

Sensualidad y onirismo: claves estructurales en la escritura de María Luisa Bombal

CARLOS FERREIRO GONZÁLEZ

Los textos literarios que vieron la luz en el periodo 1925-35 en el panorama chileno erigen en protagonistas de una renovación estética sin precedentes a autores excepcionales de la talla de Vicente Huidobro, Juan Emar, Rosamel del Valle, Pablo de Rokha, o el propio Neruda: esta escritura va a plantear a la crítica continuos debates acerca de su adscripción tipológica por su propio carácter de excepcionalidad, y en el caso de María Luisa Bombal, este fenómeno se verá acentuado. La obra de esta autora supone un aldabonazo a la tradición literaria de su país, que hasta ese momento presentaba una práctica exclusión de la voz femenina, pero, además, plasmará un cambio de enfoque formal y temático que comienza a abrir nuevas vías de experimentación en la novela, cercanas al núcleo vanguardista en Chile, aunque tal vez desprovistas de una conciencia explícita de pertenencia grupal. En palabras de Augusto Sarrocchi:

María Luisa Bombal va a tener una formación europea que la llevó a ser precursora de la novelística hispanoamericana contemporánea. Cuando en Chile la sensibilidad literaria iba por los senderos del criollismo y el realismo social, ella incursionaba por el surrealismo y la corriente de conciencia¹.

El origen germinal de la novela bombaliana hay que situarlo en el denominado "espiritualismo de vanguardia"², actitud y sensibilidad artística que surge en las dos primeras décadas del siglo en Chile, y que, pese a revelar evidentes concomitancias y deudas con la estética modernista, trasciende a esta corriente y se opone de modo tajante al nacional-folklorismo vigente en las letras chilenas. Inés Echeverría "Iris" o Mariana Cox Stiven "Shade", se perfilan como exponentes máximos de este movimiento, que influirá de modo decisivo en la producción de María Luisa Bombal. La materia inspiradora de esta nueva literatura ha de ser la introspección anímica a través de un marco catártico de revelaciones y sugerencias desde una perspectiva filosófico-ideológica caracterizada por el eclecticismo.

¹ Augusto César Sarrocchi Carreño, "La novelística chilena contemporánea", en Eduardo Godoy, *Hora actual de la novela hispánica*, Valparaíso, Ediciones Universidad Católica de Valparaíso, 1992, pág. 367.

² Vid: Bernardo Subercaseaux, *Genealogía de la vanguardia en Chile*, Santiago de Chile, ED. U. Chile, 1998, págs. 56-70.

María Luisa Bombal, que reside entonces en Buenos Aires, publicará en 1935, no sin múltiples dificultades, y gracias, en parte, a los ánimos y el mecenazgo de Oliverio Gironde y su esposa Norah Lange, *La última niebla*³. El texto se configuraría como un precedente de la novela que se integrará en una tipología, digamos “mestiza”, si aceptamos la clasificación de Mario Rodríguez, al privilegiar “el lado no blanco, signado por la prevalencia de lo irracional, supersticiones, creencias ancestrales, predominio del cuerpo y sus pulsiones eróticas, liberación de la espontaneidad y la fantasía”⁴, lo que representa una superación del referente modernista como plasmación de una literatura esencialmente burguesa. Además el texto asume una voz y un testimonio femeninos, para alejarse de las tendencias impuestas por el criollismo y el realismo socialista y aporta un tono evasivo pero, a un tiempo transgresor y de denuncia.

Aparece una atmósfera inicial en la novela de corte romántico, anclado en el espacio rural lluvioso y solitario del sur de Chile; pero pronto surgen marcas que insertan el sentimiento amoroso que destila la obra de un carácter antitípico, más asentado en un esquema androcéntrico real, que hace sentir a esta protagonista *innominada* una despersonalización en sus relaciones afectivas:

El matrimonio de la protagonista se configura desde el inicio del texto como una farsa, y, en cierto modo, implica en ambos cónyuges una apreciación de culpa o de vulneración de conceptos morales establecidos:

Te miro y pienso que te conozco demasiado... [...] Hasta los ocho años, nos bañaron a un tiempo 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 ti conozco hasta la cicatriz de tu operación de apendicitis⁵.

Ante la convivencia con un hombre “indiferente como un hermano” desaparece el deseo y el factor sexual es sublimado e idealizado constantemente por la protagonista, que establece un discurso claro y determinado, pero que se conforma como un mensaje interior, no verbalizado, que contrasta con la crueldad del esposo, Daniel, en el primer almuerzo, tras su enlace:

Apoyados los codos en la mesa, me mira fijamente largo rato y vuelve a interrogarme:

—¿Para qué nos casamos?

—Por casarnos —respondo [...]

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

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

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

Me encojo de hombros

—Ese es el porvenir que aguarda a tus hermanas⁶.

3 María Luisa Bombal, *La última niebla*, Barcelona, Seix-Barral, 1998. Todas las citas textuales del presente estudio harán referencia a esta edición.

4 Mario Rodríguez Fernández, “El orden del discurso novelesco latinoamericano o de cómo algunos caballeros no las prefieren rubias”, en Eduardo Godoy, *Op. cit.*, págs.349-356.

5 *La última niebla*, ed. cit., págs. 9-10.

6 *Ibidem*.

Por tanto, el ámbito de la casa, tradicional representación simbólica de carácter protector, se convierte para la mujer en un referente hostil, un espacio violento y ajeno, pues en él se inscribe el recuerdo constante de la primera esposa de Daniel; éste ejercerá “una violencia vertical, anulando la identidad de su esposa y obligándola a asumirse como otra”⁷. La primera experiencia de la protagonista ante la visión de la muerte parece sugerirle tan sólo silencio, vacío y niebla (por otra parte, tópicos de raigambre simbolista). Ante esta angustia, la reacción primaria será la de autoafirmarse a través de la exaltación del goce corporal: “¡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”⁸.

El encuentro con su cuñada Regina y su amante, a modo de *anticipatio*, despierta la inquietud en la protagonista, que adquiere conciencia de su propia degradación física y sentimental:

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 más⁹.

Finalmente, los impulsos eróticos acallados se desatan en este personaje central, a partir de la contemplación del amante, pero sobre todo, del cuerpo de Regina¹⁰, incitándola a salir al jardín y sumergirse en el estanque: 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, por una pendiente sin fin...! [...] 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. [...] 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 agua¹¹.

La protagonista llega, a partir del reconocimiento del propio cuerpo a una reivindicación del goce sexual femenino, insólito en la tradición narrativa chilena, y que se erigirá como precedente del fenómeno de la novela femenina de los 80 y 90 (Ana María del Río, Marcela Serrano, Andrea Maturana), y que entronca, apelando de nuevo a la categorización establecida por Mario Rodríguez¹², con la “ruptura de la novela rubia, de salón burgués” donde lo onírico, la sexualidad, los espacios introspectivos eran relegados a planos marginales o directamente obviados.

7 Haydée Ahumada Peña, “Violencia y estructuración textual en *La última niebla*, de María Luisa Bombal”, *Nueva Revista del Pacífico*, 1988-91, n° 33-36, Valparaíso (Chile), pág. 182.

8 M. L. Bombal, *La última niebla*, ed. cit., pág. 12.

9 M. L. Bombal, *La última niebla*, ed. cit., pág. 13.

10 Esta posible interpretación “homofílica” llevaría todavía más al extremo el carácter revolucionario y heterodoxo del texto bombaliano, al introducir una temática doblemente reprimida.

11 M. L. Bombal, *La última niebla*, ed. cit., pág. 14-15.

12 M. Rodríguez, art. cit.

La respuesta ambigua de atracción/rechazo ante un abrazo violento y sensual del amante de Regina sitúa a la protagonista en la paradoja del amor pasional¹³, que la empuja en la conciencia de la vitalidad a través del placer doloroso:

El amante de Regina deja caer sobre mis rodillas una torcaza aún caliente y que destila sangre. Pego un alarido y la rechazo, nerviosa.[...] Me intimida su mirada escrutadora y bajo los ojos[...] Lleva la camisa entreabierta y de su pecho se desprende un olor a avellanas y a sudor de hombre limpio y fuerte¹⁴.

A partir de este instante, la obra vendrá determinada por una total ambigüedad entre realidad y ficción, con una sobrevaloración de los espacios imaginarios, la presencia de la idea de la muerte como liberación, el valor del silencio como expresividad y el intimismo exacerbado de la protagonista que se refugiará en universos crípticos y privados que la convierten en sujeto, y, a la vez, objeto referencial de su propio discurso¹⁵, rasgos que, en todo caso, parecen marcadamente antinovelescos.

Siguiendo la interpretación de Phyllis Rodríguez-Peralta, el texto: “fluye desde la personalidad de una protagonista sin nombre, cuya percepción de la realidad procede de los dominios oníricos de su imaginación”¹⁶.

Por otra parte, la niebla, motivo de herencia romántico-simbolista estructurará el relato, al difuminar los espacios reales e imaginarios. Crea un ambiente confuso, pero a la vez otorga autenticidad al actuar como un filtro que tamiza el universo de la protagonista, esencializándolo. El marco asfixiante que la rodea pierde consistencia, y así en el encuentro amoroso con su amigo desconocido se manifiesta una apología del deseo, por encima de la propia materialización:

Una vez desnuda, permanezco sentada al borde de la cama. Él se aparta y me contempla. Bajo su atenta mirada, echo la cabeza hacia atrás y este ademán me llena de íntimo bienestar. Anudo mis brazos tras la nuca, trenzo y destrenzo las piernas y cada gesto me trae consigo un placer intenso y completo, como si, por fin, tuvieran una razón de ser mis brazos y mi cuello y mis piernas. ¡Aunque este goce fuera la única finalidad del amor, me sentiría ya bien recompensada!¹⁷

Sin embargo, esta actitud esconde una significación inquietante que condiciona el futuro desgraciado de esta mujer: en cierto modo, la protagonista sigue precisando la figura del hombre como guía. Es a través del reconocimiento por parte del amante como su feminidad denota validez. Su proyecto vital carece de autonomía sin el rol masculino dominante que actualice y haga efectiva su sensualidad. Al margen de la disquisición sobre la “realidad” o la “virtualidad onírica” del encuentro sexual, la protagonista orga-

¹³ Cfr. Soledad Bianchi, “María Luisa Bombal o una difícil travesía. (Del amor mediocre al amor pasión)”, *Atenea*, 1985, n° 451, págs. 175-192.

¹⁴ M. L. Bombal, *La última niebla*, ed. cit., pág. 16.

¹⁵ Vid: Eva Valcárcel, “El engendramiento del objeto: vanguardia pictórica y prosa literaria hispanoamericana”, en Sonia Mattalía, y Joan del Alcázar, *América Latina: Literatura e Historia entre dos finales de siglo*, Valencia, Centre de Estudis Politics i Socials, 2000, págs. 249-266.

¹⁶ Phyllis Rodríguez-Peralta, “María Luisa Bombal’s Poetic Novels of Female Estrangement”, *Revista de Estudios Hispánicos*, enero de 1980, tomo XIV, n° 4, pág. 139.

¹⁷ M. L. Bombal, *La última niebla*, ed. cit., pág. 20.

nizará su existencia posterior en torno a un episodio fugaz y desdibujado, cuando no ficción¹⁸.

La naturaleza humanizada, estructurada de modo racional, ahoga a la protagonista que añora un marco de libertad donde desprenderse de las ataduras de la memoria: “Siento nostalgia de parques abandonados, donde la mala hierba borre todas las huellas y donde arbustos descuidados estrechen los caminos”¹⁹.

El sentimiento contradictorio frente a la memoria, que destruye y alimenta al mundo interior de la protagonista, se va acentuando hasta derivar en una concepción artística de la existencia y una predilección por los espacios ficticios:

¡Qué importa que mi cuerpo se marchite si conocí el amor! Y qué importa que los años pasen, todos iguales. Yo tuve una hermosa aventura, una vez... Tan solo con un recuerdo se puede soportar una larga vida de tedio²⁰.

La protagonista se introduce así en un proceso afectivo que se establece a través de un recorrido Pasión-Melancolía-Hastío, con evidentes resonancias tardorrománticas y finiseculares. Es el mismo tedio que angustia al creador de vanguardia ante la imposibilidad de hallar la identidad propia ni siquiera con el potencial demiúrgico del arte creativo. En *La última niebla*, la conexión con los moldes simbolistas es más rastreable a partir del recorrido de la protagonista por los espacios de la monotonía, la decadencia, la sinrazón y el absurdo²¹. De esta manera, la lectura existencialista de la novela semeja incuestionable, pero la novedad estriba en su vertiente parcialmente optimista y esperanzada frente a la visión fatalista y desmoralizadora que transmite Neruda en *El habitante y su esperanza*. Para María Luisa Bombal, memoria y ficción superan y trascienden la atmósfera grisácea del hastío, y afirman la capacidad creadora.

Al igual que le sucede a Bernardo Saguen, personaje central de la novela de Huidobro *Sátiro o el poder de las palabras*²², quien se refugia en una gruta imaginaria del mundo exterior, la protagonista de *La última niebla* encuentra en el estanque donde se sumerge, un espacio íntimo y protector en el que le asaltan alucinaciones, teñidas de una ambientación plena de misterio y sensualidad. En ambos casos los enclaves simbólicos, cueva y estanque, poseen una doble funcionalidad contrapuesta; por un lado, máximo exponente de sublimación espiritual, y por otro, mostración de la potencialidad erótico-sexual.

Las rígidas normas sociales se sustituyen por una moral individual, la del “amor pasión”; de este modo, la protagonista llega a arrepentirse y a angustiarse por haber trai-

18 La ambientación difuminada y onírica y la creación de una existencia paralela, totalmente imaginaria que trasciende y subvierte los sucesos externos, conecta el relato con los postulados surrealistas.

Cfr. Alberto Rábago, “Elementos surrealistas en *La última niebla*”, (Marzo 1981), *Hispania*, 61.

19 M. L. Bombal, *La última niebla*, ed. cit., pág. 22.

20 *Ibidem*.

21 Cfr. Luis Agóni Molina, “El motivo de la frustración en *La última niebla* de María Luisa Bombal”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 1980, n° 363, págs. 623-626.

22 Ambos relatos presentan paralelismos significativos en el tratamiento psicológico de los protagonistas, que evolucionan hacia una existencia puramente intelectual, pasiva, evocadora y se ven condicionados por un estado mental patológico.

cionado a su amante, con el que acaba por establecer una relación cercana a la adoración panteísta:

La aldea, el parque, los bosques, me parecen llenos de su presencia. Ando por todos lados con la convicción de que él acecha cada uno de mis pasos²³.

El episodio del fallecimiento de Andrés, el criado que podría haber visto al misterioso amante de la protagonista, supone finalmente la desaparición del recuerdo que implica y anuncia la inexorable muerte física en una caída hacia la desesperación. “Y si llegara a olvidar, ¿cómo haría entonces para vivir?”²⁴.

Curiosamente, esta necesidad evocadora equilibra el papel de la protagonista con la de su esposo Daniel, ya que la existencia de éste gira también en torno a una rememoración:

Mi cuerpo y mis besos no pudieron hacerlo temblar, pero lo hicieron, como antes, pensar en otro cuerpo y en otros labios. Como hace años, lo volví a ver tratando furiosamente de acariciar y desear mi cuerpo y encontrando siempre el recuerdo de la muerta entre él y yo²⁵.

Sin embargo, Daniel no es capaz de asumir sus carencias afectivas y enfrentarse a develar una máscara social frustrante, frente al rol libertador de la mujer que cuestiona y transgrede las hipócritas reglas burguesas. Como desenlace trágico, la búsqueda del misterioso enamorado acaba por desenmascarar una ilusión o una cruel mentira. El supuesto amante, ya fallecido, no era sino un hombre ciego. Así, la validez del reconocimiento del cuerpo femenino, su afirmación, queda desvirtuada. Tan solo la autoinmolación, el suicidio, restan como salida a la vida de evocación que arrastra la protagonista, ahora que el motivo de su recuerdo se perfila como un engaño; en palabras de Hernán Vidal:

Expulsada de la alucinación se ve obligada a asumir su temporalidad histórica en un mundo en que debió actuar para transformarlo y hacerlo su residencia. Ya que nunca lo hizo, en el momento de su caída en él, el mundo se exhibe como conjunto de entes y relaciones desconocidos y amenazadores, ante los cuales está inerme porque nunca tuvo la experiencia de actuar ante ellos²⁶.

La pérdida de la esperanza, el desdibujamiento de la ficción que actuaba como motor de su existencia, la hace consciente de la sórdida realidad que la envuelve y del paso inexorable del tiempo. El futuro se reducirá a la resignación ataráxica, a una laxitud vegetativa que condiciona el retrato femenino y que impide toda visión de progreso en el relato, tanto en el plano social como en el individual para reducirse a un microespacio circular diluido en la niebla que “presta a las cosas una inmovilidad definitiva”²⁷.

23 M. L. Bombal, *La última niebla*, ed. cit., pág. 27.

24 M. L. Bombal, *La última niebla*, ed. cit., pág. 35.

25 M. L. Bombal, *La última niebla*, ed. cit., pág. 28.

26 Hernán Vidal, *María Luisa Bombal: la femineidad enajenada*, Barcelona, Clásicos y Ensayos, 1976, págs. 101-102.

27 M. L. Bombal, *La última niebla*, ed. cit., pág. 43.

La temática de *La amortajada* coincide con *La última niebla* en la reivindicación y la búsqueda de un espacio femenino autónomo y complejo que se desarrolle al margen de los esquemas sociales y sexuales masculinos y logre desprenderse de su tradicional función subordinada:

¿Por qué, por qué la naturaleza de la mujer ha de ser tal que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida?

Los hombres, ellos, logran poner su pasión en otras cosas. Pero el destino de las mujeres es remover una pena de amor en una casa ordenada, ante una tapicería inconclusa²⁸.

El texto arranca desde un enfoque narrativo anticonvencional; el de un personaje que narra los hechos de su vida desde el punto de vista definitivo y globalizador de la muerte. Según la propia autora, es el relato de “una mujer que contempla a otra mujer y siente compasión por lo que le ocurrió en vida y sólo comprende en la muerte”²⁹.

Se aleja también de la norma la pérdida de referentes religiosos que se observa en la protagonista, en un alejamiento de la fe ortodoxa frente a la que se opone una espiritualidad más intimista. El hecho de que sea una voz femenina, depositaria tradicional de los valores sociales conservadores de la sociedad chilena, la que cuestione esos dogmas, supone pues una doble trasgresión dentro de la producción bombaliana:

— Alicia, mi pobre hermana, ¡eres tú! ¡Rezas!

¿Dónde creerás que estoy? ¿Rindiendo cuentas al Dios terrible a quien ofreces día a día la brutalidad de tu marido, el incendio de tus aserraderos, y hasta la pérdida de tu único hijo...? [...]

Jamás me conturbó ni un retiro, ni una prédica. ¡Dios me parecía tan lejano y tan severo!

Hablo del Dios que me imponía la religión, porque bien puede ser que exista otro: un Dios más secreto y más comprensivo, el Dios que a menudo me hiciera presentir Zoila³⁰.

La novela se ve teñida de una ambientación nocturna, onírica, de raíz romántica, pero influida por ciertos elementos de la modernidad. Aparece además la niebla como referente simbólico constante (y como ya hemos atestiguado común en la estética vanguardista como representación de la indefinición y la duda). Otro rasgo que conecta la novela con los preceptos vanguardistas es la presencia de la intertextualidad; de hecho, una de las relaciones de la protagonista de *La última niebla* durante su niñez, se retomará en *La amortajada* como episodio básico. José Promis define este sistema de producción como “diseminación narrativa”. Además, a afectividad y el discurso interior de los personajes literarios de María Luisa Bombal, hace que su aparente función relatora más o menos objetiva pierda toda credibilidad, y la novela, más que evolucionar hacia la sucesión de una trama, se acerque a los dominios de la poesía.

Al igual que sucedía en los textos en prosa de Emar, los relatos bombalianos manifiestan la desolación que produce la consciencia del devenir del mundo sin la presencia

28 M. L. Bombal, *La amortajada*, Barcelona, Seix-Barral, 1998, pág. 142.

29 Lucía Guerra-Cunningham, “Entrevista a María Luisa Bombal”, *Hispanic Journal*, 1982, vol. III, nº 2.

30 M. L. Bombal, *La amortajada*, ed. cit., págs. 114-115.

del yo; representa, sin duda, una herencia temática del tardorromanticismo y conecta con la afirmación individualista de la estética de vanguardia:

Dios mío, las aguas no se habían cerrado aún sobre su cabeza y las cosas cambiaban ya, la vida seguía su curso a pesar de ella, sin ella³¹.

La novela se constituye como un ejercicio de solidaridad entre distintas voces femeninas marcadas por una concepción idílica del amor y la existencia que las conduce a la frustración y el inconformismo frente a lo establecido:

¡El Paraíso Terrenal, Ana María! Tu vida entera no fue sino la búsqueda ansiosa de ese jardín ya irremisiblemente vedado al hombre por el querubín de la espada de fuego³².

Otro de los ejes del relato gira alrededor de la incapacidad del hombre para descodificar los signos de la personalidad femenina, a la que se atribuye una actitud socialmente aceptada de sumisión y pasividad, contra la que se rebela la protagonista, Ana María.

Paradójicamente, se llega a manifestar un rechazo frente a la propia sexualidad, por el temor al poder alienante que la protagonista descubre en la pasión erótica:

Recuerda que permanecía inmóvil, anhelando primero detener, luego desalentar con su pasividad el asalto amoroso; y permanecía inmóvil hasta durante el último, el definitivo beso.

Pero cierta noche sobrevino aquello, aquello que ella ignoraba.

Fue como si del centro de sus entrañas naciera un hirviente y lento escalofrío que junto con cada caricia empezara a subir, a crecer, a envolverla en anillos hasta la raíz de los cabellos, hasta empuñarla por la garganta, cortarle la respiración y sacudirla para arrojarla finalmente, exhausta y desembriagada, contra el lecho revuelto.

¡El placer! ¡Con que eso era el placer! ¡Ese estremecimiento, ese inmenso aletazo y ese recaer juntos en la misma vergüenza!³³

En uno de los pasajes del texto se realiza una descripción admirada de la belleza de María Griselda, que, al igual que sucedía con la actitud de la protagonista de *La última niebla* ante el personaje de Regina, supone un canto al cuerpo femenino, desde una mirada validada que no precisa la ratificación del hombre:

Secuestrada, melancólica, así te veo, mi dulce nuera. Veo tu cuerpo admirable y un poco pesado que soporta unas piernas de garza. Veo tus trenzas retintas, tu tez pálida, tu altivo perfil. Y veo tus ojos, tus ojos estrechos, de un verde sombrero igual a esas natas de musgo flotante estancadas en la superficie de las aguas forestales.

María Griselda, sólo yo he podido quererte. Porque yo y nadie más logró perdonarte tanta y tan inverosímil belleza³⁴.

A lo largo del desarrollo de *La amortajada* el atractivo de la mujer y su capacidad para despertar (y despertarse) todo un universo de sensualidad y sensorialidad adquiere

31 M. L. Bombal, *La amortajada*, ed. cit., pág. 151.

32 M. L. Bombal, *La amortajada*, ed. cit., pág.156.

33 M. L. Bombal, *La amortajada*, ed. cit., pág.134.

34 M. L. Bombal, *La amortajada*, ed. cit., pág. 148.

un componente de fatalismo, de sentimiento de culpa, que arrastra la paradoja de tener que asumir una identidad reforzada gracias al reconocimiento exterior, y por otra parte, sobrellevar las consecuencias trágicas que provoca esa propia belleza:

No se acuerda bien en qué términos había empezado a quejarse, María Griselda, de su belleza como de una enfermedad, como de una tara.

Siempre, siempre había sido así, decía. Desde muy niña hubo de sufrir por causa de esa belleza. Sus hermanas no le querían, y sus padres, como para compensar a sus hermanas toda la belleza que le habían entregado a ella, dedicaron siempre a éstas su cariño y su fervor. En cuanto a ella, nadie la mimó jamás. Y nadie podía ser feliz a su lado³⁵.

La narrativa de María Luisa Bombal presenta una constante trayectoria de circularidad, pues recrea las experiencias comunes y, a menudo, dolorosas de personajes diversos y de sucesos acaecidos linealmente pero que adquieren cierta homogeneidad significativa. Por ello, sus textos remiten a una alteración de los esquemas tradicionales novelescos, para constituir un discurso que, en palabras de José Promis:

Se convierte a sí mismo en una forma de denuncia implícita, en un testimonio artístico de la situación precaria de la existencia femenina, a quien fuerzas exteriores han condenado a la inmovilidad, colocándola al margen de la historia y, con ello, negándole toda expectativa de cambio o progreso. Situada en este contexto, la única alternativa posible para la mujer es soñar, es decir, crearse un mundo paralelo como refugio de su existencia marginada³⁶.

La obsesión por la belleza y el erotismo como espacios de fuga e identidad a un tiempo, se establecen como rasgos comunes a todos los personajes femeninos de la narrativa bombaliana. El sentimiento amoroso, a la vez indispensable y desazonador, queda sometido a los rígidos criterios morales, y conduce finalmente a la infelicidad. Sin embargo, en *La amortajada*, esa relegación del amor pasional hacia la relación instituida y regida por normas sociales afecta tanto a los personajes masculinos como femeninos, y aporta un matiz existencial, en el que, siguiendo el *topos* tan caro a los movimientos finiseculares y modernistas, el tedio se constituye como presencia globalizadora:

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

Ah, mi pobre Anita, tal vez sea ésta la vida de nosotros todos. ¡Ese eludir o perder nuestra verdadera vida encubriéndola tras una infinidad de pequeñeces con aspecto de cosas vitales!³⁷

35 M. L. Bombal, *La amortajada*, ed. cit., pág. 182.

36 José Promis, "La técnica narrativa de María Luisa Bombal", en Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera, Joy Rengilian-Burgy (eds.), *Actas del Congreso María Luisa Bombal*, Tempe (Arizona), Ed. Bilingüe, 1987, pág. 209.

37 M. L. Bombal, *La amortajada*, ed. cit., pág. 184.