

Escritura, erotismo y otredad en *La última niebla*



IZTAPALAPA

Agua sobre lajas

Mayuli Morales Faedo*

Resumen: En los últimos años ha tomado fuerza la investigación sobre la vanguardia latinoamericana, el rescate de textos desconocidos o marginados, la propuesta de otras interpretaciones, su integración a la historiografía literaria de la región. El presente trabajo intenta problematizar la ambigua y compleja situación de la escritura de las mujeres en el contexto de la vanguardia latinoamericana a partir de un análisis de la novela *La última niebla* (1935) de María Luisa Bombal. Se hace un seguimiento de las señas referidas al acto de escritura, el sentimiento de otredad y el erotismo en la protagonista, tópicos relevantes en este tipo de textos vanguardistas y se intenta demostrar la necesidad de asumir perspectivas historiográficas novedosas para sistematizar la literatura latinoamericana.

Palabras clave: Escritura de mujeres, vanguardia, historiografía literaria, erotismo, otredad.

En 1981, en su trabajo "Para una caracterización histórica del vanguardismo literario hispanoamericano", Nelson Osorio propuso considerar la tendencia regionalista y el vanguardismo artístico como los dos "polos extremos entre los cuales se despliega el amplio abanico de la renovación artística" del periodo ca. 1914-1930 en Hispanoamérica, razón por la que prefirió caracterizar el *corpus* literario de esta etapa "como un proceso renovador de amplio espectro" en el que es hallable "una variedad concreta de manifestaciones cuya taxonomía no es fácil de elaborar" (Osorio, 1981: 240).

Parte de este complejo proceso de renovación, la escritura de las mujeres ha ofrecido problemas a la historiografía literaria justo por las resistencias que ha opuesto

* Candidata a maestra en literaturas hispánicas por El Colegio de México. Correo electrónico: osaguilera@yahoo.com

a la ubicación en alguno de estos dos polos que marcan las tendencias dominantes de la época. Si bien es una escritura que se caracteriza por el buceo en la subjetividad —lo que la emparentaría con la producción de la vanguardia artística— no encontramos en ella la preferencia por los motivos urbanos, que también destaca Osorio como propios de las creaciones de esa tendencia.

Los obstáculos padecidos por la crítica historiográfica para integrar la escritura de las mujeres de esos años a la construcción del discurso literario nacional o continental se deben en buena medida a un problema de recepción, es decir, a la dificultad para identificarse con un discurso que piensa el "yo" y sus relaciones con el mundo desde otra perspectiva, a la dificultad para identificarse con modalidades de la diferencia que no son fácilmente integrables al discurso nacional y continental ni, luego, a los paradigmas estéticos de vanguardia, ambos en estrecha relación con las instituciones literarias y de poder. Este problema de recepción es, en última instancia, ideológico, puesto que hay un sistema de valores y prejuicios que precede y marca la entrada del "yo crítico" al corpus literario. Al respecto, Peter Bürger señala que,

La determinación de lo que sea socialmente relevante depende de la posición política de los intérpretes. Esto significa que la relevancia de un tema no puede decidirse discutiendo en una sociedad dividida, aunque tal vez pueda discutirse. Creo que si llegara a ser evidente que todo científico elige sus temas y su posición ante los problemas, tendríamos ya un progreso esencial en la discusión científica (Bürger, 1987: 33).

Sin duda, la idea de la falta de relevancia en los textos (en el aspecto temático o compositivo) que conformaron la vanguardia artística llevó a una parte de éstos a ocupar un lugar marginal en el plano historiográfico, como lo muestra el trabajo de Osorio. Pero los textos escritos por mujeres en esta etapa de renovación no han tenido mejor suerte, aun cuando en el momento de su publicación hayan sido apoyados, en algunas ocasiones, por sus compañeros de generación, especialmente para quienes tuvieron el privilegio de participar en círculos vanguardistas.¹

¹ A partir de los setenta, la escritura de mujeres ha generado una amplia bibliografía, pero ello se debe principalmente a lo que se denomina estudios de áreas. En estos proyectos se ha manifestado de modo más explícito la problemática que supone pensar esta escritura de la diferencia. Para poner un ejemplo, Norah Lange había publicado *La calle de la tarde* (1925), *La voz de la vida* (1927), *El rumbo de la rosa* (1930) y *45 días y 33 marineros* (1933). En el estudio de Aralia López González, *De la intimidad a la acción; la narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*, se excluye a Lange porque se le considera vanguardista; sin embargo, no conozco ninguna problematización de la vanguardia hispanoamericana que piense como parte de esa tendencia artística la obra de esta escritora.

Mi propósito en este trabajo es mostrar, a través del análisis de la novela *La última niebla* (1935) de María Luisa Bombal (1910-1980), que la producción de las mujeres es parte indispensable del proceso de descentralización del sujeto que se propone la vanguardia, pese a que sus objeciones a la institución literaria y su afán de ruptura no se hayan expresado explícitamente. Al menos no de la manera en que lo hicieron los escritores hombres: en manifiestos y revistas literarias, puesto que ellas no tenían una tradición estable que las vinculara a dicha institución.² Una buena parte de la escritura femenina de la época muestra que si bien las autoras podían identificarse con los discursos masculinos estaban, a la vez, lejos de sentirse representadas por éstos. Habría que tener en cuenta, además, que este ataque contra la institución suponía, de algún modo, una lucha por el poder en el interior de una institución renovada. Ello quizá ayude a comprender por qué el cuestionamiento por parte de las mujeres se da de modo más bien sutil y no grupal y abierto.³

Amado Alonso, en su prólogo a la primera edición de *La última niebla*, deja establecidas las dos vertientes críticas que marcarán la interpretación de esta obra de María Luisa Bombal: su oposición a la novela regionalista, que había sido considerada por la crítica la tendencia hegemónica en ese tiempo, y su propuesta de un modo subjetivo y poético de narrar (Alonso, 1973: 7-34). Lo que afecta la lúcida crítica de Alonso, así como los juicios de Bombal acerca de su propia obra, es que ambos creían en la existencia de una "naturaleza femenina", y no de una experiencia femenina (Guerra, 1982: 119-127). Sin embargo, la percepción de Alonso está marcando una problemática a la que luego se va a enfrentar la historiografía literaria y que, en su texto, aparecerá con los nombres de "sensibilidad femenina", "condición femenina", "alma femenina", términos calificadores de la vivencia de protagonistas mujeres que, en última instancia, remiten a la expresión de una experiencia con la que pocos críticos y críticas se han podido identificar.

Francine Masiello propone una interesante interpretación de las obras de Norah Lange y Victoria Ocampo en su libro *Between Civilization & Barbarism. Women, Nation, and Literary Culture in Modern Argentina* (1992).

² Entiendo, aquí, como institución arte, el "aparato de producción y distribución del arte [así como] las ideas que sobre el arte dominan en una época dada y que determinan esencialmente la recepción de las obras" (Bürger, 1987: 62).

³ El problema es complejo, pues en una obra como *Ifigenia; diario de una señorita que escribía porque se fastidiaba* (1925) hay un franco cuestionamiento de todas las instituciones públicas, entre ellas la literaria; en otros textos, en cambio, no es tan explícita esta impugnación y ello no impide que hayan sido considerados como paradigmáticos.

Entender la creación femenina como expresión de una experiencia y no de una esencia ha sido el propósito de una gran cantidad de los estudios críticos acerca de la literatura de las mujeres. Lo difícil ha sido leer en esta literatura, representativa de un espacio devaluado y de una condición subordinada, y por tanto denunciadora de la misma, implícita o explícitamente, un proyecto o programa. En este dilema puede situarse también el debate entre la pertenencia o la no pertenencia a la vanguardia de la escritura de mujeres publicada en estos años.

Osorio considera que,

...para lograr una comprensión más integral del conjunto de la producción literaria de este periodo, se hace necesario reconocer la condición jánica de su fisonomía histórica. En ella, si bien una de sus caras representa la solución de continuidad en la superación renovadora del Modernismo, la otra, en actitud de proclamada ruptura, anticipa embrionariamente un proyecto que mucho más tarde va a desembocar en la literatura de los años sesenta (Osorio, 1981: 242).

Creo que la escritura de las mujeres no ha dejado de desempeñar una función histórico-genética, y puede considerarse también una parte de ella como anticipadora de ese proyecto mencionado por Osorio, aunque pocas veces se le ha reconocido en los constructos de la historiografía literaria, especialmente, porque la forma de expresar sus preocupaciones ideológicas ha tomado un cauce que no se corresponde con los códigos dominantes de recepción.⁴ Por otra parte, convendría matizar la "proclamada ruptura" del programa vanguardista hispano-americano con respecto al modernismo, con cuya poética estos escritores guardaron una relación más cercana de la que estuvieron dispuestos a admitir inicialmente en su pretensión de originalidad.

Ahora quisiera centrar el análisis de *La última niebla* en tres aspectos de ella que me parecen representativos de las preocupaciones que marcan la narrativa, igualmente marginada, de esa época: la otredad, el erotismo y la escritura, para mostrar, en primer lugar, que la escritura desde una experiencia femenina complejiza la polaridad construida por los discursos historiográficos entre el regionalismo

⁴ Lucía Guerra, en el epígrafe dedicado a María Luisa Bombal en *Spanish American Women Writers*, comenta que "in a moving testimony to the influence of her innovations, Carlos Fuentes once stated that 'María Luisa Bombal is the mother of us all'" (Guerra, 1990: 42). Por su parte, Celeste Kostopulos-Cooperman recuerda que su interés por la obra de Bombal surgió en una mesa redonda donde José Donoso "spoke at length about the evolution of Chilean narrative and cited María Luisa Bombal, in particular, for her innovative contributions to the genre. Not only did he praise the richness and independence of her prose, but he also, and more significantly, identified María Luisa as 'the first contemporary Chilean novelist'" (Kostopulos-Cooperman, 1988: xi).

y la vanguardia; y, en segundo, que su visión representa al sujeto atado a las normas sociales, especialmente el femenino, como un enfermo incomunicado, cuya vivencia sólo puede realizarse en una pasión ilegal, en la imaginación o en la aceptación resignada y, por tanto, autodestructiva, de su condición.

La otredad

La otredad es un motivo antiguo, pero comienza a afianzarse con fuerza en la literatura desde finales del siglo XVIII. Las propuestas de los discursos racionalistas de la modernidad que norman a los individuos generan en éstos, en vez de la anhelada unidad del ser, una conciencia, a veces trágica, de haber sido divididos, fragmentados en el interior de ellos mismos. Esta disolución da lugar a una serie de discursos, de pretensiones científicas o científicistas o en un registro intencionadamente de ficción, que confirman esa conciencia del descentramiento del sujeto racional occidental.

Buena parte del discurso literario latinoamericano de las décadas veinte y treinta del siglo XX continúa, de diversa manera, este diálogo entre el sujeto y el otro que lo constituye. Si en la llamada vertiente regionalista el conflicto con el otro puede representarse en el dilema civilización-barbarie, ubicada esta última simbólicamente en el plano de la naturaleza y lo femenino (el personaje Doña Bárbara, por ejemplo); en la literatura que se centra en torno al vanguardismo hay un propósito de ver al otro como parte constitutiva del yo, y asumir el descentramiento como algo más natural.⁵ En el texto de María Luisa Bombal, el problema de la otredad se mantiene dentro de la línea subjetiva, pero el esquema de

⁵ En Girondo, por citar un caso, hay una preocupación no sólo por el otro como algo interno, referido a la dualidad del yo, sino también por el otro que está fuera. Su escritura es ambigua, y unas veces esto es más claro y otras más oscuro: por ejemplo, *el cuerpo de la mujer es*, en muchas ocasiones en *Espantapájaros*, el lugar desde donde se habla de la sexualidad propia, de la moral, desde donde se critica la sociedad, se agrede también a la institución literaria, etcétera. Sin embargo, frases como "Poseer una virgen es muy distinto a experimentar las sensaciones de una virgen mientras la estamos poseyendo..." y "¡Pensar que durante toda su existencia, la mayoría de los hombres no han sido ni siquiera una mujer!", a pesar de su tono irónico, remiten a un espacio de vivencias, concepciones, sensaciones que están fuera del sujeto que enuncia y que existe como "yo" en el otro (Girondo, 1968: 187-188). En *Débora*, de Pablo Palacio, el "teniente" representa el descentramiento del yo enunciante, al que alude como "uno de esos pocos maniqués de hombre hechos a base de papel y letras de molde, que no tienen ideas, que van como una sombra por la vida: eres teniente y nada más" (Palacio, 1982: 74). No hay que olvidar que el militar es el más alto paradigma de la construcción de la masculinidad, e incluso durante muchos años se pensó que las primeras manifestaciones literarias fueron épicas. Esta figura es aquí como un otro artificial, una especie de marioneta, toda gestualidad, que nos conduce al gran vacío de la construcción cultural masculina.

la escritura masculina se invierte, pues ahora el discurso se encuentra en la voz del otro, que ha sido etiquetado de modo diferente por los discursos normativos y aun de pretensiones científicas.

La protagonista y narradora de *La última niebla* revela desde el principio el sufrimiento de una doble otredad. Como organizadora de la instancia discursiva, nos cuenta desde su subjetividad fragmentos de su propia historia caracterizada por la frustración y la extrañeza, en la que ni siquiera ella misma ocupa un papel preponderante. La novela se inicia con el arribo de la protagonista acompañada de su marido a la casa de campo. Recién casados, la situación entre ellos parece ya tensa.⁶ Se trata de un matrimonio entre primos y su presencia provoca desconcierto no sólo entre los criados de la casa, sino que esa sensación también la percibe ella en su propio marido:

Hacia apenas un año efectuaba el mismo trayecto con su primera mujer; aquella muchacha huraña y flaca a quien adoraba, y que debiera morir tan inesperadamente tres meses después. Pero ahora, ahora hay algo como de recelo en la mirada con que me envuelve de pies a cabeza. Es la mirada hostil con la que de costumbre acoge siempre a todo extranjero (Bombal, 1995: 9).⁷

Si el trayecto de recién casado seguido por el esposo es idéntico, entonces: ¿qué ha cambiado? Ese "yo" que narra ha sustituido a la esposa anterior, que era "adorada". Esta sustitución, pues no se trata de un matrimonio por amor, se revela al reconocer ella en el marido esa "mirada hostil, con la que de costumbre acoge siempre a todo extranjero". Siendo ambos primos, tal lejanía parece absurda. Aquí comienza el drama de *La última niebla*, pues este personaje tiene que asumirse como el doble de la exesposa, pero no logrará encarnarla nunca, ni ser "adorada" como ella: la extrañeza signará, entonces, su vida cotidiana: ajena al marido y ajena a sí misma.

Paradójicamente, la hostilidad del marido no es consecuencia de lo desconocido, sino de un conocimiento que anula cualquier misterio:

⁶ Marjorie Agosin en *Las protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal* reinterpreta este día de bodas a la luz de los cuentos y leyendas populares: "Tradicionalmente, la culminación de la vida de una mujer ha sido el día de bodas. En las leyendas esto aparece también en los cuentos de hadas como *Cenicienta*, *Blanca Nieves* y otros. La dama encuentra la justificación de su rol y su anatomía en las instituciones del matrimonio y de la Iglesia. En *La última niebla* ocurre lo inverso. Frases como '¿por qué nos casamos?' y 'por casarnos' (p. 37) parecen prevalecer a través de toda la relación hostil entre el marido Daniel y la protagonista anónima. La unión que aparece en este libro viene siendo una desmitificación del día de bodas" (Agosin, 1982: 41).

⁷ Las citas pertenecen a María Luisa Bombal, *La última niebla. La amortajada*, Seix Barral, Biblioteca de Bolsillo, Barcelona, 1995. Las siguientes referencias al texto contendrán sólo el número de página al final de las citas.

—Te miro [...]. Te miro y pienso que te conozco demasiado...

—Hasta los ocho años, nos bañaron en la misma bañera. Luego, verano tras verano, ocultos de bruces en la maleza, Felipe y yo hemos acechado y visto zambullirse en el río a todas las muchachas de la familia. No necesito ni siquiera desnudarte. De tí conozco hasta la cicatriz de tu operación de apendicitis (pp. 9-10).

Obviando la intención ofensiva de la respuesta de Daniel, es de notar que el deseo de conocimiento y el misterio que le puede propiciar el personaje se agota en una mirada de lo corporal. La creencia en un conocimiento que no lo es genera la incomunicación entre ambos, incomunicación que tiene su punto más álgido en lo sexual. Al no revelarse la parte irracional del deseo, ocupada por la memoria de su esposa, Daniel es incapaz de asumir a la prima como un objeto de deseo.

La protagonista no puede ser, ni siquiera, lo que se supone que socialmente sea: una mujer deseada; puesto que encarna la figura de otra para sustituirla. Esta prolongación de la otredad queda simbolizada en dos escenas. La primera, cuya entrada se señala tipográficamente con tres asteriscos, es una suerte de encuentro con la exesposa de Daniel ya muerta. Este encuentro, al parecer, tiene lugar a través de un sueño. Sin embargo, la protagonista ya había despertado. Por primera vez, se aprecia la pérdida del límite entre la realidad tangible y el mundo de la imaginación. Tan intensa es la vivencia que la protagonista logra llegar a la puerta “después de haber tropezado con horribles coronas de flores artificiales” (p. 13). El “yo” verdadero, el que debe ser su paradigma, la persigue: ella es o va a ser esa muerta viva que ha perdido su identidad para no ser ni la una ni la otra.

Ante el peligro que acecha a su identidad, simbolizado en la niebla que la ataca, la protagonista afirma la valía de su existencia en voz alta. Para Langowski, “la niebla se convierte en metáfora del inconsciente de la mujer, donde tienen lugar sus ensueños o estados de verdadero sueño” (Langowski, 1982: 96). El lenguaje, instancia simbólica, le permite afirmarse positivamente mediante el sonido fuerte y expresivo de su propia voz, garantía también de su existencia real.

—;Yo existo, yo existo —digo en voz alta— y soy bella y feliz! Sí, ¡feliz!, la felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil (p. 12).

Lo interesante de esta escena es el uso del estilo directo, es decir, de una expresión en la propia voz de la protagonista, pues en el texto predomina el estilo indirecto. En *La última niebla* los diálogos son lacónicos, acorde con la incomunicación que se percibe entre la protagonista y el esposo, las respuestas de ella son una reflexión

mental, no un enfrentamiento; externamente la caracteriza la mudez. Aquí, sin embargo, ratifica su identidad corporal. Kemy Oyarzún comenta a propósito de este pasaje:

La ecuación belleza=cuerpo=juventud=felicidad petrifica el acceso del sujeto al goce más allá de los límites hegemónicos del placer. El propio prejuicio de la mirada es el espejo que falsea las necesidades y gratificaciones del sujeto, de modo que este último pone su cuerpo al servicio de lo que el Otro ha determinado como necesario y gratificador. La imagen proyectada por el espejo fetichista no hace jamás coincidir el placer con el goce; por el contrario, los niega mutuamente, porque el cuerpo reflejado no está nunca —ni en el punto más álgido de su juventud— a la altura de los modelos de la fascinación (Oyarzún, 1989: 96).

Pero, si la protagonista se afirma desde esta perspectiva falseada, no hay que olvidar tampoco que su problema radica en que no puede ubicarse con respecto a su cuerpo. Su reafirmación se realiza en relación con estos “modelos de fascinación”, pero su verdadero modelo tampoco respondía a ellos: era una “muchacha huraña y flaca a quien adoraba” (p. 9). Si la mujer sólo es capaz de situarse como objeto de deseo, hay que decir que en *La última niebla* jamás logra acceder a este lugar asignado por la doxa en la legitimidad del matrimonio. Su cuerpo es un intermediario entre el marido y la otra.

El descubrimiento del adulterio de la cuñada la hace tomar conciencia de su pérdida y la regresa a una valoración de su persona:

Pienso en la trenza demasiado apretada que corona sin gracia mi cabeza. Me voy sin haber despegado los labios. Ante el espejo de mi cuarto, desato mis cabellos, mis cabellos también sombríos. Hubo un tiempo en que los llevé sueltos, casi hasta tocar el hombro. Muy lacios y apegados a las sienes, brillaban como una seda fulgurante. Mi peinado se me antojaba, entonces, un casco guerrero que, estoy segura, hubiera gustado al amante de Regina. Mi marido me ha obligado después a recoger mis extravagantes cabellos; porque en todo debo esforzarme en imitar a su primera mujer que, según él, era una mujer perfecta (p. 13).

En el espejo interlocutor, el personaje no descubre ni a la otra ni a sí misma: ha perdido su centro para responder a la necesidad del marido de revivir en otro cuerpo a su primera esposa. Los cabellos recogidos simbolizan su naturaleza atada, especialmente en cuanto a la realización del deseo, esa naturaleza que libre suscita el símil del “casco guerrero”, expresivo de su disposición al combate amoroso. La pérdida del brillo de éstos representa su falta de vitalidad:

Me miro al espejo atentamente y compruebo angustiada que mis cabellos han perdido ese leve tinte rojo que les comunicaba un extraño fulgor, cuando sacudía la cabeza. Mis cabellos se han oscurecido. Van a oscurecerse cada día más. Y antes que pierdan su brillo y su violencia, no habrá nadie que diga que tengo lindo pelo (p. 13).

La "violencia", asociable a la cualidad guerrera y agresiva de su pelo, salta como una palabra extraña, difícil de identificar con la protagonista. El pelo es el signo de la pasión, de modo que la frase "no habrá nadie que diga que tengo lindo pelo" podría ser interpretada como "no habrá nadie que pueda desearme".

Este diálogo frente al espejo, es decir, un diálogo consigo misma ante su imagen, revela, además de la necesidad de afirmación de su ser a partir de la propia corporalidad, su inestabilidad y la crisis del "yo". Al referirse a la función del estadio de espejo en la formación del "yo", Lacan señala que "el punto importante es que esta forma sitúa la instancia del yo, aun desde antes de su determinación social, en una línea de ficción, irreductible para siempre por el individuo solo" (Lacan, 1989: 87). A esta línea de ficción acude el personaje en busca de una revelación de sí misma, pero no se encuentra tampoco en ella: el espejo le devuelve la imagen indeseada de su frustración, porque el espejo social ha duplicado el nivel de ficción y descentramiento del yo.⁸

Erotismo

La imposibilidad de realizarse en un matrimonio enfermo de raíz, ritual donde no tiene cabida su deseo, conduce al personaje a una vivencia enfermiza de su potencialidad erótica, por lo que el deseo real va a buscar una salida en lo imaginario, que después comienza a fijarse en la escritura.

Frente a su vida frustrada en el espacio de lo sexual y lo afectivo, la protagonista ve en Regina, su cuñada, si no un modelo de felicidad, al menos el paradigma de la culminación del deseo. El triángulo amoroso Felipe-Regina-amante se convierte

⁸ Nótese que ninguno de los personajes masculinos contemporáneos a la protagonista de Bombal desarrolla el conflicto frente al espejo. Su vivencia del otro es diferente, mientras que este personaje simboliza la otredad misma que no puede conciliarse con el otro masculino dada la inestabilidad de su "yo". El diálogo de las mujeres se encarna en una tradición literaria: la madrastra de Blanca Nieves (también sin nombre) frente al espejo al que pregunta quién es, que es igual a qué tan bella es. Esta escena es réplica y cuestionamiento de dicha tradición, y la vamos a encontrar, desde otra perspectiva, con María Eugenia Alonso, la protagonista de *Ifigenia; diario de una señorita que escribía porque se fastidiaba*, y en el personaje Blanca Nieves de *Las memorias de mamá Blanca*, ambos de Teresa de la Parra.

para ella en un doble triángulo imaginario: protagonista-Daniel-difunta y Daniel-protagonista-amante (imaginado). Ni la difunta ni el amante existen en términos objetivos, pero la protagonista responde a la existencia fantasmal de la una con una vivencia casi real del otro: la relación con el amante es tan verdadera como su encuentro con la exesposa de Daniel.

Al ser testigo de la corriente erótica que recorre y atrae los cuerpos de Regina y el amante, despierta su deseo reprimido simbolizado en su trenza. Como un animal trata de huir para esconderse en la naturaleza:

Parece que me hubieran vertido fuego dentro de las venas. Salgo al jardín, huyo [...] Me acomete una extraña languidez. Cierro los ojos y me abandono contra un árbol. ¡Oh, echar los brazos alrededor de un cuerpo ardiente y rodar con él, enlazada, por una pendiente sin fin...! Me siento desfallecer y en vano sacudo la cabeza para disipar el sopor que se apodera de mí (p. 14).

Para Langowski, este árbol, que va a aparecer nuevamente la noche de la reunión con el amante, se convierte en "un símbolo de la masculinidad" (Langowski, 1982: 49). La vivencia de un orgasmo en soledad se acompaña del ansia de una comunicación que sume afecto y sexualidad: otro cuerpo en cuyo abrazo se detenga el tiempo para no volver jamás a la trágica situación que vive como cotidianidad. Su inmersión en el estanque la lleva a un encuentro erótico con su propio cuerpo a través del agua:

Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como con brazos de seda las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua (pp. 14-15).

El erotismo es sublimado, pero los verbos "acariciar", "penetrar", "enlazar" y "besar" aluden, de modo explícito, a una metaforización masculina del agua.⁹ Langowski considera la escena del estanque como "una simulación del acto sexual" (Langowski, 1982: 50). Kemy Oyarzún establece, por su parte, en relación con la protagonista, que este cuadro,

⁹ El agua se convierte también en metáfora de lo masculino en el poema de Julia de Burgos (1914-1953) "Río Grande de Loíza", pero no de una manera trágica sino eufórica, porque el sujeto lírico se diluye en la naturaleza a través de su relación con el río, lo que no podría lograr con el hombre. No es una sustitución trágica del hombre, como ocurre en el personaje de Bombal, pero evidencia las diversas relecturas de los mitos y símbolos culturales en la escritura de las mujeres.

Constituye su único chispazo transgresor, sumida aún en la soledad de su proto-subjetividad; autoerotismo en el que aventura cruzar los límites del deseo Patriarcal. Esta imagen ha sido propiciada por el modelo de Regina, quien induce la fantasía en un ritual estético (el "nocturno") en el cual se insertan locuciones simbolistas. Lo erótico y lo estético quedan metafóricamente asociados a lo ilícito (Oyarzún, 1989: 98).

Aquí el deseo sin centro se revela como tal: informe, plural, sin objeto definido y, por tanto, bisexual. Lo puede provocar Regina o su amante porque sus rostros revelan una vivencia intensa de la sexualidad; lo puede reproducir narcisamente en su propio cuerpo, que hasta ese momento desconocía. La escena del estanque es un encuentro con su cuerpo y un intento de búsqueda del "yo" a través del mismo. También un intento de comunicación con lo masculino, simbolizado en el agua.

Sin embargo, Amado Alonso lo interpreta como una pasión no dirigida "a ningún hombre, ni donjuanesca hacia el hombre genérico, o hacia el individuo insaciablemente renovado..." (Alonso, 1973: 30), olvidando que la protagonista ha jugado en su imaginación con la idea de que su pelo "hubiera gustado al amante de Regina" (p. 13) y que, al otro día, cuando los hombres regresan de la caza, se deleitará en el cuerpo de éste:

Lleva la camisa entreabierta y de su pecho se desprende un olor a avellanas y a sudor de hombre limpio y fuerte (p. 16).

Dicha percepción del olor del hombre desde cierta distancia revela cuán alerta tiene los sentidos la protagonista, a causa, en parte, de su propia carencia. Cualquier indicio es un llamado a su cuerpo, siempre alerta, en permanente vigilia. Por eso, la imagen de Regina, dormida en el sofá, le despierta, por asociación, sus impulsos (homo)sexuales,

Me la imagino dormida así, en tibios aposentos alfombrados donde toda una vida misteriosa se insinúa en un flotante perfume de cabelleras y cigarrillos femeninos. De nuevo en mí este dolor punzante como un grito (p. 16).

En esta situación límite, donde el deseo no tiene un objeto en particular, aparece el amante ¿sueño o realidad? como compensador. Pero no es cualquier imagen, sino la de un hombre "joven", de "ojos muy claros en un rostro moreno" del que "se desprende un vago pero envolvente calor" (pp. 17-18). Lo retiene desnudo en su pensamiento, como no ha retenido a su propio marido, y percibe el aroma de su carne que "huele a fruta, a vegetal" (p. 20). El mundo imaginado cobra tal sentido

de realidad que percibe olores y temperaturas. De esa noche de amor única e irreplicable se alimentará la protagonista, pero en el lector queda la sospecha de que fue un sueño, pues se advierte un pequeño salto en la narración de la salida de casa del amante a su regreso a la cama al lado de Daniel.

Escritura

Luego de este pasaje, aparece el primer indicio de la escritura como una actividad de la protagonista. Para Marjorie Agosín "el acto de escribir adquiere dos significados esenciales: como revalorización y reafirmación de la memoria. Segundo: el mantenimiento del recuerdo" (Agosín, 1982: 62). ¿Cuál va a ser la relación entre el deseo y la escritura? o, mejor, ¿cómo contribuye la escritura a darle cauce a la realización del deseo?

A partir del encuentro con el amante no se repite más la escena del estanque con aquella fuerza erótica. El deseo, entonces, comienza a vivirse en la imaginación y a inscribirse mediante la escritura,

Me levanto, enciendo a hurtadillas una lámpara y escribo: "He conocido el perfume de tu hombro y desde ese día soy tuya. Te deseo. Me pasaría la vida, tendida, esperando que vinieras a apretar contra mi cuerpo, tu cuerpo fuerte y conocedor del mío, como si fuera su dueño desde siempre. Me separa de tu abrazo y todo el día me persigue el recuerdo de cuando me suspendo a tu cuello y suspiro sobre tu boca". Escribo y rompo (p. 23).

Si se compara este fragmento de escritura, que la protagonista deshace, con la descripción del encuentro amoroso entre ella y el amante se percibe que el registro lingüístico ha cambiado. El mundo de las sensaciones, los olores, la tensión de los cuerpos, que antes quedara con tanta vitalidad y autenticidad en el texto, no es convincente ahora ni para el lector ni para la protagonista que lo rompe al no reconocer en él sus verdaderos sentimientos. La frase "He conocido el perfume de tu hombro" se siente vacía ante la potencialidad trasmisora de erotismo de "su carne huele a fruta, a vegetal" (p. 20).

Ante la imposibilidad de representar con veracidad su vivencia amorosa, el personaje abandona la visión de un amor como pura dependencia, artificioso y quizá cursi.¹⁰ La inconformidad de la protagonista con lo escrito revela su lucha por plasmar sus experiencias en imágenes acordes con la intensidad de

¹⁰ Quisiera llamar la atención sobre el cuento de Felisberto Hernández "El balcón", porque su protagonista, aislada y con una extraña afición por el mundo aparentemente inanimado que le rodea,

aquéllas. La escritura funciona como terapia y no como una creación que aspira a, o sufre, la problemática de no poder insertarse en la institución pública.

Karin Hopfe opina que en los textos de Bombal "predominan los mundos de fantasía femeninos y los motivos de cuentos de hadas populares sobre la crítica social comprometida", y afirma que "semejante constelación corresponde con aquellos conceptos literarios evasivos dominantes en la literatura trivial del tipo 'novela rosa por y para mujeres' ". A estas observaciones, Hopfe añade que "la escritora chilena no muestra miedo al roce con dicho género, sino que, por el contrario, trabaja por lo menos parcialmente con el molde de lo trivial..." (Hopfe, 1994: 230). El juicio de Hopfe 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".¹¹

Pero volvamos a la relación de la protagonista con la escritura. Ante la falta de una experiencia vital, lo soñado, lo imaginado ("una escena de celos entre mi amante y yo", p. 23), se convierte en la materia narrable, que a su vez le permite construir en la ficción un mundo sustituto del real. La escritura, como observa Agosín, permite sujetar lo que la memoria va perdiendo, o lo que puede perder. Cada imagen debe ser fijada, entonces, en la memoria mediante la letra:

escribe. Los dos poemas referidos en el texto se titulan "A mi camión blanco" y "La viuda del balcón". Ninguno aparece en el cuento, pero el primero suscita un comentario del personaje-narrador: "La poesía era cursi; pero parecía bien medida; con 'camión' no rimaba ninguna de las palabras que yo esperaba; le diría que el poema era fresco" (Hernández, 1985: 138). Reconozco que el cuento es algo posterior a la novela de Bombal, pero estas preocupaciones están en la obra de Hernández desde mucho antes. Él no le da la voz al personaje cuyos poemas se mencionan, pues no aparecen ante la curiosidad del lector. Probablemente porque le interesa más lo fenoménico, es decir, la manera en que se percibe al personaje más que escucharla en ese plano de la escritura. Me interesa destacar este proceso creativo en ambos personajes desde el extrañamiento del mundo en que viven y que, de alguna manera, simboliza un mundo que habla de sí al margen de los discursos literarios hegemónicos y opositores. El personaje de Bombal tiene la voz que le falta al de Felisberto Hernández, y muestra así la vivencia interna de el otro, enfermo, extraño, neurótico, que se rebela en el aislamiento de un mundo donde viven, dependientes de la imaginación o del amor a los objetos, a las ropas, que en ese ámbito son mercancía que se compra y se tira para volver a comprar.

¹¹ Me parece necesario recordar aquí el papel tan importante que juega la cultura de masas en la literatura del llamado post-boom, donde tampoco el compromiso social es tan evidente. Pienso en *Boquitas pintadas* de Puig o en *La importancia de llamarse Daniel Santos* de Luis Rafael Sánchez. No se trata de situar a Bombal en la vanguardia o en el realismo social, sino de entender su obra dentro de un corpus cuya complejidad es mucho mayor de lo que puede dar a entender semejante polarización. Tampoco se debe establecer una relación determinista entre las ideas de Bombal acerca de las mujeres y el alcance de su obra, porque supone reducir las posibilidades de la literatura.

Hoy he visto a mi amante. No me canso de pensarlo, de repetirlo en voz alta. Necesito escribir: hoy lo he visto, hoy lo he visto. Sucedió en el atardecer, cuando yo me bañaba en el estanque (p. 25).

Por primera vez se confunden la escritura textual con la que realiza la protagonista, porque el recuento de la aparición del amante es anunciado junto con su necesidad de escribirlo. Tal coincidencia le crea al lector la sospecha de si la escritura del texto que ha estado leyendo se debe a la protagonista-narradora. Sin embargo, no hay ningún otro indicio para apoyar esta posibilidad. La escritura aparece no como el texto mismo, sino como parte de la vida de la protagonista, cuando le escribe una carta al amante donde intenta justificar su relación con el marido.

Hace ya un tiempo que no distingo las facciones de mi amigo, que lo siento alejado. Le escribo para disipar un naciente malentendido: "Yo nunca te he engañado. Es cierto que, durante todo el verano, entre Daniel y yo se ha vuelto a anudar con frecuencia ese feroz abrazo, hecho de tedio, perversidad y tristeza" (p. 29).

A pesar de los años transcurridos, ni la memoria del amante, ni la de la difunta la abandonan y vuelve a sentirse trágicamente en este papel de cuerpo intermediario. Su escritura está muy lejos de cualquier problemática de representación: de lo que se trata es más bien de construir otro mundo, de comunicarse con otro ser a otros niveles de la realidad.

Hay días en que me acomete un gran cansancio y, vanamente, remuevo las cenizas de mi memoria para hacer saltar la chispa que crea la imagen. Pierdo a mi amante (p. 24).

Aquí es evidente la conciencia de la ficción. Sin embargo, no hay que olvidar la sensibilidad del personaje para percibir lo imaginario como real. La escritura permite ver su dramática situación —que Oyarzún define como enfermedad porque pierde el sentido del límite entre realidad y ficción— para alimentarse de esta última hasta que el marido la hace dudar de su creencia. Con la duda acaba la materia narrable.

Me levantaba medio dormida para escribir y, con la pluma en la mano, recordaba, de pronto, que mi amante había muerto. —¿Cuánto, cuánto tiempo necesitaré para que todos estos reflejos se borren, sean reemplazados por otros reflejos? (p. 35).

Sueño y escritura se dan la mano. El primero es necesario para crear "fuera del mundo que existe el que debiera existir" (Huidobro, 1988: 89). Para la prota-

gonista de Bombal es el mundo del amor y la realización del deseo, que tiene que vivir fuera de su realidad y que finalmente es destruido por el cuestionamiento racional del marido. De hecho, la escritura no parece lograrse jamás; funciona como un mecanismo de liberación.

La fragmentación de la obra, cuyo tiempo y espacio no responden a las convenciones objetivas, sino a las particularidades del mundo de la subjetividad, los sueños y la memoria, muestra el otro lado de la constitución del sujeto tal y como lo concibe el surrealismo. Como señala Langowski, “el correr de días, semanas, meses y años tiene poca importancia” (Langowski, 1982: 53), pues prevalece lo lírico y lo poético sobre un intento de representación de la realidad objetiva.

Acorde con las vivencias de la protagonista, la subjetividad se instala en dos niveles: se rememora lo soñado. A diferencia, por ejemplo, de la figura principal de *El habitante y su esperanza* de Pablo Neruda, cuya rememoración tiene como punto de partida lo vivido y los espacios abiertos. Hay en el personaje de Neruda una resignación ante la desgracia similar a la del personaje de Bombal: uno piensa en la muerte del otro, que hasta el final llama “compañero”, dándole así un tono de complicidad con respecto a la muerte de la mujer. La protagonista de *La última niebla* intenta suicidarse al final, pero es salvada por el propio marido, a quien sigue resignada, y también algo cómplice.

En *La última niebla*, a mayor tiempo transcurrido, menor tiempo de la escritura, de modo que, aunque nos referimos a ella como novela, sabemos que, de algún modo, esta clasificación es imprecisa. Por otra parte, el desenlace no cambia el estado de cosas prevaleciente en el mundo narrado, sino que lo continúa sin proyectos futuros, ni aspiraciones triunfales: no estamos ante una novela rosa o de folletín, ni ante un cuento de hadas, ni tampoco ante un producto representativo de la tendencia regionalista o criollista.

La crisis de la protagonista que no puede encontrar su “yo” en la imagen de su propio cuerpo, ni en la realización del erotismo, ni en la escritura, muestra un sujeto femenino moderno frustrado, dividido artificialmente, incomunicado, enfermo, cuya salida es la autodestrucción a través de la muerte o de la resignación. La libertad de la imaginación y los sueños es la garantía de su vida, también rota por la visión racional del mundo del esposo. Ni la mujer ni la literatura pueden sobrevivir ahí.

Quizás, cuando el escritor vanguardista Oliverio Girondo publicó *La última niebla* —a quien, además, está dedicada—, percibió que se integraba al movimiento literario renovador del que él mismo formaba parte. Sin embargo, la propia autora no estaba ajena a él: vivió en Francia, donde estuvo vinculada al mundo artístico e intelectual de ese momento; conoció el surrealismo, movimiento con el que tiene puntos de contacto en su visión de la mujer como símbolo de la naturaleza

y en la relevancia que da a lo onírico. A su regreso a Chile compartió intelectualmente con Huidobro y Neruda, entre otros, y luego en Argentina también lo hizo con Gironde y Norah Lange, Borges, Ortega, etcétera.

La visión polarizada desde la que la crítica historiográfica ha analizado los discursos literarios —necesitados por otra parte de un orden y una sistematicidad—, su subordinación a la construcción de un discurso literario nacional, ha dificultado pensar una serie de creaciones entre las que se encuentra la escritura de las mujeres. Si las creaciones están condicionadas históricamente, no menos lo está la perspectiva de la crítica que se acerca a ellas. Acaso, esa conciencia aunada a una lectura seria y abierta de ese corpus permitiría pensarlo, no a través de un canon establecido bien por paradigmas estéticos dominantes o sociopolíticos, como puede ser la construcción de un discurso literario “nacional” o “continental” excluyente, y dar pasos más firmes a la hora de sistematizar un proceso creativo que ha vivido y vive en la interdiscursividad. Sólo así podrá ser expresada y comprendida la complejidad del discurso literario de los años veinte y treinta en Hispanoamérica, y todas las voces tendrán su lugar.

Bibliografía

Agosin, Marjorie

1982 *Las protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal*, UMI Dissertation Services, Michigan (tesis de doctorado).

Alonso, Amado

1973 “Aparición de una novelista”, en María Luisa Bombal, *La última niebla*, Orbe, Santiago de Chile, pp. 7-34 [1935].

Bombal, María

1995 *La última niebla. La amortajada*, Seix Barral (Biblioteca de Bolsillo), Barcelona.

Bürger, Peter

1987 *Teoría de la vanguardia*, Península, Barcelona.

Gironde, Oliverio

1968 *Obras completas*, Losada, Buenos Aires.

Guerra, Lucía

1982 “Entrevista a María Luisa Bombal”, en *Hispanic Journal*, vol. 3, núm. 2, primavera, pp. 119- 127.

1987 *Texto e ideología en la narrativa chilena*, Prisma Institute, Minneapolis.

1990 “María Luisa Bombal”, en Diane E. Marting, ed., *Spanish American Women Writers. A Bio-Bibliographical Source Book*, Greenwood Press, Westport, Nueva York y Londres, pp. 40-52.

- Gullón, Ricardo
 1984 *La novela lírica*, Cátedra, Madrid.
- Hernández, Felisberto
 1985 *Novelas y cuentos*, Ayacucho, Caracas.
- Hopfe, Karin
 1994 "María Luisa Bombal: *La última niebla*", en Dill, Meyer-Minnemann et al., eds., *Apropiaciones de la realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Iberoamericana (Serie A: Literaturgeschichte und -kritik 3), Madrid, Vervuert, pp. 229-241.
- Huidobro, Vicente
 1988 "La poesía", en *Manifiestos, proclamas y polémicas de la vanguardia literaria hispanoamericana*, Ayacucho, Caracas, pp. 89-91.
- Kostopulos-Cooperman, Celeste
 1988 *The Lyrical Vision Of María Luisa Bombal*, Tamesis Books, Londres.
- Lacan, Jacques
 1989 "El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia sicoanalítica", en *Escritos I, Siglo XXI*, México, pp. 86-93.
- Langowski, Gerald
 1982 *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*, Gredos, Madrid.
- López González, Aralía
 1985 *De la intimidad a la acción; la narrativa de escritoras latinoamericanas y su desarrollo*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa (Cuadernos Universitarios 23), México.
- Masiello, Francine
 1985 "Texto, Ley, Transgresión: Especulación sobre la Novela (Feminista) de Vanguardia", en *Revista Iberoamericana*, núm. 132-133, pp. 807-822.
 1992 *Between Civilization & Barbarism; Women, Nation, and Literary Culture in Modern Argentina*, University of Nebraska Press, Lincoln y Londres.
- Osorio, Nelson
 1981 "Para una caracterización histórica del Vanguardismo Literario Hispanoamericano", en *Revista Iberoamericana*, núm. 114-115, pp. 227-254.
- Oyarzún, Kemy
 1989 *Poética del desengaño*, LAR, Chile.
- Palacio, Pablo
 1982 *Débora*, en *Un hombre muerto a puntapié*, Casa de las Américas, La Habana.
- Verani, Hugo, ed.
 1996 *Narrativa de vanguardia*, selección y prólogo de Hugo Verani y Hugo Achugar, Ed. del Equilibrista/Universidad Nacional Autónoma de México, México.