



**Masteroppgave i spansk språk og latinamerikastudier
Institutt for fremmedspråk
Universitetet i Bergen**

**Releyendo a María Luisa Bombal:
nuevas perspectivas sobre *La amortajada***

**Bo Byrkjeland
Våren 2008**

“The more ambivalent the original utterance, the more uniform and universal the pattern of consistent error in the followers and commentators.”

Paul de Man

Agradecimientos

Vayan primero mis agradecimientos a Birger Angvik, el tutor de esta tesis de maestría, por sus consejos y comentarios y por su interés y su entusiasmo. Quiero agradecer también a Gisle Selnes, quien leyó los capítulos 1 y 3 e hizo valiosos comentarios al respecto; a Martín Ansoleaga, por un diálogo estimulante, por su (con la frase de Spinoza) *amor intellectualis* y por su amor a la puntuación; y a Patricio Lizama, quien me proporcionó el primer material bibliográfico y en cuyo seminario leí por primera vez a María Luisa Bombal. Finalmente, deseo expresar mi gratitud a mi mamá, quien siempre lee con paciencia materna y curiosidad erudita lo que su hijo menor escribe.

Índice

Prólogo	4
Capítulo 1. El estado de la cuestión	6
1.1. Introducción	
1.2. Tendencias generales en la crítica bombaleana	
1.3. La posibilidad de literatura: ficción y verdad en las entrevistas con María Luisa Bombal	
Capítulo 2. La pregunta olvidada	34
2.1. ¿Son las <i>Obras completas</i> de Bombal “completas”?	
2.2. <i>La amortajada</i> : ¿tres textos?	
Capítulo 3. La muerte de Dios en <i>La amortajada</i>	60
3.1. ¿Cómo salvar a Bombal de una lectura de tipo “metafísico”?	
3.2. La muerte de Dios en <i>La amortajada</i>	
3.3. ¿Qué significa morir en un mundo sin Dios?	
3.4. Ana María, el ser sin alma	
Conclusión	97
Bibliografía	102

No se publica un libro sin alguna divergencia entre cada uno de los ejemplares. Los escribas prestan juramento secreto de omitir, de interpolar, de variar. También se ejerce la mentira indirecta

Jorge Luis Borges (“La lotería en Babilonia”, *Ficciones*)

Prólogo

El presente estudio nació de una reflexión sobre algunos temas que se me impusieron después de haber leído por primera vez *La amortajada*, novela de María Luisa Bombal publicada en 1938. Mi objetivo era en un principio proponer una lectura de este texto relativamente poco estudiado, pero a lo largo de mi trabajo con la novela me enfrenté con un problema: ¿Cuál es “este texto”, el que pretendo estudiar? Es decir: ¿Cuál es este texto llamado *La amortajada*, que se supone que es *un solo texto*, único, pleno, total, completo, idéntico a sí mismo en todas sus ediciones?

Se da el caso de que existen *por lo menos* dos textos *diferentes* que, sin embargo, llevan el mismo título y están firmados por la misma autora. Hay dos “versiones” de *La amortajada*: la primera edición, publicada por Ediciones Sur en Buenos Aires en 1938, y la tercera edición, publicada por la editorial Nascimento en Santiago de Chile en 1962, que ha llegado a ser la edición “definitiva”, y es la que en general se lee hoy. Sin embargo, existe otro texto, también firmado por María Luisa Bombal, que lleva (traducido al inglés) el mismo título que los textos en castellano: *The Shrouded Woman*, publicada en 1948 y tradicionalmente considerada como una “traducción” de *La amortajada*.

Tenemos, entonces, al menos *tres versiones distintas del mismo texto*, cada una publicada en una época diferente. ¿Puede un estudio sobre *La amortajada* ignorar esas aporías? Una cosa está claro: los críticos las han ignorado. Hasta dónde yo sé, no existe un solo estudio sobre la relación entre *La amortajada* y *The Shrouded Woman*, y nadie ha señalado la disimetría que

hay entre la primera edición de *La amortajada* y la edición “moderna” o “definitiva”. Puesto que me ha parecido importante señalar estos aspectos hasta ahora descuidados por la crítica, el presente trabajo se ha dividido en tres partes que, aunque relacionadas, conservan cierta independencia temática que tal vez traicione el hilo conductor del estudio.

Al enfrentarse con algo que merece y hasta exige atención, el caminante no sigue caminando sin más, sino que se queda enfrente a ello, estudiándolo con la curiosidad que tal vez lo incitara a viajar en primer lugar. Así, el caminante quizás no llegue adónde había planeado, pero por lo menos habrá descubierto algo que merece ser sacado de lo desconocido. Mi camino, como suele ocurrir, se hizo caminando. Las huellas de todos mis rodeos se reflejan en la tripartición a la que he sometido el estudio.

Aparte del “Prólogo” y la “Conclusión”, hay tres capítulos: el capítulo 1, que se constituirá por una introducción general al tema, por un intento de “situar” el lugar “tradicional” de María Luisa Bombal en el canon latinoamericano, y por una discusión de tendencias generales en la crítica bombaleana, tanto en cuanto a la temática como en lo referido a la metodología aplicada por los investigadores de la obra de Bombal. El tema principal del capítulo 2 será el ya mencionado problema de la pluralidad de *La amortajada/The Shrouded Woman*, esto es, la existencia de varios textos firmados con el mismo título y por la misma autora. En el capítulo 3, titulado “La muerte de Dios en *La amortajada*”, propondré mi propia lectura de este texto, una lectura que intenta distanciarse de las interpretaciones que serán señaladas y discutidas en el primer capítulo. En lo que se refiere a mi propia metodología, ésta se revelará poco a poco, a lo largo de mis rodeos cuyo destino final será una suerte de “Conclusión”, aunque – a mi modo de ver – una lectura no tiene ningún “destino final”; no puede ni debe “concluir”, terminar, llegar a un fin: el fin es sólo el principio de otra lectura.

Mit der Ironie ist durchaus nicht zu scherzen. Sie kann unglaublich lange nachwirken. Einige der absichtlichsten Künstler der vorigen Zeit habe ich in Verdacht, daß sie noch Jahrhunderte nach ihrem Tode mit ihren gläubigsten Verehrern und Anhängern Ironie treiben.

Friedrich Schlegel (1967: 370)

Capítulo 1

El estado de la cuestión

1.1 Introducción

María Luisa Bombal (1910-1980), como se sabe, escribió, o por lo menos publicó, muy poco. Su obra, lo mismo que la de Juan Rulfo, es bastante reducida. La escritora chilena sólo llegó a publicar dos novelas en castellano: *La última niebla* en 1934 y *La amortajada* cuatro años después, en 1938. Los primeros trabajos de la autora fueron estas dos novelas – ambas muy cortas –, las cuales, más una serie de cuentos y otros textos cortos, constituyen sus *Obras completas*, un solo tomo publicado en 1996. Con *La última niebla* y luego *La amortajada* – publicadas por la editorial Sur en la atmósfera vanguardista de Buenos Aires en los años treinta, cuando Bombal aún no había cumplido los treinta – la autora logró entrar en la historia literaria latinoamericana. Sin embargo, aunque es reconocida como una gran escritora – aunque pertenece a los “mejores nombres” en Latinoamérica, como dice Jorge Luis Borges (2000: 51) en un prólogo – Bombal no se encuentra, al parecer, en el mismo “nivel” del canon latinoamericano que el propio Borges y otros grandes novelistas, más o menos contemporáneos con Bombal, como Juan Carlos Onetti, Juan Rulfo, Alejo Carpentier y Julio Cortázar. Bombal, entonces, queda como en la periferia del canon hispanoamericano. Es decir, no la encontramos entre la “élite” de los escritores en Latinoamérica. No está en el primer nivel, en la cúspide de la pirámide canónica, donde están Borges y otros de los “grandes”.

Una primera indicación del lugar periférico y poco acentuado que Bombal suele ocupar en el canon es el espacio que la historiografía literaria tradicionalmente le ha dedicado a su obra.

Jean Franco, por ejemplo, ni siquiera le dedica media página (2002: 218) en su *Historia de la literatura hispanoamericana*. Incluso estudios historiográficos que tratan específicamente las vanguardias latinoamericanas – véase *Latin American Vanguardists* de Vicky Unruh (1994: 14) – apenas la mencionan. Tal vez Bombal quede fuera del alcance de estos estudios porque sus novelas se publicaron al final de la época vanguardista. Éste es por lo menos el caso de *Idle Fictions: the Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934* de Gustavo Pérez Firmat (1993). Antologías como *Narrativa vanguardista hispanoamericana* (1996, ed. Hugo J. Verani)¹ también tienden a excluir la obra de Bombal. En la amplia introducción a la antología *Las vanguardias latinoamericanas* (2002) de Jorge Schwartz, el nombre de Bombal tampoco aparece, y aunque John King en su estudio sobre la revista *Sur* discute la narrativa de Bombal, lo hace de una manera bastante superficial y no sin repetir sólo las opiniones más generales con respecto a su obra (1986: 83-84).

Además, es característico que Harold Bloom no encuentra a Bombal digna de ser mencionada entre los dieciocho autores latinoamericanos (sólo hombres) que se nombran en *The Western Canon*. Bloom no incluye a Bombal en su “Canonical Prophecy” (1995: 548-567). No sé si Bloom la había leído cuando escribía *The Western Canon*, pero en la terminología de Bloom Bombal no es una escritora suficientemente “fuerte” (cf. “a strong writer”) como para merecer un lugar dentro del canon. Pero Bombal es, a mi juicio, fuerte, y su fuerza menospreciada. El presente estudio no es sino un intento de enfocar algunos aspectos de una obra que juzgo entre las mejores que he leído: *La amortajada*, la segunda y última novela de Bombal (en español), escrita sólo a los veintiocho años de edad. Bloom no invita a Bombal al baile de los escritores que habitarán el canon de mañana. Tal vez tiene razón. Bombal, en todo caso, estará en buena compañía: Juan Rulfo tampoco recibió una invitación. La ausencia del nombre de Bombal en

¹ H. J. Verani dice que: “Los relatos seleccionados pertenecen a la etapa polémica y experimental de la narrativa de vanguardia (1922-1932)”. (1996: 74) Bombal, publicando su primera novela en 1934, no cabe dentro de tales esquemas temporales.

una lista como la propuesta y profetizada por Bloom en *The Western Canon* se refleja en la relativamente modesta cantidad de estudios que existen sobre su obra, y también – me atrevo a decir – en la calidad de estos estudios. Jorge Luis Borges predijo, ya en 1938, en una reseña de *La amortajada*, que éste era un libro que “no olvidará nuestra América” (1999: 154). Pero si comparamos el número de estudios críticos sobre la narrativa de la autora chilena, desde su publicación hasta la fecha, con la inmensa cantidad de trabajos que se han hecho sobre la obra de, por ejemplo, Juan Rulfo – quien, al igual que Bombal, publicó muy poco –, nos damos cuenta de que los estudios sobre Bombal en realidad son bastante pocos. Esta relativa falta de atención a su obra fue parte de la motivación para emprender aquí una lectura nueva y distinta de *La amortajada*. Mi objetivo no es defender que la escritora chilena *pertenezca a o merezca un lugar en la “cúspide”* del canon latinoamericano, pero al abrir nuevas perspectivas sobre su obra – perspectivas que, espero, puedan arrojar un poco de luz sobre diferentes aporías que subvierten las interpretaciones tradicionales de *La amortajada* – quiero por lo menos poner en duda la valoración actual de su obra.

1.2 Tendencias generales en la crítica bombaleana

Gran parte de la crítica publicada² sobre la obra de María Luisa Bombal es de los años setenta y ochenta. En esa época surge un renovado interés por su narrativa y empiezan a aparecer publicaciones más cuantiosas que tratan de estudiar la producción de Bombal en su conjunto, y no sólo aspectos parciales. Los estudios de Hernán Vidal (1976), Arthur Natella (1977), Lucía Guerra (1980), Marjorie Agosín (1983), Gloria Gálvez Lira (1986), Magali Fernández (1988) y Celeste Kostopulos-Cooperman (1988) – todos publicados dentro de dos décadas – forman parte de este renovado interés que nace como a mediados de los años setenta, pero que

² El presente trabajo se ocupa exclusivamente de estudios publicados.

parece agotarse ya a finales de los ochenta.³ Éstos son los estudios que se discutirán en este capítulo, donde se tratará de destacar algunas tendencias generales en la crítica sobre la obra de Bombal.

Cuando Vidal en 1976 publicó su libro *La feminidad enajenada*, existían ya varios estudios sobre la narrativa de Bombal, incluso algunos que consideraban las líneas generales en sus novelas y cuentos, como es el caso del estudio de Margaret V. Campbell (1961). Pero, como ha observado Gálvez Lira (1986: 2), en las primeras décadas después de la publicación de *La última niebla* (1934) y *La amortajada* (1938), desde los años cuarenta hasta bien entrado en los setenta, la mayoría de la crítica sobre Bombal se hacía por medio de artículos en diarios y revistas literarias.

Significativamente, el renovado interés por la obra de Bombal en los años setenta coincide históricamente con lo que se suele considerar como la “primera fase” del feminismo en la crítica literaria moderna. La crítica publicada sobre la narrativa de Bombal se caracteriza, como la crítica feminista de los setenta en general, por cierta tendencia a dar importancia primordial a la descripción de las condiciones de la mujer en una sociedad burguesa y patriarcal. En lo que se refiere a *La amortajada*, se destacan dos tendencias generales – esto es, dos modos de interpretar – que casi siempre se entrelazan o se combinan de distintos modos en los diferentes estudios. La primera tendencia, o modo de interpretar, se podría llamar una interpretación “feminista”, y me refiero aquí a un feminismo de una orientación histórico-social, a diferencia, por ejemplo, del tipo de feminismo, más lingüísticamente orientado, de Hélène Cixous (quien, lo mismo que Bombal, profesa no ser feminista). En casi toda la crítica predomina este modo de interpretar, pero – como ya queda dicho – muchas

³ Otros estudios de la época en cuestión, que no serán discutidos aquí, incluyen: M. Ian Adams (1975); Elsa Lira (1986). Se publica también en esa época las *Apreciaciones críticas* (1987) sobre la obra de María Luisa Bombal, editadas por M. Agosín, E. Gascón-Vera & J. Renjilian-Burgy.

veces en combinación con una interpretación que bien podría llamarse “metafísica”, si por “metafísica” se entiende la tendencia a ver y enfocar aspectos sobrenaturales en *La amortajada*. La tendencia a interpretar *La amortajada* metafísicamente suele relacionarse con la visión esotérica y religiosa de la muerte, que la novela supuestamente expresa. Sin embargo, con frecuencia la llamada interpretación metafísica sólo les sirve a los críticos como un pretexto para hablar de la representación de la situación histórica y concreta de la mujer en *La amortajada*. Así pues, en la crítica bombaleana es la interpretación feminista que más está en boga.

Vidal, por ejemplo, percibe en *La amortajada* “una notoria inclinación a considerar como favorables todas las tendencias difusas que [...] restituyen [a Ana María] a las fuerzas cósmicas y que para una psiquis viva son negativas”. (1976: 120) En el avance a la segunda muerte, dice Vidal, Ana María tiene sensaciones de gran placer, bienestar y revitalización. Éstas, según él, son “indicios de su restitución al flujo cósmico” (*Ibíd.*). La segunda muerte restituye a la amortajada a las fuerzas cósmicas. Pero, me pregunto entonces, ¿qué son *fuerzas cósmicas*? Suponiendo que Vidal no está refiriéndose aquí a un fenómeno astrofísico, fuerzas cósmicas es un término muy vago y en su esencia profundamente metafísico, que se refiere a algo sobrenatural, sin explicar en qué este “algo” consiste.

Sin embargo, en el momento de sacar conclusiones Vidal descarta la interpretación metafísica a favor de una interpretación histórica de la situación de la mujer. Señala que las “metáforas cósmicas” de Bombal no deben desorientarnos: “Son el ropaje poético de su comentario sobre la situación social concreta de la enajenación de la mujer en la sociedad burguesa.” (137) Es evidente que Vidal enfoca la dimensión social que indudablemente está presente en la obra de Bombal, pero que – y esto, me parece, es lo más esencial aquí – no es su valor fundamental, ni

mucho menos su único valor. Bajo el “ropaje poético” de *La amortajada*, Vidal descubre una representación artístico-literaria de una realidad concreta. Por eso, su estudio se caracteriza por una adaptación del vocabulario y de los métodos de la estética marxista para la incorporación de un análisis de las condiciones históricas del sexo femenino.

Natella, por su lado, en un estudio publicado en 1977, considera que al rechazar el concepto cristiano de la vida más allá de la muerte, “María Luisa Bombal parece conceptualizar la plenitud metafísica como una unión panteísta del muerto con la esencia universal”. (1977: 150) Natella se concentra menos en la dimensión social de *La amortajada* y más en la parte metafísica de la novela. Cuando Ana María al final anhela la segunda muerte, Natella lo ve como “el deseo de la identificación total del ser con el universo” (*Ibíd.*).

La idea de Vidal de que la muerte *restituye a la persona muerta al flujo cósmico*, que Natella traduce a “la unión panteísta del muerto con la esencia universal”, vuelve a aparecer en el estudio de Lucía Guerra, *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*, publicado en 1980,⁴ en el cual la autora identifica las fuerzas cósmicas y la esencia universal con la “esencia de lo femenino”:

La esencia de lo femenino, concebida por María Luisa Bombal como una prolongación de los elementos primordiales del cosmos, logra reincorporarse, después de la muerte, a una armonía quebrantada en vida por el orden burgués que le impuso espacios cerrados y rígidas regulaciones de carácter ético-sexual. [...] en *La amortajada*, la muerte de la protagonista implica un retorno a las raíces de lo femenino. Sin embargo, la restitución de la armonía Mujer-Naturaleza no debe tomarse como un mensaje positivo de la obra con respecto a la situación de la mujer. Si la única forma de recuperar la esencia natural y cósmica se encuentra en la muerte, implícitamente se ha anulado toda posibilidad de una salida en el contexto individualizado de la sociedad en un momento histórico específico. (1980: 105)

⁴ Muchas de las ideas en torno a la muerte expuestas aquí se presentan también en su artículo “Función y sentido de la muerte en *La amortajada* de María Luisa Bombal”. (Guerra 1978-1979)

Guerra, lo mismo que Vidal, da importancia primordial al retrato del entorno histórico-social de la mujer en *La amortajada*. Lo que Vidal llama un “comentario sobre la situación social concreta de la enajenación de la mujer en la sociedad burguesa”, esto es, un comentario soterrado bajo el “ropaje poético” de las supuestas “metáforas cósmicas” de *La amortajada*, Guerra lo llama, a su vez, un “feminismo implícito” (83). Sin embargo, su identificación de la esencia cósmica o universal con la esencia de *lo femenino* supone, a mi juicio, una reducción de la mujer a una “esencia”, una reducción que me parece cuestionable.

Según Lucía Guerra, la muerte de la protagonista en *La amortajada* implica “un retorno a las raíces de lo femenino”; es “la restitución de la armonía Mujer-Naturaleza”. La mujer tiene una esencia, una esencia femenina, que es “una prolongación de los elementos primordiales del cosmos”, a la que la muerte *restituye* a la mujer. La mujer *es* femenina, la mujer es Mujer, la mujer es Naturaleza, la mujer es... Como se verá en el capítulo 3 del presente estudio, hay que proceder con mucha cautela en el momento de afirmar que Ana María, una mujer, “es”; que la mujer, representada por Ana María, es algo que “es”, es decir, algo que tiene un *ousía*, una esencia fija y absoluta.

En el capítulo sobre *La amortajada* en el estudio de Marjorie Agosín, publicado en 1983, el problema religioso de Ana María – según Agosín un problema fundamental en la novela, pero no estudiado por la crítica – se vuelve central:

[...] la religiosidad de Ana María se asemeja a las doctrinas del hombre primitivo. Ella no ve la naturaleza ni en forma teórica ni en forma práctica. Simplemente siente una afinidad subjetiva, simpática e inmediata. [...] La protagonista nos ofrece una visión sintética del cosmos, una cosmogonía similar a la del hombre primitivo donde todo posee una correspondencia unificadora. (1983: 75-76)

La interpretación de Agosín cabría dentro del tipo de interpretaciones que he llamado “metafísicas”. *La amortajada*, dice Agosín, se caracteriza por un “marcado panteísmo”, lo que lleva a Agosín a concluir que: “*La amortajada*, a pesar de ser una novela vanguardista (ya señalada por la crítica) es también una novela profundamente romántica. El sentimiento de la naturaleza y el paisaje se vincula al ‘yo’ de la heroína.” (76) Según Agosín, Ana María “posee un sentimiento de unidad metabiológico y ontológico con las formas de la naturaleza” (77). En esta afinidad entre Ana María y la naturaleza, Agosín percibe un vínculo entre la religiosidad de la protagonista de *La amortajada* y el taoísmo del Lejano Oriente:

Aunque María Luisa Bombal admitía no vincularse a las doctrinas ocultistas o esotéricas, y que simplemente se interesaba por lo sobrenatural, no podemos evitar mencionar unos leves pero significativos paralelismos entre la doctrina taoísta y la de nuestra protagonista, Ana María. (*Ibíd.*)

El taoísmo se vincula, dice Agosín, a “una doctrina metafísica de la naturaleza” (*Ibíd.*). Habiendo citado una definición del taoísmo como una *filosofía* que da énfasis a “*the metaphysical foundations of nature*” (*Ibíd.*), la autora llega a la siguiente conclusión:

Esta primera definición es indiscutiblemente semejante a la visión de la protagonista. En segundo lugar, el taoísmo da énfasis a la armonía con la naturaleza y, para encontrar la paz, el ser debe seguir el camino del Tao y obtener una unidad con éste. En nuestra novela, este Tao se podría sustituir por la naturaleza. Así como Ana María se ve a sí misma en un [*sic*] unidad entretejida, mujer-tierra-fertilidad, el taoísmo también ve al hombre como unidad [*sic*] con las fuerzas primordiales de la naturaleza. (*Ibíd.*)

En primer lugar, la comparación con el taoísmo me parece superficial y cuestionable. Más aun, es problemático llamar a una “filosofía” oriental con el nombre que la filosofía occidental da a sí misma: *Metafísica*. Se supone, entonces, que el taoísmo comparte las distinciones de la metafísica occidental, por ejemplo las distinciones entre un mundo sensible y otro suprasensible, entre cuerpo y alma, entre naturaleza y cultura, etc. Ya al llamarle al taoísmo una “filosofía”, lo hemos situado dentro de una lengua cuyas distinciones tal vez le

sean ajenas. Una cosa está clara, y es que la analogía propuesta por Agosín es dudosa y, también, que la definición del taoísmo no es “indiscutiblemente semejante” a la visión que queda expresada en *La amortajada*.

Pasando ahora al estudio de Gloria Gálvez Lira, *María Luisa Bombal: Realidad y fantasía*, publicado en 1986, el enfoque principal es de nuevo la dimensión social de *La amortajada*:

Paralelamente el presente trabajo analiza la narrativa de María Luisa Bombal como reflejo de un momento histórico socio-económico de Chile, pero principalmente me he detenido en el uso positivo de la fantasía como elemento compensatorio y sobretodo [sic] sublimador de deseos insatisfechos a que todo ser humano recurre, con mucho más frecuencia de la que cree, cuando la realidad que le toca vivir le es adversa, idea no tan sólo sustentado [sic] por la psicología moderna sino también por la escritora misma cuando discutíamos este punto en Chile. (1986: 2)

Gálvez Lira dice aquí que *principalmente* se ha detenido en “el uso positivo de la fantasía”. Sin embargo, queda claro que Gálvez Lira también relaciona esto con la representación de la situación de la mujer, porque “le sirve a la escritora para presentar su visión de una nueva sociedad que implica las ideas de mayor emancipación por parte de las mujeres” (97). De todas formas, esta interpretación (el uso positivo de la fantasía) se relaciona más con la otra novela de Bombal, *La última niebla*. En lo que se refiere a *La amortajada*, Gálvez Lira ve el tratamiento del tema de la muerte en la novela como unido a la “idea de reencarnación” (93), pero afirma que la novela “nada tiene de complicada cuanto [sic] al tema”, sólo en relación a la “ejecución del argumento” (81).

Para Gálvez Lira, la originalidad de Bombal “no reside fundamentalmente en la utilización de un tema vigente en nuestro tiempo, sino en la manera cómo lo hace” (99). A pesar del énfasis que pone en la originalidad de la “ejecución del argumento” por parte de Bombal, Gálvez Lira expresa claramente lo que para ella constituye *el valor intrínseco de su obra*:

Aunque la época en que María Luisa Bombal escribió ha pasado, el valor intrínseco de su obra perdura, porque ella refleja un problema discutido y de interés vital en su tiempo y en nuestro tiempo: la situación de la mujer en su época y su relación con el sexo opuesto. (95)

Ésta es también una posición compartida por Magali Fernández, quien en 1988 publicó el estudio *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*:

Creemos que, consciente o no de ello, la autora que estudiamos nos revela la problemática típica de la mujer del continente hispanoamericano, en pleno siglo XX, cuando a pesar de los adelantos en diversas ramas, siguen imponiéndose sobre la vida de la mujer complejos factores síquicos y sociales. (1988: 33)

Fernández también vincula la obra de Bombal al existencialismo de Jean-Paul Sartre y la idea del hombre como un ser abandonado en un mundo sin Dios. La intención de Fernández no es probar que las novelas de Bombal sean novelas “existencialistas”, sino más bien demostrar que las ideas filosóficas vigentes en Europa en el período de entreguerras, al ser absorbidas por la escritora durante su estancia en París, “tenían que aparecer, en mayor o menor grado, en sus obras y que, de igual modo, sus personajes tenían que reflejar las inquietudes que agobian al hombre del Siglo XX” (40).

Según Fernández, *La amortajada* es, como obra de arte, “inferior” a *La última niebla* (95), tanto por no lograr una fusión armoniosa entre la realidad y la fantasía, como en cuanto a revelarnos la problemática de la mujer hispanoamericana de su época. Fernández sostiene que *La amortajada* introduce “las ideas esotéricas que la autora tiene acerca de la muerte” (*Ibíd.*). Al morir, “Ana María no ha hecho otra cosa que volver al seno de la Gran Madre Tierra, deidad en cuyos dominios la muerte no era un fin sin [*sic*] sólo una etapa del viaje infinito de un ser en el universo” (60).

En su estudio *The Lyrical Vision of María Luisa Bombal*, Celeste Kostopulos-Cooperman examina el uso de la metáfora de la tapicería en *La amortajada*. En lo que se refiere a la temática – y según Kostopulos-Cooperman “the tapestry motif [...] embodies the underlying thematics of the novel” (1988: 27) – el estudio tiende, sin embargo, a repetir una idea ya planteada por Vidal y compartida, de una u otra manera, por *todos* los críticos discutidos hasta ahora. Me refiero a la idea de que la muerte no se concibe en *La amortajada* como una extinción final, sino como – según la terminología de los diferentes críticos – una restitución a las fuerzas cósmicas, a la esencia universal, a la esencia femenina, a lo primordial del universo o al seno de la Gran Madre Tierra. La muerte, entonces, implica una reencarnación, una nueva modalidad de vida, un camino hacia la liberación que le fue negada a Ana María en vida. Esta idea la encontramos también en el estudio de Kostopulos-Cooperman:

Having survived its onslaught, Ana María both annihilates and transcends her human condition, and prepares to enter the realm of the primordial. As a result, her physical death does not represent a total cessation of existence, but rather the beginning of a new form of life. (29)

Los críticos, a pesar de sus matices y diferencias, y a pesar de sus valiosas contribuciones al estudio de la estructura, de distintos aspectos temáticos y estilísticos, y de pasajes particulares de la novela, generalmente han interpretado *La amortajada* metafísicamente, aunque muchos ponen más énfasis en la dimensión social de la obra. Es interesante observar que, al ver *La amortajada* como un reflejo de la situación de la mujer en un momento histórico específico en Chile o en Latinoamérica, la crítica ha buscado un “color local” en una obra que, como señala Borges (2000: 51), suele carecer de tal color.

1.3 La posibilidad de literatura: ficción y verdad en las entrevistas con María Luisa Bombal

Hasta ahora hemos señalado “dos modos de interpretar” *La amortajada*: uno que interpreta la novela metafísicamente y otro que enfoca la representación de las condiciones históricas del sexo femenino. Éstas son las dos interpretaciones más vigentes en la bibliografía consultada. Otra tendencia muy común entre los críticos, pero a un nivel metodológico, es la tendencia a recurrir a las entrevistas con la autora, probablemente para prestar autoridad a sus argumentos. Incluso Arthur Natella, uno de los muy pocos críticos que en general no justifican su análisis recurriendo a material biográfico o extra-textual, al hablar del intento de suicidio de Ana María en *La amortajada*, añade muy discretamente en una nota al pie del texto que Bombal admitió en una entrevista que en cierta época de su “propia vida” había contemplado la posibilidad del suicidio (1977: 149). De todos los críticos discutidos hasta ahora, Hernán Vidal es el único que no se refiere a las entrevistas con la autora. En los demás estudios no se trata, como en el caso de Natella, de una nota al pie del texto, sino más bien de una parte integrada e importante de su argumentación.

En la mayoría de los casos, las referencias a las entrevistas con la escritora, muchas veces en forma de citas directas, no sirven para relacionar la vida de Ana María con la propia vida de Bombal (aunque esto también sucede). Los críticos se refieren más bien a las entrevistas para *justificar*, de una u otra manera, su propia lectura del texto. Así pues, Lucía Guerra, después de haber citado un pasaje de 6-7 líneas de una entrevista con Bombal,⁵ afirma lo siguiente:

⁵ “Todo cuanto sea misterio me atrae. Yo creo que el mundo olvida hasta qué punto vivimos apoyados en lo desconocido. Hemos organizado una existencia lógica sobre un pozo de misterios. Hemos admitido desentendernos de lo primordial de la vida que es la muerte. Lo misterioso para mí es un mundo en el que me es grato entrar, aunque sólo sea con el pensamiento y la imaginación.” Citado por L. Guerra (1980: 76).

Las palabras de María Luisa Bombal evidencian, sin duda, el rechazo de una visión racional y objetiva de la realidad para destacar aquellas dimensiones de lo inconsciente, lo invisible y lo imaginario. Esta es precisamente la cosmovisión manifiesta en *La amortajada*, obra en la cual se presenta una realidad que emana tanto de los hechos y experiencias tangibles en la vida de una mujer como de las vivencias de su consciencia que sobrevive más allá de la muerte. (1980: 76-77)

Lo que las palabras de Bombal “*evidencian*” aquí – “*sin duda*” – es la propia interpretación de Guerra de *La amortajada*. En el pasaje citado por Guerra, Bombal dice, entre otras cosas: “Hemos admitido desentendernos de lo primordial de la vida que es la muerte.” No es por nada que el capítulo sobre *La amortajada* en el estudio de Guerra se llama “*La amortajada: el retorno a las raíces primordiales de lo femenino*”. La palabra “primordial” no aparece ni una sola vez en *La amortajada*, pero viene a ser un término clave en la interpretación de Guerra, en la cual se elabora una idea presentada por la autora, esto es, la idea de que la muerte es lo primordial de la vida.

El problema no es que Guerra elabore algo que Bombal ha dicho sobre su propia obra, sino que adopta la posición de la autora sin cuestionarla, como si hiciera falta interpretar la novela, pero las entrevistas no, y como si Bombal fuera una autoridad casi absoluta con respecto a su propia obra. Guerra toma la palabra de la autora como “evidencia”, es decir, como algo que de cierta manera justifica y hasta *evidencia* su propia interpretación.

En la “Introducción” a su estudio, Guerra explica:

[...] gracias a la oportunidad brindada por María Luisa Bombal quien en repetidas ocasiones nos concedió largas entrevistas, nos ha sido posible estudiar el corpus total de su obra dentro de un contexto que incluye la formación de la autora, sus preferencias estéticas, los elementos predominantes en su ideología y las motivaciones concretas en la génesis y contenido de sus creaciones. (7-8)

Guerra parece creer que las entrevistas revelan las *intenciones* de Bombal (“*las motivaciones concretas en la génesis*”). Además, viendo la obra de Bombal como una expresión de los elementos predominantes en la ideología de Bombal – en la ideología que Bombal expresaba en las entrevistas – Guerra identifica de manera indirecta a la protagonista y/o a la narradora con la autora. Los personajes, al parecer, no tienen su propia ideología, sino que comparten y expresan la ideología de Bombal. Guerra, efectivamente, no concede a los personajes ninguna autonomía en relación con la escritora. La posición de Guerra aquí es, sorprendentemente, compartida por varios otros críticos de la obra de Bombal.

Marjorie Agosín destaca que la concepción de la muerte en *La amortajada* constituirá el tema de su estudio sobre la novela (1983: 66). Cita, entonces, cómo “[l]a misma autora define a la muerte” (*Ibíd.*),⁶ y construye su análisis de acuerdo con las ideas que Bombal, según las entrevistas que dio, tenía acerca de la muerte. Cuando Agosín al final de su análisis se distancia de estas ideas, se siente obligada a explicarse (ya citado arriba):

Aunque María Luisa Bombal admitía no vincularse a las doctrinas ocultistas o esotéricas, y que simplemente se interesaba por lo sobrenatural, no podemos evitar mencionar unos leves pero significativos paralelismos entre la doctrina taoísta y la de nuestra protagonista, Ana María. (77)

Con este “aunque” Agosín revela su identificación de Bombal con Ana María, pues destaca “unos leves pero significativos paralelismos” entre la doctrina taoísta y la de Ana María *aunque* la autora no admitía tal vínculo. Esta identificación de la autora con la protagonista viene a ser más explícita en otros estudios. Gloria Gálvez Lira, por ejemplo, al hablar de la religiosidad de Ana María, dice que “la Bombal, igual que la protagonista, creía en un Dios más comprensivo y más humano” (1986: 87), y luego cita, como “prueba” de su afirmación,

⁶ “Una primera muerte que significa comprender y una segunda muerte que representa lo que a los seres humanos nos está vedado comprender.” Citado por M. Agosín (1983: 66).

algo que Bombal le había contado en una entrevista.⁷ Gálvez Lira publicó como un apéndice de su estudio una entrevista que ella misma había hecho con Bombal; hasta llega a decir que su interpretación expresa una “idea no tan sólo sustentado [*sic*] por la psicología moderna sino también por la escritora misma cuando discutíamos este punto en Chile” (2).

Magali Fernández también destaca una concordancia entre Bombal y sus protagonistas: “Las mujeres de María Luisa Bombal todas creen (al igual que la autora) que están destinadas para el amor, para la pasión intensa y activa, para ‘darse’ enteramente al hombre elegido.” (1988: 31) Fernández dice que Bombal comparte el concepto de “destino” de sus personajes, citando como “evidencia” de ello un comentario de una entrevista con la autora.⁸ Resulta por lo demás bastante irónico cuando Fernández afirma que: “Hoy se admite que la ‘obra en sí’, al ser creada, adquiere cierta autonomía que la libera aun de su propio autor, que la hace adquirir una ‘realidad’ propia.” (69) Porque en la misma página dice: “Todo esto, más *el testimonio de la autora*, conceden peso a los argumentos” (el énfasis es mío). Parece que Fernández entiende el término “autonomía” en un sentido bastante peculiar, pues lo relaciona con el hecho de que la obra de Bombal resista a ser “clasificada”. Su estudio abunda en frases como “Respecto a este último ‘encasillamiento’, tenemos el testimonio de la propia autora” (67), y al discutir la temática de *La amortajada*, Fernández cita de una entrevista con Bombal en la que Bombal habla de su visión de la muerte (83), de lo que Fernández concluye que *La amortajada* presenta “la concepción esotérica que María Luisa Bombal tiene de la muerte” (91). Parece que Bombal, por medio de las entrevistas, ha logrado controlar el discurso sobre

⁷ “Yo tengo mi propio entendimiento con Dios... Aunque no he practicado las leyes de la Iglesia, siempre me sentí recontra católica. No me importe que la Iglesia me eche por la puerta, yo entro por la ventana.” Citado por Gálvez Lira (1986: 87).

⁸ “La mujer tiene un destino de amor... mientras que la vida de casi todas las mujeres parece haber sido hecha para vivir un gran amor, un solo amor, con toda su belleza y todo su dolor; la misión del hombre en este mundo al parecer no es la misma.” Citado por M. Fernández (1988: 31).

su propia obra, pues los críticos no sólo la citan para justificar sus interpretaciones, sino que identifican a la autora con sus protagonistas.

Según Kostopulos-Cooperman: “Bombal’s protagonists are often nothing more than literary masks behind which the poet, as concealed author, creates her lyrical world.” (1988: 3) En lo que se refiere a *La amortajada*, Kostopulos-Cooperman parece identificar a la autora con la protagonista: “There are several instances in which either Ana María or María Luisa could be speaking, and this ambiguity is not always resolved.” (23) Por lo tanto, dice: “The distance separating the novelist’s omniscient self from the individual self of her shrouded protagonist is minimal” (*Ibíd.*) y “*La amortajada* is a novel that clearly portrays the identification of the author with her subject [...]” (*Ibíd.*) Kostopulos-Cooperman concuerda con Arturo Torres-Rioseco, a quien cita: “María Bombal [*sic*] entra en su tema. Es la agonista de su propia obra; ella misma, la amortajada.” (22)

Los críticos que, basándose en las entrevistas con la autora, identifican a la protagonista o a la narradora de *La amortajada* con Bombal misma, se enfrentan a un problema cuando Bombal reiteradamente niega jamás haberse interesado por la llamada “problemática de la mujer” en sus novelas y cuentos. Justamente por esa razón, Guerra habla de un “feminismo *implícito*” y no *explícito*:

María Luisa Bombal no asumió como escritora una posición feminista revolucionaria que planteara una modificación del rol subordinado de la mujer a partir de transformaciones al nivel básico de las estructuras económicas. Por el contrario, la autora, compartiendo una ideología dominante en la clase burguesa a la cual ha pertenecido, optó por un feminismo implícito que se limitó a describir los conflictos típicos de una heroína con el objetivo de representar un prototipo de la mujer latinoamericana de los estratos sociales más altos. (1980: 83)

Lo que Guerra llama un “feminismo implícito”, porque la escritora no asumió una “posición feminista revolucionaria”, Kostopulos-Cooperman lo llama, a su vez, “an intuitive albeit suppressed social criticism” (1988: 6). Fernández, por su lado, habla de una “denuncia, inconsciente quizás, de las condiciones síquicas, políticas y sociológicas” de la mujer (1988: 33). Así que, si bien *La amortajada* expresa cierta crítica social, lo hace implícita, intuitiva o hasta inconscientemente. Suponiendo conocer la intención y la ideología de la “propia autora”, los críticos recurren a esta retórica medio extraña. Todo esto deja constancia de que Bombal, por medio de una serie de entrevistas, ha dirigido el discurso sobre su propia obra. Pues, con la excepción de Vidal y Natella, todos los críticos discutidos en este capítulo se refieren con sorprendente frecuencia a las entrevistas. Guerra, Agosín y Gálvez Lira entrevistaron personalmente a Bombal. Gálvez Lira, como ya queda dicho, incluso publicó la entrevista como un apéndice de su estudio. Guerra, editora de las *Obras completas* (2000) de Bombal, incluyó entre éstas una “Selección de entrevistas” bajo el título “Testimonios”, a diferencia de sus “Novelas”, “Cuentos”, “Crónicas poéticas” y “Otros escritos”. En comparación, las *Obras completas* de Borges (1974) no contienen entrevistas con el autor. Se las ha incluido, sin embargo, en ediciones posteriores como *Textos recobrados 1931-1955* (2002). Las *Obras completas* de Neruda (2002) sí contienen una serie de “Entrevistas escogidas” (V, 1047-1207) y también, curiosamente, sus “Traducciones” (V, 1211-1378). Es interesante que Guerra clasifique las entrevistas como “Testimonios”, mientras que Hernán Loyola, editor de las *Obras completas* de Neruda, simplemente las llama “Entrevistas escogidas”. Quizás más que ser una caracterización de las entrevistas en sí, el encasillamiento “Testimonios” es una indicación de cómo Guerra en particular y la crítica en general han considerado las entrevistas con Bombal, y del lugar privilegiado que han ocupado en la interpretación de su obra.

La lógica de los críticos parece ser la siguiente: en las entrevistas Bombal dice la verdad. No miente. Ahí revela sus intenciones y nos da un *testimonio* verdadero sobre su propia obra, que debemos creer y que no hace falta interpretar, a diferencia de su literatura, que es *ficción* – es decir, algo que, de manera *a priori*, pide una interpretación. Surge así la rígida distinción entre ficción y testimonio. El testimonio pretende decir la verdad, sin los rodeos innecesarios de la literatura. Cuando Bombal atestigua sobre su propia obra es una “promesa de verdad”. Pero es importante tenerse en cuenta, entonces, lo que Jacques Derrida ha señalado:

Comme promesse de *faire la vérité*, selon l’expression d’Augustin, [...] le témoignage a toujours partie liée avec la *possibilité* au moins de la fiction, du parjure et du mensonge. Cette possibilité éliminée, aucun témoignage ne serait plus possible et n’aurait plus en tout cas son sens de témoignage. (1998: 28)

Y más aun:

[...] il n’est pas témoignage qui n’implique structurellement en lui-même la possibilité de la fiction, du simulacre, de la dissimulation, du mensonge et du parjure – c’est-à-dire aussi de la littérature, de l’innocente ou perverse littérature qui joue innocemment à pervertir toutes ces distinctions. (31)

Las entrevistas con Bombal, como todo testimonio, llevan en sí al menos la *posibilidad* de ficción, de mentira y de perjurio, esto es, *la posibilidad de literatura*, de la literatura que Derrida llama “l’innocente ou perverse littérature qui joue innocemment à pervertir toutes ces distinctions” – *la inocente o perversa literatura que juega inocentemente pervirtiendo todas esas distinciones*. La distinción entre testimonio y ficción se pervierte porque todo testimonio puede, en cada instante, convertirse en ficción; porque siempre existirá la posibilidad de que la persona que atestigua – en este caso Bombal, el testigo – mienta. Tal vez Bombal poetizó sus entrevistas. En este “tal vez” está por lo menos la posibilidad de poesía.

Michel Foucault ha observado que, en una civilización como la nuestra, hay un limitado número de discursos que tienen la función “autor” (*la fonction « auteur »*), mientras que otros no la tienen (2001: 826). Una carta privada, por ejemplo, puede tener una firma pero ningún autor. Una entrevista, se supone, tampoco puede tener un autor, pues no cabe dentro de la categoría de los textos que nuestra cultura llama “literarios”. En una entrevista, el autor puede hablar, entre otras cosas, *sobre* la literatura en general y *sobre* su propia literatura en particular, pero nunca, según la idea tradicional de la entrevista, *como* literatura, es decir, nunca *dentro de* la institución que hoy llamamos “literatura”. Los críticos que leen las entrevistas con Bombal como “testimonios”, como textos en los que la autora *atestigua* sobre su propia obra prometiendo “decir la verdad”, lo hacen justamente porque las entrevistas representan, en una civilización como la nuestra, un tipo de discurso que no tiene la función “autor”. Pero, ¿es posible para un autor hablar *sobre* su literatura desde un lugar situado *fuera de* la literatura? ¿Qué pasa si el autor, o en este caso la autora, en el momento de hablar sobre su propia literatura, todavía se encuentra dentro de ella? Según Derrida, una entrevista, una carta privada, o cualquier tipo de testimonio, nunca puede protegerse contra la posibilidad de ser ficticio, contra la posibilidad de estar *en* la literatura. Por consiguiente, todo lo que está fuera de la literatura, fuera del texto, debe ser tratado *como* texto, *como* literatura.

Quizás es por eso, en parte por lo menos, que Derrida diga en *De la grammatologie*: “*Il n’y a pas de hors-texte*” (1967: 227), esa frase enigmática que se ha traducido al castellano como “*No hay fuera-del-texto*” (1971: 202), y al inglés como “*There is nothing outside of the text*” (1997: 158).⁹ Derrida dice – en letra bastardilla, y con una frase que tiene varias posibles traducciones, varias posibles interpretaciones – que no hay nada fuera del texto, o que no hay fuera-del-texto. Si no hay fuera-del-texto, es porque todo lo que está fuera de un determinado

⁹ La traducción al inglés dice: “*There is nothing outside of the text*”, pero lleva una traducción más literal entre corchetes [“*there is no outside-text*”], más el texto original en francés (Derrida 1997: 158).

texto está dentro de otro texto: el contexto. El contexto es también un texto, según Derrida, y por lo tanto debe ser tratado *como* texto, es decir, con una actitud crítica e interpretativa.

Derrida no dice que el autor haya muerto, sino que el texto está vivo; por esa razón, un texto siempre puede y debe ser leído de nuevo, tal como el presente estudio es un intento de releer *La amortajada*. Derrida tampoco dice que el texto sea una estructura cerrada y absolutamente autónoma, sin ninguna relación a la época y al lugar en que se produjo, y sin relación alguna a quien lo escribió. La idea de Derrida es más bien que, de acuerdo con su uso de la palabra “texto”, *todo* es texto; la frase “*Il n’y a pas de hors-texte*” – en una de sus posibles traducciones, en una de sus posibles interpretaciones – no quiere decir que no haya nada fuera del texto, que el texto sea un “espacio cerrado”, sino más bien que todo lo que está fuera del texto es también – de una u otra manera – un texto. Según Derrida, una lectura no puede:

[...] legítimamente transgredir el texto hacia otra cosa que él, hacia un referente (realidad metafísica, histórica, psico-biográfica, etc.) o hacia un significado fuera de texto [hors texte] cuyo contenido podría tener lugar, habría podido tener lugar fuera de la lengua, es decir, en el sentido que damos aquí a esta palabra, fuera de la escritura en general. (1971: 202)

Tal como Heidegger decía que “La lengua es la casa del Ser”,¹⁰ Derrida dice que *la escritura es la casa del Ser*. Cualquier referente que un texto pueda tener es sólo otra habitación en la casa de la escritura – está *dentro de* la escritura. El presente estudio quiere partir de esta idea de Derrida, señalando que las entrevistas con Bombal, a las que la crítica se ha referido con frecuencia, también están dentro de la lengua, dentro de la escritura. No pueden “tener lugar” (*pourrait avoir lieu*) fuera de la escritura. Cualquier cosa dicha o escrita *sobre* o *fuera de* un texto tiene que decirse o escribirse en y por medio de una lengua, que puede ser escrita o no. Todo lo que leemos *sobre* un texto – por ejemplo una entrevista en la que el autor habla *sobre* su obra – es también e inevitablemente un texto.

¹⁰ “Die Sprache ist das Haus des Seins.” (Heidegger 1976: 313) La traducción es mía.

Todo testimonio, escrito u oral, lleva en sí la posibilidad de literatura, porque el testimonio, al igual que la literatura, tiene lugar *en* la lengua, en la escritura en general, según el sentido que Derrida da a esta palabra; y la posibilidad de literatura es al mismo tiempo la posibilidad de ironía. Sonia Mattalia – criticando el libro de Ágata Gligo (1985) sobre la vida de Bombal por su procedimiento que, según Mattalia, “postula una transitividad directa entre la obra literaria y la propia vida de la autora” (2003: 200) – admite que “en varias entrevistas la autora misma [Bombal] autorizó tales interpretaciones” (201). Pero, dice Mattalia, Bombal mostraba, tanto en cartas como en entrevistas, “una posición educadamente irónica” (202). Mattalia entiende la ironía de Bombal como: “Una forma especial de denegación escurridiza que utilizó quizá como arma defensiva para no ser encasillada.” (*Ibíd.*) Así pues, cuando la autora por ejemplo negaba jamás haberse interesado por la problemática social de la mujer, lo hacía para evitar encasillamiento (Mattalia no menciona el deseo de provocar como una posible explicación de la ironía de Bombal en las entrevistas).

Ahora bien, uno podría preguntarse – y la pregunta parece más que válida aquí – si realmente es necesario e interesante discutir si Bombal tenía o no una posición irónica en las entrevistas. Porque, como dice Adorno: “Der Künstler ist nicht gehalten, das eigene Werk zu verstehen”. (1997: 256) Bombal misma incluso dijo en una entrevista, cuando le pedieron hablar sobre su obra: “¡qué hablen los críticos!” (2000^d: 340) Virginia Woolf expresa una idea afín:

It is difficult – perhaps impossible – for a writer to say anything about his own work. All he has to say has been said as fully and as well as he can in the body of the book itself. [...] once a book is printed and published it ceases to be the property of the author; he commits it to the care of other people (1994^a: 548-549).

Sin embargo, puesto que quiero demostrar cómo la crítica ha leído *La amortajada* de la misma manera en que ha leído las entrevistas – es decir, no viendo ninguna ironía en el texto

– la pregunta de la posible presencia de ironía en la escritura de Bombal adquiere cierta importancia. Es evidente que los críticos discutidos en este capítulo, con la excepción de Mattalia, no han visto “una posición educadamente irónica” en las entrevistas con Bombal, y mucho menos en *La amortajada*. Cuando los críticos dicen que *La amortajada* expresa una visión típica o arquetípica de la mujer¹¹ – una expresión, según ellos, de la ideología a la que Bombal perteneció – ya han contestado a una pregunta que desde el comienzo de sus discursos ignoraban hacerse (explícitamente al menos): ¿Es *La amortajada* un texto irónico? ¿Hay por lo menos pasajes en el texto que se pueden leer irónicamente? Los críticos no creen que *La amortajada* sea un texto irónico – ni siquiera consideran la posibilidad de que sea irónico – porque la “propia autora” expresa las mismas ideas en las entrevistas. ¿Pero cómo sabemos que la autora no se expresa irónicamente en las entrevistas? Si alguien contesta a esta pregunta diciendo que la autora le aseguró en alguna ocasión que no había sido irónica en las entrevistas, uno le podría responder: ¿Cómo sabemos que la destacada autora no se expresaba irónicamente en esa ocasión? Y así sigue el problema sin resolverse *ad infinitum*. El mismo problema se repite en la interpretación de *La amortajada*. Un pasaje de *La amortajada*, frecuentemente citado y discutido por la crítica, pero sin que ningún crítico que yo conozca lo haya leído como un texto irónico, es el siguiente:

¿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 inconclusa. (Bombal 2000^a: 154)¹²

Como suele ocurrir en *La amortajada*, no sabemos en este pasaje (separado del texto por dos espacios blancos) quién habla, ¿Ana María o la narradora omnisciente? Lucía Guerra, sin embargo, se refiere a este pasaje como “la queja resignada de Ana María” (1980: 88). Según

¹¹ Véase también el ensayo de Rosario Castellanos sobre Bombal, titulado “María Luisa Bombal y los arquetipos femeninos” (Castellanos 1995).

¹² Citas de textos de Bombal se refieren a las *Obras completas* (2000), siempre que otra cosa no sea mencionada.

Guerra: “Es importante notar que en esta queja la dependencia existencial de la mujer se atribuye a ‘leyes naturales’, a un ‘ciego destino’ imposible de modificar. La heroína no cuestiona jamás las contradicciones o injusticias del sistema social.” (89) Yo diría más bien que es Guerra quien no cuestiona las contradicciones del texto. El cuestionamiento de Ana María y/o de la narradora empieza ya con la pregunta “¿Por qué, por qué...?”, la pregunta institutiva de todo cuestionamiento, repetida dos veces aquí. Hay aquí una afirmación de la “naturaleza” de la mujer, pero, significativamente, en forma de una pregunta. En el capítulo 3 intentaré demostrar por qué la expresión la “naturaleza de la mujer” no puede ser leída en su sentido tradicional dentro del contexto de *La amortajada*.

Cuando Bombal habla del “destino de las mujeres”, Guerra entiende su uso de la palabra “destino” en el sentido de “*leyes naturales*” y un “*ciego destino*” imposible de modificar, probablemente porque “destino” aparece al lado de “naturaleza” y “siempre”. “Destino” es una palabra que aparece varias veces en *La amortajada*, y dos veces (150 y 151) en las páginas que inmediatamente preceden al pasaje citado arriba (154). La narradora nos cuenta que Ana María despertó llorando, y que: “Si en aquel instante hubiera tenido el valor de no pronunciar ese nombre [‘¡Antonio!’], otro fuera tal vez su destino.” (151) Si Ana María sólo hubiera tenido el valor de no pronunciar el nombre de su marido, “*otro fuera tal vez su destino*”. Leído así, su destino no es, como dice Guerra, “imposible de modificar”; sólo le falta el coraje para hacerlo. El destino de Ana María es un destino sin destino, sin destinación fija y preestablecida. Como caminante caminando por donde no hay caminos, tiene que encontrar el valor para hacer su propio camino. Sólo así puede llegar al destino al que no está destinada. Pero Ana María nunca encuentra este valor en vida. Dice, como la Nora de Ibsen,¹³ “Quiero irme” (149), y se va, pero – a diferencia de Nora – a poco vuelve a su marido. Ana

¹³ Nora a Helmer: “Jeg vil gå herfra nu straks.” / “Quiero irme de aquí ahora mismo.” (La traducción es mía.) *Et dukkehjem* (*Casa de muñecas*), acto III (Ibsen 1993: 84).

María empezó a hacer su propio camino, pero poco después volvió al camino que había sido elegido para ella, cuando, siendo ella todavía muy joven, su padre le había dicho (148): “Chiquilla, abraza a tu novio”, y Ana María lo abrazó. Ana María nunca logra elegir su propio destino, hasta que, enfrentada a la muerte – el destino que a todos nos espera – *elige* la muerte y rechaza la vida, porque “hubiera podido, en efecto, empujar la tapa del ataúd, levantarse y volver derecha y fría, por los caminos, hasta el umbral de su casa” (176). Ana María no elige los caminos que hubieran podido llevarla “hasta el umbral de su casa”, donde la esperan su marido y una vida llena de tedio y sufrimiento. Prefiere la muerte, y por primera vez en su vida – en esa muerte sin muerte que es la vida de Ana María en la “muerte de los vivos” (177) – *elige* su propio destino, su propio camino, que la llevará a su destino final, la “muerte de los muertos” (*Ibíd.*).

Así pues, en suma, cuando Bombal dice que “el destino de las mujeres es remover una pena de amor en una casa ordenada, ante una tapicería inconclusa”, este destino no es un destino propiamente dicho. El determinismo que Guerra encuentra en esta “queja resignada de Ana María” es, a mi juicio, sólo aparente. No se trata de un “ciego destino”, tan inmutable como las “leyes naturales”; el “destino” de la mujer sólo *parece* ser imposible de modificar, sólo parece ser un destino propiamente dicho desde la perspectiva *actual* de Ana María y/o de la narradora. La muerte le enseña otra perspectiva: *la mentira del destino*. El suicidio póstumo – por llamarlo de algún modo – es el acto con que Ana María logra desviarse del camino que había sido elegido para ella y hacer, por primera vez, su propio camino.

Los críticos que identifican a Bombal con la protagonista y/o la narradora de *La amortajada* han leído el pasaje citado arriba sobre el destino de la mujer como una expresión de la propia ideología conservadora de la autora. Bombal dijo en una entrevista con Carmen Merino que:

“La mujer tiene un destino de amar”, mientras que “la misión del hombre en este mundo al parecer no es la misma” (2000: 398)¹⁴ – así que la resonancia del “destino de las mujeres” en *La amortajada* es evidente. Magali Fernández (1988: 31), al afirmar que la autora comparte el concepto de destino de sus personajes, cita precisamente esta idea de Bombal de que la mujer tiene un “destino de amar”.

Cuando Bombal en *La amortajada* habla de la “naturaleza de la mujer” como algo fundamentalmente diferente de la naturaleza del hombre, y como algo que determina el “destino” de la mujer, los críticos lo han leído en un sentido literal. Esta lectura literal proviene no tanto del texto en sí – ésta es por lo menos la tesis que he querido desarrollar aquí – como de las entrevistas con Bombal. En una entrevista que Lucía Guerra hizo con Bombal, publicada en 1982, la autora dijo:

El hombre es intelecto, sabe más, es “*the power in the throne*” mientras la mujer es puro sentimiento. Yo creo que el amor es lo más importante en la vida de una mujer... La mujer es puro corazón, a diferencia del hombre que es la materia gris... (2000^d: 342)¹⁵

Y cuando Agosín entrevistó a Bombal cinco años antes, en 1977, la escritora había expresado la misma idea, pero con más énfasis en la inmutabilidad de la “naturaleza” del sexo femenino:

Quisiera agregar por mi cuenta que no creo que los derechos sociales reconocidos oficialmente en la actualidad a la mujer puedan hacer cambiar lo íntimo de su naturaleza. Creo que somos y seguiremos siendo la eterna mujer. La idealista, sensible, sacrificada, ávida ante todo de dar y recibir amor. (2000: 435)¹⁶

¹⁴ Entrevista originalmente publicada en la revista *Eva*, N^o 1.139, 3 de febrero de 1967, pero incluida en las *Obras completas* de Bombal, p. 397-403 (2000, ed. Lucía Guerra).

¹⁵ Entrevista originalmente publicada en la revista *Hispanic Journal*, vol. 3, N^o 2 (1982), pero incluida (en una versión modificada) en las *Obras completas* de Bombal, p. 325-345 (2000^c, ed. Lucía Guerra).

¹⁶ Entrevista originalmente publicada en la revista *The American Hispanist*, vol. III, N^o 21, noviembre de 1977, pero incluida en las *Obras completas* de Bombal, p. 430-436 (2000, ed. Lucía Guerra).

Kostopulos-Cooperman cita este pasaje como prueba de que Bombal “openly maintained a rather provincial attitude toward the role of women in the modern world” (1988: 5). Lucía Guerra, conociendo esta posición conservadora de Bombal, que según Guerra se expresa tanto en su obra como en las entrevistas, dice al respecto: “La visión de la autora con respecto a la dialéctica de los sexos debe comprenderse [...] dentro del contexto de la ideología dominante en la clase social con la cual ella se identifica.” (1980: 8) Viendo *La amortajada* como una expresión de la propia ideología de la autora, los críticos han destacado que el feminismo de Bombal es implícito, intuitivo o hasta inconsciente. En el capítulo 3 intentaré demostrar por qué la idea de la “eterna mujer” es incompatible con mi lectura de *La amortajada*. Quiero demostrar cómo Bombal al escribir “naturaleza”, “siempre” y “destino”, ya les ha quitado las comillas, y lo único que queda en el texto es la palabra desnuda, una ironía sin ironía.

¿Es *La amortajada* un texto irónico o no? ¿Hay por lo menos pasajes en el texto que se pueden leer irónicamente? ¿Cómo puedo saber si el texto es irónico o no? Éstas son algunas de las preguntas que se mantendrán como en el horizonte de mi lectura. Son preguntas que he prestado de Paul de Man: “It is a very genuine question – whatever you have to do, it would indeed be very helpful and very desirable to know: by what markers, by what devices, by what indications or signals in the text we can decide that a text is ironic or is not?” (1996: 165). Pero como Paul de Man también nos recuerda:

This supposes, of course, that such a thing can be decided, that the decision we make in saying that a text is ironic can be made, and that there are textual elements which allow you to make that decision, independently of problems of intention which might be hidden or might not be apparent. [...] there is a philosophical problem involved in this decision, to decide that a text is ironic or not, and [...] you can always put in question whatever decision you make once you think you have arrived at that decision. (165-166)

Así que quizás cualquier intento de leer *La amortajada* como un texto irónico deba empezar reconociendo su propia imposibilidad. Quizás una interpretación llegue a ser posible sólo cuando se haya confesado la imposibilidad de saber con certeza si el texto es irónico o no. El problema de decidir si el texto es irónico es también una pregunta sobre la intención de la autora, pero no es menos cierto que las entrevistas con la autora no pueden servir para contestar a esta pregunta. Porque la posibilidad de ficción – la posibilidad de literatura – es al mismo tiempo la posibilidad de ironía. Un lector que busca la verdad en las entrevistas, sin los rodeos innecesarios de la literatura, siempre correrá el riesgo de que la autora en las entrevistas no haya dejado de hacer lo que los autores hacen: mentir, crear, ficcionalizar, provocar, jugar con el lenguaje, jugar con el lector. La posibilidad de perjurio en el “testimonio” de Bombal hace imposible conocer su intención con respecto a su obra. Es imposible saber si la autora dice una cosa pero “quiere decir” otra. En torno a los “peligros” que la ironía ofrece a los que se ocupan de la interpretación de una obra – peligros contra los cuales los críticos de la obra de Bombal se han protegido al negar la posibilidad de ironía –, Paul de Man dice:

[...] if this is indeed the case that what is at stake in irony is the possibility of understanding, the possibility of reading, the readability of texts, the possibility of deciding on a meaning or on a multiple set of meanings or on a controlled polysemy of meanings, then we can see that irony would indeed be very dangerous. There would be in irony something very threatening, against which interpreters of literature, who have a stake in the understandability of literature, would want to put themselves on their guard – very legitimate to want [...] to stop, to stabilize, to control the trope. (167)

Por eso, tal vez, en lugar de protegernos contra la posibilidad de la imposibilidad de entender *La amortajada*, debemos más bien reafirmar y enfatizar esta imposibilidad de entender, afirmando así la constante necesidad de releer el texto, de entender el texto de nuevo. María Luisa Bombal ha muerto, pero sigue viva en la crítica de su obra, casi como Ana María en *La amortajada*. Dejémosla en la tumba para que ahí encuentre la paz que le fue concedida a su

personaje, al fin, en la segunda muerte. Es la hora de volver al texto en su desnudez, sin que interfiera la voz de la autora, o por lo menos sin que oigamos esta voz fuera de la escritura, fuera de este fenómeno que siempre ya ha tenido lugar en la escritura, en la lengua, y que hoy llamamos “literatura”.

[...] our guiding aim had been to make the text read as though it had been written in English; in doing so, we quite soon discovered that the English and Spanish languages are not, as is often taken for granted, a set of interchangeable synonyms but are two possible ways of viewing and ordering reality.

Jorge Luis Borges & Norman Thomas di Giovanni
(Prefacio a la traducción inglesa de *El informe de Brodie*)

Capítulo 2

La pregunta olvidada

2.1 ¿Son las *Obras completas* de Bombal “completas”?

Destacar tendencias generales, tal como hicimos en el capítulo anterior, es siempre una operación peligrosa, pero a mi juicio justificable e incluso necesaria dentro del contexto de un estudio literario. Tomando como punto de partida a siete críticos que han escrito sobre *La amortajada*, analizamos cómo esta novela había sido leída e interpretada por la crítica. Existen, por supuesto, otros estudios que podrían haber sido interesantes en relación con este trabajo. Muchos de estos se omitieron porque tratan principalmente otras obras de Bombal, como es el caso del libro de M. Ian Adams (1975), que enfoca la alienación de la protagonista en *La última niebla*. Otros estudios quedaron fuera por razones prácticas, esto es, porque, estando en Noruega, simplemente no me ha sido posible conseguirlos. Esto vale tanto para tesis de maestría y de doctorado inéditas de diferentes universidades en América Latina y en los Estados Unidos, como para artículos y ensayos publicados varios años atrás en diversos diarios y revistas literarias. No me he referido a ningún trabajo inédito.¹⁷ Puesto que se juzgaba necesario hacer una selección, los siete críticos que se discutieron han sido elegidos por dos razones. En primer lugar, porque se supone, con razón o sin ella, que estos siete exegetas representan – por la influencia que han ejercido sobre la recepción de la obra de Bombal en general – la parte más importante de la crítica; y porque se supone, también, que

¹⁷ Entre los estudios que quedaron fuera de la perspectiva del presente trabajo, entonces, está la tesis de maestría de Hege Støyva (2004), el único estudio sobre Bombal que se ha realizado en Noruega.

representan – por los relativamente pocos estudios que existen sobre la autora – una parte considerable de la crítica. Se eligieron estos trabajos porque, en segundo lugar, estudian la obra de Bombal en su conjunto.

Lucía Guerra, por ejemplo, destaca que ella, como una de las primeras, estudia el corpus *total* de la obra de Bombal (1980: 8). Pero, ¿qué es el “corpus total” de su obra? El corpus total, se supone, es todo lo que Guerra misma, como editora de las *Obras completas* (1996) de Bombal, incluyó en esta compilación. Sin embargo, las *Obras completas* de un autor nunca son, y nunca pueden ser, “completas”, porque nunca incluyen *todo* lo que un autor escribió o dijo. Michel Foucault ha señalado esta problemática:

Mais supposons qu'on ait affaire à un auteur : est-ce que tout ce qu'il a écrit ou dit, tout ce qu'il a laissé derrière lui fait partie de son œuvre? Problème à la fois théorique et technique. Quand on entreprend de publier, par exemple, les œuvres de Nietzsche, où faut-il s'arrêter? Il faut tout publier, bien sûr, mais que veut dire ce « tout »? Tout ce que Nietzsche a publié lui-même, c'est entendu. Les brouillons de ses œuvres? Évidemment. Les projets d'aphorismes? Oui. Les ratures également, les notes au bas de carnets? Oui. Mais quand, à l'intérieur d'un carnet rempli d'aphorismes, on trouve une référence, l'indication d'un rendez-vous ou d'une adresse, une note de blanchisserie : œuvre, ou pas œuvre? Mais pourquoi pas? Et cela indéfiniment. Parmi les millions de traces laissées par quelqu'un après sa mort, comment peut-on définir une œuvre? La théorie de l'œuvre n'existe pas, et ceux qui, ingénument, entreprennent d'éditer des œuvres manquent d'une telle théorie et leur travail empirique s'en trouve bien vite paralysé. (2001^b: 822)

Una edición de las *Obras completas* de un escritor debe incorporar *toda* su obra, pero, como nota Foucault, ¿qué es “todo”? La teoría de la obra (“*La théorie de l'œuvre*”) no existe, y el que emprenda el trabajo empírico de redactar las *Obras completas* de un autor siempre tendrá que enfrentarse con el tipo de problemas que Foucault señala arriba.

Las *Obras completas* de Bombal, compiladas por Guerra, incluyen todo lo que Bombal llegó a publicar en español, omitiendo (no explícitamente) las dos novelas que Bombal publicó en inglés: *House of Mist* y *The Shrouded Woman*, la primera supuestamente una novela “basada sobre” *La última niebla*, y la otra una “traducción” de *La amortajada*. Guerra no reconoce – al parecer por lo menos – *House of Mist* y *The Shrouded Woman* como “obras” de Bombal, aunque llevan la firma de la autora. Omite lo que Bombal “adaptó” o “tradujo”, e incluye lo que Bombal “escribió”, es decir, todo lo que Bombal publicó *en castellano*. Pero, ¿por qué son las *Obras completas* de Bombal tan obviamente incompletas? ¿Por qué omite la editora las dos novelas escritas en inglés? No son, pues, las *Obras completas* “en castellano” de Bombal sino, simplemente, “completas”. ¿Será por cuestión de derechos de propiedad literaria? Es notable, en todo caso, que la editora no mencione, y mucho menos justifique, su omisión de los textos en inglés. ¿No son las novelas en inglés lo suficientemente “originales” como para merecer un lugar en las *Obras completas*? Guerra, no sólo la editora de las *Obras completas* de Bombal sino también una reconocida crítica de su obra, parece defender una distinción entre Bombal la *escritora* y Bombal la *traductora*.

2.2 La amortajada: ¿tres textos?

¿Es posible hacer una distinción entre Bombal como escritora y Bombal como traductora de su propia obra? Como se verá, Bombal sólo “tradujo” una obra: *The Shrouded Woman*. Pero, ¿es en realidad *The Shrouded Woman* una “traducción”? Si no, ¿cuál es su relación a *La amortajada*? La pregunta que quiero hacer aquí podría también ser formulada de la siguiente manera: ¿Qué es *The Shrouded Woman*? Ningún crítico que yo conozca haya tratado este

problema, y lo extraño no es la ausencia de una respuesta a la pregunta sino la ausencia de la pregunta misma. La crítica, en general, no se ha ocupado de los textos en inglés de Bombal.¹⁸

La pregunta del estado ontológico de *The Shrouded Woman* sirve aquí como punto de partida para una discusión del cuestionamiento al que Bombal somete la categoría de la obra literaria a través de la relación enigmática entre tres textos firmados con el mismo nombre y el mismo título. Porque, como se verá, hay diferencias significantes no sólo entre el texto español y el texto inglés, sino también – y me parece interesante que Lucía Guerra no mencione esto en su “Introducción” a las *Obras completas* de Bombal (Guerra 2000) – entre la primera edición de *La amortajada* y las ediciones posteriores a la publicación de *The Shrouded Woman* (entre las cuales la edición de 1962 fue la primera).¹⁹

En 1942 María Luisa Bombal se trasladó a los Estados Unidos. Cinco años después, en 1947, publicó *House of Mist*. En un prólogo a una edición de 1995, que contiene tanto *House of Mist* como *The Shrouded Woman*, Naomi Lindstrom, también la autora de un estudio sobre la obra de Bombal (Lindstrom 1987), nota:

La última niebla is the basis of the lengthier work that Farrar, Straus published in 1947 as *House of Mist*, the text reprinted here. However, in the course of producing her own English version of her novel, Bombal felt free to make significant revisions and add entirely new segments. (1995: vii)

Es cierto que las diferencias entre *House of Mist* y *La última niebla* son tantas y de un carácter tan radical que no podemos sino hablar de una novela “basada sobre” otra, e incluso ello sería,

¹⁸ Una excepción es “House of Mist: House of Mirrors” de Suzanne Jill Levine (1987).

¹⁹ Según la bibliografía compuesta por Jorge Román-Lagunas (1987), la edición de 1962 fue la primera que se publicó después de la publicación de *The Shrouded Woman* en 1948. A pesar de varios intentos, no me ha sido posible consultarla. Una edición que sí he tenido la oportunidad de consultar es la octava (de 1973), la cual incorpora los cambios hechos por Bombal, al igual que todas las ediciones posteriores que he visto. En todo caso, lo que sí está claro es que Bombal no pudo haber introducido los cambios antes de la publicación de la tercera edición (de 1962) siempre que no los introdujera ya en la segunda edición (de 1941), que tampoco he podido consultar. Según Román-Lagunas, en 1987 *La amortajada* ya se había publicado en dieciocho ediciones.

para mí, una exageración. *La última niebla*, publicada en 1934, tiene poco o nada en común con la novela que apareció en inglés en 1947. El propio título *House of Mist* anuncia una ruptura con el texto español. En 1948, sin embargo, Bombal publicó *The Shrouded Woman*,²⁰ una “traducción”, según la autora misma, de *La amortajada*, que había aparecido en español diez años antes. En el prólogo citado arriba, Lindstrom dice:

Bombal’s *La amortajada*, published in 1938 by Sur, was awarded the Premio Municipal de Novela in Santiago de Chile. It appeared in 1948 as *The Shrouded Woman*, again in the author’s own translation. In this case, *the English version does not represent a drastic departure from the Spanish original*. (ix, el énfasis es mío)

¿Qué constituiría “a drastic departure from the Spanish original”? Es evidente que, para Lindstrom, *The Shrouded Woman* es una traducción, a diferencia de *House of Mist*, porque ahí sí se encuentra “a drastic departure from the Spanish original”. Ésta parece ser la posición de la crítica en general y, también, la propia posición de Bombal, la cual es, sin embargo, una posición cuestionable. En una carta dirigida a Lucía Guerra y Richard Cunningham, fechada “Viña del Mar, 27 febrero 1978”, Bombal escribe:

En la edición en inglés *The Shrouded Woman* intercalé *La historia de María Griselda* más dos nuevos episodios cortos, todo escrito naturalmente por mí en castellano y traducido por mí al inglés. Dichos episodios salvo el del “Padre Carlos”, no van ni fueron en mis pasadas ediciones y no irán en mis futuras ediciones en castellano de *La amortajada*. (2000^c: 368)

Todo esto aparece bajo “Nota a)” sobre “*The Shrouded Woman*, traducción mía del castellano al inglés de mi novela *La amortajada*” (*Ibíd.*). La carta deja constancia de que Bombal quiere enfatizar que *The Shrouded Woman* es una traducción. Con respecto a *House of Mist*, Bombal

²⁰ Mi lectura de la primera edición de *The Shrouded Woman* (Bombal 1948), publicada por la editorial Farrar, Straus and Company, no reveló ninguna diferencia substancial entre esa edición y la publicada por University of Texas Press (Bombal 1995^b), a la que me referiré a continuación. Curiosamente, sin embargo, la primera edición no dice, ni en la cubierta ni en ningún otro lugar, que se trate de una traducción, mientras que en la cubierta de la edición posterior está escrito: “Translated from Spanish by the author”.

señala que “[...] es una nueva novela, versión en inglés (basada sobre mi novela en castellano *La última niebla*) y escrita directamente al inglés por mí.” (*Ibíd.*) Obviamente, no podemos averiguar si *House of Mist* en realidad fue escrita *directamente* en inglés, y tampoco si todo lo que Bombal intercaló en *The Shrouded Woman* fue escrito *naturalmente* en castellano y luego traducido al inglés. En lo que se refiere a *La historia de María Griselda* y los “dos nuevos episodios cortos” (el énfasis es de Bombal), la escritora explica que intercaló todo ello “a fin de dar mayor volumen a la novela, según pedido de mis agentes” (*Ibíd.*). Bombal también destaca que, a su juicio, “hay que dejar la edición de *The Shrouded Woman* tal cual apareció en inglés ya que fue conocida y obtuvo éxito en dicho idioma y en dicha forma” (*Ibíd.*). No quiere, sin embargo, incorporar dichos episodios (salvo el del “Padre Carlos”) en las ediciones futuras en castellano de *La amortajada*.

El episodio del “Padre Carlos” al que Bombal alude aquí es, se supone, el discurso que el padre Carlos da en el entierro de Ana María (*LA*: 168-175).²¹ Este discurso no aparece en la primera edición de *La amortajada* (*LA*¹⁹³⁸: 119), y es el único de los tres nuevos episodios mencionados por Bombal que, según ella, irá en sus futuras ediciones de *La amortajada*.

Aparte de la incorporación del episodio del “Padre Carlos” y del cuento “La historia de María Griselda”, habría, entonces, sólo *un* nuevo episodio más en *The Shrouded Woman*. Se supone que la autora se refiere aquí al capítulo veinte (*SW*: 230-248) en la versión inglesa, donde se introduce a Sofía, la esposa de Ricardo. No obstante, lo interesante aquí es que Bombal no sólo intercaló en su “traducción” al inglés “*La historia de María Griselda* más dos nuevos episodios cortos”.

²¹ A continuación, se referirá a la versión de *La amortajada* en las *Obras completas* de Bombal (2000^a) como *LA*, a la primera edición de *La amortajada* (1938) como *LA*¹⁹³⁸, y a *The Shrouded Woman* (1995^b) como *SW*.

Una lectura comparativa de *The Shrouded Woman* y *La amortajada* revela una relación profundamente intrincada entre los dos textos. Compararlos es como entrar en un laberinto de adiciones, omisiones y reformulaciones significantes. Las intercalaciones claramente exceden el número señalado por Bombal en la carta citada arriba, y también es cuestionable si se trate de episodios *cortos*, en particular si tomamos en cuenta el tamaño de la novela. Como intentaré demostrar, no se trata de una relación *simple* – una relación que quizás nunca es y nunca puede ser “simple” – entre “traducción” y “original”. *The Shrouded Woman* es un texto que ha sido radicalmente reescrito y reorganizado.

En primer lugar, *The Shrouded Woman* se ha dividido en veintiséis capítulos, a diferencia de *La amortajada*, que se divide por espacios blancos. Además, muchas veces se han omitido estos espacios blancos en la versión inglesa. Esto es lo que ocurre, por ejemplo, cuando Ana María empieza a narrar por primera vez (*LA*: 101; *SW*: 160) y la narración cambia de tercera a primera persona, lugar en el que se ha quitado también el guión, que suele indicar la intervención de un interlocutor nuevo sin tener que poner su nombre. Algo parecido ocurre cuando la protagonista se dirige por primera vez a su hermana, Alicia (*LA*: 120; *SW*: 178). El cambio en la narración de tercera a primera persona es anunciado en el texto español por un guión y por las comillas que encierran la oración en la que el cambio ocurre, caso que no se da en la versión inglesa. La omisión de espacios blancos, comillas y guiones – marcadores textuales que sirven para introducir a interlocutores nuevos – aumenta la dificultad de determinar quién habla; es como si Bombal quisiera reducir gráficamente la distancia entre la protagonista y la narradora.

Entre las diferencias más obvias en cuanto al contenido nuevo que Bombal introduce en *The Shrouded Woman*, se destacan los capítulos nueve (*SW*: 180-182), doce (*SW*: 184-204), trece

(SW: 204) y veinte (SW: 230-248). En el capítulo nueve Ana María se dirige a su hermano, Luis, personaje cuyo nombre aparece una sola vez en *La amortajada* (LA: 172), pero de quien no sabemos nada más que su nombre. Todo este capítulo es nuevo. Incluso se introducen dos personajes nuevos aquí: Elena, la novia o amante de Luis, y Luz-Margarita, con quien Luis se casa finalmente (en el texto inglés). Los capítulos doce y trece son una incorporación (en una versión modificada, en particular la introducción) del cuento “La historia de María Griselda”, que Bombal había publicado en castellano en la revista *Norte* en 1946, es decir, dos años antes de la publicación de *The Shrouded Woman*. Salvo la primera página (aproximadamente), todo el capítulo veinte es nuevo. Introduce un personaje que *La amortajada* no tiene: Sofia, la esposa de Ricardo. Además de estas adiciones muy voluminosas, todo el capítulo diecisiete (SW: 216-217, menos que una página en total) es nuevo, y el capítulo cuatro contiene aproximadamente cuatro páginas de material nuevo (SW: 165-167; 170-171; 173-174). Finalmente, los capítulos veintidós y veintitrés introducen un párrafo nuevo cada uno (SW: 249 y 258).

Esta lista de “contenido nuevo” no es, no pretende ser y tal vez *no pueda ser* exhaustiva. Me he limitado a destacar sólo las adiciones más obvias. Sería imposible, y en todo caso prolijo, enumerar *todas* las diferencias entre las dos ediciones, porque muchas veces se trata de *reformulaciones* que expresan *más o menos* la misma idea que el texto español, o que mantienen algún parentesco con él, pero que difícilmente puedan ser consideradas como “traducciones”. Resulta imposible determinar dónde empieza la reformulación y acaba la traducción, o bien dónde empieza la traducción y acaba la reformulación. La imposibilidad de hacer una lista exhaustiva de “contenido nuevo” reside también, a un nivel más general, en la imposibilidad de distinguir claramente entre *contenido* y *forma*.

Lo que sí está claro es que *The Shrouded Woman* contiene más adiciones que omisiones. En lo que se refiere a las omisiones, se trata principalmente de palabras u oraciones, y casi sólo de palabras y oraciones provenientes de pasajes que no se encontraban en la primera edición de *La amortajada*. Una oración omitida por completo en *The Shrouded Woman* es la siguiente: “Alicia se desplomó sobre el hombro de su marido, compasivo con ella por excepción.” (LA: 175) Otro ejemplo es Doro – “el muchacho que ayudaba en la huerta” (LA: 173) – un personaje “secundario” en *La amortajada* que no existe en la versión inglesa. También llama la atención que el nombre, no el personaje en sí, del padre de Ana María, don Gonzalo, se haya omitido en el texto inglés (LA: 169; SW: 254). Curiosamente, “las dos niñas Rozas” (LA: 170) se llaman “the two little Rodriguez girls” en la versión inglesa (SW: 254), y el cochero sin nombre de Ana María en *La amortajada* se llama Juan de Dios en *The Shrouded Woman*. Donde Doro habla en la versión en castellano (LA: 175), el cochero lo hace en el texto inglés (SW: 257). Sin embargo, todos estos ejemplos provienen, como ya queda dicho, de pasajes que no se encuentran en la edición de 1938 de *La amortajada*.

Otro ejemplo de dichos pasajes, que según Bombal fueron escritos *naturalmente* en castellano y luego *traducidos* al inglés, es el siguiente:

–Pero, si yo no tengo alma, padre. ¿No lo sabía?
Te oigo todavía suspirar con fingida tristeza a fin
atajar mis amonestaciones. (168)

“I have no soul, Padre, I have no soul!” I can still
hear you repeating, with a smile, striving not to
listen when I said I well knew you had a soul, a
tender, pure soul which you did not want to see or
acknowledge for fear of having to give up, because
of it, all the passions and sadness of this life. (253)

¿Es posible hacer una distinción *clara* aquí entre lo que es “creación” y lo que es “traducción”, dónde y cuándo acaba una y empieza la otra? Como se puede ver, el propio tamaño del

pasaje citado aumenta notablemente al pasar de español al inglés, y el significado evidentemente cambia también.

The Shrouded Woman está llena ejemplos semejantes, y en vista de todo lo anterior resulta absurda la ya citada tesis de Lindstrom: “*the English version does not represent a drastic departure from the Spanish original*”. También queda claro por qué los datos que Bombal da acerca de su “traducción” son incorrectos o al menos insuficientes. En la carta de 1978 dirigida a Lucía Guerra y su entonces marido Richard Cunningham – una carta “netamente profesional”, según Bombal (2000^o: 369) – la escritora dice que intercaló “*La historia de María Griselda más dos nuevos episodios cortos*” (368) en *The Shrouded Woman*. Sobran, entonces, los capítulos nueve (SW: 180-182) y diecisiete (SW: 216-217), más una significativa serie de otras adiciones, omisiones y reformulaciones que la escritora ignora mencionar en la carta citada.

Sin embargo, muchas veces los cambios hechos por Bombal en su “traducción” al inglés no son tan conspicuos como en el ejemplo arriba. Nótese lo que ocurre, por ejemplo, cuando Bombal “traduce” el siguiente pasaje:

–“Iremos mañana –suspiraba el enamorado marido apenas el coche franqueaba el portal–, “hoy déjame mirarte, déjame quererte”. Y vagaban al azar. (147)

“Let’s go tomorrow,” the enamored husband would say. “Today let me look at you, let me make love to you.” And they would drive about at random. (221)

Cuando “déjame quererte” se traduce como “*let me make love to you*”, y no como **let me love you*”, el significado de la oración evidentemente ya no es el mismo. Otro ejemplo, más fácil de notar, es de “La historia de María Griselda” – un cuento, según Bombal, “traducido” al inglés e “intercalado” en *The Shrouded Woman*:

Sólo Dios, por haber creado a un ser tan prodigiosamente bello, era el de la culpa. (2000^b: 249)

Only God, assuming that there is a God, was to blame... for having created a being so prodigiously beautiful, a being such that when one has known her, one must go on seeing her every day, in order to be able to live. (SW: 197)

Las oraciones “*assuming that there is a God*” y “*a being such that when...*” son oraciones intercaladas en un cuento que Bombal “tradujo” y luego “intercaló” en otra “traducción” (*The Shrouded Woman*). Este tipo de “intercalaciones” evidentemente afectan la interpretación, y lo mismo se aplica a todo el “material nuevo” señalado arriba. Hay, por ejemplo, un párrafo justo al final del capítulo veintitrés en *The Shrouded Woman*, en el que Ana María, después del discurso que el padre Carlos da en su entierro, dice:

And to you, my Father, my friend, I say farewell too and also thank you ... thank you once more, and if I ever know another death beyond this one, so sweet, so earthly, I'm going through now, I pray that your blessing remain with me to sustain me before God's infinite Justice, Light and Love. (SW: 258)

De todo lo que Bombal intercaló en *The Shrouded Woman*, el episodio del “Padre Carlos” era, según la autora, el único que iría en sus futuras ediciones de *La amortajada*. El párrafo citado aquí, sin embargo, no se encuentra en las ediciones posteriores en castellano, en las que Ana María se queda callada después del discurso del padre Carlos.

¿Por qué omitió Bombal precisamente esta parte y, al parecer, sólo esta parte del discurso?

Quizás en vez de hacernos la pregunta ¿Por qué?, debemos más bien preguntarnos, a un nivel más general, si podemos legítimamente hacernos esta pregunta. Hay, me parece, un problema filosófico relacionado con la pregunta ¿Por qué? aquí, puesto que no podemos hacerla independientemente de problemas acerca de la intención del texto. ¿Puedo, por ejemplo, legítimamente criticar a Bombal por haber traducido “déjame quererte” como “*let me make love to you*”? ¿Por qué lo tradujo así? ¿Fue un error o fue intencional? ¿Por qué, al intercalar

el discurso del padre Carlos en *La amortajada*, decidió Bombal omitir un solo párrafo? ¿Es posible contestar a este tipo de preguntas sin entrar en una discusión de las motivaciones del texto? Lo cierto es que si otra persona hubiera traducido *La amortajada* al inglés, haciendo los mismos cambios que Bombal realizó, le habríamos preguntado: “¿Por qué?”, y la habríamos criticado por haber traicionado las intenciones del texto. Su traducción no habría sido “aceptada”.

En general, se pide al traductor que diga *todo* y *sólo* lo que dice el original, y que lo diga *lo mejor posible*. Decir *todo* y *sólo* lo dicho por el autor es *no omitir* nada de lo dicho por él *ni añadirle* nada, y es evidente que Bombal, en este sentido, no respeta la tarea tradicionalmente asignada al traductor. “La tarea del traductor” (“Die Aufgabe des Übersetzters”) es el título del conocido y profundamente enigmático texto de Walter Benjamin sobre traducción. En “Des Tours de Babel”, Derrida ha comentado este título de Benjamin: “Le titre dit [...], dès son premier mot, la tâche (*Aufgabe*), la mission à laquelle on est (toujours par l’autre) destiné, l’engagement, le devoir, la dette, la responsabilité. Il y va déjà d’une loi, d’une injonction dont le traducteur doit répondre.” (1985: 219) Para Bombal, como poseedora de los derechos de su propio texto, el *copyright*, no hay ninguna ley, ningún orden o mandato al que tiene que responder. La responsabilidad y el compromiso (*l’engagement*) del traductor moderno no son sólo de un carácter ético. Es decir, el traductor no sólo *se siente* responsable al original; el sistema legal le impone restricciones en cuanto a la “libertad artística”. Así que, también por razones jurídicas, un autor que se traduce a sí mismo se puede permitir *más que* un traductor cualquiera. La ley no le obliga a ser “fiel” al original. Un auto-traductor, como creador del original, puede ser más original en el momento de traducir. Puede ir más allá de lo que un traductor “normal” puede, porque se considera que los cambios que hace en su propio texto son “legítimos”, tanto desde una perspectiva jurídica como desde un punto de vista “ético”.

Lo que señalábamos arriba (que la traducción debe decir *todo* y *sólo* lo que dice el original, y decirlo *lo mejor posible*) se traduce al lenguaje jurídico de la siguiente manera: la originalidad de la traducción consiste sola y únicamente en la originalidad de la *expresión*. En “Des Tours de Babel”, Derrida cita del Código Penal francés: “Les traductions sont des œuvres qui sont originales seulement par l’expression.” (241) Habiendo mostrado las restricciones paradójicas y las dudosas distinciones en las que se basa la legislación francesa acerca de los derechos de propiedad literaria, Derrida destaca:

On relèvera au passage que la *tâche du traducteur*, confinée dans le duel des langues (jamais plus de deux langues), ne donne lieu qu’à “effort créateur” (effort et tendance plutôt qu’achèvement, labeur artisanal plutôt que performance d’artiste), et quand le traducteur “crée,” c’est comme un peintre qui copie son modèle (comparaison saugrenue à plus d’un titre, est-il utile de l’expliquer?). (242)

Desde un punto de vista jurídico (según Derrida, éste parece ser el punto de vista no sólo de la legislación francesa, sino de la legislación occidental en general), el traductor “crea” tal como un pintor *copia* su modelo. Esta comparación es, como señala Derrida, “saugrenue” (absurda), y se vuelve aun más absurda si la aplicamos a la “traducción” de Bombal.

Sin embargo, las dificultades y las contradicciones con que la legislación se enfrenta al querer distinguir entre lo que es “traducción” y lo que es “creación”, son – en parte por lo menos – las mismas que las que surgen cuando uno pretende hacer esa distinción en *The Shrouded Woman*. A pesar de que resulte obvio en muchos casos que Bombal ha introducido “contenido nuevo”, este modo de dividir el texto presupone una distinción más o menos rigurosa entre *contenido* y *forma*. Hay pasajes en *The Shrouded Woman* que revelan lo profundamente problemático que es esta manera de describir la relación entre dos textos en dos idiomas distintos. Y si bien es cierto que Bombal, como decíamos, introduce “contenido nuevo”, y que reorganiza y reescribe el texto español de tal modo que resulte más que cuestionable llamar a

The Shrouded Woman una “traducción”, hay que tenerse siempre presente que toda traducción implica, de una u otra manera, una modificación del original.

Porque, habiendo dicho todo lo anterior, no hay que olvidar que *la mayor parte* del material textual en *The Shrouded Woman* se podría fácilmente, y con razón incluso, considerar como una “traducción” de pasajes en *La amortajada*. El texto inglés sigue siendo “fiel” al español hasta bien entrado en la página nueve (SW: 165), y las “traducciones” de Bombal *en general* no son radicalmente “libres”. Lo contrario suele más bien ser el caso:

No llores, no llores, ¡si supieras! Continuaré alentando en ti y evolucionando y cambiando como si estuviera viva; me amarás, me desearás y volverás a quererme. Y tal vez mueras tú, antes que yo me agote y muera en ti. No llores... (162)

But don't cry, don't cry! If you only knew! I shall continue to breathe within you and to evolve in you and to change as if I were alive; you will love me, you will reject me and you will love me again. And perhaps you yourself will die before I become exhausted and die in you. Don't cry... (249)

Este pasaje, quizás uno de los más bellos tanto en *La amortajada* como en *The Shrouded Woman*, deja constancia de la habilidad de Bombal como traductora. Ana María se dirige aquí a su hija, Anita, consolándola suavemente, pero también en vano, puesto que la hija no puede oírla – sugiriéndose así, tal vez, que el consuelo dirigido a Anita lo dirija la amortajada a sí misma también antes de sumergirse en la noche eterna de la muerte. A través de la memoria de mi hija, la amortajada se dice a sí misma, continuaré evolucionado y cambiando *como si estuviera viva*.

La “traducción” al inglés aquí logra captar tanto el significado como el ritmo del texto español, conservando así la belleza del lenguaje. En general, Bombal logra, a mi entender, una afortunada transposición poética del texto español, aunque no es menos cierto que esta transposición al inglés da a luz a evidentes adiciones y significantes reformulaciones que un traductor cualquiera no hubiera podido permitirse hacer. ¿Es, entonces, *The Shrouded Woman*

una “traducción” o no? ¿Es una “traducción” o más bien *otro* “original”, una obra “nueva”?
¿O deberíamos tal vez inventar otro nombre, una categoría nueva quizás, para designarla?

El término “auto-traducción” implica, a mi juicio, la existencia de tal categoría. Aunque muchos escritores han traducido las obras de otros autores, muy pocos han traducido su propia obra. Tal vez el caso más famoso es el de Samuel Beckett, quien, escribiendo tanto en inglés como en francés, tradujo casi su toda obra, o de francés al inglés o de inglés al francés. En su estudio “Samuel Beckett Self-Translator”, Ruby Cohn (1961) ha observado:

Once the war was over, reestablished [*sic*] in a Paris that had lost Joyce and many of his entourage, Beckett shifted from his native English to French for fiction and drama. At the same time, he began his unprecedented series of self-translations which are unique in the history of literature. (1961: 613)

Como fenómeno literario por lo menos, las auto-traducciones de Beckett no son, sin embargo, “*unique in the history of literature*”. Son quizás “*unique*” y “*unprecedented*” como una *serie* de auto-traducciones, pero no como el fenómeno en sí. Jan W. Hokenson y Marcella Munson han mostrado en su libro *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation* (Hokenson & Munson 2007) que la auto-traducción se practica en el Occidente desde hace ya varios siglos, y que el fenómeno no es “moderno”:

What is the bilingual text? [...] the bilingual text is a self-translation, authored by a writer who can compose in different languages and who translates his or her own texts from one language into another. Such self-translators have long been neglected in literary history and translation theory, and it is still often assumed that they are just rather idiosyncratic anomalies, mostly preening polyglots or mal-adaptive immigrants. Yet the tradition of the bilingual writer creating *a single text in two languages*, smoothly spanning different audiences, is a rich and venerable one, arising in Greco-Roman antiquity and thriving in the European Middle Ages and Renaissance. Self-translation was a common practice in the ambient translingual world of early modern Europe, when bilingualism was the norm, and writers increasingly translated between Latin and vernaculars. (2007: 1, el énfasis es mío)

La observación de Hokenson & Munson de que “*self-translators have long been neglected in literary history and translation theory*” es confirmada por la falta de atención a este aspecto de la obra de Bombal por parte de la crítica. Me ha sido imposible encontrar un solo estudio que trate el tema. Los críticos lo pasan por alto, e incluso el mencionado estudio de Hokenson & Munson, un estudio con una perspectiva histórica sobre la auto-traducción, olvida incluir a Bombal. Entre los diez auto-traductores estudiados por Hokenson & Munson, dos escriben en (y se traducen a) castellano: Sor Juana Inés de la Cruz, quien tradujo algunos de sus propios poemas, o de español al latín o de latín al español; y Rosario Ferré, una autora portorriqueña escribiendo tanto en inglés como en castellano, y traduciendo a sí misma a cualquiera de las dos lenguas.

La pregunta que surge aquí es si, en el caso de la auto-traducción – y también, diría yo, en el caso de la traducción en general –, ¿se trata realmente de “*a single text in two languages*”? En lo que se refiere a la relación entre *La amortajada* y *The Shrouded Woman*, es difícil hablar de “un solo texto en dos idiomas”. No sólo difícil, quizás, sino imposible, pues *The Shrouded Woman* introduce *contenido* nuevo, incluso personajes nuevos. A diferencia de, por ejemplo, *Malone meurt/Malone Dies* de Beckett (St-Pierre 1996: 237-238), *La amortajada/The Shrouded Woman* contiene más adiciones que omisiones. En realidad, casi no hay omisiones. La dificultad de hablar de la “singularidad” de *La amortajada/The Shrouded Woman* aumenta aun más cuando tomamos en cuenta que – otro aspecto descuidado por la crítica – existen por lo menos dos versiones diferentes de *La amortajada*.

La carta que Bombal envió a Lucía Guerra y Richard Cunningham en 1978 (citada arriba) deja constancia de que el episodio del “Padre Carlos” (cerca de mil palabras) irá en las futuras ediciones en castellano de la novela, y que, por consiguiente, las ediciones posteriores a la

publicación de *The Shrouded Woman* (1948) no serán idénticas a las que se publicaron antes de esa fecha. Sin embargo, la edición de *La amortajada* incluida en las *Obras completas* de Bombal, y todas las demás ediciones que he visto, contienen aproximadamente 3400 palabras más que la primera edición (Bombal 1938). Dos textos, entonces, – uno publicado por la editorial Sur en 1938, y otro publicado en 1962 (*ex hypothesi*)²² – llevan el mismo título y la misma firma. El hecho de que ambos se llamen *La amortajada* y estén firmados por “María Luisa Bombal” debería garantizar cierta unidad, cierta identidad o simetría. Muy al contrario, nos enfrentamos con una disimetría radical.²³

Mi lectura de la primera edición no reveló ninguna omisión que hubiera ocurrido en las ediciones posteriores a 1948, pero varias adiciones. Se trata de párrafos enteros intercalados *entre* otros párrafos idénticos a los de las ediciones posteriores. Los dos párrafos que introducen y describen a Zoila (la niñera de Ana María) en las primeras páginas de *La amortajada*, por ejemplo, no están en la primera edición. Zoila, en realidad, es un personaje al que se refiere con muy poca frecuencia en la edición de 1938. Todo el pasaje en el que Ana María le habla a su hermana del “Dios que me imponía la religión” (*LA*: 122-123, una página en total) tampoco está en la primera edición. Bombal intercala los nuevos párrafos en ocho lugares diferentes (*LA*: 98-99; 102; 119-120; 122-123; 154-157; 168-175).

Curiosamente, sólo descubrí (no digo que no pueda haber otras) dos oraciones que Bombal había cambiado o reescrito. El primero de estos cambios me parece más o menos “inocente”:

²² Véase p. 37, nota 18.

²³ Naturalmente, varios autores han “reeditado” y “reescrito” sus libros, pero no – me parece – de una manera tan radical como Bombal. Nótese lo que el editor de *To the Lighthouse* escribe: “As was her usual practice, Virginia Woolf continued to revise *To the Lighthouse* at proof stage, using one set of proofs for the Hogarth Press edition and another for Harcourt, Brace. Although these two simultaneous first editions should, in theory, be identical, there are in fact considerable differences between them.” (Woolf 1990: xii, “Publisher’s Note”) A diferencia del caso de Woolf, las dos ediciones de Bombal no se publicaron simultáneamente, y los cambios y adiciones que Bombal hace son – a mi entender – mucho más radicales que los de Woolf. Woolf reescribe más que añade, Bombal añade más que reescribe. Por supuesto, todo autor reescribe su texto varias veces – lo cual es parte del proceso artístico –, pero lo hace, en general, antes de publicarlo y no después, como lo hizo Bombal.

Y sobre todo este mundo, por el que muerta se desliza, se detiene, se cierne eterna, la lívida luz de un relámpago. (LA¹⁹³⁸: 109)

Y sobre todo este mundo por el que muerta se desliza, parece haberse detenido y cernirse, eterna, la lívida luz de un relámpago. (LA: 161-162)

Aunque aparentemente inocente, tanto el ritmo (nótese la desaparición de la primera coma) como el significado cambian. La primera oración es afirmativa: la lívida luz de un relámpago “se detiene, se cierne eterna”, a diferencia de la última oración, en la que la misma lívida luz de un relámpago sólo “parece haberse detenido y cernirse, eterna”. Sin embargo, la otra oración que descubrí que Bombal había reescrito es, para mí, más interesante – sobre todo porque la analizaré y discutiré en el capítulo 3:

¡Oh, Alicia, tal vez yo no tenga alma! (LA¹⁹³⁸: 48)

Y es posible, más que posible, Alicia, que yo no tenga alma. (LA: 123)

Lo que en la edición de 1938 es una posibilidad, esto es, que Ana María *tal vez* no tenga alma, se convierte en probabilidad en las ediciones posteriores; ya no es sólo posible sino *más que posible* que Ana María no tenga alma (nótese también la desaparición del apóstrofe y de los signos de exclamación).

También es interesante aquí que la “traducción” al inglés se parezca más a la primera oración que a la última: “Or perhaps it might be, Alicia, that I have no soul!” (SW: 179) Bombal, en este caso, parece *traducir* de la primera edición (aunque el apóstrofe también desaparece en la “traducción”), pero *reescribe* en español esta misma oración que parece haberse *traducido* al inglés. Otro detalle curioso es que mi lectura de *La amortajada* en el capítulo 3 enfatizará el hecho de que Bombal en cierto pasaje escriba la palabra “Tierra” con mayúscula, un detalle que habría sido imposible enfatizar si yo hubiera analizado la primera edición, en la que la

misma palabra se escribe con minúscula. Con la sola excepción de esta letra, el pasaje en cuestión es idéntico en ambas ediciones, como lo son *casi* todos los pasajes.

Aparte de los párrafos *nuevos* y enteros, no fui capaz de descubrir más de estas tres reformulaciones o “anomalías”. En todo caso, la relación asimétrica entre la primera edición de *La amortajada* y la edición “moderna” (por llamarla de algún modo) – ¿deberíamos quizás hablar de *La(s) amortajada(s)*? – es evidente. El libro que Borges leyó en 1938, el “original” en el sentido temporal y cronológico de la palabra, no es el mismo que el que se suele leer hoy. En realidad, la edición “moderna”, la que en general se lee, es como un palimpsesto, es decir, un manuscrito que conserva huellas de una escritura anterior borrada artificialmente.

Si tomamos en cuenta la existencia (descuidada por la crítica) de *The Shrouded Woman* – una “traducción” que lleva la misma firma y, traducido al inglés, el mismo título que los dos (¿hay más?) textos en castellano –, tenemos *tres versiones distintas del mismo texto*, cuya relación es, me parece, profundamente complicada y, además, enigmática.

¿Cuál versión o cuál texto deberíamos leer, entonces? ¿Los tres? ¿Sólo los dos en castellano? ¿Sólo la edición “moderna” o quizás sólo la primera edición? ¿Cuáles serían nuestros argumentos para elegir sólo uno? ¿Podemos legítimamente excluir la primera edición por ser “menos completa” que la edición “moderna”, y al mismo tiempo tratar con indiferencia *The Shrouded Woman*, una obra que *en cierto sentido* es (aunque en otro idioma) “más completa” que ambas ediciones en castellano? ¿Tal vez ninguno de los tres textos sea completo en sí, sino sólo en su conjunto? ¿Son textos complementarios? ¿Hay alguna interdependencia entre ellos?

Ésta es, me parece, la “hipótesis” de Brian T. Fitch con respecto a las auto-traducciones de Beckett: “[...] neither version can be appropriately substituted for the other by the critic: each has to be studied in its own right, together with the precise relationship existing between the two.” (1987: 25) Más que constituir un solo texto, y más que ser varios textos que en su totalidad constituyen un texto “completo”, creo que los tres textos de Bombal, en su conjunto, destruyen la ilusión de un texto “completo”. Bombal escribió (por lo menos) dos textos (en dos idiomas distintos) sobre las ruinas de un texto anterior, lo cual no es lo mismo que decir que el texto más reciente sea menos “ruinoso”, más “completo” que los otros dos.

Derrida ha señalado que: “[...] si l’original appelle un complément, c’est qu’à l’origine il n’était pas là sans faute, plein, complet, total, identique à soi.” (1985: 232) Si el original pide (*appelle*) un complemento, dice Derrida, y una traducción sería tal complemento, es porque en su origen el original no estaba ahí sin falta, pleno, completo, total, idéntico a sí mismo. Pero si bien Bombal escribió los dos textos (*The Shrouded Woman* y la edición “moderna” de *La amortajada*) “sobre” el original para complementarlo o completarlo de alguna manera, no es menos cierto que estos textos tienen su propio origen, y que ni ellos ni el original son sin falta, “acabados”, plenos, completos.

Bombal reconoce la traducción *como obra de arte*, y le concede un lugar autónomo al lado del original. Al conceder originalidad y una autonomía relativa a la traducción, Bombal se le quita su carácter derivado y secundario, y, en consecuencia, extiende la propia categoría de la obra literaria. Puesto que el nombre con el que Bombal firma *La amortajada/The Shrouded Woman* no garantiza el carácter individual e irreplicable de la obra, Bombal cuestiona – no la obra literaria *en sí*, cosa que no existe – sino una definición específica de ella: la que define la obra literaria como un texto singular, único, completo, total, siempre idéntico a sí mismo,

escrito por un solo individuo en una sola lengua, y publicado “una vez por todas” en una fecha determinada.

La existencia de *dos textos* titulados *La amortajada* – publicados (*ex hypothesi*) con una diferencia de 24 años entre sí – aumenta el carácter plural e incompleto de la obra literaria en cuestión. Leídos en su conjunto, los tres textos que Bombal firmó con el mismo nombre y el mismo título vuelven problemática la unidad tradicional de la obra literaria. Su singularidad, independencia y coherencia ya no es algo incuestionable y aceptado *a priori*. Además, es esencial que el carácter plural de *La amortajada* subvierta y contradiga la propia *posibilidad* de una lectura unívoca o singular.

Pero si bien Bombal cuestiona cierta definición de la obra literaria, no es por eso necesario abandonar esta definición. El hecho de que una definición o un concepto sea problemático no le obliga a uno a inventar otro. Lo importante es darse cuenta de su carácter problemático. Así pues, aunque otras obras de Bombal también serán discutidas de vez en cuando, sobre todo cuando puedan servir para arrojar un poco de luz sobre algún problema, la lectura que prepondré en el siguiente capítulo será – al igual que otros estudios sobre la novela – principalmente una lectura de la llamada edición “moderna” de *La amortajada*.

Sin embargo, en lo que se refiere a *The Shrouded Woman*, más importante que señalar que la “traducción” de Bombal no es ni más ni menos “completa” que cualquiera de los textos que se llaman *La amortajada*, me parece imprescindible enfatizar que éste es un texto que – en las palabras de Hokenson & Munson (2007: 2) – “escapes the categories of text theory”. Pero si un texto no cabe dentro de ninguna de las categorías tradicionales (“traducción” y “original”), no es por eso necesario inventar una categoría nueva: auto-traducción. Según Hokenson &

Munson: “The self-translated text is [...] best described as literary bi-discursivity. Textual differences are primarily cultural because they are audience-oriented.” (198) El estudio de Hokenson & Munson presupone, a mi modo de ver, algo así como una “esencia” de la auto-traducción. Por eso hablan de “the common core of the self-translated text, which cannot be located by applying a mimetic standard that seeks sameness (equivalence) across some sort of continuum, and that regrets discrepancies.” (*Ibid.*) No creo que haya tal cosa como la esencia de la auto-traducción, un núcleo común, algo que todo texto traducido por el autor mismo tenga en común. No creo, como cree Raymond Federman (1987: 9), que sea posible “to arrive at an *aesthetic* of bilingualism and self-translating”. Para Hokenson & Munson, esto sí parece ser posible:

Stepping outside the theory of representation, that is, the site of equivalence, the theorist should be looking at *why* [el énfasis es de H&M] the partner texts produce differences, and at the patterns or the structure of differences effected during the translative process of redirecting a text toward another culture. (2007: 198)

Como señalábamos arriba, hay aquí un problema filosófico relacionado con la pregunta: ¿Por qué? Hokenson & Munson dicen que el teórico que se ocupa de la auto-traducción debe preguntarse *por qué* “the partner texts” producen diferencias, esto es, debe buscar la intención de los textos. Así, por ejemplo, *Happy Days* y *Oh les beaux tours* de Beckett serían diferentes *porque* se dirigen a diferentes públicos y, por ende, a diferentes culturas. La auto-traducción es una “transposición cultural”.

Pero, ¿cómo es posible saber que ésta fue la *intención* de Beckett, que las diferencias entre los dos textos se produjeron *porque* la motivación del autor fue *adaptar* el texto inglés a un público francés, con diferentes connotaciones culturales? No es, a mi entender, posible hacer tal afirmación. Tanto a un nivel general como en el caso concreto de *La amortajada/The*

Shrouded Woman, esta aseveración me parece cuestionable y problemática. ¿Cómo es posible, por ejemplo, explicar *por qué* Bombal escribe el pronombre femenino “Ella” con mayúscula dos veces en la primera página de *La amortajada*, y “she” con minúscula en el “equivalente” párrafo en *The Shrouded Woman*? Aparte de las dos mayúsculas, la equivalencia entre los dos párrafos no es esencialmente diferente de la que hay entre cualquier “original” y su “traducción”:

Respetuosamente maravillados se inclinaban,
sin saber que Ella los veía.
Porque Ella veía, sentía. (*LA*: 97)

With wonder and reverence, they leaned forward,
unaware that she could see them.
For she was seeing, she was feeling. (*SW*: 157)

Lo único que sabemos aquí es que las diferencias sí existen. No conocemos el porqué de su existencia. Todas las adiciones, omisiones y reformulaciones en *The Shrouded Woman* son como enigmas que nos hacen preguntar si este texto realmente *es* una “traducción” o más bien *otro* “original”.

En su estudio “Translation as Writing Across Languages: Samuel Beckett and Fakir Mohan Senapati”, Paul St-Pierre llega a dos conclusiones que me parecen más valiosas que la “teoría de la auto-traducción” que Hokenson & Munson pretenden proponer en su libro *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*:

These case studies demonstrate two things: 1) that there do not exist any fundamental differences between translation and self-translation – both can be seen as processes of pluralization –, but rather that it is the way in which the changes which occur in the translation process are perceived and received that leads to their differentiation, and 2) that translation is a form of writing, or more exactly of rewriting, and the two practices cannot be distinguished in any systematic way. The blurring of the distinction between translation and writing makes it possible to return to translation the originality and the prestige it once had and which this distinction had deprived it of, the ‘originality’ of ‘creative’ writing relegating translation to a devalued paradigm of reflection, refraction, and reiteration. (St-Pierre 1996: 253)

Tal vez no hay ninguna diferencia fundamental o esencial entre la traducción y la llamada auto-traducción justamente porque no existe una “esencia” de la traducción, y mucho menos de la auto-traducción. La diferenciación tiene que ver con cómo se perciben los cambios que ocurren en el texto. En una auto-traducción se considera que los cambios son “legítimos” por la posición privilegiada que el autor ocupa en nuestra civilización y por la autoridad que ejerce sobre su propia obra. Un traductor “normal” no ocupa una posición tan inviolable como la del autor, y los cambios que el traductor hace se perciben casi como una traición contra el autor. Pero, como dice Paul St-Pierre, “the two practices [‘traducir’ y ‘escribir’] cannot be distinguished in any systematic way”. No hay ninguna diferencia *esencial* entre los dos tipos de textos comúnmente llamados “traducción” y “original”.

Walter Benjamin señala en “Die Aufgabe des Übersetzers” que la traducción es una *forma*: “Übersetzung ist eine Form.” (1980: 9) Tal vez la auto-traducción se perciba mejor como una hibridación de dos formas normalmente practicadas por dos personas distintas: el autor y el traductor. Es precisamente su carácter híbrido el que hace que *The Shrouded Woman* no quepa dentro de ninguna de las categorías tradicionales.

Sin embargo, un texto traducido por el autor mismo no tiene por qué estar siempre motivado por el deseo de ser adaptado a un público nuevo. Por eso, tomando el hilo de Paul St-Pierre, quizás en vez de comprometernos a definir *The Shrouded Woman* como una obra “traducida” u “original”, y también en vez de inventar una tercera categoría (“auto-traducción”), debemos más bien hacer que el texto demore dentro de los límites de este lugar indefinible e imposible entre “traducción” y “original”, cuya propia relación el texto se dedica a cuestionar y desestabilizar.

No es que *The Shrouded Woman* derogue la distinción entre “traducción” y “original”, sino que contamina la aparente pureza e inocencia de una dicotomía rigurosamente establecida en el Occidente. La pregunta “¿Qué es *The Shrouded Woman*?” sigue siendo una pregunta. Cómo y hasta qué punto la “traducción” y el “original” se relacionan y al mismo tiempo son diferentes, tiene que quedarse no resuelto. Las comillas que encierran ambas palabras no se pueden quitar. Una pregunta sin respuesta, sin embargo, no es lo mismo que una pregunta sin valor.

Tal vez el enigma “¿Qué es *The Shrouded Woman*?” sea el propio enigma de la traducción, el enigma que toda traducción es. Demorar en esa indecidibilidad, en esa imposibilidad de decidir dónde y cuándo acaba la “traducción” y empieza la “creación”, es quizás el destino que *de cierta manera* espere a todo lector que se enfrente con una obra cuya cubierta dice: “Traducción de...” Porque estamos tan lejos de contestar a la pregunta “¿Qué es *The Shrouded Woman*?” como la teoría de la traducción está de resolver el enigma “¿Qué es la traducción?”, y la teoría literaria está igualmente lejos de resolver *su* enigma: “¿Qué es la literatura?”. Si, como dice Derrida (1992: 73), no hay ningún criterio *interior* que garantice la “literaridad” esencial de un texto, ninguna “esencia” de la literatura, y si tampoco hay una esencia de la traducción y de la auto-traducción, tal vez lo que *The Shrouded Woman* hace es precisamente oscurecer todas esas distinciones, o suspenderlas como en un momento de *epokhé*. *La amortajada/The Shrouded Woman* pone en duda el propio concepto de la literatura al trastornar la presuposición de que toda literatura – es decir, todo lo que en el Occidente se conoce bajo ese nombre – sea algo estable y fácilmente definible como “original” o “traducción”. Los dos textos constituyen una máscara que sonríe tanto a la teoría literaria como a la teoría de la traducción, mostrándoles con una sonrisa burlona la imposibilidad de resolver sus respectivos enigmas. Esta sonrisa se dirige también al interpretador que quiere

fijar el o los significados de este fenómeno insólito y anormal que difícilmente se deja definir, estabilizar, controlar.

C'est sur la portée du mot *être* qu'il faudrait s'entendre.

Simone de Beauvoir (1990: 25)

Capítulo 3

La muerte de Dios en *La amortajada*

3.1 ¿Cómo salvar a Bombal de una lectura de tipo “metafísico”?

Cabría señalar que la lectura que propondré en este capítulo discutirá y analizará sólo un número muy limitado de pasajes de *La amortajada* – fragmentos de pasajes incluso – mencionando al pasar una u otra de las demás obras de Bombal. Una interpretación siempre implica un énfasis en ciertas partes de una obra, mientras que otras se ignoran o se quedan como en el trasfondo. Sin embargo, mi lectura no pretende proponer una interpretación “general”. No pretendo leer *La amortajada* como un conjunto. Existen ya varios estudios que han emprendido tales interpretaciones. Como he intentado demostrar en el primer capítulo, los que han pretendido leer la obra de Bombal como una totalidad generalmente la han leído poniendo el énfasis en su dimensión social y/o en sus supuestos aspectos metafísicos o sobrenaturales. La mía es más bien una lectura que – con la esperanza de hallar algún fragmento olvidado e ignorado hasta ahora, o tal vez algún monumento aún no descubierto por los investigadores de la obra de Bombal – busca entre las ruinas del texto o, como hemos visto, de *los* textos que constituyen *La amortajada*. Para salvar a Bombal de una lectura de tipo “metafísico”, me ha parecido necesario proponer una lectura minuciosa, atenta a los detalles más pequeños del texto, a sus gestos aparentemente insignificantes y a lo que Jacques Derrida llamaría las paradojas de la *economía* de la obra literaria (1992: 59). La propia economía poética de la prosa de Bombal es en sí algo que podría permitir o justificar una lectura como la que quiero invocar.

Leí por primera vez a Bombal cuando cursaba estudios de literatura a nivel de doctorado en la Universidad Católica de Chile durante la primavera de 2007. Me acuerdo que nuestro profesor, el amable y sabio don Patricio Lizama, en cuyo seminario estudiábamos “Narrativa vanguardista chilena”, nos advirtió: “Tomemos a la Bombal en serio”, y nos recordó que Neruda una vez había dicho que la Bombal, como la llaman los chilenos, era una de las muy pocas personas con quien podía hablar *en serio* de poesía. La advertencia, pronunciada en un seminario de literatura, me parecía extraña e innecesaria al principio. Pero poco después me di cuenta de que los estudiantes en realidad no la “tomaban en serio”, tal como Lizama había anticipado. Posteriormente, durante mis esfuerzos de ponerme al día con lo que se ha escrito en torno a su obra, crecía mi convicción de que Bombal es, incluso en su propio país, una escritora menospreciada. Hoy por hoy – y ello a pesar de que la mayoría de los estudios sobre Bombal fueron escritos veinte o treinta años atrás – la opinión general de los estudiosos de la literatura es, me parece, que Bombal es una escritora “esotérica”. Aparte de la crítica de las circunstancias históricas de la mujer – una crítica que, según algunos autores, es implícita, intuitiva o hasta inconsciente (véase el capítulo 1) – la *cosmovisión metafísica* de la autora es una de las muy pocas *temáticas* que se ha enfocado en relación con la obra de Bombal. Dado que estas temáticas no son de un carácter tan “culto” o “filosófico” como el que se podría encontrar en la obra de un Borges o un Cortázar, Bombal es una autora reconocida sobre todo por la belleza de su lenguaje, por su innovación en cuanto al *estilo*, y por haberse distanciado radicalmente del criollismo y del “arte social” de su época, lo que le consignó un lugar en la historia de la literatura latinoamericana como predecesora del realismo mágico. Hablando por un momento en términos que presuponen una rígida y cuestionable distinción, la escritora es reconocida por su *forma*, no por su *contenido*. Es el mito de la “belleza vacía” de Bombal, una belleza sin substancia, esto es, sin substancia *filosófica*.

Según Derrida: “In the content of literary texts, there are always philosophical theses” (1992: 49), y la lectura que propondré podría quizás llamarse una lectura “filosófica”, pues discutiré *La amortajada* en relación con la filosofía de Nietzsche, y al buscar huellas del pensamiento de Nietzsche en la obra de Bombal, algo que tal vez les pueda sorprender a algunos, intentaré contribuir a una tarea cuya importancia Paul de Man nos señaló:

The repertory of the revealed or hidden presence of Nietzsche in the main literary works of the twentieth century still has to be completed. It would reveal many surprises of value to an understanding of our period and literature in general. For Nietzsche is obviously one of those figures like Plato, Augustine, Montaigne, or Rousseau whose work straddles the two activities of the human intellect that are both the closest and the most impenetrable to each other – literature and philosophy. (1979: 103)

En cierto sentido, *La amortajada* es ya desde su principio la extraña realización de algo que Nietzsche escribió una vez: “Hüten wir uns, zu zagen, dass Tod dem Leben entgegengesetzt sei. Das Lebende ist nur eine Art des Todten, und eine sehr seltene Art.” (1973: 146)

Guardémosnos, advierte Nietzsche, de decir que la muerte sea contraria a la vida, y de hecho se podría leer toda *La amortajada* como un momento prolongado de lo que Husserl llamó *epokhé*, es decir, parentetización, poner “entre paréntesis” lo que se supone como “ya sabido”.

En un momento estructuralmente necesario – que se estira desde la primera página hasta la última – Bombal ejerce *epokhé* y suspende la distinción entre vida y muerte, aunque otros tal vez lo llamarían magia. “Estando muerto, todavía habla”, dice el Nuevo Testamento (Heb 11:4). Ésta es la historia de *La amortajada*: estando muerta, Ana María, como Abel, todavía habla. Pero no es “por la fe”, como dice la traducción de *La Nueva Biblia de los Hispanos* (2005). Ana María, al contrario, sigue hablando *a pesar de* no tener fe. También al contrario a Enoc – quien *por la fe* “fue trasladado al cielo para que no viera muerte” (Heb 11:5) – Ana María, al morirse, se queda *aquí*, en la tierra, viendo muerte, su propia muerte. Ana María, la que muere póstumamente, es el testigo imposible.

Cuando predigo que una lectura que busca huellas de la *filosofía* de Nietzsche (y no de sus frecuentes proclamaciones de anti-feminismo) en *La amortajada* tal vez les pueda sorprender a algunos, es porque todos los estudios que he leído han encontrado en la obra de Bombal una visión “tradicional” o “conservadora” de la mujer. Ésta es la visión que Bombal reiteradamente expresaba en varias entrevistas, y que, según los críticos, también aparece en su obra “literaria”. En una entrevista que Marjorie Agosín le hizo (ya citada en el primer capítulo), la autora dijo:

Quisiera agregar por mi cuenta que no creo que los derechos sociales reconocidos oficialmente en la actualidad a la mujer puedan hacer cambiar lo íntimo de su naturaleza. Creo que somos y seguiremos siendo la eterna mujer. La idealista, sensible, sacrificada, ávida ante todo de dar y recibir amor. (Agosín 2000: 435)

Bombal, al parecer, cree en la “eterna mujer”; es decir, cree en la existencia de una “esencia” de la mujer. Cree en *la* mujer, en *lo eternamente femenino*. Porque no se puede hacer cambiar “lo íntimo de su naturaleza”, lo que la mujer es y seguirá siendo. Bombal, *en este sentido*, es discípula de Platón. Lucía Guerra, por ejemplo (como ya señalado en el primer capítulo del presente estudio, véase p. 11), dice que la “esencia de lo femenino” es concebida por Bombal en *La amortajada* como una “prolongación de los elementos primordiales del cosmos” (1980: 105). Soy de la opinión de que una lectura más detenida del texto, o por lo menos una lectura *diferente*, revelará las dificultades que surgen cuando uno pretende hablar de una “esencia de lo femenino” en relación con *La amortajada*.

3.2 La muerte de Dios en *La amortajada*

Si bien la primera novela de Bombal, *La última niebla*, publicada en 1934, cuatro años antes de *La amortajada*, tiene algo en común con *Madame Bovary* de Flaubert, ya que en ambas novelas las mujeres protagonistas, no habiéndose casado por amor, se aburren en sus vidas materialmente cómodas pero espiritualmente áridas y buscan un *affaire* para escapar del aburrimiento (aunque en el caso de la novela de Bombal la irrealidad del sueño juega un papel central); pues, si bien hay ahí este nexo, insignificante quizás y temático más que nada, la otra novela de Bombal, *La amortajada*, tiene a su vez cierta afinidad con otro gran novelista de la tradición francesa. Me refiero a Proust y, si no exclusivamente, ante todo a su procedimiento, el cual “va ligado al reencuentro en la memoria de la realidad perdida”, como dice Erich Auerbach en *Mimesis* (1950: 510). *La amortajada* y la gran obra de Proust, *À la recherche du temps perdu*, a pesar de sus evidentes y casi infinitas diferencias, que son tan fáciles de señalar, tanto las estilísticas como las temáticas, de hecho hasta tal punto que uno estaría dispuesto a decir que no tienen nada en común; pues, a pesar de todo eso, las dos obras comparten un rasgo: ambas presentan un narrador que pretende traer a la memoria su vida.

Significativamente, cuando el yo narrador de Proust, que persiste constantemente en toda su obra, intenta recordar su vida, lo hace – naturalmente, uno diría – *desde* la vida. A diferencia, *La amortajada*, como se anuncia desde el inicio, tiene la singularidad de ser una novela narrada desde fuera de la vida. En *La amortajada* la conciencia mnémica o remembrante es ya una conciencia muerta, pero que a pesar de estar muerta es capaz de vivir adentro, de ver, sentir y pensar, y, por supuesto, de recordar. Tal como decía Nietzsche: “Dios ha muerto”, y tal como diría luego Roland Barthes que otra autoridad, esta vez el autor, había sufrido el mismo destino, en *La amortajada* la protagonista ha muerto. Bombal la ha matado incluso antes de que empiece la novela, creando así lo que se podría llamar un escenario fantástico,

desde el cual se narra la historia de la amortajada, siendo ésta una narración en la que ella misma participa. Ana María, la muerta, relata – en primera persona y desde un presente en que ella ya está muerta – memorias fragmentarias de su vida.

Después de un breve preámbulo narrado en tercera persona, en el que Bombal nos ubica dentro de la habitación donde yace la muerta rodeada por su familia – esto es, los vivos, que “la saben muerta” –, empieza la narración de Ana María, esta vez dirigida a su amor adolescente, Ricardo, que está de pie mirándola en la cama, y cuya presencia evoca en ella la memoria de sus años adolescentes, y hace que ella dirija su discurso hacia él, aunque él, como ser vivo, no oye su voz muerta. Aunque no tan exteriormente insignificante y aparentemente casual como la famosa *petite Madeleine* de Proust, es la presencia de Ricardo la que desencadena en Ana María el proceso del reencuentro en la memoria de aquella realidad perdida: “–Te recuerdo, te recuerdo adolescente. Recuerdo tu pupila clara, tu tez de rubio curtida por el sol de la hacienda, tu cuerpo, entonces, afilado y nervioso.” (101) La importancia que se presta a la memoria en la novela queda por lo demás reflejada en la repetición continua del verbo “recordar”, que junto con otras frases que también se repiten crean como un juego de ecos en la novela. El uso de repetición como recurso literario, extraño a la narrativa tradicional, ocupa un lugar central dentro de la prosa poética de Bombal.

Tal como la presencia de Ricardo desencadena en Ana María el primer proceso remembrante, luego la hermana, Alicia, velando y atendiendo a la muerta, desencadena en su conciencia otro proceso semejante, y la amortajada dirige su discurso hacia su hermana, quien, igual que Ricardo, no oye su canto muerto:

¿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, aquel niño desobediente y risueño que un árbol arrolló al caer y cuyo cuerpo se dislocó entero cuando lo levantaron de entre el fango y la hojarasca? (120)

Esta imagen del “Dios terrible”, parecido al Dios del Antiguo Testamento o, quizás, al “odio de Dios” en *Los heraldos negros* de César Vallejo, va más allá de un mero cuestionamiento de la aparente crueldad divina, que castiga al hombre sin razón inteligible para él. Alicia – como Job – sigue siendo leal a Dios a pesar de las calamidades que sufre, evocando así la imagen de aquel personaje bíblico que sufrió tanto y personifica el antiquísimo problema del sufrimiento humano. Pero, como ya queda dicho, esta imagen va más allá de todo eso, lo cual se puede empezar a apreciar ya en la respuesta con que Ana María contesta al silencio de su hermana: “Alicia, no. Estoy aquí, disgregándome bien apegada a la tierra. Y me pregunto si veré algún día la cara de tu Dios.” (120) Llama la atención que lo que se niega aquí no es la existencia de Dios en sí, al que se refiere como “*tu*” Dios, es decir, no de Ana María; lo que se niega es más bien la existencia de un mundo suprasensible, el cielo, el paraíso al que se vaya después de haber soportado este *valle de lágrimas*. Ana María, ya muerta, se queda *aquí*, “bien apegada a la *tierra*”, y, además, como se verá, aquella imagen negativa del mundo de esta vida como un mero *valle de lágrimas* es sometida en *La amortajada* a una inversión que tal vez se podría llamar nietzscheana. La protagonista le confiesa a su hermana:

... Alicia, tú bien sabes que este ‘valle de lágrimas’, como sueles decir, impertérrita a la sonrisa burlona de tu marido; este valle, sus lágrimas y gente, sus pequeñeces y goces acapararon siempre lo mejor de mis días y sentir. (122-123)

Bombal cierra el pasaje citado con el verbo “sentir”, recordándonos así que el mundo sensible es donde se siente, es el lugar del sentir; que si bien *el valle de lágrimas* es donde se llora, es también donde se goza. En su confesión póstuma, Ana María somete la valoración tradicional

de la vida mundana a una inversión que ya he llamado nietzscheana, por razones que espero que ya empiecen a aparecer más claras. Nietzsche fue quien dijo: “Wenn man das Schwergewicht des Lebens *nicht* in’s Leben, sondern in’s ‘Jenseits’ verlegt – in’s *Nichts* –, so hat man dem Leben überhaupt das Schwergewicht genommen.” (1969^a: 215) Ana María, igual que Nietzsche, pone el énfasis en la vida (*in’s Leben*) y no en el “más allá”, un “giro copernicano” que se vuelve a expresar al final de la novela, en la anécdota que el padre Carlos cuenta en el discurso que da en el entierro de la amortajada. El padre Carlos recuerda que, habiéndole preguntado a Ana María cómo le gustaría que fuera el cielo, ella, siendo todavía muy joven, le había contestado:

Me gustaría que fuera lo mismo que es esta tierra. (169)

Tras la aparente inocencia de estas palabras pronunciadas por una niña joven que no ha dejado de creer en Dios, sino que está enojada con él porque no la escucha y nunca le da nada de lo que le pide; tras este velo de ingenuidad infantil se esconde, me parece, algo más grave, algo mucho más serio, lo cual se podría, quizás, resumir en la frase de Nietzsche “Dios ha muerto”. Como señalábamos arriba, tal vez les sorprenderá a algunos que la filosofía de Nietzsche aparezca en un estudio sobre la obra de Bombal, en general considerada – falsamente, a mi juicio – como una escritora religiosa y hasta “esotérica”, como han señalado algunos críticos (Agosín 1983: 75-77; Fernández 1988: 98). No quiero decir con esto que la frase “*Dios ha muerto*” sea un postulado de ateísmo. La muerte de Dios es, por un lado, la expresión de una experiencia histórica: la del nihilismo moderno, que ya dominó en los siglos precedentes, pero que fue determinante para el siglo XX. Nietzsche resume esta experiencia en una frase breve: “*Gott ist tot*” – la cual tiene, sin embargo, otros significados, otras implicaciones.

Heidegger escribió, en 1943, un ensayo titulado “Nietzsches Wort « Gott ist tot »” (1977: 209-267). Según Heidegger, Nietzsche consignó por primera vez la frase “Dios ha muerto” en

el tercer libro de *Die fröhliche Wissenschaft*, publicada en 1882. Hegel, sin embargo, la había usado (“Gott selbst ist tot”) ochenta años antes, en 1802, al final del tratado *Glauben und Wissen*, pero en un sentido diferente. La frase de Hegel, dice Heidegger, “denkt Anderes als Nietzsche in dem seinen” (214), y cabría notar que cuando me refiero aquí a la “muerte de Dios” para designar la problemática que quiero señalar y discutir en relación con Bombal, entiendo la frase en el sentido de Nietzsche, o por lo menos en el sentido que Heidegger da a la frase de Nietzsche.

Cito a Heidegger:

... Nietzsches Wort vom Tod Gottes den christlichen Gott meint. Aber es ist nicht weniger gewiß und im voraus zu bedenken, daß die Namen Gott und christlicher Gott im Denken Nietzsches zur Bezeichnung der übersinnlichen Welt überhaupt gebraucht werden. (1977^b: 216)

[... la frase de Nietzsche de la muerte de Dios alude al Dios cristiano. Pero no es menos cierto, y hay que tenerlo presente de antemano, que el nombre de Dios y del dios cristiano se emplean en el pensamiento de Nietzsche para designar el mundo sobrenatural.]²⁴

Dios es, en este sentido, el nombre para el dominio de las ideas y los ideales, para el mundo suprasensible que desde Platón hasta nuestros días, o en las palabras de Heidegger, desde la interpretación cristiana de la filosofía platónica, se considera como el mundo verdadero, el mundo real propiamente dicho: “*A diferencia de él, el mundo sensible es sólo el de esta vida, el variable y, por consiguiente, el aparente, irreal.*” San Pablo, y luego San Agustín, interpretaron el platonismo, e identificaron el mundo suprasensible platónico con el cielo de los cristianos. Así persistió la imagen del mundo de esta vida como “*el Valle de Lágrimas a diferencia del Monte de la Bienaventuranza Eterna en la otra vida*”. Gracias al gesto conciliatorio de San Pablo y San Agustín (entre otros), la frase de Nietzsche “Dios ha muerto”

²⁴ La traducción al castellano aquí es de José Rovira Armengol (Heidegger 1960: 181).

pueda aludir “*al destino de dos milenios de historia de Occidente*”, y no sola y únicamente a un cristianismo en ruinas. En este sentido, la frase significa que “*el mundo suprasensible carece de fuerza operante. No dispensa vida. La metafísica, es decir, para Nietzsche, la filosofía occidental entendida como platonismo, se acabó*”.²⁵

El platonismo – y según Nietzsche, el cristianismo es sólo “Platonismus für’s « Volk »” (1968^b: 4), platonismo para la “gente” – enseña la negligencia de (Nietzsche diría *el odio a*) *este* mundo en aras del mundo *más allá*, y, por ende, la negligencia de lo material y de lo sensible en aras de lo no material y lo no sensible, de las “cosas” en aras de las “ideas”, del “cuerpo” en aras del “alma”, etc. Ana María, al indicar (en el pasaje citado arriba) que “este ‘valle de lágrimas’, [...] este valle, sus lágrimas y gente, sus pequeñeces y goces acapararon siempre lo mejor de mis días y sentir”, manifiesta una actitud poco cristiana o poco platónica. Y al destacar (también citado arriba) que le gustaría que el cielo “fuera lo mismo que es esta tierra”, Ana María se distancia aun más de la valoración tradicional de la vida terrenal. Con la belleza de la blasfemia pueril de un cielo hecho tierra, la antigua esperanza del “más allá” se ve sepultada por el deseo de quedarse *aquí*, en la *tierra*. San Pablo decía: “Pongan la mira (la mente) en las cosas de arriba, no en las de la tierra.” (Col 3:2) Ana María pone la mira en las cosas de la tierra. El cielo y la tierra han cambiado de lugar: el mundo está al revés, esto es, al revés desde el punto de vista *cristiano*.

Jesús decía: “Mi reino no es de este mundo.” (Juan 18:36) La joven Ana María reemplace a esta fórmula diciendo: Mi reino *es* de este mundo, y si existe otro, me gustaría que “fuera lo mismo que es esta tierra”. Al preferir un cielo que fuese idéntico a la tierra, Ana María evoca unos versos del poema N^o 1314 de Emily Dickinson (1998^a: 1139):

²⁵ Todas las citas de Heidegger aquí (en letra bastardilla) son de la traducción de Rovira Armengol (Heidegger 1960: 181). Para consultar el texto original, véase Heidegger (1977^b: 216-17).

The "Life that is to be," to me,
A Residence too plain
Unless in my Redeemer's Face
I recognize your own.

Tanto Ana María como el yo del poema de Dickinson preferirían, quizá por motivos distintos, una residencia en la tierra. La joven Ana María, dice el padre Carlos en el entierro, le había contado que no le importaría "en absoluto no ir al Cielo" porque le parecía un "lugar bastante aburrido" (169). Si no reconoce en la cara de Dios la de su amante o amigo moribundo, la vida prometida en el "otro mundo" será para el yo sin nombre en el poema de Dickinson "/ A Residence too plain /". En la estrofa que precede a la citada arriba, Dickinson se refiere al cielo como "*Paradise fictitious*" (1998^a: 1139), destacando así no sólo su preferencia por la tierra, sino la inexistencia del cielo, lo cual es también el tema de su poema N^o 1435 (1998^b: 1257):

The Fact that Earth is Heaven -
Whether Heaven is Heaven or not
If not an Affidavit
Of that specific Spot
Not only must confirm us
That it is not for us
But that it would affront us
To dwell in such a place -

El cielo es ahora no sólo "*too plain*" sino "*not for us*", e incluso nos ofendería morar en tal lugar: "/ ... it would affront us / To dwell in such a place - /". Pero más importante es el *hecho* ("*The Fact*") de que la tierra *es* el cielo. Dickinson juega aquí con el posible doble significado de la palabra 'Heaven' ('Heaven' como el 'más allá', y, derivado del primero, 'Heaven' en el sentido de 'cualquier lugar maravilloso'), pero el poema no dice que la tierra sea *como* el cielo ('like Heaven'), sino que *es* el cielo, "/ Whether Heaven is Heaven or not /" – es decir, tanto si el cielo es un lugar agradable o no. ¿Hay un pensamiento afín en *La amortajada*?

Ana María no dice que le gustaría que el cielo fuera *como* la tierra, “parecido a” la tierra, sino que “fuera *lo mismo* que *es* esta tierra”. Ana María quiere que la distinción entre cielo y tierra – entre el mundo “aparente” y el mundo “real” – desaparezca. Quiere que *sean* uno, el mismo. Según Nietzsche, *hay* sólo un mundo: “Die ‘scheinbare’ Welt ist die einzige: die ‘wahre Welt’ ist nur *hinzugelogen...*” (1969^b: 69). Nietzsche apaga la fogata en la caverna de Platón, y dice a los demás cautivos que el *mundo* que ellos veían en la pared durante tantos años *es* el mismo el de fuera de la caverna. La destrucción nietzscheana consiste precisamente en eliminar la antigua distinción entre el mundo verdadero y el mundo aparente: “Die wahre Welt haben wir abgeschafft: welche Welt blieb übrig? die scheinbare vielleicht? ... Aber nein! *mit der wahren Welt haben wir auch die scheinbare abgeschafft!*” (75) Al eliminar el mundo verdadero, se ha eliminado también el aparente; se ha eliminado la distinción.

La metafísica, dice Heidegger, es “*der Stufenordnung des Seienden*” – “el orden jerárquico de lo existente” (1977^b: 221; 1960: 184-185) – y la jerarquía platónica de lo existente da importancia primordial a lo que Platón llamaba *ideas*. Las ideas son la “esencia” (*das Wesen*) de las cosas, lo que *es* propiamente dicho. Todo lo demás es sólo *sombras* de las ideas, algo que no *es*. Según Heidegger: “Das, was etwas ist, *tò tí estin*, das Wassein, enthält seit Platon dasjenige, was man gewohnterweise ‘das Wesen’, die essentia einer Sache nennt.” (1985: 189) Lo que Nietzsche niega es precisamente la existencia de “esencias”; su “*Umwertung aller Werthe*” es una revalorización del Ser (*Sein*). Con Nietzsche, el Ser pierde su carácter eterno y se vuelve transitorio, fugaz, efímero. En breve: se vuelve mortal, *no* eterno.

Nietzsche resume, en una sola línea, la ontología de la cultura occidental desde Platón hasta nuestros días: “Was ist, *wird* nicht; was wird, *ist* nicht...” (1969^b: 68) – lo que es no *deviene*; lo que *deviene* no *es*. Nietzsche, rechazando la interpretación platónica del Ser, diría más bien que lo que es no *es*, sino que *deviene* (*wird*), y que, simplemente, lo que *deviene* no *es*; no

“es” en el sentido platónico de la palabra. Entendiendo su propia filosofía como movimiento contrario al platonismo, Nietzsche rechaza la idea del Ser (*das Sein*) como una esencia “eterna”, viendo en lo que es (*was ist*) sólo *Werden* (devenir). “Das Sein”, dice Nietzsche (69), es “eine leere Fiktion” – una ficción vacía.

Aun si no hay en Dickinson y en Bombal una “destrucción” como la de Nietzsche, hay por lo menos una *revalorización* de carácter nietzscheano. Al darle otros valores a la vida terrenal, se invierte la jerarquía que fue fundada por Platón en los primeros tiempos de la metafísica occidental, y es interesante, precisamente en este contexto, que Ana María le diga a Alicia, su hermana:

... es posible, más que posible, Alicia, que yo no tenga alma. (123)

Ana María, en efecto, cuestiona la antigua distinción entre cuerpo y alma. La duda – la duda *sana* – se mantiene. No obstante, con este “*ser sin alma*” se articula la negación del dualismo platónico cuerpo/alma, una negación que ve al hombre en la luz de un Dios muerto, y que se repite al final de la novela, en el discurso del padre Carlos: “Pero, si yo no tengo alma, padre. ¿No lo sabía?” (168) La joven Ana María había pronunciado estas palabras blasfemas al cura, quien la oye todavía suspirar “con fingida tristeza” (*Ibíd.*) a fin de atajar sus amonestaciones. Para Ana María, no hay tristeza en no tener alma, sólo la tristeza fingida de una joven que teme los reproches del sacerdote. La tristeza, la tristeza verdadera, tampoco está presente cuando la amortajada vuelve a articular, silenciosamente, la posibilidad de que no tenga alma, esta vez a su hermana religiosa, Alicia. Marjorie Agosín ha señalado que: “En los momentos que Ana María desciende por las entrañas subterráneas de la tierra, jamás hay ninguna alusión al alma, sino a lo más carnal y sensual: el cuerpo.” (1983: 75) Agosín también ha destacado, pero sin elaborar sus implicaciones, que “el concepto de cuerpo y alma [...] es negado por la amortajada”. (*Ibíd.*)

3.3 ¿Qué significa morir en un mundo sin Dios?

El alma es, por lo menos desde Platón,²⁶ la parte inmortal y divina de nuestro ser (*Fedón*, 71e; *República*, 608d), la que sobrevive en el “otro mundo”. San Pablo, por eso, habla del “*cuerpo espiritual*” que resucitará (1 Cor 15:44), a diferencia del “*cuerpo natural*”, la parte mortal del hombre (Rom 6:12). En las palabras de San Agustín, el cristianismo – a través de Cristo – encarna el camino que conduce a la salvación del *alma* (*La ciudad de Dios*, X.32). Aunque la secularización moderna ha convertido la salvación del alma en un problema de menor importancia, la antigua distinción entre cuerpo y alma sigue viva, quizás reemplazada por términos más “científicos”, como *mind/body* en inglés. El alma es nuestro yo, nuestra personalidad y la parte racional de nuestro ser, nuestra voluntad; en realidad, el alma es como el centro de todo nuestro ser, que “decide sobre” el cuerpo.

Desde un punto de vista cristiano, la amortajada sería, como una persona muerta, un “alma”, un “cuerpo espiritual”. Pero Ana María dice que es posible – “*más que posible*” – que ella no tenga alma, y cuestiona así la propia existencia de “almas”:

... 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. (123)

Los que viven sin tristeza de no tener alma, como Ana María, son, por la analogía sugerida, como las plantas “en las arenas que viven sin sed de agua”. Vivir sin sed de agua es vivir sin deseo de tener alma, condición fundamental para la inmortalidad, para “retoñar”. Ana María, una persona muerta, *inanimada* – es decir, alguien que no tiene alma (cfr. el latín *inanimatus* y el alemán *entseelt*) – dice, sin lamentar esa posible carencia, que es *más que posible* que ella

²⁶ Según Heródoto (*Historias*, II.123), los egipcios fueron los primeros en enseñar la inmortalidad del alma.

no tenga alma. No obstante, Ana María *dice o piensa* eso, y, desde un punto de vista cristiano, el alma es la parte *racional* del ser: no hay *lógos* sin *phyché*, no hay *ratio* sin *anima*. El cuerpo inanimado, abandonado por su alma, no puede hablar ni pensar. Ana María, sin embargo, conserva en la muerte la capacidad de pensar y razonar; *piensa* que es posible que ella carezca de alma. No siente el alma (que es como la raíz más profunda del ser humano) “dentro de sí bullir y reclamar”. Su alma, de la que Ana María, muerta, sólo puede sentir la ausencia, la ausencia de la raíz, no reclama la eternidad. La ausencia de la raíz, del alma, destruye la posibilidad de retoñar. Ana María carece de *hambrientas raíces*, el anhelo por lo divino o el “más allá”; es decir, no anhela la inmortalidad. En el último párrafo de la novela, en el que la narradora interviene por primera vez en primera persona (“Lo juro.”), leemos:

Lo juro. No tentó a la amortajada el menor deseo de incorporarse. Sola, podría, al fin, descansar, morir. Había sufrido la muerte de los vivos. Ahora anhelaba la inmersión total, la segunda muerte: la muerte de los muertos. (177)

Ana María *anhela* la muerte, esto es, anhela la inmersión total. La amortajada no sólo acepta la muerte, sino que, mucho más así, la quiere, la elige: “Y hubiera podido, en efecto, empujar la tapa del ataúd, levantarse y volver derecha y fría, por los caminos, hasta el umbral de su casa.” (176) Desde el primer instante, la amortajada lleva una existencia fantasmática, en la que es sólo capaz de vivir adentro, de ver, sentir, pensar y recordar, pero no moverse. Al final de la novela, sin embargo, recupera la capacidad de moverse: “En la oscuridad de la cripta tuvo la impresión de que podía al fin moverse.” (*Ibíd.*)

La amortajada empieza cuando Ana María se despierta en su propia cama, muerta e inmóvil (“Y luego que hubo anochecido, se le entreabrieron los ojos. Oh, un poco, muy poco.”), tal como Gregor Samsa se despierta en su cama, transformado en un gigantesco insecto. Termina

en el momento en que la protagonista dice no a la vida. Pues Ana María, si hubiese querido, hubiera podido volver a la vida. Pero enfrentada con elección entre vivir o morir – y según Albert Camus: “Juger que la vie vaut ou ne vaut pas la peine d’être vécue, c’est répondre à la question fondamentale de la philosophie” (2006: 221) – Ana María rechaza la vida y elige la muerte. En términos schopenhauerianos, la protagonista, efectivamente, dice no a la voluntad de vivir, lo cual le da a *La amortajada* cierto sabor nihilista o pesimista. Para Arthur Schopenhauer, el gran filósofo pesimista, “el conocimiento de que sería mejor que no existiéramos” es “la más importante de todas las verdades”. (2003: 586, cap. 48) Sófocles decía: “El no nacer es la suerte que triunfa sobre todas las otras” (*Edipo en Colono*), palabras que resuenan en las de Schopenhauer. En lo referido a *La amortajada*, sin embargo, no hay que olvidar que Ana María *ya no existe*, ya ha muerto, en el momento en que se da cuenta de que prefiere cesar de existir.

Según Montaigne: “Quien enseñe a los hombres a morir, les enseñará también a vivir.” (1991: 54) Irónicamente, Ana María, para aprender a morir, tuvo que morir primero, aludiendo así a cuán difícil es reconciliarse con la muerte. Ana María, cuando era joven, desesperada por el abandono de Ricardo, su primer amor, intentó suicidarse: “¡Ay, no, nunca tendría ese valor!” (109), exclama la protagonista cuando el arma que tenía apoyada contra el corazón, disparó contra un árbol. “Y sin embargo quería morir, quería morir, te lo juro.” (*Ibid.*) Ese fallado intento de suicidarse, ese deseo de morir, no es el mismo que el que, cuando, al final de la novela, la amortajada finalmente cede a la muerte y se sumerge en la noche del pasado. No por desesperación, sino cansada (“Ignoraba que pudiera haber estado tan cansada”, 163), e invadida por una gran tranquilidad (“La invade una gran tranquilidad”, 167), como la de los minutos que preceden al sueño, la amortajada acepta la muerte porque ya no la teme. Podría vivir, pero prefiere morir. Sin miedo alguno a la muerte, Ana María se entrega a la “inmersión

total”, a la “muerte de los muertos”, como quien se entrega al sueño después de un largo día. Ha llegado al punto donde se divorcia de la vida, sin retener el deseo por ella y sus alegrías, y también sin temor por sus sufrimientos. Ana María se enfrenta a la muerte con una asombrosa serenidad, una suerte de indiferencia sin nostalgia ni miedo. La experiencia vivida en la “primera muerte” le trae la tranquilidad y el equilibrio necesarios como para considerar que está en paz con la vida – y con la muerte. Habiendo visto su vida en retrospectiva, se suicida póstumamente. De acuerdo con la definición socrática de la filosofía, la primera muerte es, para Ana María, “preparación para la muerte”; le enseña a morir sin nostalgia por lo perdido, por la pérdida de lo que, en las palabras de Montaigne, una vez perdido no podemos lamentar. (1991: 56) Ana María abraza su extinción final en la segunda muerte; ya muerta, se deja morir – de nuevo.

La amortajada es el testigo imposible que *está presente* en su propia muerte, una muerte que *ya ha tenido lugar* cuando la novela empieza. Ese imposible estar-presente-en-su-propia-muerte, esa experiencia no vivida o imposible de vivir, es el *modus vivendi* desde el cual se juzga el valor de la vida. Con una mirada retrospectiva hacia la vida, y una visión *actual* de la muerte – “actual” en un presente imposible en el que la muerte de la persona que ve, o que *está viendo*, ya ha tenido lugar – Ana María decide que su inexistencia sería preferible a su existencia: no vale la pena volver a la vida, a la vida que ella había visto retrospectivamente desde su (primera) muerte.

Jesús decía: “Yo soy la resurrección y la vida. El que cree en mí, aunque muera, vivirá.” (Juan 11:25) Ana María, quien no cree en Jesús, aunque muere, vive. Pero no hay ningún “*Lazare, veni foras*” (Juan 11:43), nadie que grite: “¡Ana María, sal fuera!”. Es sólo su conciencia que se resucita; no se trata de una resurrección propiamente dicho. Ana María piensa, ve, siente y

escucha, pero no *sale fuera*, como hizo Lázaro, el amortajado, el que había muerto y a quien Jesús volvió a la vida: “Y el que había muerto salió, los pies y las manos atados con vendas, y el rostro envuelto en un sudario.” (Juan 11:44) La amortajada no vuelve a la vida, sino que se mantiene consciente *en* la muerte. *La amortajada* es el testimonio de un lugar o un no-lugar donde no hay testigos. Ana María está presente en su propia muerte, en lo que comúnmente es considerado como la ausencia absoluta de presencia.

Presente en su ausencia, o quizás ausente en su presencia, y enfrentada con la opción de volver a la vida al estilo de Lázaro (“empujar la tapa del ataúd, levantarse y volver derecha y fría, por los caminos, hasta el umbral de su casa”), Ana María, tranquila y cansada, prefiere sumergirse en la noche de los tiempos. *La amortajada*, entonces, es una suerte del mito de Sísifo al revés. Según el mito, antes de morir Sísifo le dijo a su esposa que cuando él se marchara no ofreciese el sacrificio habitual a los muertos. En el mundo de los muertos se quejó a Hades de que su esposa no estaba cumpliendo con sus deberes, y éste le permitió volver al mundo superior para disuadirla. Pero una vez que había saboreado nuevamente la “vida de los vivos” Sísifo rehusó regresar al reino subterráneo de Hades, hasta que fue devuelto a la fuerza por Hermes. Habiendo conocido tanto la vida como la muerte, Sísifo, estando en la vida, rehusó volver a la muerte. Al contrario, Ana María, estando en la (primera) muerte y con la misma doble experiencia que Sísifo, rehúsa regresar a la vida. Como se sabe, los dioses obligaron a Sísifo a empujar una piedra muy pesada cuesta arriba por una ladera empinada, una piedra que siempre rodaba hacia abajo antes de que alcanzara la cima de la colina, de tal modo que Sísifo – el desafiador de los dioses – tenía que empezar de nuevo desde el principio (*La Odisea*, xi. 593). Sísifo no quería morir y nunca morirá, pero a cambio de un alto precio: no descansará jamás en paz. Ana María, en cierto sentido más griega que Sísifo, no teniendo ningún dios a quién desafiar, acepta estoicamente la muerte. Pero en su

avance hacia la segunda muerte no hay ninguna precipitación, ningún fatalismo, sólo la equilibrada decisión de morir. Hay, esto sí, paz y sobre todo un pesimismo consolador, un anhelo por el reposo final. A diferencia del mito de Sísifo, no hay en *La amortajada* ninguna astucia, ninguna revuelta, ningún elaborado intento de escaparse de la muerte, aun no cuando la oportunidad se presenta.

Al quitarle el velo a la muerte, Bombal le permite a Ana María presenciar lo imposible, ver lo que al hombre le está vedado ver. Pues la muerte aparece personificada tres veces en *La amortajada*. La muerte habla, tiene su propia voz; es aquella voz diciendo: “Vamos, vamos.” (118) Cuando Ana María le pregunta “¿Adónde?”, la muerte contesta: “Más allá.” ¿Más allá de qué? La muerte no lo dice. La frase “Más allá”, que denota lejanía, no precede a ningún nombre significativo de lugar. Es un más allá que no está allá de nada porque no acepta la distinción entre el aquí y el más allá, entre este mundo y el otro mundo. El mundo de ultratumba, al que la muerte quiere llevar a Ana María, está lejos, lejos en una lejanía desconocida y enigmática que la muerte rehúsa revelar; en un “más allá” oscuro, sin artículo definido, sin artículo cualquiera.

Pero si bien el mundo de ultratumba es desconocido, la muerte en sí no lo es. La muerte le habla a Ana María y Ana María le habla a la muerte. Y cuando la muerte vuelve a visitar a la amortajada por última vez, justo después de que ella “siente deshacerse el último nudo de su estructura vital” (160), la narradora dice: “Resignada, [Ana María] reclina la mejilla contra el hombro hueco de la muerte.” (*Ibíd.*) El hombro es la única parte de la muerte que la narradora menciona. La muerte no tiene ni rostro ni manos, sólo un hombro y una voz. La muerte en *La amortajada* es un hombro *loquens*. Pero el hombro de la muerte, el hombro que *es* la muerte, es hueco, vacío, sin substancia. La muerte es hueca. La muerte no existe. Así que el

mundo de ultratumba no está *más allá de nada* porque la muerte *es* la nada. Morir es entrar en la noche eterna de la nada; es lo que en *La amortajada* se llama “la inmersión total, la segunda muerte: la muerte de los muertos”, una inmersión que, recordemos, la amortajada no sólo no temía, sino que *anhelaba*.

Resignación es lo que la amortajada siente en el momento de reclinar la mejilla “contra el hombro hueco de la muerte”. Es decir, es una entrega voluntaria. Resignadamente, sin resistencia, Ana María se entrega a la muerte. Habiéndose resignado a la segunda muerte por medio de la primera, la protagonista empieza a anhelar morir. Ese anhelo, sin embargo, está presente incluso antes de que Ana María se reconcilie con su propia extinción. Cuando la muerte aparece personificada por segunda vez, la narradora dice: “Fatigada, [Ana María] anhela, sin embargo, desprenderse de aquella partícula de conciencia que la mantiene atada a la vida y dejarse llevar hacia atrás, hasta el profundo y muelle abismo que siente allá abajo.” (126) El abismo de la muerte es *profundo*, pero también, y interesantemente, *muelle*, delicado, suave, blando. La amortajada *anhela* la blandura del abismo profundo que ella “siente allá abajo”, pero, aunque fatigada, en ese momento todavía no es capaz de dejarse llevar hacia el hueco y vacío abismo de la muerte: “[...] una inquietud la mueve a no desasirse del último nudo” (*Ibíd.*), es decir, del último nudo que ella “siente deshacerse [...] de su estructura vital” (160) cuando la muerte vuelve a visitarla al final.

Por medio del proceso de recordar su propia vida, Ana María se deshace de la inquietud que la incitaba a no abandonar la vida completamente. Y en aquel instante, en el que Ana María “siente deshacerse el último nudo de su estructura vital”, “[n]ada le importa ya. Es como si no tuviera ya razón de ser ni ella ni su pasado.” (*Ibíd.*) En un momento de indiferencia serena, la amortajada llega a la conclusión de que tanto ella como su pasado han perdido el derecho de

existir, la “razón de ser”. Su búsqueda del tiempo perdido, sus esfuerzos de recordar su propio pasado, podría leerse como un intento de meditar retrospectivamente sobre la vida para poder morir. Los fragmentos de su vida que Ana María es capaz de aferrar en su memoria son trozos de tedio, infelicidad e injusticia social, pero hay también memorias de felicidad transitoria, de amor y de la inocente dulzura de la primera infancia.

Pero el hecho de que no tenga ya “razón de ser” ni ella *ni su pasado* – pues el pasado morirá con ella – llena a Ana María con una “súbita rebeldía”: “Un gran hastío la cerca, se siente tambalear hacia atrás. ¡Oh esta súbita rebeldía! Este deseo que la tormenta de incorporarse gimiendo: ‘¡Quiero vivir. Devuélvanme, devuélvanme mi odio!’” (*Ibíd.*) Al notar que sus pasiones están apagándose (“Y he aquí que al dejar de amarlo y odiarlo [a su marido] siente deshacerse el último nudo de su estructura vital.”), la amortajada grita: “¡Quiero vivir!”, y pide – no a Dios, sino en plural, a no sé quiénes – que le devuelvan su odio. En ese momento Ana María todavía mantiene el deseo de seguir viviendo, de *incorporarse* (a diferencia del final: “No tentó a la amortajada el menor deseo de incorporarse.”). Ese grito es la última protesta de la protagonista antes de que, resignada, recline la mejilla contra el “hombro hueco de la muerte”. (*Ibíd.*)

Lo que despierta en Ana María esa “súbita rebeldía”, esa última manifestación de la voluntad de vivir, es el ya mencionado reconocimiento de que ni ella *ni su pasado* tiene ya “razón de ser”. La pérdida del pasado es, al parecer, más amarga que la pérdida de una vida futura; la pérdida de la vida futura de su pasado, la muerte de sus memorias, más amarga que la pérdida de la vida en sí.

Pero en el último párrafo de la novela, cuando la amortajada anhela la “inmersión total”, la segunda muerte, ya no hay ninguna amargura, ninguna tristeza, ni tampoco ninguna rebeldía. La nostalgia se ha calmado. Lo que provee a Ana María del consuelo necesario como para reconciliarse completamente con su propio fallecimiento es la bella escena con su hija. Al ver a su hija prendida a sí con fuerza de histérica, sollozando y lamentando la muerte de su madre, Ana María dice, aunque la hija no puede oír el dulce consuelo que le ofrece:

[...] ‘Es fría, es dura hasta con su madre’, decían todos. Y no, no eras fría; eras joven, simplemente. Tu ternura hacia mí era un germen que llevabas dentro y que mi muerte ha forzado y obligado a madurar en una sola noche.

Ningún gesto mío consiguió jamás provocar lo que mi muerte logra al fin. Ya ves, la muerte es también un acto de vida.

No llores, no llores, ¡si supieras! Continuaré alentando en ti y evolucionando y cambiando como si estuviera viva; me amarás, me desecharás y volverás a quererme. Y tal vez mueras tú, antes que yo me agote en ti. No llores... (162)

La muerte es un acto de vida porque les recuerda a los vivos – a los jóvenes en particular, quizás, que poca experiencia tienen con la muerte – del carácter finito de su propio ser; porque les recuerda de vivir *ahora*, de sentir y demostrar ternura *ahora*. La muerte obliga el germen de ternura que algunos llevamos dentro, escondido detrás de una máscara de frialdad adolescente, “a madurar en una sola noche”.

Pero el consuelo que la amortajada le ofrece a su hija – en vano, por ser escuchada – es su propio alivio y consolación. Continuará alentando *en* su hija, evolucionando y cambiando *como si estuviera viva*. Nótese que, para Ana María, aliento, cambio y evolución son lo más característico de lo vivo, su “esencia”, podríamos decir. Así pues, la amortajada seguirá viviendo, no como individuo, sino a través de la memoria de su hija. En adelante vivirá en y a

través de sus hijos, lo cual la ayuda a aceptar su inmersión *total*, la desaparición absoluta de su conciencia individual.

Según Montaigne, lograr no temer la muerte, no sentir inquietud, tormento, miedo, ni aun el menor sinsabor al enfrentarse a ella, equivale a “superar la condición humana” (1991: 56).

Bombal no escribió *La amortajada* como una descripción del mundo de ultratumba sino como una alegoría bella y triste sobre nuestra condición humana, sobre cómo superarla o tal vez sobre la imposibilidad de superarla: se ha de morir primero para aprender a morir. Puesto que, como decía Manilio, el poeta latino, nacer es empezar a morir, la preocupación con la muerte es constante en la vida humana, aunque muchos prefieren ignorarla, y tal vez elijan ignorarla precisamente por la intensidad de dicha preocupación. Por eso la filosofía fue definida por Sócrates como “preparación para muerte” (*Fedón*, 81a); filosofar, para Sócrates, era meditar en la muerte por adelantado.

Según Nietzsche:

Man müsste eine Stellung *ausserhalb* des Lebens haben, und andererseits es so gut kennen, wie Einer, wie Viele, wie Alle, die es gelebt haben, um das Problem vom *Werth* des Lebens überhaupt anrühren zu dürfen: Gründe genug, um zu begreifen, dass das Problem ein für uns unzugängliches Problem ist. (1969^b: 16)

Lo que Bombal hace en *La amortajada* es precisamente simular artísticamente una posición *fuera de la vida* (“eine Stellung *ausserhalb* des Lebens”), simular una posición imposible, desde la cual Ana María, quien conoce la existencia humana por haberla vivido o sufrido, puede acercarse al problema del *valor* de la vida (“das Problem vom *Werth* des Lebens”), un problema no disponible (“unzugängliches”) según Nietzsche, porque lo percibimos siempre “unter der Inspiration, unter der Optik des Lebens” (*Ibíd.*) – bajo la inspiración, bajo la óptica

de la vida. En el momento en que la voluntad de vivir se ha apaciguado, Ana María elige – bajo la óptica peculiar de su posición imposible en *La amortajada* – voluntariamente cesar de existir, abandonar la vida.

Carmen Merino ha señalado que en *La amortajada* hay una “belleza pagana” en la “extinción de la protagonista”. (2000: 399) Sin tristeza de no tener alma, sin “hambrientas raíces”, sin sed del agua divina de la inmortalidad, Ana María vive en las arenas de un mundo sin Dios. Una de las consecuencias de la muerte de Dios es la aniquilación de la idea de que exista una vida después de la muerte. El cristianismo supone que al morir el cuerpo, el alma se va al cielo (o, para los menos afortunados, al infierno), y así el hombre sigue vivo y consciente eternamente cuando su vida en la tierra haya acabado. Al quedar negada la existencia del alma y destruido el “otro” mundo, sin embargo, el hombre tiene que enfrentarse a una realidad nueva: esta vida es la única. No hay otra. Al morirse, el hombre ya no es. Sin embargo, Ana María, quien no cree que tenga alma, no teme la nada que ocupa el lugar que el reino de Dios ocupó otrora. Su carencia de alma le quita tanto la posibilidad como el deseo de trascender a la muerte. La amortajada ha aprendido a morir en un mundo sin Dios, un aprendizaje que, sin embargo, requirió su propia (primera) muerte.

3.4 Ana María, el ser sin alma

El cuestionamiento de la existencia de “almas” tiene, sin embargo, otras implicaciones. Según Nietzsche, “almas” son “*seres imaginarios*” (“*imaginären Wesen*”) – lo mismo que “Dios” y “Espíritus” (1969^a: 179). Ana María, al decir que es posible (“*más que posible*”) que no tenga alma, en realidad está expresando una idea parecida a la de Zarathustra: “*Leib bin ich ganz und gar, und Nichts ausserdem*” (Nietzsche 1968^a: 35). Cuando Zarathustra dice “Cuerpo soy yo, y nada más” y además señala que “*Seele ist nur ein Wort für ein Etwas am Leibe*” (*Ibíd.*),

hay que verlo en relación con la crítica de Nietzsche de la metafísica occidental entendida como platonismo. Según la tradición platónico-cristiana, el alma es la “esencia” del hombre, la parte “divina” y “eterna” de su ser, y Nietzsche rechaza precisamente la existencia de tales esencias eternas. Heidegger, interpretando *De anima* de Aristóteles, dice que “die Seele” (*he phyché*, el alma) constituye (*ausmacht*) “das Sein des Menschen” (1957: 14) – el Ser del hombre. Platón incluso dice que el alma *es* el hombre (*Alcibiades I*, 130c). Ana María, como ser sin alma, ha perdido sus propiedades trascendentales: es un *Dasein* sin *Sein*, una mujer sin una “esencia femenina”. Entonces, Ana María *no es* en un doble sentido. Primero, como una persona muerta, es decir, como alguien que “ya no es”. Pero si Ana María no tiene alma, ella tampoco “es” en el sentido platónico de la palabra. Un ser sin alma es, esencialmente, un ser sin esencia. Lo “más íntimo de su naturaleza” es algo efímero, transitorio. Una mujer sin alma – es decir, sin esencia – no es y no puede ser una “eterna mujer”. Porque al quedar negada la existencia del alma, tradicionalmente considerada como el portador de lo eterno y indestructible del ser, *la* mujer no es. No existe. Al desaparecer el alma, desaparece también la “eterna mujer”, lo “eternamente femenino”: la feminidad se destruye, por así decirlo.

La idea sugerida por Bombal aquí, esto es, la idea de que nosotros – los seres humanos – no tenemos ningún alma, ninguna esencia, nada “eterno” que “somos y seguiremos siendo”, es también una idea expresada por Virginia Woolf, quien en un ensayo sobre Montaigne, escrito en 1925, dice en forma de una paradoja: “Movement and change are the essence of our being” (1994^b: 75). La esencia de nuestro ser, tradicionalmente entendida como la parte *inmutable* de nuestro ser, que se mantiene sin peligro de cambiar, *es* – según Woolf – movimiento y cambio – aplicando así la doctrina heraclítea del cambio (*panta rei*) a nuestro ser. En otro ensayo, refiriéndose más específicamente a la esencia – “*the nature*” – de la mujer, a lo que la mujer *es*, Woolf dice: “[...] what is a woman? I assure you, I do not know. I do not believe that you

know. I do not believe that anyone can know until she has expressed herself in all the arts and professions open to human skill.” (1942: 151) En estas palabras, menos radicales que las del ensayo sobre Montaigne, resuena la voz de John Stuart Mill:

[...] I deny that any one knows, or can know, the nature of the two sexes, as long as they have only been seen in their present relation with one another. [...] What is now called the nature of women is an eminently artificial thing – the result of forced repression in some directions, unnatural stimulation in others. (1998: 493)

Con la palabra “*until*”, Woolf expresa lo mismo que la frase “*as long as*” de Mill. Tanto “*until*” como “*as long as*” suponen que detrás de la máscara de la feminidad – “*an eminently artificial thing*”, según Mill – hay una esencia femenina, menos “artificial” y más “original”, más “auténtica” que la feminidad de *hoy* (1861 para Mill y 1931 para Woolf). Ambos escritores, Mill y Woolf, niegan que lo que hoy se considera como “*the nature of women*” sea en realidad la esencia de la mujer, *lo que la mujer realmente es*, pero no niegan la posibilidad de que *algún día* se llegará a conocer el verdadero Ser de la mujer. Desde un punto de vista filosófico, Woolf se expresa de una manera más radical en el ensayo sobre Montaigne, pues decir que “*Movement and change are the essence of our being*” es, en efecto, subvertir la propia idea de que haya tal cosa como la “esencia de nuestro ser”. Ésta, creo, es también la idea que se subvierte con la frase “*es posible, más que posible, Alicia, que yo no tenga alma*”, aun cuando la duda se mantiene. La duda es en sí quizás una expresión de la inmensa dificultad de romper con la tradición y la idea establecida de nuestro “Ser” como algo que “somos y seguiremos siendo”, que está “detrás de la máscara”.

En un ensayo sobre Nietzsche, Michel Foucault escribe:

[...] si le généalogiste prend soin d’écouter l’histoire plutôt que d’ajouter foi à la métaphysique, qu’apprend-il? Que derrière les choses il y a « tout autre chose » : non point leur secret essentiel et sans

date, mais le secret qu'elles sont sans essence, ou que leur essence fut construite pièce à pièce à partir de figures qui lui étaient étrangères. (2001^a: 1006)

Cuestionar la existencia de almas es quizás un paso hacia lo que Foucault llama “escuchar la historia” (*écouter l’histoire*) en vez de “tener fe en la metafísica” (*ajouter foi à la métaphysique*). Quizás este cuestionamiento empiece en el momento en que se descubra el carácter histórico del concepto “alma” y su inexistencia en otras culturas y en otras lenguas. Entonces el genealogista aprende que “detrás” del cuerpo hay “algo del todo diferente” (« *tout autre chose* »). Es decir, no descubre el secreto de nuestro ser, un secreto esencial e independiente del tiempo, sino más bien el secreto de que nuestro ser es sin esencia, o de que esta esencia “fut construite pièce à pièce à partir de figures qui lui étaient étrangères”. Cuestionar la existencia de almas es – muy parecido a lo que Woolf hace en su ensayo sobre Montaigne – cuestionar la propia idea de que exista tal cosa como la “esencia de nuestro ser”.

Detrás de la “mujer” no hay ningún secreto esencial e independiente del tiempo. El “secreto de la mujer” – la respuesta a la pregunta “¿Qué es la mujer?” – es que *la* mujer no existe. Como Derrida dice en su libro sobre Nietzsche: “Il n’y a pas une femme, une vérité en soi de la femme en soi” (1979: 100), y “il n’y a pas d’être ou d’essence de *la* femme” (120). No hay una mujer más “auténtica” detrás de la máscara de la feminidad. Las implicaciones ontológicas de no tener alma sugieren, a mi juicio, un rechazo de creer en la “autenticidad” de lo que se esconde detrás de la máscara: la idea de la “eterna mujer” – y también, por supuesto, la idea del “eterno hombre”. Un “alma femenina” no existe – ni tampoco un “alma masculina” – porque, en efecto, no hay almas.

En la primera página de *La Amortajada* el pronombre femenino “Ella” aparece dos veces escrito con mayúscula, aunque no introduce una oración nueva – la única vez en toda su obra

que María Luisa Bombal rompe con las reglas ortográficas de esta manera. ¿Cómo explicar esta desviación de la norma ortográfica, evento singular en la escritura de Bombal? Según Vidal: “Ana María es descrita como ‘Ella’, sugiriéndose que su figura representa un arquetipo situado más allá de la individualidad del personaje.” (1976: 120) Pero, ¿por qué, entonces, aparece sólo dos veces? ¿Por qué no más? ¿Por qué no una sola vez? ¿Por qué la omisión en la “traducción” al inglés, que lleva la firma de la propia autora?

Respetuosamente maravillados se inclinaban,
sin saber que Ella los veía.

Porque Ella veía, sentía. (2000^a: 97)²⁷

With wonder and reverence, they leaned forward,
unaware that she could see them.

For she was seeing, she was feeling. (1995^b: 157)

Salvo los dos pronombres femeninos escritos con mayúscula en la versión en castellano, los dos fragmentos, el inglés y el español, se parecen. ¿Se lo olvidó Bombal en el pleno proceso de traducir, omitiendo las mayúsculas en la versión inglesa por pura casualidad? ¿O fue sólo una errata en el texto español que Bombal tuvo la oportunidad de corregir en el momento de convertir *La amortajada* en *The Shrouded Woman*? Porque no hay ninguna razón *lingüística* para omitir las dos mayúsculas en una traducción de español al inglés, si – y este “si” me parece inevitable – *The Shrouded Woman* en verdad *es* una traducción. Es por lo menos una traducción que vuelve problemático el concepto de “traducción”.

En todo caso, Roman Jakobson nos recuerda que Klebnikov, el poeta ruso, dijo en alguna ocasión que la errata a veces puede ser un gran artista. “Ella” *está* en el texto, en la primera página, inocente quizás, pero al mismo tiempo enigmático y llamativo, como un jeroglífico misterioso que ya no se entiende. Ya en la segunda página aparece el pronombre femenino como “ella”, escrito con minúscula – Bombal le ha quitado la mayúscula. ¿Por qué, entonces,

²⁷ Tanto Lucía Guerra (1980: 93) como Gloria Gálvez Lira (1986: 82) citan y analizan este pasaje sin comentar sobre el uso irregular de la mayúscula. Paul de Man ha señalado que “[...] semantic effects produced on the level of the letter rather than of the word or the sentence [...] escape from the network of hermeneutic questions and answers.” (1997^b: 65)

insisto en esto? Porque el gesto gráfico de quitarle la mayúscula a “Ella”, Ana María, es un gesto que se repite en el texto a un nivel *ontológico*; esto es, Bombal le quita la mayúscula a la Mujer, representada por Ana María, convirtiéndola en mujer, “*desplatonizándola*”, por así decirlo. Bombal trae a la Mujer del cielo platónico a la tierra, el lugar que da a luz a la mujer y entierra a la Mujer.

Esta “desplatonización”, que implica una “desfeminización” de la mujer, es parte de lo que he querido señalar con el título “La muerte de Dios en *La amortajada*”. Pero la “muerte de Dios” aquí también alude, como en el caso de Nietzsche, al Dios cristiano, porque Ana María llega a negar la existencia del Dios de la tradición judeo-cristiana:

Jamás me conturbó un retiro, ni una prédica. ¡Dios me parecía tan lejano, y tan severo! Hablo del Dios que me imponía la religión, porque bien pueda que exista otro: un Dios más secreto y comprensivo, el Dios que a menudo me hiciera presentir Zoila. (121-122)

Ana María no cree en el Dios que le imponía la religión, el Dios cristiano, pero “bien pueda que exista otro”. La idea de un Dios “más secreto y comprensivo” se parece, a primera vista, a un Dios espinozista (*Deus sive natura*), esto es, un Dios material y de carácter panteísta. Es interesante, sin embargo, que el Dios del que habla, que “*pueda que exista*”, sea el Dios que a menudo le hiciera presentir *Zoila*, su niñera. *Zoila* era la persona que crió a Ana María: “Pero *Zoila*, ¿por qué la habría criado tan haragana? ¿Por qué no le habría enseñado a apretar su pesada cabellera?” (147) Con los dos verbos “criar” y “enseñar”, Bombal pone el énfasis en la educación. Ana María es haragana porque no le habían enseñado ni siquiera las cosas más sencillas. No nació así; la hicieron así. Aún cuando adulta Ana María, como la Nora de Ibsen, es una niña, alguien que necesita ayuda incluso para apretar su cabellera.

Pero más importante aquí, en lo que se refiere a la religiosidad de Ana María, es el hecho de que Zoila, su “antigua confidente de los días malos” (98), sea de “sangre araucana” (99), quizás la única referencia explícita a una realidad concreta e histórica en *La amortajada*. La obra de Bombal, como ha señalado Borges, “suele, afortunadamente, carecer de color local” (2000: 51). Sin embargo, los araucanos, o los mapuches como se les suele llamar hoy en día, son un pueblo indígena de la zona centro-sur de Chile y del sudoeste de Argentina. El “otro” Dios que Ana María admite que “pueda que exista”, entonces, es el Dios de los mapuches, el Dios que a menudo le hiciera *presentir* Zoila.

Ricardo E. Latcham, etnólogo y folklorista inglés, publicó en 1924 un estudio llamado *La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos*. Aunque el título indica que el estudio se tratará exclusivamente de los araucanos prehispánicos, el libro destaca que “los viejos son siempre reacios y conservan sus antiguas creencias” (1924: 574). Latcham también describe las creencias religiosas de los araucanos de una época que bien podría ser la época de *La amortajada*, la cual – afortunadamente, diría Borges – es imposible fijar de modo absoluto, por la falta de “color local”.

Según Latcham, los araucanos “no reconocían ninguna deidad, ni buena ni mala”. (570) No había entre ellos “conocimiento alguno de la divinidad”. (572) Un historiador citado por Latcham, Barros Arana, dice que los araucanos: “Eran propiamente ateos, entendiéndose con esta palabra no la negación de la existencia de un dios, sino la ausencia absoluta de ideas definidas sobre la materia.” (*Ibíd.*) A Nietzsche le habrían gustado las ideas religiosas profesadas por los araucanos, y tal vez le gustaran a Ana María también.

Ana María rechaza al Dios cristiano, pero dice que “pueda que exista otro”. Este “otro” Dios, sin embargo, es de una tradición en cuya lengua, según Latcham, “no existen vocablos para expresar los conceptos de Dios, adoración, cielo (gloria), pecado, religión, ni ninguna de las ideas abstractas en que abundan los cultos superiores”. (573) Los araucanos: “No adoraban a ningún ser” (576) y, significativamente: “No tenían ninguna idea de una vida futura en que hubiese recompensa o castigo” (*Ibíd.*). Bombal aquí, efectivamente, está evocando una tradición situada fuera de la metafísica occidental.

Teniendo en cuenta lo anterior, es interesante que en la lengua araucana no se encuentre una palabra que traduzca en todos sus significados el concepto occidental de “alma”: “El alma, espíritu o ánima”, dice Latcham, “no lo concebían en el sentido nuestro. Era generalmente invisible e intangible, pero siempre corpóreo”. (579) El “alma” como la parte trascendental de nuestro ser es una invención occidental. Los araucanos eran esencialmente materialistas, y en su imagen del hombre, distinta de la de la tradición platónico-cristiana, se concibe la posibilidad de decir: “... es posible, más que posible, Alicia, que yo no tenga alma”.

También es interesante que una obra que describe una sociedad profundamente patriarcal elija como su única referencia explícita a una realidad concreta e histórica una sociedad en la que, según Latcham (1936: 93-94), no existía en tiempos prehispánicos la familia patriarcal, sino cuyo sistema vigente era el matriarcado – sugiriéndose así el carácter histórico de la organización social que *La amortajada* retrata.

La amortajada, leída de esta manera, no representa una visión “conservadora” o “tradicional” de la mujer sino un intento de cuestionar una visión que tradicionalmente ha sido nuestra visión, no sólo de la mujer, sino del hombre en general: la idea de que los seres humanos tene-

mos un “alma”, una “esencia”. Este cuestionamiento es acompañado y precedido por lo que en el lenguaje de Nietzsche se llamaría un *Umwertung* de la relación entre el aquí y el “más allá”, representándose gráficamente con el gesto de escribir “Tierra” con mayúscula, tal como la norma antes era escribir “cielo” con mayúscula:

¡Qué no daría, sin embargo, mi pobre Alicia, por que te fuera concedida en Tierra una partícula de la felicidad que te está reservada en tu cielo! Me duele tu palidez, tu tristeza. Hasta tus cabellos parecen habértelos desteñido las penas. (123)

Como un paréntesis, quiero destacar y elaborar un poco aquí sobre la referencia a los cabellos de la mujer en la cita arriba. “Trenzas”, como se sabe, es el nombre de un cuento de Bombal, y la cabellera larga de la mujer es un motivo que aparece con frecuencia en su obra, también en *La amortajada*. En una entrevista de 1976 Bombal dijo: “He decidido que en mis libros no haya jamás una heroína que tenga pelo corto.” (Calderón 2000: 427) Y es cierto. Todos sus personajes femeninos tienen pelo largo, que es a lo mejor sólo parte de un intento de retratar a mujeres “tradicionales”. Según Lucía Guerra, sin embargo: “En la narrativa de María Luisa Bombal, la cabellera larga de las heroínas se destaca como un motivo recurrente que expresa la concepción de la mujer como ser atado a las fuerzas cósmicas y primigenias.” (1980: 169) Después de esta afirmación, Guerra añade en una nota al pie del texto: “En una entrevista concedida a la revista *Ercilla* en 1976, la autora declaraba que el largo cabello de sus heroínas era un rasgo mágico que definía la esencia misma de lo femenino.” (*Ibid.*) Para Guerra, la cabellera larga representa la “esencia misma de la feminidad” (55); el cabello es un “elemento que dentro de la visión de la mujer en la obra de María Luisa Bombal es un símbolo de lo femenino y el vínculo que une a la mujer a las fuerzas primordiales de la naturaleza”. (*Ibid.*) Como para justificar su propia interpretación, Guerra se refiere, una vez más (también en una nota al pie del texto), a una entrevista que ella misma le hizo a la autora:

María Luisa Bombal ha declarado: “La mujer no es más que una prolongación de la naturaleza, de todo lo cósmico y primordial. Mis personajes femeninos poseen una larga cabellera porque el cabello, como las enredaderas, las une a la naturaleza.” (55-56)

Bombal ha *declarado* esto (nótese que el verbo “declarar” implica alguna noción de verdad o por lo menos de autoridad). Es cierto, como ha notado Guerra, que las palabras de Bombal, por su forma, se parecen a una “declaración”. Debemos, sin embargo, siempre mantener una actitud crítica hacia las “declaraciones” de Bombal, que siempre llevan en sí *la posibilidad de literatura*. La idea de Derrida de la constante “posibilidad de literatura”, expuesta y discutida en el primer capítulo, debemos siempre tener presente en este estudio.

Estoy de acuerdo, sin embargo, con Guerra en atribuir cierta importancia a la cabellera, por ser un motivo recurrente en la narrativa de Bombal. Me pregunto, entonces, ¿de qué puede la cabellera ser una imagen? En primer lugar, el cabello largo de la mujer es quizás lo más arbitrario de todo lo que se considera como un rasgo femenino. Es uno de los principales rasgos exteriores de la feminidad en la cultura occidental, lo mismo que maquillaje y ropa tradicionalmente considerada como “ropa femenina” (vestidos, faldas, etc.). A diferencia de los demás rasgos exteriores *físicos* – es decir, que forman parte del *cuero*, y que utilizamos para clasificar los dos sexos –, la cabellera larga es, como rasgo de la feminidad, estrictamente *cultural* y no *natural*, una distinción que en sí pueda ser problemática.

Por otra parte, el cabello es en sí algo que, al crecer, siempre va cambiándose, modificándose imperceptiblemente. Es como el árbol que siempre está creciendo, pero cuyo crecimiento, por la imperfección de nuestros sentidos, no somos capaces de percibir. Pues sólo al comparar en nuestra mente la imagen de hoy con la de ayer – una operación que a veces resulta imposible

y siempre engañosa – podemos observar o imaginarnos la observación del cambio que nuestro árbol o nuestro pelo han sufrido.

Si, como sostiene Lucía Guerra, el largo cabello define en la obra de Bombal la “esencia de lo femenino”, esta esencia consiste en algo profundamente cultural y, por ende, profundamente arbitrario. Es, además, una esencia que nunca es la misma, que siempre va cambiándose. Si no percibimos los cambios que sufre, es tal vez porque nuestra percepción histórica y cultural nos engaña a creer en el carácter estático de esta esencia, tal como nuestros sentidos nos engañan a creer que el pelo no crece. Y tal como descubrimos día a día el engaño de nuestros sentidos al darnos cuenta de que el cabello sólo *parece* no crecer, nos daremos cuenta de que la “esencia de lo femenino” también *crece*; crece con una lentitud quizá mayor incluso de la del árbol, del árbol más lento que hay.

Como motivo, entonces, la cabellera larga expresa la idea de *cambio difícil de percibir*. Esta idea, creo, es también la idea expresada por la imagen de la niebla en *La última niebla*, novela publicada cuatro años antes de *La amortajada*:

Alrededor de nosotros, la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva. (2000^c: 95)

Esta oración, la última de *La última niebla*, podría leerse como la primera de *La amortajada*. Es como si anunciara su llegada cuatro años después. La niebla, dice Bombal, está *alrededor de nosotros*, nos envuelve. En ella vivimos, posible o probablemente sin saberlo, sin darnos del efecto misterioso que ella ejerce sobre nuestra percepción: “La niebla, con su barrera de humo, nos prohíbe toda visión directa de los seres y de las cosas”, dice la protagonista en *La última niebla* (2000^c: 90). La niebla, fenómeno meteorológico fugaz y transitorio, carente de forma definitiva, presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva. Si entendemos

“cosas” aquí en su sentido más amplio y tradicional, como todo lo que *es*, la niebla presta a todo ser un carácter de inmovilidad definitiva – pero sólo un *carácter*, una ilusión de inmovilidad. Además, la niebla sólo *presta* a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva. La inmovilidad no es inherente a las cosas, no es su propiedad. El carácter de inmovilidad es sólo un préstamo, algo que lleva en sí la promesa de devolverse, una promesa que, sin embargo, no se cumplirá jamás. Esta promesa de devolverse no se cumplirá nunca porque ello implicaría quitarles a las cosas la “última niebla”, el último velo que les da un carácter de inmovilidad definitiva. El título *La última niebla*, con el adjetivo “última” así, enigmáticamente ligado al sustantivo “niebla”, expresa una imposibilidad. Nunca hubo, ni habrá jamás, una *última* niebla. La niebla siempre vuelve. Siempre existe la posibilidad de que vuelva. Quizás sólo podremos percibir el movimiento y el cambio que se esconden detrás de la niebla cuando la niebla desaparece, lo cual en el mundo nebuloso de *La última niebla* es nunca o casi nunca.

La imagen de la niebla en *La última niebla* es, posiblemente, una alusión a una anécdota en *A Room of One's Own* de Virginia Woolf (1929), obra que la revista *Sur* – con la traducción de Borges (King 1986: 81) – fue publicando en varias entregas con el título de *Un cuarto propio*, a partir del N° 15 de diciembre de 1935 (*Ibid.*), un año después de que apareciera por primera vez *La última niebla*. Woolf, quien solía incluir este tipo de cuentos anecdóticos en sus ensayos, relata que un día, sentada en un restaurante cerca del *British Museum* en Londres, encontró un periódico:

Some previous luncher had left the lunch edition of the evening paper on the chair, and, waiting to be served, I began idly reading the headlines. A ribbon of very large letters ran across the page. Somebody had made a big score in South Africa. Lesser ribbons announced that Sir Austen Chamberlain was at Geneva. A meat axe with human hair on it had been found in a cellar. Mr. Justice — commented in the Divorce Courts upon the Shamelessness of Women. Sprinkled about the paper were other pieces of news. A film actress had been lowered from a peak in California and hung suspended in mid-air. *The*

weather was going to be foggy. The most transient visitor to this planet, I thought, who picked up this paper could not fail to be aware, even from this scattered testimony, that England is under the rule of a patriarchy. Nobody in their senses could fail to detect the dominance of the professor. His was the power and the money and the influence. He was the proprietor of the paper and its editor and sub-editor. He was the Foreign Secretary and the Judge. He was the cricketer; he owned the racehorses and the yachts. He was the director of the company that pays two hundred per cent to his shareholders. He left millions to charities and colleges that were ruled by himself. He suspended the film actress in mid-air. He will decide if the hair on the meat axe is human; he it is who will acquit or convict the murderer, and hang him, or let him go free. *With the exception of the fog he seemed to control everything.* (1929: 50-51, los énfasis son míos)

With the exception of the fog he seemed to control everything. La niebla (*the fog*) es lo único no controlado por *the professor*, esto es, por el patriarcado; es algo que no se deja controlar, que no se deja captar. La niebla es, esencialmente, sin esencia, sin forma definitiva; algo que no perdura, que existe sólo como un fenómeno fugaz y transitorio. En este sentido, Ana María – ese ser sin alma – es como la niebla.

En *House of Mist* se dice que la esencia (*essence*) de la niebla (*the mist*) es “as impalpable as air, as fleeting as water” (1995^a: 48), y tal es la esencia de Ana María: “*as impalpable as air, as fleeting as water*”. Ésta es la esencia o naturaleza de Helga en *House of Mist* también: “The mist now settled in the very core of my nature, like the clock in the heart of Daniel’s nature.” (50) Tanto la niebla como el reloj (*the clock*) son imágenes de cambio. Justo antes del pasaje citado aquí, Daniel había dicho: “There’s a clock everywhere in the world going tic-tac, tic-tac, tic-tac. And everything changes, everything moves away, everything disintegrates a little bit more on each one of those tic-tacs...” (49)

Tal vez sean la niebla, el reloj y el cabello todas imágenes en la prosa poética de Bombal que dicen: “*Everything changes...*” Que *todo cambia*, incluso la *naturaleza* de Helga y de Daniel, de la mujer y del hombre, implicaría una ruptura con una manera de pensar representada por

la palabra “Dios”, y que muera cuando muera Dios. Es una filosofía que piensa la esencia del ser humano como algo estático, algo creado “una vez por todas”. El ya mencionado cuestionamiento de la existencia de almas es un paso hacia tal ruptura, y tal vez los motivos de cambio, recurrentes en la obra de Bombal, sugieran un anti-esencialismo afín. Entre estos motivos, el de la niebla es quizás el más importante, el cual es también una posible alusión a Woolf, quien señalaba la misma ruptura que nuestra escritora chilena al decir: “*Movement and change are the essence of our being*”.

La belleza de María Griselda también podría leerse como una imagen con cierto parentesco con la de la niebla y de la cabellera: “Porque María Griselda cambiaba imperceptiblemente, según la hora, la luz y el humor, y renovaba como el follaje de los árboles, como la faz del cielo, como todo lo vivo y natural.” (2000^b: 250) La bella nuera de Ana María *cambiaba imperceptiblemente*, y el eco que resuena en los tres símiles que describen ese imperceptible cambio es el sonido de cambio, evolución y movimiento.

Queriendo preguntar al señor Carmichael: “What does it mean? How do you explain it all?”, Lily Briscoe en *To the Lighthouse* piensa: “That would have been his answer, presumably – how ‘you’, and ‘I’ and ‘she’ pass and vanish; nothing stays; *all changes*; but not words, not paint.” (1990: 170, el énfasis es mío) Como hemos visto en los fragmentos analizados en este capítulo, sopla un agradable viento woolfiano desde la obra de Bombal trayendo consigo los murmullos de voces que dicen: “*Todo cambia, todo cambia...*” – murmullos que, para los que son capaces de oírlos, dominan por encima de todas las demás voces.

Criticism is a metaphor for the act of reading, and this act is itself inexhaustible.

Paul de Man (1983: 107)

Conclusión

Para desencadenarme de una tradición interpretativa rigurosamente establecida, en realidad tan establecida que durante años, décadas incluso, *nuevas* lecturas de Bombal han dejado de nacer, me ha parecido necesario proponer una lectura en cierto sentido *extrema*. Sólo así es posible – a mi juicio – salvar a Bombal del papel que la historiografía literaria parece haberle reservado: el de la abuela esotérica del realismo mágico. En un texto titulado “In defence of overinterpretation”, Jonathan Culler ha escrito algo que, para mí, describe muy bien el tipo de lectura que he querido proponer en este estudio:

A method that compels people to puzzle over not just those elements which might seem to resist the totalization of meaning but also those about which there might initially seem to be nothing to say has a better chance of producing discoveries – though like everything else in life there is no guarantee here – than one which seeks only to answer those questions that a text asks its model reader. (1992: 122)

Mi lectura se ha distanciado deliberadamente del principio hermenéutico de que las partes de una obra deben entenderse a partir del todo. Así, el objeto de mi trabajo ha sido interpretar y discutir “*those elements which might seem to resist the totalization of meaning*”, y también “*those about which there might initially seem to be nothing to say*”. Y una lectura que busca los secretos de los detalles enigmáticos de una obra que, a mi modo de ver, se ha leído generalmente con un énfasis en aspectos muy diferentes de los señalados y discutidos aquí, encuentra no su justificación, sino su curiosa expresión en una advertencia que hace la narradora-protagonista de *House of Mist* al destacar su deseo de “in a subtle way to warn my reader of the importance of each one of the details, even those which in themselves seem altogether insignificant.” (1995^a: 66)

Dar importancia primordial a “*those elements which might seem to resist the totalization of meaning*”, como Culler sugiere, es una estrategia deconstruccionista. J. Hillis Miller, otro teórico de la deconstrucción, ha dicho que una parte esencial de una estrategia deconstruccionista es “the letting language go as far as it will take one, or the going with a given text as far as it will go, to its limits”. (2000: 259) Es en este sentido en el que la lectura que he propuesto es *extrema*: he querido llevar la interpretación de *La amortajada* hasta los límites de lo que puede soportar, el punto donde el texto empieza a resistir a “*the totalization of meaning*”, es decir, la idea de que un texto posee una totalidad, un número limitado de significados. He querido llevar el texto a *nuevos* límites, no para demostrar que sus antiguos límites eran demasiado estrechos, sino para indicar que el número de significados posibles es, al menos en principio, ilimitado o ilimitable: “Deconstruction [...] stresses that meaning is context bound – a function of relations within or between texts – but that context itself is boundless: there will always be new contextual possibilities that can be adduced, so the one thing we *cannot* do is to set limits.” (Culler 1992: 120-121)

La deconstrucción como modo de interpretación – es decir, aplicada a la lectura y el análisis de textos comúnmente designados “literarios” – frecuentemente se dedica a contradecir, subvertir o por lo menos cuestionar lo que J. Hillis Miller llama “the ‘obvious or univocal reading’ of a poem” (2000: 259). Una lectura deconstruccionista, dice Hillis Miller, es capaz de revelar “the incoherence within any single literary text” (*Ibíd*). Mi lectura de la novela de Bombal, que propuse en el capítulo 3, contradice – y en cierto sentido es incompatible con – las interpretaciones discutidas en el primer capítulo. La incoherencia entre mi lectura y las demás es quizás la incoherencia interna del propio texto, o de cualquier texto. En el caso de *La amortajada*, sin embargo, la incoherencia y la resistencia contra la “totalización del significado” se manifiestan también en otro nivel. Un intento de deconstruir *La amortajada*

debe, a mi entender, empezar por señalar el hecho de que María Luisa Bombal firmó tres textos *diferentes* (en dos idiomas distintos) con el mismo nombre y el mismo título. Porque la heterogeneidad de *La amortajada* cuestiona, subvierte y contradice, de modo radical, la propia idea de una interpretación “obvia o unívoca”. ¿Cómo pueden las interpretaciones ser unívocas si el texto en sí no lo es? ¿Cómo puede el significado ser singular si el texto no lo es? A medida que la heterogeneidad textual y lingüística aumenta, crece también la heterogeneidad interpretativa.

Los aspectos señalados en el capítulo 2 respecto a la “triple” existencia de *La amortajada*, aspectos que hasta ahora han sido completamente ignorados por la crítica (si no existe acaso un estudio que yo no conozca), tienen ciertas repercusiones para lo que decíamos en el primer capítulo. El hecho de que *La amortajada* fuese publicada por primera vez en 1938 y luego republicada – en una versión fuertemente modificada – varios años después pone en duda uno de los dos predominantes modos de interpretar *La amortajada*: el que lee el texto como un reflejo de un momento histórico de Chile o de Latinoamérica en general.

¿Cuál es el “momento histórico” del que *La amortajada* supuestamente sirve como un reflejo, los fines de los treinta o los principios de los sesenta? ¿O quizás ninguno de los dos? Los críticos, al parecer, han leído *La amortajada* (por lo demás una obra cuyas referencias históricas y geográficas son casi inexistentes) como un reflejo de la situación histórica de la mujer, creyendo que la novela fue publicada en su *forma definitiva* en 1938, cuando en realidad obtuvo dicha forma en 1962 (*ex hypothesis*).²⁸ Lucía Guerra, una de las autoras que más influencia ha ejercido sobre la crítica de Bombal, dice: “[...] basándonos en valiosas investigaciones sociológicas y antropológicas, hemos intentado aproximarnos a la obra de la

²⁸ Véase el capítulo 2, p. 37, nota 18.

autora destacando los elementos esenciales de la problemática femenina inserta en el contexto social e histórico correspondiente.” (1980: 8) Pero, entonces, ¿investigaciones de qué época? ¿El contexto social e histórico correspondiente a qué período?

Bombal, al publicar la “misma” obra en tres ediciones diferentes en tres épocas diferentes (y en dos idiomas diferentes), desmonta la unidad tradicional y estable de la obra literaria y la convierte en una totalidad imposible. Al mismo tiempo, Bombal pone de manifiesto lo profundamente problemático que es intentar aferrar la experiencia histórica en una obra de arte. “Das wahre Bild der Vergangenheit”, dice Walter Benjamin, “*huscht* vorbei. Nur als Bild, das auf Nimmerwiedersehen im Augenblick seiner Erkennbarkeit eben aufblitzt, ist die Vergangenheit festzuhalten.” (1980^b: 695, V) Si la verdadera imagen del pasado *pasa fugazmente*, si el pasado sólo puede ser aferrado como imagen que relampaguea en el instante de su cognoscibilidad para no ser vista ya más, entonces el relámpago de la experiencia histórica en *La amortajada/The Shrouded Woman* es aun más fugaz. Se retiene ante cualquier intento de ser aferrado. Temporal, literal y textualmente, la obra – hablando por un momento de *la* obra en singular – elude cualquier esfuerzo de ser reducida a una representación de un suceso histórico.

Si mi estudio posee algo así un hilo conductor, éste sería el deseo de abrir nuevas perspectivas sobre la obra de Bombal – perspectivas que, espero, arrojen luz sobre aporías que tal vez subviertan o hasta contradigan las interpretaciones tradicionales de esa obra tan bellamente poética y prosaica a la vez. He querido desestabilizar la aceptada y aparentemente “fácil” o poco complicada inteligibilidad de *La amortajada*. En este empeño, problemas pertenecientes a ironía, traducción/auto-traducción y a la categoría de la obra literaria, más mi propia lectura que ofrece una interpretación nueva y diferente de *La amortajada*, confluyen en una aporía

final: ¿Es posible leer o entender *La amortajada*, es decir, “leer” y “entender” en el sentido tradicional?

De acuerdo con Hillis Miller: “The poem, like all texts, is ‘unreadable’, if by ‘readable’ one means open to a single, definitive, univocal interpretation.” (2000: 262) Generalmente, la narrativa de Bombal ha sido sujeto a lecturas que considero “tradicionales” o, quizás, “hermenéuticas”, si uno acepta la manera en que Paul de Man define la hermenéutica:

Hermeneutics is, by definition, a process directed toward the determination of meaning; it postulates a transcendental function of understanding, no matter how complex, deferred, or tenuous it might be, and will, in however mediated a way, have to raise questions about the extralinguistic truth value of literary texts. (1997^b: 55-56)

Lo que he querido hacer, entonces, es enfatizar la imposibilidad de fijar un número limitado y determinado de significados en *La amortajada*. Al mismo tiempo he querido poner en duda la valoración actual de Bombal, tal como se refleja en la posición periférica que su obra suele ocupar en el canon latinoamericano. Para lograr eso, fue necesario soterrar el mito de Bombal como una escritora esotérica, y, también, proponer una lectura que – ésta ha sido por lo menos mi esperanza – abra zanjas en la imagen “establecida” de la autora.

Bibliografía

Obras de Bombal

House of Mist. María Luisa Bombal. *House of Mist & The Shrouded Woman*. Austin: University of Texas Press, 1995^a. Traducción de María Luisa Bombal.

La amortajada. Buenos Aires: Ediciones Sur, 1938.

La amortajada. María Luisa Bombal. *Obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000^a (3^a ed. Lucía Guerra).

La amortajada. Buenos Aires: Editorial Andina, 1973 (8^a ed.).

“La historia de María Griselda”. María Luisa Bombal. *Obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000^b (3^a ed. Lucía Guerra): 235-260.

La última niebla. María Luisa Bombal. *Obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000^c (3^a ed. Lucía Guerra).

“Testimonio autobiográfico”. María Luisa Bombal. *Obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000^d (3^a ed. Lucía Guerra): 325-345.

The Shrouded Woman. Nueva York: Farrar, Straus and Company, 1948.

The Shrouded Woman. María Luisa Bombal. *House of Mist & The Shrouded Woman*. Austin: University of Texas Press, 1995^b. Traducción de María Luisa Bombal.

“Viña del Mar, 27 febrero 1978”. María Luisa Bombal. *Obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000^e (3^a ed. Lucía Guerra): 367-369 (carta dirigida a Lucía Guerra y Richard Cunningham).

Entrevistas con Bombal

Agosín, Marjorie. “Entrevista con María Luisa Bombal”. María Luisa Bombal. *Obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000 (3^a ed. Lucía Guerra): 430-436.

Calderón, Alfonso. “María Luisa Bombal: los poderes de la niebla”. María Luisa Bombal. *Obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000 (3^a ed. Lucía Guerra): 423-429.

Merino, Carmen. “Una mirada al misterioso mundo de María Luisa Bombal”. María Luisa Bombal, *Obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000 (3^a ed. Lucía Guerra): 397-403.

Bibliografía sobre la obra de Bombal

Adams, M. Ian. *Three Authors of Alienation: Bombal, Onetti, Carpentier*. Austin: University of Texas Press, 1975.

Agosín, Marjorie & Gascón-Vera, Elena & Renjilian-Burgy, Joy (ed.). *María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas*. Tempe, Arizona: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1987.

Agosín, Marjorie. *Las desterradas del paraíso, las protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal*. Nueva York: Senda Nueva de Ediciones, 1983.

Borges, Jorge Luis. "La amortajada". Jorge Luis Borges. *En Sur (1931-1980)*. Barcelona: Emecé Editores, 1999: 153-154.

Borges, Jorge Luis. "Palabras preliminares". María Luisa Bombal. *Obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000 (3ª ed. Lucía Guerra): 51.

Campbell, Margaret V. "The Vaporous World of María Luisa Bombal". *Hispania*, XLIV, núm. 3 (septiembre 1961): 415-419.

Castellanos, Rosario. "María Luisa Bombal y los arquetipos femeninos". *Mujer que sabe latín...* México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1995 (3ª ed.): 140-145.

Gligo, Ágata. *María Luisa: sobre la vida de María Luisa Bombal*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 1985 (2ª ed.).

Fernández, Magali. *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*. Madrid: Editorial Pliegos, 1988.

Gálvez Lira, Gloria. *María Luisa Bombal: Realidad y fantasía*. Maryland, EE.UU.: Scripta Humanistica, 1986.

Guerra, Lucía. "Introducción". María Luisa Bombal. *Obras completas*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello, 2000 (ed. Lucía Guerra): 7-49.

Guerra-Cunningham, Lucía. "Función y sentido de la muerte en *La amortajada* de María Luisa Bombal". *Explicación de Textos Literarios*, vol. VII, núm. 2 (1978-1979): 123-128.

Guerra-Cunningham, Lucía. *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*. Madrid: Editorial Playor, 1980.

Kostopulos-Cooperman, Celeste. *The Lyrical Visión of María Luisa Bombal*. Londres: Tamesis Books Limited, 1988.

Levine, Suzanne Jill. "House of Mist: House of Mirrors". *María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas*. Tempe, Arizona: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1987 (ed. Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera & Joy Renjilian-Burgy): 136-146.

Lindstrom, Naomi. "El discurso de *La amortajada*: Convención burguesa vs. conciencia cuestionadora". *María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas*. Tempe, Arizona: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1987 (ed. Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera & Joy Renjilian-Burgy): 147-161.

Lindstrom, Naomi. "Foreword". María Luisa Bombal. *House of Mist & The Shrouded Woman*. Austin: University of Texas Press, 1995: vii-xii.

Lira, Elsa. *Analyse et interprétation des personnages féminins chez María Luisa Bombal et autres écrivains chiliennes*. Paris: Université de La Sorbonne Nouvelle, 1986.

Mattalia, Sonia. *Máscaras suele vestir: Pasión y revuelta: escrituras de mujeres en América Latina*. Madrid/Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2003.

Natella, Arthur. "El mundo literario de María Luisa Bombal". *Cinco aproximaciones a la narrativa hispanoamericana contemporánea*. Madrid: Playor, S. A., 1977 (ed. Gladys Zaldívar): 133-159.

Støyva, Hege. *La mujer alienada: un estudio de las protagonistas en la obra de María Luisa Bombal* (inérita). Tesis de maestría (masteroppgåve). Universidad de Bergen, 2004.

Vidal, Hernán. *La feminidad enajenada*. Barcelona: Hijos de José Bosch, S. A., 1976.

Bibliografía general

Adorno, Theodor W. "Aufzeichnungen zu Kafka". Theodor W. Adorno. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft I. Gesammelte Schriften*, 10:1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1997 (ed. Rolf Tiedemann): 254-287.

Auerbach, Erich. *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1950. Traducción de I. Villanueva y E. Imaz.

Benjamin, Walter. "Die Aufgabe des Übersetzers". Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*, 10, IV:1. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980^a (2^a ed. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser): 9-21.

Benjamin, Walter. "Über den Begriff der Geschichte". Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften*, 2, I:2. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1980^b (2^a ed. Rolf Tiedemann & Hermann Schweppenhäuser): 691-705.

De Beauvoir, Simone. *Le deuxième sexe I: Les faits et les mythes*. Paris: Éditions Gallimard, 1990 (3^a ed.).

Bloom, Harold. *The Western Canon: the Books and School of the Ages*. Londres: Papermac, 1995.

Borges, Jorge Luis & di Giovanni, Norman Thomas. "Foreword". Jorge Luis Borges. *Doctor Brodie's Report*. Nueva York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1972 (3ª ed): 7-8. Traducción de Norman Thomas di Giovanni en colaboración con el autor.

Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1974 (ed. Carlos V. Frías).

Borges, Jorge Luis. *Textos recobrados 1931-1955*. Barcelona: Emecé Editores, 2002 (ed. Sara Luisa del Carril y Mercedes Rubio de Zocchi).

Camus, Albert. *Le mythe de Sisyphe: Essai sur l'absurde*. Albert Camus. *Œuvres complètes*, I, 1931-1944. Paris: Gallimard, 2006 (ed. Jacqueline Lévi-Valensi).

Cohn, Ruby. "Samuel Beckett Self-Translator". *PMLA: Publication of the Modern Language Association of America*, vol. 76, núm. 5 (diciembre 1961): 613-621.

Culler, Jonathan. "In defence of overinterpretation". Umberto Eco, Richard Rorty, Jonathan Culler & Christine Brooke-Rose. *Interpretation and overinterpretation*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992 (ed. Stefan Collini): 109-123.

De Man, Paul. *Blindness and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*. Londres: Methuen & Co. Ltd., 1983 (2ª ed.).

De Man, Paul. "Reading and History". Paul de Man. *The Resistance to Theory in Theory and History of Literature*, vol. 33. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997^b (5ª ed.): 54-72.

De Man, Paul. "Rhetoric of Tropes". Paul de Man. *Allegories of Reading: Figural language in Rousseau, Nietzsche, Rilke, and Proust*. Londres: Yale University Press, 1979: 103-118.

De Man, Paul. "The Concept of Irony". Paul de Man. *Aesthetic Ideology in Theory and History of Literature*, vol. 65. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996 (ed. Andrzej Warminski): 163-184.

Derrida, Jacques. *De la grammatologie*. Paris: Les Éditions de Minuit, 1967.

Derrida, Jacques. *De la gramatología*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 1971. Traducción de Oscar del Barco y Conrado Ceretti.

Derrida, Jacques. *Demeure: Maurice Blanchot*. Paris: Éditions Galilée, 1998.

Derrida, Jacques. "Des Tours de Babel". *Difference in Translation*. Londres: Cornell University Press, 1985 (ed. Joseph F. Graham): 209-248.

Derrida, Jacques. *Of Grammatology*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1997 (3ª ed.). Traducción de Gayatri Chakravorty Spivak.

Derrida, Jacques. *Spurs: Nietzsche's Styles / Éperons: Les Styles de Nietzsche*. Chicago: The University of Chicago Press, 1979 (ed. bilingüe). Traducción de Barbara Harlow.

Derrida, Jacques. “« This Strange Institution Called Literature »: An Interview with Jacques Derrida”. Jacques Derrida. *Acts of Literature*. Nueva York: Routledge, 1992 (ed. Derek Attridge): 33-75. Traducción de Geoffrey Bennington y Rachel Bowlby.

Dickinson, Emily. “Because that you are going”, N^o 1314. Emily Dickinson. *The Poems of Emily Dickinson*, vol. III. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1998^a (ed. R. W. Franklin): 1135-1140.

Dickinson, Emily. “The fact that earth is heaven”, N^o 1435. Emily Dickinson. *The Poems of Emily Dickinson*, vol. III. Massachusetts: The Belknap Press of Harvard University Press, 1998^b (ed. R. W. Franklin): 1257-1258.

Federman, Raymond. “The Writer as Self-Translator”. *Beckett Translating/Translating Beckett*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1987 (ed. Alan Warren Friedman, Charles Rossman & Dina Sherzer): 7-16.

Fitch, Brian T. “The Relationship Between *Compagnie* and *Company*: One Work, Two Texts, Two Fictive Universes”. *Beckett Translating/Translating Beckett*. University Park: The Pennsylvania State University Press, 1987 (ed. Alan Warren Friedman, Charles Rossman & Dina Sherzer): 25-35.

Foucault, Michel. “Nietzsche, la généalogie, l’histoire”. Michel Foucault. *Dits et écrits 1954-1988*, vol. I : 1954-1975. Paris: Éditions Gallimard, 2001^a (2^a ed.): 1004-1024.

Foucault, Michel. “Qu’est-ce qu’un auteur?”. Michel Foucault. *Dits et écrits 1954-1988*, vol. I : 1954-1975. Paris: Éditions Gallimard, 2001^b (2^a ed.): 817-837.

Franco, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Editorial Ariel, S. A., 2002 (7^a ed.). Traducción de Carlos Pujol.

Heidegger, Martin. “Brief über den Humanismus” (1946). Martin Heidegger. *Wegmarken. Gesamtausgabe. Veröffentlichte Schriften 1914-1970*, I:9. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1976: 313-364.

Heidegger, Martin. “Das wesen der Sprache” (1957-58). Martin Heidegger. *Unterwegs zur Sprache. Gesamtausgabe. Veröffentlichte Schriften 1910-1976*, I:12. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1985: 147-204.

Heidegger, Martin. “Der Ursprung des Kunstwerkes” (1935/36). Martin Heidegger. *Holzwege. Gesamtausgabe. Veröffentlichte Schriften 1914-1970*, I:5. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977^a: 1-74.

Heidegger, Martin. “Nietzsches Wort « Gott ist tot »” (1943). Martin Heidegger. *Holzwege. Gesamtausgabe. Veröffentlichte Schriften 1914-1970*, I:5. Frankfurt am Main: Vittorio Klostermann, 1977^b: 209-267.

Heidegger, Martin. “La frase de Nietzsche: ‘Dios ha muerto’”. Martin Heidegger. *Sendas perdidas*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1960: 175-223. Traducción de José Rovira Armengol.

Heidegger, Martin. *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1957.

Heródoto. *Herodotus I*. Londres: William Heinemann Ltd, 1946 (4^a ed.). The Loeb Classical Library (ed. bilingüe). Traducción de A. D. Godley.

Hillis Miller, J. "The critic as host". *Modern Criticism and Theory: A Reader*. Edimburgo: Pearson Education Limited, 2000 (2^a ed. David Lodge & Nigel Wood): 254-262.

Hokenson, Jan Walsh & Munson, Marcella. *The Bilingual Text: History and Theory of Literary Self-Translation*. Manchester: St. Jerome Publishing, 2007.

Ibsen, Henrik. *Et dukkehjem*. Henrik Ibsen. *Samlede verker*, II. Oslo: Gyldendal Norsk Forlag, 1993 (15^a ed.).

Latcham, Ricardo E. *Prehistoria chilena*. Santiago de Chile: Oficina del Libro, 1936.

Latcham, Ricardo E. *La organización social y las creencias religiosas de los antiguos araucanos en Publicaciones del Museo de Etnología y Antropología de Chile*, tomo III, núms. 2, 3 y 4. Santiago de Chile: Imprenta Cervantes, 1924.

King, John. *Sur: A study of the Argentine literary journal and its role in the development of a culture, 1931-1970*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.

Mill, John Stuart. *The Subjection of Women*. John Stuart Mill. *On Liberty and Other Essays*. Nueva York: Oxford University Press, 1998 (2^a ed. John Gray).

Montaigne, Michel Eyquem de. "Filosofar es aprender a morir". Michel Eyquem de Montaigne. *Ensayos completos*. México, D. F.: Editorial Porrúa, S. A., 1991: 46-61. Traducción de Juan G. de Luaces.

Neruda, Pablo. *Obras completas*, V: *Nerudiana dispersa*, II: 1922-1973. Barcelona: Galaxia Gutenberg Círculo de Lectores, 2002 (ed. Hernán Loyola).

Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra: Ein Buch für Alle und Kleinen*. Friedrich Nietzsche. *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, VI₁. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1968^a (ed. Giorgio Colli y Mazzino Montinari).

Nietzsche, Friedrich. *Der Antichrist: Fluch aus das Christenthum*. Friedrich Nietzsche. *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, VI₃. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1969^a (ed. Giorgio Colli y Mazzino Montinari).

Nietzsche, Friedrich. *Die fröhliche Wissenschaft*. Friedrich Nietzsche. *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, V₂. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1973 (ed. Giorgio Colli y Mazzino Montinari).

Nietzsche, Friedrich. *Götzen-Dämmerung: oder Wie man mit dem Hammer philosophirt*. Friedrich Nietzsche. *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, VI₃. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1969^b (ed. Giorgio Colli y Mazzino Montinari).

Nietzsche, Friedrich. *Jenseits von Gut und Böse: Vorspiel einer Philosophie der Zukunft*. Friedrich Nietzsche. *Nietzsche Werke. Kritische Gesamtausgabe*, VI₂. Berlin: Walter de Gruyter & Co, 1968^b (ed. Giorgio Colli y Mazzino Montinari).

Pérez Firmat, Gustavo. *Idle Fictions: the Hispanic Vanguard Novel, 1926-1934*. Durham: Duke University Press, 1993 (2^a ed.).

Platón. *Phaedo. Plato I*. Londres: William Heinemann Ltd, 1966 (13^a ed.). The Loeb Classical Library (ed. bilingüe). Traducción de H. N. Fowler.

Platón. *The Republic I. Plato X*. Londres: William Heinemann Ltd, 1953 (5^a ed.). The Loeb Classical Library (ed. bilingüe). Traducción de Paul Shorey.

Platón. *The Republic II. Plato X*. Londres: William Heinemann Ltd, 1966 (5^a ed.). The Loeb Classical Library (ed. bilingüe). Traducción de Paul Shorey.

San Agustín. *The City of God Against the Pagans III*. Londres: William Heinemann Ltd, 1968. The Loeb Classical Library (ed. bilingüe). Traducción de David S. Wiesen.

Schlegel, Friedrich. “Über die Unverständlichkeit”. Friedrich Schlegel. *Charakteristiken und Kritiken I: (1796-1801)*. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, II. Paderborn: Verlag Ferdinand Schöningh, 1967 (ed. Ernst Behler, Jean-Jacques Anstett y Hans Eichner): 363-372.

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*, II. Barcelona: Círculo de Lectores/Fondo de Cultura Económica de España, 2003. Traducción de Roberto R. Aramayo.

Schwartz, Jorge. “Introducción”. *Las vanguardias latinoamericanas: Texto programáticos y críticos*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2002 (2^a ed. Jorge Schwartz): 33-94.

St-Pierre, Paul. “Translation as Writing Across Languages: Samuel Beckett and Fakir Mohan Senapati”. *TTR: traduction, terminologie, rédaction*, vol. 9, N^o. 1 (1996): 233-257.

Unruh, Vicky. *Latin American Vanguard: the Art of Contentious Encounters*. Berkeley: University of California Press, 1994.

Verani, Hugo J. “La narrativa hispanoamericana de vanguardia”. *Narrativa vanguardista hispanoamericana*. México, D. F.: UNAM Ediciones del Equilibrista, 1996 (ed. Hugo J. Verani): 41-74.

Woolf, Virginia. *A Room of One's Own*. Londres: The Hogarth Press, 1929.

Woolf, Virginia. “An Introduction to *Mrs Dalloway*”. Virginia Woolf. *The Essays of Virginia Woolf*, vol. IV: 1925-1928. Londres: The Hogarth Press, 1994^a (ed. Andrew McNeillie): 548-550.

Woolf, Virginia. “Montaigne”. Virginia Woolf. *The Essays of Virginia Woolf*, vol. IV: 1925-1928. Londres: The Hogarth Press, 1994^b (ed. Andrew McNeillie): 71-81.

Woolf, Virginia. "Professions for Women". Virginia Woolf. *The Death of the Moth and other Essays*. Londres: The Hogarth Press, 1942: 149- 154.

Woolf, Virginia. *To the Lighthouse*. Londres: The Hogarth Press, 1990.

Bibliografías consultadas

Gálvez Lira, Gloria. "Bibliografía". *María Luisa Bombal: Realidad y fantasía*. Maryland, EE.UU.: Scripta Humanistica, 1986: 111-118.

Guerra-Cunningham, Lucía. "Bibliografía". Lucía Guerra-Cunningham. *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*. Madrid: Editorial Playor, 1980: 199-205.

Román-Lagunas, Jorge. "Bibliografía". *María Luisa Bombal: Apreciaciones críticas*. Tempe, Arizona: Bilingual Press/Editorial Bilingüe, 1987 (ed. Marjorie Agosín, Elena Gascón-Vera & Joy Renjilian-Burgy): 263-280.