



Teoría gnoseológica y visión cosmológica en los textos de María Luisa Bombal

Julia Inés Muzzopappa

paradigmasomplejos@yahoo.com.ar

Localice en este documento

María Luisa Bombal (1910- 1980) es una de las escritoras latinoamericanas que ha creado, a partir de muy pocos textos —dos *nouvelles*, cinco cuentos, algunas crónicas y reseñas periodísticas, un testimonio autobiográfico— una de las obras más perturbadoras del siglo XX, debido a las rupturas que lleva a cabo con las estéticas que la precedieron, o mejor dicho, con la lectura particular que hace de ellas, pero también por la visión que ofrece sobre la mujer en cuanto territorio inexplorado y encasillado en arquetipos que no alcanzan a dar cuenta de todo un universo silenciado por los discursos hegemónicos y paternalistas, constructores de la versión oficial de la historia y la cultura.

La obra de María Luisa Bombal, no obstante, se aleja de las preocupaciones de la literatura y crítica feminista, comparte algunos gestos de denuncia, pero el acento está puesto en el trabajo con el lenguaje y el estilo, como ha declarado la autora en una entrevista concedida a Gloria Gálvez Lira [1].

Si bien Bombal conoció a los artistas y especialmente a los escritores de la época —Pablo Neruda, Silvina Ocampo, Nora Lange, Oliverio Girondo, Jorge Luis Borges, entre otros— y se insertó en los grupos intelectuales de Buenos Aires, siempre fue una individualidad, como su amigo Pablo Neruda, es decir, nunca formó *ismo*. Estaba al tanto de las tendencias renovadoras que proponían las vanguardias artísticas en Europa y Latinoamérica, pero nunca declaró abiertamente sus influencias, aunque sabía que, en cierto modo, ella abría una nueva etapa de la literatura en Chile —su país de origen— y en el continente, desvinculada de la literatura criollista y naturalista que la precedía.

En el año 1938, María Luisa Bombal publica en Buenos Aires *La amortajada* [2], en la Editorial Sur, dirigida por Victoria Ocampo. Este relato sostiene a un personaje protagonista femenino que en su lecho de muerte pasa revista a toda su vida, quien narra no está ni viva ni muerta: está amortajada. Denominaremos este espacio “zona de la mortaja”: lugar donde se producen procesos cognitivos y metamorfosis corporales que desplazan la preeminencia de los aspectos espirituales consagrados a situaciones similares por la tradición judeo- cristiana.

En la zona de la mortaja, “Ella”, Ana María”, o “la amortajada” -apelativos con los que el narrador y otros personajes de la obra hacen referencia a la protagonista- enuncia, recuerda, reconoce, es decir, efectúa acciones que tienen que ver con procesos en los que se involucra otra categoría metafísica: el tiempo. Espacio y tiempo imbricados en distintos procesos cognitivos dan cuenta de una teoría gnoseológica en la zona de la mortaja.

Podemos advertir que hay una postura acerca del modo de conocer y concebir el origen del mundo que funciona como eje vertebrador del texto. La presencia de verbos como *ver*, *sentir* y *escuchar* implican un tipo de conocimiento ligado a lo sensorial y, por lo tanto, a lo corporal. Estos verbos inauguran la teoría gnoseológica: el conocimiento comienza por el cuerpo; son los sentidos de la vista, el tacto y el oído los que inician el proceso cognitivo. Sólo la amortajada sabe lo que ocurre en esa zona; los procesos cognitivos que allí tienen lugar son privativos, exclusivos, de la zona de la mortaja. Con esto nos acercamos a una de sus notas más específicas: la intranferencia de la experiencia que el espacio de la mortaja produce, no hay código que la registre fuera del escritural; por lo tanto, es la escritura quien descubre una experiencia que no ha sido revelada por otros medios. La muerte como productora de escritura es una de las ideas que recorre el texto, también intenta cuestionar la noción de muerte como momento improductivo. Aún más, la muerte posibilita la

construcción de una subjetividad a partir del diseño y exploración de una zona intermedia muy productiva.

La vitalidad del cadáver

La primera sensación que asalta a la protagonista es la de rejuvenecimiento; el narrador informa:

“ y de golpe se siente sin una sola arruga, pálida y bella como nunca”
(Bombal, 1938: 97).

Esta sensación de belleza y juventud es reforzada por otra, la de “pueril vanidad”. No hay en el texto otro momento de mayor bienestar y regocijo ante el propio cuerpo: curiosa ruptura, la de instalar en la zona de la mortaja el regodeo, producto de la satisfacción que emana del hecho de sentirse admirada por quienes la contemplan.

La estetización de la muerte o el cadáver no aparecen en el texto a modo de “lugares comunes”, habituales durante la época de las vanguardias artísticas, se observa, en cambio, la configuración de un nuevo espacio, porque es la amortajada quien se percibe bella y joven; ella y el laborioso narrador testigo son quienes enuncian los efectos que causa sobre los otros, de éstos no sabemos nada con respecto a las impresiones que produce su aspecto físico. Tal vez pueda tratarse de la reubicación de uno de los lugares comunes: la belleza del cadáver, pero no de una vindicación. Ya el cadáver, en sí mismo, plantea una dualidad; ¿es un resto?, ¿un abyecto?, ¿qué es un cadáver? Tal vez convenga plantear la problemática del cadáver desde el lugar del testimonio. El cadáver, en este caso, es el signo que provoca un proceso de semiosis novedoso, es una máquina textual, una “usina cognitiva” que dice lo interdicto.

Mientras la tradición y las costumbres sociales vinculan la escena del velatorio con atmósferas cargadas de religiosidad y patetismo, el discurso de la amortajada propone el predominio de la vitalidad corporal: el tiempo del cadáver se resuelve en agitación. El cuerpo toma la delantera y en él se concentra.

Los lugares amatorios

Francine Masiello sostiene que una de las notas que caracteriza la novela feminista de vanguardia está relacionada con los nuevos nexos entre los personajes, sobre todo las amistades laterales entre mujeres u otros sustitutos de la familia, que superan la jerarquías verticales dominadas por el *pater familias* [3]. Este planteo explicaría la inusual relación de la amortajada con su nuera María Griselda, y con Fernando, amigo de su esposo que se convierte en su confidente. Del mismo modo, el casi fracaso de todas aquellas relaciones que se consideran convencionales, como las que se sostienen entre padres e hijos.

La falta de deseo, de miradas, hacia la amortajada está sugerida en la insistencia narcisista, por momentos, de ser percibida joven y bella, y en el tono de “revancha” que parece tomarse la protagonista desde su lecho de muerte; de este modo, las relaciones no convencionales podrían leerse como lugares de expansión y propulsión del deseo: son lugares amatorios y de gran sugestión, en especial, por la carga de

autoerotismo que predomina en ellos, pero también, son lugares donde se obtiene conocimiento.

Estos espacios y su exploración están presentes en otras obras de Bombal; en *La última niebla*, la narradora protagonista observa a Regina- la esposa de su cuñado- seducir y coquetear con un hombre que no es su marido; tras esa visión, que acrecienta el deseo sexual de la narradora, prosigue la escena masturbatoria en un estanque. El hecho de ver cómo Regina es deseada por el amante y cómo éste responde a sus insinuaciones despierta el deseo de la narradora que carece de ese tipo de experiencias. La naturaleza que aflora en el estanque desempeña la función del amante masculino ausente que tanto desea la protagonista.

En *La historia de María Griselda*, se proyecta la temática de la belleza femenina como obstáculo para el bienestar conyugal; la suegra de María Griselda [4], personaje de la obra, es quien descubre esa belleza como centro de placer: el solo hecho de poder contemplar a su nuera genera sentimientos placenteros, donde el cuerpo está involucrado, aunque con sutileza; el narrador declara:

“Recuerda el fervor, la involuntaria gratitud hacia su nuera que la iba invadiendo por cada uno de los gestos con que ésta la acariciaba”
(Bombal, 1946:256).

Se comprende, entonces, cómo las relaciones no convencionales o laterales no sólo se perfilan como discurso contestatario que enfrenta lo heredado, de acuerdo con el aporte de Masiello, sino que se constituyen en lugares de bienestar ligados a lo corporal- cognitivo, donde las fuerzas represivas de la ideología oficial decaen porque el cuerpo se impone.

El espacio de la mortaja se ofrece como última oportunidad para la comprobación de la sensualidad, ya que no habrá otro lugar ni otro momento donde puedan centrarse las miradas y pasiones, ni donde la feminidad funcione como fuerza centrípeta.

El descenso final: el saber del origen

En *La amortajada* se encuentra una escena donde se describe la caída de la lluvia, en la cual el verbo “caer” está repetido una docena de veces. Esta escena preanuncia una de las últimas de la novela, en la cual la que cae es la amortajada. El agua juega un papel importante:

“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”. (Bombal, 1938:98)

Casi al finalizar el texto:

“...sumida en profunda oscuridad, ella se siente precipitada hacia abajo, precipitada vertiginosamente durante un tiempo ilimitado hacia abajo, como si hubieran cavado el fondo de la cripta y pretendieran sepultarla en las entrañas mismas de la tierra [...] Hizo pies en el lecho de un antiguo mar” (Bombal, 1938:174-175).

Así como cae la lluvia, cae la amortajada hacia el encuentro con lo profundo de la tierra, y la idea de que *ya* es agua mientras cae está muy presente, porque el movimiento de caída, como la forma en la cual cae, a modo de lluvia, concuerdan con la visión gnoseológica del texto [5].

Hay, también, una visión cosmológica donde el origen de la vida está en la tierra, en sus capas profundas que se enlazan con el fondo del mar, de donde todo surge y adonde todo retorna. Pero la amortajada no desciende en un tránsito sin interrupciones, sino que efectúa una serie de marchas y contramarchas, de inmersiones y reflotes. En esos momentos, podría conjeturarse, de duda o incertidumbre, aparece un personaje que comporta la función reservada por Phillippe Hamon [6] para los personajes anafóricos. Dicho personaje, en reiteradas oportunidades, anima a proseguir a la protagonista, como puede observarse en la siguiente secuencia dialogal entre el personaje anafórico y la amortajada con intervenciones breves del narrador:

-”Vamos, vamos”.

-”¿Adónde?”

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

-”Vamos”

-”¿Adónde?”

- “Más allá.”

Baja, baja la cuesta de un jardín húmedo y sombrío [...]

Y hela aquí, de nuevo, tendida boca arriba en al amplio lecho.
(Bombal, 1938: 117)

El personaje anafórico colabora con la construcción de la teoría gnoseológica y cosmológica que presenta el texto y sugiere la conexión con seres mediadores, como los ángeles, u otros emisarios del “más allá”, que vinculan mundos o estados. Precisamente, según Hamon, la función de estos personajes es la de cohesión o remisión al lector hacia otro segmento del texto del cual es interpretante.

Si bien la idea de consustanciación del cuerpo con la naturaleza después de la muerte no es novedosa, sí parece ser provocativa la vinculación del gesto cognitivo que acompaña al proceso de disolución de la materia. Los verbos *deshacer*, *desarraigar* y *disgregar* connotan el desprendimiento de las partes del todo. Esas partes son, en la visión cosmológica de la obra, tan importantes y funcionales como el todo: cuando la amortajada declara:

“Estoy aquí, disgregándome bien apegada a la tierra.” (Bombal, 1938:119)

El proceso de disgregación coincide con el momento de la enunciación, hecho que sugiere que los estados de conciencia se mantienen efectivos en las partes que están en vías de separación. Tres movimientos: estar, disgregar y apegar aparecen reunidos en forma complementaria en una teoría cosmológica que los implica temporalmente; son tres pasos que se cumplen, y en ninguno de ellos se pierde la instancia cognitiva.

Ser y conocer se presentan como posibilidades vitales y metafísicas inseparables; la novedad reside en que dichas categorías acontecen en un espacio y tiempo inciertos e improbables. El texto “arriesga” una serie de hechos que se producen en una zona intermedia. En ella se recibe cierta sabiduría o experiencia trascendental, a partir del reconocimiento. La amortajada insiste:

“Era preciso morir para saber ciertas cosas?” (Bombal, 1938: 116).

Los misterios de una zona límite, sobre la cual los hombres no han dejado de conjeturar, indagar y poetizar a lo largo del tiempo, quedan revelados por la escritura que produce la muerte, pero esa muerte está revestida de una capacidad creadora que permite la evolución, el cambio de la protagonista a medida que el tiempo del relato avanza: la escritura parece fagocitar y nutrirse de la vida de la amortajada. La subjetividad que produce la muerte es a su vez consumida por la escritura. Los códigos del proceso de la muerte quedan expuestos y resueltos de manera inusitada: la intransferencia de la experiencia en la zona de la mortaja, los saberes o revelaciones que allí se obtienen, la metamorfosis y el placer corporal, la compañía de seres mediadores entre distintos estados y la dispersión de la materia con estados efectivos de la conciencia configuran ese lugar que dialoga con la tradición pero que, ahora, se anima a expandirse mediante la configuración de un personaje sumamente vital que no está vivo pero tampoco del todo muerto, es la voz del cadáver que centra su atención en la belleza física, en una estética de la muerte que la escritura revela y en la capacidad cognitiva de las últimas horas.

Notas

- [1] María Luisa Bombal declara: “Corrijo mucho, porque el estilo es sagrado y sufro con las erratas. Jamás pongo cosas desagradables en mis novelas, por estética.” en entrevista realizada el 11 de enero de 1979 e incluida en *Obras completas*, Chile: Editorial Andrés Bello, 1996, p. 445.
- [2] María Luisa Bombal *La amortajada* en *Obras Completas*. Introducción y recopilación de Lucía Guerra, Chile: Editorial Andrés Bello, 1996. Las citas y menciones a todas las obras de la autora van por la presente edición.
- [3] Francine Masiello. “ Texto, ley y transgresión: Especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia” en *Revista Iberoamericana*, N ° 132- 133, s/f
- [4] María Griselda es uno de los personajes de *La amortajada* (1938) que luego “crece” hasta protagonizar el relato *La historia de María Griselda* (1946).
- [5] Para un estudio detallado del agua en la obras de Bombal puede consultarse el ensayo de Saúl Sosnowsky, “ El agua, motivo primordial en *La última niebla*” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, N ° 277- 278, Madrid: Ediciones Mundo Hispano, julio- agosto 1973, pp.132-137.
- [6] Phillippe Hamon, « Pour un statut sémiologique du personnage » en *Poétique du recit*, París : Seuil, 1977.

© Julia Inés Muzzopappa 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero34/mlbombal.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmesese como [voluntario](#) o [donante](#), para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

