

CATARSIS Y EPIFANÍA EN LA NARRATIVA DE CLARICE LISPECTOR Y MARIA LUISA BOMBAL

Elga Pérez Laborde*

RESUMEN

El modo de narrar de Clarice Lispector (1920-1977) y María Luisa Bombal (1910-1980), comparten el hecho de ser creadoras a partir del espacio interior, cuyas vidas y obras se confunden, nos desafían para un camino de reflexión a través de la teoría literaria de autoría femenina en la vanguardia feminista latinoamericana. La pasión por la existencia y por el lenguaje, la prosa poética, la búsqueda de la literatura como liberación, surrealismo y psicoanálisis nos muestran sensibles y profundos puntos de vista de identidad catártica y epifánica en dos autoras contemporáneas, de aliento rupturista y semejantes motivaciones intertextuales. En el presente trabajo planteamos una lectura con apoyo de teóricos como Benedito Nunes, Olga de Sá, John Stevens y Gastón Bachelard en la tentativa de encontrar significados ocultos en la problemática de la mujer, su evolución y en las incógnitas del lenguaje.

Palabras Clave: catarsis, epifanía, Clarice Lispector, María Luisa Bombal

CATHARSIS AND EPIPHANY IN CLARICE LISPECTOR AND MARIA LUISA BOMBAL'S NARRATIVE

ABSTRACT

Clarice Lispector (1920-1977) and Maria Luisa Bombal (1910-1980) share a way of narration created through their inner space. Their lives and works are similar and they challenge us to reflect through literary theory applied to women writers in the Latin American avant-garde. Their passion for existence and for language, the poetic prose, their literature search as liberation, surrealism and psychoanalysis reveal sensitive and deep points of view of cathartic and epiphanic identity in two contemporary authors, with the same rupturist intertextual motivations. In this paper, we present a reading of theorists such as Benedito Nunes, Olga de Sá, John Stevens y Gastón Bachelard in the attempt of finding hidden meanings in the problems of women, their evolution and the mysteries of language.

Keywords: catharsis, epiphany, Clarice Lispector, María Luisa Bombal

Recibido: 20 de marzo de 2013

Aceptado: 27 de mayo de 2013

* Departamento de Teoria Literária e Literaturas- TEL/ Instituto de Letras, Universidad de Brasília. elgalaborde@gmail.com.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo forma parte de un estudio e investigación más amplios que intenta identificar epifanías en la narrativa de Clarice Lispector y María Luisa Bombal. Según Helio Pólora, en la historia corta moderna ocurre algo semejante a la teoría atómica: la materia puede volverse evanescente, fantasmal, pero cuando la prosa de ficción está bien realizada y posee sentido, quedará siempre un núcleo gravitacional, al irradiar integridad, simetría y luz. Es el caso de estas dos escritoras, cuya narrativa se revela sorprendente y perturbadora, con gran potencial de lirismo, narcisismo, sensualidad, erotismo, temperamento pasional y de indagación vital de sus propios conflictos existenciales. La obra de la escritora brasileña posee un nutrido estudio crítico que caracteriza su lenguaje literario dentro de esa línea epifánica. En la escritura de María Luisa Bombal, en tanto, podemos identificar procesos creativos semejantes: un lenguaje fluido, que surge del espacio interior, de los sueños, de la memoria y la imaginación.

1. CATARSIS Y EPIFANÍA

Para conseguir descifrar la hermenéutica epifánica de las autoras se impone también descifrar el proceso catártico sin el cual sería casi imposible alcanzar el estado de iluminación instantánea que produce el acto de creación. En el comentario de los cuentos de Clarice, Sérgio Milliet define el sentido de epifanía indirectamente: “La revelación informe de una cosa esencial que de repente se fija [...]” (en Olga de Sá, 1979: 31).

A partir de la definición etimológica podemos encontrar el nexo entre ambos conceptos que se sitúan históricamente en el tiempo desde la Poética de Aristóteles (384 a.C.-322 a.C.). La *Kátharsis*, en su concepto original, se explica como ‘purificación emocional, corporal, mental y espiritual’. A través del *eleos* ‘compasión’ y el *phobos* ‘miedo’, los espectadores de la tragedia serían capaces de experimentar la purificación del alma. La catarsis, para Aristóteles, es la facultad de la tragedia de redimir al espectador de sus propias bajas pasiones, al verlas representadas por los personajes y cómo reciben el castigo merecido sin experimentar por sí mismo dicho castigo.

Nos parece, entonces, que el fenómeno epifánico nunca podría acontecer sin una previa purificación catártica. El artista mantiene vivo el niño interior y por eso también se entiende la búsqueda mística de los santos para alcanzar la iluminación. *Epifanía*, del griego *epiphainein*, ‘manifestar’, raíz en *phainein* “mostrar, hacer aparecer” designaba, antes del Cristianismo, las apariciones de los dioses, posteriormente aludió a la fiesta del 6 de enero, fecha en que Cristo se manifestó a los Gentiles (en la persona de los Reyes Magos) y su divinidad fue revelada al mundo. James Joyce se apropió del concepto de epifanía y lo secularizó, dándole una connotación esencialmente literaria que luego se institucionalizó en el vocabulario crítico. La definición joyceana está ampliamente difundida, pues el escritor irlandés presenta el concepto de la siguiente forma:

Por epifanía se entendía una súbita manifestación espiritual, presente sea en la banalidad del habla o del gesto sea en un estado memorable de la propia mente. En su opinión, cabía al hombre de letras registrar estas epifanías con un cuidado extremo, visto que se trataba de los más delicados y evanescentes de los momentos (Ceia, en línea).

El silencio del mundo íntimo es el camino de la epifanía, un camino de revelaciones, el *awariness*, en términos gestálticos, es decir, de un 'darse cuenta', de un descarrilamiento de la conciencia en el cual el alma se manifiesta diferente y a través del lenguaje hay una evocación que hace surgir los fantasmas. *Epi* también significa 'estar encima de aquello que aparece, que brilla' o bien 'viendo desde lo alto, desde donde no se puede ver'. Equivale al monólogo interior, al júbilo por la palabra, a la narrativa íntima, al flujo de conciencia, a los más apartado, a lo más secreto, al significado de lo extraño en Freud. El resultado de esos complejos procesos está presente en la narrativa de estas dos escritoras contemporáneas del siglo XX. El modo de narrar de Clarice Lispector (1920-1977) y María Luisa Bombal (1910-1980), como sujetos de representación propios, creadoras a partir del espacio interior, cuya vida y obra se confunden, nos desafían para un camino de reflexión a través de la teoría literaria de autoría femenina en la vanguardia feminista latinoamericana. La pasión de la existencia y del lenguaje, la prosa poética, la búsqueda de la literatura como liberación, surrealismo y psicoanálisis nos muestran sensibles y profundos puntos de vista de identidad catártica y epifánica. Se trata de dos autoras de aliento rupturista y semejantes motivaciones intertextuales, que elegimos en una intención comparativista para rescatar la fuente de sus revelaciones literarias y explicar su evolución e influencia en la producción posterior de corte feminista.

Llama la atención, dentro de esa línea epifánica, el nutrido estudio crítico que alcanza el lenguaje literario de Clarice Lispector. En la obra de María Luisa Bombal, también muy analizada y estudiada, no por el foco de la epifanía, podemos identificar procesos semejantes. Ambas funden su alma en la construcción de personajes femeninos en conflicto, por ejemplo, Brígida, protagonista del cuento *El árbol* o Macabea, en la novela *La hora de la estrella*, son personajes inspirados en la esencia de la búsqueda existencial de revelaciones sorprendentes, inesperadas. En el caso de Bombal, podemos observar significativos nexos entre personajes y naturaleza. Benedito Nunes (1989), analizando *El lustre* y *Cerca del corazón salvaje*, observa que el mundo de Clarice es "escatológico, sexuado, ritmado por pulsaciones: mundo nauseante, de olores fuertes, crudos, podridos y sensuales. Olores de cal y de porquería, maresía, de cementerio y de cosas guardadas, caballerizas, de vacas, de sangre, de elefantes y jazmines dulces y pescado" (Nunes, 1989: 116).

Exceptuando los animales, apunta Nunes —perros, vacas, monos y sobre todo gallinas—, que poseen una presencia individual activa, todo ese mundo se cosifica. Los seres vivos son cosas túrgidas y viscosas, como pétalos gruesos y carnudos, voluminosas dalias y tulipas, raíces gruesas y plantas silenciosas; los objetos útiles son cosas sólidas e impenetrables, como lámparas y cristales, bibelots y cañerías de agua. La naturaleza, como polo opuesto a

la *cultura* y a la practicidad de la vida diaria, siempre aparece como más fuerte y decisiva en su lenguaje. Los gestos, las actitudes y los sentimientos humanos contrastan, por su aspecto grotesco, dislocado y extraño, como las cualidades sensibles y densas de los objetos, con la segura permanencia de animales y vegetales, con el estatuto sereno de las cosas propiamente dichas. En ese mundo configurado así en que el propio sujeto extraña lo que es humano, se vuelve la conciencia presa fácil de la náusea, que es una forma de angustia insoportable.

Milliet destaca su estilo que se desdobra al servicio de un gran temperamento hecho de curiosidad sensual y de sensibilidad angustiada. Tan sensible que el menor riesgo sobre la superficie de su soledad repercute en vagas sucesivas, provoca verdaderas revelaciones interiores y tan sensual que las cosas más insignificantes despiertan en ella sensaciones profundas. Su inteligencia no analiza, no observa, solo expresa, en imágenes inesperadas y sutiles, aquello que los sentidos aprehenden (Sá, 2000: 30).

Aún en términos de estilo, Benedito Nunes considera su prosa como medularmente poética, que se realiza en forma de narrativa e inseparable de ella “*y nos lleva, de nuevo bajo el ángulo de las matrices de la poesía lato sensu que confluyen en la ‘omnipotencia del silencio’*” (Nunes, 1989:142). El crítico destaca en la autora brasileña autoconocimiento y expresión, existencia y libertad, contemplación y acción, lenguaje y realidad, el yo y el mundo, conocimiento de las cosas y relaciones intersubjetivas, humanidad y animalidad, como los puntos de referencia del horizonte de pensamiento que se descortina en su ficción.

La agudeza reflexiva y la inquietud forman, en los personajes de Clarice Lispector, los eslabones inseparables de la “consciencia de sí”. Espectadoras de sus propios estados y actos, que tienen la nostalgia de la espontaneidad, enredadas en sus vivencias, esos personajes obedecen a la necesidad de una profundización imposible, y se pierden entre los múltiples reflejos de una interioridad que se desdobra como la superficie especular y vacía en la que se miran. (Nunes, 1989: 105).

En sus personajes la consciencia reflexiva es “consciencia infeliz”. Nunes observa, en relación a la pasión de la existencia y del lenguaje, trazos fundamentales de su narrativa y de sus personajes. En todos ellos perdura el interés apasionado por la existencia en un sentido kierkegaardiano: “Para el existente, existir es el supremo interés, y el interés por la existencia es la realidad” (Ibíd.: 104). Esa pasión a todas califica y a todas iguala, como si formasen una sola figura humana inquieta y perpleja delante de la realidad factual de la existencia. Interiormente, los personajes de Clarice se desdoblan en permanente conflicto; en sus relaciones entre sí y con las cosas que las cercan, el conflicto se vuelve antagonismo externo.

Hay un consenso de la crítica en reconocer en la obra de Clarice Lispector antecedentes de las novelas de James Joyce y Virginia Woolf, especialmente en *Cerca del corazón salvaje*, con la cual irrumpió en la vida literaria brasileña en 1943, cuyo título es calcado de un pasaje de *Retrato del artista cuando joven* y presenta marcadas afinidades con la perspectiva joycia-

na anterior a *Ulises*. Nunes señala en el rodapié que *Cerca del corazón salvaje* tiene, como epígrafe, el siguiente fragmento, de *Retrato del artista cuando joven*: “Él estaba solo. Estaba abandonado, feliz, cerca del corazón salvaje de la vida”¹ (“*He was alone. He was unheeded, happy, and near to the wild heart of life*”, James Joyce. *A portrait of the artist as a young man*; New York, The Modern Library, pp. 198, 199). Observa el crítico que Clarice participa, sin llegar al desarrollo libre del monólogo interior, de la orientación general del *realismo psicológico chocante*, de James Joyce, pero encuentra su afinidad mayor con la atmósfera y con el sondaje introspectivo de la novela de Virginia Woolf.

Para Olga de Sá (2000), Clarice privilegia ese momento de la obra de Joyce en su propia inauguración como novelista, pero jamás usa el término epifanía y si tiene consciencia de ese proceso, no lo demuestra explícitamente. Y destaca:

Sería de nunca acabar, si solo alineásemos todas las epifanías de belleza de los libros de Clarice: los caballos blancos, la pantera, el viento, los amantes, en fin, todos los intervalos de la vida que la llenan y de ella transbordan.

Sus momentos epifánicos no son necesariamente transfiguraciones de lo banal en belleza. Muchas veces, como marca sensible de la epifanía crítica, surge el asco, la náusea [...] epifanías de lo blando y de las percepciones decepcionantes, seguidas de náusea o odio; los senos flácidos de la tía que la acogen después de la muerte del padre, el profesor hipocondríaco rodeado de zapatillas y remedios, el marido Otávio débil e incapaz de agredir la vida, la barata, masa informe de materia viva [...] (de Sá, 2000: 199).

Clarice Lispector, con su propia manera de ser epifánica, escribe por intuición, instinto y sensibilidad, como señala Sá, pero con una carga intertextual de rica erudición introspectiva en busca de sí misma. Decía: “Escribo para liberarme de mí misma. Florencia Garramuño” (Lispector, 2011: 95), en su lectura crítica de *La hora de la estrella* –de 1977 y último libro de la escritora– destaca el hecho de que Clarice desde sus primeros textos y hasta por lo menos la década de los sesenta, su escritura *extremadamente exitosa* (2011:99) obtuvo reconocimiento como una literatura originalísima, como ejemplo de una escritura muy innovadora, que no se inscribía en ninguna tradición de la literatura brasileña.

Las primeras y muy perceptivas lecturas que se hicieron de ella, una tan temprana como su primera novela, de Antonio Candido, de los años cuarenta, “No raíar de Clarice Lispector”, y una de Roberto Schwartz, de 1959, se concentraron en las innovaciones que la escritura de Clarice habría traído, en tanto técnica literaria, al campo de la literatura brasileña. Esas lecturas señalaban que la escritura de Clarice Lispector era una escritura sumamente experimental en la que podía leerse una gran exploración vocabular, y una aventura de la expresión concentradas en la investigación del psiquismo de sus personajes. A partir de esa gran exploración

¹ “perto do selvagem coração da vida”.

experimental, la historia, la realidad social, y los problemas del contexto habrían quedado claramente excluidos. La mayoría de las críticas y reseñas publicadas durante esos primeros años insisten en esas características que se convertirán en la marca de identificación de la literatura de Clarice Lispector: *o lirismo, o universo feminino, o interior e as sensações* que la distinguen como escritora original y solitaria en el contexto de la literatura brasileña de los años cuarenta y cincuenta (2011: 100). En la década de los años 70, Clarice se había consagrado y era leída dentro y fuera de Brasil.

2. INCURSIÓN SURREALISTA

En el caso de Bombal, “La correspondencia íntima que suele establecerse entre los seres y el hondo misterio de la Tierra”, en el texto de la escritora chilena, que apela a Balzac en su cuento “Trenzas”, permite hacer una relectura del alma femenina a través de la incursión surrealista presente en casi todas sus obras. Tampoco ella, como Clarice, manifiesta consciencia epifánica. La naturaleza interior y las represiones del cuerpo encuentran una salida, una superación de las opresiones del inconsciente en sus devaneos y deambulares por la naturaleza externa. En el cuento “El árbol”, mujer y gomero establecen un vínculo simbiótico, como un hechizo que encandila al igual que el lenguaje profuso de representaciones latentes y conduce al lector con música de fondo desde una sala de conciertos, como un mantra de meditación entre esos dos universos: la mente, el ensueño; la naturaleza animal y sus frustraciones. Los elementos, las formas y figuras vegetales, la compenetración oculta de esencias subliminales florecen, en el acto creador inconsciente pleno de epifanías e inagotable de significaciones. Clarice en *La hora de la estrella* introduce la novela con una dedicatoria del autor, que esclarece como “(En verdad, Clarice Lispector)” donde encontramos una curiosa aproximación musical al texto de “El árbol”:

Porque dedico esta cosa al antiguo Schumann y a su dulce Clara que hoy son huevos, hay de nosotros... Me dedico a la tempestad de Beethoven. A la vibración de los colores neutros de Bach. A Chopin que resblande mis huevos. A Stravinsky que me asombró y con el que volé en llamas. A la *Muerte y Transfiguración* en la que Richard Strauss me revela un destino? (Lispector, 2011: 17).

Bombal, como Clarice, deambula entre el amor, la soledad, la muerte y el fuego interior de las pasiones. Los espacios en que se refugian sus heroínas, espacios imaginarios o reales, configuran algo que nos permite interpretar a la luz de lo que Bachelard afirma cuando dice

todos los abrigos, todos los refugios, todos los aposentos tienen valores oníricos consonantes[...] La casa, como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar[...] luces huidizas de devaneo que iluminan la síntesis de lo inmemorial con el recuerdo[...] En esa región lejana, memoria e imaginación no se dejan disociar. Ambas trabajan para su profundización mutua. Ambas constituyen, en el orden de los valores, una unión del recuerdo con la imagen. Por los sueños, las diversas moradas de nuestra vida se interpenetran y guardan los tesoros de los días antiguos. (Bachelard, 2008: 25).

Desde ese punto de vista intentamos entender la situación de Brígida, la protagonista de “El árbol”. El cuento presenta una *arquitectura* de cuatro planos simultáneos: el primero en la sala de conciertos. “Brígida en la platea asiste, escucha “Mozart, tal vez” —piensa Brígida. Como de costumbre se ha olvidado de pedir el programa. “Mozart, tal vez, o Scarlatti...” ¡Sabía tan poca música! Y no era porque no tuviese oído ni afición...” y la música conduce su mente, como un mantra de meditación trascendental, a un segundo plano, a una secuencia de recuerdos. Entra en el mundo de la memoria, de la infancia, de sus propias elucubraciones: “¡Qué agradable es ser ignorante! ¡No saber exactamente quién fue Mozart; desconocer sus orígenes, sus influencias, las particularidades de su técnica! Dejarle solamente llevar por él de la mano, como ahora”. Se deja conducir “Y Mozart la lleva, en efecto. La lleva por un puente suspendido sobre un agua cristalina que corre en un lecho de arena rosada”. Un canal de elementos de la naturaleza la traslada a otras instancias de sus sentimientos, de sus represiones en el espacio de un matrimonio mal resuelto, donde no hay la respuesta que su corazón y su cuerpo esperan. Entre Mozart y Beethoven surge el tercer plano. Se encuentra de repente en diferentes espacios de la memoria: en el mar, o en la cama con su marido indiferente, pero que de alguna manera, aún equívoca, la protege, de alguna forma la salva de una soledad que ella no entiende, insoportable, que sufre sin cuestionar, una soledad de a dos: “y ella inconscientemente, durante la noche entera, perseguía el hombro de su marido, buscaba su aliento, trataba de vivir bajo su aliento, como una planta encerrada y sedienta que alarga sus ramas en busca de un clima propicio”.

Identificamos un cuarto plano, la pieza de vestir, desde cuya ventana contempla algo que la ayuda a alejar la sensación de soledad: el gomero, el árbol donde encuentra otro refugio. Un espacio mágico que tiene el poder de mantener el sortilegio de una compañía, de una presencia muda y verde que la ampara. Es en el árbol donde se esconde el detonante de las revelaciones y de las dependencias emocionales de Brígida. El espacio que la acoge y resguarda de las intemperies, pero también el desabrochar del darse cuenta, el *awareness*², ese proceso gestáltico que le permitirá cortar el nudo de la simbiosis que la ata a una relación inadecuada para el crecimiento interior y completarse sin muletas emocionales.

Siguiendo las reflexiones de Bachelard, abordando las imágenes de la casa/ espacio con el cuidado de no romper la solidaridad entre la memoria y la imaginación, que son los elementos de fondo que mueven la poética de Bombal, percibimos que tanto el marido de Brígida, Luis y el árbol, constituyen el símbolo de la casa original, como el espacio que a su vez abriga el devaneo: “la casa protege al soñador, permite soñar en paz” (ídem). Brígida acepta esa relación frustrante, se “equilibra con la presencia del árbol. Ambos constituyen elementos sustitutos de algo primordial: Pretendemos mostrar que la casa es una de las mayores (fuerzas) de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños del hombre, en este caso, de la mujer. En esa integración, el principio de ligazón es el devaneo. El pasado, el presente y el futuro dan a la casa dinamisismos diferentes”, escribe Bachelard (2008: 26).

² Conciencia. Estado o capacidad para percibir, sentir.

Nuestra casa primordial es la naturaleza. Nuestra casa también es nuestro cuerpo. *Eco* (*oikos*), significa 'casa' en griego. La casa representa también un símbolo femenino, con el sentido de refugio, de madre, de protección, de seno materno. Y también la casa, según Bachelard, significa el ser interior. Tanto sus pisos, su sótano como la mansarda simbolizan diferentes estados de alma: el sótano corresponde al inconsciente, en tanto que la mansarda, a la elevación espiritual.

El psicoanálisis reconoce en los sueños de casa diferencias de significación según las piezas representadas, y corresponden a diversos niveles de la psique. El exterior de la casa es la máscara o la apariencia del ser humano; el techo es la cabeza y el espíritu, el control de la conciencia; los pisos inferiores marcan el nivel del inconsciente y de los instintos; la cocina simboliza el lugar de las transmutaciones alquímicas, o de las transformaciones psíquicas o un momento de evolución interior. Del mismo modo, los movimientos dentro de la casa pueden estar situados en el mismo plano, bajar, o subir, y expresar, sea una fase estacionaria o estancada del desarrollo psíquico, sea una fase evolutiva, que puede ser progresiva, espiritualizadora o materializadora.

Complementando las representaciones simbólicas de la casa con los del árbol, la visión se amplía a otros niveles de significado, que nos permiten profundizar la lectura, interpretación e comprensión del campo hermenéutico que encierra el cuento "El árbol". Símbolo de vida, en perpetua evolución y en ascensión hacia el cielo, el árbol evoca todo el simbolismo de la verticalidad. Por otro lado, sirve también para simbolizar el aspecto cíclico de la evolución cósmica; muerte y regeneración. Según el *Diccionario de los Símbolos* (Chevalier, 1997: 84), el árbol pone en comunicación los tres niveles del cosmos: el subterráneo, a través de sus raíces, siempre explorando las profundidades donde se entierran; la superficie de la tierra, a través de su tronco y de sus ramas inferiores; las alturas, por medio de sus ramas superiores y de su cima, atraídos por la luz del cielo. Brígida sufre una especie de mimetización con el árbol, que en su metamorfosis la conduce a la luz del entendimiento de su soledad y a la necesidad de cortar los lazos que la atan al equívoco.

El árbol nos entrega más todavía como fuente de la vida. Todas las creencias culturales, religiosas, antropológicas, demuestran que, sexualmente, el símbolo del árbol es ambivalente. En su origen, el árbol de la vida puede considerarse como imagen de lo andrógino inicial. Pero, en el plano del mundo de los fenómenos, el tronco erguido en dirección al cielo, símbolo de fuerza y de poder eminentemente solar, dice respecto al falo, imagen arquetípica del padre. Todo eso nos demuestra que la protagonista Brígida, encuentra todo aquello que carece en la *seringueira*, el gomero (nótese, la ambivalencia genérica aparece en la traducción, femenino en portugués, masculino en español). El árbol, de acuerdo con las culturas, puede ser considerado como macho o como hembra. Esa ambivalencia del simbolismo del árbol, al mismo tiempo falo y matriz, se manifiesta con mayor fuerza aún en el concepto árbol doble: "Un árbol doble simboliza el proceso de individualización en el transcurso del cual los contrarios existentes

dentro de nosotros se unen, según la definición que cita el diccionario de *El hombre y sus símbolos* de Jung" (Chevalier, 1997: 88).

Así, Bombal nos pone al frente de los espacios esenciales de todo ser. El cuerpo y su fusión con la casa-naturaleza están presentes en casi todas las protagonistas de la escritora. En su novela *La amortajada* (1938) el espacio/casa es un ataúd, una urna funeraria, que también evoca el simbolismo de la morada, de donde Ana María, el personaje central, narra desde esa perspectiva surreal, un mundo onírico, con los desencuentros de su vida amorosa y las reflexiones del desencanto y la soledad:

Y es posible, más que posible, Alicia, que yo no tenga alma.

Deben tener alma los que la sienten dentro de sí bullir y reclamar. Tal vez sean los hombres como las plantas; no todas están llamadas a retoñar y las hay en las arenas que viven sin sed de agua porque carecen de hambrientas raíces.

Y puede, puede así, que las muertes no sean todas iguales. Puede que hasta después de la muerte, todos sigamos distintos caminos (*La amortajada*, 1978: 53).

En el arte, la urna también tiene un significado que podemos relacionar con la vasija de donde fluye el agua y simboliza la fecundidad de los ríos. En general, la urna está relacionada al principio femenino, agregando a la seguridad de la casa el dinamismo de la fecundidad. Si trasladamos esa secuencia de significados para interpretar los textos literarios de María Luisa Bombal, tal vez podemos alcanzar a vislumbrar la fecundidad de su alma creadora, epifánica, buscando un sentido a su vida en la luz de los elementos de la naturaleza a los que acuden sus personajes y conflictos.

Diversas lecturas y análisis destacan la importancia que tiene la naturaleza en varias de las narrativas de María Luisa Bombal. Por ejemplo, la lectura de Paola Bianco (2002) señala aspectos cruciales de la compenetración de los personajes femeninos con el entorno en el cual la naturaleza adquiere múltiples significados y funciones: refugio, protección, o liberación, compatibles con los focos de interpretación que buscamos con la ayuda teórica de Bachelard. En otros cuentos o novelas de Bombal, según Bianco, la naturaleza se convierte en una extensión o distorsión de la mujer misma y cita: "Las verdes enredaderas que se enroscan a los árboles, las dulces algas a sus rocas, son cabelleras desmadejadas..." ("Trenzas" 64); "Pero, nacidas de su cuerpo, sentía una infinidad de raíces hundirse y esparcirse..." (*La amortajada* 162); "Brígida era como una planta encerrada y sedienta que alarga sus ramas en busca de un clima propicio" ("El árbol": 345); "no me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales" (*La última niebla*), o sirve para reafirmar la esencia femenina: "Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua" (*La última niebla*).

Los elementos de la naturaleza están fusionados en la vida de la escritora y en la de sus personajes ficcionales alcanzando toda la significación psíquica, física, metafísica y

hasta terapéutica que los envuelve. Es a través de esos elementos, agua, aire, fuego, tierra, vegetación, en su conjugación textual poética, que Bombal se rescata a sí misma en un proceso catártico y rescata a sus heroínas de las múltiples amarras que las atan y reprimen de la natural expresión de sus instintos, deseos y sueños.

Bianco observa que Brígida “es la naturaleza en su estado primitivo, en el sentido de no haber sido educada. Su marido, Luis, le explica que se ha casado con ella por ‘sus ojos de venadito asustado’.” El paralelismo entre las protagonistas y el mundo vegetal/naturaleza es evidente. Citando a Borinsky, destaca que en toda la obra de Bombal existe una constante presencia de la naturaleza que le sirve como expresión simbólica de los estados más íntimos de sus protagonistas femeninos y de su situación marginal.

Desde un punto de vista feminista, Bianco apunta que en “El árbol” la naturaleza se convierte en el refugio de una protagonista que experimenta la represión bajo las reglas del patriarcado, y este refugio lo encuentra en el cuarto de vestir, y en el gomero. La docilidad y pasividad de Brígida, protagonista del cuento, transparentan las relaciones de género en una época histórica en la que la mujer se sentía marginada en todos los órdenes de su vida, tanto pública como privada. En el contexto histórico del Chile de los años 30, donde se desarrolla la trama del cuento, se puede observar que la conciencia de Brígida sufre las limitaciones que le impone el patriarcado desde fuera; y la auto represión que siente se convierte en una opresión internalizada. Es en el momento en que la alienación de los mundos exterior e interior coinciden cuando Brígida toma la firme decisión de abandonar a su esposo, y así se libera de su condición sofocante de mujer marginada.

Existe un nexo profundo entre la escritora, sus conflictos emocionales y los de sus personajes. La pasión siempre la anduvo rondando. Como sucede en la creación poética de Clarice, María Luisa Bombal fue una mujer apasionada por la vida y por el amor, que le hizo malas jugadas. Sus inquietudes artísticas, literarias y teatrales, la llevaron por caminos ajenos a su origen social. Perteneció a una familia de la alta burguesía, recibió una educación esmerada y europea. Enamorada del amor tuvo muchas decepciones, que la llevaron a querer matar y estuvo presa por un tiempo. Experiencias que la marcaron y la metieron en un laberinto de desajustes y de alcohol. Según Bachelard, con demasiada frecuencia el psicoanálisis sitúa las pasiones “en el mundo” y opone que, en verdad, las pasiones se cocinan y recocinan en la soledad. “Es encerrado en su soledad que el ser de pasión prepara sus explosiones o sus hechos. Y todos los espacios de nuestras soledades pasadas, los espacios en que sufrimos la soledad, disfrutamos la soledad, deseamos la soledad, son indelebles en nosotros”. (Bachelard, 2008: 29).

A lo que agrega que es precisamente el ser el que no desea borrarlos. Ese ser esencial sabe por instinto que esos espacios de su soledad son constitutivos. Aún cuando ellos están para siempre marcados en el presente, son extraños a todas las promesas de futuro, aún

cuando no se tiene más el sótano, aún cuando se perdió la mansarda, quedará para siempre el hecho de que se amó un sótano, de que se vivió en una mansarda (Ídem). La comprensión por parte de Brígida de su enajenación surge precisamente de la ausencia del árbol, que al ser cortado deja entrar la luz e invade los espacios oscuros del inconsciente. El árbol actúa como un desencadenante, como una fuerza arrolladora para ayudar el inconsciente desalojado. Bachelard afirma que el inconsciente normal está alojado, venturosamente instalado en el espacio de su felicidad y sabe estar cómodo en cualquier lugar. El psicoanálisis busca ayudar los inconscientes desalojados, los inconscientes brutal o insidiosamente desalojados. "Pero el psicoanálisis prefiere colocar el ser en movimiento al aquietarlo. Convida al ser a vivir fuera de los abrigos del inconsciente, a entrar en las aventuras de la vida, a salir de sí" (Bachelard, 2008: 30). Gracias a la ayuda del mundo vegetal Brígida consigue crecer y salir de su alienación.

Paola Bianco (2002) explora los innumerables estudios críticos que motiva la complejidad de "El árbol". Cita a Hall, quien explica la naturaleza, como representación metafórica de la selva virgen, como el lugar fértil que ha fructificado gracias a sus condiciones naturales, que toma la vida en sus manos, que se apropia de los residuos o restos y los recicla, y que es virgen porque no ha sido aún explotada por la mano del hombre. La identificación del cuerpo humano con el de la naturaleza nos da, según Frye, el arquetipo de imágenes arcádicas, el "*green world*", y este mundo arcádico presenta algunas analogías no solo con el mundo fértil del ritual, sino también con el mundo de los sueños que creamos con nuestros deseos. A través del arquetipo del "*green world*", la mujer, y en este caso Brígida, puede expresar su yo y manifestar su verdadera autenticidad. Dölz-Blackburn (1987) explica que María Luisa Bombal usa la naturaleza en toda su obra para transmitir varios mensajes y que, en última instancia, esta le sirve como acto de liberación final. En *La última niebla*, por ejemplo, la protagonista *desnuda y dorada, se sumerge [sic] en el estanque* y al sumergirse desnuda se libera, como Brígida, de la opresión sofocante del patriarcado y se autodefine a sí misma como mujer.

María Luisa Bombal arrastró hasta el fin de su vida soledad y sufrimiento y de alguna insólita forma la literatura operó en la escritora como un mecanismo de liberación de las opresiones que la esclavizaban. Sus historias poseen algo de psicoanálisis en el sentido de desencadenar en sus personajes femeninos lo que está *alojado en el inconsciente*, para decirlo a la manera de Bachelard. En diversas ocasiones declaró que al parecer solo se alcanza la felicidad cuando se deja de buscarla. O sea, cuando asumió dolorosamente su soledad y emergió del fondo de los laberintos del sueño profundo para crear y recrear los espacios de la memoria de sus frustraciones. En ninguno de sus textos se manifiesta alguna inquietud feminista consciente, pero sus heroínas surgen del universo latente de la asfixia, de la represión a que están sometidas y que circunscribe sus vidas a las limitaciones de una existencia opresiva. Su obra representa una respuesta creativa que integra el darse cuenta de sí misma y del mundo. Su imaginación no estuvo separada de su vida y en esa medida sirve de apoyo y deja lugar al darse cuenta. "La imaginación creativa es inútil en sí, pero cuando fluye en el curso del darse cuenta e interactúa con la realidad existente surge algo nuevo en

el mundo" (Stevens, 1981: 47). De esa forma Bombal dejó algo nuevo con su poética. Alone, uno de los críticos literarios más rigurosos de Chile, consideró que *La Amortajada* conserva el rostro intacto, sin un pliegue de edad, maravillosamente joven, viva y transparente. No solo puede releerse, sino saborearse y oírse, como una fiesta milagrosa, celebrada más allá del tiempo, en una esfera permanente. No hay huellas de moda superficial. La realidad y el sueño mezclan sus visiones, los rostros se dibujan y la acción avanza. La autora no teme afrontar la crudeza de las pasiones.

Los personajes femeninos de María Luisa Bombal pertenecen a la naturaleza profunda de la creación, a las raíces telúricas del mundo, al espíritu de la tierra. Y eso porque, en las palabras de Orozco Vera (1989), la mujer tiene acceso al espacio telúrico. La naturaleza establece con ella la comunicación plena que el hombre no ha logrado. Centrado en el progreso y sumido en los moldes de la razón totalizadora, ha destruido la armonía natural encadenándola a un hermoso y engañoso marco. Las protagonistas de esta narrativa franquean este hábitat natural y su diálogo con el entorno se transforma progresivamente en una armoniosa unión con la naturaleza, pues la mujer y la tierra emergen de idénticas raíces.

CONCLUSIÓN

Este acercamiento al ámbito natural responde al impulso instintivo de retornar a los orígenes mismos de la esencia femenina. Las mujeres creadas por Bombal manifiestan esa especie de sexto sentido que las liga a la tierra, a la naturaleza y las hace partícipes de sus misterios. La madre tierra comunica sus misterios a la mujer. Solo ella logra comprender el significado profundo de sus signos premonitorios. Según ese estudio, el mensaje que esta narrativa propone podría definirse como el retorno al amor y la armonía de la naturaleza, la búsqueda de la unidad perdida. Edad dorada en la que hombre-universo transcurrían al unísono. Cita a Beguín, quien atribuye al sueño y al inconsciente la posibilidad de alcanzar el estado anterior a la caída original que permitía al ser humano entablar un amoroso y fructífero diálogo con la naturaleza pues el hombre, apartado de las impresiones de los sentidos y de la razón, está entonces más próximo a ese estado universal que lo situó primitivamente en relación con la naturaleza. Ana María, Yolanda y María Griselda, protagonistas de Bombal alcanzan momentos de plenitud en ese ámbito.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Bachelard, Gaston. 2008. *A poética do Espaço*. São Paulo: Martins Fontes.
- _____. 2008. *A psicanálise do Fogo*. São Paulo: Martins Fontes.
- Bombal, María Luisa. 1986. "El árbol". *Cuento hispanoamericano*. Ed. Seymour Menton. México: Fondo de Cultura Económica.
- _____. 1978. *La amortajada*. Argentina: Andina.
- _____. 1990. *La última niebla. La amortajada*. Barcelona: Seix Barral, S. A.
- _____. 1977. *La historia de María Griselda*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.

- Bianco, Paola.** 2002. "Dicotomías narrativas en 'El árbol' de María Luisa Bombal. *Acta Literaria* N° 27, pp. 77-89.
- Borinsky, Alicia.** 1987. "El paisaje de la apatía". María Luisa Bombal: *Apreciaciones críticas*. Ed. Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera y Joy Renjilian-Burgy. Tempe: Bilingual Press/Editorial Press,
- Ceia, Carlos** (coord.). s/a. *E-Dicionário de Termos Literários (EDTL)* [en línea]. Disponible en <http://www.edtl.com.pt>. [Consulta 10 de octubre de 2012].
- Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain.** 1997. *Dicionário de Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympo.
- Lispector, Clarice.** 2011. *La hora de la estrella*. Comentado por Florencia Garramuño, Gonzalo Aguilar e Ítalo Moriconi. Buenos Aires: Corregidor.
- Menton, Seymour.** 1992. *El cuento hispano-americano*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Nunes, Benedito.** 1989. *O drama da Linguagem. Uma leitura de Clarice Lispector*. São Paulo: Ática.
- Orozco Vera, María de Jesús.** 1989. "La narrativa de María Luisa Bombal. Principales claves temáticas". *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica* N° 12, pp. 39-56.
- Sá, Olga de.** 2000. *A escritura de Clarice Lispector*. Petrópolis: Vozes.
- Stevens, John.** 1981. *El darse cuenta. Sentir, Imaginar, Vivenciar*. Santiago: Cuatro Vientos.