina a María Griselda por el resto de sus días para que fuera sólo él, el dueño de su belleza.<sup>9</sup>

### 5.2.1 Cuidados del hogar. Materiales fríos y cálidos

Fustel de Coulanges explica que el proceso para obtener el fuego doméstico debía ser natural; esto era, concentrando los rayos solares en algún punto o friccionando dos trozos de cierta madera permitida por la religión, pues “no se trataba solamente de producir o conservar un elemento útil y agradable: aquellos hombres veían otra cosa en el fuego”, veían la divinidad y la posible prosperidad de su familia.<sup>10</sup> Esta antiquísima práctica, ejemplo de la manera con la que debía cuidarse y mantenerse la pureza del fuego, representa los trabajos y el respeto con los cuales se lograba que un hogar fuera acogedor; y, siendo esto así, el que María Griselda y Antonio hayan reintentado encender su chimenea con papel periódico (un producto cotidiano, de fácil obtención y que todos los días se convierte en deshecho)<sup>11</sup> estaba destinado al fracaso, puesto que en ese modo de actuar (secuela de la negligencia) lejos quedó la recolección o corte de la leña sagrada que simbólicamente expresa la ardua tarea de seguir llevando el fuego al hogar, de seguir cuidando el amor.

Esta misma dualidad entre materiales que son propicios al calor o al frío es visible en *La amortajada* cuando Ana María, una vez que se ha casado con Antonio y ha ido a vivir con él, observa lo siguiente:

el jardín estrecho y sin flores, *tapizado de musgo sombrío* y el estanque de tinta sobre cuya superficie se recortó su propia imagen [...]. *Unos muros muy altos. Una casa de piedra verdosa* [...]. La nueva casa; aquella casa incómoda y suntuosa donde habían muerto los padres de Antonio [...] recuerda haberla odiado desde el instante en que franqueó la puerta de entrada.

¡Qué distinta del *pabellón de madera fragante* cuyo *luminoso interior* invitaba a espiar por los cristales! [...] Pero ¿dónde está la sala de billar, el costurero, el jardín con olor a toronjil?

Aquí, *ni una sola chimenea* –y ¡horror!, el espejo del vestíbulo trizado de arriba abajo– [...]. Recuerda que erraba de cuarto en cuarto buscando en vano un rincón a

---

<sup>9</sup> En *La amortajada* (pp. 122-124) se menciona que a Alberto lo atormenta tanto que alguien se llegue a enamorar de su esposa, que incluso quema las fotos que existen de ella.

<sup>10</sup> Fustel de Coulanges, *op. cit.*, pp. 19-20.

<sup>11</sup> Chevalier (*op. cit.*, p. 799) explica que el “simbolismo corriente del papel está ligado, ya sea a la escritura que recibe, o a la fragilidad de su textura (papel arrugado, mascado, mojado)”. De este modo la fragilidad del papel, aunado a lo efímero del periódico, incrementa la improbabilidad de que este fuego arda y perdure.

su gusto. Se perdía en los corredores [...]. No lograba orientarse, no lograba adaptarse.<sup>12</sup>

La dualidad ente materiales fríos y cálidos se observa en el hecho de que toda esa casa sea de *concreto* y no de *madera*. Allí la atmósfera se encuentra dominada por unos “altos muros de piedra verdosa” que no sólo impiden el paso de la luz exterior, sino que favorecen la formación de musgo, es decir, de *humedad*. Esto, aunado al hecho de que no existe alguna chimenea que pueda hacer cálido o luminoso su interior, contrasta enormemente con aquel “pabellón de madera fragante” y “de luminoso interior” de su antigua casa.

Por otra parte, estos muros no sólo producen frío y oscuridad, sino también estados de ánimo negativos, pues cuando Ana María se dirige al jardín y descubre las negras aguas de ese estanque, no puede dejar de sentir que éstas reflejan su desilusión y su odio. Ya Bachelard, en *El agua y los sueños*, había mencionado que este tipo de hallazgos llegaban a suceder porque el agua, poéticamente, representa el inconsciente de la materia que recibe la carga de las impresiones y sentimientos del individuo que la contempla;<sup>13</sup> por ello, podría deducirse que esa agua, que ha estado “atrapada” dentro del estanque desde el tiempo de los padres de Antonio y que ha permanecido tras esos muros a lo largo de los inmutables años, se ha ennegrecido porque fue absorbiendo el encierro, las tristezas y los odios de los personajes, lo cual además provocó que ésta fuera impasible y muda, a diferencia del agua cristalina que suele ser movediza, sonora y, por ende, amigable y cálida.

### 5.2.2 El hogar. Sus espacios

Después de conocer las primeras impresiones de la protagonista de *La última niebla* y de Ana María acerca de sus nuevos hogares se verá que la vida al interior de éstos es extenuante: por un lado, no existe sitio que les brinde comodidad y que les haga sentir ese nuevo entorno como *su* hogar; y por el otro, los pocos espacios que podrían vigorizar el calor hogareño y el amor se encuentran abandonados o igualmente dominados por el frío y la oscuridad.

Esto se observa cuando la protagonista de *La última niebla*, después de presenciar el infortunado intento de Daniel por “animar” el fuego de la sala de estar, se dirige junto con él a una “segunda habitación más fría que la primera” en la que ambos comen “sin hablar”.<sup>14</sup> Si

---

<sup>12</sup> MLB, *La amortajada*, pp. 144-145. Las cursivas son mías.

<sup>13</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 82.

<sup>14</sup> MLB, *La última niebla*, p. 56.

esta habitación por lo que parece ser, es la cocina, el que sea fría es significativo, pues ¿no se supone que allí es donde comúnmente se encuentra el fogón con el que amorosamente se prepara la comida; en donde se halla el calor y el sabor de hogar? Si se sabe que el hogar simbolizaba “la vida dada, mantenida y propagada” porque con él se cocían los alimentos con los que se nutría a los integrantes de la familia,<sup>15</sup> se entenderá por qué el fuego presidía la mesa al momento de comer, y se notará por qué la imagen hogareña de una familia sentada, comiendo y platicando a la luz de las velas, tiene origen en esta creencia;<sup>16</sup> sin embargo, ¿es esta imagen la que se observa con Daniel y ella? No, en su caso sucede de modo contrario: ambos se encuentran comiendo solos, silenciosos y dentro de una cocina fría.

Algo similar ocurre en la recámara fría y oscura de Ana María, en *La amortajada*:

En aquella fría alcoba nupcial, cuántas veces, al volver del primer sueño, intentó traspasar el espeso velo de oscuridad que se le pegaba a los ojos. [...] 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. [...] Cuando la criada abrió las persianas a su primera mañana de casada [...] escasa era la luz que penetró en la fría estancia.<sup>17</sup>

Allí la ausencia de luz, aparte de ir asociada a la falta de comodidad, también alude a la falta de una atmósfera que haga propicia y armoniosa la intimidad en su matrimonio (Ana María más adelante explica que no deseaba sexualmente a Antonio); por lo cual, esa “mano de fuego” sólo logra quemarla y no animarla positivamente.

El que la cocina y el cuarto matrimonial sean espacios “apagados” y fríos ya dice bastante, pues simbólicamente son lugares que dentro de una casa deben ser luminosos y cálidos si son parte de un entorno en el que hay amor y felicidad; en estos casos, al no existir los cuidados lo suficientemente esmerados dentro de ellos, se provoca que sus habitaciones permanezcan abandonadas e intocadas por la calidez de una luz roja irradiada por un fuego vivo.<sup>18</sup> Sin este tipo de luz no hay posibilidad de calentar o de hacer agradable aquellos recintos; sin este fuego la humedad seguirá goteando y carcomiendo las probabilidades de intimidad y futura prosperidad de esos hogares y matrimonios.

---

<sup>15</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. ‘hogar’, p. 573.

<sup>16</sup> Fustel de Coulanges explica que el término “familia” proviene del griego antiguo ἑπίστιον, que significa ‘lo que está cerca del hogar’, en *op. cit.*, pp. 34-35.

<sup>17</sup> MLB, *La amortajada*, pp. 143-144.

<sup>18</sup> Color que también simboliza al amor ardiente. Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. ‘rojo’, p. 889.

Lo anterior es evidente cuando la *humedad* y el *frío* han logrado que estas dos protagonistas sientan que no pertenecen a esos hogares, puesto que su presencia es tan agresiva, que ambas provocan el “enfriamiento” o la “asfixia” progresiva en el cuerpo de estas mujeres.<sup>19</sup> Un ejemplo representativo es Ana María, a quien “un frío insólito la estaba volviendo cobarde, sin iniciativa, [pues incluso] sus dedos transidos no atinaban ni a anudar un lazo de cinta”.<sup>20</sup> A ella tales sensaciones terminarán acorralándola dentro de su casa y después dentro de ella misma debido a que su incomodidad no la deja actuar como quisiera, pues aquí, su entumecimiento es consecuencia de esa humedad, la cual, aparte de haberse adueñado de su hogar, también fue apoderándose de su voluntad (primero fue enfriando el posible afecto que pudo haber desarrollado hacia su esposo, y después fue congelado sus acciones).<sup>21</sup>

Cabe señalar que tal congelamiento no sólo ocurre por culpa de la humedad, sino porque la inactividad y el aburrimiento son cotidianos dentro de sus casas; su ubicación, alejada de la de sus familiares y amistades, no permite que ellas salgan a distraerse y provoca que, al no tener algo qué hacer o con quién charlar, se mantengan ociosas, silenciosas y estáticas; dando como resultado que sus insulsos días transcurran siempre iguales, como si el tiempo se hallara inalterable, congelado.<sup>22</sup>

---

<sup>19</sup> Ya se había mencionado que la niebla también se produce cuando se evapora el agua de la vegetación, que al encontrarse en el aire provoca que éste sea más denso, y que respirarla podría provocar sensaciones de bochorno; por ello podría verse que, si la niebla *asfixia* y la humedad *enfria*, ambas están funcionando del mismo modo poético, ya que ambas van *invadiendo* (matando) el cuerpo de las protagonistas.

<sup>20</sup> MLB, *La amortajada*, p. 146.

<sup>21</sup> Este tipo de humedad contrasta con la *humedad caliente* de la que habla Bachelard (*op. cit.*, pp. 154-155), en la cual la virilidad del fuego y la feminidad del agua se unen para representar el “principio fundamental” que hace surgir la vida de la tierra inerte. En el caso de estas narraciones, una *humedad fría* opone fuego y agua, haciendo imposible dicho “principio”, ya sea porque esas casas nunca se llegan a “iluminar”, o porque ninguna “fecundación” ocurre (la protagonista de *La última niebla* no tiene hijos con Daniel, y Ana María sólo hasta que cambia de casa).

<sup>22</sup> Algunos críticos ven la inactividad de estas protagonistas como una falta de voluntad en ellas para intentar mejorar su matrimonio; especialmente analizan la tendencia a vivir del ensueño de la protagonista de *La última niebla*. Véase Alejandra Herrera, “Algunos aspectos psicoanalíticos en *La última niebla* de MLB”, en *Fuentes Humanísticas*, México, vol. 22, núm. 41, 2010, pp. 83-93, y Armand Baker, “El tiempo y el proceso de individuación en *La última niebla*”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. 52, núm. 135-136, 1986, pp. 393-415. Sólo quiero mencionar que si se considera que ese frío debilita a Ana María y que la niebla no le permite siquiera ver a la protagonista, se entenderá por qué nunca hacían nada: porque, literalmente, no podían, porque estaban obstaculizadas.

### 5.3 Visiones de espacios íntimos (cálidos y frescos)

Tal estilo de vida se podría pensar como “pasivo”; sin embargo, estas mujeres dentro de esas casas intentan procurarse momentos de felicidad ya sea manteniendo encendido el fuego de la chimenea y jugando con sus brasas, o bien, recordando momentos familiares y buscando visiones, lugares y compañías cálidas que hagan más llevadera su situación.

Un primer ejemplo es el de la protagonista de *La última niebla*, cuando ve lo siguiente: “Ya empieza a incendiarse el poniente. Tras los vidrios de cada ventana parece brillar una hoguera. Todo lo abrasa una roja llamarada cuyo fulgor no consigue atenuar la niebla”.<sup>23</sup> Tal visión provoca que el ambiente dentro de la estancia sea apacible porque la *luminosidad* de ese espectáculo no puede ser borrado por la niebla; gracias a lo cual ella termina tranquila y reconfortada. En otro caso, ella misma explica que le gusta sentarse junto al fuego de la chimenea y recogerse en él para buscar entre sus brasas los “ojos claros” de su amante. Hecho curioso porque esa misma chimenea que Daniel en un principio no pudo avivar, es ahora el lugar donde ella mantiene prendido un fuego en el que busca el calor de su amante; un fuego cuyo calor le recuerda la noche que pasaron juntos cuando la niebla no pudo borrarla.

La protagonista también relata que la visión de esos ojos que “despuntan como dos estrellas” le provoca bienestar y que por ese motivo ella permanece “largo rato *sumida* en esa luz”,<sup>24</sup> ¡como si tal luminosidad fuera un líquido!<sup>25</sup> Esta equivalencia no es casual dado que en otro momento de la narración se observa una imagen similar, cuando ella se sumerge en un estanque ubicado dentro del bosque en el que igualmente encuentra comodidad, pero esta vez, debido a la frescura de sus aguas. Siendo así, tanto el *sumergirse en el fuego* de una chimenea como la *inmersión en el agua* de un estanque tienen una misma función poética dentro de este texto, ya que a través de ambas acciones la protagonista obtiene un bienestar que no sólo es físico (porque lo siente en la piel), sino mental, puesto que con esos elementos y ambientes finalmente puede encontrar la tranquilidad y el reconocimiento que tanto había anhelado.

---

<sup>23</sup> MLB, *La última niebla*, pp. 62-63.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 72. Las cursivas son mías. La Mtra. Judith Orozco dice que, en contraste: “sumido en la oscuridad” es la frase hecha, y que ambas generan sinestesia entre tacto y vista.

<sup>25</sup> Ya también Gabriel García Márquez en su cuento “La luz es como el agua” ha retratado cómo la luz parece ser un líquido que fluye dentro de los espacios y que incluso, puede inundarlos.



Por otra parte, si de procurarse espacios agradables se trata, en “El árbol” Brígida encuentra refugio en el cuarto de vestir contiguo a su cuarto nupcial. Ella platica que sólo le “bastaba entrar para que sintiese circular en ella una gran sensación bienhechora. ¡*Qué calor* hacía siempre en el dormitorio por las mañanas! ¡Y *qué luz cruda!* Aquí, en cambio, en el cuarto de vestir, hasta la vista *descansaba, se refrescaba*”.<sup>26</sup> La disparidad de sensaciones entre uno y otro cuartos, además de provocar que se distinguen radicalmente (a pesar de ser adyacentes), puede residir en el hecho de que, mientras el dormitorio pertenece a ella y a su marido, el cuarto de vestir es exclusivamente de ella. Si esto es así, la razón probable por la que Brígida halla agradable aquel cuarto se debe a que en él realmente encuentra intimidad, y en esa intimidad, experiencias y sensaciones que alivian su encierro; esto, porque en dicho cuarto se observa lo siguiente: “Las cretonas desvaídas, el árbol que desenvolvía sombras como de agua agitada y fría por las paredes, los espejos que doblaban el follaje y se ahuecaban en un bosque infinito y verde ¡Qué agradable era ese cuarto! Parecía un mundo sumido en un acuario”.<sup>27</sup> Con esta imagen se entenderá por qué Brígida se siente tan a gusto, pues a diferencia del dormitorio que la agobia, en éste no sólo la ilusión del “agua en las paredes” y del “bosque infinito” la refresca, sino también la ilusión de los espejos que amplían las dimensiones del cuarto y las de su bienestar.<sup>28</sup>

Tal ilusión es tan favorable que, gracias a las aguas claras y límpidas de los reflejos de los espejos, Brígida simbólicamente puede refrescar su espíritu y escapar de la opresión que le provoca su dormitorio. Ya anteriormente se había mencionado que la pureza del agua lava el cuerpo, purifica el alma y que su frescor rejuvenece; esto mismo se proyecta al momento en que todas las mañanas uno tiene que lavarse la cara para poder despertar;<sup>29</sup> y ¿no es acaso lo mismo que hace Brígida cuando, después de despertarse, enseguida se dirige al cuarto de vestir donde la espera ese mundo acuático que desde el momento en que *se sumerge* en él, siente recorrer en ella una gran sensación bienhechora? En efecto, con esta forma de actuar se representa su purificación a través del agua, pues desde el momento en que el agua (la

---

<sup>26</sup> MLB, “El árbol”, p. 209. Las cursivas son mías.

<sup>27</sup> *Ídem*.

<sup>28</sup> El cuarto nupcial de Brígida podría parecerse al pueblo de Luvina, en donde la inexistencia de vegetación verde acrecienta la aridez de ese lugar y hace imposible el reposo de la vista (y del espíritu). Véase Juan Rulfo, “Luvina”, en *El llano en llamas*, México: RM, 2005, [1953], pp. 99-109.

<sup>29</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 221. Igualmente menciona que el agua fresca, además de despertar y rejuvenecer, también cura. Este tópico literario es conocido como “la fuente de Juvencio”.

atmósfera) de ese cuarto golpea su rostro, ella está lavando su agobio y renovando las fuerzas con las que afrontará un nuevo día.<sup>30</sup>

Por último, otra de las formas con que la vista y el espíritu descansan se presenta en *La amortajada* cuando Ana María, ya en su nueva casa de campo, durante las tardes lluviosas va a jugar con sus hijos a una habitación donde una alfombra azul provoca el siguiente efecto: “parecía realmente que el frío y el mal tiempo se detuvieran al borde de ese pedazo de lana cuyo color violento y alegre aclaraba los ojos y el humor, y que las horas transcurrieran en el cuarto cerrado más cálidas, más íntimas”.<sup>31</sup> Es el azul (color con el que usualmente se identifica el agua, a pesar de ser transparente) el que dentro de esa habitación “aclara”, o mejor dicho, “refresca” la vista y el humor de los que allí se encuentran, porque a través de él (como con los espejos) se es más propenso a imaginar sensaciones de intimidad;<sup>32</sup> las cuales, en este caso, llevan a percibir ese cuarto como si fuera una playa cálida (en la que los miembros de esa familia se protegen de tardes frías y lluviosas).<sup>33</sup>

#### 5.4 Espacios invadidos

Si se había pensado que esas casas eventualmente se volvían los *hogares* de estas mujeres se está muy equivocado, pues dichos sitios son invadidos al poco tiempo por las obligaciones del matrimonio, por la presencia de sus maridos, o incluso por la de antiguas esposas. Tales irrupciones se observan de la siguiente manera:

---

<sup>30</sup> Algo similar se observa en *La última niebla* cuando la protagonista, después de tener relaciones sexuales con Daniel y de acabar agobiada, es reconfortada por la *lluvia* y por un *agua helada* que bebe (p. 79). En dicho pasaje la lluvia logra calmar su desazón porque ésta renueva sus fuerzas y lava sus penas, y porque Daniel, al ofrecerle un vaso de agua helada (acción que evoca el acto misericordioso de dar de beber al sediento), hace ver cómo el agua es una especie de medicina que revitaliza no sólo sus labios, sino su ánimo. Esto es visible cuando inmediatamente después dice: “La alcoba quedó sumida en un crepúsculo azulado en donde los espejos brillando como aguas apretadas, hacían pensar en un reguero de claras charcas. [...] Hacía meses que no me sentía envuelta en tan divina y animal felicidad.” (p. 80). Aquí, nuevamente un entorno acuático, multiplicado por las “aguas apretadas de los espejos”, acrecienta la sensación de bienestar.

<sup>31</sup> MLB, *La amortajada*, p. 163.

<sup>32</sup> El azul es un color “profundo” en el que usualmente “la mirada se hunde sin encontrar obstáculo”. Incluso entrar “en el azul equivale a pasar al otro lado del espejo, como Alicia en el País de las Maravillas”. Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. ‘azul’, p. 163. Siendo estos los atributos del azul, se estaría viendo que en “El árbol” y en *La amortajada* la presencia de dicho color favorece (junto con los espejos) la creación de mundos imaginarios (como un “mundo sumergido” o una “playa”) que protejan de la adversidad a sus protagonistas.

<sup>33</sup> MLB, *La amortajada*, p. 163. Por otra parte, Bachelard dice que la protección que puede brindar el hogar, lo hace más humano, en *La poética del espacio*, México: FCE, 1975, [1957], p. 76.

En *La amortajada* Ana María menciona que para no entumecerse con el frío que le provocaba la casa de Antonio, le era necesario

refugiarse en algo que le fuera familiar, en un gesto, en un recuerdo [...]. Entornaba los ojos procurando evocar [su] cuarto tibio, y no lo veía sino revuelto por la precipitación de la partida; el gran salón de fiestas donde temblaban las lágrimas de cristal de las arañas y donde [...] bailó cierta noche locamente hasta el amanecer, y no lo encontraba sino en aquella tarde gris en que su padre le había dicho: “Chiquilla, abraza a tu novio”.<sup>34</sup>

Ana María intenta refugiarse en la memoria de su antiguo hogar porque, en él, ella fue feliz. No obstante, aquellos recintos que albergaron el calor de antiguas fiestas y recuerdos alegres de su infancia han sido invadidos por el momento en que fueron a pedir su mano, asociado con el color gris. Ahora son memorias que parecieran pertenecer al pasado de otra persona, puesto que dentro de la sombría casa de Antonio, el frío ya no la deja recordar cómo era su vida. En este caso, el matrimonio ha opacado sus recuerdos y su antigua felicidad.

En *La última niebla*, la atmósfera creada por la chimenea (fuente de confort y lugar de juegos para la protagonista) ha sido invadida por la presencia de Daniel cuando menciona:

Después de comer me divertiré en provocar pequeñas catástrofes dentro del fuego, removiendo desatinadamente las brasas. A mi alrededor, un silencio indicará muy pronto que se ha agotado todo tema de conversación y Daniel ajustará ruidosamente las barras contra las puertas. Luego nos iremos a dormir. Y pasado mañana será lo mismo, y dentro de un año, y dentro de diez; y será lo mismo hasta que la vejez me arrebate todo derecho a amar y a desear, y hasta que mi cuerpo se marchite y mi cara se aje y tenga vergüenza de mostrarme sin artificios a la luz del sol.<sup>35</sup>

Esta chimenea, que hace más íntima la sala de estar, que le ofrece con qué distraerse y con qué hacer más tolerable el tiempo que debe pasar “en familia”, es al poco rato invadida por la carencia de plática entre estos dos personajes. Dicha falta de empatía se percibe aún más cuando Daniel rompe ese silencio sólo para actuar como el carcelero que ajusta ruidosamente las barras de una casa silenciosa; la cual, dicho sea, asemeja una cripta por la forma en que ese silencio, previo al momento de dormir, sólo se interrumpe para anunciar ruidosamente la desgraciada manera en que la protagonista, cada una y todas las noches, está destinada a “morir” dentro de esa casa como si fuera una mujer enterrada en vida. Aquí la intimidad

---

<sup>34</sup> MLB, *La amortajada*, pp. 146-147.

<sup>35</sup> MLB, *La última niebla*, p. 66.

lograda por el calor de la chimenea ha sido apagada por el silencio (y el frío que éste conlleva).

En “El árbol”, una vez que Luis ha “entrado tímidamente” en el cuarto de vestir de Brígida para decirle que no les conviene separarse a pesar de que no se aman, éste comienza a quedarse en penumbras, inmóvil y silencioso;<sup>36</sup> y no son apenas unas páginas adelante cuando ese lugar, antes un “mundo sumergido”, se convierte en lo siguiente una vez que el árbol ha sido talado:

su cuarto de vestir invadido por una luz blanca aterradora. Era como si hubieran arrancado el techo de cuajo; una luz cruda entraba por todos lados, se le metía por los poros, la quemaba de frío. Y todo lo veía a la luz de esa fría luz: Luis, su cara arrugada, sus manos que surcan gruesas venas desteñidas, y las cretonas de colores chillones.

Despavorida ha corrido hacia la ventana. La ventana abre ahora directamente sobre una calle estrecha, tan estrecha que su cuarto se estrella casi contra la fachada de un rascacielos deslumbrante. En la planta baja, vidrieras y más vidrieras llenas de frascos. En la esquina de la calle, una hilera de automóviles alineados frente a una estación de servicio pintada de rojo.

[...] Y toda aquella fealdad había entrado en sus espejos. Dentro de sus espejos había ahora balcones de níquel y trapos colgados y jaulas de canarios.

Le habían quitado su intimidad, su secreto; se encontraba desnuda en medio de la calle, desnuda junto a un marido viejo que le volvía la espalda para dormir, que no le había dado hijos.<sup>37</sup>

Ese cuarto que en principio había sido depositario de su intimidad y de sus ensueños, y que por un tiempo le ofreció dónde refugiarse de su matrimonio, ha comenzado a tornarse sombrío una vez que ella ha reconocido que Luis sólo se casó con ella por compromiso. Dicha realidad ha provocado que la intimidad de ese cuarto ya no le acomode más; y por ello, una vez que ni siquiera el árbol se encuentra allí para protegerla, una luz la *quema de frío* porque finalmente se ha dado cuenta del engaño en el que había vivido y con el cual se había conformado. No obstante, enfrentar la verdad tan de repente no es cosa fácil, motivo por el cual ella se siente desprotegida, desnuda y, sobre todo, sin intimidad.

Hay que señalar que gracias a esa esa luz cruda e incómoda que la invade y a esa visión de espanto, ella finalmente ve la realidad y decide divorciarse de Luis. Lo cual es una acción importante, puesto que, a pesar de su dolor, ella deja sus comodidades para ir en busca de lo

---

<sup>36</sup> MLB, “El árbol”, pp. 213-214.

<sup>37</sup> *Ibíd.*, p. 217.

que siempre había anhelado. Sin embargo, su caso es una excepción al resto de las demás protagonistas dado que ninguna logra escapar de su situación (salvo Ana María que sólo muriéndose se desliga de aquello que la ataba en vida). Esto sucede así porque la belleza de María Griselda queda *custodiada* por el recelo de Antonio; porque la protagonista de *La última niebla*, imposibilitada por la bruma, sólo se *limita* a seguir emulando a la primera esposa de Daniel, y porque Yolanda queda condenada a *vivir incomprendida* a causa de su extraña ala.

### 5.5 Síntesis de contrarios

En estos relatos existen dos “calidades” del calor: uno bochornoso que no permite respirar y que provoca la necesidad de agua fresca; y otro que devuelve la calidez a entornos que han sido desatendidos y que han sido vencidos por la humedad, el frío y la oscuridad. En el artículo “El agua, motivo primordial en *La última niebla*”, Saúl Sosnowski también ha observado dicho comportamiento en el fuego, y dice que éste efectivamente es de carácter dual porque existen momentos en los que calienta e ilumina dando placer, y otros en los que provoca un calor insoportable que quema.<sup>38</sup> Para llegar a esta conclusión él elaboró una interpretación desde el punto de vista psicoanalítico que partió de lo arquetípicamente esperado en el comportamiento de dicho elemento; y tal enfoque, aparte de haberlo hecho establecer el eje: *calienta* — *quema*, para ejemplificar el dualismo del fuego, también lo hizo intentar encontrar una relación bilateral entre el dualismo del fuego y uno probable en el agua.

Dicho propósito no logró demostrarlo porque él no encontró un comportamiento dual en el agua como sí lo encontró con el fuego; y esto, me parece, se debió a que buscó en las imágenes del agua sólo los valores psicoanalíticos que usualmente van asociados a ella. En este análisis se ha visto que, si bien las imágenes del agua conservan sus atributos simbólicos antiquísimos, éstos son reinterpretados de forma poética y según las necesidades de los personajes dentro de estas historias (tanto en *La última niebla* como en los demás relatos); lo que ocasiona que sus distintas fisonomías y simbolismos sigan siendo el eco de esos antiguos

---

<sup>38</sup> Saúl Sosnowski, “El agua, motivo primordial en *La última niebla*”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 277-278, jul.-ago. de 1973, p. 374.

valores,<sup>39</sup> pero bajo formas y usos novedosos.<sup>40</sup> De este modo, si Sosnowski hubiera procurado dar una interpretación más poética y menos psicoanalítica a dichas imágenes, seguramente hubiera encontrado que el agua también tiene un comportamiento dual, pues debe recordarse que en estos textos *el agua refresca en estado líquido* y que *asfixia en estado gaseoso*. Descubriendo tales atributos hubiera podido formular el eje: *refresca* — *asfixia* para ejemplificar el comportamiento también dual del agua. De haber sido así, hubiera encontrado esa relación bilateral que indicaba que tanto fuego como agua provocan placer y también pesar.

Agua y fuego contrapuestos dentro de un mismo relato y dentro de una misma casa revelan las características y funciones simbólicas de cada uno; no obstante, cabe aclarar que esto no fue hecho para ejemplificar la oposición entre sexos que culturalmente ha asociado al hombre con el fuego y a la mujer con el agua,<sup>41</sup> sino para observar cómo la imaginación puede, poéticamente, invertir o incluso unir sus valores opuestos. *Invertir* porque:

- Usualmente el agua es asociada al caos, la oscuridad y la frialdad; y en estos textos dichos atributos son masculinos (la falta simbólica de fuego en estos hombres provoca la decrepitud de sus casas y de sus matrimonios).
- El agua es el principio pasivo que espera ser fecundado; y en estas narraciones ninguna de las protagonistas, salvo Ana María, llega a tener hijos.
- Atributos como la imaginación, la fantasía o la intemporalidad (que se pensarían malos por ser pasivos), en estas narraciones ayudan a que las protagonistas encuentren dentro de esos “mundos sumergidos”, la comodidad y el bienestar que tanto anhelan.

---

<sup>39</sup> Bachelard explica que “la relación entre una imagen poética nueva y un arquetipo dormido en el fondo del inconsciente no es *casual*”, y que la imagen poética “no está sometida a un impulso” porque en su mismo “resplandor resuenan los ecos del pasado lejano”, en *La poética del espacio*, p. 8.

<sup>40</sup> Con todo lo anteriormente ejemplificado se vio que estas mujeres tratan de aliviar la imposición de sus matrimonios y las costumbres sociales a través de la búsqueda de momentos *cálidos* que hagan *íntimos* los hogares a los que han ido a vivir. Asimismo, se vio que el contacto con la naturaleza fue de gran importancia porque a través de ella pudieron ayudarse a sobrellevar sus desdichas; ya fuera ocultándolas o compartiéndolas con la figura de un árbol, mitigándolas a través del frescor de una lluvia, apagándolas con la inmersión de su cuerpo en un agua cristalina, procurando momentos de apacibles contemplaciones, o bien, obteniendo de ella la madera con la que iluminarían sus hogares.

<sup>41</sup> El fuego al iluminar simboliza la conciencia y el raciocinio; es la energía que crea, el principio activo-masculino. El agua es la materia amorfa y caótica antes de ser fecundada en la que reside el subconsciente; es el principio pasivo-femenino. En esto coinciden los puntos de vista psicoanalíticos, la filosofía esotérica, el simbolismo y la mitología, en Armand Baker, *op. cit.*, p. 402.

Y *unir* porque en “El árbol” las contemplaciones de Brígida encuentran que *la oscilación del follaje*, proyectada como sombra en las paredes de su cuarto, en los espejos y en la ventana: “era como hundir la mirada en un *agua movediza* o en el *fuego inquieto* de una chimenea” donde podía pasar largas horas “atontada de bienestar”.<sup>42</sup> Contemplación en la que pasividad e imaginación eliminan las oposiciones entre *agua* y *fuego* y logran unirlas dentro de una misma imagen.

---

<sup>42</sup> MLB, “El árbol”, p. 215. Las cursivas con mías.

## Capítulo 6. Los reflejos del agua

*No sé decir por qué, pero es el caso / Que una fuerza mayor  
me llenó el alma / Y sin medir, sin sospechar siquiera [...] /  
Eché a correr, sin orden ni concierto / Como un desesperado  
hacia la playa / Y en un instante memorable estuve / Frente a  
ese gran señor de las batallas. / Entonces fue cuando extendí  
los brazos / Sobre el haz ondulante de las aguas, / Rígido el  
cuerpo, las pupilas fijas, / En la verdad sin fin de la distancia,  
[...] / Cuánto tiempo duró nuestro saludo / No podrán decirlo  
las palabras. / Sólo debo agregar que en aquel día / Nació en  
mi mente la inquietud y el ansia / De hacer en verso lo que en  
ola y ola / Dios a mi vista sin cesar creaba. / Desde ese  
entonces data la ferviente / Y abrasadora sed que me arrebató:  
/ Es que, en verdad, desde que existe el mundo, / La voz del  
mar en mi persona estaba.*

“Se canta al mar”, Nicanor Parra

En el anterior capítulo se mostró cómo las protagonistas encontraban acomodo o bienestar en aquellos lugares donde existía una imagen refrescante. Estas imágenes provocaban bienestar porque proyectaban *frescura*, una de las cualidades más positivas y poéticas del *agua*, la cual, según Gaston Bachelard, es una especie de “clima poético” que inmediatamente evoca los olores y los colores de la primavera, que invita a momentos de relajación y, sobre todo, que incita la creación poética.<sup>1</sup> En el caso de la narrativa bombaliana se ha visto que cuando surge la oportunidad de contemplar un agua cristalina o un azul profundo, las protagonistas son más propensas a dejarse cautivar por estas superficies; ya sea para poder vivir el ensueño más libremente; despejar sus mentes de la realidad, o bien, reconocerse a través de la intimidad y el reflejo otorgados por la claridad de esas superficies. En este capítulo se analizará la forma en que la *frescura* de tales imágenes genera la intimidad necesaria para poder iniciar momentos de auto-reflexión en las protagonistas y el modo en que éstas logran reconocerse a través de la contemplación de su reflejo en el agua. Para llevar a cabo dicha tarea hice una división de los lugares en los que comúnmente se dejan encontrar estas imágenes dentro de los cuentos y novelas de Bombal, tales sitios son:

- Fuera de casa: en la naturaleza y en el agua ubicada al aire libre.
- Fuera de uno mismo: en los ojos o figura de alguien más.

---

<sup>1</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, pp. 55-56.



- Fuera de la realidad: a través del reflejo de espejos y en la fantasía.
- Fuera del presente y de la vida: en la memoria y en la muerte.

Utilizo la palabra “fuera” porque el único modo en que las protagonistas (y algunos personajes masculinos) podrán conocerse, proyectar sus deseos y darle un sentido a su vida, será en dimensiones en las que no exista un orden que intente ceñir su personalidad o su sexualidad; en dimensiones que, a diferencia de sus matrimonios y de los hogares en los que viven, sí encontrarán momentos de desahogo y oportunidades para *reconocerse* y *ser reconocidos*. Como se verá a continuación, dichos lugares se ubican especialmente en exteriores alejados de casa, dentro de ensueños o recuerdos, y en la imaginación, pues en ellos no existen limitantes sociales, culturales o geográficas.

### **6.1 Los reflejos solitarios del agua, fuera de casa**

El agua que otorga la mejor experiencia para entrar libremente en un estado de ensueño es aquella cuya superficie refleja nítidamente la imagen del que se mira en ella y cuyo volumen es constituido por un líquido cristalino que no oculta misteriosos secretos en sus profundidades; en pocas palabras, es su diafanidad la que acelera y profundiza la visión de la imaginación. Usualmente estas características se encuentran en fuentes, ríos, lagos o estanques resguardados en lo profundo del bosque. Tal ubicación no es fortuita, pues (aparte de señalar la íntima conexión del agua con la naturaleza) indica que para poder imaginar no sólo se necesita tener con qué excitar la mente, sino hallarse en intimidad. De este modo, si un individuo pretende reconocerse a través de su reflejo o de su inmersión en estas aguas, es necesario que se encuentre en soledad para que pueda así ser o imaginar quien realmente anhela ser.

#### **6.1.1 El estanque. El reconocimiento corporal**

Ejemplo de lo anterior es la protagonista de *La última niebla*, quien una tarde, después de observar el modo en que Regina y su amante se desean, huye hacia el bosque:

Parece que me hubieran vertido fuego dentro de las venas. Salgo al jardín, huyo. Me interno en la bruma y de pronto un rayo de sol se enciende al través, prestando una dorada claridad de gruta al bosque en que me encuentro; hurga la tierra, desprenden de ella aromas profundos y mojados.

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

No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua.<sup>2</sup>

La protagonista en un primer momento ha huido hacia el bosque porque pretende calmar sus ansias de amor, ese “fuego dentro de las venas”. Si se recuerda, a ella la persigue una niebla que amenaza con borrarla y un matrimonio en el que no es feliz; ambos hechos han provocado que ella tenga miedo de que jamás nadie la distinga entre la niebla y, en consecuencia, de que jamás sea admirada y amada. Si dichos temores se toman en cuenta se entenderá por qué actúa del modo en que lo hace: porque ella se niega a aceptar su triste realidad monótona y sin amor. Sin embargo, en un segundo momento (cuando ella se ha alejado lo suficiente de la presencia de Regina y de su amante) un rayo de sol logra disipar la niebla, haciendo que el bosque y su natural espectáculo puedan ser visibles. La contemplación de este entorno logrará cautivarla a tal grado que sus ansias cederán paso a la languidez, y dicha sensación se suscitará en ella porque estando allí, fuera de casa y alejada de su matrimonio, ella encontrará el sitio en el que podrá desahogar sus sufrimientos, y en el que tendrá la oportunidad de *reconocerse* a sí misma. Todo esto es evidente en el momento en que su piel desnuda se pinta del mismo color que el del bosque y, especialmente, cuando al sumergirse en el estanque ella puede contemplar su figura.

Debido a que las aguas de ese estanque son transparentes, esta mujer puede conocer los contornos de su cuerpo. Nunca nadie lo había admirado, ni siquiera ella; por esta razón el contacto con ellas le será benéfico, ya que a diferencia de la niebla que sólo la desdibuja, éstas la dotan de presencia e incluso “alargan” sus formas hasta hacerlas adquirir “proporciones irreales”. Esto ocurre así porque el agua, a través de sus reflejos cristalinos, además de duplicar al soñador que la contempla, también lo lleva a desarrollar una experiencia onírica.<sup>3</sup> Dicha experiencia, en su caso (que no sólo observa la superficie, sino que se encuentra dentro de ella), es visible al momento en que ella compara sus senos con dos corolas y cuando nota que sus extremidades se han alargado. Y es precisamente el hecho de que el tamaño de su cuerpo aumente y que las aguas dupliquen su figura, lo que remarca la similitud de esta imagen con el mito de Narciso, ya que este personaje, más allá de

---

<sup>2</sup> MLB, *La última niebla*, pp. 61-62.

<sup>3</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 80.

representar la vanidad, el egoísmo y la autosatisfacción<sup>4</sup> (lugares comunes en el psicoanálisis), en su actitud autocontemplativa e introspectiva representa la adquisición de conocimiento sobre su ser,<sup>5</sup> tal y como le ocurre a la protagonista, quien inmersa en esas aguas adquiere conciencia de su cuerpo, de sus formas y de los placeres que este reconocimiento conlleva.

Cabe aclarar que la protagonista no tiene una actitud narcisista como tal, pues no se enamora de sí misma y mucho menos se ahoga con las aguas del estanque; empero, al observar que su imagen se ha ampliado, le ocurre lo mismo que a Narciso: se ha suscitado la revelación de su yo ideal. Dicha “revelación” le será benéfica porque, según Bachelard, proporciona una especie de *narcisismo idealizante* en el que la autocontemplación no necesariamente indica un síntoma de neurosis, sino un estado poético que dentro de una obra artística puede desempeñar “un papel positivo”, debido a que el engrandecimiento del personaje no siempre ocurre para compensar la negación de un deseo, sino para enaltecer ese ideal que ha imaginado y que pretende alcanzar.<sup>6</sup> En el caso de esta mujer, dicho ideal consiste en obtener reconocimiento y en provocar deseo, no en huir de él. Si bien ella en un principio salió huyendo porque sabe que la pasión entre Regina y su amante es algo que no podrá obtener casada con Daniel, estando en el bosque y dentro del estanque, ella puede imaginar que *sí* lo tiene e incluso intensificar esa idea; todo ello resulta en que sus deseos tampoco sean suprimidos, sino engrandecidos.

### **6.1.2 El estanque/amante. El reconocimiento amoroso**

La *frescura* del agua puede provocar este tipo de ensoñaciones no sólo porque estimula los sentidos, sino porque invita a que la imaginación se sumerja en sus profundidades. Bachelard explica que gracias a este hecho la imaginación puede obtener los *valores sensuales* con los cuales el individuo, además de verse reflejado, también llega a encontrar las imágenes que correspondan a su estado anímico;<sup>7</sup> y, en el caso de la zambullida de la protagonista dentro del estanque, puede observarse que la barrera de la simple contemplación se traspasa cuando ella relata y encuentra lo siguiente: “Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena

---

<sup>4</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. ‘Narciso’, p. 742.

<sup>5</sup> José Antonio Pérez-Rioja, *op. cit.*, s.v. ‘Narciso’, p. 312.

<sup>6</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 42.

<sup>7</sup> *Ibid.*, pp. 37-38.

de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran como brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua”.<sup>8</sup> Si anteriormente se había dicho que el estanque calmaba su ansiedad y que éste a su vez le ofrecía un lugar donde idealizar sus deseos, aquí la interacción que mantiene con sus aguas no sólo le permite sentir su frescor en la piel, sino imaginar cómo esa masa acuática es una especie de amante que toca y reconoce las formas de su cuerpo. Incluso debido al modo en que las aguas del estanque la reciben, podría decirse que éste se asemeja al amante con el que ella se topa una noche entre la niebla; pues, si se recuerda, en su encuentro amoroso el amante es descrito como una “ola hirviente” que la envuelve, la quema y la penetra: el mismo comportamiento que el estanque tiene hacia ella. Siendo así, podría también decirse que la sublimación de sus deseos la ha llevado a imaginar que *estanque* y *amante* son uno mismo, ya que ambos participan de una misma sustancia y pueden aliviar su anhelo de reconocimiento.

Por otra parte, los *valores sensuales* en este estanque no sólo se observan en el placer físico que la protagonista obtiene de él, sino en la forma en que éste le provoca una profunda relajación mental, como más tarde relata:

De costumbre permanezco allí largas horas, el cuerpo y el pensamiento a la deriva. A menudo no queda de mí, en la superficie, más que un vago remolino; yo me he hundido en un mundo misterioso donde el tiempo parece detenerse bruscamente, donde la luz pesa como una sustancia fosforescente, donde cada uno de mis movimientos adquiere sabias y felinas lentitudes y yo exploro minuciosamente los repliegues de ese antro del silencio.<sup>9</sup>

En esta descripción su inmersión en el estanque poéticamente alude al modo en que ella abandona la realidad para abstraerse en sus ensoñaciones. Sólo estando allí, hundida en las profundidades de un “mundo misterioso” y de un “antro del silencio”, ella puede encontrar alivio; ahí no tiene por qué preocuparse de su desilusionante matrimonio o de la asediante bruma que amenaza con borrarla. En este caso no le preocupa la niebla, ni que la inmersión en las aguas simbólicamente remita a la “disolución de las formas”<sup>10</sup> porque su mente es tan libre y firme mientras ella se encuentra sumergida, que las formas de su cuerpo siguen siendo visibles, en lugar de ser disueltas. Todo es posible porque la profundidad y los *valores*

---

<sup>8</sup> MLB, *La última niebla*, p. 62.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>10</sup> Armand Baker cita las palabras de Mircea Eliade, en *op. cit.*, p. 405.

*sensuales* de ese estanque (a diferencia de la niebla) logran que ella experimente quién realmente desea ser y que “sienta” realizados sus deseos de ser reconocida.

Tales deseos se confirman una tarde cuando, en otra de sus visitas a ese estanque, vuelve a ver a su amante:

Emergía de aquellas luminosas profundidades cuando divisé a los lejos, entre la niebla, venir silencioso, como una aparición, un carruaje todo cerrado [...]. Sobrecogida me agarré a las ramas de un sauce y no reparando en mi desnudez suspendí medio cuerpo fuera del agua. [...] los caballos agacharon el cuello y bebieron, sin abrir un solo círculo en la tersa superficie. [...] Tras la ventanilla estrecha del carruaje vi, entonces, asomarse e inclinarse, para mirarme, una cabeza de hombre. Reconocí inmediatamente los ojos claros, el rostro moreno de mi amante.<sup>11</sup>

Obsérvese que en este encuentro es significativo que la protagonista se halle desnuda dado que fue en ese estado como se sumergió por vez primera en el estanque y, ahora que vuelve a ver a su amante, es así como su figura vuelve a *ser visible* y admirada.

Cabe señalar que en esta ocasión todo parece haber sido una proyección de sus deseos (pues si bien dicho encuentro pudo haber ocurrido en la realidad, también pudo haber sido producto de su imaginación), de modo tal que al emerger de esas profundidades que la incitaron a soñar, ella pudo haber seguido bajo ese influjo onírico estando ya en la superficie. Y por lo narrado en la anterior cita parece indicar que así fue, pues se menciona la “aparición” de un carruaje silencioso y que los caballos no generan movimiento sobre el agua al beber de ella; sin mencionar que la protagonista al tratar salir de él se mantiene suspendida con sólo medio cuerpo fuera del agua, insinuando así que ella aún se encuentra entre lo real y lo imaginario. Todo esto en conjunto haría ver que su segundo encuentro con el amante fue producto de su imaginación.<sup>12</sup>

---

<sup>11</sup> MLB, *La última niebla*, pp. 74-75.

<sup>12</sup> Armand Baker (*op. cit.*, p. 410) parece apoyar esta interpretación, puesto que él ve la “aparición” del amante como una proyección de sus deseos sexuales insatisfechos. Yo lo llamaría más una “necesidad de reconocimiento”. Joyce Tolliver trata esta misma necesidad y ella explica que “Bombal tematiza la mirada, oponiendo la mirada fálica que rige el espacio doméstico con una mirada erótica mutua [...] que la protagonista busca en la naturaleza, fuera de casa” (p. 105). La mirada a la se refiere es el momento en que los amantes al mirarse se reconocen y se afirman en el mundo, anulando así la relación de poder: mirante/mirado en la que usualmente el hombre es el sujeto-activo que mira, mientras que la mujer es el objeto-pasivo contemplado. Véase “Otro modo de ver. *The gaze in La última niebla*”, en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Toronto, vol. 17, núm. 1, otoño de 1992, pp. 105-121.

### 6.1.3 El río/esposo de María Griselda

Para estas protagonistas el reconocimiento de su persona y de su amor es tan importante que se ven obligadas a salir y buscar en lo que las rodea un lugar o un objeto en el que puedan encontrar respuesta a sus conflictos existenciales. Tal forma de actuar será una constante en sus vidas. Un ejemplo más de ello es el de María Griselda, quien todos los días sale de su casa para dar largos paseos por el bosque y visitar un río en el que pasa largo rato:

María Griselda no le tenía miedo [al río...], en medio de la corriente [...] acostumbraba tenderse largo a largo [sobre el peñasco], soltando a las aguas sus largas trenzas y los pesados pliegues de su amazona [... A]l incorporarse, ella solía hurgar, hurgaba riendo su cabellera chorreante para extraer de entre ésta, cual una horquilla olvidada, algún pececito plateado, regalo vivo que le ofrendara el Malleco.<sup>13</sup>

En este caso María Griselda, al igual que la protagonista de *La última niebla*, encuentra el reconocimiento *de la naturaleza*; sin embargo, a diferencia de la otra, quien va en busca del estanque para encontrar alivio de su matrimonio, María Griselda acude a ese bosque y a ese río porque pretende llenar ahí las diarias ausencias de Alberto. Ya se había mencionado que su matrimonio sí fue por amor; que, a pesar de la fidelidad de ésta, Alberto sufre con tribulaciones en las que piensa que otros hombres intentan conquistarla, y que, a causa de estos celos, su matrimonio se ha ido descuidando y extinguiendo tal y como ha sucedido con el fuego de su hogar. Tales motivos provocaron que María Griselda sustituyera la figura de su marido con la del río, ya que éste no sólo le ofreció la atención y los regalos que Alberto no le procuró, sino que también absorbió y alivió sus penas al llevárselas con su corriente.<sup>14</sup>

Podrá pensarse que este río no es humano y que resulta inverosímil que sustituya a Alberto; sin embargo, este río sí puede suplirlo porque la fuerza de su corriente simbólicamente evoca el carácter masculino.<sup>15</sup> No obstante, a pesar de que María Griselda ha sustituido a su marido, es una mujer que sigue estando sola porque no puede interactuar con otras personas; y es que aquí su soledad, en contraste con la de la protagonista de *La última niebla*, no es producto de su invisibilidad, ¡al contrario!, es producto de su belleza, de un

---

<sup>13</sup> MLB, “La historia de María Griselda”, p. 246.

<sup>14</sup> Uno de los numerosos atributos simbólicos de un río es que el flujo de sus aguas expresa renovación. Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. ‘río’, p. 885. También, antiguamente se creyó que las aguas de algunos ríos sagrados (como el Ganges) podían llevarse los defectos humanos. Hans Biedermann, *op. cit.*, s.v. ‘rivers’, p. 285.

<sup>15</sup> Suzanne Jill Levine dice que el agua, como cualquier otro símbolo, puede tener múltiples connotaciones; por ejemplo, por un lado, un océano puede sugerir la matriz de la madre Naturaleza, y por el otro, el agua que cae (río, cascada, lluvia) puede adquirir un tono masculino si se observa que estas formas fecundan la tierra, en “El espejo de agua”, en *Revista de la Universidad de México*, México, vol. 39, núm. 26, jun. de 1983, p. 37.

esplendor que ha causado que Alberto haya sido cegado por unos celos que no le permiten amarla, sino simple y erróneamente desear poseerla exclusivamente para él. Por estas razones, como en su matrimonio ya no existe un reconocimiento mutuo, sino una relación de poder,<sup>16</sup> María Griselda se escapa todos los días al bosque con la intención de encontrar *allí*, un sitio donde este tipo de “relación” sea reemplazada por una en la que se pueda convivir de igual a igual.

#### 6.1.4 El mundo sumergido de Ana María

Se podrá llegar a pensar que este refugio en la naturaleza sólo propicia que las protagonistas escapen y evadan su realidad; no obstante, la naturaleza no siempre es refugio escapistista, sino una dimensión externa con la que se fusionan y en la cual pueden *enfrentar* y desahogar sus penas. En *La amortajada* así sucede con Ana María, quien una noche se despierta y llega solamente hasta el pórtico de su casa (no tiene que ir hasta lo profundo del bosque como las demás protagonistas), y desde allí observa el siguiente espectáculo:

Los cipreses se recortaban inmóviles sobre un cielo azul; el estanque era una lámina de metal azul; la casa alargaba una sombra de terciopelo azul.

Quietos, los bosques enmudecían como petrificados bajo el hechizo de la noche, de esa noche azul de plenilunio.

Largo rato permanecí de pie en el umbral de la puerta sin atreverme a entrar en aquel mundo nuevo, irreconocible, en aquel mundo que parecía un mundo sumergido. [...]

Y aquello era tan armonioso que, de golpe, estallé en lágrimas.

Después me sentí liviana de toda pena. Fue como si la angustia que me torturaba hubiera andado tanteando en mí hasta escaparse por el camino de las lágrimas.<sup>17</sup>

La contemplación de esta imagen (que podría parecer una fotografía porque todo allí se encuentra inmóvil y porque la “recorta” el marco de la puerta) provoca las lágrimas de Ana María porque ahí ella ha encontrado reflejado lo efímero del momento que ha vivido: páginas antes a este episodio ella ha narrado el romance de juventud que tuvo con Ricardo (el hijo de los dueños del fundo vecino) y cómo éste desapareció de repente, dejándola embarazada y sumida en una congoja que la lleva a intentar suicidarse. Ana María se encuentra en un estado físico y emocional que probablemente no le permite pensar con claridad; sin embargo,

---

<sup>16</sup> Véase nota 12. En este matrimonio Alberto desempeña el típico rol masculino que debe “poseer a la mujer [y] penetrar la belleza sobrenatural de su esposa para así asegurar su valor como hombre”; mientras que María Griselda es “el paradigma femenino” de la princesa que “vive encarcelada en el torreón del cuento [...] en el sentido de ser [una] belleza inasible”. Yolanda Melgar, “Nociones de masculinidad en ‘La historia de María Griselda’”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, University of Liverpool, vol. 85, núm. 1, 2008, p. 66 y 68.

<sup>17</sup> MLB, *La amortajada*, pp. 111-112.

cuando ella contempla ese espectáculo en la naturaleza es capaz de admitir que, aunque su embarazo la haga sentir bendecida, también le provoca sentimientos desgraciados porque sabe que no puede tener ese hijo: que toda esa situación sería un escándalo porque no se ha casado. Por tales motivos ella “estalla en lágrimas”, porque en la armonía de esa imagen reconoce lo efímero de su felicidad, porque sabe que debe deshacerse de ese hijo y que necesita enterrar el amor que siente hacia ese hombre para poder seguir viviendo.

Esta oportunidad que poéticamente se le suscita a Ana María para poder autocontemplar sus sentimientos a través de la naturaleza, literariamente se conoce como *Waldeinsamkeit* (‘soledad del bosque’); en ella la naturaleza crea “una atmósfera mágica, propicia para el sentimiento más íntimo, para descubrir el ‘yo’ profundo[, porque allí,] como si de un sortilegio se tratara, el entorno atrapa y fascina el alma solitaria y todo parece cobrar una vida insólita”.<sup>18</sup> La *Waldeinsamkeit* era un tema recurrente dentro de la literatura romántica, ya que el poeta inmerso en ella podía interpretar los signos y sentirse recorrido por las fuerzas misteriosas del espíritu universal; así lograba una especie de éxtasis poético al advertir que sus sentimientos eran reflejados hiperbólicamente por la naturaleza en la que se hallaba.<sup>19</sup> En el caso de Ana María se observa que, desde el pórtico de su casa (un umbral entre lo de dentro y lo de fuera), ella encuentra ese momento de absoluto en la visión de un “mundo sumergido” que refleja e hiperboliza sus sentimientos. En él puede contemplar su melancolía, pues incluso los elementos que componen dicho paisaje *son* literariamente melancólicos: la noche de plenilunio, el agua del estanque iluminada por la luz “metálica” de la luna y el azul de todo ese conjunto que invita a profundizar en esa imagen. Todo ello en completa calma, como un momento eterno al que Ana María ha logrado ingresar con sólo dirigirse y detenerse a contemplar la naturaleza.<sup>20</sup>

De este modo, al igual que en los textos románticos en los que el poeta explora la naturaleza y llega a estos momentos de éxtasis casi por casualidad, así sucede en las

---

<sup>18</sup> Mercedes Comellas, *op. cit.*, p. 43.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>20</sup> Cuando se habló de la “profundidad” en algunas imágenes del agua se dijo que ésta se presentaba cuando el individuo pasaba de la contemplación a la inmersión. Bachelard explica que gracias a este proceso imaginativo algunas imágenes lograban ser verdaderamente genuinas, ya que no sólo provenían de las profundidades de la imaginación, sino de lo más recóndito del ánimo del poeta. Si esto es así, se vería que esa noche de plenilunio es “profunda” porque los sentimientos de Ana María están siendo proyectados a ese “mundo sumergido”, un “mundo” que en realidad se encuentra *dentro* de ella. Aquí esta imagen sólo la está ayudando a profundizar en sus sentimientos.



narraciones de Bombal, ya que sus protagonistas también comparten el mismo anhelo romántico: el desear “huir del tiempo y del mundo de las apariencias múltiples, para captar por fin el absoluto y la unidad”;<sup>21</sup> así lo demuestra la protagonista de *La última niebla* internándose en el bosque y en el estanque para sentir cómo el tiempo se detiene, María Griselda caminando por el bosque y sustituyendo la figura de su marido con la del río para compensar las ausencias de Alberto, y Ana María observando la armonía de esa noche de plenilunio para poder enfrentar la verdad y poder así, aliviar sus penas.

## **6.2 El reflejo en la mirada, fuera de uno mismo**

Las metáforas en las que la mirada actúa como un espejo reflector no han sido arbitrarias; al contrario, han sido resultado de que los ojos sean por naturaleza húmedos, de que necesiten de esa humedad para funcionar correctamente y, sobre todo, de que reflejen cualquier cosa que se les ponga enfrente. Tal naturaleza ha hecho posible que frases como “ojo de agua” refieran a un manantial (el lugar de donde manan aguas cristalinas), y ha provocado que los ojos no sólo sean el órgano del cuerpo que mira y aprehende el mundo, sino el sitio de donde también manan imágenes cuando éstos reflejan el universo. Asimismo, varias son las metáforas en las que los ojos son considerados como la ventana del espíritu, o la razón por la que el rostro adquiere expresión; en culturas como la egipcia el sol fue considerado una especie de ojo que todo lo veía y cuya luz iluminaba intelectual y anímicamente al individuo para dotarlo de vida.<sup>22</sup> Si se considera que esta forma de dotar existencia simboliza la obtención de vida, se entenderá por qué los ojos son el reflejo del alma; e incluso se verá por qué dentro de la tradición romántica fue un tema recurrente el que los amantes sólo pudieran encontrar reconocimiento en la mirada del amado, pues sólo así experimentaban momentos de éxtasis y de verdadera vitalidad.

Debe señalarse que el reconocimiento a través del otro puede generar momentos de trascendencia o momentos dolorosos debido a que en el instante en que una persona se observa en los ojos de alguien más, ésta puede obtener una imagen esperada o una decepcionante de su propia persona (lo que se conoce como ambivalencia narcisista).<sup>23</sup> En los ejemplos que se analizarán a continuación se verá que esta ambivalencia se manifiesta

---

<sup>21</sup> Albert Béguin, *El alma romántica y el sueño*, México: FCE, 1954, p. 485.

<sup>22</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. ‘ojo’, pp. 770-774.

<sup>23</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 39.

cuando los personajes encuentran momentos de placer espiritual, de reconocimiento empático y amoroso, o en contraste, cuando los personajes sólo se comparan para descubrir sus carencias. Se verá que este último ejercicio puede resultar benéfico si se realiza para conocer mejores formas de *ser*, o que puede terminar siendo deprimente y autodestructivo si sólo se realiza para observar las carencias propias. Para ejemplificar ambos tipos de reflejo se hablará de María Griselda, una mujer cuyos ojos generan este efecto; no obstante, primero se analizará el posible origen de su sobrenatural belleza para entender por qué ella puede generar estos dos tipos de reflejo en los demás personajes.

Si se recuerda, la belleza de esta mujer era tanta que todos, incluso la naturaleza, se quedaban pasmados y enamorados de su presencia; sin embargo, era tan excesiva que sólo podía actuar como una maldición porque quien la conocía corría el riesgo de caer enamorado y quedar por siempre desgraciado en un sentimiento no correspondido. A mi parecer, esto dio como resultado que su belleza la tornara en una especie de Medusa, y digo “especie” porque si bien María Griselda nunca llegó a petrificar a sus enamorados, el mirarla a los ojos conllevaba todo un trance; para muestra está Rodolfo, quien “evitaba siempre mirarla de repente, miedoso, temeroso de que el corazón pudiera detenerse bruscamente. Como quien va entrando con prudencia en un agua glacial, así iba él enfrentando, de a poco, la mirada de sus ojos verdes, el espectáculo de su luminosa palidez”.<sup>24</sup> En estas palabras la analogía entre *el mirarla* y *el sumergirse en un agua helada* resulta una estrategia literaria genial porque de este modo poéticamente se explica que, aunque la inmersión en estas aguas implique un shock para el cuerpo y los sentimientos, Rodolfo aun así se sumerge en ellas sin que le importe que la contemplación de esos ojos lo quemara de frío o lo dejara pasmado; tal y como sucede con Medusa cuando los hombres, sabiendo que quedarán petrificados, osan mirarla sólo para conocer su belleza.

Alguien se preguntará: ¿por qué María Griselda provoca este efecto en quienes la contemplan?, ¿por qué si se ha visto que su belleza es maléfica y que acarrea desgracias, se va en busca de ella? La respuesta reside en su *natural* hermosura, en la incapacidad de conocer su misterioso origen. Y es que su belleza resulta magnética no sólo por su aspecto

---

<sup>24</sup> MLB, “La historia de María Griselda”, p. 248.

físico, sino porque ésta parece tener un origen más cósmico que racional; por ejemplo, cuando Ana María se pregunta:

¿De cuántos colores estaba hecho el color uniforme de sus ojos? ¿De cuántos verdes distintos su verde sombrío? [...]  
¡Esos ojos de un verde igual al musgo que se adhiere a los troncos de los árboles [...]  
¡Toda esa agua refulgente contenida allí como por milagro! ¡Con la punta de un alfiler, pinchar esas pupilas! Habría sido algo así como rajar una estrella...<sup>25</sup>

se insinúa que su belleza rebasa todo límite racional, ya que por la forma en que sus ojos parecen contener el universo y por el modo en que logra comunicarse con la naturaleza, toda su presencia parece evocar una fuerza cósmica. Una fuerza que encuentro similar a la de un río, pues no sólo se dice que su “belleza no era sino un *fluir natural*”,<sup>26</sup> sino que también toda ella “cambiaba imperceptiblemente, según la hora, la luz y el humor, y se renovaba como el follaje de los árboles, como la faz del cielo, como todo lo vivo y lo natural”.<sup>27</sup> Y, ¿no es acaso característico de un río que sus aguas fluyan y se renueven constantemente?, ¿no son las aguas de un río las que Heráclito utiliza para ejemplificar el paso ininterrumpido del tiempo? Así es la belleza de María Griselda, como el fluir siempre constante de un río; de allí que su imagen resulte tan atractiva, pues del mismo modo en que las aguas cristalinas de un río invitan a reflejarse en ellas, también lo hacen sus ojos y la naturaleza cósmica de su belleza.

Aclarado este punto pueden analizarse entonces las razones por las que su contemplación puede generar reflejos tanto negativos como positivos. Ya se había mencionado que un individuo podía encontrar en su reflejo la imagen de algo esperado o de algo decepcionante, todo dependía de la intención con la que había buscado su reflejo; en el caso de Fred, cuando éste conoce a María Griselda, él experimenta una especie de éxtasis porque no pretende poseerla, sino simplemente contemplarla, ya que

*a través* de ella, de su pura belleza, [él] tocó de pronto un más allá infinito y dulce...  
algas, aguas, tibias arenas visitadas por la luna, raíces que se pudren sordamente creciendo limo abajo, hasta su propio acongojado corazón.  
Del fondo de su ser empezaron a brotar exclamaciones extasiadas, músicas nunca escuchadas [...].

---

<sup>25</sup> MLB, “La historia de María Griselda”, pp. 254-255.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 257. Las cursivas son mías.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 248.

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.<sup>28</sup>

Aquí Fred con sólo verla pasar ha experimentado un algo trascendental, un momento que lo hace “aceptar” que la vida y la muerte son absurdas, que no necesitan explicación, sino simple entrega. Por tales motivos su experiencia termina siendo positiva, pues Fred, sin siquiera buscarlo, acaba descubriendo un más allá del que obtiene clarividencia y paz.

No obstante, son pocos los momentos dentro de esta narración en los cuales María Griselda puede provocar tales sentimientos, pues, debido a que su belleza se encuentra rodeada por un mundo racional que siempre indaga su origen y que pretende poseerla, ésta sólo puede terminar provocando desgracias. Esto se observa especialmente con Alberto, quien se siente miserable al confesar que jamás ha llegado a dominar la belleza de su mujer:

¡Hay algo que huye siempre de todo! [...] ¡Cómo en María Griselda! [...] 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! [...]

Porque apenas se apartaba de [su abrazo], el cuerpo de Ana 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.<sup>29</sup>

Con estas palabras puede corroborarse que la misma naturaleza de María Griselda (parecida a la de un río en constante movimiento) es aquello que precisamente la separa de Alberto y de su “mundo físico”. Hecho del cual éste no se ha percatado porque su afán posesivo no le permite ver que la belleza de su mujer es algo incomprensible y que queda fuera de toda explicación lógica; por ello cuando él intenta ceñir toda la presencia de su esposa dentro de su abrazo sin lograrlo, es evidente que terminará frustrado, pues intenta un imposible. De este modo, si María Griselda con Fred ya había demostrado que no era necesario poseerla para ser benéfica, con Alberto se observará completamente lo contrario, cuando éste, agobiado y dolido, ya ni siquiera intente reconocerla como su esposa o su igual, sino como un objeto al que debe adherirse a como dé lugar.

Un ejemplo más de las desgracias que desencadena su belleza es el suicidio de Silvia. En este caso se narra que Fred y Silvia van de visita al fundo de Alberto en plena luna de miel

---

<sup>28</sup> MLB, “La historia de María Griselda”, p. 252. Las cursivas son mías.

<sup>29</sup> *Ibid.*, pp. 249-250.

sólo porque ésta quería que su esposo desmintiera la belleza de María Griselda. En un principio este capricho convenció a ambos, sin embargo, una vez que hubieron conocido a María Griselda, Fred deseaba y “necesitaba” irse de aquel fundo porque cada día le resultaba más difícil luchar contra su imagen y adorarla menos que a su esposa; mientras que Silvia, por su parte, se empeñaba en quedarse hasta que Fred le dijera quién de las dos era la más hermosa.

Esta forma de actuar en Silvia podrá pensarse infantil, no obstante, ella misma le confiesa a Ana María que no se sabe explicar por qué se siente tan inferior y ridícula en compañía de María Griselda. En lo personal, opino que tales sentimientos son comprensibles si se tiene en cuenta que María Griselda es una presencia casi cósmica e inexplicable que suscita todo tipo de emociones; sin embargo, considero que los sentimientos de Silvia se deben a que constantemente compara sus gestos con los de María Griselda, lo que no sólo provoca que se desilusione y se deprima al saberse menos bonita, sino que vaya perdiendo la noción de su propia imagen e incluso su cordura. Esto último es visible cuando Ana María al intentar hablar con ella, entra a su cuarto y la encuentra sentada frente a un espejo como en una especie de hipnotismo. Ana María relata que su nuera se hallaba tan abstraída en la contemplación de su propia imagen en “el agua del espejo” y que se miraba tan obstinadamente como si nunca se hubiera visto, que apenas y se percató de su llegada.<sup>30</sup>

Aquí la razones por las que Silvia se halla como perdida ante su reflejo pueden ser dos: que aún se niega a creer que María Griselda pueda ser más bonita, o que sus ansias de ser otra la han llevado a desconocer su propia imagen. Ya se había visto que intentar descifrar el porqué de la belleza o gestos de María Griselda resultaba frustrante; en este caso, cuando Silvia ya no sólo pretende igualarse en belleza, sino superarla, también se suscita lo fatídico, pues ella no entiende que intenta compararse con algo imposible de rebasar o siquiera de comprender; por ello, su empeño termina condenado en un suicidio, producto de la desilusión y la frustración. Si esta mujer no hubiera quedado cegada por la belleza de María Griselda, no hubiera olvidado su propia imagen, su personalidad e incluso sus ganas de vivir; se habría percatado de que ella sí era amada y de que a Fred aún le importaba salvar su reciente matrimonio. Empero, la obsesiva atención a su reflejo sólo provocó que ella se sentara a

---

<sup>30</sup> MLB, “La historia de María Griselda”, pp. 242-243.

esperar a que éste, en algún momento, reflejara lo que ella deseaba. Lo que no sólo no ocurrió, sino que la llevó a desconocerse y a ya no ser capaz de ver su propio reflejo.<sup>31</sup>

Con estos ejemplos puede verse entonces que María Griselda es una especie de espejo ambivalente porque genera dos tipos de reflejo: los positivos, en los cuales personajes como Ana María y Fred experimentan un más allá y una trascendencia espiritual; y los negativos, en los que Alberto y Silvia no aceptan o *reconocen* todo ese universo “contenido como por milagro” en sus ojos. A causa de esta ambivalencia María Griselda será vista como un ente que puede ser benéfico y maléfico a la vez, ya que su belleza es “a pesar de ella misma y de sus buenos sentimientos, un poder destructivo, una energía terrible y devastadora, que va por todas partes sembrando la desgracia en el corazón de los hombres”.<sup>32</sup> Y todo, porque ella es como el fluir del agua de un río: inabarcable, constante y efímero; atributos que en el “mundo físico” de lo demás, terminan convirtiéndola en una especie de malagüero que, como un río desbordado, sólo puede inundar, ahogar y corroer.

### 6.2.1 Reflejos antagónicos

Bachelard explica que para descubrir la verdadera intención de un reflejo deben ser planteadas las siguientes preguntas: ¿Por qué te miras? ¿Contra quién o qué te miras? ¿Tomas conciencia de tu belleza o de tu fuerza?<sup>33</sup> Se acaba de analizar que la razón por la que Silvia se observaba en ese espejo se debía a que ella esperaba encontrarse más bonita que María Griselda, y que al contrario de saberse más bella y por lo tanto fortalecida, ella termina suicidándose porque encontró que su reflejo era poca cosa comparado con el de María Griselda.

Este tipo de “reflejo doloroso” parece ser una constante en la narrativa de Bombal, pues también en *La última niebla*, cuando la protagonista se compara con Regina, ella encuentra que su imagen es insulsa comparada con la de su concuña. Lo interesante y poético en esta comparación es que todo surge a partir del siguiente hecho: “Regina se pone de pie, cruza con lentitud el salón, se allega a mí casi hasta tocarme. Tengo muy cerca de mi cara su cara

---

<sup>31</sup> Desde el momento en que ya no pudo encontrar su reflejo en el espejo, su muerte ya estaba anunciada, ya que, literariamente, el no poseer reflejo es sinónimo de no tener alma. Ziolkowski, *op. cit.*, p. 141.

<sup>32</sup> Giglio cita las palabras de Ignacio Valente, en *op. cit.*, p. 103.

<sup>33</sup> Gaston Bachelard, *op. cit.*, p. 39.

pálida [...]”.<sup>34</sup> Esta confrontación es importante porque con ella se creará una clase de espejo que no le devolverá a la protagonista la imagen de su persona, sino de todo aquello que *no es*; por ejemplo: a su mirada asustada, se opondrá la mirada llena de cólera de Regina; a su cabello trenzado y sin brillo, uno de enmarañados mechones negros; a su candor, constantes protestas, y a su blanca tez que nada tiene qué decir, “una palidez que no es en ella falta de color, sino intensidad de vida, [de...] violencia interior”.<sup>35</sup> Todas son señales de que Regina está llena de vida porque sufre a causa de una pasión interna; mientras que la protagonista está como muerta porque no tiene ningún tipo de emoción en su vida, salvo sus fantasías. Por estos motivos, muchos años después, cuando Regina intenta suicidarse, la protagonista se dirá a sí misma:

Tras el gesto de Regina hay *un sentimiento intenso, toda una vida de pasión. Tan sólo un recuerdo mantiene mi vida*, un recuerdo cuya llama debo alimentar día a día para que no se apague. Un recuerdo tan vago y tan lejano, que me parece casi una ficción. La desgracia de Regina: una llaga consecuencia de un amor, de un verdadero amor, de ese amor hecho de años, de cartas, de caricias, de rencores, de lágrimas, de engaños. Por primera vez me digo que soy desdichada, que he sido siempre horrible y totalmente desdichada.<sup>36</sup>

No es casual entonces que sea Regina (‘reina’) quien tenga nombre y no la protagonista innominada de esta novela, pues, mientras Regina lo tuvo todo en la realidad, la protagonista sólo lo tuvo un instante y dentro de su imaginación. Y es que ella perdió la oportunidad de tener un nombre y una personalidad cuando aceptó convertirse en la imagen de la primera esposa (muerta) de Daniel. Por lo cual, si a su caso se aplicaran las preguntas de Bachelard, se vería que la protagonista se compara con Regina porque *en ella* contempla todo lo que ha deseado ser: una mujer amada. No obstante, al percatarse de que nunca lo fue, su reflejo se torna negativo porque éste la entera de que es una mujer sin personalidad, una mujer de la que no hay hipérbole, sino vacío.

### 6.3 Los reflejos de la fantasía, fuera de la realidad

Ya que se ha señalado la presencia de espejos en estos relatos, a continuación, se analizará su función simbólica y literaria.

---

<sup>34</sup> MLB, *La última niebla*, p. 61.

<sup>35</sup> Esta cita y los anteriores ejemplos se encuentran en *Ibid.*, pp. 60-62.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pp. 88-89. Las cursivas y el subrayado son míos.

Siempre ha existido en la humanidad una atracción hacia los espejos; no obstante, a pesar de que nadie se encuentra exento de caer dentro de sus encantos, culturalmente el espejo ha sido asociado a lo femenino y a la vanidad. Esto fue así porque, aunque en principio dicha vanidad aludía a la de Narciso enamorado de su propio reflejo, con el tiempo ésta fue asociándose con lo femenino, ya que a través de él, la mujer podía admirar su belleza, acicalarse o corregir algún defecto de su fisonomía. Todas estas actitudes con el tiempo (además de propiciar que la mujer fuera vista como un ser naturalmente vanidoso), ocasionaron que a inicios del siglo pasado el espejo se convirtiera en un estereotipo de lo cotidiano o de lo doméstico y que fuera considerado un objeto igual de pasivo que la mujer.<sup>37</sup>

Debe señalarse que esta percepción llega a ser errónea cuando dentro de una obra artística la imagen de un espejo deja de ser un simple instrumento, para convertirse en una metáfora. Theodore Ziolkowski explica que son tres las más conocidas: el espejo del arte, el espejo de Dios y el espejo del hombre. La primera corresponde a la exteriorización de los íntimos sentimientos del artista a través de cualquier tipo de arte; el segundo a la idea de que el alma del individuo (en su estado más impoluto) es reflejo de Dios, y la tercera corresponde a aquella idea en que el hombre se reconoce a sí mismo, ya sea a través de superficies reflectantes, o de personas. Las metáforas que importan para este estudio son la primera y la tercera.<sup>38</sup>

La metáfora en la que un espejo proporciona el reflejo de uno mismo podrá parecer muy simple, sin embargo, en algunos momentos puede suscitarse que ese reflejo no provenga de un espejo (objeto) como tal, sino de una mirada. Ziolkowski explica que dicha metáfora tuvo origen en aquella en la que los ojos eran el reflejo del alma, y agrega que ésta tuvo tanto éxito durante el periodo romántico que dentro de la literatura se dio origen al tema de encontrar reconocimiento a través de los ojos de la persona amada. Este nuevo uso fue positivo y negativo a la vez, pues si bien las personas eran un “espejo viviente” a través del cual el individuo podía encontrar el reflejo de su alma o hallar un sitio de autocontemplación, también ocasionó que la mujer (al ser el objeto de la contemplación del escritor romántico) reforzara su imagen de ser pasivo (de imagen proyectada por el *yo* masculino); lo que

---

<sup>37</sup> Suzanne Jill Levine, *op. cit.*, p. 36.

<sup>38</sup> Lo expuesto acerca de los espejos en esta página y parte de la siguiente puede encontrarse en Ziolkowski, *op. cit.*, pp. 133-140.



culturalmente la llevó a creer que si no era reconocida o admirada por el sexo opuesto, entonces no tenía razón de/para ser.

Esto se observa especialmente en la protagonista de *La última niebla*, quien siente que su cuerpo “joven, ágil y esbelto” de nada le sirve si no es amada y admirada por un hombre. No obstante, opino que Bombal, a través del problema existencial de esta protagonista, pretendió evidenciar lo limitante que llegó a tornarse el uso metafórico de “el espejo en la mirada”, ya que no sólo dentro de la ficción, sino también dentro de la sociedad de los años treinta y cuarenta (décadas en las que fue publicada su obra) acontecían este tipo de situaciones en las que la mujer sólo podía adquirir “razón de ser” en relación con el hombre y no por los logros que podía cosechar en el ámbito académico, social o político.<sup>39</sup> En el caso de esta protagonista, este tipo de percepciones socio-culturales fueron las responsables de que ella no pudiera forjarse una personalidad y las que terminaron convirtiéndola en una especie de mujer errante entre la niebla, pues al no conocer otra forma de encontrar su autenticidad, y limitada a un hogar en el que no era feliz, no pudo encontrar otros lugares o “espejos vivos” en los cuales sí pudo haberse reconocido.

De este modo, si se ha dicho que el arte es como un espejo en el cual el artista vierte su conciencia, por un lado se vería que Bombal en esta narración cuestiona el uso cultural que ha tenido dicha metáfora, y por el otro, que transmuta la idea en la que el espejo es considerado un simple objeto del “mundo de apariencias superficiales que distraen al hombre de la verdad”,<sup>40</sup> para demostrar, en el resto de sus relatos, que a través de dichas “apariencias” pueden generarse momentos de genuina intimidad y reflexión mental. Momentos a través de los cuales las protagonistas pueden dar rienda suelta a su imaginación para poder así, conocer los otros “modos de ser” que la sociedad les tenía vedados. Esto sucede así porque, como ya se ha explicado, la *frescura* generada por la visión de un agua cristalina provoca sensaciones de bienestar y provoca que los espacios sean más íntimos. En muchos de estos casos ocurría que *la fuente de esa comodidad provenía de espejos* que devolvían y ampliaban la imagen de árboles o de crepúsculos azulados, lo que hacía que las dimensiones de esos cuartos se

---

<sup>39</sup> Yolanda Melgar (*op. cit.*, p. 66) opina que éste es el caso de María Griselda, en quien se perpetuó la idea de lo femenino ligado a la naturaleza sólo para demostrar que tiene un efecto negativo dentro del “contexto del sistema social en que ésta vive inmersa, ya que el encasillamiento que conlleva el paradigma de la supuesta ‘esencia femenina’ del patriarcado le veda la entrada a otros mundos y la aliena de los demás”.

<sup>40</sup> Ziolkowski, *op. cit.*, p. 135.

“profundizaran” (haciéndolos ver como “mundos sumergidos”) y que multiplicaran la sensación de bienestar de las protagonistas. El efecto benéfico de estos espejos provocaba que ellas se internaran en esa profundidad y que, sin darse cuenta, sus contemplaciones las llevaran a una autorreflexión y a encontrar los momentos de paz y reconocimiento que tanto habían anhelado; ya la protagonista de *La última niebla* lo relata cuando, *sumergida* en el estanque, dejaba vagar a la deriva su mente, y también Brígida, cuya vista descansaba y se refrescaba al ver que los espejos de su cuarto de vestir “doblaban el follaje [del árbol] y se ahuecaban en un bosque infinito y verde”.<sup>41</sup>

Por otro lado, ya se había mencionado que para que una imagen fuera realmente genuina ésta debía tener profundidad, pues indicaba que venía de lo más recóndito del ánimo del poeta. En estos casos la profundidad en los espejos no sólo invita a que las protagonistas se sumerjan en ella, se relajen y comiencen a soñar, sino que las ayuda a encontrar asociaciones en las que la *lluvia* es como *una bandada de pájaros húmedos*; en las que el sonido del *follaje agitado por el viento* es como el sonido de un *oleaje que bulle y murmura como un mar*, y en las que ese mismo *movimiento del follaje*, proyectado en las paredes, es similar a un *agua movediza* o a un *fuego inquieto dentro de una chimenea*.<sup>42</sup> Todas estas asociaciones son más dadas a surgir dentro de esos “mundos sumergidos” dentro del artista, que fuera en el mundo racional; por ello el espejo puede ser considerado símbolo, pues no sólo es un objeto a través del cual las personas se miran, sino una puerta a través de la cual se manifiestan o pueden imaginarse distintas maneras de librarse del agobio cotidiano. Sólo a través de él y de sus distintos usos metafóricos, los artistas pueden idear la manera en que sus aguas los llevarán (a ellos mismos, a sus personajes, o a su obra) hasta un lugar en donde la

autoconcientización, la soledad [y] la muerte narcisista [conllevar] la búsqueda del otro, el intento por encontrar el propio Yo, [o] una anticipación imaginaria de lo desconocido[; ya que] la búsqueda de lo imaginario por medio de las invenciones artísticas, si bien no son la realidad, son *realidades*.<sup>43</sup>

Por tal razón los espejos en la obra de Bombal son un reflejo de su narrativa, pues no sólo son una constante a lo largo de ella, sino que son las puertas a otros universos en donde sus

---

<sup>41</sup> MLB, “El árbol”, p. 209.

<sup>42</sup> Éstas se encuentran en *La última niebla* (p. 80) y en “El árbol” (pp. 209 y 215).

<sup>43</sup> Suzanne Jill Levine, *op. cit.*, p. 37. Las cursivas son mías.

protagonistas experimentan las verdaderas dimensiones profundas de su ser y no sólo de su apariencia.

#### **6.4 Las reflexiones de la memoria, fuera del presente y de la vida**

Este mismo tipo de inmersión en lo profundo se observa de forma excepcional en *La amortajada* con Ana María, quien también logra desprenderse de la realidad, pero no a través de la contemplación de un espejo, sino a través de su propia memoria cuando, una vez muerta, puede reflexionar retrospectivamente los momentos de su vida pasada. Esto sucede así porque constantemente a lo largo de la narración se intercalan momentos entre la realidad y lo onírico: mientras ella se encuentra *sobre* su lecho mortuario y expectante de lo que los vivos hacen a su alrededor, ella permanece en la realidad; pero cuando ella *se sumerge* dentro de ese lecho, ella desciende a las profundidades de su memoria y, como se verá, a la muerte. Esta travesía de Ana María hacia “un más allá” es muy importante para este estudio, ya que en ella se observan varios de los usos simbólicos del agua ya antes analizados, y porque, a través de ella, se reinventan antiguas creencias religiosas y mitológicas en la que trascender a la muerte ya no es un proceso doloroso o temido, sino uno pacífico y anhelado. Esto se analizará a continuación.

En un primer momento todo se desencadena cuando Ana María se percató de que Ricardo (su amor de juventud y el hombre que marcó su vida) ha acudido a su velorio, ya que será a partir de ese momento que ella comenzará a decir que “recuerda” el momento en que eran niños, en que de jóvenes se enamoraron, y en que éste la abandonó, para dar así inicio a la rememoración de su vida conforme los dolientes se acercan a ella; por lo que presente y pasado irán entremezclándose a lo largo del relato.

Cabe señalar que a lo largo de este fragmentado relato, mientras Ana María aún es “consciente”, ella escucha una misteriosa voz que le dice: “Vamos, vamos”, “[Ella:] ¿Adónde?”, “Más allá”.<sup>44</sup> Aquí la aparición de esta voz será muy importante, ya que no sólo la invita a sumergirse de nuevo en las aguas de su memoria, sino que la incita a descender cada vez más profundo, a finalmente dejarse “llevar” por las corrientes que la conducirán a un “más allá”. Anteriormente ya se había dicho que los *lechos* dentro de estas narraciones también podían aludir a un fondo marino, y éste tampoco es la excepción; sin embargo,

---

<sup>44</sup> Esta cita y las siguientes en MLB, *La amortajada*, p. 117.

aunque éste la invita a dejarse hundir completamente, parece ser que Ana María aún no se halla lista para hacerlo pues cuando se pregunta: “¿Qué fuerza es ésta que la envuelve y la arrebatata?”, aún muestra signos de raciocinio. Por tal causa se dice que: “Brusca y vertiginosamente se siente refluir a una superficie. Y hela aquí, de nuevo, tendida boca arriba en el amplio lecho”; es decir, de regreso a la realidad.

Aquí su *lecho* parece funcionar como el umbral que divide la realidad de lo onírico, la vida de la muerte, el dibujarse del desdibujarse, y la memoria del olvido, ya que este lecho sobre el que se encuentra extendida es como una línea horizontal que divide la superficie, de lo profundo. Lo particular en este lecho-umbral es que cada vez que Ana María se sumerge en él suceden dos cosas: o rememora un evento de su vida, o se sumerge cada vez más profundo dentro de su experiencia onírica hacia el más allá. Estas dos opciones indicarían que existen los siguientes simbolismos en esta inmersión:

- El flujo de un río simboliza la existencia humana porque éste *es* la sucesión de sentimientos, intenciones, vicisitudes e innumerables deseos que se van presentando a lo largo de la vida.<sup>45</sup> Asimismo, Heráclito decía que la vida es como el flujo de un río porque el humano siempre se encuentra en constante cambio. Si se siguen estas líneas de pensamiento se verá que cada que Ana María se sumerge intermitentemente en las profundidades de ese lecho, lo hace para rememorar distintas etapas de su vida, jamás la misma.<sup>46</sup>
- La inmersión o baño en las aguas también evoca la función simbólica en la que el cuerpo y el alma se purifican para adquirir cierto grado de iluminación espiritual. En este caso puede verse que Ana María tuvo que sumergirse repetidas veces en las aguas de ese lecho para reconocer los errores y aciertos de su vida para poder así, acceder a su muerte definitiva. Esto se observa de mejor modo cuando ella finalmente logra librarse del último sentimiento que la ataba a la vida: el odio que sentía hacia su marido, ya que a partir de ese momento “Es como si no tuviera ya razón de ser ni ella

---

<sup>45</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. ‘río’, p. 886.

<sup>46</sup> Cuando ella se sumerge, en un primer momento recuerda su infancia y su juventud, su primer embarazo y cuando repentinamente abortó; en un segundo momento recuerda su rara amistad con Fernando estando ya casada con Antonio, y en un tercer momento recuerda cuando Antonio fue a pedir su mano, su posterior matrimonio, su vida de casada y el cuidado de sus hijos.

ni su pasado”,<sup>47</sup> como si esas aguas, efectivamente, hubieran lavado todos sus defectos.

#### 6.4.1 Descenso a las profundidades, al origen

Una vez que Ana María ha alcanzado esta purificación y que se ha desatado de toda carga terrenal, se narra que ella finalmente puede dejarse conducir por una corriente que “la empuja canal abajo por un trópico cuya vegetación va descolorándose a medida que la tierra se parte en mil y mil apretados islotes”.<sup>48</sup> Tal descripción evoca el viaje iniciado por los muertos para trascender al más allá, ya que no sólo habla de un viaje hacia las profundidades de la tierra y de una “corriente que la lleva”, sino que representa el momento en que, en la realidad, Ana María está siendo llevada por el cortejo fúnebre hacia el cementerio. Ya anteriormente se había mencionado que la habían acomodado “en una larga caja de madera”<sup>49</sup> y que ella se sentía “impelida en un insólito vaivén [...] que mece [...] blandamente el ataúd”,<sup>50</sup> por lo que puede verse que dicha “caja”, además de ser su ataúd, es la balsa que simbólicamente la conduce a través de la corriente hacia el más allá. Debe mencionarse también que, gracias a que ella percibe que “mecen” su ataúd, *la realidad* (en la que el cortejo va cargando su ataúd) y *el mundo onírico* (en que su ataúd la lleva hacia las profundidades de la tierra) pueden converger y confundirse a un mismo tiempo dentro de la narración.

Por otra parte, aquí todo este trayecto tiene una interpretación bastante simbólica, pues, según Jung, en tiempos muy arcaicos se acostumbraba meter al difunto dentro del tronco ahuecado de un árbol (*Totembaum*, ‘árbol muerto’) para que juntos se fueran con la corriente de un río. Lo que se pretendía con esto era que el difunto pudiera navegar y llegar a salvo hasta al final de dicha corriente para que pudiera así, “atravesar” la muerte. Y, precisamente, es esta misma función la que tiene el ataúd de Ana María.

Incluso pareciera que dentro de él ella realiza el mismo viaje que los difuntos de la Antigüedad clásica, en el cual, sobre la balsa de Caronte, ellos atravesaban las aguas del río Estigia para poder llegar al Inframundo. En esa época se creía que al cruzar dicho río se tenían que sufrir diversos tormentos debido a que sus aguas estaban también compuestas por

---

<sup>47</sup> MLB, *La amortajada*, p. 159.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 160.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 164.

los siguientes afluentes: el Aqueronte (río de odio), el Flegetón (río de fuego), el Cocito (río de las lamentaciones), el Styx (río de los horrores) y el Leteo (río del olvido; quien bebía de sus aguas perdía la memoria).<sup>51</sup> En el caso de Ana María podría suponerse que ella va cruzando el Aqueronte cuando narra que aún hasta el último momento odió a su marido, pues no es hasta que Antonio llora su muerte que entonces a “medida que las lágrimas brotan, se deslizan, caen, ella siente su odio retraerse, evaporarse [...], siente deshacerse el último nudo de estructura vital”<sup>52</sup>. Nudo que la ataba a la vida y que no la dejaba avanzar hacia su muerte. Asimismo, inmediatamente después a este episodio ella narra que se encuentra en “una carretera, ardiente bajo el sol, [donde] avanzan a su encuentro inmensos remolinos de polvo. Hela aquí arrollada en impalpables sábanas de fuego”.<sup>53</sup> Descripción con la cual podría suponerse que ella ahora se encuentra atravesando el Flegetón, el río cuyas llamas son representadas, en este caso, por ráfagas de aire y por sábanas calientes que además de azotarla, también aluden a las corrientes marinas de este río.

Con los anteriores ejemplos podrá pensarse que los siguientes tormentos que Ana María tendrá que atravesar serán los de los ríos Cocito y Styx; sin embargo, lo curioso y realmente significativo de esta travesía es que las lamentaciones y los horrores de estos ríos serán sustituidos por “una región húmeda de bosques”, por “campos de begonias de pulpa acuosa”<sup>54</sup> y por todo un trayecto pacífico con el que Ana María terminará limpiándose de todo ese dolor que *ya* había soportado en vida. Solamente así ella podrá cruzar un último río: el del olvido, el cual se sabrá que va atravesando cuando se diga:

Y he aquí que, sumida en una profunda oscuridad, ella se siente precipitada hacia abajo, precipitada vertiginosamente durante un tiempo ilimitado hacia abajo [...].  
Hizo pie en el lecho de un antiguo mar y reposó allí largamente, entre pepitas de oro y caracolas milenarias.<sup>55</sup>

Estando allí, Ana María ha bebido de las aguas del Leteo, pues se cuenta que ella ya no deseaba volver a la superficie (a la vida), sino quedarse allí por la eternidad para sentir “en su carne el ir y venir de lejanas, muy lejanas mareas”.<sup>56</sup>

---

<sup>51</sup> Jean Chevalier, *op. cit.*, s.v. ‘río’, p. 885.

<sup>52</sup> MLB, *La amortajada*, p. 159.

<sup>53</sup> *Ídem*.

<sup>54</sup> *Ibid.*, pp. 159 y 160 respectivamente.

<sup>55</sup> *Ibid.*, pp. 174-175.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 176.

Podrá verse que tal inmersión resulta completamente inversa a la creencia antigua (y también a la del catolicismo) en la que el descenso a las profundidades representa el abismo, la oscuridad y el doloroso sufrimiento que es necesario atravesar para poder acceder a los Campos Elíseos (o al Paraíso); en este caso la eternidad existe en un “más allá” en el que todo regresa a la tierra. Esta especie de reintegración a la naturaleza es visible en *La amortajada* gracias a que el *agua* y la profundidad progresiva que va adquiriendo el viaje de Ana María, representan la función simbólica de este elemento en la que sumergirse en él significa el “retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación”.<sup>57</sup> Aquí si bien en un principio la inmersión de Ana María en las aguas de su memoria la hizo revivir los momentos dolorosos de su existencia, también la ayudó a deshacerse de ellos y a purificarse, pues sólo en ese estado (sin lo racional y lo terreno) ella “podría, al fin, descansar, morir” y experimentar “*la inmersión total*, la segunda muerte: la muerte de los muertos”.<sup>58</sup> Una muerte en la cual sentirá cómo su cuerpo se reincorpora a la tierra y a la “constante palpitación del universo” que rige este mundo.

De este modo, así como termina la travesía de Ana María, así finaliza por el momento el análisis de las *imágenes del agua* que constituyen la poética y visión artística de Bombal. Como se ha visto, tales imágenes no sólo son el reflejo de prácticas culturales antiquísimas y de atributos simbólicos que a lo largo de las civilizaciones se le han atribuido a este elemento, sino una vía de expresión poética de sentidos ocultos que, si bien pueden explicarse burdamente con definiciones, fluyen de mejor manera a través de analogías, metáforas y simbolismos que literaria y estéticamente establece la imaginación *con* la naturaleza que la rodea y estimula.

---

<sup>57</sup> Juan Eduardo Cirlot, *op. cit.*, s.v. ‘aguas’, pp. 62-63.

<sup>58</sup> Esta cita y la siguiente en MLB, *La amortajada*, p. 176. Las cursivas son mías.

## Capítulo 7. Resonancias en la narrativa de María Luisa Bombal

*Comencé La última niebla mientras Pablo estaba haciendo los poemas de Residencia en la tierra, los dos escribíamos en la cocina de su casa. [...] Terminé mi novela cuando Pablo ya estaba en España y se la mandé. Yo tenía una carta preciosa en que Pablo me decía [...] que yo escribía un mundo que parecía agitado por un agua clara, por un soplo de misterio...*

María Luisa Bombal

### 7.1. El lugar de María Luisa Bombal dentro de la literatura chilena

La obra de María Luisa Bombal ha sido difícil de ubicar dentro de un movimiento o generación literaria debido a que ésta no cumple con exactitud los lineamientos de la literatura romántica, surrealista o de compromiso social. Esto lleva a preguntarse: ¿qué es lo que resulta tan innovador en su prosa que la hace tan encantadora y a la vez tan difícil de definir dentro de un movimiento estético? Dicha pregunta intentará responderse a continuación.

En primer lugar, debe recordarse que durante las décadas de los años veinte y treinta aún convivían en América Latina escuelas literarias como el realismo, criollismo y modernismo con las vanguardias; en segundo, que esta situación provocó que una y otra escuela se influyeran mutuamente, y en tercero, que dicha convivencia llevó a que la novela comenzara a experimentar cambios dentro de su estructura al utilizar modos más subjetivos de ver y narrar el mundo. Un ejemplo de tales “cambios” son Pablo Neruda y María Luisa Bombal, quienes no sólo frecuentaron los mismos círculos literarios de Santiago y Buenos Aires, sino que fueron grandes amigos que llegaron a compartir el proceso creativo de una de sus obras durante la temporada que vivieron juntos.

Hago mención de su amistad y del momento en que “compartieron mesa” para escribir, porque su convivencia es el claro retrato del difícil “nudo” al que la crítica, según Jaime Concha, se enfrenta cuando trata de desenmarañar y analizar la literatura chilena de aquellos años, pues explica que la evolución literaria de ésta no fue lineal (modernismo → vanguardia → poesía contemporánea), sino una constante influencia entre estos movimientos. Para demostrar su punto habla específicamente de la vanguardia chilena, la cual, a pesar de haber sido “un juego complejo y oscilante” entre los movimientos cosmopolitas internacionales y



la literatura con conciencia de nación, ésta particularmente logró desligarse de lo moderno y la metrópoli para mirar hacia lo rural, llevándola así a desarrollar una “subjetividad ruralizada”. Con la siguiente figura Concha esquematiza ese momento de convivencia entre poesía de vanguardia, realismo ruralista y la nueva narrativa<sup>1</sup>:



Este esquema es interesante porque con él puede observarse que el realismo ruralista *formaba parte* de uno de los ángulos que predominaban en la literatura chilena de aquellos años, y porque gracias a él puede entenderse la razón por la que algunos poemas de Neruda aluden a la vida en los puertos y cantan al mar, o la causa por la que los relatos de Bombal toman lugar en fundos en medio del campo y sus protagonistas se encuentran rodeadas por la naturaleza, ya que todos estos hechos fueron resultado de esa “subjetividad ruralizada” que renegó de la modernidad.

Por otra parte, dicha triangulación me parece bastante útil y acertada ya que no sólo representa el momento de coincidencia entre estos tres ejes de la literatura chilena, sino porque ayuda a revelar que la obra de Bombal estuvo próxima en fecha e innovaciones a la de Neruda, quien en 1926 había publicado *El habitante y su esperanza*, pequeñísima novela de 15 episodios en la que ya era evidente la preferencia del subjetivismo sobre la descripción objetiva de la realidad, y en donde el tiempo había dejado de ser lineal para constituirse a partir de rememoraciones y contemplaciones; innovaciones que, como se podrá observar, también se encuentran presentes en los relatos de Bombal.

---

<sup>1</sup> Todo lo referido en este párrafo y la idea del esquema puede encontrarse en Jaime Concha, “Función histórica de la vanguardia: El caso chileno”, en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, vol. 24, núm. 48, 1998, pp. 11-23.

### 7.1.1 Bombal y Neruda

Es a causa de tales semejanzas que a continuación realizaré una breve comparación de *El habitante y su esperanza* con la obra de Bombal. Todo con el fin de demostrar que el protagonista de la novela de Neruda actúa de modo similar a las protagonistas de Bombal, ya que éste personaje es un hombre que se abandona en contemplaciones, que constantemente es perseguido por el recuerdo de una mujer a la que amó, que experimenta el tiempo de modo subjetivo, y que también es afectado por sentimientos como el amor, la tristeza o la melancolía; modos de actuar por los que, en mi opinión, no habría por qué señalar que las protagonistas de Bombal retraten temas femeninos solamente porque son mujeres demasiado sensibles y pasivas que viven de recuerdos, o porque dichos temas sean narrados desde una perspectiva autoral femenina.

Aclarado lo anterior, las resonancias entre una y otra obra comienzan cuando José Silva, el protagonista de *El habitante y su esperanza*, encuentra muerta a Irene (la mujer a la que ama):

La encontré muerta, sobre la cama, desnuda, fría, como una gran lisa de mar, arrojada allí entre la espuma nocturna. La fui a mirar de cerca, sus ojos estaban abiertos y azules como dos ramas de flor sobre su rostro. Las manos estaban ahuecadas como queriendo aprisionar humo, su cuerpo estaba extendido todavía con firmeza en este mundo y era de un metal pálido que quería temblar.<sup>2</sup>

Más adelante el mismo José Silva narra:

Estoy sentado cerca de ella, ya muerta, y su presencia, como un sonido ya muy grande, me hace poner atención sorda exasperada, hasta una gran distancia. Todo es misterioso, y la velo toda la triste oscura noche de lluvia cayendo, sólo al amanecer estoy otra vez transido encima del caballo que galopa el camino.<sup>3</sup>

Con estos fragmentos, aparte de evidenciarse que la existencia de mujeres muertas es un punto de coincidencia en ambos autores, también es posible percatarse de que se exploran formas de vínculo entre vivos y muertos similares en quienes contemplan esos cuerpos ya muertos. Por ejemplo, Irene, al encontrarse “desnuda, pálida y extendida sobre la cama” ocasiona que Silva perciba la muerte como “un sonido muy grande” que lo “hace poner atención” en una gran distancia en la que su mente y tristeza se pierden en la noche. Por otro lado, la muerta que yace “inmóvil, descolorida y silenciosa dentro de un ataúd” provoca que

---

<sup>2</sup> Pablo Neruda, *El habitante y su esperanza*, en *Obras completas I. De Crepusculario a Las uvas y el viento. 1923-1954*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999, [1926], p. 224.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 225.

la protagonista de *La última niebla* sienta crecer en su cabeza ese mismo silencio proyectado por la muerte y que huya aterrada de aquel velorio. En ambos casos tanto la *postración* como el *silencio* de estas mujeres llevaron a que Silva y la protagonista de *La última niebla* huyeran, ya sea porque ésta corre hacia el bosque, o porque Silva se pierde con su imaginación en la negrura de la noche.

Otro punto en común se observa en cómo se viven y se representan la desgracia y la tristeza causadas por la muerte de un ser querido. En *El habitante y su esperanza*, mientras Silva vela a Irene éste piensa:

Ay, ay, las horas del dolor que ya nunca encontrará consuelo, en ese instante el sufrimiento se pega resueltamente al material del alma, y el cambio apenas se advierte. Cruzan los ratones por el cuarto vecino, *la boca del río choca con el mar sus aguas llorando*; es negra, es oscura la noche, *está lloviendo*.  
*Está lloviendo* y en la ventana donde falta un vidrio, pasa corriendo *el temporal*, a cada rato, *y es triste para mi corazón la mala noche que tira a romper las cortinas, el mal viento que silba* sus movimientos de tumultos, la habitación donde está mi mujer muerta, la habitación es cuadrada, larga, *los relámpagos* entran a veces [...].<sup>4</sup>

Aquí la tristeza de Silva no sólo parece detener el tiempo en un “instante” silencioso, sino que se hace visible gracias a la *lluvia* y al *choque de las aguas* del río con las del mar; mientras que la desgracia se hace presente a través de los *relámpagos*, el *viento que silba* (como si se lamentara), y el *temporal* de esa “mala” y “fría” noche que se filtra por el vidrio y que revuelve las cortinas. Tales representaciones coinciden con las ya analizadas en *La amortajada*, donde la tristeza de Ana María (provocada por su propia muerte) se representa con la *lluvia* que cae fina e insistente sobre los alrededores de su casa y, metafóricamente, sobre su corazón; mientras que la desgracia también queda representada como un *vendaval* o “viento iracundo” que le presagia la forma en que perderá a su hijo.<sup>5</sup>

Un punto más de coincidencia es la representación del tiempo, el cual, como en el cuento “Lo secreto” y la crónica “La maja y el ruiseñor”, en *El habitante y su esperanza* también queda representado por el perpetuo *oleaje del mar* cuando se dice: “La orilla del mar es blanca y paralela desde el cuarto, moviéndose *su patinaje triste y lamentándose*, detrás su conjunto

---

<sup>4</sup> Pablo Neruda, *op. cit.*, p. 224. Las cursivas son mías.

<sup>5</sup> Cuando Ana María se encuentra esperando un hijo de Ricardo, una noche la naturaleza le anuncia su aborto, ya que momentos antes de caer por las escaleras, ella había escuchado un “viento iracundo” que la hizo sentir “como *arrebataada*, perdida en el centro mismo de una tromba monstruosa que pujase por *desarraigar* la casa de sus cimientos y llevársela *uncida* a su carrera” (p. 115, las cursivas son mías). Descripción que no sólo alude al modo en que su casa era azotada por dicho viento, sino que utiliza palabras que sugieren el modo en que su bebé le fue “arrancado” de sus entrañas a causa de la caída.

se hace azul, lejano, lejanísimo [...]. Y luego existen esos *días que se arrastran desgraciadamente, que pasan dando vueltas sin traerse algo, sin llevarse nada*".<sup>6</sup> Aquí este tiempo que "se arrastra" y que "se patina" como las olas del mar da la impresión de ser tedioso e interminable porque no tiene razón de ser, porque en él todos los días se encuentran congelados en la desgracia y porque nada viene a llevarse dicho sentimiento. Y es que el recuerdo de Irene es tan fuerte que Silva cree que huyendo y distrayéndose se librará de él; pero no es así, pues aunque viaje y vaya de hotel en hotel, siempre encontrará lo mismo en cada uno:

y en el fondo del cuarto donde la vieja litografía hamburguesa, la colcha azul, la ventana con vista a la lluvia, el espejo de luna nublada de donde salen corriendo los días jueves, el lavatorio, el cántaro, la bacinilla, la desesperación de salir de ninguna parte y llegar allí mismo. Pero su retrato me acompañaba [...] su retrato en que Irene tiene esa actitud magnífica, de tranquila perseguidora [...].<sup>7</sup>

La razón por la que Silva siempre termina atormentado en cada cuarto de hotel se debe a que en todos ellos sigue encontrando el recuerdo de Irene; por ello se desespera, pues su nostalgia no sólo no se desvanece, sino que parece regresarlo siempre al mismo lugar y hacerlo vivir en un tiempo que parece estancado. Y, ¿acaso esta inmovilización del tiempo no es similar a la de *La última niebla*? En este relato la niebla ocasiona que todo se encuentre encerrado y que no sea siquiera visible el paso de las estaciones del año, lo que lleva a no saber con exactitud cuántos años ha durado el matrimonio entre Daniel y la protagonista, o cuánto tiempo ha pasado desde el primer encuentro de ésta con su amante y el momento en que ella decide irlo a buscar a su casa. Sin mencionar, por otra parte, que el amante al que ella se empeña en recordar para darle sentido a su vida, en parte podría asemejarse a Irene, la mujer sin la cual José Silva no haya sentido al transcurso de sus días.<sup>8</sup>

Finalmente, como último elemento compartido en estas narraciones mencionaré las *ventanas*, imagen a través de la cual los personajes pueden observar lo que sucede fuera de sus casas, dejar que su mente se sumerja en aquello que contemplan, o simplemente abandonarse y "atontarse" en momentos de "bienestar". Ejemplo de ello son Brígida (acodada en la ventana de su cuarto de vestir cuando observa el oscilar del follaje) y la

---

<sup>6</sup> Pablo Neruda, *op. cit.*, p. 230. Las cursivas son mías.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 226.

<sup>8</sup> Aunque debe señalarse que, mientras la protagonista se empeña en mantener vivo el recuerdo de su amante y atesora cada momento en que se encuentra a solas para poder soñarlo, Silva se empeña en huir del recuerdo de Irene para poder vivir indolentemente (como lo hacía antes de enamorarse de ella).

protagonista de *La última niebla* (cuando presencia el atardecer desde las ventanas de su sala). En el caso de *El habitante y su esperanza* puede saberse que dichas contemplaciones toman lugar cuando Silva reflexiona:

Por la ventana el anochecer cruza como un fraile, vestido de negro, que se parara frente a nosotros lúgubrementemente. El anochecer es igual en todas partes, frente al corazón del hombre que se acongoja, vacila su trapo y se arrolla a las piernas como vela vencida, temerosa.<sup>9</sup>

La importancia en este tipo de reflexiones reside en que a través de ellas puede notarse cómo el entorno ha dejado de ser la fuerza que determina la conducta de los protagonistas para participar ahora en sus ensoñaciones y asociaciones poéticas. Gracias a ello, estos personajes pudieron elaborar las imágenes poéticas que exteriorizaran sus sentimientos.

Por otra parte, fue gracias a este destape de la subjetividad como se dio mayor libertad a los sentimientos del personaje. *El habitante y su esperanza* es ejemplo de esto, ya que su “subjetivismo lírico”<sup>10</sup> hace que las reflexiones y sentimientos de Silva sean parte fundamental de la novela; por ello no es descabellado escucharlo decir: “Yo soy perezoso y soñador”,<sup>11</sup> o bien:

Estoy tranquilo porque no tengo temor de la muerte, ni pasiones, pero me gusta ver la mañana que casi siempre surge limpia y reluciendo. No es raro que me siente entonces en un tronco mirando hasta lejos el agua inmensa, oliendo la atmósfera libre, mirando cada carreta que cruza hacia el pueblo con comerciantes, indios y trabajadores y viajeros. Una especie de fuerza de esperanza se pone en mi manera de vivir aquel día, una manera superior a la indolencia [...].<sup>12</sup>

Opiniones y actitudes frente a la vida que podrían considerarse pasivas si se considera que en la literatura anterior a la vanguardia los personajes trabajaban arduamente para sobrevivir; empero, en este caso evidencian el cambio que comenzaba a articularse dentro de la literatura chilena. Bombal vendría a confirmar dicho cambio casi diez años después con la publicación de *La última niebla* (novela en la que los sentimientos de la protagonista inundan todas las páginas) y más adelante, con *La amortajada* (cuya narración pende de las reflexiones y rememoraciones de una protagonista ya muerta).

---

<sup>9</sup> Pablo Neruda, *op. cit.*, p. 222.

<sup>10</sup> Hugo Verani utiliza este término para referirse a la narrativa experimental vanguardista en la que existe la atemporalidad, el estatismo y la interiorización e intensificación metafórica, en “La narrativa hispanoamericana de vanguardia” [1990], en *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México: UNAM, 1996, p. 48.

<sup>11</sup> Pablo Neruda, *op. cit.*, p. 231.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 219.

## 7.2 En busca de “reconocimiento”

Una vez explicados estos puntos de coincidencia, y en especial este último en que se habló de la libre afluencia de los sentimientos y de actividades “pasivas” como la contemplación y el ensueño, podrá advertirse que tanto Bombal como Neruda son representantes de una nueva narrativa. Varios son los juicios en los que se les considera precursores de la narrativa de años posteriores; por ejemplo, Jaime Concha refiere que Cortázar calificó *El habitante y su esperanza* como “texto fundacional del lenguaje de la nueva narrativa hispanoamericana”;<sup>13</sup> mientras que José Donoso hablaba de María Luisa Bombal como la primera novelista chilena contemporánea debido a sus innovadoras contribuciones al género.<sup>14</sup>

Tales innovaciones, como se ha visto, consistieron en la fragmentación de un tiempo que anteriormente era lineal y que comenzó a configurarse a partir de recuerdos; en la preferencia de visiones imaginativas u oníricas, y en la forma en que los paisajes del realismo y del criollismo dejaron de ser el plano principal para ser interiorizados por la subjetividad de los protagonistas. No obstante, fue a causa de estas innovaciones y de la “subjetividad lírica” de estos textos, que la obra de Bombal (que si bien fue aplaudida por críticos como Amado Alonso y su círculo de amigos en Buenos Aires), fue recibida con cierto desdén en Chile debido al contexto político y social que se vivía en aquellos años en Santiago. Y es que se llegó a percibir que en sus textos “predomina[ban] los mundos de fantasía femeninos y los motivos de cuentos de hadas populares *sobre* la crítica social comprometida”, ya que sus textos correspondían más “con aquellos conceptos literarios evasivos dominantes en la literatura trivial del tipo novela rosa por y para mujeres”.<sup>15</sup>

Hago mención de este tipo de opiniones porque considero que éstas, además de constatar la manera un tanto misógina con la cual se prefirió analizar su obra, redujeron la posibilidad de descubrir los alcances que tuvo su narrativa para futuras generaciones de escritores. Asimismo, porque considero que éstas influyeron al momento de ubicar su obra dentro de

---

<sup>13</sup> En Jaime Concha, *op. cit.*, p. 19.

<sup>14</sup> Éste último es un testimonio de Celeste Kostopulos-C. citado por Mayuli Morales Faedo, en “Escritura, erotismo y otredad en *La última niebla*”, en *Iztapalapa*, México, vol. 23, núm. 52, ene.-jun. de 2002, p. 66.

<sup>15</sup> Palabras de Karin Hopfe citadas por Mayuli Morales Faedo, en *op. cit.*, p. 75. Las cursivas son mías. Esto, según Morales Faedo (p.75), “evidencia cómo la problemática del amor aparece como un tema triplemente devaluado: en primer lugar, por los discursos racionalistas que lo ubican en el espacio de lo femenino; en segundo, por algunos discursos renovadores que lo consideran un tema convencional y conservador desde el punto de vista literario; y, en tercer lugar, por los discursos críticos que lo asocian a la novela de folletín y a la literatura trivial”.

una generación, pues si se llegó a decir que sus cuentos y novelas eran ejemplo de una “escritura femenina” cuando se vio que con ellos Bombal denunciaba implícitamente la sociedad patriarcal a la que debía someterse la mujer de esas décadas, su obra no tardó en ser incluida dentro de la generación neorrealista de 1942 (generación que no sólo protestó contra los horrores de un mundo moderno y deshumanizado, sino que también pretendió establecer una escritura antipoética, polémica, nihilista, escéptica y que des-canonizara al surrealismo).<sup>16</sup> No obstante, fueron los propósitos de esta generación los que hicieron ver demasiado “sutiles” las denuncias de sus protagonistas, y los que hacen suponer que sus textos tuvieron una mala recepción a causa de resultar demasiado oníricos o escapistas al no estar comprometidos cabalmente con la realidad.<sup>17</sup>

De este modo, fue a causa de esta postergación respecto de su obra, y a que después de 1942 Bombal desapareciera de los círculos literarios santiaguinos y porteños, que sus escritos fueron quedando en el olvido,<sup>18</sup> pues no fue hasta la década de los años sesenta que éstos comenzaron a estudiarse. Ya sería en la década de los años ochenta cuando abundaría la preparación de tesis, artículos y libros dedicados al análisis de su obra; aunque cabe señalar que si bien estos estudios ayudaron a hacerla más conocida, algunos de ellos inauguraron las líneas que analizan “lo femenino” en su prosa, y, como ya he mencionado, tales análisis no fueron ajenos a los propósitos narrativos de Bombal, pero sí insuficientes y reduccionistas cuando (después de varios años) llevaron a hablar de lo mismo, sin atisbar los alcances que tanto poética como narrativamente tuvo su obra. Ya Noelia Domínguez acertadamente dice (al igual que Bombal en algunas entrevistas) que ella “no practicó nunca un feminismo abiertamente político y militante”, que si bien experimentó desde la literatura una especie de resistencia y denuncia con base en la metafísica, su prosa nunca se volvió panfletaria e iracunda, sino un comprometido *ejercicio poético* en el que se sumergió en la encrucijada entre el yo impuesto y el yo esencial.<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Iván Carrasco, “Procesos de canonización de la literatura chilena”, en *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, núm. 73, nov. de 2008, pp. 153-154.

<sup>17</sup> A mi parecer, se le debió ubicar en la generación surrealista de 1927, pues aunque no concordara en edad con los representantes de esa generación y no participara en la escritura automática que proponía este movimiento, se ha visto que su narrativa también intentó unir la realidad con lo onírico.

<sup>18</sup> Noelia Domínguez Romero, “Decir con el cuerpo. La resignificación del sujeto femenino en *La amortajada* de MLB”, en *A Contracorriente*, Carolina del Norte, vol. 9, núm. 3, primavera de 2012, p. 68.

<sup>19</sup> Noelia Domínguez, *op. cit.*, p. 75. Las cursivas son mías.

Tales *ejercicios* jamás pretendieron ser ejemplo de una “escritura femenina”, sino la expresión de vivencias íntimas, de memoraciones, de estados anímicos provocados por la música o la íntima conexión del individuo con la naturaleza, y la indagación del misterio que representa la muerte, el deseo y la belleza. Por esta razón Bombal, a través del lirismo de su prosa (y en contraposición a lo que trataron de endilgarle):

- Retoma los saberes ancestrales acerca del agua y sus aplicaciones simbólicas para poetizar su imagen.
- Hace que la subjetividad del individuo sea el único que ritme el tiempo dentro de sus relatos, promoviendo que éste se construya a partir de lo vivido por los personajes o se mida de acuerdo con el “pasado más arcaico, mediante las estaciones del año [o] la salida del sol y el anochecer”.<sup>20</sup>
- Hace posible que se originen las ambientaciones en las que lo fantástico o sobrenatural se manifiesten y sean visibles en un mundo “racional”.
- Retoma temas románticos para reinsertarlos de modo vanguardista en sus relatos, ya sea porque con ellos intentó representar la manera en que un instante se volvía un momento absoluto (al contemplar la naturaleza y al escuchar música), o ya porque con ellos pretendió evidenciar lo caducos y nocivos que llegaron a ser algunos de estos temas.
- Hace que los hombres también manifiesten sus miedos respecto a lo que la sociedad esperaba de ellos.

Dichas innovaciones fueron el fermento de generaciones futuras de escritores. Varios artículos y algunas tesis dan cuenta de ello cuando se compara la obra de Bombal con la de Rulfo para indicar que no sólo son similares en brevedad, sino para demostrar que existen relaciones intertextuales entre una y otra; por ejemplo, en el artículo “Memorias entrecruzadas: *La amortajada* y *Pedro Páramo*”, Keri González encuentra que Ana María y Juan Preciado, estando ya muertos, emprenden la búsqueda de su pasado; que ambos autores pueden ir y regresar del mundo de los muertos porque hablan de la memoria, “un espacio

---

<sup>20</sup> Hugo Bello, en “Temporalidad, representación y memoria en *La amortajada* de MLB”, en *Revista de Humanidades*, Santiago de Chile, núm. 23, jun. de 2011, p. 73.



simbólico que permite ese libre tránsito de personajes”, y que tanto en *La amortajada* como en *Pedro Páramo* la lluvia participa como un elemento narrativo que retrata la melancolía.<sup>21</sup>

Por su parte, Ana Miramontes ha encontrado que la inmersión de la protagonista de *La última niebla* en el estanque es muy parecida a la de Susana San Juan cuando ésta se interna en el mar, pues cuando se narra:

El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave, da vuelta sobre mis senos; se abraza de mi cuello; aprieta mis hombros. Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su suave batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo.<sup>22</sup>

No puede dejar de ser notoria la forma en que el mar, al igual que el estanque en *La última niebla*, también se comporta como un amante. Asimismo, Miramontes aclara que para hablar de *La muerte de Artemio Cruz* es referencia necesaria *La amortajada* para señalar un antecedente, ya sea porque Artemio también se encuentra monologando en un momento en el que se encuentra entre la vida y la muerte, o porque en ese momento *es consciente* de que su cuerpo está muriendo.

En otros casos se ha encontrado un vínculo entre ciertos personajes femeninos de algunos relatos vanguardistas, tales como la Maga, la Eterna, Beatriz Viterbo, Remedios la Bella, Flora, Estela, las hermanas Font,<sup>23</sup> Brígida y otras (a las que yo agregaría a Yolanda y a María Griselda), a quienes Mario y José Manuel Rodríguez han llamado *ninfas* porque usualmente se encuentran unidas a elementos acuáticos o vegetales, porque representan un saber que se encuentra fuera de la norma, y porque la figura de la ninfa representa una “fuerza posesiva que captura la mente y es capaz de producir los devenires en cuanto ella misma es un devenir”;<sup>24</sup> es decir, un cambio continuo, un *río*. De modo que, releídos a la luz de estos temas, los anteriores capítulos de estudio estarían demostrando que las *ninfas* de Bombal

---

<sup>21</sup> Véase Keri González, “Memorias entrecruzadas: *La amortajada* y *Pedro Páramo*”, en *Cuadernos Americanos*, México, vol. 3, núm. 137, jul.-sep. de 2011, pp. 89-111.

<sup>22</sup> Fragmento de *Pedro Páramo* citado por Ana Miramontes, en “Rulfo lector de Bombal”, en *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. 70, núm. 207, abr.-jun. de 2004, pp. 492-493.

<sup>23</sup> Personajes de: *Rayuela* (1963) de Cortázar; *Museo de la Novela de la Eterna* (1967) de Macedonio Fernández; “El Aleph” (1945) de Borges; *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez; “Día domingo” (1959) de Vargas Llosa; *Coronación* (1957) de Donoso, y *Los detectives salvajes* (1998) de Bolaño.

<sup>24</sup> En “El delirio que viene de las ninfas en la novela latinoamericana: “Nada más que ser feliz””, en *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, núm. 73, nov. de 2008, pp. 189 y 194.

también forman parte de esa tradición y que fueron de las primeras en iniciarla dentro de la narrativa latinoamericana del siglo XX.

### **7.3 Conclusiones**

Con este estudio pretendí analizar de manera más amplia las asociaciones poéticas que llegan a crearse entre las distintas imágenes del agua y los estados anímicos de los personajes. Tal característica ya había sido advertida por Marjorie Agosín y Saúl Sosnowski; sin embargo, ellos sólo trataron este tema en breves artículos académicos y analizaron los cuentos y las novelas por separado. De igual modo, cuando investigaba qué otros estudios se habían hecho acerca de esta escritora me percaté de que la gran mayoría hablaba de la construcción de los personajes femeninos y que algunos de ellos llegaban a ser repetitivos. Esto me sorprendió porque casi no abundan las investigaciones que realicen un análisis poético de su narrativa, pues, aunque existen aquellas que analizan la memoria, la fragmentación del tiempo y la música en sus narraciones, se trata de estudios muy breves. De este modo, lo que pretendí desde un principio fue realizar un análisis poético y tratar de demostrar cómo a lo largo de su obra sí existe una intención al emplear ciertas imágenes del agua y cómo es un comportamiento constante entre una y otra narración. Por otra parte, decidí que fuera estrictamente poético para no caer en esta línea de investigación tan gastada ya, en la que se analiza lo femenino en su escritura.

Considero que aún hace falta analizar otros aspectos de su prosa, las imágenes del agua son una línea por la cual traté la conexión que existe entre el humano y la naturaleza, no obstante, existen otros modos de relacionarse con ella, como la percepción del tiempo a través de las estaciones y del estado atmosférico en el que se desarrolla la historia. Igualmente opino que todavía es necesario realizar una investigación más exhaustiva acerca de cómo ciertas imágenes llegan a corresponder con características del romanticismo y ver de qué manera estas características coinciden con las de otros escritores de esta corriente estética. Un estudio de este estilo haría más evidente que la obra de Bombal no fue partidaria de ciertas temáticas vanguardistas y que para ella era más importante el ambiente agreste o rural que la modernidad.

Finalmente, solo señalaré la importante aportación literaria de María Luisa Bombal dentro de la narrativa del siglo pasado, ya que involuntariamente se la ha excluido de un camino en

el que sus textos no sólo sirvieron de viaje iniciático para algunos autores hoy consagrados, sino porque éstos fueron “mundos sumergidos” que (al reunir el conocimiento ancestral ligado a los elementos terrestres, una subjetividad lírica y un tiempo fragmentado, *dentro* del mundo “real”), ayudaron a que la literatura latinoamericana ampliara sus horizontes: horizontes que, como hoy se sabe, llevaron a que ésta adquiriera renombre internacional con los escritores del boom y del realismo mágico.

De este modo, si a lo largo de los años se ha dicho que el *agua* es el origen de la vida y que simboliza a la madre, podría decirse entonces que “el agua clara” de su prosa fue una de las simientes que ayudaron a la evolución de nuestra literatura; no por nada Carlos Fuentes explicaría en una conferencia en Nueva York que María Luisa Bombal había sido la madre de todos los escritores contemporáneos de nuestro continente.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> Dato referido por Lucía Guerra-C. en su “Introducción”, en *MLB. Obras completas*, p. 45.

## BIBLIOGRAFÍA

### Obras de María Luisa Bombal

- “El árbol” [1939], en *María Luisa Bombal. Obras completas*, Lucía Guerra-C. (comp.), Santiago de Chile: Andrés Bello, 1996, pp. 205-208.
- La amortajada* [1938], en *MLB. Obras completas*, pp. 96-176.
- “La historia de María Griselda” [1946], en *MLB. Obras completas*, pp. 233-258.
- “La maja y el ruiseñor” [1960], en *MLB. Obras completas*, pp. 275-295.
- La última niebla* [1935], en *MLB. Obras completas*, pp. 55-95.
- “Las islas nuevas” [1939], en *MLB. Obras completas*, pp. 179-203.
- “Lo secreto” [1944], en *MLB. Obras completas*, pp. 227-232.
- “Testimonio autobiográfico” [s.f.], en *MLB. Obras completas*, pp. 321-341.

### Obras

- ACHUGAR, Hugo, “El museo de la vanguardia: para una antología de la narrativa vanguardista hispanoamericana” [1990], en *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México: UNAM, 1996, pp. 7-40.
- AGOSÍN, Marjorie, “Entrevista con María Luisa Bombal” [1977], en *María Luisa Bombal. Obras completas*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1996, pp. 436-442.
- ALONSO, AMADO, “Aparición de una novelista” [1936], en María Luisa Bombal, *La última niebla*, Santiago de Chile: Nascimento, 1941, pp. 7-29.
- BACHELARD, Gaston, *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*, México: FCE, 1978, [1942].
- \_\_\_\_\_, *La poética del espacio*, México: FCE, 1975, [1957].
- BÉGUIN, Albert, *El alma romántica y el sueño*, México: FCE, 1954.
- BIEDERMANN, Hans, *Dictionary of symbolism. Cultural Icons and the Meaning behind them*, N.Y.: Meridian, 1994.
- BRETON, André, *Primer manifiesto del surrealismo* [1924], en *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires: Argonauta, 2001, pp. 13-69.
- \_\_\_\_\_, *Segundo manifiesto del surrealismo* [1930], en *Manifiestos del surrealismo*, Buenos Aires: Argonauta, 2001, pp. 71-158.
- CALDERÓN, Alfonso, “María Luisa Bombal: Los poderes de la niebla” [1976], en *María Luisa Bombal. Obras completas*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1996, pp. 429-435.
- CHEVALIER, Jean, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Herder, 1986, [1969].
- CIRLOT, Juan Eduardo, *Diccionario de los ismos*, Madrid: Siruela, 2006, [1949].
- \_\_\_\_\_, *Diccionario de los símbolos*, Barcelona: Labor, 1969.
- COMELLAS, Mercedes y Helmut FRICKE, “El poeta, la naturaleza y el panteísmo. Ecos de Schelling y la Naturphilosophie en las *Leyendas* de Bécquer”, en *La memoria romántica*, Diego Romero Solís (ed.), Sevilla: Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1997, pp. 29-57.
- DACOSTA, Joaquín *et al.*, *Diccionario de sinónimos y antónimos*, Madrid: Gredos, 2009.

- DOWNS, Philip G., *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Madrid: Akal, 1998, [1992].
- DURAND, Gilbert, *La imaginación simbólica*, Buenos Aires: Amorrortu, 2007, [1968].
- FERNÁNDEZ, Maximino, *Grandes momentos de la literatura chilena. Historia de la literatura chilena: Síntesis didáctica*, Santiago de Chile: Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, 2004.
- FUSTEL DE COULANGES, Numa, *La ciudad antigua. Estudio sobre el culto, el derecho y las instituciones de Grecia y Roma*, México: Porrúa, 2012, [1864].
- GIGLO, Ágata, *María Luisa (Sobre la vida de María Luisa Bombal)*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1985.
- GUERRA-C., Lucía, “Introducción”, en *María Luisa Bombal. Obras completas*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1996, pp. 7-49.
- HARRAUER, Christina y Herbert HUNGER, *Diccionario de mitología griega y romana*, Barcelona: Herder, 2008, [2006].
- HUIDOBRO, Vicente, *El creacionismo* [1925], en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México: FCE, 2002, [1991], pp. 115-125.
- \_\_\_\_\_, *La creación pura* [1921], en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México: FCE, 2002, [1991], pp. 108-114.
- \_\_\_\_\_, *Non serviam* [1914], en Jorge Schwartz, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México: FCE, 2002, [1991], pp. 101-102.
- LATORRE, Mariano, “Chile, país de rincones” [1947], en *Testimonios y documentos de la literatura chilena*, José Promis (comp.), Santiago de Chile: Andrés Bello, 1995, pp.194-196.
- MENTON, Seymour, *El cuento hispanoamericano. Antología crítico-histórica*, México: FCE, 2007, [1964].
- MERINO, Carmen, “Una mirada al misterioso mundo de María Luisa Bombal” [1967], en *María Luisa Bombal. Obras completas*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1996, pp. 403-409.
- MOTTE, Diether de la, *Armonía*, Barcelona: Idea Books, 1998.
- NERUDA, Pablo, *El habitante y su esperanza* [1926], en *Obras completas I. De Crepusculario a Las uvas y el viento. 1923-1954*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 215-235.
- OLIVES PUIG, José, “Prólogo”, en *Diccionario de los símbolos*, Jean Chevalier (coord.), Barcelona: Herder, 1986, [1969]. pp. 9-12.
- PARRA, Nicanor, *Poemas y antipoemas*, Santiago de Chile: Nascimento, 1954.
- RAYMOND, Marcel, *De Baudelaire al surrealismo*, México: FCE, 1960.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española*, 15ª ed., Madrid: Calpe, 1925,
- \_\_\_\_\_, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., Madrid, 2014. [Recurso en línea: <http://dle.rae.es/?w=diccionario>].
- SCHWARTZ, Jorge, *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México: FCE, 2002, [1991].
- TEITELBOIM, Volodia y Eduardo ANGUITA, *Antología de poesía chilena nueva (1935)*, Santiago: LOM, 2001, [1935].

- VERANI, Hugo, “La narrativa hispanoamericana de vanguardia” [1990], en *Narrativa vanguardista hispanoamericana*, México: UNAM, 1996, pp. 41-73.
- VIAL, Sara, “María Luisa Bombal: prepara ciclo de temas históricos” [1975], en *María Luisa Bombal. Obras completas*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1996, pp. 423-428.
- \_\_\_\_\_, “Palabras necesarias”, en María Luisa Bombal, *La historia de María Griselda*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1994, pp. 5-13.
- Wikipedia, *La enciclopedia libre*. [Recurso en línea: <https://es.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Portada>].
- WILSON, Edmund, “El simbolismo”, en *El castillo de Axel: Estudios sobre literatura imaginativa de 1870-1930*, Madrid: Cupsa, 1969, pp. 11-27.
- ZIOLKOSWKI, Theodore, *Imágenes desencantadas. Una iconología literaria*, Madrid: Taurus, 1980.

### **Hemerografía**

- AGOSÍN, Marjorie, “María Luisa Bombal o el lenguaje alucinado”, *Fem*, México, vol. 19, núm. 145, 1995, pp. 38-41.
- BAKER, Armand, “El tiempo y el proceso de individuación en *La última niebla*”, *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. 52, núm. 135-136, 1986, pp. 393-415.
- BELLO, Hugo, “Temporalidad, representación y memoria en *La amortajada* de María Luisa Bombal”, *Revista de Humanidades*, Santiago de Chile, núm. 23, jun. de 2011, pp. 65-76.
- BIANCHI, Soledad, “María Luisa Bombal o una difícil travesía (del amor mediocre al amor pasión)”, *Atenea*, Concepción, núm. 451, 1985, pp. 175-192.
- BORGES, Jorge Luis, “La amortajada”, *Sur*, Buenos Aires, vol. 8, no. 47, 1938, pp. 80-81.
- CALDERÓN, Tatiana, “El vals de la enajenación: La alteridad trágica en “El árbol” de María Luisa Bombal”, *Chasqui*, Ecuador, vol. 42, núm. 2, nov. de 2013, pp. 73-86.
- CAMPBELL, Margaret, “The vaporous world of María Luisa Bombal”, *Hispania*, E.U., vol. 44, núm. 3, septiembre de 1961, pp. 415-419.
- CÁRDENAS, Daniel, “María Luisa Bombal – El árbol”, *Káñina*, Costa Rica, vol. 14, núm. 1, 1980, pp. 55-59.
- CARRASCO, Iván, “Procesos de canonización de la literatura chilena”, *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, núm. 73, nov. de 2008, pp. 139-161.
- CONCHA, Jaime, “Función histórica de la vanguardia: El caso chileno”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, Lima, vol. 24, núm. 48, 1998, pp. 11-23.
- DOMÍNGUEZ, Noelia, “Decir con el cuerpo. La resignificación del sujeto femenino en *La amortajada* de María Luisa Bombal”, *A contracorriente*, Carolina del Norte, vol. 9, núm. 3, primavera de 2012, pp. 67-93.
- GONZÁLEZ, Keri, “Memorias entrecruzadas: *La amortajada* y *Pedro Páramo*”, *Cuadernos Americanos*, México, vol. 3, núm. 137, jul.-sep. de 2011, pp. 89-111.
- HERRERA, Alejandra y Alejandra WATTY, “Algunos aspectos psicoanalíticos en *La última niebla* de María Luisa Bombal”, *Fuentes Humanísticas*, México, vol. 22, núm. 41, 2010, pp. 83-93.
- LEVINE, Suzanne Jill, “El espejo de agua”, *Revista de la Universidad de México*, México, vol. 39, núm. 26, jun. de 1983, pp. 36-39.
- MELGAR, Yolanda, “Nociones de masculinidad en ‘La historia de María Griselda’”, *Bulletin of Hispanic Studies*, Liverpool, vol. 85, núm. 1, 2008, pp. 63-77.

- MIRAMONTES, Ana, "Rulfo lector de Bombal", *Revista Iberoamericana*, Pittsburgh, vol. 70, núm. 207, abr.-jun. de 2004, pp. 491-520.
- MORALES, Mayuli, "Escritura, erotismo y otredad en *La última niebla*", *Iztapalapa*, México, vol. 23, núm. 52, ene.-jun. de 2002, pp. 67-93.
- PROMIS, José, "La última niebla en el contexto novelesco de 1930/1935", *Literatura Chilena, Creación y Crítica*, Hollywood, vol. 8, núm. 29, jul.-sep. de 1984, pp. 2-4.
- RODRÍGUEZ, Mario y José Manuel RODRÍGUEZ, "El delirio que viene de las ninfas en la novela latinoamericana: "Nada más que ser feliz" ", *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, núm. 73, nov. de 2008, pp. 189-215.
- SÁNCHEZ, Hernán, "El trasfondo místico en *La última niebla* de María Luisa Bombal", *Revista Hispánica Moderna*, N.Y., vol. 44, núm. 2, dic. de 1991, pp. 238-246.
- SOSNOWSKI, Saúl, "El agua, motivo primordial en *La última niebla*", *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, núm. 277-278, jul.-ago. de 1973, pp. 365-374.
- TOLLIVER, Joyce, "Otro modo de ver. *The gaze in La última niebla*", *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Toronto, vol. 17, núm. 1, otoño de 1992, pp. 105-121.

### Obras consultadas

- CARMONA, José Carlos, "Más allá del sonido y la muerte", en *Símbolos estéticos*, Diego Romero Solís et al. (ed.), Sevilla: Universidad de Sevilla, 2001, pp. 131-161.
- CORTÁZAR, Julio, "Para una poética" [1954], en *Obra crítica*, vol. 2, Madrid: Alfaguara, 1994, pp. 265-285.
- Enciclopedia Universal Grolier*, vol. 1, Barcelona: Ediciones Danae, 1972.
- Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*, tomos 37 y 38, Madrid: Espasa-Calpe, 1973.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Cien años de soledad*, México: Diana, 2015, [1967].
- GUERRA-C., Lucía, *La narrativa de María Luisa Bombal: Una visión de la existencia femenina*, Madrid: Playor, 1980.
- NERUDA, Pablo, *Residencia en la tierra I y Residencia en la tierra II*, [1933 y 1935], en *Obras completas I. De Crepusculario a Las uvas y el viento. 1923-1954*, Barcelona: Galaxia Gutenberg, 1999, pp. 255-295 y 297-345.
- OVIDIO, *Heroides (o cartas de las heroínas)*, Madrid: Akal, 2010.
- RULFO, Juan, *El llano en llamas*, México: RM, 2005, [1953], pp. 99-109.
- \_\_\_\_\_, *Pedro Páramo*, México: RM, 2005, [1955].

### Hemerografía consultada

- AGOSÍN, Marjorie, "Historias binarias en *La última niebla* de María Luisa Bombal", *Káñina*, Costa Rica, vol. 7, núm. 1, 1983, pp. 47-51.
- AIELLO, Antonio, "Arquetipos y estereotipos femeninos en la novelística de María Luisa Bombal", *Divergencias: Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios*, Arizona, vol. 5, núm. 1, verano de 2007, pp. 3-13.
- CAMPOBELLO, Martha, "Mujeres memoriosas: acerca de la memoria en la escritura femenina", *Feminaria Literaria*, Buenos Aires, vol. 7, núm. 12, jun. de 1997, pp. 49-53.
- DOMÍNGUEZ, Claudia, "La identidad femenina en *La última niebla*", *La Colmena*, Estado de México, núm. 78, abr.-jun. de 2013, pp. 37-44.

- ESPINOSA, Patricia, “*La última niebla* de María Luisa Bombal: Excentricidad, desacato, y eroticidad en el devenir identitario femenino”, *Acta Literaria*, Concepción, núm. 31, 2005, pp. 9-21.
- GUERRA-C., Lucía, “Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: una dualidad contradictoria del ser y el deber-ser”, *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, núm. 25, 1985, pp. 87-99.
- GOÍĆ, Cedomil, “El surrealismo y la literatura iberoamericana”, *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, núm. 8, abr. de 1977, pp. 5-34.
- LUCAS DOBRIAN, Susan, “La textualidad del deseo: El amante desconocido en tres novelas femeninas”, *Revista Chilena de Literatura*, Santiago de Chile, núm. 55, nov. de 1999, pp. 155-168.
- RANGEL, Dolores, “El perfil anímico y existencial de la mujer en la obra de María Luisa Bombal”, *Revista de Humanidades*, Nuevo León, núm. 11, otoño de 2001, pp. 33-47.
- SCHULZ, Bárbara, “La visión andrógina en “El árbol”, de María Luisa Bombal”, *Estudios Filológicos*, Valdivia, núm. 27, 1992, pp. 113-122.

No son parte de la bibliografía, pero fueron importantes para la realización de esta investigación: Andrew Bird, Arcade Fire, Bat for Lashes, Beethoven, Bon Iver, Cat Power, The Chemical Brothers, Chopin, Dario Marianelli, Flight Facilities, Florence and The Machine, Foals, Iggy Pop, Interpol, Jamie xx, Ludovico Einaudi, Macklemore & Ryan Lewis, Massive Attack, Metronomy, Mozart, New Order, Nick Cave, Nicolas Jaar, The Whitest Boy Alive, The xx, y muchos otros, cuya música no sólo me acompañó e hizo menos agobiante el proceso de escribir esta tesis, sino que me animó en momentos en los que no hallaba la voluntad para seguir tecleando.