

UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
ESCUELA DE POSTGRADO
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

EL AXIS MUNDI: CONFIGURADOR
DE LOS RELATOS BREVES DE MARÍA LUISA BOMBAL

Tesis para optar al grado de
Magíster en Literatura c/M en Literatura Hispanoamericana y Chilena

Profesor Patrocinante:

Guillermo Gotschlich Reyes

Alumna:

Isabel Vilches Contreras

2 0 0 5

*Para Godelíber, Enrique, Irma y John
con todo mi amor y dedicación.*

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	5
I. MARÍA LUISA BOMBAL: VIDA Y OBRA	10
1.1. Antecedentes biográficos y literarios	11
1.2. Valoración de las obras de María Luisa Bombal	18
II. EL MITO: DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS	23
2.1. <i>MITO Y RAZÓN</i>	24
2.1.1. Antecedentes	24
2.1.2. De una conciencia estacionaria a una conciencia en movimiento	27
2.1.2.1. La conciencia estacionaria	27
2.1.2.2. La conciencia en movimiento	30
2.1.3. El mito y la razón: respuestas del hombre ante las circunstancias	37
2.1.3.1. La conciencia mítica	38
2.1.3.2. La conciencia intelectual	39
2.1.3.3. La conciencia existencial	41
2.2. <i>CARACTERÍSTICAS DEL MITO</i>	44
2.2.1. El mito como estructura del mundo	44
2.2.2. El rito como repetición	45
2.2.3. Axis Mundi: espacio y tiempo	48
2.2.3.1. El espacio	49
2.2.3.2. El tiempo	54
2.2.3.3. El número	59
2.2.4. El mito y su sentido existencial	61
2.3. <i>MITO Y LITERATURA</i>	64
2.3.1. El origen del arte	64
2.3.2. El arte y las posibilidades de ser	67
2.3.3. Mito y literatura	68

III.	AXIS MUNDI: CONFIGURADOR DE LOS RELATOS BREVES DE MARÍA LUISA BOMBAL	70
3.1.	<i>EL ÁRBOL: LA IRRADIACIÓN DE LO SAGRADO</i>	73
3.1.1.	La música como liberadora del inconsciente	76
3.1.2.	La irradiación de lo sagrado	84
3.2.	<i>LAS ISLAS NUEVAS: CENTRO DEL MUNDO</i>	89
3.2.1.	Centro del mundo	90
3.2.2.	Entre dos mundos	94
3.3.	<i>TRENZAS: REGRESO AL ORIGEN</i>	103
3.3.1.	Organización del relato	104
3.3.2.	Regreso del origen	106
3.3.3.	Visiones de mundo	109
3.4.	<i>LO SECRETO: DESCENSO A LOS INFIERNOS</i>	110
3.4.1.	Descenso a los infiernos	112
3.5.	<i>LA HISTORIA DE MARÍA GRISELDA: LA BELLEZA COMO ABSOLUTO</i>	118
3.5.1.	María Griselda: La belleza como absoluto	119
3.5.2.	El destino y los presagios funestos	130
	CONCLUSIONES	132
	BIBLIOGRAFÍA	136
-	Bibliografía primaria	136
-	Bibliografía teórica	136
-	Bibliografía crítica	138
-	Entrevistas	145
-	Periódicos	146
-	Tesis	147

INTRODUCCIÓN

Desde la primera mitad del siglo XX, María Luisa Bombal se ha erigido como una de las mejores escritoras de la lengua castellana. Si bien su reconocimiento como tal fue tardío en Chile, por razones socio-culturales, en el resto del mundo su escritura es reconocida desde hace varias décadas, lo que se ha evidenciado en las traducciones a diversos idiomas y múltiples reimpresiones de sus obras. A pesar de esto, el estudio de sus escritos se consolidó sólo en la década de los ochenta, cuando surgió el interés de la crítica literaria universitaria, especialmente norteamericana de tendencia feminista. Entre las investigadoras más renombradas, figuran Lucía Guerra-Cunningham, Marjorie Agosín y Ágata Gligo.

En los años siguientes, sus textos serán un tópico obligatorio en congresos literarios e interdisciplinarios que giren en torno al tema de la mujer. Sin embargo, los estudios se han concentrado básicamente en las novelas *La última niebla* y *La amortajada* y en el cuento *El árbol*, incluyendo estudios esporádicos del resto de sus escritos. Las mencionadas son las primeras obras de Bombal y a las que Lucía Guerra considera como parte de una primera etapa en la que “se destaca una visión del mundo que revela la existencia de la mujer como una búsqueda solitaria e infructuosa del amor en una sociedad cuyas normas tronchan toda posibilidad de realización.”¹ En la segunda etapa considera a *Las islas nuevas*, *Trenzas* y *La historia de María Griselda* como configuración de lo femenino que se asocia con lo arquetípico, dejando lo social en un segundo plano.

A pesar de las dos etapas que Guerra distingue en esta obra, el tema del mito no se ha transformado en una línea de investigación importante y determinante en estos textos. Por dicha razón y creyendo que es una de las claves del mundo narrativo de María Luisa, he decidido estudiar a la luz de esta perspectiva, los siguientes textos: *Las islas nuevas* (febrero de 1939), *El árbol* (septiembre de 1939), *Trenzas* (1940), *Lo secreto* (1944) y *La historia de María Griselda* (agosto de 1946).

¹ Guerra, Lucía *La narrativa de María Luisa Bombal: Una visión de la existencia femenina*. España, Editorial Playor, 1980, p. 29.

La primera distinción para situar este trabajo es la que realiza el investigador Hans-George Gadamer, quien advierte el origen común de los conceptos mito y razón, que generalmente son tratados como opuestos irreconciliables. Sin embargo, ambos se remontan al pensamiento griego y su diferenciación se produjo solamente en la Ilustración del siglo V a.C. Así, el *mythos* era una historia bien narrada o inventada a diferencia del *logos*, que implicaba la demostración y la prueba. También señala que ambas visiones de mundo, son respuestas del hombre frente a las condiciones de la vida en diferentes momentos de su evolución y que una no reemplaza a la otra, sino que se sitúan en planos diferentes, ya que la naturaleza de éstas son radicalmente distintas. Mas, considera que sólo en el Romanticismo el mito adquiere su verdadero carácter al ser comprendido como el portador de una verdad propia, inalcanzable para la razón.

En el período mítico, llamado prehistórico o precategórico desde la conciencia racional, la realidad es indiferenciada para la conciencia del hombre y, por esto, es homogénea y sólo adquiere valor existencial en su totalidad cuando algún elemento la impresiona de tal forma, que aglutina el cosmos en una unidad que sitúa en un plano en que reina el eterno presente. Con el proceso de evolución humana, las nociones de espacio, tiempo y número han sido fundamentales en el proceso de distensión entre el yo y el mundo y el enlazamiento entre la conciencia mítica con la naciente conciencia racional, que escinde la realidad y su representación, dando inicio a los primeros esbozos de la técnica, la ciencia y la literatura que con el transcurso del tiempo florecerán.

A pesar de este cambio en la percepción humana, la filosofía y las artes han rescatado a través de sus diversas manifestaciones el mito como restitución de la unidad humana. De este modo, la literatura se ha tornado una expresión por medio de la cual el artista pone frente al lector una realidad vital, que muchas veces está acallada por el predominio del intelecto y la técnica. María Luisa Bombal, específicamente, fue una de las primeras voces y, me parece, la más

potente para devolverle a la literatura chilena la conexión del hombre y sus orígenes, eludida largamente por el naturalismo, quien propugnaba el atavismo y la determinación de los seres humanos. La prosa poética de Bombal es un ejemplo de la manifestación de la conciencia existencial en la primera mitad del siglo XX, que inaugura una nueva época literaria en que el sentido de la existencia será fundamental para un sinnúmero de narradores. A su vez, redujo la conciencia mítica a posibilidades humanas y mostró claramente los conflictos que se establecen entre ésta y la conciencia racional, que predomina en lo cotidiano.

En la lectura y análisis de cada uno de los textos a tratar, fue importante buscar y encontrar el o los motivos que estructuran cada una de las historias, ya que los símbolos y diversos indicios textuales señalaban que el mito era parte sustancial de su construcción y, posterior, interpretación. Así deduje que uno de los tópicos recurrentes en las distintas culturas y que incorpora en sí la esencia del mito, es el concepto de *Axis Mundi*. Ya que éste aúna, por sus características, tanto a los personajes como a su entorno en un Centro del mundo que se define como un lugar en el que convergen todos los lugares y todos los tiempos, y que ofrece al ser humano la posibilidad de la contricción, la purificación y el re-nacer. En él se crea una atmósfera que irradia, atrae y seduce y que, finalmente, lleva a la plenitud existencial, partiendo de la impresión de lo sensible para llegar hasta la espiritualidad. En la actualidad, es un vestigio de la conciencia mítica, en que el hombre estaba unido completamente al mundo que lo rodeaba y con el cual compartía su ser como una parte más de la totalidad de ese mundo.

El mito como realidad ontológica se hace presente en cada uno de los relatos, ya sea a través de un elemento específico como las islas, el árbol, el cabello, el mar y la mujer como encarnación de la belleza telúrica. Cada uno de ellos, simboliza el surgimiento del *Axis Mundi* en una sociedad racional y pragmática, que condensa en sí la plenitud de la existencia como consecuencia de la unidad indivisible entre hombre y mundo, modificando la vida de los personajes. Cada uno de estos centros es un umbral entre el mundo profano y el sagrado, en

torno a los cuales los personajes se debaten en su afán de encontrar el equilibrio y la comunión con el absoluto, la trascendencia a la que el hombre aspira desde que perdió el mundo mítico y despertó su conciencia racional. Algunos de ellos, permanecerán por siempre en el caos, en el territorio de lo informe, de la nada y la desesperanza que es el mundo profano. Mientras que otros, vivirán perpetuamente desadaptados porque no podrán situarse existencialmente ni en el ámbito del mito ni en el del tiempo histórico, desde el cual actúan y interactúan con los demás personajes.

En esta escritura, se aprecia la presencia inevitable de lo mítico que surge desde detalles tales como el árbol que protege a Brígida y más tarde el arroyo que le produce con su música y la de los compositores que escucha en la sala de conciertos y que la traslada a otro estadio de la existencia, en el que puede recién comprenderse, puesto que se ha comunicado con su ser. O el muñón de ala de la eternamente joven Yolanda, que la excluye de la sociedad y el amor con el mismo vaivén de las islas que oscilan entre lo sagrado y lo profano y que la inquietan profundamente. O el influjo mágico de la trenza de la mujer que agoniza junto con el bosque, catedral sagrada de una estirpe corrupta, que busca la liberación y la encuentra por medio de la purificación del fuego. O la pérdida del capitán pirata en las profundidades de su psiquis, de la muerte y la nada como un viaje sin regreso en que el protagonista ya no es un héroe, solamente un hombre pragmático y racional que no logra encontrarse consigo mismo. O la insatisfacción e incompreensión de una ninfa perdida en un mundo profano, que anula su existencia porque lo sagrado no es valorado y, apenas, vislumbrado sólo por un personaje de extrema sensibilidad como Fred.

Los recursos que utiliza, atraen a sus personajes hacia la confluencia inevitable con el mito a través del ritmo dado por la música, los sonidos de la naturaleza, la musicalidad del lenguaje y la sutil sintaxis. Además de la seducción al lector por medio de la interiorización de los sentidos en cada una de las historias, ya que no está enfocada únicamente a la razón sino que también al

inconsciente desde el cual podemos captar la música de las esferas, la armonía del cosmos y de cada uno de los elementos de la naturaleza pujante y salvaje, que hay más allá de los paisajes socialmente establecidos como bellos. Al igual que en la poesía, cada palabra condensa en sí una multiplicidad de significados y relaciones, que enriquecen el mundo creado.

El trabajo consta de tres capítulos y el primero está referido a los momentos más importantes de la vida de María Luisa Bombal como a los antecedentes que influyeron en su narrativa y el lugar de privilegio que ocupa en las letras universales. El segundo, pretende fundamentar la noción de mito, sus características, determinar la relación mito y razón y comprender cómo se produjo el traspaso de una conciencia mítica a una racional junto con las consecuencias más importantes para la vida humana. Por último, se analizan los textos ya mencionados desde la perspectiva del mito y, específicamente, del motivo del Axis Mundi como estructura mítica, que emerge en medio de un mundo racional con las consecuencias que implican para el desarrollo vital de los personajes.

MARÍA LUISA BOMBAL: VIDA Y OBRA

MARÍA LUISA BOMBAL: VIDA Y OBRA

1.1. Antecedentes biográficos y literarios

María Luisa Bombal vio la luz en Viña del Mar, Chile, el año 1910 en medio de una familia acomodada con gran afición por las artes. Así, desde pequeña creció en un ambiente en que reinaba la música clásica, los cuentos de Han Christian Andersen, traducidos directamente por su madre desde el alemán al español, los de los hermanos Grimm y la mitología nórdica en general. Sintió un gran amor por la música y poseía un excelente oído musical. Tomó clases de piano con Ricardo Braga y después, de violín con Paco Moreno, las que posteriormente abandonó porque el profesor deseaba que descifrara las partituras y ella prefería tocar de oído. Respecto a su carácter, Ágata Gligo señala: "*Tiende con frecuencia al ensimismamiento. Su precoz contacto con el mar, el sol, el viento, fragua en ella un amor permanente, definitivo, por la naturaleza*"². Compuso sus primeros versos a la edad de 8 años: *El canario*, *La noche* y *La golondrina*. Sin duda este hogar colmado de alegría y de cultura, sufrió un fuerte impacto con la muerte prematura del padre de María Luisa, Martín Bombal en octubre de 1919.

En el año 1923 Blanca Anthes y sus hijas se radicaron en París, Francia, donde la autora estudiará en el Convento de Notre Dame de l'Assomption. Ella dominaba el francés porque estudió en un colegio de religiosas en Viña del Mar y esta larga estancia será una oportunidad inigualable para expandir su horizonte literario más allá de lo que habría podido en Chile. Al mismo tiempo, su madre la introdujo en el mundo de los románticos alemanes: "*la fuerza de los pasajes y los sentimientos siempre doloridos, apasionados de Werther impresionan profundamente a María Luisa*"³, aunque en el futuro preferirá *Fausto*, y proseguirá su formación en la mitología nórdica con los relatos de Los Nibelungos, Las Walkirias, etc. Mantuvo su lengua materna y se relacionaba con compañeras que provenían de ilustres familias de Hispanoamérica.

² Gligo, Ágata *María Luisa (sobre la vida de María Luisa Bombal)*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1985, p. 22.

Sus estudios los proseguirá en el colegio Sainte Geneviève en Neuilly, que también estaba dirigido por religiosas secularizadas, aunque más liberales. Es la etapa de la lectura de *Victoria* de Knut Hamsun, que siempre citará como una de las que más influyó en ella. El año escolar 1927-1928, lo cursó en el Liceo Cours La Bruyère para poder rendir la prueba de Bachillerato, ya que el estado francés no consideraba válidos los exámenes de los colegios particulares. *"Este corto período deja una herencia: el enfoque libre y enriquecedor de las clases de filosofía. De entonces proviene su conocimiento de Pascal"*⁴. Su madre y hermanas regresaron a Chile y ella quedó bajo la tutela de José Eyzaguirre y Juanita del Carril. Vivió en un pensionado para señoritas, Le Lierre, en Neuilly y en septiembre de 1928 ingresó a la Facultad de Letras de la Sorbonne para estudiar Licenciatura en Literatura. Ya en la Universidad, obtuvo su primer premio al ganar un concurso literario de cuento escrito a la manera de Charles Perrault. Alcanzó el diploma de literatura francesa con el que podía enseñar francés en los liceos con un excelente trabajo acerca de Prosper Mérimée, pero no logró el grado de Licenciado porque descuidó las materias de literatura española y comparada. La madre, entonces, decidió su regreso a Chile, puesto que se había enterado de que María Luisa le había dado prioridad a los estudios de teatro bajo la dirección de Charles Dullin antes que a los literarios.

En 1931 llegó a Chile y en el Puerto de Valparaíso conoció a quien sería su gran amor, Eulogio Sánchez Errázuriz. En el ámbito intelectual, fue recibida fervorosamente por los artistas de la época. Conoció a Marta Brunet y a otras personas interesadas en hacer teatro de calidad para subir el nivel del alicaído género en el país. Fundaron la Compañía de Dramas y Comedias y representaron varias obras. En 1932 regresó al país Pablo Neruda, con el que la unirá una gran amistad. *"Es la única mujer con la cual se puede hablar seriamente de literatura, suele decir Neruda"*⁵. Al año siguiente, viajará a Buenos Aires para reunirse con él y su esposa Maruca Hagenaar, comenzando su fase creadora más fecunda.

³ Íbid, p. 32.

⁴ Íbid, p. 38.

⁵ Íbid, p. 54.

Neruda le presentó a Federico García Lorca, quien permanece durante un par de meses en Argentina y ella estableció relaciones con Conrado Nalé, Norah Lange, Alfonsina Storni, Oliverio Girondo, Leopoldo Marechal, Ricardo Molinari, Jorge Luis Borges, Guillermo de Torre, Luigi Pirandello, José Ortega y Gasset, Ramón Gómez de la Serna, Pedro Henríquez Ureña y otros. Trabajó afanosamente en su primera novela, *La última niebla*, publicada por la Editorial F.A. Colombo a instancias de sus amigos Norah Lange y Oliverio Girondo en el verano de 1935. El libro fue recibido entusiastamente por la crítica y Amado Alonso lo elogió en el famoso artículo *La aparición de una novelista*. En Chile, recibió alabanzas, principalmente, de Ernesto Montenegro, Presidente de la Sociedad de Escritores de Chile, y de Alone. Contraerá matrimonio con el reconocido pintor argentino, Jorge Larco, en junio de 1935 como parte de un trato de amistad y supervivencia. Esta unión sólo durará hasta 1937. En estos años, conocerá a destacados artistas plásticos como Bibí Zogbé, con quien la unirá una gran amistad.

Comenzará la escritura de *La amortajada*, novela imposible de escribir según Borges. Sin embargo, Bombal no se desanimó y siguió trabajando en su idea. Es publicada por la exigente Editorial Sur, que presidía Silvina Ocampo, en abril de 1938. En Chile, la novela nuevamente es criticada de manera positiva por Alone. "*El frescor de su soplo y también, de pronto, su inesperado fuego que desconciertan y, a un mismo compás, atraen hasta la fascinación*"⁶. Será a través de Ocampo, que María Luisa conocerá a Gabriela Mistral, cuya obra *Tala* también es publicada por Sur. Al año siguiente, escribirá *El árbol*, dedicado a Nina Anguita, y será publicado en septiembre de 1939. En febrero del mismo año, lo será *Las islas nuevas*.

⁶ Alone "La historia de María Griselda de María Luisa Bombal". EL MERCURIO, Crónica Literaria, 28 de noviembre de 1976.

La primera incursión de Bombal en el cine, de la que era una gran amante como refiere José Gómez Sicre⁷, fue la crítica de la película *Puerta Cerrada*, realizada a petición de la revista Sur. A raíz de esta experiencia, el director del film le propuso que escribiera un guión y ella eligió la novela *María* de Jorge Isaacs, pero los derechos cinematográficos habían sido vendidos a una compañía estadounidense, por lo cual escribió su propio guión llamado *La casa del recuerdo*, protagonizado, posteriormente, por Libertad Lamarque y estrenado al año siguiente. La crítica especializada acogió favorablemente este film y la fama de la escritora se extendió hasta otros ámbitos de la sociedad argentina. Durante ese agitado 1939, fue designada por los escritores argentinos como representante del Pen Club de Buenos Aires ante el Congreso Mundial de estas entidades a realizarse en Nueva York en el marco de la Feria Internacional. En esa oportunidad se encontró con Rómulo Gallegos y Federico Onís. Le preocupó el desinterés de los escritores estadounidenses por participar en estos encuentros y logró una entrevista con Sherwood Anderson, quien le explicó los motivos de los intelectuales para no participar activamente en el congreso, gestándose una gran amistad. De regreso pasará por Chile al que volverá prontamente con René Huyghe, quien fue invitado a dictar una conferencia en la Universidad de Chile. En estos viajes se reencontrará con amigos como Chela Reyes, Vicha Vidal y Benjamín Subercaseaux. Escribió para la revista Saber Vivir y nacieron *Mar, Tierra y Cielo* y *Trenzas*, publicadas en agosto y septiembre de 1940, respectivamente. Sus nervios se han ido deteriorando con "*la continua búsqueda de realidades esenciales [...] Vive con la sensibilidad abierta. Para algunos, esa condición de azogue no es traviesa y encantadora vitalidad, sino descontrol, falta de dominio y medida*"⁸, que afecta sus relaciones sociales y, principalmente, personales.

Los amores y desamores que ha tenido en Argentina la trajeron nuevamente de vuelta a la patria. Descansó en Puerto Varas en la casa de un primo y escribió *La historia de María Griselda*, la que se resistirá a ser modificada en el transcurso del tiempo y será publicada por Sur en agosto de 1946, en el N°

⁷ Gómez-Sicre, José "La escritora en la niebla". AMÉRICAS, N° 32, 1981, p. 49.

142 en Buenos Aires. El nerviosismo constante al igual que su afición al vino se confabularon para llevarla a uno de los episodios más oscuros de su vida. En el centro de Santiago disparó contra Eulogio Sánchez. Fue detenida y puesta en libertad algún tiempo después porque el agredido no murió y porque éste solicitó a los médicos que minimizaran la gravedad de las heridas. Además, hubo un gran despliegue de personalidades de la cultura abogando por ella. Este episodio determinó que viajara brevemente a Buenos Aires para luego partir rumbo a Estados Unidos donde consiguió un trabajo en la Embajada Chilena, que consistió en revisar y visar las traducciones de las películas norteamericanas que llegarían al país. Diez meses después de este fatídico episodio, en noviembre de 1941, fueron publicadas por primera vez en Chile *La última niebla* y *La amortajada* por la editorial Nascimento y al año siguiente, Bombal recibió el Premio Municipal de Novela por *La amortajada*, otorgado por la Municipalidad de Santiago

Ya en Washington escribió la crónica *Washington, ciudad de las ardillas* que se publicó en la revista Sur, en el N° 106. Luego viajó a Nueva York donde trabajó realizando publicidad para América Latina. En 1943 dobló la voz de Judy Garland en la película *The clock* y trabajó en otras cintas con Ramón Sender y Ciro Alegría⁹. En abril de 1944 contrajo matrimonio con Fal de Saint Phalle, corredor de bolsa en Wall Street, y en noviembre del mismo año nació su hija Brigitte con quien tendrá una relación distante y una creciente incomunicación a lo largo de toda su vida. En marzo de 1947, vendió los derechos cinematográficos de *The Houst of Mist*, una versión ampliada y escrita en inglés de *La última niebla*, que le permitió vivir cómodamente por un par de años, ya que recibió 125 mil dólares por parte de la empresa Paramount. Luego, el texto fue publicado por la editorial Farrar, Strauss and Company en Nueva York. A través de su esposo conoció a los nietos de Jacob Grimm, a Marc Chagall, al hijo del creador de la Nueva República Checa, Jan Masaryk, cuya muerte en 1948 la llevará a escribir un libreto que nunca se estrenará por razones políticas. La obra se llama *El Canciller* y es terminada en 1954.

⁹ Gligo, Op.Cit., p. 99.

En 1948 la editorial Cassell and Co. Ltd. publicó la traducción de *La amortajada* hecha por la propia María Luisa Bombal, que se tituló *The Shrouded Woman*. Durante algún tiempo, escribió guiones para la Paramount Pictures, aunque lo consideraba un trabajo humillante. Fal de Saint Phalle se transformó en su agente y fue el impulsor de las traducciones y ediciones de sus obras. Él consiguió que Roger Callois se interesase por traducir al francés *La última niebla* y *La amortajada* y que fuesen publicadas por la editorial Gallimard en 1950. La distancia de su país la llevó a buscar la compañía de hispanohablantes, por lo que frecuentaba la casa del pintor chileno Nemesio Antúnez. Gligo señala: "*Parecía querer huir de un mundo demasiado formal. Bebía y hablaba. Tenía una visión triste y melancólica de su propia existencia*"¹⁰. Gabriela Mistral, Cónsul de Chile en Nueva York, la incitó a escribir nuevamente y Federico Onís, jefe de la Casa de América de la Universidad de Columbia, le recomendó que retomase la escritura en su lengua materna, el castellano. En 1958 escribió la primera versión de *La maja y el ruiseñor* a pedido de la periodista Carmen Merino. Debido a la muerte de Eulogio Sánchez en 1956, surgieron los deseos de regresar a la patria. Lo hace brevemente en 1962 para la corrección de las pruebas de edición de la tercera publicación de sus novelas por la editorial Nascimento.

En 1966 regresó temporalmente a Chile y la Sociedad de Bibliófilos de Chile publicó una edición de lujo numerada de *La amortajada* como homenaje a su persona. La cuarta edición de la novela por la editorial Orbe incorporó un episodio que resolvió el conflicto religioso que la autora había tenido durante años y el proyecto de traducir al castellano *The House of Mist* no prosperó. En 1963 fue publicado el estudio del profesor Cedomil Goic, quien presentó la novela *La última niebla* como una de las más importantes para el desarrollo de la literatura chilena, dándole un prestigio académico a su obra. En diciembre de 1969 María Luisa enviudó y en 1971 regresó a Buenos Aires, encontrando que la mayoría de sus amigos de antaño habían muerto. El mismo año, se publicó la sexta edición de sus novelas tanto en Argentina como en Chile. Distintos artistas de generaciones más

⁹ Guerra, Lucía "Entrevista a María Luisa Bombal". HISPANIC JOURNAL, N° 2, 1982, p. 125.

jóvenes se interesaron por conocerla. Es el caso del escritor Eduardo Gudiño Kieffer, el músico Tortorella y otros. Sin embargo, la nostalgia por la patria fue en aumento y volvió a Chile el 26 de agosto de 1973.

Residió en la casa de la madre en Viña del Mar y recibió el cariño y la admiración de los lectores, especialmente, jóvenes universitarios. Fue entrevistada por el Canal 4 de Valparaíso y la Sociedad de Escritores de Chile la incluyó como una de sus socias. Conoció a la que será su gran amiga y auxilio en sus últimos años de vida, Isabel Velasco. Al año siguiente, corrigió el texto *La maja y el ruiseñor* para que fuese incluido en una antología de recuerdos de la infancia de la Universidad Católica de Chile y fue publicado en el primer volumen de *El niño que fue* en junio de 1975. Desde finales de la década anterior, su nombre había sido mencionado para el Premio Nacional de Literatura, situación que adquirirá una resonancia especial entre 1974 y 1980, año de su fallecimiento. En compensación, el Pen Club le otorgó el Premio Ricardo Latcham. Aunque ya se habían esfumado los rumores de que ella había renunciado a la nacionalidad chilena, era necesario aplacar a los que señalaban que no había publicado en los últimos años. Por esto, el profesor Silva Bijit editó por primera vez en Chile *La historia de María Griselda* en la imprenta El Observador de Quillota en noviembre de 1976. Ediciones Universitarias de Valparaíso publicó la segunda edición de esta historia, que tendrá una celebración importante en el Club Naval de Valparaíso a la que asistirá el amigo entrañable de María Luisa, Jorge Luis Borges. Por esta obra, Bombal recibió el Libro de Oro, premio otorgado por La Agrupación de Amigos del Libro y en 1977, la Academia Chilena de la Lengua le confirió el Premio Academia por el mismo texto. Pese a estos reconocimientos, el Premio Nacional de Literatura no le fue concedido. Como un acto de desagravio, se le entregó el Premio Joaquín Edwards Bello, que fue creado especialmente para la ocasión, como un reconocimiento de la quinta región a una de sus hijas ilustres. Los intelectuales que tenían acceso a escribir en periódicos y revistas, protestaron abiertamente por esta nueva postergación de una gran escritora chilena.

¹⁰ Gligo, Op. Cit., p. 131.

Aún persiste su predilección por el alcohol y la soledad se hace cada vez más insostenible, ya que a la muerte de su esposo se suma la de la madre en 1976. Desencantada de la vida, con problemas económicos y en un entorno muy distinto al que dejó en los años cuarenta recibió el auxilio económico de su sobrina Blanca Isabel al que se agregó el entregado por el gobierno en 1978 al concederle una pensión de gracia por su aporte a la cultura. En 1979 se mudó a Santiago y vivió en diferentes lugares, entre ellos en el departamento de Isabel Velasco en el centro de la capital y en una casa de reposo en la calle Salvador. Su salud es precaria y su único alivio podría venir de abstenerse del vino blanco que la ayuda a soportar la vida. *"Se debilita cada vez más. Sin embargo, así, debilitada, semidestruida, mantiene su capacidad de llegar al ser profundo de las personas y crear nuevas y verdaderas amistades"*¹¹. Su salud se agravó y fue internada en el Hospital El Salvador, falleciendo en la madrugada del 6 de mayo de 1980 sin haber recibido el Premio Nacional de Literatura, que significaba para ella el reconocimiento oficial de sus obras.

1.2. Valoración de las obras de María Luisa Bombal

María Luisa Bombal comenzó a escribir en la década de los años treinta en Buenos Aires, época en que en Chile dominaba aún la literatura naturalista y en que se producían grandes disputas entre sus adherentes y sus detractores. Para José Promis, este paradigma contribuyó a propagar la creencia de que los escritores nacionales eran inferiores a los europeos y que para disimular sus carencias sólo les estaba permitido representar la realidad objetiva del entorno¹². Tal importancia le atribuye a la narrativa mundonovista que considera *"que cristaliza literariamente el proyecto utópico de los viejos órdenes feudales, que por la década de los años veinte comienzan a ver amenazadas sus aspiraciones a una indefinida hegemonía histórica"*¹³, debido al advenimiento de los sucesivos cambios sociales y políticos en el país. Estas transformaciones también se

¹¹ Íbid, p. 168.

¹² Promis, José "La última niebla en el contexto novelesco de 1930/1935" en *Literatura chilena. CREACIÓN Y CRÍTICA*, XXIX, julio-septiembre, 1984, p. 2.

¹³ Íbid.

produjeron en el ámbito literario con la publicación de novelas con temáticas y enfoques diferentes. Además de los textos de Vicente Huidobro, Promis menciona *La viuda del conventillo* de Alberto Romero (1930), *Lanchas en la bahía* de Manuel Rojas (1932), *De repente* de Diego Muñoz (1933), *Hijuna* de Carlos Sepúlveda Leyton (1934), *La última niebla* de María Luisa Bombal (1935, Buenos Aires) y *Ayer* de Álvaro Yáñez Bianchi (Juan Emar, 1935).

La última niebla no presenta un compromiso social ni una visión realista y crítica de la composición de la sociedad, muy por el contrario la inmersión es en lo onírico, lo mágico o lo fantástico a través del desarrollo de un mundo interior privado. Sin duda, la novela de Bombal es la más representativa de la nueva sensibilidad artística. Amado Alonso señaló: "*Todo lo que pasa en esta novela pasa dentro de la cabeza y del corazón de una mujer que sueña y ensueña*"¹⁴. La novela se presenta rápida y casi instantáneamente con una distinción clara de lo necesario y lo prescindible dirigido por una conciencia narrativa de una segura concepción poética, agrega. Esta escritura rememora una experiencia ya vivenciada, una variante del testimonio que define a los narradores del período 1930/1935 y "*que más adelante se convertirá en el rasgo más característico de los narradores de la generación de 1942*"¹⁵. Para el profesor Promis, es importante establecer que *La última niebla* no es un relato aislado y que su publicación en Argentina, siete años antes que en Chile, no la margina del nuevo movimiento literario.

Esta novela incide, específicamente, en el cambio de estructura de la novela contemporánea. El profesor Cedomil Goic estima que hay tres aspectos fundamentales que mencionar al respecto: el modo narrativo y el tipo de narración que muestran "*una extraña limitación en la capacidad de conocimiento del mundo exhibida por el narrador*"¹⁶, característica imprescindible en el nuevo paradigma.

¹⁴ Alonso, Amado "Aparición de una novelista". *Nosotros*, N° 3, Año I, 1936, p. 243.

¹⁵ Promis, Op. Cit., p. 4.

¹⁶ Goic, Cedomil *La novela chilena. Los mitos degradados*. Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997, p. 168.

Los niveles de realidad y la experiencia del mundo, que enfrentan las concepciones de la realidad con la *extrañeza* del mundo narrativo y, por último, un mundo hermético en que predomina la función estética de la obra con su *"singularidad autónoma y autosuficiente de la estructura narrativa que crea significaciones nuevas"*¹⁷ y sintetiza lo subjetivo y lo objetivo. Para Gonzalo Drago María Luisa Bombal es la máxima representante femenina de la literatura chilena hasta nuestros días y piensa que *La última niebla "la consagró de inmediato como escritora internacional, dueña de un estilo de fino corte lírico en la línea del realismo mágico"*¹⁸, al examinar a los máximos exponentes de la generación de 1938.

Después del estudio formal de las obras, en la década de los setenta la investigación se centró en la ideología de la narrativa de María Luisa Bombal, siendo para Promis una innovación más de estas obras. Así se puso de manifiesto la frustración de las mujeres latinoamericanas en una sociedad opresora y surgieron los motivos literarios de la pérdida, el acoso y la búsqueda. Ante la pérdida del paraíso perdido las mujeres se sienten acosadas por un orden social histórico y buscan un reencuentro con la naturaleza esencial. *"María Luisa Bombal puede ser considerada como iniciadora de una narrativa que examina la conflictiva realidad interior de la mujer hispanoamericana dentro de su contexto familiar y social, construyendo una novelística verdaderamente contemporánea en toda su innovadora riqueza estructural"*¹⁹, señala Magali Fernández. Además de la temática, Promis considera que en estas obras existen ciertos *principios compositivos* que las caracterizan: la diseminación narrativa, la interioridad del punto de vista y la disposición refleja²⁰. Como advierte Augusto Sarrocchi, en sus

¹⁷ *Íbid.*

¹⁸ Drago, Gonzalo "La generación chilena de 1938". ALEPH, Colombia, N° 67, octubre-diciembre, 1988, p. 32.

¹⁹ Fernández, Magali *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*. Madrid, Pliegos, p. 29.

²⁰ Promis, José "La técnica narrativa de María Luisa Bombal" en *Apreciaciones críticas*, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1987, p. 203.

obras es posible encontrar un aspecto importante de la actual narrativa: el erotismo²¹.

Para el profesor Eduardo Thomas, en la novela *La amortajada* se produce una tensión entre la tradición y la modernidad, más que por la condición marginal de la mujer en la sociedad por centrarse "en la desvitalizadora deshumanización"²². Es decir, la unión de Ana María con el mundo natural destaca la sensualidad y sensorialidad del personaje, proporcionándole un conocimiento intuitivo, esencial y representándola como el símbolo de lo Femenino, de la Mujer-Tierra. El argumento de esta maravillosa novela fue comentado a Jorge Luis Borges por la autora al comienzo de su escritura y él le señaló que era imposible concebirla porque "dos riesgos lo acechaban, igualmente mortales: uno, el oscurecimiento de los hechos humanos de la novela por el gran hecho sobrehumano de la muerte sensible y meditabunda; otro, el oscurecimiento de ese gran hecho por los hechos humanos. La zona mágica de la obra invalidaría la psicológica, o viceversa"²³. Mas, la genialidad de Bombal supo concebir la obra de tal manera que ambos peligros fueron sorteados con maestría.

Las narraciones de Bombal presentan técnicas literarias vanguardistas que substituyen las del siglo XIX "por el monólogo interior, la superposición de planos espaciales y temporales, la simbiosis de la fantasía y realidad y el juego verbal de predominio metafórico que el surrealismo acentúa en nuestro siglo"²⁴. Utiliza, además, de manera espléndida el estilo indirecto libre para introducir al narrador en el fluir de la conciencia de los personajes. Ella clasifica sus narraciones tanto de prosa surrealista como de prosa poética y admite su rompimiento con la literatura naturalista criollista²⁵. "El subjetivismo impregna al realismo de la

²¹ Sarrocchi, Augusto "La narrativa femenina chilena contemporánea". SIGNOS, Vol. XXVI, N° 33-34, p. 86.

²² Thomas, Eduardo "El tema del viaje en tres novelas chilenas contemporáneas". SIGNOS, N° 43-44, Vol. XXXI, primer y segundo semestre, 1998, p. 49.

²³ Borges, Jorge Luis, "La amortajada". SUR, N° 47, 1938, p. 80.

²⁴ Gálvez, Gloria "Entrevista con María Luisa Bombal". HISPANIA, N° 1, 1985, p. 116.

²⁵ Agosín, Marjorie "Entrevista con María Luisa Bombal". THE AMERICAN HISPANIST, N° 21, noviembre, 1977, p. 5.

*Bombal. Su estilo es envolvente, mágico, de gran intuición. A través de un efecto artístico, ella hace convivir al lector las experiencias psíquicas de la heroína, hasta llegar a la identificación con ésta*²⁶. Su obra es comparable sólo con la de Juan Rulfo por su extraordinaria calidad y por lo escueto de su producción. José Bianco cuenta que el mismísimo escritor mexicano le señaló que *"La amortajada era un libro que le había impresionado mucho en su juventud"*²⁷.

La escritura para Bombal fue un trabajo arduo, difícil, lento que sólo podía realizar si tenía algo que decir. *"Construyo los libros y después los escribo y me cuesta escribirlos como los siento"*²⁸. Es prolija en la corrección y considera que los libros nacieron con ella, por lo que no admite influencia alguna de otros escritores, aunque acepta su admiración por los cuentos de Hans Christian Andersen y Knut Hamsun con la novela rosa *Victoria*²⁹. Asimismo, señala que en esa categoría también están Virginia Woolf y Katherine Mansfield³⁰. Con respecto a Woolf señala que le interesaba su creación literaria y no lo político y lo feminista, ya que no creía que la mujer *"ocupara un lugar subordinado"*³¹. La misma Bombal confiesa: *"escribir es un amargo ejercicio de concentración que la difícil vida cotidiana en este país [Estados Unidos] trata siempre de perturbar"*³².

Las novelas y los cuentos de María Luisa Bombal constituyen una narrativa que ha impresionado a los lectores del todo el mundo, ya que han sido traducidos a distintos idiomas como el inglés, francés, sueco, japonés, alemán y otros por la delicadeza del uso del lenguaje y por la atmósfera difusa de sus historias. Es indudable que el conocimiento de los clásicos y las vanguardias influyeron en la concepción de mundo que Bombal plasmó en cada una de sus obras con una pasión literaria sólo comparable a la del amor.

²⁶ Salvarani, Silvana "La narración poética de María Luisa Bombal". ACADEMIA, N° 12, 1985, p. 186.

²⁷ Bianco, José "Sobre María Luisa Bombal". VUELTA, N° 39, 1984, p. 27.

²⁸ Gálvez, Op. Cit., p. 117.

²⁹ Agosin, Op. Cit., p. 5.

³⁰ Gálvez, Op. Cit., p. 117.

³¹ Guerra "Entrevista a María Luisa Bombal", p. 124.

³² Bombal, María Luisa "Selección de cartas" en *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, p. 349.

CAPÍTULO II

EL MITO: DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS

EL MITO: DEFINICIÓN Y CARACTERÍSTICAS

2.1. MITO Y RAZÓN

2.1.1. Antecedentes

La oposición mito y razón proviene para George Gadamer³³ de la confluencia del doble origen del pensamiento moderno: la *Ilustración* y el *Romanticismo*, formado este último por el Idealismo alemán, la poesía romántica y el descubrimiento del mundo histórico. Del primer período, destaca "*la expansión ilimitada de las ciencias experimentales*"³⁴ y el rol preponderante de la técnica en la transformación de la vida humana así como el impulso dado al hombre para que piense por sí mismo. Del segundo, la certeza de que las verdades sabidas en otro tiempo no se pueden alcanzar desde el presente ni tampoco desde el futuro, confiriéndole así al mito la sabiduría como característica principal.

Desde esta perspectiva, Gadamer atribuye más esta diferenciación de conceptos al Romanticismo, por cuanto a su parecer "*el mito se convierte en portador de una verdad propia, inalcanzable para la explicación racional del mundo*"³⁵, definición que pone en entredicho incluso a la religión³⁶. Esta revalorización fue la causa de que las investigaciones en los distintos campos de la cultura se extendieran y abarcaran fácilmente, por ejemplo, desde la filosofía hasta la política.

³³ GADAMER, G.H. *Mito y razón*. Barcelona, Paidós, 1997 (primera traducción al español).

³⁴ *Ibid*, p. 13.

³⁵ *Ibid*, pp. 15-16.

³⁶ Considera que el Cristianismo ha hecho una crítica radical del mito al proclamar el Nuevo Testamento en detrimento del Antiguo Testamento que mostraba al Dios de más allá de la religión judeocristiana.

En los siglos XVII y XVIII, resurgió fuertemente el interés por estudiar el mito y Giambatista Vico³⁷ junto con Joham von Herder³⁸ fueron para Marcelino Peñuelas³⁹ dos de sus máximos exponentes. El estudio prosiguió con una visión científica del tema en las postrimerías del siglo XVIII y comienzos del XIX. En este período, Gadamer destaca a Heyne por haber fundado una “escuela mítica” en Göttingen, Alemania; haber reivindicado el concepto de mito; haber restituido su derecho histórico y, también, por haber reconocido su auténtica experiencia religiosa.

Con el transcurrir del tiempo, nacieron diversas escuelas que estudiaron el mito, por ejemplo: la *Escuela Filológica*, cuya principal figura fue Max Müller⁴⁰, que postulaba que el mito nació de la ambigüedad del lenguaje; la *Escuela Antropológica*, cuya figura más importante fue Edward Tylor y para quien los mitos eran pervivencias de tiempos primitivos y culturas salvajes y la *Escuela Psicológica*, en que destacan Sigmund Freud y Carl Jung, quienes relacionaron el mito con el inconsciente. A estos investigadores, se suman los de las *Religiones Comparadas* como Mircea Eliade y los de la *Ciencia de la Antigüedad Clásica* que redescubrieron, después de Vico, la imagen mítica del mundo en su sentido propio. Si bien el mito y la razón son considerados muchas veces conceptos opuestos irreconciliablemente, Gadamer aclara este mal entendido y da cuenta de su origen común, que se remonta al pensamiento griego.

El perfil conceptual de *mythos* como palabra griega, es mencionado ya por Homero con el sentido de *discurso, proclamación, dar a conocer una noticia* aunque en el uso lingüístico no está relacionado ni con los dioses ni con el significado de invención. Luego, en la *Teogonía* de Hesíodo el término mitología es señalado expresamente e indica que el poeta es elegido por las musas para

³⁷ (1668-1744) Anticipo en su libro *Scienza Nuova*. Gadamer considera que antes de Vico, sólo la Antigüedad clásica había descubierto la antigua imagen mítica del mundo.

³⁸ (1744-1803) Gadamer piensa que Herder fue “un divulgador entusiasta” más que un descubridor del mito, p. 41.

³⁹ Autor de *Literatura y mito*. Barcelona, Barral Editores, 1972.

⁴⁰ (1823-1900).

realizar su obra sin presentar otros matices significativos. Siglos después, en la Ilustración griega, el vocabulario épico de *mythos* y *mythein* es reemplazado por el campo semántico de *logos* y *legein*, estableciéndose así una diferenciación entre dos tipos de discurso: el del *mythos*, que es todo aquello que narra la historia de los dioses y sus hijos y el del *logos*, que se define claramente como explicativo y demostrativo. El significado originario de *logos*, remite al ámbito racional de los números y de las relaciones entre ellos, entendiéndose como *reunir*, *contar* y es posible encontrarlo en la matemática y en la teoría de la música de la ciencia pitagórica desde donde se generaliza su uso como concepto contrario al de *mythos*: “En oposición a aquello que refiere una noticia de la que sólo sabemos gracias a una simple narración, ciencia es el saber que descansa en la fundamentación y en la prueba”⁴¹.

Esta diferencia discursiva era utilizada en el siglo V por los filósofos griegos, quienes se referían al concepto retórico de *mythos* para designar los modos de exposición narrativa que privilegiaban una historia bien narrada o inventada a una historia presidida por el *logos* como el *Protágoras* de Platón, en que la verdad era demostrable. Por lo tanto, el mito es fábula mientras su verdad no sea alcanzada por el *logos*. En esta tradición, el mito estaba siempre expuesto a la crítica y a la transformación porque su esencia estaba en el culto público y no se oponía de ningún modo a la religión. Platón, por ejemplo, mezcló el mito y la religión en disonancia con la crítica del cristianismo que llevó al pensamiento moderno a considerar la imagen mítica del mundo como un concepto contrario a la imagen científica de éste. La razón es un concepto moderno que se corresponde con la idea original de *logos*⁴² y de *Nous*⁴³, y se refiere a la conciencia pensante como facultad del hombre y al orden racional del ente como disposición de las cosas, que exige la unidad de la experiencia.

⁴¹ Íbid, p. 26.

⁴² Gadamer considera que el *logos* se encuentra en la base del conjunto de la filosofía occidental.

⁴³ Es la representación de la sabiduría suprema en que lo verdadero está patente (Kant: la facultad de las ideas).

2.1.2. *De una conciencia estacionaria a una conciencia en movimiento*

2.1.2.1. *La conciencia estacionaria*

A Ernst Cassirer no le bastó la teoría general del conocimiento para estudiar las ciencias del espíritu, ya que consideró que primero "*había que proceder a delimitar con precisión las diversas formas fundamentales de la comprensión del mundo y a aprehender con la mayor penetración posible cada una de ellas en su tendencia y forma espiritual peculiares*"⁴⁴ antes de aplicar una metodología preconcebida. Por esto, planteó que para comprender el pensamiento mítico, es necesario retroceder hasta la forma de intuición de éste y hasta su peculiar forma de vida, que desarrollaré a continuación.

En un primer momento, señala que el hombre primitivo estaba dominado por la impresión de lo sensible, pese a que el mito es una forma de vida espiritual. Fundamenta esta premisa en el proceso de la percepción, a través del cual los seres humanos eligen y diferencian entre la *masa caótica* de impresiones que perciben permanentemente. La selección de ciertos rasgos en un momento determinado y la comparación que se produce entre ellos brinda la posibilidad de referir la percepción a un objeto en general. A pesar de que los contenidos le están dados como *contenidos reales*, esta realidad en el mito es homogénea e indiferenciada porque carece de los matices de significación y de valor que caracterizan la *conceptualización de los objetos* y que le permite delimitar sus categorías y distinguir entre la verdad y la apariencia.

Cassirer continúa: "*El mito se atiene exclusivamente a la presencia de su objeto, a la intensidad con que en un determinado instante impresiona a la conciencia y se apodera de ella*"⁴⁵, por lo que se hace imposible la concatenación con otros elementos particulares que formen parte de una realidad y, por lo tanto,

⁴⁴ Cassirer, Ernst *Filosofía de las formas simbólicas*. Volumen I: *El lenguaje*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971, p. 7.

tampoco se inserta en la generalidad del suceder. Asimismo, carece del impulso y de la posibilidad de corregir y criticar lo dado. Es decir, el ser, la verdad y la realidad se disuelven en la presencia del contenido y, así, todo el fenómeno se concentra en un solo plano, en el que *"no existe ninguna delimitación fija entre lo meramente representado y la percepción real, entre deseo y cumplimiento, entre imagen y cosa"*⁴⁶. Esta característica intrínseca, determina otros rasgos del mito como son el tránsito continuo entre el mundo de los sueños y el de la realidad objetiva, la inexistente separación entre la vida y la muerte y la equivalencia entre las partes y el todo.

En el mito *"la imagen no representa la cosa; es la cosa; no sólo la representa sino que opera como ella substituyéndola en un inmediato presente"*⁴⁷. Esta identificación es propia de todos los niveles del pensamiento mítico, especialmente de la acción mítica. Un ejemplo de esta transformación, es la transubstanciación del sujeto actuante en un dios o un demonio en determinado momento del desarrollo de la mentalidad primitiva.

Gradualmente, el hombre va liberándose del más elemental impulso sensible y descubre entre la confusa multiplicidad de las fuerzas demoniacas (daimon), *"rasgos que apuntan a una especie de articulación, a una futura organización de estas fuerzas"*⁴⁸. En este avance hacia formas superiores, los demonios se transforman paulatinamente en dioses que tienen una historia y una individualidad propias. De este modo, la naturaleza y sus fuerzas comienzan a diferenciarse y a aclararse, por ejemplo, al asignar a cada dios una región de la existencia y de la actividad humana.

⁴⁵ Cassirer, Ernst *Filosofía de las formas simbólicas*. Volumen II: *El pensamiento mítico*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971, p. 59.

⁴⁶ *Íbid*, p. 61.

⁴⁷ *Íbid*, p. 63.

⁴⁸ *Íbid*, p. 91.

Asimismo, la noción de lo sagrado "*no está circunscrito a ninguna esfera del ser ni del valor en particular. [Ella se expresa] en la multiplicidad, concreción y totalidad inmediatas del existir y del acaecer*"⁴⁹. Por lo tanto, la homogeneidad del mundo se mantiene hasta que alguna porción o elemento de él suscite fuertemente lo sagrado y esa parte adquiera substancia y se transforme instantáneamente en un todo que irradie identidad. Lo profano no es eliminado, sino que se va infiltrando progresivamente en lo sacro, generando *el mysterium tremendum* y el *mysterium fascinosum* que sobresalta e inquieta al hombre.

En la etapa primitiva de éste, el *poder* y la *santidad* se materializan y son portados por cosas o personas. Con el desarrollo de la conciencia mítica, esta sacralidad se va transfiriendo a lugares, períodos, épocas y, finalmente, a los números. De este modo, la antítesis sagrado-profano pasa de lo particular a lo universal porque la *posición espacio-tiempo* se transmite inmediatamente al *contenido* así como este contenido dota también a esta posición de un carácter distintivo, produciéndose una identificación consubstancial.

Esta división, de algún modo, siempre está presente en las formas derivadas y mediatas del mundo mítico. Es así como surgen las formas fundamentales del *espacio* y del *tiempo*, a las que se agrega el *número* con las características de la coexistencia y la sucesión de los anteriores. "*Sólo en y a través de estas formas de espacio, tiempo y número puede efectuarse el enlace progresivo de los contenidos de la conciencia mítica y de la conciencia empírica*"⁵⁰, declara Cassirer, asignándole un valor fundamental a estos aspectos.

El punto de partida para una perspectiva mitológica del espacio es la antítesis *día y noche, luz y oscuridad* que se encuentra en las distintas religiones ya sea más o menos desarrolladas y en las leyendas de la creación. "*Según la leyenda babilónica de la creación el mundo se originó de la lucha que Marduk, el dios del sol de la mañana y del sol primaveral, libró contra el caos y la oscuridad*

⁴⁹ *Ibid*, p. 107.

*representados por el gigante Tiamat. El triunfo de la luz da origen al mundo y al orden cósmico*⁵¹.

2.1.2.2. *La conciencia en movimiento*

El paso del mito a la razón no está señalado por una fecha, si no que corresponde a una etapa de la evolución de la conciencia humana, señala Gusdorf⁵². De este proceso deviene la dupla razón-historia, que revolucionó la existencia, en la que la propia razón asumió la función del mito: estabilizar el mundo con sus postulados y en la que la historia sustentada por la razón dará cuenta del devenir humano a partir de diversos documentos, que comenzaron a dejar constancia de este quehacer.

El nuevo orden posibilitó que la inteligencia actuara y descubriera la autonomía de la humanidad en el tiempo y la aplicara a las cosas en el espacio, dando cabida al conocimiento objetivo, que permitió el nacimiento de las ciencias. El lenguaje simbólico, privativo del hombre, produjo un desapego de lo inmediato y las abstracciones y relaciones entre ideas surgieron para modificar la realidad al arbitrio del ser humano en forma activa y eficaz. El relativismo, el pragmatismo y el pensamiento flexible difieren absolutamente del mundo aparentemente perfecto y completo del mito.

La conciencia histórica propia del hombre racional, responde a una nueva organización del cosmos en que es necesario dejar el testimonio de la experiencia siempre cambiante de la vida. Necesidad desconocida para el hombre precategórico, que vivía en un mundo que reafirmaba siempre la misma realidad. *"La conciencia histórica supone un cierto sentido del hombre y una medida del acaecer, una manera de apreciar simultáneamente los seres y las cosas"*⁵³.

⁵⁰ Íbid, p. 112.

⁵¹ Íbid, p. 132.

⁵² Gusdorf, Georges *Mito y metafísica*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1960, p. 97.

⁵³ Íbid, p. 103.

Esta medida se consume en el tiempo, categoría exclusiva del ser humano que lo autoriza a reconquistar el universo y a mentalizar la experiencia. Posee la atribución de reunir lo real en lo simultáneo, de proyectar lo inmediato, de recordar el pasado para utilizar este conocimiento eficazmente y una serie de recursos para la acción y la fantasía humana, de los cuales surgen los acontecimientos posibles e imposibles, existentes o inventados.

La apertura del mundo mítico a la razón, se origina en la separación que se produjo entre la palabra y la realidad que ella contenía. El ser del objeto ya no se correspondía con el lenguaje, estableciéndose así una brecha que dio cabida a las múltiples posibilidades del pensamiento, a los conceptos de subjetividad personal y de universalidad objetiva como tal. *"El tránsito se efectúa, pues, de una conciencia estacionaria a una conciencia en movimiento"*⁵⁴.

El fin del período mítico, llamado también prehistoria por Gusdorf, y de las condiciones materiales de las comunidades primitivas, fue producto de una gran conmoción que remeció a la humanidad. *"Este suceso decisivo en la historia de la civilización se produce aproximadamente a partir del año 3000 antes de J.C., en que se asiste, en muchas regiones independientes de Oriente y Extremo Oriente, a la constitución de nuevas formas políticas y sociales"*⁵⁵. Destacan en esta nueva composición los imperios de Egipto y China, los de Akkad y Súmer que surgieron de las posibilidades benéficas brindadas por el medio geográfico en que se asentaron y, sobre todo, de los cambios estructurales de sus sociedades que se desarrollaron lenta y constantemente.

La unificación de los distintos pueblos, las regiones o las simples aldeas potenciaron la figura del gobernante como un artífice omnipotente del devenir de su pueblo y de la aplicación de una serie de técnicas tanto en la agricultura como en la construcción por medio de grupos capacitados en diversas tareas. Además,

⁵⁴ Íbid, p. 109.

⁵⁵ Íbid, p. 112.

la estratificación de la sociedad se fue haciendo más compleja y funcional conforme pasaba el tiempo y las circunstancias así lo requerían.

El surgimiento de la escritura inmortalizó la palabra e hizo posible su almacenamiento, conservación y multiplicación en el tiempo y en el espacio. Como una nueva abstracción nació la moneda y la incipiente administración financiera. A la par, por supuesto, de la técnica, de la administración y la estructura social estuvo la evolución espiritual que ha sido imprescindible para el cambio de mentalidad y, por ende, para la transición de una vida pasiva que negaba toda novedad e individualidad a una vida activa en que el trabajo y la transformación del paisaje se convirtieron en la clave para la innovación.

No obstante los cambios radicales en el modo de vida, lo sagrado pervive en todos los pueblos, dando sentido a la vida de los hombres y alimentando su alma. Incluso, se transformó en uno de los primeros elementos de unión y conciencia de universalidad al ser utilizada, por ejemplo, por Akhenaton. Faraón egipcio que reinó entre el 1415 al 1380 a.C., para reformar la religión y erigirse en la cabeza de ésta a través de la figura de Atón, dios máximo que acogió en su seno no sólo a los egipcios sino también a los extranjeros. La pretensión de sustituir a este dios local por uno que encarnaba las fuerzas de la naturaleza con valor universal, sucumbirá ante la religión tradicional. Mas, este intento es una señal de los cambios de la conciencia del hombre frente al mundo y el modo en que debe afrontarlos.

Después de veinticinco siglos de evolución permanente de la conciencia, del nacimiento del concepto de universalidad, se produjo la muerte de Sócrates (399 a.C.), quien afianzó la idea en Occidente de la *personalidad*. En el Intertanto, se diluían las representaciones míticas de forma confusa y contradictoria a veces. La mentalidad humana recreaba el mundo material según sus pensamientos y establecía y fijaba sus relaciones con esta realidad. En este panorama germinó la astrobiología, que *"introduce un pensamiento de proporción cósmica. Articula las*

*apariencias para reunir las mejor; sistematiza y sustituye las conexiones demasiado flojas de la participación y de la dependencia por la idea de una regulación impersonal e inteligible*⁵⁶.

Esta sustitución del mito por un modelo más indirecto y general del orden cósmico y vital, incluyó el concepto de ley que trascendió las distintas realidades y organizó el mundo en una unidad sintética. El estudio de los planetas, de los ciclos naturales, de los ritmos de crecimiento de los vegetales y animales conforman, entre muchos otros, este corpus que da cuenta de las leyes numéricas, periódicas, de armonía y de estabilidad del cosmos terreno y celeste en el que está sumergido el hombre. Así, la astrobiología se desarrolló en los principales imperios de la humanidad: en Caldea, Egipto, India y China, por ejemplo. También en la Grecia Clásica, en algunas corrientes de pensamiento que llegaron hasta el Renacimiento y en aspectos de la formación del espíritu científico moderno.

Esta concepción deviene en el concepto de retorno periódico y perpetuo de los fenómenos celestes, que repercute con su movimiento en otros ámbitos de la vida terrena también cíclica y eternamente. Debe llegar un momento en que la vida regrese al inicio de ese círculo y comience otra vez con el proceso anterior. Aún la emancipación ontológica no es total. *"En suma, las categorías trascendentes, que en la Edad Mítica dominaban a las categorías humanas, aún subsisten. El Gran Espacio se ha convertido en el Cielo de los astros, donde tiene lugar la perfecta iniciación, de la cual derivan los efectos y causas de nuestro mundo sublunar. Del mismo modo, el Gran Tiempo, se ha tornado en predestinación astral, principio circular y eterno de los sucesos humanos"*⁵⁷. La astrobiología se constituyó en la primera ciencia, que aunque limitaba todavía las posibilidades y el devenir de la existencia humana, fue un gran avance respecto al pensamiento mítico y la evolución del hombre.

⁵⁶ Íbid, p. 118.

⁵⁷ Íbid, p. 123.

Casi al final de los imperios (siglos VI y V a.C. aproximadamente), se formularon las leyes físicas y la idea de la moral del hombre por grandes pensadores como Buda, Confucio y Sócrates y entre los que se cuenta, posteriormente, Jesús con un mensaje de unión espiritual. Las leyes comenzaron a regir el mundo físico, la moral y la política. Ejemplos de ellos son el código de Hamurabi y las Tablas de la Ley de Moisés. Esta reglamentación tornó al hombre en un sujeto de derecho que se guía por supuestos universales generales.

Es el comienzo del género histórico, que pretende trascender el tiempo y el espacio en el registro de la historia. Los anales de los imperios registraron los hechos acontecidos en el reinado de los diferentes gobernantes y perpetuaron las leyes a través de su escritura. Las inscripciones funerarias señalaron la dignidad del muerto, las estatuas y los retratos eternizaron los rasgos de los poderosos y grandes hombres de su época. En fin, surgió una serie de formas de representación que atestiguaron la conciencia del hombre de la personalidad y el deseo de permanecer en la memoria colectiva, de vencer, de algún modo, a la muerte. Asimismo, la literatura representa esta visión de la vida y la plasma en diferentes expresiones.

La superación del tiempo es posible cuando se fija positivamente. La intuición del tiempo y el destino se apartan de la concepción mítica y el concepto de tiempo pasa a ser campo del pensamiento filosófico, especialmente de los griegos ya que cimentaron el camino de esta transformación. Ya en tiempos cercanos al período de la Ilustración griega, aparece en la *Teogonía* de Ferecides de Siros (mitad del siglo VI a.C.) el tiempo representado como una divinidad que se encuentra al lado de Zeus y de Ctonía, quienes son las deidades originarias de lo que todo surge. Empédocles, en su rol de filósofo y científico, sitúa al pensamiento, al logos, como la medida del ser y debe distinguir entre el ser y el no ser, considerando el tiempo y el devenir como una mera ilusión. Parménides se refiere a la intemporalidad y plantea el devenir como un mundo de las apariencias en el que el tiempo se aniquila a sí mismo cuando se niega dialécticamente, revelando su propia contradicción externa.

En la evolución del pensamiento griego, este último experimentó un sin fin de transformaciones, pero incluso así prevaleció vigorosamente. *"Tanto Demócrito como Platón recorren el camino que ya Parménides había señalado como el único camino de la verdadera convicción, el camino del logos, que también para ellos se convirtió en instancia suprema para decidir acerca del ser y el no ser"*⁵⁸. A diferencia de Parménides, ellos no se contentan con haber aniquilado intelectualmente el devenir, si no que reclaman su racionalización, exigen una teoría del devenir mismo. Pretenden salvar este mundo y, para esto, le proporcionan un firme substrato racional. Como respuesta a esta concepción, Demócrito concibe la teoría del átomo y Platón, la del mundo de las ideas.

El concepto de reflexión fue afianzado por Sócrates en la antigua Grecia al postular la soledad del hombre y las dudas que intervienen continuamente en su vida, resolviendo este problema con la doctrina del libre examen, en que éste utiliza la razón para validar su pensamiento y la concepción de sí mismo y del mundo. Esta verdad alcanzada a través de un exhaustivo análisis ya no es válida, sólo lo es el pensamiento producto de la reflexión que le permite al hombre reconocerse como un microcosmos. Sin embargo, dice Gusdorf, de ningún modo se puede atribuir a Sócrates el haber terminado con el mito, puesto que éste ya había sucumbido ante la razón. Él, solamente, pone de manifiesto esta realidad. *"Quizá haya servido de chivo emisario para la mala conciencia de una sociedad a la que la infelicidad de su tiempo y la suerte adversa hicieron sufrir la nostalgia de un orden concluido"*⁵⁹.

Esta filosofía, a diferencia de las anteriores, no sólo rechazó la tradición, si no que, además, la sustituyó por la razón como base de la existencia. La nueva verdad trajo consigo valores que se juzgan en el individuo, no en la comunidad. Este buen sentido sometió al sentido común, producto de evidencias pasivas y habituales, a la crítica de la razón que fue liberada a través de la mayeutica socrática. *"El conócete a ti mismo socrático significa únicamente la necesidad*

⁵⁸ Cassirer Vol. II, Op. Cit., p. 171.

*fundamental del Cogito como origen de una necesidad humana. La filosofía regresa del cielo hacia la tierra, porque las especulaciones sobre la cosmología no tienen sentido sino en función de una afirmación personal. Antes de intentar leer su destino en los astros, debe el hombre interrogarse sobre su propia razón y sobre su libertad*⁶⁰. Como consecuencia de esta concepción, surge una nueva ética que se propaga con la poesía y la tragedia en la tradición griega: el yo moral frente a la omnipotencia del destino. Heráclito, por ejemplo, afirma que "*el carácter del hombre es su destino y su demonio*"⁶¹. Para Cassirer, este proceso intelectual explica la plenitud que alcanza el sentimiento temporal en Grecia: la conciencia del presente.

La importancia del tiempo es tal, que interviene de modo decisivo en el conocimiento empírico-científico, y nuevamente aquí la filosofía griega y, especialmente, la platónica tienen un protagonismo innegable al constituirse en un eslabón importantísimo entre lo visible y lo invisible, puesto que lo visible podría llegar a participar de la eternidad de las formas puras debido a que con la creación del tiempo, comienza la existencia del mundo físico corpóreo. El tiempo al moverse en círculo de acuerdo al número, se constituye en la primera y más perfecta reproducción de la eternidad, fundamental para conocer el cosmos.

Kepler, quien sigue el pensamiento de Platón, postula por primera vez el concepto de tiempo como ciencia natural matemática en sus tres leyes del movimiento planetario, haciendo que la significación mítica-religiosa que se les había asignado durante siglos se esfumara en pro del conocimiento científico. El número puede unificar en el concepto los contenidos más heterogéneos, razón por la que se *yergue "como expresión de la meta teórica principal y básica del conocimiento"*⁶².

⁵⁹ Gusdorf, Op. Cit., p. 131.

⁶⁰ *Íbid*, p. 132.

⁶¹ Cassirer Vol. II, Op. Cit., p. 172.

⁶² *Íbid*, p. 181.

Para Gadamer, la sofística radical ateniense del siglo V a.C. es sólo una de las tres grandes etapas del pensamiento ilustrado que han dado origen a la civilización occidental. La segunda, la Ilustración del siglo XVIII que culminó con el racionalismo de la Revolución Francesa y la tercera, el movimiento ilustrado del siglo XX que ha alcanzado su cumbre en la religión del ateísmo y su función institucional en los modernos ordenamientos estatales ateos.

2.1.3. El mito y la razón: respuestas del hombre ante las circunstancias

El mito y la razón se han constituido en concepciones de mundo determinantes para el desarrollo y progreso de la humanidad, por cuanto han contribuido a forjar la conciencia humana y el pensamiento con el cual se ha modelado y construido la sociedad. Tanto el mito como la razón se constituyeron en respuestas del hombre ante las circunstancias de la vida y la transición de un estado a otro se produjo lenta y progresivamente dando origen a la historia, a la ciencia y a la técnica que modificaron el mundo. Tal es el pensamiento de Gusdorf, Grassi⁶³ y Eliade⁶⁴.

Por supuesto, la singularidad de cada uno ha tenido repercusiones en el modo de conocer, comprender y situarse ante el mundo, ante sí mismo y ante la divinidad. Por esto, examinaremos los orígenes del pensamiento reflexivo según Gusdorf, quien postula que la conciencia filosófica ha nacido de la conciencia mítica de la que se ha separado lentamente por la ruptura del equilibrio primario y que ésta aún conserva la nostalgia de los orígenes, por lo que apunta a su restauración. Propone una lectura en continuidad del progreso del pensamiento humano, dividiéndolo en tres tipos de conciencia: la mítica, la intelectual y la existencial.

⁶³ Grassi, Ernesto *Arte y mito*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC, 1968.

⁶⁴ Eliade, Mircea *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Paidós, 1998, p.17. Es la primera de las ediciones en castellano. El autor cuenta que “esta obra” fue escrita en 1956 a petición del profesor Ernesto Grassi para la editorial Rowohlt (Rowohlts Deutsche Enzyklopädie) y publicada en 1957.

2.1.3.1. *La conciencia mítica*

La primera ruptura del mundo natural se produjo con la aparición del hombre en el mundo, por lo que el anhelo del mito ha sido siempre restituir esta armonía original. Esta ontología que lo caracteriza, está latente en cada una de sus manifestaciones y ayudó al ser humano a establecerse en un cosmos predeterminado que se arraigaba en el sentido de comunidad y en la inmersión en lo sagrado. Esta *conciencia mítica* encauzaba al hombre hacia lo trascendente que se expresaba en cada una de las representaciones del mundo concreto, delimitando claramente el espacio y el tiempo profanos del sacro. Esta perspectiva, le impedía distinguir el yo del ellos. Se prolongaba materialmente en cada cosa o ser que encarnara el eterno presente del mito.

El hombre atendió en un principio a cubrir sus necesidades básicas biológicas como la alimentación, la sexualidad y la sobrevivencia que eran vitales para su existencia. Luego comenzó incipientemente su organización del mundo en torno a los valores del mito. A diferencia de los animales y de las plantas, éste tuvo la posibilidad de ampliar su horizonte cultural y social lentamente para iniciar así un proceso de distensión de la conciencia que lo hizo evolucionar y aprehender la realidad, milenios después, desde otra perspectiva. De este modo, el germen de la diferenciación entre el hombre y su entorno resultó indispensable para conocerse a través de la comparación con el otro y con lo otro y descubrir su singularidad.

Como dice Gadamer, la conciencia mítica es la distancia que hay entre el mundo y las posibilidades mentales. Es la distensión de lo real, que lo lleva a satisfacer lo necesario para vivir y proporciona el prototipo de la eficiencia humana. Es un principio de conservación, ya que reduce la experiencia a un gigantesco fenómeno ya visto.

2.1.3.2. *La conciencia intelectual*

La *conciencia intelectual* tiene su origen en la disociación producida entre la realidad y su representación. En el lenguaje se expresó cabalmente al dejar de haber correspondencia entre la cosa nombrada y la realidad, al empezar a sublimar las experiencias a través de la literatura y al utilizar un lenguaje metafórico y simbólico también en la vida cotidiana. Paralelamente, germinó la técnica y la ciencia. La primera como un modo de apropiarse de la realidad y de instalarse en ella de acuerdo a una planificación que hiciera más reconfortante la vida del hombre y la segunda, como una sistematización del conocimiento adquirido para utilizarlo en diversos planos de la existencia.

De aquí se desprende la noción de *universalidad* que fue el primer concepto que dio cuenta de un proceso evolutivo de la conciencia con resultados tangibles en el mundo ordinario. Los sentidos del mito fueron reemplazados por las leyes que regían el universo, teniendo esta concepción todavía un determinismo fuerte respecto a las posibilidades del hombre en el mundo. La astrobiología surgió como una ciencia que aunaba el comportamiento del cosmos y su influencia en la vida humana. Esta predestinación se diluyó gradualmente hasta dar comienzo a corrientes como la astrología, que albergaron los vestigios del orden cósmico. Las leyes fueron elaboradas para abarcar a la generalidad del ser humano. Los grandes pueblos demostraron sus aspiraciones expansionistas e impusieron sus principios sobre otros.

A la universalización en diferentes ámbitos, prosiguió *el descubrimiento del yo*, que se desarrolló incesantemente durante siglos. En la culminación de este proceso, Gusdorf considera a Sócrates de vital importancia por haber hecho de la reflexión un sistema de vida. El hombre cuestiona, confronta, se autoanaliza para conocerse. Busca en sí mismo las respuestas de la existencia.

Al respecto, Gadamer plantea que el impulso hacia la intelectualización existe en cualquier desarrollo cultural y, por lo tanto, es propio del hombre. Con este postulado, desacredita la ley del *desencantamiento del mundo* de Max Weber como supuesto que conduce al hombre desde el mito al logos. Recuerda, también, que nunca antes de la Ilustración moderna la religión y la moral habían sucumbido ante la crítica de la razón. Acontecimiento real e histórico, que destruye la ilusión de la razón de creer que su esencia es la de pertenecerse a sí misma de modo absoluto, por lo cual no puede conducir siempre a lo verdadero: *“La imposibilidad de cumplir con esta exigencia, la de reconocer todo lo real como racional, significa el fin de la metafísica occidental y conduce a una devaluación de la razón misma”*⁶⁵, declara Gadamer. Apreciación con la cual Gusdorf coincide plenamente.

La ciencia y la técnica se desarrollan gradualmente en detrimento del mito. *“El mito es una justificación de la existencia; funda lo temporal en lo intemporal y constituye un principio de inteligibilidad que satisface por el recurso a una prioridad ontológica, una verdad que le antecede en valor”*⁶⁶. Este distanciamiento del mito dio paso al pensamiento filosófico⁶⁷, cimentado por los griegos en sus aspectos fundamentales y aparece ligado íntimamente en sus orígenes a las doctrinas temporales especulativas-religiosas del oriente.

Este advenimiento de la razón fue el comienzo de la religión, reducto en donde sobrevivió lo sagrado. Ahora los dioses son divinizados y los hombres humanizados de tal manera, que ambas realidades puedan delimitarse perfectamente y que cada uno actúe en un determinado ámbito con sus propias atribuciones. Lo sagrado será mal entendido con el tiempo como la moral, de lo que se ha encontrado desde sus orígenes muy alejado.

⁶⁵ Gadamer, Op. Cit., 19.

⁶⁶ Gusdorf, Op. Cit., p. 34.

⁶⁷ Cassirer Vol. II, Op. Cit., p. 168. Explicación detallada desde la página 168 a 194.

2.1.3.3. *La conciencia existencial*

La noción de conciencia existencial es muy importante para Gusdorf, ya que escribió *Mito y metafísica* como una crítica a la Ley de los Tres Estados de Comte, quien propuso una lectura en continuidad del pensamiento humano desde la Edad Teológica a la Metafísica y, finalmente, a la Positiva. Ideas que reaparecen en casi toda la obra de Lévy-Brühl y en la doctrina de las Edades de la Inteligencia de León Brunschvieg.

En esta tercera fase, conviven las manifestaciones míticas que no han sido anuladas por la nueva organización del mundo con la razón que ha tomado el control predominante en el pensamiento humano y que serán expuestas, por ejemplo, por el psicoanálisis. Para él es importante señalar que la razón no ha sustituido ni tomado el lugar del mito, sino que la razón se ha construido en otro plano, en una dimensión que se expande ilimitadamente a medida que el hombre toma conciencia de su cuerpo, de su individualidad y modifica el entorno a través de la técnica y la ciencia. Por esto, el mito aún es *"una estructura inalienable del ser humano"*⁶⁸.

Esta reserva espiritual que escapa a la ciencia y que está presente en todas las personas, ya sea en un ejecutivo de Wall Street o de una tribu primitiva, *"lleva consigo el primer sentido de la existencia y de sus orientaciones originarias"*⁶⁹. No es posible para el ser humano alienarse con el mito o la razón, ya que en ambos casos estaría siendo infiel a su esencia. El pensamiento existencial restituye en plenitud la unidad humana, que se expresa a través de tres elementos de la ontología tradicional: el yo, el mundo y Dios.

La existencia humana se reconoce en el yo, irreductible ante la tercera persona que hace referencia al mundo y a los otros. Vital es la toma de conciencia del cuerpo como parte esencial de uno mismo, porque él es *"quien nos instala en*

⁶⁸ Gusdorf, Op. Cit., p. 190.

⁶⁹ Íbid, pp. 190-191.

*el ser*⁷⁰. El fracaso del intelectualismo y el reconocimiento del yo concreto, tiene como consecuencia la reorganización de la filosofía como una antropología y el acercamiento de una psicología centrada en este yo concreto. Es así como el psicoanálisis, especialmente el de Jung y De Greeff, manifiesta que la expresión mítica a través del inconsciente es absolutamente normal tanto como lo es la literatura, que también se ha convertido en un canal de difusión de este patrimonio. *"El principio de emoción estética, de la comunión en la obra de arte, no puede ser sino su referencia a ciertas estructuras que, más allá de las satisfacciones imaginativas, conducen a la afirmación ontológica del ser en el mundo"*⁷¹.

La ciencia con sus supuestos y teorías han descrito la composición y el funcionamiento de diversas realidades. Sin embargo, este conocimiento no sustituye la percepción que el hombre tiene de la realidad vivida, concreta. Al no poder replegarse sobre sí misma, ya que se aniquilaría, la razón tiene que compartir su reinado con las manifestaciones míticas milenarias para que el hombre actúe humanamente. Por lo tanto, la ciencia proporciona una interpretación posible de la realidad, pero en ningún caso es la única.

Si bien el hombre tiene un punto de vista personal respecto a las distintas realidades, estas visiones están influenciadas por una historicidad cultural que emana de la trascendencia del sujeto como conjunto. *"La conciencia que yo adquiero del tiempo que yo soy se ofrece como una conciencia del nosotros antes bien que una conciencia del yo. El carácter comunitario no sustituye al carácter personal, sino que lo prepara, y propone a su decisión cierto número de sentidos"*⁷². Es así como la expresión de las artes refleja fielmente esta situación al representar los máximos exponentes de ellas la misma idea a través de distintas miradas como sucedió, por ejemplo, con Proust, quien plasmó en la escritura la percepción del tiempo humano y los impresionistas, la del espacio vivido.

⁷⁰ Íbid, p. 199.

⁷¹ Íbid, p. 204.

⁷² Íbid, p. 219.

El intelectualismo ha intentado reducir a la realidad ontológica de Dios al plano de su existencia para desmitificarlo y develar sus *misterios*. Sin embargo, aunque ha influido racionalmente en la religión con el desarrollo de la teología, entre otros, no lo ha logrado puesto que ambos corresponden a órdenes diferentes e incompatibles. "*El misterio circunscribe la inserción del hombre en la totalidad que lo engloba*"⁷³, en la existencia integral, en la cifra de la experiencia. Estas certidumbres fundamentales de la fe, están adscritas a un modo de conocimiento llamado *revelación*, que es inalcanzable para el intelecto y que sitúa al hombre en la experiencia de la eternidad, transfigurando la existencia y situándola en un tiempo escatológico que supera el tiempo cronológico.

⁷³ Íbid, p. 227.

2.2. CARACTERÍSTICAS DEL MITO

2.2.1. *El mito como estructura del mundo*

El hombre primitivo adquirió el conocimiento de sí mismo y del mundo que lo rodeaba. Para él, la verdad era la realidad que se presentaba ante sus ojos y que estructuraba su pensamiento desde el primer momento en que surgió como un elemento más del paisaje. Esta aparición repentina es para Gusdorf el pecado original de la existencia⁷⁴, que rompió y perturbó el equilibrio primigenio de la naturaleza. Por esto, define al mito como la estructura del universo desde sus orígenes⁷⁵. Concepción dada desde el pensamiento racional que se desarrolló junto con la historia, ya que como indican Gadamer, Eliade y Gusdorf la conceptualización y la categorización no existían antes de esta etapa.

La conciencia mítica del hombre se formó por la apertura de la conciencia humana a posibilidades indefinidas, que permitieron la disociación de lo posible y lo real, aunque en un comienzo no se distinguiesen demasiado de los animales y de las plantas, que son constituyentes de la naturaleza. Como consecuencia de poder abarcar la totalidad y de las alternativas mentales que van más allá de lo real, el hombre logró encontrar un sentido para su existencia y de *arraigase “en la naturaleza, garantizar su existencia constantemente expuesta a la inseguridad, el sufrimiento y la muerte”*⁷⁶.

Los primeros instintos se relacionaron con los de la constitución biológica del ser humano. Es decir, la sobrevivencia, la alimentación y la sexualidad. Necesidades que pusieron de manifiesto la fragilidad del hombre ante las inclemencias del tiempo, la falta de alimento, la intemperie, las bestias salvajes y los otros grupos humanos, por ejemplo. Dicha precariedad señala al mito como un modo de reintegración al equilibrio perdido, como una conducta de retorno al orden, en donde no existe la inseguridad ontológica. Por lo tanto, la transfiguración del hábitat humano en un mundo mental, *“permite [a la conciencia mítica] constituir una envoltura protectora, en cuyo interior el hombre encuentra su lugar en el universo”*⁷⁷.

⁷⁴ Íbid, p. 14.

⁷⁵ Esta concepción es asemeja a la del doble cósmico a que se refiere Eliade.

⁷⁶ Íbid.

⁷⁷ Íbid, p. 15.

2.2.2. *El rito como repetición*

El mito es una forma de situarse en el mundo, que tiene ciertas reglas para el pensamiento y la acción. Una de las más importantes es el rito, que para Van de Leeuw *“es un mito en acción”*⁷⁸ que lo relaciona con el acto religioso y que lo distingue de los simples relatos o de las leyendas. El rito es una acción inscrita en lo más íntimo del mito, que tiene la facultad de suscitarlo o, por lo menos, de reafirmarlo. Si lo comparamos con una historia, equivale a incorporarnos en ella y, simultáneamente, a reencarnarla.

Desde nuestro tiempo, distinguimos claramente el mundo desacralizado y la suprarrealidad religiosa. Sin embargo, el hombre de los primeros tiempos vivía en la sacralidad, en la unidad, en la coincidencia entre lo real y lo verdadero por lo que sus actos formaban una cadena de ritos. Incapaz de categorizar y tomar distancia de los sucesos estaba inmerso en la totalidad, en lo infinito. La fuerza de lo sagrado se manifestaba de forma arrolladora e inmediata, logrando que el presente fuera perenne y anulando, definitivamente, los desconocidos pasado y futuro. *“Se trata, pues, de un tiempo transtemporal que ejerce autoridad para toda la extensión del tiempo temporal. Es el tiempo de la presencia total”*⁷⁹.

La realidad como algo sagrado es un modelo absoluto que obra eficazmente, crece y hace durar las cosas. A su vez, está conformada por los ritos que repiten las acciones realizadas en el origen por seres superiores. El arquetipo por excelencia es el de la cosmogonía, la creación del mundo que se repite en todas las ceremonias que tienen como finalidad la plenitud integral⁸⁰.

Eliade considera que para entender el pensamiento tradicional propio de las culturas primitivas más antiguas, es necesario considerar:

⁷⁸ *Íbid*, p. 25.

⁷⁹ *Íbid*, p. 27.

⁸⁰ Eliade, Mircea *El eterno retorno*. Madrid, Alianza Editorial, 1985, p. 31.

1. Los elementos cuya realidad consiste en la repetición de un arquetipo celeste como fue la ciudad de Camelot, que tiene su doble existente en el nivel cósmico en la ciudad llamada Assur.
2. Las ciudades, templos y casas que deben su sentido al simbolismo del centro supraterrrestre que los asimila a sí mismo y los transforma en *centros de mundo*, que unen el cielo, la tierra y el infierno.
3. Los rituales y los actos profanos significativos que imitan deliberadamente acciones y hechos realizados *ab origine* por dioses, héroes o antepasados⁸¹.

Además señala que *“un objeto o un acto no es real más que en la medida en que imita o repite un arquetipo. Así la realidad se adquiere exclusivamente por repetición o participación; todo lo que no tiene un modelo ejemplar está desprovisto de sentido, es decir, carece de realidad”*⁸². Agrega, además, que por ello esta ontología tiene una estructura platónica con la que Gusdorf no concuerda, porque cree que ésta es mucho más radical que la que aparece en la doctrina de Platón, ya que *“es puesta en acción espontáneamente por la totalidad de los individuos”*⁸³ y no solamente por los sabios *“liberados de las ilusiones cotidianas”*⁸⁴.

Del mismo modo, reflexiona acerca del concepto de *eterno retorno* de Eliade: *“La idea de retorno implica un devenir circular del tiempo, una sucesión de períodos que al alternarse rige la serie de edades. El eterno retorno implica el tiempo. El pensamiento antiguo no tiene todavía conciencia del tiempo; está exenta de él. La repetición significa la reafirmación de lo Mismo, el eterno retorno sólo puede vislumbrar la identidad de lo Mismo entre la principiante dispersión de lo Otro; con eso la unidad ya aparece amenazada”*⁸⁵. Es decir, la imitación es la

⁸¹ *Íbid*, pp. 15-16. El tema se desarrolla en el capítulo 1.

⁸² *Íbid*, pp. 39-40.

⁸³ Gusdorf, *Op. Cit.*, p. 28.

⁸⁴ *Íbid*.

⁸⁵ Gusdorf prosigue: *“Por otro lado, históricamente, el pensamiento del eterno retorno aparece, en los imperios orientales y después en los griegos, como una sistematización filosófica, característica de una época y de una civilización en que ya ha sido superada la mentalidad prehistórica de la edad mítica”*, p. 30.

reafirmación de lo mismo en un contexto en el que no hay conciencia temporal. Las implicancias de esta repetición es una creación continuada del tiempo escatológico, que el hombre histórico sólo ha conocido al actualizar el momento de la creación cósmica.

La consolidación del mito fue posible, entonces, a través del mecanismo de repetición mediante el cual, el hombre encadenaba continua y repetitivamente sus acciones. Estos ritos permitían mantener la totalidad concreta y re-crear en cada momento la cosmogonía, dominando así el tiempo y el espacio infinito que lo rodeaba. Las acciones rituales se realizaban en ceremonias acordes al objetivo de cada una de ellas. Por ejemplo, están las ceremonias periódicas de expulsión anual de los demonios, las enfermedades y los pecados y las de los rituales que preceden y siguen al Año Nuevo⁸⁶.

Las de expulsión se caracterizan por tener en su desarrollo elementos comunes como son las acciones de ayunar, hacer abluciones y purificaciones, extinguir el fuego y reanimarlo ritualmente en la segunda parte de la celebración. La expulsión de los pecados, por ejemplo, comienza con una serie de ruidos intencionales y estrepitosos (gritos, golpes) que llevan a la persecución del portador del mal (hombre, animal) por todo el pueblo hasta que éste sale de este territorio, llevándose consigo el demonio, la enfermedad o el pecado que asola a sus congéneres. Cada tribu privilegia, generalmente, una de estas acciones que tiene por finalidad abolir el año temporal transcurrido y anular el peligro que acecha al grupo social.

Las de celebración del Año Nuevo, al igual que las anteriores, persiguen recrear la realidad, volver al acto de primigenio de la creación y, así, mantener la pureza y el equilibrio ideal de las comunidades. Específicamente en este caso del Año Nuevo, señala Eliade⁸⁷ que son importantes los primeros doce días del nuevo período porque éstos indican cómo se desarrollarán los doce meses siguientes.

⁸⁶ Eliade, Op. Cit., pp. 55 y siguientes.

Además, en estas doce noches los muertos resucitan para visitar a sus parientes, aunque muchas veces será al amparo de sociedades secretas. También es el tiempo de las iniciaciones de diversa índole, en que la extinción y reanimación del fuego es vital. Es común a los últimos días del año y a los primeros del que sigue la confrontación ritual entre grupos contrarios, encarnados por figuras que representan a dioses o animales y las licencias orgiásticas, que representan en conjunto el caos previo a la nueva era.

De esta forma, los ritos de fecundidad y de iniciación se caracterizan por tener la misma función de renovación del mundo⁸⁸. En el primer caso, es la renovación de la naturaleza con el cumplimiento de los diversos ciclos asociados a ella y en el segundo, la incorporación del hombre a la sociedad de acuerdo a las distintas tradiciones de los pueblos primitivos. En el período mítico estos ritos formaban una sola ceremonia y en la era de la razón, persiste su relación porque la sociedad aún se desarrolla a la par de los ciclos naturales.

2.2.3. *Axis Mundi: espacio y tiempo*

Desde tiempos inmemoriales uno de los tópicos recurrentes en las distintas culturas que incorpora en sí la esencia del mito, ha sido el concepto de *Axis Mundi*. Por definición corresponde a un lugar en el que convergen todos los lugares y todos los tiempos, que ofrece al ser humano la posibilidad de la contricción, la purificación y el re-nacer. En él se crea una atmósfera que irradia, atrae y seduce y que, finalmente, lleva a la plenitud en la que no existen las dudas ni las inquietudes. El *Centro del Mundo* es en la actualidad un vestigio de la conciencia mítica, en que el hombre era una parte del todo y, por lo tanto, estaba unido mental, espiritual y corporalmente a la naturaleza que lo rodeaba.

⁸⁷ *Ibid*, p. 67.

⁸⁸ Callois, Roger *El hombre y lo sagrado*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, pp. 125-126.

En la transición de esta conciencia mítica a la racional, esta concepción del mundo desapareció paulatinamente dejando *reminiscencias* en algunos sitios denominados mágicos o consagrados a las diversas divinidades que el hombre ha adorado en el transcurso de la historia, desde los cuales puede regresar por unos instantes al estado de plenitud y armonía, que proporcionaba esta visión del mundo. Tal es el caso de los *cromlech*, círculos de piedras como los encontrados en Stonehenge, Inglaterra.

2.2.3.1. *Espacio*

El sentido de la vida humana es traspasado por su sola presencia al espacio geográfico en que los hombres se asientan, ya que éste constituye para ellos la totalidad del mundo. Este lugar les brinda seguridad, al mantenerlos a salvo de lo desconocido, lo informe, el caos que hay más allá de sus fronteras y de albergar la espiritualidad comunitaria. Como consecuencia, este mundo es indivisible, puesto que cada fragmento (visto desde nuestra perspectiva) contiene el todo a semejanza de un fractal⁸⁹.

Sin perjuicio de lo anterior, opera en este espacio mítico la economía de lo sagrado que consiste en la condensación de las fuerzas cósmicas en determinados lugares, especialmente en aquellos dedicados a los rituales. *"El sitio consagrado [es un...] universo abreviado, un microcosmos, que comprende un cerro, un bosque, una fuente, rocas -en suma, un paisaje revestido de un valor ritual, en el que se desarrollan las liturgias tradicionales"*⁹⁰. Un ejemplo es lo que sucede en Australia, y que documentó Jean Przluski⁹¹, en donde los centros totémicos se caracterizan frecuentemente por tener un peñasco, una caverna y un grupo de gomeros.

⁸⁹ Fractal. (Del fr. *fractal*, voz inventada por el matemático francés B. Mandelbrot en 1975, y éste del lat. *fractus*, quebrado). 1. m. *Fís. y Mat.* Figura plana o espacial, compuesta de infinitos elementos, que tiene la propiedad de que su aspecto y distribución estadística no cambian cualquiera que sea la escala con que se observe.

⁹⁰ Gusdorf, Op. Cit., p. 58.

⁹¹ *Íbid.*

Las fuerzas vitales pueden ser de tal magnitud que en más de una ocasión se produce un excedente que reviste a ciertos objetos con los dones sacros. Es el caso, por ejemplo, de *"la mayor parte de las civilizaciones desde los Churingas de piedra o madera de los primitivos australianos, hasta los objetos que se presentan a los iniciados en los misterios de Eleusis"*⁹². Sus formas pueden ser variadas. Una de las más comunes es la piedra sagrada que está íntimamente relacionada con el altar, figura en la cual *"se presenta como una piedra que designa el polo del espacio litúrgico"*⁹³. También está emparentada con el origen de la columna, del pilar. Y en último grado, con el de las estatuas, que son la esquematización de lo divino. En formas menores, se relaciona con los talismanes, las reliquias y las piedras preciosas. El espacio mítico se constituye, entonces, como un Centro de Mundo en torno al cual se aglutina el universo todo y en el que el hombre realiza su ritual de creación permanente. *"Toda fundación de una casa, de una ciudad o de una nación es la repetición del acto divino que hizo pasar a la realidad del estado de caos al de cosmos"*⁹⁴.

Para Eliade⁹⁵, la hierofanía (palabra que proviene del griego hieros, sagrado y de phainomai, manifestarse) o manifestación de lo sagrado, es una de las dimensiones fundamentales del hombre primitivo religioso porque lo ayudó a encontrar un punto preciso para orientarse en el espacio y fundar allí un mundo ordenado y armónico. Por oposición, sabe que existe un territorio en el que reina el caos y lo informe y que de algún modo amenaza la estabilidad de su comunidad.

Lo sagrado se caracteriza por ser *"lo real por excelencia, y a la vez potencia, eficiencia, fuente de vida y de fecundidad"*⁹⁶. Ofrece una vida sin sobresaltos en un cosmos continuo y equilibrado que irradia realidad, perennidad y eficacia, y que motiva al ser humano a elaborar técnicas de construcción del

⁹² Íbid, pp. 59-60.

⁹³ Íbid, p. 50.

⁹⁴ Íbid, p. 65.

⁹⁵ Eliade, Mircea *Lo sagrado y lo profano*. Se desarrolla en el Capítulo I.

⁹⁶ Íbid, p. 26.

espacio sagrado para repetir continuamente la cosmogonía y sumergirse en ella. La relación entre ésta y la consagración es estrecha, puesto que *"instalarse en un territorio viene a ser, en última instancia, consagrarlo"*⁹⁷ y una decisión de tipo existencial.

Lo profano es un terreno sin estructura ni consistencia donde habita lo desconocido. *"Es extraño, caótico, poblado de larvas, de demonios, de extranjeros"*⁹⁸ que provoca temor y sensación de desamparo. Por esto, es necesario contar con guardianes en el umbral de ambos mundos para que impidan el paso del caos al orden, función que cumplen los dioses y los espíritus que protegen contra la maldad de los hombres y de las potencias demoníacas. Asimismo, *"el umbral, la puerta, muestran de un modo inmediato y concreto la solución de continuidad del espacio; de ahí su gran importancia religiosa, pues a la vez son símbolos y vehículos del tránsito"*⁹⁹.

Un ejemplo ampliamente conocido es el paso de lo sagrado a lo profano que se produce en las iglesias. De un lado de la puerta se está en un espacio consagrado y del otro, en el mundo cotidiano. En ellas se realiza el contacto directo con la divinidad, que se simboliza con el *hipetros*¹⁰⁰, una abertura en el techo por donde los dioses descienden a la tierra y los humanos suben simbólicamente al cielo. *"El templo resantifica continuamente el mundo porque lo representa y al mismo tiempo lo contiene"*¹⁰¹ a pesar del grado de impureza que éste puede tener. Para Gusdorf, este sitio ritual y todos aquellos centros de mundo que cumplan la misma función, son el paso privilegiado del mana, palabra melanesiana que designa la *"conciencia de un circundante en función del cual se realiza la instalación humana en lo integral"*¹⁰². El espacio ritual es la reserva ética y espiritual del pueblo.

⁹⁷ Íbid, p. 30.

⁹⁸ Íbid, p. 27.

⁹⁹ Íbid, p. 24.

¹⁰⁰ Íbid, p. 47.

¹⁰¹ Íbid, p. 48.

¹⁰² Gusdorf, Op. Cit., p. 44.

La hierofanía rompe la homogeneidad del mundo y a través de sus aberturas establece la conexión entre los tres niveles cósmicos: el cielo, la tierra y las regiones infernales. Esta comunicación suele representarse con la imagen de la columna universal, del pilar, la escala, al árbol, la liana. En el simbolismo arquitectónico por la Montaña Sagrada, los templos y palacios y, por extensión, toda ciudad o residencia real¹⁰³. Entre éstos encontramos las pirámides precolombinas, los zigurat mesopotámicos, la torre de Babel, etc.

Todas las moradas se sitúan cerca del centro ya que tal es el deseo del hombre y, por eso, en ella y en todas las habitaciones siempre se percibe el simbolismo cósmico. *"La casa es una imago mundi. El cielo se concibe como una inmensa tienda sostenida por un pilar central; la estaca de la tienda o el poste central de la casa se asimilan a los pilares del mundo y se designan por ese nombre"*¹⁰⁴. Existen dos formas para equiparar la casa o cualquier otro espacio al cosmos: el primero consiste en la instalación simbólica en el centro, desde el cual se proyectan hacia los cuatro horizontes y el segundo, al repetir un ritual de construcción ejemplar.

En el orden sacerdotal romano, se encuentra plasmada la dialéctica entre *lo interior y lo exterior*, entre *lo subjetivo y lo objetivo* con un carácter de reciprocidad complementaria. Cassirer señala que los estudios de Nissen comprueban *"cómo el sentimiento mítico-religioso de lo sagrado halló su primera objetivización al dirigirse al exterior, al manifestarse en la intuición de relaciones espaciales"*¹⁰⁵. Este proceso tiene su paralelo en la lingüística con la palabra *templum* del griego *τέμενος*, que proviene de la raíz *τεμ* que significa *cortar*. *Templus* es, entonces, lo recortado, lo demarcado que designa el espacio sagrado del dios y, por extensión, denomina a todo el territorio que pertenece a un dios, rey o héroe.

¹⁰³ Eliade, *El mito del eterno retorno*, p. 21. Para transformar la morada en una imagen de mundo, hay que asimilarla al cosmos por la proyección de los cuatro horizontes a partir de un punto central y repetir el ritual de la construcción, al acceder a él se realiza una iniciación.

¹⁰⁴ Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 44.

¹⁰⁵ Cassirer, Volumen II Op. Cit., p. 135.

El cielo también surge como un espacio consagrado y regido por un dios, es un *templum* dividido en cuatro zonas que distribuyen el mundo y de cuya orientación se deriva toda la teología romana. "*La línea este-oeste, trazada y fijada por el curso del sol, era cortada por otra línea perpendicular a ella que va de norte a sur. De la intersección de ambas líneas, la decumanus y la cardo, tal como se llaman en el lenguaje sacerdotal, el pensamiento religioso crea su primer esquema básico de coordenadas*"¹⁰⁶. Este orden se hace extensivo a los distintos aspectos de la vida jurídica, social y política y es el origen del concepto de propiedad junto con la importancia de la noción de umbral. Dicho sistema aún perdura en el lenguaje como en el término latino *contemplari*, que deriva de *templum* y señala el espacio desde el cual los hombres observaban el cielo.

Esta concepción teórica y religiosa del mundo penetró también en el cristianismo y en la teología cristiana medieval. La estructura y construcción de las iglesias revelan el simbolismo de los puntos cardinales y muestran los vestigios del antiguo dominio del sol y la luz, quienes aún siguen teniendo una connotación de divinidad al asimilárseles con la fe en Cristo que propone el cristianismo. Doctrina que supo convertir las tradiciones paganas en elementos sustanciales de su credo. Igualmente, el espacio con características míticas es reconocible en diversas culturas y ámbitos.

A pesar de la desacralización del mundo, aún subsisten gestos elocuentes de la mentalidad primitiva del hombre y en especial, de la referida al espacio. Los lugares en que nos sucedieron hechos memorables, en los que nos reunimos en ciertas ocasiones, el terror que les produce a los niños despertar en la oscuridad, el miedo irracional a algunos sitios.

¹⁰⁶ *Íbid.*

2.2.3.2. *El tiempo*

Las expresiones temporales se desarrollan a medida que el espacio se configura. Tanto el tiempo como el espacio se fundan en la alternancia entre la luz y la oscuridad, entre el día y la noche. El término latino *tempus* del griego *τέμενος* y de *τέμπος*, proviene de *templum*: corte, intersección. De esta distribución del cielo, *tempus* pasó a significar la hora del día y el tiempo en general. Esta división temporal de fases es paralela a la producida por el espacio en direcciones y zonas, ambos aspectos representan dos momentos del alumbramiento gradual del espíritu, que surgieron de la intuición del fenómeno físico de la luz.

Cada intervalo temporal conserva la santidad mítica-religiosa del mito. En la religión persa, por ejemplo, la adoración de la luz dio paso al culto del tiempo y a sus divisiones, que fue importante para el desarrollo de la religión de Mithra. El tiempo es cualitativo y concreto, es percibido y no medido. Solamente se sienten los ritmos que resultan de configuraciones materiales en un ir y venir, el tiempo ritual tiene un poder sacro en determinadas épocas y períodos.

El mito sólo puede aprehender el tiempo en un evento temporal en el que encarna un eterno presente, preñado de vida. El sol, la luna, las estrellas son medidas permanentes del tiempo en cuanto son reconocidos por la comunidad como tal. *"Desde la sensación de ritmo y periodicidad perceptibles ya en toda vida y existencia inmediatas, el pensamiento se eleva a la idea de orden temporal como orden del destino, universal, abarcando todo ser y devenir"*¹⁰⁷. A medida que la conciencia progresa, la visión religiosa se separa de la mágica y se originan en Babilonia y Asiria las religiones astrales. La individualidad da paso a la universalidad y a la deificación de las fuerzas naturales. Las leyes astronómicas regirán el saber de los sabios y representan una revelación parcial del poder divino universal que reglamenta el todo en el macro y microcosmos.

Las actividades religiosas tienen un número determinado de días, las fiestas irrumpen en la vida cotidiana como líneas divisorias y la luna y sus fases son fechas especiales para los primitivos. La división del tiempo está dada por los ritos que le dan un sentido especial a las diferentes etapas de la vida. El nacimiento y la muerte, la fecundación y la maternidad, la adolescencia y el matrimonio están regidos por ritos particulares que remiten a un tiempo biológico que precede a la intuición del tiempo cósmico. Captado en un comienzo como parte de la vida del hombre.

Para el primitivo, su presencia en el mundo es indisoluble del devenir social por lo que para él *“estar en el mundo es estar en el tiempo”*¹⁰⁸, en un permanente *ahora*. Los fenomenólogos han señalado que estos hombres no dominaban el comportamiento categorial, que da la posibilidad de la orientación abstracta, hecho que se comprueba en la imposibilidad, por ejemplo, de desarrollar la memoria, ya que éste proceso requiere que el narrador se traslade al tiempo de lo contado y, a la vez, permanezca en el presente rodeado por su auditorio. Sin embargo, la profunda identificación con su grupo y la trascendencia de la existencia derivada de ello, permite una orientación absoluta en el mundo. *“El tiempo personal no existe, o permanece embrionario, incoherente. Es que el pequeño tiempo personal está fundido, absorbido en el Gran Tiempo mítico, fundamento y justificación del fluir de los días”*¹⁰⁹.

Este Gran Tiempo, que nace como sentido de lo real, junto con el Gran Espacio¹¹⁰ son los ejes en torno a los cuales se configura la vida comunitaria trascendente y son, precisamente, ellos los que introducen un elemento de difusión *“entre la unidad de lo sagrado y la dispersión de la existencia”*¹¹¹, que

¹⁰⁷ *Íbid*, p. 150.

¹⁰⁸ Gusdorf, *Op. Cit.*, p. 66.

¹⁰⁹ *Íbid*, p. 71.

¹¹⁰ Hermann Usener fue el primero en explicar el parentesco etimológico entre *templum* y *tempus*, interpretándolos por la noción de intersección. *Templum* designa el aspecto espacial y *tempus*, el aspecto temporal del movimiento del horizonte en el espacio y el tiempo. Citado por Eliade en *Lo sagrado y lo profano*, p. 57-58.

¹¹¹ Gusdorf *Op. Cit.*, p. 71.

dará origen al calendario como mediador. El sacerdote era el encargado de establecerlo de acuerdo, solamente, con la sucesión de las fiestas religiosas. En Roma, por ejemplo, el pontífice convocaba al pueblo el primer día del mes y después de ofrecer un sacrificio, indicaba cuáles serían las fiestas de ese período. La convocatoria se denominaba *calatio*, de donde proviene *calendes*, calendario.

La función del calendario es reducir la tensión de lo sagrado a posibilidades humanas. Por un lado, es un medio de expresión de esta sacralidad y por otro, la salvación del orden humano tanto de las fuerzas nefastas como de las sacras. Este tiempo ritual es una estructura periódica, circular que vuelve sobre sí misma una y otra vez, proyectando un universo limitado que se repite sin cesar y que conserva la estructura ontológica del ser. *"Es al mismo tiempo, y en mayor medida, un factor de unidad. El tiempo, cíclico y cerrado, afirma en lo múltiple la cifra y la intención de lo uno"*¹¹². Por lo tanto, el calendario constituye por sí mismo una liturgia.

La posibilidad de que el hombre sucumbiera ante la omnipotencia de lo sagrado, hizo que el tiempo se tornara en un elemento primordial para mantener los ritmos de lo sagrado y lo profano en un nivel inofensivo para éste. Roger Callois dice al respecto que el término griego *sagrado* significó en época remota *mancha* y *"el sacrificio que borra la mancha"*, distinción que se hizo luego con los vocablos *puro* y *maldito*¹¹³. Por esto, el contacto del hombre con lo absoluto debía darse a cierta distancia, ya que de no ser así éste sucumbiría ante su magnitud. De acuerdo a esto, los poderes de la santidad se encuentran claramente localizados en el centro del mundo y todo lo que esté sin santificar y lo rodee es solamente caos; espacio y tiempo en que todo está contaminado, difuso e indeterminado. Tanto los movimientos de expansión y concentración consagran la disipación de lo real histórico frente al Gran Tiempo cosmogónico.

¹¹² *Íbid*, p. 73.

¹¹³ Callois, *Op. Cit.*, p. 31.

En el ámbito de lo profano, la expansión, denominada por Callois¹¹⁴ *disolución*, encarna la inquietud, el desorden y la fiebre. Estos ritmos comprenden los ritos del comienzo y fin de cada período, los de purificación, de expulsión de las fuerzas maléficas y los de inauguración de una nueva era y se le atribuyen todas las irregularidades en los ciclos naturales y humanos, tales como los eclipses, los prodigios, los monstruos, el nacimiento de gemelos y todos los malos augurios. Cada uno de estos fenómenos exige una expiación para que el mundo regrese a la normalidad, al modelo de los orígenes. Asimismo, todas las transgresiones que atacan el orden social, la ponen en entredicho y tienden a destruirla.

En el ámbito de lo sagrado, se da la concentración, proceso llamado por Callois *cohesión*. En él operan las fuerzas que dan vigor y salud al ser humano puesto que son las que presiden la armonía cósmica, velan por la prosperidad material, el buen funcionamiento administrativo y la integridad física del hombre. Es encauzada por el calendario, que indica la sucesión de las celebraciones religiosas y que reduce la influencia del mana a posibilidades humanas. En ella, se produce el retorno a lo Uno a través de los sacrificios y la fiesta.

El rol de la fiesta es el de *"reinstaurar en la realidad humana la presencia integral del Gran Espacio y del Gran Tiempo, con el fin de reactualizar y revigorar el cosmos entero"*¹¹⁵ y, así, justificar nuevamente la adherencia al mundo y el sentido de la vida. Estas fiestas son una ampliación de las liturgias cotidianas, puesto que en ellas no participa solamente el sacerdote si no que todo el pueblo, quien se encarga de recrear efectivamente lo sagrado. A veces estas celebraciones son representaciones del mundo al revés como las saturnales y las fiestas medievales de los locos. Mas, igualmente se produce una abertura temporal y un cambio en las actividades humanas.

¹¹⁴ Mayores detalles de los conceptos de *disolución* y *cohesión*, pp. 54-57.

¹¹⁵ Gusdorf, Op. Cit., p. 77.

*"La fiesta primitiva es un modo de afirmación de la comunidad en tanto que tal; una expresión límite cuya unidad y sentido preciso escapan a cada uno de aquellos que en ella se encuentran implicados"*¹¹⁶. Por supuesto, que las fiestas de nuestros días son solamente un vestigio de aquellas de antaño, no obstante, aún permanecen en nuestro calendario las de carácter religioso. El hombre se entrega totalmente y en la misma medida que lo hace recibe la embriaguez de la plenitud y del sentido existencial. Además, ellas marcan el origen de las artes como el teatro, el ballet, la música e incluso la literatura bajo la forma de cortejos con danzas y cantos, ya que son una representación en que todos participan y se liberan del tiempo cotidiano.

A pesar de la conciencia histórica, es posible que el hombre religioso, en sentido amplio, pueda ir desde el tiempo profano al mítico a través de los ritos. La fiesta es, por excelencia, el intervalo de tiempo en que el hombre se inserta en la cosmogonía, se une a lo absoluto y, por ende, *"se hace contemporáneo de los dioses"*. Aquí se manifiesta, como dice Gusdorf, la supervivencia del mito como una necesidad metafísica de la realidad humana o como señala Eliade: *"Es la nostalgia de la perfección de los comienzos lo que explica en gran parte el retorno periódico in illo tempore"*¹¹⁷.

Todo mito fija un modelo *ejemplar "de todos los ritos y de todas las actividades humanas significativas: alimentación, sexualidad, trabajo, educación, etc."*¹¹⁸ que los dioses establecieron en el comienzo de la vida, situando al hombre en la *realidad*, en la *verdad absoluta* del mundo. Esta develación de la creación muestra cómo ha surgido una realidad, ya sea el cosmos todo o un fragmento de él (una isla, una especie vegetal, una institución humana).

¹¹⁶ *Íbid*, p. 81.

¹¹⁷ Eliade, *Lo sagrado y lo profano*, p. 79.

¹¹⁸ *Íbid*, p. 74.

La reintegración al cosmos desde cualquier momento del tiempo histórico, ha sido posible por una escisión que se produce en el presente y que sitúa fugazmente al hombre en el tiempo primordial. Esta actividad ha sido connatural a los sacerdotes, quienes por medio de los ritos logran su cometido. Este regreso a la matriz, a lo sagrado conlleva la conciencia de lo cotidiano, la desacralización del mundo y la suprarrealidad religiosa que se da en esa transtemporalidad. Desde la conciencia intelectual, el período mítico es la tan recordada Edad de Oro que don Quijote de la Mancha evoca, por ejemplo, en su discurso a los cabreros.

2.2.3.3. *El número*

El mundo mítico está estructurado básicamente por el espacio, el tiempo y el número. Este tercer elemento surge de los anteriores y domina la concepción mítica-mágica de la existencia.

Desde la perspectiva del pensamiento científico, el número cumple la función de aglutinar en sí diversos contenidos que reduce a la unidad del concepto. Cada uno de ellos es igual a los demás, salvo en la posición que ocupa dentro de este sistema y la posibilidad de crear jerárquicamente otros según las leyes que los rigen. Sin embargo, esta convención y universalidad cambian radicalmente al revisar el número desde una perspectiva espiritual.

En el proceso de formación de los números, hay una fase en que cada uno de ellos tiene un carácter particular debido a que se encuentran íntimamente relacionados con alguna intuición concreta. Esta diferenciación está dada, principalmente, por la diversidad material, el contenido intuitivo y el tono emotivo particular de cada una de estas realidades.

En la representación mitológica, la igualdad o similitud de los números corresponde a una *naturaleza común* y no a un mero vínculo de relación como sucede en el pensamiento teórico, pese a las diferencias de lo sensible. Por esto,

Cassirer señala que: *"las cosas que portan el mismo número devienen mitológicamente lo mismo: son una misma esencia, sólo que ésta se envuelve y oculta bajo distintas formas de manifestación"*¹¹⁹. Esta individualidad se transforma en universalidad al concatenarse con los más diversos estados del ser y comunicarles su esencia y su poder, distinguiéndose siempre por esta transferencia de la universalidad matemática.

La función del número es, en resumen, ser un instrumento de *fundamentación* para el pensamiento científico y un vehículo de *significación religiosa* para el mitológico, siendo este último proceso la santificación de todo lo existente, de todo lo profano. Dichas concepciones están entrelazadas desde sus orígenes, puesto que el álgebra y la aritmética provienen de una ciencia cabalística así como la astronomía se deriva de la astrología y la química de la alquimia¹²⁰.

La configuración del número en la concepción mítica-religiosa, tiene ciertas directrices que posibilitan la santificación del número y las realidades que determina. Esencial es *"el carácter peculiar del sentimiento mítico espacial, del sentimiento mítico temporal y del sentimiento mítico del yo"*¹²¹. Por ejemplo, la división de los cuatro puntos cardinales se convirtió en un modelo y prototipo para otras distinciones del mundo como en la cultura china, en donde cada uno de estos puntos corresponde a una estación del año, a un color, a un elemento, a un animal, a un órgano del cuerpo, etc. Así, el cuatro se convirtió en un número sagrado y, luego, para darle corporeidad y fuerza fue representado plásticamente en la cruz y sus diversas variantes. De esta realidad, proviene también la adoración del cinco y del siete.

¹¹⁹ Cassirer Vol. II, Op. Cit., p. 183.

¹²⁰ *Ibid*, p. 185. Los pitagóricos se encuentran en medio de ambas corrientes.

¹²¹ *Ibid*, p.188.

Para Cassirer, el número es un *instrumento "de unión que entrelaza las distintas facultades de la conciencia, que funde en una unidad las esferas de la sensación, de la intuición y del sentimiento"*¹²², teniendo el número la función de la armonía o medida del mundo que le asignaban los pitagóricos. Al declinar esta concepción, los números sólo fueron asociados con la magia. *"Pero el número es el símbolo del ritmo sacro, ya que éste, que introduce el orden de los colores, sonidos y movimientos que constituyen la danza, capta y une la creación que de otro modo se dispersaría: colores, sonidos y movimientos se convierten así en signos de un orden sagrado superior en el que vuelve a ser realidad aquello que eternamente importa al hombre"*¹²³.

Los pitagóricos relacionaron los números con la música y la consideraron como la armonía de éstos y del cosmos. De su concepción proviene la teoría de la música de las esferas, en que los timbres, tonalidades, ritmos e instrumentos son fundamentales para asociarse con la plenitud de la vida cósmica. En todas las culturas, la música es parte integral de los rituales al mediar entre los humanos y lo divino.

2.2.4. El mito y su sentido existencial

La seguridad ontológica fue conocida por el hombre en el período mítico, especialmente, en sus manifestaciones de lo sagrado y lo absoluto, que dotaban todas sus acciones de sentido. Se reconocía como parte integral del cosmos y la naturaleza, por lo que lograba la plenitud de la vida en todas las ceremonias y ritos que recreaban la fundación del mundo y, especialmente, en el poder de sacralización instantáneo de la realidad y sus elementos. Su participación en la comunidad lo colmaban de vitalidad y fuerza para vivir en un eterno presente, que representaba toda su existencia.

¹²² *Íbid*, p. 193.

¹²³ Grassi, *Op. Cit.*, p. 112.

Sin embargo, esta seguridad comenzó a disiparse a medida que la razón alcanzaba el predominio sobre la conciencia y la organizaba según sus normas. Este proceso hizo que el hombre iniciara la búsqueda de la estabilidad en la religión a través de la espiritualidad, en las artes por medio de la estética, en la política mediante modelos utópicos, en las ciencias a través de la experimentación y en la vida cotidiana por medio de la explicación racional, que alejaría el miedo a lo desconocido e insondable de la existencia. Dicha búsqueda puede ser o no infructuosa, puede ser consciente o encubierta por la propia mente para evitar mostrar otros caminos hacia la verdad que cada uno anhela y persigue.

En fin, durante siglos han surgido disciplinas que han ofrecido estas posibilidades de orientación. Una de las más importantes del siglo XX, ha sido la propuesta por la psicología: explicar el alma humana. Por esto, creo que algunos conceptos de Carl Jung serán interesantes para comprender desde los inicios del siglo XXI la prosa poética de María Luisa Bombal y su relación con el mito.

Jung postula que el inconsciente fue adquiriendo importancia a medida que la mente fue desplazando al espíritu y cuestionando el significado de los dioses. Con este empobrecimiento de los símbolos, se hizo necesario *"descubrir a los dioses en forma de factores psíquicos"*¹²⁴, llamados por éste, arquetipos. Estos arquetipos son los *"contenidos psíquicos no sometidos aún a elaboración consciente alguna"*¹²⁵ propios del *inconsciente colectivo*, que es innato y común a toda la humanidad. Cuando ellos pasan a la conciencia, se modifican de acuerdo a la conciencia individual y, en ese caso, se llaman *representaciones arquetípicas*. Para él, los arquetipos son de origen arcaico y en las tribus primitivas se manifestaron de forma particular, ya que fueron transformados en fórmulas conscientes, transmitidas generalmente como doctrinas secretas. Asimismo, esta peculiar manera de expresión se repitió en el mito y la leyenda.

¹²⁴ Jung, Carl *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós, 1997, p. 29.

¹²⁵ *Ibid*, p. 11.

Desde la psicología, los mitos son "*manifestaciones psíquicas que reflejan la naturaleza del alma*"¹²⁶, puesto que ella contiene todas las imágenes de las que se ha nutrido el mito. Así, el hombre primitivo tiene la imperiosa necesidad de asimilar al acontecer de su psique "*todas las experiencias sensoriales externas*"¹²⁷ y, de esta manera, la salida o puesta del sol no es solamente un suceso natural, sino que también simboliza el destino de un dios o de un héroe. Para comprender y separar este proceso de proyección del inconsciente del mundo exterior, tuvieron que pasar muchos siglos, dice Jung. El inconsciente es tan poderoso, que puede arrasar con una conciencia vacilante e insegura, lo que explica que los hombres primitivos buscaran constantemente su fortalecimiento a través de los ritos con fines benéficos. Es más, el dogma católico reemplazó a los arquetipos y, ahora, es posible encontrarlo en el credo y el ritual¹²⁸.

Aun en los tiempos actuales, el hombre exterioriza a través de los sueños y los símbolos sus más íntimos pensamientos y deseos. Aún es posible rescatar, en una elaboración singular, las reminiscencias del mito y su explicación del mundo.

¹²⁶ *Íbid*, p. 12.

¹²⁷ *Íbid*.

¹²⁸ *Íbid*, p. 18.

2.3. MITO Y LITERATURA

El mito ha sido, en cierto modo, un complemento de la razón y de su nuevo orden, ya que a través de él y sus manifestaciones, el hombre ha podido inquirir acerca de su existencia y, de este modo, conectar lo abstracto con el mundo real. El mito es, entonces, el promotor de la razón y la perspectiva indispensable para acceder a la totalidad del conocimiento. Así, a través de la religión, la filosofía y el arte ha sobrevivido en las diferentes culturas y tiempos, dando sentido a la existencia.

El arte se caracteriza por rescatar del mito *"el predominio de la intuición para la captación de los valores, la necesidad de las imágenes para expresar las vivencias, la carga emocional, y la aspiración a ciertas formas de universalidad"*¹²⁹, elementos que luego transforma y dispone de acuerdo a su disciplina y estética. En estas expresiones artísticas, es posible reconocer los motivos y paradigmas que fundan y organizan la cosmovisión mítica y, según Grassi, uno de los varios escalones para la reconstrucción de un mundo íntegro.

2.3.1. Origen del arte

El origen del arte ha planteado una serie de dudas y teorías que los investigadores han intentado responder desde los tiempos de la antigua Grecia. Para este trabajo, indagaremos en el planteamiento de Ernesto Grassi en *Arte y Mito*¹³⁰, quien se basa en el concepto de mimesis aristotélica.

El nacimiento del arte está relacionado directamente con la decadencia del mundo mítico y la ruptura de este absoluto, que hasta ese momento había sustentado la vida de la humanidad a través de la seguridad ontológica de la expresión del mito. Con el cambio de mirada, el hombre dejó de vivir en la unidad

¹²⁹ Tacconi de Gómez, María *Categorías de lo fantástico y constituyentes del mito en textos literarios*. Tucumán, Argentina, Universidad Nacional de Tucumán Facultad de Filosofía y Letras, 1995, p. 67.

¹³⁰ Grassi, Ernesto *Arte y mito*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC, 1968, 181 pp.

de la existencia y descubrió que existían posibilidades a su alcance para encontrar la perdida y ansiada seguridad personal y el sentido del existir. En este contexto, también el arte comienza una nueva fase en su desarrollo, que va desde un carácter religioso inmanente y excluyente hasta un medio eficaz para acceder desde el mundo histórico a la unidad de la experiencia.

El poeta anula su conciencia personal y se abandona al todo para ser el intermediario entre la voz de un dios y los seres humanos. Dicha pérdida de sentido es provocada por el *entusiasmo* y la *inspiración* que la musa ha suscitado en él. “*Semejantes a los coribantes, que no danzan sino cuando están fuera de sí, los poetas no tienen la cabeza fría cuando componen sus hermosas odas, sino que desde el momento en que toman el tono de la armonía y el ritmo, entran en furor, y se ven arrastrados por un entusiasmo igual al de las bacantes que en sus movimientos y embriaguez sacan de los ríos leche y miel, y cesan de sacarlas en el momento que vuelven en sí*”¹³¹. De acuerdo a esto, el arte tiene sus raíces en el origen de la existencia, en la naturaleza divina de la plenitud de la existencia.

Platón había observado que este entusiasmo era propio de ciertos hombres que alcanzaban la unicidad del conjunto de la experiencia, situación que les permitía situarse en lo uno y conciliar los conceptos de *empeiria* y *techné* en un proceso de disolución conjunto. Entendiendo *empeiria* como una actividad cognitiva que vincula al hombre con el todo de un orden ya superado y por lo cual, desarticula el continuo de la experiencia para darle otra forma, otra organización a través de la *techné* que ordena “*los fragmentos de la empeiria con respecto a un motivo principal*”¹³². De este modo, el hombre histórico impone el modelo de su mente para crear la anhelada unicidad que le permita la trascendencia en un mundo desacralizado.

Asimismo, la inspiración es fundamental para situar al poeta en esta *armonía original* a la cual se refiere Platón y que está relacionada directamente

¹³¹ *Íbid*, p. 76.

con una doble concepción temporal. Por un lado, el arte se sitúa en el terreno de lo eterno, de lo inmóvil, "*permanente presencia de una tensión que recorre el arco dentro del cual y con respecto al cual se logran las realizaciones artísticas*"¹³³ y por otro, en el tiempo fluyente y pasajero "*como experiencia del todavía no, del ya no y del ahora, que mide la obra de arte en el proceso de su creación*"¹³⁴. Esta tensión de la armonía original posibilita el desarrollo de la obra de arte en el tiempo con un presente generador de pasados y futuros. Tiempo mítico que se actualiza en cada lectura en el caso de la literatura y que mantiene la *atención* del lector¹³⁵. Situación que sólo se da si también hay una tensión que permita el reconocimiento de lo eterno, de una "*fuerza tensional que hace que surja la realidad*"¹³⁶.

Grassi explica, según el historiador Georgides¹³⁷, como se independizaron las artes profanas de su carácter mítico-religioso a través de las diferencias entre el idioma griego y los idiomas modernos. En síntesis, el idioma griego se caracteriza por estar constituido por sílabas largas y cortas, que aportan una musicalidad inherente al lenguaje y que a su vez, determinan una relación inmanente con la danza al sentir el ritmo a través del pie de verso. "*Platón atribuyó a la muosikè un poder educacional, porque representaba la unidad de palabra, ritmo y danza*"¹³⁸. Esta unidad entronca la lengua griega con lo mítico y lo sagrado a diferencia de las lenguas modernas en que el ritmo y la musicalidad están al arbitrio del hablante, cimentando la aparición de la música como *techné* individual. Esta división de la poesía y la música comenzó hacia fines del siglo V a.C. con las innovaciones en el ditirambo que determinó, posteriormente, la diferencia entre *escribir poesía y componer música* y la pérdida del ritmo propio del idioma griego.

La danza surge como consecuencia de la necesidad de aunar los movimientos rítmicos con las palabras y el canto. "*El ritmo sagrado produce esa*

¹³² *Íbid*, p. 75.

¹³³ *Íbid*, p. 80.

¹³⁴ *Íbid*.

¹³⁵ Atención proviene del término latino *attentio*, es decir, *tender hacia algo*.

¹³⁶ *Íbid*, p. 83.

¹³⁷ Mayores detalles entre las páginas 117 y 125.

*unidad que absorbe al individuo*¹³⁹. Para Platón, el ritmo es el "orden del movimiento"¹⁴⁰ y, de acuerdo a Grassi, esta acción es un elemento básico de todo lo existente. Así, cada fenómeno transmitido por los sentidos tiene un movimiento interno que ha tenido un comienzo y que se ha desarrollado en el espacio. "Ordenar un movimiento cualquiera, ya sea el de un cuerpo, un color o un sonido musical, significa empero separarlo de su relación natural y encuadrarlo en un esquema humano, impidiéndole así que se diluya en lo ilimitado"¹⁴¹.

2.3.2. *El arte y las posibilidades del Ser*

Ahora el mito es un *orden posible* que construye *mundos posibles*, ya no es la realidad única y sacra del hombre primitivo, es una representación, un espectáculo teatral en que la participación del hombre ocurre bajo las formas de actor y espectador. Y en que la significación religiosa da paso a las *fábulas*, a las ficciones, a "*un esbozo universal de las posibilidades del hombre*"¹⁴². Para Aristóteles, según Grassi, la poesía y la representación son una saga que señala las posibilidades humanas y que muestra cómo el hombre se defiende en esa totalidad.

En el contexto de la configuración de la obra de arte, Aristóteles señala en la *Poética* que el mito aporta la tensión que une a todos los medios artísticos de la obra (colores, sonidos, movimientos corporales, etc.) y distingue las obras de arte de acuerdo a los *medios* (por medio de colores, dibujo, voz, etc.), al *objeto* (praxis humana) y al *modo* (narrando, actuando, etc.) en que se efectúa la mimesis, que es la representación de la totalidad de la *práctica humana* de acuerdo a un esquema a partir del cual se puede desarrollar un proceso que le dé significado. El artista captura los fenómenos individuales en el marco de las realizaciones humanas y utiliza los esquemas que, por ejemplo, el mito o la fábula le otorgan dar el significado humano a las acciones, a los sentimientos, a las pasiones y a los

¹³⁸ *Íbid*, p. 120.

¹³⁹ *Íbid*, p. 109.

¹⁴⁰ *Íbid*, p. 101. *Las leyes*, II, 665 A, Platón.

¹⁴¹ *Íbid*, p. 101.

¹⁴² *Íbid*, p. 115.

objetos representados. Entonces, el artista da forma a la idea de acuerdo al *eidos* griego, que no involucra ni al pensamiento ni al objeto racional, y es el primer modo de imponer orden a las impresiones caóticas.

Entonces, este enfoque se nutre de la *mimesis tes praxeos*, representación con posible significación humana que configura la unicidad de la obra a través de medios empíricos-técnicos que siempre revela aspectos esenciales del hombre y que extrae del caos una posibilidad especial de orden para dominarlo. En el mundo desacralizado de la historia, los filósofos y los poetas tomaron el lugar del vate del período mítico-religioso y ellos se convirtieron en los intérpretes de los signos sagrados¹⁴³.

2.3.3. Mito y literatura

La capacidad de fabulación del ser humano, como dice Gusdorf, "se emancipa de la ontología y se somete al juego de lo imaginario"¹⁴⁴ en esta nueva etapa de la humanidad. La narración tanto oral como escrita progresa a medida que se produce el distanciamiento del hombre y el mundo y éste puede generar diversas perspectivas de acuerdo a sus posibilidades mentales. En dichas manifestaciones, afloran las imágenes míticas al igual que los motivos y paradigmas de antaño que son constitutivos del hombre. Así el mito se transforma en un *relato simbólico* que se construye sobre ejes semánticos reconocibles (temas), situaciones desencadenantes que se repiten (motivos) y figuras míticas que llevan a cabo las acciones (personajes)¹⁴⁵ de la historia.

Los temas literarios son recurrentes y son los mismos que constituyen las interrogantes de todos los hombres: el destino y las fuerzas que lo manejan, *Edipo Rey* de Sófocles y el resto de las tragedias griegas; la eterna lucha entre el bien y el mal, *El extraño caso del doctor Jekyll y Mister Hyde* de Robert Stevenson; la vida después de la muerte, *Drácula* de Bram Stoker; el deseo de sobrevivir a la

¹⁴³ Para Vico las primeras interpretaciones del mundo histórico fueron las de los poetas y no la de los filósofos.

¹⁴⁴ Gusdorf, Op Cit., p. 166.

temporalidad, *El retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde, etc. Todos ellos se expresan en historias polisémicas y se asocian a símbolos recurrentes como el paraíso perdido y recobrado, *Los pasos perdidos* de Alejo Carpentier; el viaje, *La odisea* de Homero; el laberinto, *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, etc.

Los motivos míticos generan las acciones, ya que de ellos se nutre la trama y la intriga de la historia. Entre ellos encontramos la transformación, *La metamorfosis* de Franz Kafka; la búsqueda del tesoro, *Perceval* de Chretien de Troyes; el descenso a los *infiernos*, *El mito de Orfeo y Euridice*; la lucha contra el monstruo, *La leyenda de San Jorge*; la catástrofe cósmica, *El ocaso de los dioses* de Richard Wagner, etc. A menudo, dice Tacconi, se produce la inversión de los roles de las figuras míticas y la transgresión de los valores originales como sucede en el cuento *La casa de Asterión* de Jorge Luis Borges, donde la historia es contada desde la perspectiva del minotauro.

Las figuras míticas aparecen como personajes sobrenaturales únicos (el mago Gandalf de *El señor de los anillos*) o en su versión desacralizada, comunes y corrientes (Hércules Póntor en *La caverna de las ideas*). Son seres simbólicos que aportan diversidad y múltiples significados a la historia como Morgana, quien de acuerdo a las diversas versiones de las leyendas, es hermana, enemiga o colaboradora del Rey Arturo. Sobresale, además, el héroe mítico que puede realizar acciones extraordinarias, debido a su fortaleza física y espiritual como Rodrigo Díaz de Vivar en *El poema de Mío Cid*. La historia de estas figuras se basa en el crecimiento personal como puede observarse en el patrón de conducta y crecimiento psíquico que estableció Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras* y que se puede aplicar, por ejemplo, a Perseo y a tantos otros héroes míticos. Pueden presentarse, también, en la plenitud de su desarrollo, constituyéndose en un ser benéfico para el resto de los personajes como el Mago Merlín del ciclo artúrico.

¹⁴⁵ Tacconi, Op. Cit., p. 74.

CAPÍTULO III
EL AXIS MUNDI: CONFIGURADOR DE LOS
RELATOS BREVES DE MARÍA LUISA BOMBAL

EL AXIS MUNDI: CONFIGURADOR DE LOS RELATOS BREVES DE MARÍA LUISA BOMBAL

Las definiciones y características del mito son, sin duda, iluminadoras para analizar los textos de María Luisa Bombal, ya que como artista desarrolló una intuición especial para captar aspectos remanentes del cosmos mítico en un mundo en que predomina la razón y que plasmó poéticamente en su narrativa. Las respuestas respecto a la existencia y al ser de la mujer, que buscaba sin saber en el mito, están orientadas al origen del ser humano y a la relación que éste ha establecido en el presente con este orden primigenio y perdido en los albores de la Tierra. Por esto, mayoritariamente sus protagonistas son mujeres, a excepción del cuento *Lo secreto* en que el personaje principal es un pirata extraviado en la marea de su propio inconsciente. Ellas están ligadas íntimamente al cosmos mítico con la mente y el cuerpo, siendo permanentemente incomprendidas y marginadas de la sociedad.

Cada relato configura¹⁴⁶ la historia en torno a una representación particular de *Axis Mundi*. Por ejemplo, se expresará en *El árbol* a través de la irradiación de lo sagrado que emana del gomero y que cambia la vida de Brígida; en *Las Islas Nuevas*, por medio de la oscilación de las ínsulas, el paraje de los sueños invadido por el cloroformo y el muñón de ala de Yolanda; en *Trenzas*, por el bosque y el cabello de la protagonista, que se aúnan en el rito de purificación y término y comienzo de un ciclo natural, que se produce al arder los árboles y agonizar la mujer; en *Lo secreto*, en el descenso a los infiernos en que se convierte las profundidades submarinas en que la nada y la soledad desesperan y angustian al capitán pirata y en *La historia de María Griselda*, en que la protagonista es la encarnación de una hija de la naturaleza, inalcanzable para los demás por ser un ser del mundo mítico, provocando frustración, sufrimiento y desgracia.

¹⁴⁶ Del lat. *Configurāre*: dar determinada forma a algo Real Academia Española, Diccionario de la lengua española. Vigésima primera edición. Madrid. Espasa-Calpe. 1992, pág. 379.

Cada uno de estos centros es un umbral entre el mundo profano y el sagrado en que actúan los personajes. Algunos alcanzarán el equilibrio y la comunión con el absoluto, la trascendencia a la que el hombre aspira desde que perdió el mundo mítico y despertó su conciencia racional, puesto que este espacio condensa en sí la totalidad. Algunos, permanecerán por siempre en el caos, en el territorio de lo informe, de la nada y la desesperanza. Mientras que otros, vivirán perpetuamente la desadaptación al no sentirse parte ni del mundo profano ni del mundo sacro. De este modo, el Axis Mundi genera un profundo conflicto de identidad entre los personajes, quienes se sienten escindidos entre el mundo originario y el mundo social que los rodea.

Por lo tanto, son válidas las preguntas acerca de la función y el poder que tienen los Centros de mundo de cada historia en el actuar y las decisiones de estos personajes frente a la problemática existencial en un mundo ajeno. ¿Qué pensará Yolanda respecto al mundo silencioso y pletórico de cloroformo? ¿Será suficiente la fuerza del gomero para despertar a Brígida a la vida verdadera, al amor? ¿Podrá la amazona recuperar el equilibrio perdido? ¿Comprenderá El Terrible alguna vez la distinción sutil entre la muerte y la nada? ¿Seguirá María Griselda atrapada por siempre entre la envidia y la incomprensión de quienes la rodean?

3.1. EL ÁRBOL: LA IRRADIACIÓN DE LO SAGRADO

*El árbol*¹⁴⁷ fue publicado en 1939 y ha sido incluido en diversas antologías dedicadas al cuento hispanoamericano. Por lo mismo, se ha vuelto uno de los más conocidos de María Luisa Bombal y el interés de la crítica hacia él ha sido mayor, tanto por continuar con la temática de las novelas, la inadecuación del ser de las protagonistas a las normas sociales¹⁴⁸ y la búsqueda del ser femenino, como por la impecable forma del uso de la técnica literaria¹⁴⁹. Así, se ha convertido en el texto más estudiado después de las novelas *La última niebla* y *La amortajada*. Sin embargo, en la gran mayoría de estos estudios predomina la mirada feminista, dejando casi por completo de lado el carácter mítico del cuento como se apreciará en las referencias bibliográficas citadas en este capítulo.

El argumento es sencillo. Una mujer joven, Brígida, se encuentra en una sala de conciertos y a través de la música de Mozart, Beethoven y Chopin recuerda su infancia, su juventud y el matrimonio con un hombre mayor y amigo de su padre, Luis. Desencantada de la vida conyugal, descubre un gomero que crece junto a la ventana de su cuarto de vestir y se refugia en él porque a su lado olvida la tristeza y la angustia. Mas, intempestivamente el árbol es derribado y la habitación adquiere junto con su vida, su verdadero cariz. Abandona al marido y después de algunos años, logra comprender sus acciones impulsivas y desprovistas de toda meditación¹⁵⁰. Entonces decide vivir apasionadamente la vida.

En este cuento, el árbol representa un centro de mundo en el que confluyen las energías del cosmos, convirtiendo este espacio en un lugar sagrado por la confluencia de la temporalidad en un eterno presente. El gomero emana su energía vital hacia este personaje y a través de la historia despierta su

¹⁴⁷ Todas las citas de "El árbol" corresponden a *Obras Completas* de María Luisa Bombal, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997, pp. 205-218.

¹⁴⁸ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 107.

¹⁴⁹ Fernández, Magali Op. Cit., p. 125.

¹⁵⁰ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 109.

sensorialidad y comienzan a entenderse intuitivamente. Cuando Brígida recuerda su repentino derribamiento siente que toda esa vitalidad se desplaza hacia ella, adquiriendo valor y, por fin, atreviéndose a vivir. En este proceso, la música cumple una función primordial por cuanto ella es el puente que permite que el inconsciente de la protagonista se abra a nuevas concepciones de vida y pueda comprender su existencia. Paralelamente, la música absorbe a Brígida y la sume en lo mítico a través del ritmo y la cadencia del movimiento de las hojas del gomero y de la melodía instrumental, que enmarca cada una de las etapas fundamentales de su vida. Así, se encuentra y comunica con su ser interior y logra traspasar las fronteras de un mundo desacralizado, en que sólo importan las normas sociales y la sujeción de los individuos a ellas.

En el aspecto formal, el cuento es contado desde el presente de una sala de conciertos que *"funciona como marco que ilumina la existencia pasada"*¹⁵¹. Así, el tiempo imaginado, el tiempo del pasado es el que revelará aspectos vitales de la protagonista mientras el cronológico avanza hacia el futuro. Por esto, la narración está dispuesta en un sentido lógico¹⁵² con el uso del *racconto* como técnica narrativa. Así, el lector se encuentra con una narración no-lineal y con yuxtaposición de imágenes del pasado que fluyen de acuerdo a diferentes estímulos que pueda recibir en el presente la voz narrativa. *"The vaporous atmosphere that our heroine encounters in the hospitable chamber of her dressing room [...] further enhances the sense of temporal ambiguity that is conveyed. In El árbol the past gradually loses its retrospective function and replaces the present as the primary tense of narration"*¹⁵³. Uno de los iniciadores de estos juegos temporales fue Marcel Proust con su novela *En busca del tiempo perdido* y uno de los exponentes más tempranos en español, Azorín.

¹⁵¹ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 110.

¹⁵² Gálvez, *Gloria María Luisa Bombal: realidad y fantasía*, Scripta Humanística, 1986, p. 26.

¹⁵³ Kostopulos-Cooperman, Celeste *The Lyrical Vision of María Luisa Bombal*, Tamesis Book Limited, London, 1988, p. 55. *"La vaporosa atmósfera que nuestra heroína encuentra en la hospitalaria recámara de su vestidor [...] además realza el sentido de ambigüedad temporal que se*

Es interesante destacar el desplazamiento de la conciencia narrativa desde un narrador omnisciente predominante en la primera parte de la historia a Brígida en las siguientes¹⁵⁴ al igual que el uso magistral del estilo indirecto libre. "*Estos fragmentos de su memoria y conciencia alternan con elementos no verbales, imágenes, sensaciones y símbolos evocados por la música que escapan de la fuerza determinante de la conciencia*"¹⁵⁵. Según Schulz, este proceso de constitución de la verdad involucra tanto elementos *masculinos* como *femeninos*, disolviendo así los espacios asignados a ambos *arquetipos* y construyendo un sentido andrógino en que ambos coexisten y se relacionan estrechamente. Con esta reflexión, pretende desvirtuar los postulados de Guerra, quien ven en este texto "*el símbolo de la esencia femenina*"¹⁵⁶.

Sibbald y Luraschi consideran como aspectos fundamentales de este cuento, el bajo índice de narratividad por el desarrollo mínimo del núcleo narrativo y la aparente ambigüedad del mensaje como características propias del feminismo de los años veinte a cuarenta, época que le corresponde a María Luisa Bombal¹⁵⁷. Para ellas, existen sólo tres lecturas posibles de las estructuras narrativas: la que gira en torno del proceso de adaptación de Brígida a las normas sociales, la contrapartida de la inadaptación que es la alienación social y la opresión de la protagonista por parte de sociedad de la cual "*toma conciencia y luego, como resultado, se libera de la opresión*"¹⁵⁸, considerando esta última como la única que no posee una ambigüedad en la interpretación.

transmite. En El árbol, el pasado gradualmente pierde su función retrospectiva y reemplaza al presente como la tensión principal de la narración".

¹⁵⁴ Schulz detalla cada cambio de la voz narrativa en "La visión andrógina en El árbol, de María Luisa Bombal". ESTUDIOS FILOLÓGICOS, N° 27, Valdivia, 1992.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 121.

¹⁵⁷ Sibbald, K.M. y Luraschi, Ilse "Bajo índice de narratividad, ambigüedad narrativa e ideología feminista en El árbol de María Luisa Bombal" en *Apreciaciones críticas*, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1987, pp. 237-239.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 241.

En relación a *La última niebla*, *The House of Mist* y *La amortajada* Margaret Campbell señala que *El árbol* y *Las islas nuevas* se apartan del diseño de las novelas, puesto que "*María Luisa Bombal leaves traditional techniques in search of effects, and all techniques are bent in one direction. Emotional instability, wraithlike characters, a penumbrous setting, an atmosphere blurred by rain or dimmed by fog, an autobiographical form, a poetical style*"¹⁵⁹ en desmedro del sueño y la ensoñación de las novelas.

3.1.1. La música como liberadora del inconsciente

La música ha desempeñado una función primordial en la vida social y personal de los habitantes de las diversas civilizaciones. Dicha importancia se debe a que ésta es un medio para comunicarse con el mundo divino, con lo superior y también, con el propio ser. Beocio¹⁶⁰ distingue tres tipos de música: la del mundo, la del hombre y la instrumental. La primera corresponde a la armonía del cosmos; la segunda, unifica el alma y el cuerpo del hombre y la tercera, es la producida por los instrumentos¹⁶¹. Si bien la música que enmarca el relato corresponde a la de los instrumentos, entendida en la actualidad como "*una técnica o conjunto de técnicas expresivas que conciernen a la sintaxis de los sonidos*"¹⁶², cabe recordar que Brígida como personaje experimenta esta expresión artística desde la sensorialidad, ya que abandonó las lecciones de piano en su niñez porque fue incapaz de aprender la llave de Fa y ella misma expresa en el presente narrativo: "*¡Qué agradable es ser ignorante! ¡No saber exactamente quién fue Mozart; desconocer sus orígenes, sus influencias, las particularidades de su técnica! Dejarse solamente llevar por él de la mano, como ahora*" (p. 206).

¹⁵⁹ Campbell, Margaret "The vaporous world of María Luisa Bombal". HISPANIA, N° 3, 1961, pp. 418-419. "María Luisa Bombal abandona las técnicas tradicionales en busca de efectos, y todas las técnicas están dirigidas en una dirección. Inestabilidad emocional, personajes espectrales, un escenario en penumbras, una atmósfera difusa por la lluvia o cubierta por la niebla, una forma autobiográfica, un estilo poético".

¹⁶⁰ Estudioso romano que vivió entre los siglos V y VI, ejerció una gran influencia en el pensamiento occidental hasta el Renacimiento.

¹⁶¹ Chevalier, Jean *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 1988, p. 746.

¹⁶² "100 Biografías en la Historia de la Música", Ed. Joaquín Porrúa, 1962.

Los acordes de Wolfgang Amadeus Mozart enmarcan los recuerdos de la niñez de Brígida con una música *"cristalina, sugestiva, llena de poderoso encanto y de honda expresividad, envuelta en las galas de una sencillez aparente y de una refinada y aristocrática discreción"*¹⁶³. De las propias palabras de la autora, sabemos que este compositor *le "inspiró el fuego, la alegría despreocupada de la niñez"*¹⁶⁴. Como señala Guerra, la primera etapa del compositor tuvo un carácter hedonista, en que primó *"el placer auditivo sobre la emoción"*¹⁶⁵ y que con la madurez del músico, fue desplazado por la nostalgia de la felicidad despreocupada de los períodos de la infancia y la adolescencia. No obstante, conservará la tendencia hedonista que mezclará con este nuevo sentimiento¹⁶⁶.

Así, Mozart le tiende un puente para que regrese a sus años juveniles en que el agua se constituye en un símbolo de alegría, despreocupación y felicidad: *"La lleva por un puente suspendido sobre un agua cristalina que corre en un lecho de arena rosada" / "Altos surtidores en que el agua canta"* (p. 206). Luego, *"le brinda una escalera de mármol azul por donde ella baja entre una doble fila de lirios de hielo"* (p. 207) y después de abrir la verja de barrotes con puntas doradas se abandona en los brazos de Luis, sin dejar de preguntarse por qué se marchó un día. Este descenso a la propia interioridad es posibilitado por la oscuridad de la sala de conciertos, que permite que *"aquellos recuerdos que se han mantenido en la esfera del inconsciente"*¹⁶⁷ afloren y se dé inicio al proceso de introspección del personaje. Es el inicio de su propio *viaje a los infiernos* desde el cual sólo regresará con las últimas notas de Chopin.

La vestimenta de Brígida es simbólicamente importante por cuanto en el recuerdo de la juventud ella está vestida de blanco y en el presente narrativo, de negro. *"Ella está vestida de blanco, con un quitasol de encaje, complicado y fino como una telaraña, abierto sobre el hombro"* (p. 206). Magali Fernández recuerda

¹⁶³ *Íbid.*

¹⁶⁴ Guerra "Entrevista a María Luisa Bombal".

¹⁶⁵ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 111.

¹⁶⁶ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 111-112.

¹⁶⁷ *Íbid.*, p. 112.

que el color negro es asociado con la sabiduría primordial y que entre los pueblos primitivos corresponde al color de las zonas interiores y subterráneas y que también señala la temporalidad. Por el contrario, el blanco representa la intemporalidad y el éxtasis, la espiritualidad y la intuición. El detalle del tejido evoca a *Maya*, considerada en la India como una araña, "*la eterna tejedora del velo de las ilusiones*"¹⁶⁸. Además, señala la constante transformación que mantiene la vida del cosmos en un eterno construir y destruir como la vida humana. Kostopulos-Cooperman cita a Agosín, quien considera que el vestido blanco como alusión a un pasado plagado de inocencias, debe contrastarse con los "*vocablos como hielo, mármol y la verja de barrotes [que] parecen sugerir una prisión, una bovedilla por la cual se desciende a un mundo menos libre que aquél evocado anteriormente*"¹⁶⁹. Sugiriendo desde el primer momento este matrimonio como una prisión que niega la posibilidad del crecimiento del ser.

En una segunda etapa, es la música de Ludwig van Beethoven la que abandonará a Brígida en los brazos de Luis. Estas sonatas comunican el dolor y la soledad de amores atribulados, de alguien que nunca fue correspondido amorosamente. "*La música de Beethoven es, por lo tanto, un símbolo de la incomunicación y la pasión no satisfecha*"¹⁷⁰, advierte Guerra. Aldoux Huxley escribió respecto al compositor: "*Beethoven enseñó a la música a palpar con su pasión intelectual y espiritual*"¹⁷¹ y Bombal señaló que: "*Chopin es la pasión, el sentimiento*"¹⁷².

"Y ahora Beethoven empieza a remover el oleaje tibio de sus notas bajo una luna de primavera. ¡Qué lejos se ha retirado el mar! Brígida se interna playa adentro hacia el mar contraído allá lejos, refulgente y manso, pero entonces el mar se levanta, crece tranquilo, viene a su encuentro, la envuelve, y con suaves olas la va empujando por la espalda hasta hacerle recostar la mejilla sobre el cuerpo de un hombre. Y se aleja, dejándola olvidada sobre el pecho de Luis" (p. 208).

¹⁶⁸ Fernández, Op. Cit., p. 126.

¹⁶⁹ Kostopulos-Cooperman, Op. Cit., p. 52 cita a Agosín, Marjorie *Las desterradas del paraíso*, p. 56.

¹⁷⁰ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 117.

¹⁷¹ "100 Biografías en la Historia de la Música".

¹⁷² Guerra "Entrevista a María Luisa Bombal".

Una vez más se refleja en este fragmento la maestría y genialidad de la autora al fusionar los sonidos, las imágenes y las sensaciones. Hasta el momento Brígida está tan alienada que no logra relacionarse con la naturaleza más que en un plano externo. El mar como imagen de las aguas en movimiento, simboliza un estado transitorio, una ambivalencia, la incertidumbre de no saber cómo concluirá este proceso de autoconocimiento. El mar también representa el corazón como núcleo de las pasiones¹⁷³, en este caso, el erotismo y sensualidad de Brígida que busca satisfacción en los brazos del esposo y que, por supuesto, no encuentra. Esta necesidad también es expresada por la luna de primavera, que señala la vitalidad y la renovación de la vida como un proceso natural y de plenitud. Para Guerra, esta imagen pone *"en evidencia el tronchamiento de lo instintivo y esencialmente femenino en la protagonista"*¹⁷⁴.

Brígida contrajo matrimonio con Luis porque con él *"no se sentía culpable de ser tal cual era: tonta, juguetona y perezosa"* (p. 207) y, de este modo, pasó de la tutela paterna a la tutela del marido. Ciertamente, encontró en este antiguo amigo de su padre una figura protectora, superior, con la que tenía una relación de subordinación y de completa incomunicación. Esta decisión apresurada de casarse le permitió a Brígida mantener su autenticidad y, al mismo tiempo, proyectó *"una máscara de conformismo social"*¹⁷⁵, con la que creyó poder conservar su relación con la naturaleza recluida en el espacio cerrado de una casa. *"Inconscientemente él se apartaba de ella para dormir, y ella inconscientemente, durante la noche entera, perseguía el hombro de su marido, buscaba su aliento, trataba de vivir bajo su aliento, como una planta encerrada y sedienta que alarga sus ramas en busca de un clima propicio"* (p. 209). Esta metáfora retrata fielmente la actitud de Brígida ante la vida, escapar y buscar un refugio seguro. Sin lugar a dudas, es el padre quien determina esta postura al declararla retardada y confinarla a la ignorancia. Como señala Bárbara Schulz *"ella adopta y refleja la opinión que su padre ha formado de ella. [...] Es decir,*

¹⁷³ Chevalier, Op. Cit., p. 690.

¹⁷⁴ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 118.

¹⁷⁵ *Ibid*, p. 116.

*incorpora exactamente la imagen y el juicio que la perspectiva masculina ha desarrollado sobre ella*¹⁷⁶. Por esto, se autodefinirá como *tonta e ignorante* ya que *"¿cómo ganar de un tirón tanto tiempo perdido? Para ser inteligente hay que empezar desde chica, ¿no es verdad?"* (p. 210).

Si la incomunicación es ya un gran obstáculo para la pareja, ésta se acentuará con el trato paternalista que Luis le da a Brígida, denotando una falta de conocimiento y respeto por el otro. *"By reducing his child bride to a depersonalized image, a mere object that has fallen within his care, Luis emerges as a symbol of the masculine archetype that will imprison, suppress and almost completely annihilate Brígida's natural instincts"*¹⁷⁷. Constantemente ella interroga a Luis acerca de sus canas y la reacción de quienes lo rodeaban por esta situación, sin obtener respuesta alguna. Sin embargo cuando le pregunta por qué se ha casado con ella, la respuesta es insólita: *"-Porque tienes ojos de venadito asustado -contestaba él y la besaba"* (p. 208). Gloria Gálvez piensa que esta declaración denota *"la poca importancia que Luis le presta a algo tan importante como el matrimonio y [...] lo poco que Brígida vale ante los ojos de su marido"*¹⁷⁸. La asociación entre Brígida y los animalitos es reafirmada con la expresión *collar de pájaros*, que expresa el sentido lúdico y pueril de ella. Esta misma estudiosa relaciona estas denominaciones con las que Helmer le daba a su esposa Nora en *Casa de muñecas* de Henrik Ibsen: *ardillita, alondra*. La similitud también se da en el ámbito de la dependencia. Nora está supeditada a su padre, quien propició su irresponsabilidad y frivolidad y luego su marido mantuvo la misma actitud. Antes que perdonarla y defenderla por un secreto que le salvó la vida, prefirió mantener su honor a salvo y le dio la espalda¹⁷⁹ como cuando Luis le dice a Brígida que es mejor meditar en la separación, ya que no le conviene a ninguno de los dos.

¹⁷⁶ Schulz, Op. Cit.

¹⁷⁷ Kostopulos-Cooperman, Op. Cit., p. 52. *"Al reducir a su hija-esposa a una imagen despersonalizada, un simple objeto que ha caído bajo su cuidado, Luis emerge como un símbolo del arquetipo masculino que aprisionará, suprimirá y casi completamente aniquilará los instintos naturales de Brígida"*.

¹⁷⁸ Gálvez María Luisa Bombal: *realidad y fantasía*, p. 31.

Las palabras de Brígida respecto a los hombres y su comportamiento, también son las de Yolanda en *Las islas nuevas* y las de las protagonistas de las novelas.

"Tal vez la vida consistía para los hombres en una serie de costumbres consentidas y continuas. Si alguna llegaba a quebrarse, probablemente se producía el desbarajuste, el fracaso. Y los hombres empezaban entonces a errar por las calles de la ciudad, a sentarse en los bancos de las plazas, cada día peor vestidos y con la barba más crecida. La vida de Luis , por lo tanto, consistía en llenar con una ocupación cada minuto del día. ¡Cómo no haberlo comprendido antes! Su padre tenía razón al declararla retardada" (p. 211).

A pesar de la ignorancia de la vida y del mundo, Brígida comprendió cabalmente aquello que mueve a los hombres a actuar y, por supuesto, encontró la clave para entender a Luis. Para él, llegar con cinco minutos de retraso a su oficina, suspender las actividades laborales para viajar son acciones peligrosas porque, de algún modo, desestabilizan el orden autoimpuesto como ritmo de vida. Brígida tiene un lugar asignado y es el de adorno, de subordinada ante el esposo protector. Tal es su ignorancia, que ni siquiera sabe insultar. Es incapaz de articular un discurso que exprese fidedignamente sus sentimientos de reproches y se refugia obstinadamente en el silencio, *"produciéndose, prácticamente, la incomunicación total entre ambos"*¹⁸⁰. Este quiebre matrimonial se produce porque Brígida comprende que Luis espera de ella una completa sumisión. Al final del relato, descubre que en la relación hombre-mujer debe haber una simetría en los afectos¹⁸¹. Sólo el árbol es capaz de calmar tanta indignación con la lluvia que rebota en sus frías hojas.

¹⁷⁹ *Íbid*, p. 29.

¹⁸⁰ *Íbid*, p. 33.

¹⁸¹ Solotorevsky, Myrna "Antígona y Creonte en textos de María Luisa Bombal" en *Apreciaciones críticas*, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1987, p. 252.

En la tercera y última parte, los *Estudios* de Frederick Chopin "revelan una sensibilidad delicada, refinada, suave, que se explaya en ocasiones en arrebatados arranques de exaltación que impresionan por su manifiesta sinceridad"¹⁸². Así, esta música expresa la exaltación del sentimiento y la emoción como propias de las composiciones del Romanticismo. "La forma binaria y la técnica del arabesco [...] originan un ritmo repetitivo con variaciones"¹⁸³, las que se manifiestan en la prosa poética de Bombal por medio de las repeticiones y las frases breves: "Un pesado aguacero no tardaría en rebotar contra sus frías hojas. ¡Qué delicia! Durante toda la noche, ella podría oír la lluvia azotar, escurrirse por las hojas del gomero como por los canales de mil goteras fantasiosas. [...] Puñados de perlas que llueven a chorros sobre un techo de plata" (p. 211). Tales *Estudios* expresan la melancolía, la búsqueda del amor, la insatisfacción amorosa, la resignación de la protagonista y la creación de un nuevo refugio para Brígida, quien reemplaza a su padre y a su esposo por la tibieza acogedora del árbol. Bombal indica que Beethoven es para ella "el horror final, el sufrimiento, ese drama que yo no puedo definir"¹⁸⁴.

La resignación de Brígida la lleva a creer en lo absoluto de la vida y niega la pasión como un elemento esencial. De este modo, adopta las normas de Luis, quien enfrenta la vida desde la mediocridad y la conformidad del ser ante las circunstancias que lo rodean. Esta inmovilidad vital, además, le permite alejar los conflictos matrimoniales y mantener una vida cómoda, sin preocupaciones con un rol claro ante la comunidad, que la define por su relación con el otro. Arthur Natella advierte que Brígida como la protagonista de *La última niebla*, establece una relación de carácter intimista con el mundo circundante ya que "deja de tratar de conspirar contra la frialdad de su marido explayándose en un mundo de intimidad silenciosa y mística"¹⁸⁵. "¡A qué exaltarse inútilmente! Luis la quería con ternura y medida; si alguna vez llegara a odiarla, la odiaría con justicia y prudencia. Y eso

¹⁸² "100 Biografías en la Historia de la Música".

¹⁸³ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 124.

¹⁸⁴ Guerra "Entrevista a María Luisa Bombal".

¹⁸⁵ Natella, Arthur "El mundo literario de María Luisa Bombal" en *Cinco aproximaciones a la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Editorial Playor, Madrid, 1977, p. 141.

era la vida. [...] Todo parecía detenerse, eterno y muy noble. Eso era la vida. Y había cierta grandeza en aceptarla así, mediocre, como algo definitivo, irremediable. Mientras del fondo de las cosas parecía brotar y subir una melodía de palabras graves y lentas que ella se quedó escuchando: Siempre, Nunca... Y así pasan las horas, los días y los años. ¡Siempre! ¡Nunca! ¡La vida, la vida!" (p. 214).

Esta pasividad se mantiene durante el verano y el otoño. Este estado de conformismo la había llevado a ser nuevamente la esposa de Luis, complaciéndose con este orden. *"Puede que la verdadera felicidad esté en la convicción de que se ha perdido irremediablemente la felicidad. Entonces empezamos a movernos por la vida sin esperanzas ni miedos, capaces de gozar por fin todos los pequeños goces, que son los más perdurables"* (p. 216). Sin embargo, tal mirada del mundo se desmorona junto con el gomero que es derribado por la comisión de vecinos por razones pragmáticas. Ahora Brígida se ha quedado desamparada ante la vida y decide irse de la casa de Luis. Guerra hace notar que *"las acciones de Brígida son esencialmente impulsivas y su relación con el mundo exterior arranca de las sensaciones y emociones que éste provoca en ella"*¹⁸⁶, originando una *suprarrealidad* en la que dominan los sentimientos, las sensaciones y la imaginación al igual que la protagonista de las novelas.

El ritmo y la sonoridad de la música¹⁸⁷ hacen posible que Brígida se interne en algunos episodios claves de su existencia pasada y que el inconsciente libere sus sentimientos hasta llegar a una comprensión de su existencia después de varios años de la separación definitiva de Luis. Para Shulz, el carácter racional y ordenado de la música junto con la fluidez, su indefinición propia y las emociones que evoca constituyen un sistema semiótico y simbólico inseparable. *"Y esa es la razón de por qué el proceso de maduración de Brígida, su manera específica*

¹⁸⁶ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 107.

¹⁸⁷ *Ibid*, p. 109.

femenino-masculina de concientización, toma lugar en un concierto"¹⁸⁸. Sin embargo, Susana Munich tiene una visión diferente respecto al tema, ya que plantea que la música sustituye al amado gomero en su afán de buscar nuevos estímulos de ensueño. "*La exquisita sensibilidad de Brígida [...] estimula en el lector la impresión de que se abre a una especie de profunda comprensión de sí misma, y de lo que fue su matrimonio, pero no hay tal. Ha hecho un juego inteligente para volver a recrear la burbuja en la que se mantenía en su cuarto de vestir*"¹⁸⁹.

3.1.2. La irradiación de lo sagrado

El árbol es un símbolo universal, que a través del tiempo ha sido venerado y concebido como un *centro de mundo* en torno al cual se han organizado distintas sociedades. Su principal característica es la constante y permanente evolución, debido a su carácter cósmico de muerte y regeneración cíclica. Por su forma en ascenso se la ha relacionado con el simbolismo de la verticalidad como el pilar que sostiene la casa y el templo, con la columna vertebral del cuerpo y con el falo, entre otros. Por lo mismo, comunica los tres niveles del cosmos: el subterráneo, la superficie de la tierra y las alturas. El subterráneo por el contacto de sus raíces con las profundidades y su alimentación del agua, con la tierra al nutrirse de ella y con el cielo por crecer eternamente hacia él, por lo que es considerado como *eje del mundo*. Cumple una función protectora al acoger con su sombra y representa las posibilidades de expansión por su crecimiento. En el análisis moderno, el árbol se asimila a la madre, al manantial, al agua primordial, aunque diversas tradiciones le asignen un rol femenino y/o masculino. También tiene una naturaleza ambivalente: puede ser tanto una fuerza creadora y nutritiva como captadora y devorante¹⁹⁰. Esta ambivalencia es, precisamente, el peligro que acecha a Brígida. ¿Podrá transmutar la alienación, la nostalgia, la insatisfacción en fuerza creadora de su propia vida? ¿Seguirá eternamente en la oscuridad de la existencia?

¹⁸⁸ Schulz, Op. Cit.

¹⁸⁹ Munich, Susana *La dulce niebla*, Editorial Universitaria, Santiago, 1991, p. 84.

¹⁹⁰ Chevalier, Op. Cit., p. 117-128.

La primera impresión de Brígida respecto al gomero, es la de un mundo centrado en sí mismo: *"Las cretonas desvaídas, el árbol que desenvolvía sombras como de agua agitada y fría por las paredes, los espejos que doblaban el follaje y se ahuecaban en un bosque infinito y verde. ¡Qué agradable era ese cuarto! Parecía un mundo sumido en un acuario"* (p. 209). Este mundo cerrado en sí mismo se encuentra aislado de la realidad y constituye un microcosmos peculiar similar al útero materno por la el bienestar y la protección de la que se goza en su interior. Sin embargo, es un pseudocosmos porque la habitación está cubierta por los reflejos del mundo exterior mediados por el árbol, cual velo de Maya que oculta la realidad con posibilidades ciertas de develar el misterio de la existencia.

Desde esta imagen acuática del cuarto del vestir, la incomunicación con Luis, la soledad y la frustración se han ido acentuando debido a que Brígida encontró en el silencio un arma poderosa para manifestar su molestia ante el desapego y la falta de pasión de su marido. Su compenetración con el gomero ha ido en aumento hasta el punto de acudir a la ventana con una insólita valentía: *"La había abierto. Era el árbol, el gomero que un gran soplo de viento agitaba, el que golpeaba son sus ramas los vidrios, el que la requería desde afuera como para que lo viera retorcerse hecho una impetuosa llamarada negra bajo el cielo encendido de aquella noche de verano. [...] Durante toda la noche oiría crujir y gemir el viejo tronco del gomero contándole de la intemperie"* (p. 213). Intuitivamente Brígida descifra el lenguaje del árbol y comienza a entender sus vivencias, acercándose así a la naturaleza entronizada en el gomero y haciendo más llevadera su nostalgia.

Este hermetismo se prolonga durante el verano que *"deshoja su ardiente calendario. [...] Solitaria, permanecía largo rato acodada en la ventana mirando el oscilar del follaje [...] y era como hundir la mirada en un agua movediza o en el fuego inquieto de una chimenea. Una podía pasarse así las horas muertas, vacía de todo pensamiento, atontada de bienestar"* (p. 215). El ritmo del oscilar del follaje es similar al que se produce en el rito y, por eso, Brígida puede trasladarse hasta

el eterno presente mítico en que el tiempo no existe y en que todo está concentrado en un centro de mundo, que condensa la fuerza creadora y arrolladora de la vida. Mas, es una forma de alienarse y fusionarse con el mundo natural sin asumir responsabilidades ni enfrentar su propia realidad. Este abandono calmaba su dolor cuando éste se tornaba insoportable.

"Y vino el otoño. Las hojas secas revoloteaban un instante antes de rodar sobre el césped del estrecho jardín, sobre la acera de la calle en pendiente" (p. 216). El transcurrir del tiempo, dice Guerra, *"señala un estado de absoluta enajenación con respecto al tiempo histórico"*¹⁹¹ y una salida para el desamor en la evasión y el aislamiento¹⁹². La resignación de Brígida caracteriza este período y el árbol está pronto a someterla a la prueba del crecimiento personal. Hasta el momento el gomero ha sido un refugio para la protagonista, sin embargo está plantado en un lugar totalmente inseguro ya que podría despeñarse y rodar hasta el río donde éste lo arrastraría con las fuerzas de sus aguas. Es decir, las bases de las aparentes seguridades están socavadas desde sus orígenes tanto en el árbol como en el padre y Luis, quienes guían su actuar por las normas sociales y no por las necesidades del ser.

El árbol es abatido de un solo hachazo y *"un estruendo feroz, luego una llamarada blanca la echa hacia atrás toda temblorosa"* (p. 216). Comprende que es el gomero, ese árbol que la había protegido por largo tiempo, pero *que "también había contribuido a encerrarla, a separarla del resto del mundo"*¹⁹³.

"Ha quedado aprisionada en las redes de su pasado, no puede salir del cuarto de vestir: De su cuarto de vestir invadido por la luz blanca aterradora. Era como si hubieran arrancado el techo de cuajo; una luz cruda entraba por todos lados, se le metía por los poros, la quemaba de frío. Y todo lo veía a la luz de esa

¹⁹¹ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 127.

¹⁹² *Ibid.*, p. 119.

¹⁹³ Fernández, Óscar *El árbol y la hoja en dos cuentos: El árbol de María Luisa Bombal y The Last Leaf de O. Henry*, The University of Iowa, Iowa, p. 3. Texto disponible en la *Sala de Referencia* de la Biblioteca Nacional, Santiago de Chile.

fría luz: Luis, su cara arrugada, sus manos que surcan gruesas venas desteñidas, y las cretonas de colores chillones" (p. 217).

Para Óscar Fernández, la coincidencia entre las luces de la sala y la luz natural que entra a raudales en la habitación es la metáfora de la iluminación de Brígida, de la adquisición del conocimiento del mundo exterior¹⁹⁴. Este velo de Maya que era el gomero, es destruido por la fría luz que durante toda la narración ha estado presente en el dormitorio como símbolo de la insatisfacción amorosa y de las normas sociales que la han llevado a una existencia inauténtica¹⁹⁵, provocando en ella un shock emocional, incluso, con síntomas físicos porque: "*Le habían quitado su intimidad, su secreto; se encontraba desnuda en medio de la calle, desnuda junto a un marido viejo que le volvía la espalda para dormir, que no le había dado hijos" (p. 217).* La protagonista comprende el fluir de la existencia y la capacidad de generar vida de los seres humanos. Prosigue:

"¡Mentira! Eran mentiras su resignación y su serenidad; quería amor, sí, amor, y viajes y locuras, y amor, amor...

-Pero, Brígida, ¿por qué te vas?, ¿por qué te quedabas? -había preguntado Luis.

Ahora habría sabido contestarle:

-¡El árbol, Luis, el árbol! Han derribado el gomero" (p. 218).

Esta liberación y autonomía de la protagonista le abre las puertas a todas las posibilidades que la vida presenta, coincidiendo con el pensamiento de Magali Fernández, quien señala, además, que este final es más optimista que el de las novelas, "*pero en su apertura al azar*"¹⁹⁶: el amor, los viajes y las locuras. Guerra señala que Brígida busca el amor como el único camino que existía en su época para reafirmar su existencia¹⁹⁷. Bombal refuerza la idea con estas palabras: "*La mujer tiene un destino de amar. En la relación hombre-mujer hay falta de comunicación intelectual y sexual. La vida sentimental depende del hombre. Él es el eje de su vida. Sin ellos está la soledad; con ellos hay apoyo y protección,*

¹⁹⁴ *Íbid*, p. 3-4.

¹⁹⁵ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 129.

¹⁹⁶ Fernández, Magali *Op. Cit.*, p. 128.

¹⁹⁷ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 129.

*¡aunque se porten mal!"*¹⁹⁸. Sin embargo, recalca Guerra, esta liberación no significa, de ninguna manera, que Brígida tome conciencia de la problemática social de la mujer, aunque Gálvez destaca que implícitamente la escritora "está diciendo que hay necesidad de cambio" y que a través de todas sus obras, esta idea se repite¹⁹⁹. Del mismo modo, Sibbald y Luraschi destacan que las heroínas de Bombal "buscan incesantemente una ruptura de esa dependencia económica, emocional, intelectual y social a la que parecen condenadas"²⁰⁰. Sin duda, Munich es quien da la interpretación más radical. Considera que Brígida abandonó a Luis porque con la caída del gomero, éste dejó al descubierto la fealdad del mundo y, por sobre todo, la incapacidad de Luis para protegerla²⁰¹.

La protagonista le hace honor a su nombre, ya que en el mundo celta Brígida correspondía a la diosa *Briganti* (en céltico antiguo: "excelsa", "alta"; latinizada "Brigantia"), a quien celebraban el 1º de febrero en la fiesta *Ambiwolka* (Imbolc en gaélico irlandés). Esa la época de las purificaciones y del fuego sagrado, que propiciaba la fertilidad y el resurgimiento del sol primaveral. Es decir, ella representaba la vida, la fertilidad y el renacimiento del mundo²⁰² y, por lo tanto, como personaje de María Luisa Bombal no podía seguir atrapada por la pasividad y por la falta de amor y pasión a la que se condenó cuando se casó con Luis.

¹⁹⁸ Gálvez "Entrevista con María Luisa Bombal", 116-118.

¹⁹⁹ Gálvez *María Luisa Bombal: realidad y fantasía*, p. 32. También compara a Brígida con Adela, personaje de *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca por el deseo de disfrutar de la vida y el amor:

"Martirio : ¿Qué piensas Adela?

Adela : Pienso que este luto me ha cogido en la peor época de mi vida para pasarlo.

Magdalena : Ya te acostumbrarás.

Adela : (Rompiendo a llorar con ira). No me acostumbraré. Yo no puedo estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a vosotras; no quiero perder mi blancura en estas habitaciones; mañana me pondré me pondré mi vestido verde y me echaré a pasear por la calle. ¡Yo quiero salir!"

²⁰⁰ Sibbald y Luraschi, Op. Cit., p. 238.

²⁰¹ Munich, Op. Cit., p. 93.

²⁰² De esta festividad derivó el día de Santa Brígida, que es la Patrona de Irlanda y el día de la Candelaria (fiesta del fuego) o de la Purificación de la Virgen María. Escrito por Roberto Alvarino, artista plástico argentino e investigador. Fue presidente de la Liga Celta de Argentina. Revista Digital de Cultura SITIO AL MARGEN © 1998 2005. www.almargen.com.ar/sitio/seccion/cultura/imbolc/

3.2. LAS ISLAS NUEVAS: CENTRO DEL MUNDO

*Las islas nuevas*²⁰³ fue publicado en 1939 y la autora se inspiró en una experiencia vivida en Argentina para configurar el personaje central. En algunas ocasiones viajaba a la estancia *La Figura* en la pampa en donde contempló la aparición de algunas islas cuando el nivel del agua disminuía en las lagunas. "Y este hecho sobrecogedor me inspiró para imaginar a una mujer que era reflejo de esa naturaleza misteriosa que los hombres no comprenden ni intentan comprender"²⁰⁴. En el ámbito biográfico, se puede vincular el muñón de ala de la protagonista con el disparo que la misma María Luisa Bombal descargó en su hombro izquierdo en la juventud, desesperada por el amor de Eulogio Sánchez, y comparar con el cuidado extremo que Ana María de *La amortajada*, tuvo por su hombro desde cuando intentó suicidarse y, finalmente, le disparó al follaje de un árbol.

El cuento se desencadena a partir de la aparición de cuatro islas en las lagunas de la estancia en la pampa argentina. El dueño de casa invita a varios amigos a cazar en los nuevos territorios y en la casa se produce el encuentro entre Juan Manuel y Yolanda. El deseo del uno por el otro surge rápidamente, pero la semejanza de ella con una gaviota, su relación estrecha con la naturaleza y el muñón de ala que tienen en el hombro derecho, desconciertan al pretendiente y éste huye intempestivamente a Buenos Aires sin querer desentrañar estos misterios.

Este análisis pretende mostrar cómo el *Axis Mundi* está presente en el mundo desacralizado y cómo Yolanda, a pesar de esta condensación ontológica, prefiere buscar la aceptación en el mundo social a través del amor y huir del mundo mítico porque su conciencia racional le infunde pavor por la posible anulación del yo si quedase atrapada en el mundo de los sueños.

²⁰³ Todas las citas de "Las islas nuevas" corresponden a *Obras Completas* de María Luisa Bombal, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1997, pp. 179-203.

²⁰⁴ Guerra "Entrevista a María Luisa Bombal", p. 127.

3.2.1. Centro del mundo

La isla es una de las representaciones del microcosmos completo y perfecto, que contiene en sí la esencia de lo sagrado al conectar los tres órdenes existentes: el cielo, la tierra y las profundidades. Yolanda aúna en sí estos elementos respectivamente al tener un muñón de ala, al ser mujer y al acceder en sus sueños al mundo primigenio. Simbólicamente la isla conforma un centro espiritual primordial, que acoge al viajero en la culminación de su periplo para darle la paz y la tranquilidad que no ha encontrado en el mundo profano. Cumple la misma función que el templo y el santuario, en cuanto *"es un reflejo del mundo divino"*²⁰⁵ y, por esto, se constituye en un centro del mundo. Por otra parte, *"la isla es también símbolo de aislamiento, de soledad y de muerte y basándonos en que la mayor parte de las deidades de las islas tienen carácter funerario y son mujeres (Calipso, Circe), acaso pudiera establecerse la ecuación (en contraposición e identidad) de la isla y la mujer"*²⁰⁶. Precisamente, la soledad y el aislamiento son las consecuencias de la incompreensión de los elementos primordiales en un mundo desacralizado y mayoritariamente racional. La isla surge como parte de un ciclo natural, que metafóricamente refleja a Yolanda y su problemática existencial al emerger en un tiempo y un espacio ajeno a su identidad.

En la articulación de este mundo mítico, la ambientación tiene una gran importancia: *"Toda la noche el viento había galopado a diestro y siniestro por la pampa, bramando, apoyando siempre sobre una sola nota. A ratos cercaba la casa, se metía por las rendijas de las puertas y de las ventanas y revolvía los tules del mosquitero"* (p. 179). Esta indeterminación temporal, como señala Agosín²⁰⁷, nos remite inmediatamente a la idea de lo fantástico del *Érase una vez....*, a un mundo con normas propias. También esta personificación de las fuerzas elementales violentas y su imagen móvil en la oscuridad, refuerzan la idea de lo indeterminado que propicia las pesadillas de Yolanda y la liberación de su

²⁰⁵ Chevalier, Op. Cit., p. 596, 984.

²⁰⁶ Fernández, Magali Op. Cit., p. 131.

²⁰⁷ Agosín "Las islas nuevas o la violación de lo maravilloso". HISPANIA, N° 67, diciembre, 1984, p. 581.

inconsciente en el sueño²⁰⁸. Es el llamado de lo misterioso que la conecta con los principios de la vida y de la muerte, inquietándola profundamente. Y por qué no, es el hálito fecundador del viento. Del mismo modo que éste cerca la casa, la protagonista envuelve a Juan Manuel con su música. Las islas que emergen inesperadamente desde las profundidades de las lagunas de la pampa, son la metáfora de Yolanda, quien también emerge de lo insondable cada vez que despierta de sus sueños. Esta correspondencia muestra una naturaleza indómita, ignota y cautivante que atrae poderosamente a Juan Manuel.

Este espacio salvaje e inhóspito de la pampa, el viento indómito que impone su presencia e inquieta a los habitantes de la estancia, el agua que representa el inconsciente y la aparición de las islas primordiales son al decir de Kostopulos-Cooperman: "*Poetic effects are achieved through the tension that is created by the introduction of these spatial elements into a basically linear genre*"²⁰⁹. Además de estos efectos poéticos, el espacio es importante en la creación de una atmósfera de misterio como señala Gálvez, ya que es un modo para presentar un paisaje fantástico. "*Su técnica, entonces, consistirá en desrealizar la realidad, lo que se obtiene por el uso magistral que la escritora hace de la imaginación*"²¹⁰.

La temporalidad de *Las islas nuevas* está dada por un tiempo cíclico en la aparición de las islas, que presagian la relación amorosa frustrada entre Yolanda y Juan Manuel por el simbolismo de los números que marcan dicho proceso y que se interrumpe por la no concretización del deseo entre ambos. También es importante señalar que Agosín²¹¹ advirtió la ambigüedad o la detención del tiempo en estas islas, idea que refuerza la noción de centro del mundo que trata de alcanzar la plenitud en un mundo desacralizado y adverso.

²⁰⁸ Chevalier, Op. Cit., p. 754.

²⁰⁹ Kostopulos-Cooperman, Op. Cit., p. 37. "*Los efectos poéticos son conseguidos a través de la tensión que es creada por la introducción de estos elementos espaciales en un género básicamente lineal*".

²¹⁰ Gálvez *María Luisa Bombal: realidad y fantasía*, p. 48.

²¹¹ Agosín "Las islas nuevas o la violación de lo maravilloso", p. 581.

El primer día, Juan Manuel y Yolanda se conocen, ella lo saluda fríamente y él queda intrigado con su físico. Ella sueña con un encuentro amoroso entre ambos. En este caso, el número uno representa al hombre como creador de la vida, como el principio de todas las cosas y, por lo tanto, todo debe retornar a él. Se convierte en el centro cósmico y ontológico, símbolo del ser y de la revelación, que irradia el Espíritu como un sol²¹². Así, Juan Manuel se yergue en la figura masculina predominante y cercana a Yolanda con quien puede tener una relación amorosa. Hasta este momento todo puede suceder entre ellos.

El segundo día, Juan Manuel visita las islas saturadas de vida, con una tierra humeante como recién creada en la que habitan helechos, corales, peces de plata, gaviotas que defienden su reino al igual que la tierra, que lanza gases ponzoñosos que amedrentan y hacen huir a los cazadores. El dos simboliza la oposición, el conflicto, las ambivalencias. En este caso, Juan Manuel y Yolanda, simbolizada en las islas, corresponden a esta dualidad de opuestos que a la vez pueden complementarse y juntos generar la evolución al número tres o simplemente provocar la involución. Esta representación del antagonismo y la reciprocidad²¹³ se da en las acciones de los personajes y en sus sentimientos. Mas, la exploración a las islas ya presagia un conflicto difícil de solucionar entre el supuesto cazador y la supuesta víctima de sus intentos.

En el tercer día, la acción progresa, los sentimientos por Yolanda y el recuerdo de su esposa muerta embargan a Juan Manuel, quien durante el día ha buscado con determinación las islas sumergidas que sólo dejan como prueba de su existencia una medusa que guarda en su bolsillo. Busca a Yolanda en su habitación en la madrugada, siguiendo "*el camino de los fantasmas y de los asesinos*" (p. 195), e intenta violentarla. El tres como representación de la trinidad del ser vivo es producto del uno y el dos, de la unión entre la tierra y el cielo²¹⁴. Sin embargo, dicha unión sexual no se efectuó por lo que la perfección de este

²¹² Chevalier, Op. Cit., p. 1039.

²¹³ *Ibid*, p. 426-427.

²¹⁴ *Ibid*, p. 1016.

número como la síntesis del uno y el dos se malogra y provoca el desequilibrio que condenará a Yolanda a la soledad y a la incompreensión con la huida de Juan Manuel.

En el cuarto y último día, Juan Manuel va de cacería, pero regresa a la casa guiado por una luz. A través de una ventana ve a Yolanda que se ducha y se da cuenta de su secreto: tiene un muñón de ala en el hombro derecho. Es demasiado para él y huye a su casa en Buenos Aires, donde decide olvidar este misterio más insondable que la muerte y seguir su vida normal. Este número está asociado desde el principio de los tiempos con lo tangible y lo sensible. Al ser el número de la cruz, está relacionado con la plenitud y universalidad como símbolo totalizador. El cuatro representa lo terreno y "*la totalidad de lo creado y de lo revelado*"²¹⁵. Al mismo tiempo, es todo lo perecedero. Sin embargo, al ser engendrado por el tres, tampoco logra su plenitud ya que la cadena numérica fue interrumpida en la etapa anterior al no concretarse la síntesis necesaria para dar paso a la tetraktys.

Este ciclo de la tetraktys pitagórica²¹⁶ surge de la suma de los cuatro primeros números (1+2+3+4), cuya suma es igual a diez, cifra que da el conocimiento del sí mismo y del mundo terreno y divino. Al ser de carácter sagrado, era utilizado como garantía en el juramento de los discípulos de Pitágoras. Representa el número y la armonía perfectos. Así, este proceso se torna en una involución porque no logra concretar la fusión de los personajes a través del sexo y el amor. Esta degradación afecta tanto al tiempo como al espacio mítico ya que en ellos ya no confluyen todos los tiempos (el pasado, el presente y el futuro) ni todos los espacios. Se abre una brecha que rompe con la plenitud de este centro del mundo como un escenario ideal para encontrar la plenitud existencial. Así, el ciclo natural de las islas no pudo involucrar a los personajes en su dimensión y el espacio de la ciudad se constituyó para Juan Manuel en el lugar apropiado para proseguir su vida.

²¹⁵ *Íbid*, p. 380.

3.2.2. *Entre dos mundos*

El personaje de Yolanda está rodeado de misterio y de situaciones inexplicables por lo que introduce, junto con la ambientación, el relato en el ámbito sobrenatural, fantástico. Al decir de Agosín y siguiendo a Tzvetan Todorov²¹⁷, se produce un conflicto entre lo real y lo imaginario propio de la ficción fantástica. *"Las islas nuevas funciona dentro de la categoría de lo fantástico-maravilloso ya que desde un principio aparecen en el relato los elementos fantásticos plasmados por un ambiente mágico y dominado por acciones insólitas"*²¹⁸. En este contexto, la figura de Yolanda es comparada con una preciosa culebra que se desenrosca y crece cuando ella se pone de pie y crea una serie de inquietudes en Juan Manuel. *"Es muy alta y extraordinariamente delgada. [...] Es igual que su nombre; pálida, aguda y un poco salvaje- piensa de pronto. –Pero ¿qué tiene de extraño? [...] Unos pies demasiados pequeños. Es raro que pueda sostener un cuerpo tan largo sobre esos pies tan pequeños"* (p. 181).

Kostopulos-Cooperman considera que hay una fuerte conexión entre Yolanda y la diosa serpiente de las Amazonas de Libia: *"As the serpent goddess of the Libyan Amazons, she represented female wisdom and primal sexuality"*²¹⁹. Para Chevalier²²⁰, la serpiente hembra habita en las profundidades de la tierra y de la conciencia, es enigmática y sus decisiones son tan repentinas como sus metamorfosis. Cuando se despierta y se empina, libera la libido como fuente renovadora de la vida. Se desliza por el mundo diurno sin considerar en lo más mínimo la lógica que lo rige y siempre hacia abajo, hacia las profundidades donde permanece inmóvil y plena. Este comportamiento corresponde exactamente al de Yolanda, que se mueve en un mundo desacralizado con una apariencia que no corresponde a su edad cronológica y sus acciones dejan perplejos a los otros personajes. Esta autora también reconoce en ella el mito de Medusa como una

²¹⁶ *Íbid*, p. 987.

²¹⁷ Agosín realiza su análisis siguiendo las pautas dadas por Tzvetan Todorov para caracterizar lo fantástico. *The fantastic*, Cleveland: Case Western Reserve University Press, 1973, se basa especialmente en el capítulo "A Definition of the Fantastic", pp. 24-40.

²¹⁸ Agosín "Las islas nuevas o la violación de lo maravilloso", p. 578.

²¹⁹ Kostopulos-Cooperman, *Op. Cit.*, p. 42.

deidad femenina destructiva que convierte a los hombres en piedra con una sola mirada y contiene en sí los dones de la vida y la muerte. Juan Manuel se pregunta: "*¿Fea? ¿Bonita? Liviana, eso sí, muy liviana. Y esa mirada oscura y brillante, ese algo agresivo, huidizo... ¿A quién, a qué se parece?*" (p. 182).

Juan Manuel intuye la respuesta al ser tocado en el pecho por el tul del vestido de Yolanda al igual que lo fue por la punta del ala de una gaviota cuando quiso, junto con los otros cazadores, abordar las nuevas islas y fueron repelidos por una bandada de gaviotas, que los encerró en los círculos de ascenso y descenso que formaron para defender su territorio. Esta experiencia fue un suceso determinante para él, ya que abrió el portal que lo separaba de las emociones y de la posibilidad de acceder a otro plano de la existencia. Este conocimiento lo ilumina y dice: "*Ya sé a qué se parece usted. Se parece a una gaviota. / Un gritito ronco, extraño, y Yolanda se desploma largo a largo y sin ruido sobre la alfombra*" (p. 189). Esta semejanza con las aves, en general, representa la relación con el espíritu y las posibilidades de escape y evasión dadas por su carácter aéreo. Sin embargo, al ser solamente "*un ala. O más bien un comienzo de ala. O mejor dicho un muñón de ala*" (p. 199), como señala certeramente Agosín, ella representa a una mujer mutilada, una exiliada de otro reino. Es más, "*es una mujer-pájaro mutilada, que sólo puede volar por medio del subconsciente que la atrae a un mundo subterráneo, morboso*"²²¹, que la aterra constantemente.

Yolanda con esta ala atrofiada se relaciona no sólo con las aves, sino que también con las sirenas, ya que éstas tenían originalmente alas en su parte inferior como castigo propiciado por Démeter por no haber ayudado a Proserpina cuando fue raptada por Hades y llevada al inframundo. "*El hilo narrativo usa también como hilo esa otra connotación tradicional que dota al animal con el poder de fascinar y encantar: Como la mítica sirena, Yolanda atrae a Juan Manuel con las notas del*

²²⁰ *Íbid*, p. 925-926.

²²¹ Agosín "Las islas nuevas o la violación de lo maravilloso", p. 579.

*piano que toca con habilidad*²²², indica Mora. Con su música seduce y atrae a Juan Manuel:

“Do, re, mi, fa, sol, la, si, do... Do, re, mi, fa, sol, la, si do...

Las notas suben y caen, trepan y caen redondas y límpidas como burbujas de vidrio. Desde la casa achatada a lo lejos entre los altos cipreses, alguien parece tender hacia los cazadores, que vuelven, una estrecha escala de agua sonora.

Do, re, mi, fa sol, la si, do...” (p. 181).

Esta imagen de la escala musical conecta con lo humano, con lo superior, el espíritu, la naturaleza primigenia y creadora. Simboliza la perfección y la sabiduría. El poeta Saint-John Perse señala que *“las aves conservan, entre nosotros, algo del canto de la creación*²²³. Su armonía y ritmo tienen la misma frecuencia que los ciclos naturales y en ella se vuelca lo inteligible y sensible del ser, que ayuda a las personas a relacionarse con la vida cósmica porque la música *“acalla en nosotros ese mundo de banalidades, obligaciones y dolores de la vida cotidiana... para dejarnos momentáneamente oír ese canto cuidadosamente escondido dentro de nuestro mundo interior*²²⁴, como les sucedió en algún momento a Silvestre y Juan Manuel y que de manera magistral plasma María Luisa Bombal en el texto.

Gwendolyn Díaz ve en esta expresión musical de Yolanda la configuración incipiente de un lenguaje, que la ayuda a liberarse de las limitaciones impuestas por la estructura social patriarcal, en la que se encuentra subordinada. Estos esfuerzos fallan y Juan Manuel no comprende por temor a perder su camino en pro del misterio y lo desconocido. Díaz concibe a María Luisa Bombal como una escritora prefeminista, que a través de su prosa poética crea un nuevo lenguaje y revela la necesidad de un discurso propiamente femenino. Señala que *“these heroines seem to be searching for something beyond the male counterpart, their*

²²² Mora, Gabriela "Rechazo del mito en 'Las islas nuevas' de María Luisa Bombal" en *En torno al cuento de la teoría general y su práctica en Hispanoamérica*, Editorial Danilo Abero Vergara, Buenos Aires, Argentina, 1993, p. 197.

²²³ Chevalier, Op. Cit., p. 155.

²²⁴ Agosín "Entrevista con María Luisa Bombal", p. 6.

*lack is not so much centered on the desire for the penis, no for patriarchal power; it is a desire directed toward language itself, a new language to represent a female voice which is still silent, and perhaps ultimately, to create a discourse that reflects female experience*²²⁵. Así, Bombal va más allá de los postulados de *la envidia del pene* de Sigmund Freud, de las tendencias psíquicas de lo masculino y lo femenino o *arquetipos* de Carl Gustav Jung y de Jacques Lacan, quien relee a Freud a la luz de Saussure y Derrida, proponiendo posibilidades al deseo de la mujer a través del poder de la autoridad y la estructura del lenguaje.

La aceptación de los acontecimientos sobrenaturales del cuento, revelan el carácter fantástico-maravilloso del mismo como ha señalado Agosín y Magali Fernández²²⁶, siendo para Guerra²²⁷ un elemento fundamental en la configuración de una visión mítica de la mujer y en su expresión a través de características peculiares del Arquetipo Femenino. Los términos arquetipo femenino y arquetipo masculino han sido cuestionados y rebatidos por Mora, quien no acepta como *verdades científicas* los rasgos definitorios que Carl Jung²²⁸ le atribuye a cada uno de éstos y, en cambio, prefiere la definición de arquetipo de Northrop Frye: "A symbol, usually an image, which recurs often enough in literature to be recognizable as an element of one's literary experience total"²²⁹. Para ella, si las heroínas de Bombal correspondieran al arquetipo femenino tradicional (irracionales, instintivas, sensuales e imaginativas) tendrían mayores posibilidades de ser felices, porque estarían más cerca de su naturaleza. Sin embargo, tienen una existencia desgraciada y, por la recurrencia de esta experiencia en los personajes femeninos de Bombal, socavan la validez del mito como el estado ideal de la mujer.

²²⁵ Díaz, Gwendolyn "Desire and Discourse in María Luisa Bombal's New Islands". *Hispanófila*, N° 112, 1994, septiembre, p. 52. *"Estas heroínas parecen estar buscando algo más que la contraparte masculina, sus carencias no están demasiado centradas en el deseo del pene ni el poder patriarcal; es un deseo dirigido al lenguaje mismo, un nuevo lenguaje que represente una voz femenina la cual está aún silenciosa, y quizás en definitiva, crear un discurso que refleje la experiencia femenina"*.

²²⁶ Fernández, Magali Op. Cit., p. 129.

²²⁷ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 155.

²²⁸ Mora, Op. Cit., pie de página N° 3, p. 192.

²²⁹ *Ibid*, p. 192. *"Un símbolo, generalmente una imagen, que recurre con suficiente frecuencia en la literatura como para reconocerlo como un elemento de la propia experiencia literaria total"*.

Precisamente, Mora señala en la siguiente cita su pensamiento y la diferencia interpretativa con la opinión de otros críticos:

"El ala es [...] el símbolo del comienzo de una transformación y por lo tanto indicaría al futuro y no al pasado, como se ha venido sosteniendo. Adscribiendo un valor positivo a lo ancestral y uno negativo a la civilización contemporánea, Vidal (p. 54) y Guerra (p. 168) han visto en la figura de Yolanda una apelación a conservar lo primitivo -presunto componente de la esencia femenina- en peligro de extinción bajo los estragos civilizadores. Al revés de esta interpretación, creemos que ese muñón de ala encarna precisamente el deseo contrario: el anhelo de la liberación de lo instintivo y primitivo"²³⁰.

Junto con Mora, me parece que Yolanda busca la liberación de este mundo primitivo que la retiene en los sueños porque anhela integrarse a la sociedad y la forma más fácil y común en su época, era a través del matrimonio, ya que dicho estado le daría una identidad y un rol definido. Tal vez es la razón por la cual ella desea ser madre de un hijo que permanezca por siempre en su vientre. Así se identificaría en función del otro, desplegando las características de la Madre-Terrible, que pertenece al arquetipo de la Madre-Tierra, en que la dadora de vida se convierte en devoradora de la energía primordial de sus hijos para sustentarse y permanecer por siempre joven y activa. Aún así, coincido con Guerra, quien señala que *"en una sociedad en la cual se ha tratado de categorizar y analizar racionalmente los fenómenos cósmicos, el ala es considerada una deformación, un elemento extraño e inexplicable que el hombre rechaza"*²³¹ y que tiene como consecuencia el aniquilamiento de la mujer y su condena a la esterilidad. También coincido con Agosín, quien señala que la ausencia del ala no es *"tanto una prolongación sino un rompimiento de aquellos lazos ancestrales que unían a Yolanda con la tierra"*²³² y que expresan su semiexistencia, puesto que es

²³⁰ Íbid, p. 198.

²³¹ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 160.

²³² Agosín "Las islas nuevas o la violación de lo maravilloso", p. 580.

"retenida siempre por esa presencia" (p. 183) que le impide alcanzar la esencia del ser. Este desenlace es presagiado tanto por el ciclo numérico interrumpido en la progresión para alcanzar la plenitud y en el desprendimiento de la corola de la camelia marchita, que cae a la alfombra como consecuencia del temblor producido por el tren que transita por la pampa y que simboliza lo cotidiano, lo seguro e inmutable.

El sueño tiene la función de conducir a la protagonista *"a otras esferas para luego regresar a una realidad fusionada con su mundo onírico"*²³³, como señala Agosín. Estos sueños representan un descenso a las profundidades del inconsciente de la protagonista, revelando el horror que le produce el mundo mítico por la eternidad y el silencio, similar a la muerte:

"¡Oh, era terrible! Estaba en un lugar atroz. En un parque al que a menudo bajo en mis sueños. Un parque. Plantas gigantes. Helechos altos y abiertos como árboles. Y un silencio... no sé cómo explicarlo..., un silencio verde como el del cloroformo. Un silencio desde el fondo del cual se aproxima un ronco zumbido que crece y se acerca. La muerte, es la muerte. Y entonces trato de huir, de despertar. Porque si no despertara, si me alcanzara la muerte en ese parque, tal vez me vería condenada a quedarme allí para siempre" (p. 196).

Este paisaje arquetípico produce fascinación y horror en el ser humano. Fascinación por la plenitud que en él se puede alcanzar y horror por la pérdida de identidad que representaría este nuevo estado. La anulación del yo angustia y atormenta a la razón que todo lo analiza. A través de sus sueños, Yolanda está en contacto directo con las energías vitales de la naturaleza lo que la mantiene fuera de lo social y en la penumbra de lo ancestral, siendo la causa del rechazo de Juan Manuel posteriormente. *"Cloroformo, silencio y muerte representarían la condena*

²³³ *Íbid*, p. 577.

*del no ser, que aterra a esta figura femenina*²³⁴ y le provoca un pavor indescriptible. Este paisaje tiene su paralelo en la descripción de la era primaria de la Tierra indicada en un libro de geografía: "*...Cuán bello sería este paisaje silencioso en el cual los licopodios y equisetos gigantes erguían sus tallos a tanta altura, y los helechos extendían en el aire húmedo sus verdes frondas...*" (p. 203). Como señala Mora²³⁵, existen dos apreciaciones y perspectivas muy distintas de este paisaje: la vivida oníricamente por Yolanda como *horrible* y la señalada por el científico desde la actualidad como *bella*.

Juan Manuel es un abogado brillante, racional y pragmático que siente desde el primer momento una atracción por Yolanda, quien lo intriga desde la confesión que le hizo Silvestre acerca de su noviazgo a lo menos treinta años atrás. Para Magali Fernández, estos intentos infructuosos de descifrar la identidad de Yolanda como una constante en el relato, que sólo es develada al final, genera la aceptación del lector tanto de Yolanda como del mundo sobrenatural que la rodea²³⁶. Esta situación valida la ficción fantástica y considera como naturales las normas que la rigen y estructuran. Del mismo modo, Juan Manuel a medida que progresa la acción y crecen sus dudas, acepta también la existencia de otro orden, distinto a su mundo y en el que prefiere no ahondar porque "*sabe ahora que hay algo más cruel, más incomprensible que todos esos pequeños corolarios de la muerte. Conoce un misterio nuevo, un sufrimiento hecho de malestar y de estupor*" (p. 202), que desplaza las inquietudes que tiene acerca de la vida y la muerte debido al fallecimiento de su esposa Elsa.

Antes de adentrarse en este nuevo misterio, su ser fue removido por la experiencia sensible de las palabras *aerolito*, *huracán* y *halo* que su hijo Billy le escribió en una carta con sus respectivas definiciones. Dicho suceso demostró que Juan Manuel no sólo representa a ese segmento de los hombres que Yolanda califica como absurdos, "*siempre en movimiento, siempre dispuestos a interesarse*

²³⁴ Mora Op. Cit., p. 194.

²³⁵ *Ibid*, p. 194.

²³⁶ Fernández, Magali Op. Cit., p. 131.

por todo [...] Y tosen, fuman, hablan fuerte, temerosos del silencio como de un enemigo que al menor descuido pudiera echarse sobre ellos, adherirse a ellos e invadirlos sin remedio" (p. 202), sino que en él también pervive la sensibilidad y que tiene la facultad de imbuirse de otras realidades.

“AEROLITO: Nombre dado a masas minerales que caen en las profundidades del espacio celeste a la superficie de la Tierra. Los aerolitos son fragmentos planetarios que circulan por el espacio y que...

-¡Ay!- murmura Juan Manuel y, sintiéndose tambalear se arranca de la explicación, emerge de la explicación deslumbrado y cegado como si hubiera agitado ante sus ojos una cantidad de pequeños soles.

HURACÁN: Violento viento e impetuoso hecho de varios vientos que forman torbellinos.

-¡Este niño- rezonga Juan Manuel. Y se siente transido de frío, mientras grandes ruidos le azotan el cerebro como colazos de una ola que vuelve y se revuelve batiendo su flanco poderoso y helado contra él.

HALO: Cerco luminoso que rodea a veces a la luna.

Una ligera neblina se interpone de pronto entre Juan Manuel y la palabra anterior, una neblina azul que flota y lo envuelve blandamente. ¡Halo!- murmura-, ¡halo! Y algo a sí como una inmensa ternura empieza a infiltrarse en todo su ser con la seguridad, con la suavidad de un gas. ¡Yolanda! ¡Si pudiera verla, hablarle!" (p. 194).

Además, como señala Mora el texto no sólo socava los supuestos acerca de lo femenino, sino que también lo hace respecto a lo masculino²³⁷, ya que este hombre aparece caracterizado de manera tradicional como rudo, apasionado y su encuentro sexual frustrado con Yolanda es descrito como una contienda: *"Lucha hasta que logra asirla por la nuca y tumbarla brutalmente hacia atrás" (p. 196). Cazador avezado que infructuosamente trata de conquistar y abatir las gaviotas de las nuevas islas, pero que huye enloquecido después de ver el cuerpo desnudo de*

²³⁷ Mora, Op. Cit., p. 200.

Yolanda. *"Pero Juan Manuel no se siente capaz de remontar los intrincados corredores de la naturaleza hasta aquel origen. Teme confundir las pistas, perder las huellas, caer en algún pozo oscuro y sin salida para su entendimiento. Y abandonando una vez más a Yolanda, cierra el libro, apaga la luz y se va"* (p. 203). Este comportamiento demuestra cobardía, apatía y temor ante lo desconocido, ante los propios misterios de su inconsciente que sabe insondables y profundos como el paisaje a que Yolanda baja en sus sueños o como lo agreste y salvaje de las islas. Es una evasión ante el peligro inminente que se filtra en su mundo controlado y estático.

3.3. TRENZAS: REGRESO AL ORIGEN

El motivo del cabello es recurrente en la obra de María Luisa Bombal y está presente en sus escritos como una cualidad inherente a sus protagonistas. En una entrevista a Alfonso Calderón dijo: *"He decidido que en mis libros no haya jamás una heroína que tenga pelo corto"*²³⁸ y es lo que sucede en sus novelas *La última niebla* y *La amortajada* y en los cuentos *El árbol*, *Las islas nuevas* y como motivo central, en *Trenzas*²³⁹.

El cabello recogido de la heroína de *La última niebla* (1935) simboliza la opresión de que es objeto la mujer y los cabellos sueltos y vivos como los de Regina, a quien ésta envidia, representan la libertad de la esencia femenina y el derecho a amar y desear. La sensualidad y la libertad para expresar los instintos se dan también en *La amortajada* (1938): *"El viento. Mis trenzas aleteaban deshechas, se te enroscaban al cuello. Henos de pronto sumidos en la penumbra y el silencio, el silencio y la penumbra eternos de la selva"*²⁴⁰. Brígida, protagonista de *El árbol* (1939), con *"sus trenzas castañas que desatadas le llegaban hasta los tobillos"*²⁴¹ y Yolanda de *Las islas nuevas* (1939), con su oscura y larga cabellera, además de la protagonista de *La historia de María Griselda* (1946) con sus largas trenzas entre las que *"hurgaba riendo su cabellera chorreante para extraer de entre ésta, cual una horquilla olvidada, algún pececito plateado, regalo vivo que le ofrendara el Malleco"*²⁴², están unidas a todo lo que duerme y despierta en la tierra y que les permite sentir la constante palpitación del universo²⁴³.

Esta repetición temática en los personajes de la autora es explicado por ella misma en una entrevista a Lucía Guerra: *"Yo siempre he pensado que el pelo de*

²³⁸ Calderón, Alfonso "María Luisa Bombal: Los poderes de la niebla" en *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, p. 433.

²³⁹ Todas las citas de "Trenzas" corresponden a *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 219-226.

²⁴⁰ Bombal "La amortajada" en a *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, p. 106.

²⁴¹ *Ibid*, "El árbol", Op. Cit., p. 206-207.

²⁴² Bombal "La historia de María Griselda" en a *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, p. 246.

²⁴³ Paráfrasis de la narradora de "La amortajada", Op. Cit., p. 175-176.

*la mujer es como las enredaderas, una prolongación de la Naturaleza, el cabello las une a la Naturaleza. Por eso, mi María Griselda hunde su cabellera en el río Malleco y en mi cuento Trenzas digo que los árboles del bosque y el cabello de la hermana en la ciudad poseen las mismas raíces"*²⁴⁴. Inés Dölz-Blackburn realiza un estudio de algunos de los motivos más usuales en la obra de Bombal y llega a la conclusión de que el cabello en *Trenzas*, siempre está relacionado con la naturaleza y que es, a la vez, un medio de expresión y rebeldía de la mujer²⁴⁵. Agrega que ya en el antiguo Méjico las mujeres usaban el pelo largo y suelto para que el maíz creciera abundantemente, demostrando así una relación antiquísima entre la mujer y la naturaleza.

3.3.1. Organización del relato

Trenzas se presenta como un relato estructurado en dos partes: en la primera, la hablante critica a las mujeres que se han cortado el cabello y se han vuelto positivas, racionales y, al instante, recuerda el origen natural y enigmático de la cabellera para dar paso a los antecedentes literarios de mujeres que han utilizado trenzas y cómo ellas han influido en los momentos críticos de sus vidas. La segunda parte está enmarcada por reflexiones acerca de "esa correspondencia íntima que suele establecerse entre los seres y el hondo misterio de la tierra" (p. 223) y presenta la historia de dos hermanas como ejemplo. Ambas tienen características opuestas y, por eso, han optado por caminos distintos. La historia se desarrolla alternadamente durante el incendio del bosque del fundo y la agonía de la hermana menor.

Este relato breve de María Luisa Bombal, al igual que *Lo secreto*, *Mar, cielo y tierra* y *Washington, ciudad de las ardillas* no corresponde a la concepción tradicional de cuento, ya que carece de las características propias de este género:

²⁴⁴ Guerra "Entrevista a María Luisa Bombal", p. 127.

²⁴⁵ Dölz-Blackburn, Inés "Elementos narrativos tradicionales en la obra de María Luisa Bombal y su relación con motivos folklóricos universales" en *Apreciaciones críticas*, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1987, p. 53.

"intensidad, unidad de acción, efecto único y desenlace sorpresivo"²⁴⁶. Específicamente en este caso, como señala Julia Hermosilla²⁴⁷, *Trenzas* es un relato híbrido en su estructura formal, ya que se entrecruzan los planos del ensayo y la leyenda para constituir el texto en una unidad formal y de contenido.

La narradora utiliza el ensayo como una forma de expresión de la crítica que realiza a las mujeres que han cortado sus cabellos para incorporarse al mundo racional en desmedro de su condición innata para conectarse con los orígenes fascinantes y tenebrosos de la existencia. Tesis que expone en el primer y último párrafo: "*Porque día a día los orgullosos humanos que ahora somos, tendemos a desprendernos de nuestro limbo inicial, es que las mujeres no cuidan ni aprecian ya de sus trenzas*" (p. 219) y "*sus sueños [de las mujeres] no son ahora sino una triste marea que trae y retrae imágenes cansadas o alguna que otra doméstica pesadilla*" (p. 226). Junto con esto, los nombres de Isolde, Melisanda, María de Isaacs, y la octava mujer de Barba Azul surgen como ejemplos literarios de la incuestionable relación entre el cabello y la naturaleza originaria.

La leyenda nos remonta como tal a las raíces de una familia y a la prolongación de una estirpe, en este caso, una acaudalada familia con precedentes que no auguran un buen futuro para sus descendientes: "*Dos hermanas. / Final de una larga, brillante, poderosa familia, aunque siempre acosada por escondidas pasiones, muertes inesperadas, suicidios*" (p. 223). La acción es situada en un tiempo indeterminado, en un *illo tempore* mítico. Además, la hablante se expresa enfáticamente y apela al lector como conocedor de esta realidad: "*Y aquí estoy para comprobar e ilustrar esa afirmación suya con el extraño acontecimiento presenciado y vivido no muchos años ha por tantos de nosotros*"²⁴⁸ (p. 223).

²⁴⁶ Cortés, Darío "El cuento-ensayo de María Luisa Bombal" en *Apreciaciones críticas*, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1987, pp. 43-50.

²⁴⁷ Hermosilla, Julia "Lectura interpretativa de *Las trenzas* de María Luisa Bombal". ESTUDIOS FILOLÓGICOS, N° 10, 1974-1975, pp. 81-92.

²⁴⁸ María Luisa Bombal cuenta la historia de dos hermanas de una aristocrática familia viñamarina. Una de ellas muere la misma noche que un incendio arrasó con el bosque de la hacienda llamada

3.3.2. *Regreso al origen*

La ruptura de la relación Mujer-Naturaleza por la incorporación de ésta a un orden racional y pragmático, supone el mito del paraíso perdido, puesto que implica *"la existencia original de un mundo armónico y feliz que ha sido destruido por la intrusión de un elemento negativo proveniente de la imperfección de los seres humanos"*²⁴⁹ como señala Guerra. Esta unidad indisoluble del hombre y del mundo natural, brindó al ser humano el conocimiento de la totalidad del mundo hasta que su orgullo introdujo una mancha en este cosmos perfecto y rítmico, cambiando el devenir de la humanidad. Por eso, la hablante busca la integración a este paraíso perdido a través de la leyenda en que le consta que aún existe la integración de lo femenino con lo cósmico.

El eje de esta historia es el incendio del bosque y la simultánea agonía de la hermana menor en su casa de la ciudad. Ambas historias están profundamente imbricadas a través de la trenza roja que coronaba la cabeza de la hermana menor y que *"arrojaba violentos fulgores sobre su tez pálida"* (p. 223), ya que al final del texto, la narradora reconoce que *"el bosque hubo de agonizar y morir junto con ella y su cabellera, cuyas raíces eran las mismas"* (p. 225). Dicha declaración nos remite al examen del simbolismo del cabello en el texto y su relación con el origen de la vida.

Las hermanas representan los dos modos de aprehender el mundo que ha utilizado el ser humano en el transcurso del tiempo. Una representa lo natural, lo intuitivo, y la otra, la razón que todo lo fragmenta. Son personajes peculiares y sobrenaturales al ser la menor parte constitutiva de la creación y expresarse en la sociedad como *"una mujer dulce y terrible. Se enamoraba y amaba perdidamente"* (p. 223), seguía sus instintos y vivía en la casa familiar de la ciudad mientras tanto la mayor, se identifica con la imagen de una amazona, de una mujer que estaba

Quinta Vergara. "Testimonio autobiográfico" en *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, p. 176.

²⁴⁹ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 171.

"marchita ya desde muy joven, recortose el pelo, vistió poncho de vicuña" (p. 223) y se dedicó a cuidar con mano de hierro el fundo del sur, aunque con justicia.

La que agoniza es remecida por una ráfaga de viento helado en tanto que inicia un proceso de descenso y transferencia de su vitalidad hacia el bosque al conectarse con la tierra, las raíces de los árboles y, por fin, *con "las mágicas corrientes que brotan del corazón mismo de la tierra"* (p. 219); la otra, emprende un breve viaje de ascenso por las cuestas del bosque hasta llegar al origen del incendio, siendo remecida por una ráfaga de aire cálido y acre a la vez que toma conciencia del predominio del poder de la naturaleza ante la voluntad humana, paso necesario para comprender que contra la naturaleza es inútil luchar y para permitirse *"recordar, pensar y sufrir por primera vez..."* (p. 225).

Para la autora, el *cabello "es un símbolo quemante y lleno de reverberaciones"*²⁵⁰, por eso el cabello largo es una condición imprescindible de sus heroínas. A Agosín le dijo: *"La cabellera me parece no sólo aquello más estrechamente unido a la belleza en la mujer, sino además el arranque más evidente y vivo que une a todo ser con la naturaleza"*²⁵¹. De acuerdo a esto, los fulgores de la trenza roja de la moribunda son comparables a las furiosas llamas del incendio que asolan el bosque y que, finalmente, tienen la misma finalidad: recrear el mundo prístino de los orígenes. En este proceso, confluyen diversos elementos que configuran la historia como un relato mítico.

Uno de ellos es el tiempo mítico con su indeterminación característica en que la narradora sitúa la historia por medio del adjetivo indeterminado *esa*: *"Todo empezó en el fundo esa noche de otoño"* (p. 224). Noche previa a los albores de la humanidad, que anticipa el fin de un ciclo natural de decadencia y muerte y augura el nacimiento de un nuevo orden. Es la muerte simbólica de una estirpe corrupta, que se expresa mediante la muerte material de la hermana menor y el surgimiento de una nueva hermana mayor, que toma conciencia y acepta sus sentimientos

²⁵⁰ Calderón, Op. Cit., p. 435.

olvidados hace mucho por un afán de negar su naturaleza femenina en pro de un orden lógico. Julia Hermosilla indica que como connotación de un tiempo cósmico, "*ambos personajes están frente a la oscuridad ahistórica: la mayor ante la noche, la menor ante el pozo de sombra*"²⁵², elementos que reafirman la visión del tiempo mítico. Es más, éste se torna "*como una especie de eterno presente mítico que se reintegra periódicamente mediante el artificio de los ritos*"²⁵³ y aúna los elementos espaciales, absorbiendo la vida de la hermana menor, los resentimientos de la mayor y las acciones de sus antepasados.

Asimismo, tan importante como el tiempo es el espacio mítico. La acción se realiza en el fondo, específicamente en el bosque, en aquella *catedral familiar* de carácter sagrado que resantifica al mundo "*cualquiera que sea su grado de impureza*"²⁵⁴. Ese mundo que guarda los recuerdos de muchas vidas y que asimila a través del ritual del fuego el espacio profano de la ciudad en que agoniza la mujer, es el centro del mundo en que convergen el cielo, la tierra y las profundidades a través del *imago mundi* de los árboles. Simbólicamente, representan "*el carácter cíclico de la evolución cósmica: muerte y regeneración*"²⁵⁵, más aún si están en una época como el otoño en que las hojas evocan el nuevo ciclo. Sus raíces se comunican directamente con los cabellos de la agonizante para lograr la unidad de la experiencia de la purificación y la redención de una estirpe.

El fuego es un elemento ritual, que desde los albores de la humanidad ha estado presente en el mundo. En la tradición alquímica el *Igne Natura Renovatur Integra*, es la purificación por medio del fuego que proviene de los pueblos antiguos, idea que fue plasmada por Richard Wagner en la ópera *Götterdämmerung* con caracteres apocalípticos, de acuerdo a la mitología germánica. Chevalier señala que el simbolismo del fuego como purificador y

²⁵¹ Agosin "Entrevista con María Luisa Bombal", p. 6.

²⁵² Hermosilla, Op. Cit., p. 90.

²⁵³ Eliade Lo sagrado y lo profano, p.54.

²⁵⁴ *Ibid*, p. 48.

²⁵⁵ Chevalier, Op. Cit., p. 118.

regenerador comprende tanto a Occidente como a Japón y que los rituales de purificación son comunes a todas las culturas agrarias. Asimismo, registra que para Paul Diel: *"La llama que sube hacia el cielo representa el impulso hacia la espiritualización"*²⁵⁶. Este triunfo del espíritu sobre el intelecto muestra cómo a pesar de haber perdido el nexo con la naturaleza originaria por la cultura predominante, las mujeres aún mantienen sus facultades especiales. En este texto, el fuego consume las pasiones descontroladas de una familia aristocrática, en su asociación con el corazón. Este es un proceso de depuración natural que está asociado con el concepto de *cosmogonía*, la recreación del mundo desde sus orígenes.

3.3.3. Visiones de mundo

El principal conflicto del texto es el enfrentamiento que se produce entre dos visiones de mundo. Una que privilegia la intuición y su relación con el mito y la otra, el intelecto y la racionalidad del siglo XX. Dichas concepciones se presentan desde las decisiones de los personajes hasta la organización del relato.

La leyenda nos remite a una historia racionalizada, pero con un trasfondo mítico mientras que el ensayo es, abiertamente, un discurso intelectual que postula una idea. Es decir, del mito y la razón, *"de esta yuxtaposición contrastante fluye así una tensión que no logra resolverse, pues, aunque la hablante aboga por un retorno a la Naturaleza, al mismo tiempo reconoce que éste ya no es posible en el mundo moderno"*²⁵⁷. Este conflicto es recurrente en los textos de la autora estudiados en este trabajo.

Este regreso está dado por la necesidad de alcanzar la verdad que revela el mito, el carácter sagrado del cual impregna la vida y que le permite al hombre encontrar el sentido de la existencia. Esta sed ontológica es la expresión de la naturaleza religiosa del ser humano, que se manifiesta en diversos grados en el mundo desacralizado. Por eso, La narradora expone la relación de la mujer y el misterio de la naturaleza en el siglo XX.

²⁵⁶ *Íbid*, pp. 511-517.

²⁵⁷ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 171.

3.4. LO SECRETO: DESCENSO A LOS INFIERNOS

*Lo secreto*²⁵⁸ fue escrito en 1944 y es uno de los textos más enigmáticos de la autora. Su temática es netamente ontológica y ha sido prácticamente olvidado por la crítica, con la excepción de un estudio de Manuel Peña²⁵⁹ y otro de Lucía Guerra²⁶⁰. La historia trata de *El Terrible*, un barco denominado igual que su capitán, que naufraga y navega por las profundidades del mar sin dejar rastros de su presencia. Situación que desespera a los personajes hasta que se dan cuenta que, en realidad, han encontrado la muerte. Es una historia sencilla, con un lenguaje preciso y rico en significaciones, que trata acerca de la muerte, la pérdida de Dios y la nada. En este texto, al igual que en *Trenzas*, la narración está centrada en dos nudos temáticos con distintas funciones: la creación de un ambiente mágico y delicado para situar y enmarcar la posterior historia del naufragio y sus consecuencias. La narración se distingue por la rapidez del relato y por el magnífico uso de la elusión, rasgo fundamental para comprender la estética del subjetivismo²⁶¹.

La narradora omnisciente se complace en declarar: "*Sé muchas cosas que nadie sabe*" (p. 227), aludiendo a un conocimiento de las distintas esferas del mundo natural, del cual decide develar sus misterios y secretos cósmicos sabidos sólo por algunos seres humanos estrechamente ligados a esta otra dimensión de la existencia. Lucía Guerra señala que el uso de los verbos *sé*, *veo* y *entendí* "*son, entonces, aseveraciones que presentan lo desconocido y mágico a través de un discurso de carácter representativo que anula la intangibilidad de lo misterioso*"²⁶². Una luz dorada, más allá de las tinieblas, ilumina el fondo marino en que se desenvuelven las actinias verdes y rojas, en donde se escurren peces de un

²⁵⁸ Todas las citas de "Lo secreto" corresponden a *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 227-232.

²⁵⁹ Peña, Manuel "La presencia del mar en el cuento Lo Secreto de María Luisa Bombal". NUEVA REVISTA DEL PACÍFICO, Valparaíso, N° 4, 1976, pp. 28-47.

²⁶⁰ Guerra "Estética fantástica y mensaje metafísico en Lo secreto de María Luisa Bombal" en *Apreciaciones críticas*, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1987, pp. 82-87.

²⁶¹ Peña, Op. Cit., p. 46.

²⁶² Guerra "Estética fantástica y mensaje metafísico en Lo secreto de María Luisa Bombal", p. 83.

terciopelo sombrío, en el que galopan diminutos hipocampos y donde habitan las sirenitas, las que *"abre[n] la clave de un mundo mítico submarino, un mundo de sirenas, naufragios y leyendas, en fin, un mundo submarino humanizado"*²⁶³, que no es más que un pretexto *"para hablarnos sugeridamente de la complejidad y profundidad de los matices interiores del alma humana"*²⁶⁴.

En este escenario, los recuerdos infantiles surgen vívidamente: *"Y ahora recuerdo, recuerdo cuando de niños, saltando de roca en roca, refrenábamos nuestro impulso al borde imprevisto de un estrecho desfiladero. Desfiladero dentro del cual las olas al retirarse dejaban atrás un largo manto real hecho de espumas, de una espuma irisada, recalcitrante en morir y que susurraba, susurraba... algo así como un mensaje"* (p. 228). Es entonces cuando la narradora se permite interpelar al lector para dilucidar el grado de conocimiento que éste tiene de la realidad descrita: *"¿Entendieron ustedes entonces el sentido de aquel mensaje? No lo sé. Por mi parte debo confesar que lo entendí"* (p. 228). Peña considera que la intención de la narradora al dar vida a este mundo por medio de la palabra, es apaciguar al lector para que éste regrese a la etapa infantil, *"Íntima y delicada, para que en este estado de pureza pueda captar esta sutilidad de los movimientos del alma"*²⁶⁵, que subyacen a la historia misma.

La mujer es nuevamente depositaria del saber intuitivo, que con sus leyes propias rige el mundo submarino en que se desarrolla la historia. La narradora transforma su tono íntimo, casi confidencial en un discurso de tercera persona, que utiliza códigos literarios acotados a los cuentos infantiles. María Luisa Bombal señala en una entrevista que *"cuando era pequeña [...] era muy aficionada a las novelas de piratas y en este cuento, ex profeso hice de mis personajes unos verdaderos piratas"*²⁶⁶. La caracterización de El Terrible es fiel al estereotipo del pirata: déspota, malvado, maldiciente. Adornado con su cinturón con hebilla de oro

²⁶³ Peña, Op. Cit., p. 33.

²⁶⁴ *Ibid*, p. 32.

²⁶⁵ *Ibid*, p. 29.

²⁶⁶ Guerra "Entrevista a María Luisa Bombal", p. 127.

salpicado de sangre, con pistola en mano, da órdenes a la tripulación para averiguar qué sucede en ese extraño lugar. Los personajes se rigen por una *Ley de Pirata*, que prohíbe todo acto afectuoso y amable. Dicha cultura se nota, además, en el léxico utilizado y, específicamente, en los diversos campos semánticos del lenguaje que se asocian al mundo marino de manera sugerente y ambivalente, ya que también muestra la interioridad humana²⁶⁷.

3.4.1. *Descenso a los infiernos*

El objetivo de la narradora "*es contarles de un extraño, ignorado suceso, acaecido igualmente allá en lo bajo*" (p. 228), que tiene caracteres míticos por la conformación mágica del espacio y por la representación del viaje a los infiernos en que el héroe busca alguna información o quiere cumplir una prueba impuesta para lograr un fin específico en beneficio de la comunidad y, luego, ascender como parte del proceso de evolución personal. Mas, en esta historia El Terrible no proviene de un dios ni es un modelo de conducta para los demás hombres, muy por el contrario, es el opuesto de un héroe. Desde la primera línea de la narración, no tiene posibilidad alguna de proseguir el viaje mítico hacia el ascenso y la liberación del alma, por lo que quedará preso de sí mismo, atrapado en la nada.

Lo inconsciente es complementario de lo consciente y en él se alberga todo lo que se siente, lo que se piensa, se recuerda, se desea y se hace, "*todo lo futuro que en mí se prepara y sólo más tarde llegará a mi conciencia*"²⁶⁸. Estos contenidos fluctúan en el inconsciente y están junto con lo desconocido psíquico, similar a los contenidos psíquicos conocidos por nosotros. Uno de los símbolos más comunes de lo inconsciente es el agua, especialmente, cuando se trata de la región submarina²⁶⁹ y en ella, la de las tinieblas: "*Aguas abajo, más abajo de la honda y densa zona de tinieblas, el agua vuelve a iluminarse. Una luz dorada brota de gigantescas esponjas, refulgentes y amarillas como soles*" (p. 227). Esta

²⁶⁷ Peña hace un estudio estilístico interesante del léxico.

²⁶⁸ Jung, Op. Cit., p. 130.

²⁶⁹ Chevalier, Op. Cit., p. 59.

luz dorada presagia el acceso que los personajes tendrán a su propia conciencia, después de percatarse que han perecido en un mundo desconocido. Díaz advierte que el mar tiene la misma función que la laguna de *La última niebla* y el vestidor de *El árbol*, es decir, representan el conocimiento femenino y la creatividad que emana del inconsciente. "*The conch shells, reminiscent of female biology, are occupied by a little mermaid who is weeping. The voice of the female, hidden in the depths of the unconscious, is a small, sad and stifled voice. The pirates notice that the waves were whispering a message which they could not understand*"²⁷⁰. Esta marea que los invade desde el fondo de su alma es indescifrable debido a la anulación de su sensibilidad en pro de la violencia.

El Capitán no encuentra el mar, aunque utiliza un largavista para divisarlo. A continuación, mira hacia arriba, "*pero no encontró cielo, ni estrellas, ni visible cuartel. Por Satanás. Si aquello arriba parecía algo ciego, sordo y mudo... Si era exactamente el reflejo invertido de aquel demoníaco, arenoso desierto en que habían encallado*" (p. 229). En este mundo al revés en que el pirata trata de orientarse y sobrevivir, sólo se vislumbra un mundo cerrado en sí mismo como un molusco del que no hay salida. La incertidumbre y la duda aumentan progresivamente cuando El Terrible ve que las frondosas velas negras del barco están hinchadas, aunque no hay viento ni brisa y tampoco echan sombra, a lo que se suma que los pies no dejan huellas en la arena a diferencia de las estrellas de mar.

El Chico es el modelo del muchachito que quiere hacerse a la mar para tener aventuras y viajar por el mundo. Es "*hijo de honestos pescadores*" (p. 230) y en El Terrible aprendió a asaltar, apuñalar, robar e incendiar. Sin embargo, nunca aprendió a blasfemar y, por eso, aún persiste en él la sacralidad de la palabra, el respeto hacia el verbo y su creación. Esta condición de carácter religioso, que

²⁷⁰ Díaz, Op. Cit., p. 59. "La caracola, reminiscencia de la biología femenina, está ocupada por una sirenita que llora. La voz de lo femenino, oculta en las profundidades del inconsciente, es una voz pequeña, triste y sofocada. Los piratas notan que las olas están susurrando un mensaje que ellos no entendieron".

todavía sobrevive en su espíritu, despierta la curiosidad y la humanidad del Capitán, quien se rige por las fuerzas del mal a las que conjura permanentemente: *"-Condenado Mar -vociferó-. Malditas mareas que maneja el mismo Diablo. Mal rayo las parta. Dejarnos tirados costa adentro... para volver a recogerlos quién sabe a qué siniestra malvenida hora"*(p. 229). Para Guerra, esta retórica vacía *"manifiesta la fragilidad de los seres humanos frente al poder divino [y...] sugiere por sus constantes alusiones a Satanás, el advenimiento de lo infernal"*²⁷¹.

Las palabras del pirata contrastan con su percepción del muchacho: *"-Vaya el lerdo... el patizambo... el tortuga -reta el Pirata una vez al muchacho frente a él; tan pequeño a pesar de sus quince años, que apenas si llega a las hebillas de oro macizo de su cinturón salpicado de sangre"*(p. 230). Estos apelativos son epítetos graciosos y tiernos proviniendo de El Terrible, palabras que a él mismo lo remiten al pensamiento de *niños a bordo* con un consiguiente *desagradable e indefinible malestar*. La posterior violación de la Ley de Pirata con la insinuación de la palabra prohibida, gracias, por parte del muchacho cuando el Capitán lo consoló: *"-Vamos, hijo -masculla, apoyando su ruda mano sobre el hombro del muchacho-. El mar no ha de tardar..."* (p. 230) y el asombro del propio pirata al comprobar estupefacto que lo llamó hijo, dejando de lado sus habituales maldiciones e improperios, son indicios de algunos rasgos sensibles de un alma perdida. Esta exclusión de ciertos términos contiene al inconsciente para que no se vuelque sobre el hombre y le recuerde otros valores y realidades desdeñados. La ruptura de este pacto tácito confunde e influye en El Terrible, de ese modo, logra comunicarse con su yo interior, que en un primer momento se niega a emerger. Mas, la ternura velada del adolescente, la fragilidad del alma humana y la angustia que produce la situación propician este despertar.

En este infierno submarino hay *"toda clase de plantas y de seres helados [que] viven allí sumidos en esa luz de estío glacial, eterno..."* (p. 227). La temperatura fría de las aguas simbólicamente representa el estancamiento de la

²⁷¹ Guerra "Estética fantástica y mensaje metafísico en Lo secreto de María Luisa Bombal", p. 84-

psique, la carencia de amor y la muerte del alma humana²⁷². A su vez, la luz complementa este escenario de muerte con la falta de vitalidad en este espacio imperecedero. Así se configura el paisaje como expresión del mundo interior del pirata, *"ya que esta bóveda submarina, con la presencia del mar gravitando, pesando sobre las cabezas de los náufragos, no es otra cosa que la presencia amenazadora de la muerte, una muerte irreductible y acechante a punto de desplomarse"*²⁷³. Este lugar es comparable con la zona del hielo eterno, equivalente a la nada que surgió del vacío llamado Ginnungagap (el abismo bostezante) en el principio de los tiempos de la mitología nórdica junto con la del fuego eterno y de cuya fusión, nació el cosmos.

Los personajes están abandonados *"ante un silencio tan sin eco, tan completo, que de repente empiezan a oír. A oír y sentir dentro de ellos mismos el surgir y ascender de una marea desconocida. La marea de un sentimiento del que no atinan a encontrar el nombre. Un sentimiento cien veces más destructivo que la ira, el odio o el pavor. Un sentimiento ordenado, nocturno, roedor. Y el corazón a él entregado, paciente y resignado"* (p. 231). Al muchacho le es soplada la palabra *tristeza* y el pirata reacciona airado ante esa pesadilla. Éste recurre al conocimiento intuitivo de El Chico y le pregunta dónde están. Responde: *"Ahí donde usted piensa, mi Capitán"* (p. 232), dando paso a la voz desgarradora del pirata frente a la nada y a la pérdida absoluta de Dios, que representa la creación: *"-Pues a mil millones de pies bajo el mar, caray -estalla el viejo Pirata en una de esas sus famosas, estrepitosas carcajadas, que corta súbito, casi de raíz"* (p. 232).

El eco de las carcajadas descubre la vejez y la debilidad del pirata ante la muerte y la nada. *"Porque aquello que quiso ser carcajada resonó tremendo gemido, clamor de aflicción de alguien que, dentro de su propio pecho, estuviera usurpando su risa y su sentir; de alguien desesperado y ardiendo en deseo de algo que sabe irremisiblemente perdido"* (p. 232). Gemido, aflicción, desesperación

85.

²⁷² Chevalier, Op. Cit., p. 59-60.

²⁷³ Peña, Op. Cit., p. 34.

ante la pérdida definitiva de Dios. En este texto, el símbolo de la muerte descansa en sí mismo y, por eso, no remite a otra realidad que lo trascienda, sólo remite a sí mismo, a la nada, ya que se trata de la muerte mítica que se pierde en los orígenes del mundo. Es decir, alude "a algo y nada a la vez: a sí mismo y a una oscuridad de la cual no decirse nada, porque no es nada"²⁷⁴. Esta experiencia de la nada, es una vivencia profundamente religiosa ya que da cuenta de la relación que se establece entre el artista y Dios.

La misma autora da luces respecto al simbolismo último del cuento: "*Y entonces se encuentran en este lugar espantoso, pero es que han perdido a Dios. Nadie ha entendido que se trata de la pérdida de Dios, esa situación horrible de enfrentar la nada, de perder todo sentido en la existencia por haber perdido a Dios*"²⁷⁵. El texto también revela la visión del tema de la autora, quien durante mucho tiempo estuvo alejada de Dios hasta que se reconcilió con él, por lo que en la cuarta edición de *La amortajada* afrontó el problema a través del personaje de Ana María. Para esto, agregó algunas líneas al texto original desde "*Que la paz sea contigo, Ana María, niña obcecada, voluntariosa*" hasta "*Que la paz sea contigo, Ana María, hija, adiós...*"²⁷⁶. En este fragmento, el padre Carlos recuerda la infancia de Ana María en la que ella era la alumna más sobresaliente en *Historia sagrada*, no porque le gustara el catecismo sino porque la entretenía. O cuando su descripción del cielo coincidía con la del *Paraíso Terrenal* desde el cual Adán y Eva habían sido expulsados. Tal vez el siguiente diálogo clarifique mejor esta relación:

"-No padre Carlos, por favor, no me hable de novenas, de nada piadoso... Si estoy aquí es porque hace agradable y fresco a esta hora del día, y además, porque nadie me está aquí mirando a la cara no preguntándome lo que pienso o lo que no pienso... No, padre, lo siento,

²⁷⁴ Jesi, Furio *Literatura y mito*. Barcelona, Barral Editores, 1972, p. 20.

²⁷⁵ Guerra "Entrevista a María Luisa Bombal", p. 127.

²⁷⁶ Gligo Op. Cit., p. 147-148. Las páginas agregadas en *Las obras completas* están entre la 167 y la 174.

pero no tengo la menor intención de cumplir cuaresma... ¿Por qué? Porque estoy enojada con Dios. Eso es todo.

-¿Y se puede saber por qué está enojada con Dios?, recuerdo pregunté en tono de chanza mientras nos encaminábamos hacia mi salita parroquial; profundamente aliviado en el fondo de que no hubieras llegado hasta la extremidad de negar Su existencia.

-¿Por qué enojada? Porque su Dios nunca me escucha y nunca me da nada de lo que le pido²⁷⁷.

Magali Fernández comenta brevemente el texto y compara *Lo secreto* con *Sin salida* de Jean Paul Sartre, no por el argumento sino porque los personajes descubren que seguirán haciendo los mismos gestos eternamente, *"aquellas mismas maldiciones y blasfemias, ejecutando aquellos actos cotidianos que ya han dejado de tener fin y propósito, sería seguir odiando a todos y a ellos mismos hasta el infinito²⁷⁸*. Sin embargo, en este relato del existencialista francés, el mensaje es que el infierno está entre las personas, las que crean y mantienen esta situación sin posibilidad de cambiarla. En cambio, *"Bombal hace llegar a su infierno un rasgo de ternura solamente, un momento de posibilidad, donde ambos, Capitán-Pirata y niño y niño-grumete se olvidan de lo que eran y pronuncian dos palabras ajenas al mundo de maldad y de violencia en que siempre vivían: Gracias e Hijo²⁷⁹*.

²⁷⁷ Bombal "La amortajada", Op. Cit., p. 170.

²⁷⁸ Fernández, Magali Op. Cit., p. 133.

²⁷⁹ *Íbid*, p. 135-136.

3.5. LA HISTORIA DE MARÍA GRISELDA: LA BELLEZA COMO ABSOLUTO

*La historia de María Griselda*²⁸⁰ fue anunciada por María Luisa Bombal en 1940 y sólo fue publicada en 1946, ocho años después de *La amortajada*, novela en que aparece el personaje de María Griselda por primera vez. Para la autora, ella es un "fugaz personaje, cuya escurridiza, tierna personalidad unida a esa excepcional belleza me sorprendió y obligó a pensar en ella. Me vino entonces una intensa curiosidad de conocerla, saber de su vida privada y sentimientos"²⁸¹. De ella sabemos en la novela que es la esposa del hijo mayor de Ana María y que éste quemó su fotografía presa de los celos. Vive en el sur, prisionera de su belleza y la melancolía y es visitada por el espíritu de su suegra, quien expresa su cariño hacia ella y la razón de éste: "Porque yo y nadie más logró perdonarte tanta y tan inverosímil belleza"²⁸². Este personaje, como señala Leonidas Emilfork²⁸³, libera a María Griselda de la culpa que los demás han depositado en ella por su belleza. Por lo tanto, sólo en Ana María puede confluír la conciencia narrativa.

Ana María viaja al fundo del sur para enterarse de los conflictos familiares que están acaeciendo en ese lugar salvaje alejado de la civilización, ya que está preocupada por su hijo Fred y su esposa Silvia, por su hija Anita y su novio Rodolfo y por Alberto, esposo de María Griselda, a quienes supone bajo el influjo maléfico de esta mujer. La percepción que tiene de ella, cambiará paulatinamente durante el transcurso de la historia hasta llegar a la comprensión y al cariño para dar paso a las reflexiones acerca del destino y la vida humana como "el portavoz directo de las ideas de la Bombal"²⁸⁴. Su llegada al fundo está marcada por los rigores de la naturaleza y por los presagios negativos. El relámpago y su sonido serán los que den el tono dramático y trágico a la llegada de la visitante y cierna

²⁸⁰ Todas las citas de "La historia de María Griselda" corresponden a *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 233-258.

²⁸¹ Agosin "Entrevista con María Luisa Bombal", p. 5.

²⁸² Bombal "La amortajada", Op. Cit., pp. 96-176.

²⁸³ Emilfork, Leonidas "El perdón y la escritura: al margen de una obra de María Luisa Bombal" en *Apreciaciones críticas*, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1987, p. 81.

²⁸⁴ Gálvez *María Luisa Bombal: realidad y fantasía*, p. 42.

sobre todos los personajes la fatalidad: *"Y ella recuerda que el eco de ese breve trueno repercutió largamente dentro de su ser, penetrándola de frío y de una angustia extraña, como si le hubiera anunciado asimismo el comienzo de algo maléfico para su vida"* (p. 234).

3.5.1. *María Griselda: la belleza como absoluto*

La descripción de María Griselda está siempre relacionada con la naturaleza y sus diversos elementos, conformando una figura hermosa, ilusoria e inalcanzable para las posibilidades de la belleza humana. Vestida de amazona, de blanco y con una dalia amarilla en el escote recorre el bosque habitualmente para impregnarse de su vitalidad y por encontrar ahí la tranquilidad y la aceptación que le es negada en el mundo social a pesar del amor y la obsesión que produce en los hombres. La flor representa la fugacidad de la vida y el amarillo, que es afín al blanco simboliza la juventud, la fuerza y la eternidad divina que despide a cada paso. Es el color de la luz, de la intuición que la conecta con la magia profunda del origen del mundo, de la generación de la vida y la muerte en una espiral única. María Griselda *"proviene de un fondo telúrico, emana de un más allá material, en que la naturaleza aspira a humanizarse y lo humano tiende a disolverse en la raíz enceguecida del cosmos"*²⁸⁵. Al decir de Julia Ramírez, María Griselda está *"hecha con la frialdad y el brillo luciferino de un ángel caído y el estaticismo de un Narciso femenino"*²⁸⁶, ya que está marcada por la fatalidad.

Como ninfa, María Griselda representa a las deidades del agua que habitan también en lugares húmedos como el bosque cercano al río Malleco, cubierto por la neblina, *"allí donde no había pájaros, en donde la luz se espesaba, lívida, en donde el fragor del agua rugía como un trueno sostenido y permanente"* (p. 246). y del cual proviene *"un cierto aspecto ctónico, temible, al estar todo nacimiento en relación con la muerte y recíprocamente"*²⁸⁷. Su presencia perturba de tal modo a

²⁸⁵ Durán, Fernando "María Luisa Bombal: La historia de María Griselda". EL MERCURIO, Valparaíso, 13 de marzo de 1977.

²⁸⁶ Ramírez, Julia "Dos relatos desconocidos de María Luisa Bombal". NUEVA REVISTA DEL PACÍFICO, Nº 4, 1976, p. 130.

²⁸⁷ Chevalier, Op. Cit., p. 752.

los mortales, que éstos sucumben ante el miedo y la atracción que les causa, llegando incluso a enloquecer. Como amazona, representa a las antiguas sociedades matriarcales en que la mujer era el centro de la actividad. Mas, ella no repudia a los hombres, sino por el contrario, quiere tener un hijo y hacer feliz a su marido, busca el cariño de una familia y sólo lleva la desgracia a quienes la rodean. María Griselda no es sólo ninfa y amazona, es también hada y bruja, según la mirada con que se observe la relación que establece con los diversos personajes.

Como hada incorpora los códigos de los cuentos de hadas o *märchen*, creando una atmósfera de irrealidad y de ilusión en un mundo regido por las normas del supremo Bien y de la moralidad ingenua, que *"satisface nuestra necesidad de ver cómo debería ser el mundo aunque éste sea dominado por la injusticia y el Mal"*²⁸⁸. El sapo que la espera como un príncipe encantado en la escalinata de su casa, representa lo maravilloso, la posibilidad de la transformación y la promesa de un mundo armónico en el que es venerada y en que los seres que rivalizan con ella son destruidos y logra *"triunfar la virtud, la belleza y el bien que, en estos cuentos, se dan siempre unidas"*²⁸⁹ como sucedió con Silvia y su semejanza con la madrastra de Blancanieves. A pesar de utilizar estos códigos, las heroínas de Bombal no son premiadas con la felicidad, sino que en este cuento la belleza de María Griselda *"posee un poder enajenador que la aísla de los que la rodean"*²⁹⁰ y provoca los celos, la envidia y la desgracia en quienes ella debería iluminar con su armonía y perfección.

Por su condición de hada, no está sujeta a las dimensiones de esta realidad y es una expresión de la Tierra-Madre. Chevalier señala que las hadas han ido ascendiendo desde el fondo de la tierra a la superficie y que a la luz de la luna *"se convierten en espíritus de las aguas y la vegetación"*²⁹¹. Por ser un ser

²⁸⁸ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 192-193.

²⁸⁹ Fernández, Magali Op. Cit., p. 135.

²⁹⁰ *Ibid.*

²⁹¹ Chevalier, Op. Cit., p. 551.

sobrenatural, su vida es continua y eterna, aunque no lo parezca ya que en el invierno se transforman y desaparecen por ser la época de la muerte y el silencio²⁹². Esto explicaría que los personajes tengan la sensación de que María Griselda aparece y desaparece continuamente y que renueve constantemente su apariencia. William Shakespeare ha puesto de manifiesto la ambivalencia del hada, que puede transformarse en bruja²⁹³:

Mercuccio (dirigiéndose a Romeo):

*"Ya veo que te ha visitado la reina Mab,
la partera de las hadas. Su cuerpo
es tan menudo cual piedra de ágata
en el anillo de un regidor.*

*Sobre la nariz de los durmientes
seres diminutos tiran de su carro,*

[...]

*Y con tal pompa recorre en la noche
cerebros de amantes, y les hace soñar el amor;
rodillas de cortesanos, y les hace soñar reverencias;
dedos de abogados, y les hace soñar honorarios;
labios de damas, y les hace soñar besos,
labios que suele ulcerar la colérica Mab,
pues su aliento está mancillado por los dulces.*

*[...] Esta es la misma Mab
que de noche les trenza la crin a los caballos,
y a las desgredadas les emplasta mechones de pelo,
que, desenredados, traen desgracias.*

Es la bruja [...]"

(*Romeo y Julieta*, William Shakespeare²⁹⁴).

²⁹² Chevalier, Op. Cit., p. 550.

²⁹³ *Ibid.*

²⁹⁴ Acto I, Escena IV.

Como bruja atrae y hechiza a los hombres, los envuelve con su belleza hasta hacerlos sus eternos prisioneros. Como señaló Ignacio Valente: *"es la historia de una belleza femenina demasiado intensa para ser benéfica"*²⁹⁵. Una belleza divina que por sí misma atrae y fascina, sin que ella ni siquiera tenga que realizar un gesto de seducción. Para Jung, las brujas son una proyección del ánimo masculina y materializan el rencor que los aprisiona, transformándose en una potencia temible. Sólo si se asumen estas fuerzas inconscientes a través del conocimiento, de los sentimientos y la acción desaparecerán y dejarán de atormentar²⁹⁶. Como en esta historia hay una imposibilidad de comprender y alcanzar la divinidad de María Griselda, los temores y el sufrimiento seguirán presentes hasta consumir a los personajes. *"La capacidad de desentrañar lo más recóndito del ser humano será visto como una verdadera amenaza, como un maleficio que le otorgará a la belleza pura y perfecta de nuestra protagonista, las características de una Bruja"*²⁹⁷.

Al interactuar con los otros personajes en el mundo social, especialmente en el espacio cerrado de la casa, genera envidia, descontento y desesperación por la imposibilidad de asirla, ya que ella es un ser mágico y telúrico con forma humana, que va por el bosque confundiendo con los árboles, comunicándose con las luciérnagas y uniéndose a los orígenes por medio de los peces de plata que el Malleco deposita en sus cabellos negros y largos, como tributo a su espiritualidad y a su relación con los principios de la vida y de la interioridad humana. Como señala Myrna Solotorevsky, existe cierta afinidad entre la mujer y el espacio abierto como un *"antídoto contra la opresión"*²⁹⁸, que en este caso, ejercen los demás personajes contra María Griselda, quien cual ninfa que se empapa de los elementos, baila al ritmo de la naturaleza en un paisaje terrible y hermoso, al son de melodías primitivas y cósmicas como una bacante

²⁹⁵ Valente, Ignacio "María Luisa Bombal: La historia de María Griselda". EL MERCURIO, 05 de diciembre de 1976.

²⁹⁶ Chevalier, Op. Cit., p. 200.

²⁹⁷ Campano, María Isidora *María Luisa Bombal: Una mujer en símbolos*. Para optar al grado académico de Licenciado en Humanidades con Mención en Lengua y Licenciatura Hispánicas, Universidad de Chile, Santiago, 1998, p. 61. Prof. Patrocinante: Guillermo Gotschlich.

enloquecida. *"En ese medio físico, con violencia sin matices, surge la protagonista. No necesita hablar ni decir nada. Se impone por presencia, por densidad. Más sutil que eso: por transparente ausencia, por ser más frágil que el aire y, como éste, llenarlo todo sin anuncios y con su sola circunstancial aparición"*²⁹⁹.

Es una mujer dulce y atenta, de porte sereno, manos pequeñas y tez pálida. *"¡Esos ojos de un verde igual al musgo que se adhiere a los troncos de los árboles mojados por el invierno, esos ojos al fondo de los cuales titilaba y se multiplicaba la llama de los velones!"* (p. 255), simbolizan el color de la naturaleza, de la vegetación. Es más, Guerra considera que la relación armónica que María Griselda tiene con el medio que la rodea, es una expresión del arquetipo de la Madre-Tierra que ella encarna y que la relaciona directamente con la Diosa de la Vegetación³⁰⁰.

"¡Nunca, oh, nunca había ella visto cejas tan perfectamente arqueadas! Era como si una golondrina afilada y sombría hubiese abierto las alas sobre los ojos de su nuera y permaneciera detenida allí en medio de su frente blanca. ¡Las pestañas! Las pestañas oscuras, densas y brillantes. ¿En qué sangre generosa y pura debían hundir sus raíces para crecer con tanta violencia? ¡Y la nariz! La pequeña nariz orgullosa de aletas delicadamente abiertas. ¡Y el arco apretado de la boca encantadora! ¡Y el cuello grácil! ¡Y los hombros henchidos como frutos maduros! Y..." (p. 254).

Las imágenes que definen a María Griselda tienen un carácter ambivalente. Por ejemplo, en esta descripción la imagen de la golondrina revela a un ser estático y dinámico a la vez, resalta la perfección de sus rasgos y revela su sentir con el adjetivo *sombría*, recuerda su condición de ser humano por su procedencia sanguínea y con sus características de *generosa, pura y fuerte* manifiesta un

²⁹⁸ Solotorevsky, Op. Cit., p. 252.

²⁹⁹ Durán, Op. Cit.

³⁰⁰ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 186. Sigue los postulados de Erich Neumann en *The Great Mother: An Analysis of the Archetype*, Princeton University Press, Princeton, 1963, pp. 240-280.

origen primordial que entronca con el nacimiento del cosmos. La nariz y la boca son atributos humanos al igual que el cuello y los hombros, que simultánea y respectivamente están aludiendo al mundo natural tanto animal como vegetal. Esta golondrina simboliza el nexo existente entre María Griselda y el orden celestial, pero también la soledad en que está sumida debido a la incomprensión de quienes la rodean: "*¡Ah, la soledad, todas las soledades!*" (p. 256), se queja. Además, la golondrina es parte de un ciclo de ascensión solar, que contempla la etapa del refugio a la espera del ciclo natural propicio para emprender el vuelo, revelando una esencia prisionera en un mundo extraño. Entendida por los hijos del campero como la presencia de la virgen en la tierra, una mujer inmaculada que se mueve entre los mortales y que lo señala también su primer nombre: María.

A diferencia de otros textos, la descripción de la heroína aquí es netamente exterior y detallista. "*Imaginamos su extraordinaria belleza, puesto que está muy bien descrita; pero nos es extraña, poco humana*"³⁰¹. La narradora se aparta del tono íntimo característico, especialmente, de las novelas y la historia es contada linealmente por intermedio de la perspectiva de Ana María. Al igual que la poesía, el texto posee el poder alusivo con "*un mínimo de descripciones y de explicaciones; los seres aparecen en su presencia inmediata, más sugeridos que desarrollados, casi siempre velados por el misterio de todo lo existente*"³⁰². Como si fuesen la continuación de un fragmento, van directamente al fin "*henchidos de savia y palpitantes de vitalidad anterior*"³⁰³. Además como señala Magali Fernández, Yolanda y María Griselda son personajes femeninos distintos porque despiertan los deseos, la admiración y el amor de los hombres a diferencia de Brígida, quien más parece un *patito feo*, de la protagonista de *La última niebla* y de Ana María de *La amortajada*³⁰⁴, a quien califica de neutra en este aspecto. Además, estas dos mujeres son víctimas de su propia anatomía que desdeñan y

³⁰¹ Mora *María Luisa Bombal*. Memoria de prueba para optar al título de Profesor de Estado en la Asignatura de Castellano. Universidad de Chile, Santiago, 1954, p. 54.

³⁰² Valente, Op. Cit.

³⁰³ Alone, Op. Cit.

³⁰⁴ Fernández, Magali Op. Cit., p. 136.

contrastan con ellas, los sonidos súbitos y estridentes que surgen en la prosa con el silencio y la reclusión de estas heroínas³⁰⁵.

Si nos remitimos al mundo clásico griego, podemos comparar a María Griselda con Helena de Troya, quien encarna no sólo la hermosura y la fatalidad, sino también a una diosa. Esta divinidad lunar estaba vinculada "a la llamada religión mediterránea, propia de las antiguas poblaciones prehelénicas del Peloponeso"³⁰⁶ y, posteriormente, fue incorporada al Olimpo como hija de Zeus. Éste tomó la forma de un cisne y sedujo a Leda, quien puso un huevo del que nació Helena. Su padre humano fue el rey Tíndaro y sus hermanos Clitemnestra, Cástor y Pólux. Casó con Menelao, rey de Esparta, y unos años después huyó a Troya con el príncipe Paris. Por un juramento hecho al padre de Helena, todos sus antiguos pretendientes debían unirse para ayudar a su esposo a rescatarla (aunque ella se hubiese ido libremente). De este modo, arrastró a muchos príncipes y reyes al desastre que resultaría la Guerra de Troya. Al igual que María Griselda, su belleza es exaltada sobremanera, en este caso en *La Ilíada*, a diferencia de las pocas referencias a su carácter. *La historia de María Griselda* es la historia particular de la desgracia por la belleza de una mujer; la de Helena, la del aniquilamiento de un pueblo por la belleza de otra.

María Griselda es un Axis Mundi en sí misma porque concentra la vitalidad y la esencia irreductible del mana. En ella convergen el espacio y el tiempo en un eterno presente, lo que a los personajes les parece la huida de una gacela ya que rigen sus vidas por las categorías espacio-temporales de la razón que todo cuantifica. Se mueve en un espacio abierto, salvaje, primitivo como es el bosque y las aguas del Malleco, en un santuario natural del cual ella es el centro. Tal creatura sólo puede contener en sí la divinidad de lo natural con su misterio fascinante, pero a la vez peligroso. La contención de estas fuerzas y su equilibrio no son comprensibles para quienes la circundan y de ahí deviene el infortunio. Tal como señala Lucía Guerra: "*El desenlace trágico en la obra de María Luisa Bombal no tiene su fundamento en la heroína misma caracterizada como la*

³⁰⁵ Kostopulos-Cooperman, Op. Cit., p. 63.

*imagen de la perfección y la bondad, por el contrario, éste surge de la incompreensión y la ausencia de espiritualidad en un mundo moderno que degrada toda trascendencia del cosmos armonioso*³⁰⁷. Es tal su castigo, que ni siquiera puede engendrar un hijo que la ate a este mundo y a su esposo y aliviar, de este modo, su aflicción y tristeza.

Esta concentración de esencia en un ser, de plenitud vital dada por el mito y su condensación de fuerzas mágicas y naturales en esta figura deslumbrante y perfecta puede llevar a la locura o a la gloria, según sea el acercamiento de las personas a la espiritualidad o a la racionalidad, puesto que ella se contiene a sí misma y se constituye en un microcosmos, reflejo y catalizador de lo sagrado en torno al cual se congregan diversas clases de personas. Algunos buscan la plenitud y la perfección como Fred, quien ya en su aparición en *La amortajada* se caracterizó por el don de la intuición y su acercamiento al mundo natural. *"Pero es cierto que algo cambió en mi vida cuando la vi... Fue como si en lo más recóndito de mi ser se hubiera de pronto encendido una especie de presencia inefable, porque por María Griselda me encontré al fin con mi verdadera vocación, por ella"* (p. 251). La diosa le reveló su propia alma e iluminó su vida como lo hizo Prometeo con la de los hombres.

"Y a través de ella, de su pura belleza, tocó de pronto un más allá infinito y dulce... algas, aguas, tibias arenas visitadas por la luna, raíces que se pudren sordamente creciendo limo abajo, hasta su propio y acongojado corazón.

Del fondo de su ser empezaron a brotar exclamaciones extasiadas, músicas nunca escuchadas: frases y notas hasta entonces dormidas dentro de su sangre y que ahora de pronto ascendían y recaían triunfalmente junto con su soplo, con la regularidad de su soplo.

³⁰⁶ Guerrero, Patricia "Helena, la encarnación de la fatalidad". SIGNOS, N° 43-44, 1988, p. 76.

³⁰⁷ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 196.

Y supo de una alegría a la par grave y liviana, sin nombre y sin origen, y de una tristeza resignada y rica en desordenadas sensaciones.

Y comprendió lo que era el alma, y la admitió tímida, vacilante y ansiosa, y aceptó la vida tal cual era: efímera, misteriosa e inútil, con su mágica muerte que tal vez no conduce a nada.

Y suspiró, supo al fin lo que era suspirar... porque debió llevarse las dos manos al pecho, dar unos pasos y echarse al suelo entre las altas raíces" (p. 252).

Esta plenitud conectó a Fred con su inconsciente, con ciertas sensaciones e imágenes arquetípicas, que tuvo como resultado la revelación de la escritura y su respuesta al llamado cósmico de la energía que mueve el mundo. En el sentido pitagórico, podemos decir que entró en sintonía con la música de las esferas a través de la captación de las vibraciones de este orden. Sin embargo, Fred también percibe la angustia y tristeza de la vida y más aún, siente el miedo que produce el conocimiento del propio yo: "*Su voz, su temblor de animal acechado que quiere huir, presintiendo un peligro inminente*" (p. 236). El miedo a la transformación, al cambio, al dinamismo de la vida en que confluye la vida y la muerte recíprocamente y al *eidos* mítico que se revela en un mundo racional en que la forma total asusta y espanta al ser humano: "*-¡Oh, mamá, todos los días una imagen nueva, todos los días una nueva admiración por ella que combatir!*" (p. 236).

Otros personajes sucumben ante la inconmensurable belleza de María Griselda. Silvia, por ejemplo, al querer compararse con ella y arriesgar en ese afán su matrimonio y, finalmente, su vida. Sus apariciones están precedidas por presagios funestos, que adelantan la tragedia: "*En el árbol más cercano, un chuncho desgarraba, incesante, su pequeño grito misterioso y suave*" (p. 243). Su suicidio es consecuencia de sentirse inferior a María Griselda y es lógico, puesto que se compara con una belleza telúrica, sobrehumana, que no tiene cabida en el mundo de la razón y que desequilibra a cualquiera que quiera ser superior a ella.

Además, el orgullo, la vanidad y la dignidad no le permiten soportar que su esposo encuentre más hermosa, admire y le escriba versos a su cuñada. Emilfork señala que *"el disparo de Silvia [...] iba dirigido contra María Griselda, sólo que ésta era una imagen"*³⁰⁸ y, por ende, al ver en el espejo al Otro, dispara. Este espejo en que se contempla abstraída representa la búsqueda de un Yo esquivo e inexistente, que denota superficialidad: *"¡aque! absurdo matrimonio de Fred, a quien sin haberse tan siquiera recibido de abogado se le ocurriera casarse con la debutante más tonta y linda del año"* (p. 235), recuerda Ana María. Esta imagen nos remite, además, a la madrastra de Blancanieves y a su vanidad obsesiva por ser la más bella del reino y a su fatal destino. Además, este tiro rompe con la imagen de un mundo maravilloso y sitúa la acción en un hecho concreto y dramático para volver a esta especie de ensoñación en que nos sumerge Bombal, y Alberto, cual Príncipe Azul, logre que María Griselda despierte de su desmayo súbito.

Del mismo modo, Rodolfo se enamora perdidamente de María Griselda, sin avergonzarse de ello porque *"Sólo Dios, por haber creado a un ser tan prodigiosamente bello, era el de la culpa"* (p. 247), blasfemia que lo exime de toda culpa y que alude, en cierto modo, al destino que se encarga de encauzar nuestras vidas. Con este amor, convierte a Anita en una víctima indirecta de la belleza de María Griselda, ya que vive corroída por el deseo y el amor que él le inspira. Nada existe si no le corresponde y él nunca podrá amarla, porque ya conoce la belleza de otro mundo, la perfección. Esta asimetría afectiva, como la califica Solotorevsky, es captada rápidamente por Ana María quien vislumbra, por su propia experiencia, el porvenir de su hija³⁰⁹, producto de su testarudez y de su inseguridad presente en el deseo de atraparlo³¹⁰. En Rodolfo surge nuevamente la necesidad vital de ver y estar cerca de María Griselda, puesto que *"era necesario verla todos los días para poder seguir viviendo"* (p. 248). Kostopulos-Cooperman advierte que: *"As a symbolic figure, María Griselda absorbs, reconciles, and aesthetically reflects the changing cyclical patterns in her natural world, thereby*

³⁰⁸ Emilfork, Op. Cit., p. 77.

³⁰⁹ Solotorevsky, Op. Cit., p. 252.

³¹⁰ Gálvez *María Luisa Bombal: realidad y fantasía*, p. 44.

*creating an illusion of perpetual harmony*³¹¹. De este modo, reaparece el motivo de la transformación que simboliza el carácter dinámico de la mujer como encarnación de la naturaleza: "*Porque María Griselda cambiaba imperceptiblemente, según la hora, la luz y el humor, y se renovaba como el follaje de los árboles, como la faz del cielo, como todo lo vivo y natural*" (p. 248), como una *dríada* que recorre el bosque protegiendo el espíritu de los árboles.

Sin lugar a dudas, es Alberto, quien por su proximidad marital es el que desespera constantemente por no poder retenerla: "*¡Hay algo que siempre huye en todo! -había gemido entonces aquel hombre, cayendo entre sus brazos-. ...¡Cómo en María Griselda! -gritó casi enseguida desprendiéndose-. De qué le sirve decirme: ¡Soy tuya, soy tuya! ¡Si apenas se mueve, la siento lejana! ¡Apenas se viste, me parece que no la he poseído jamás!*" (p. 249-250). Semejante declaración ratifica la naturaleza huidiza de María Griselda, quien pertenece a un orden distinto por lo que no puede ser aprehendida. Además, "*confunde el sentido inefable de la experiencia erótica -el éxtasis- con el conocimiento, y por ende con la posesión*"³¹². Alberto quiere aprisionar entre sus brazos la fragilidad y la maravilla que es María Griselda por medio del camino de la posesión sexual. Se equivoca. La única forma de llegar hasta ella es la espiritualidad, relación inalcanzable para un hombre del siglo XX que piensa que la razón y la violencia son los únicos medios para dominar a los demás³¹³. Desesperación, frustración y angustia son los sentimientos que lo desgastan cotidianamente y que lo llevan a la autodestrucción a través del alcoholismo y su simbolización en el ataque a las palomas. "*Y Alberto había empezado a explicarle la angustia que lo corroía y destruía, así como a todos los habitantes de aquella sombría mansión*" (p. 250).

³¹¹ Kostopulos-Cooperman, Op. Cit., p. 61. "*Como una figura simbólica María Griselda absorbe, reconcilia y refleja estéticamente los patrones cíclicamente cambiantes de su mundo natural creando así una ilusión de armonía perpetua*".

³¹² Emilfork, Op. Cit., p. 76.

³¹³ Guerra *La narrativa de María Luisa Bombal*, p. 197.

3.5.2. *El destino y los presagios funestos*

Ana María como conciencia narrativa utiliza el racconto para contar la historia después de haberla vivido, tiempo desde el cual reflexiona acerca del destino y la tragedia de la vida humana: *"Ah, mi pobre Anita, tal vez sea ésa la vida de nosotros todos. ¡Ese eludir o perder nuestra verdadera vida encubriéndola tras una infinidad de pequeñeces con aspecto de cosas vitales!"* (p. 258), refiriéndose a los acontecimientos del día anterior sucedidos en el fundo y el modo en que éstos determinaron el futuro de los personajes. Cual oráculo reseña brevemente la vida de cada uno de ellos desde ese momento en adelante³¹⁴.

Para ella, el destino es implacable como lo era para las *Parcas* o *Moiras* de la mitología griega, quienes eran las encargadas de hilar, trenzar y cortar las hebras de lana del destino de los hombres sin que siquiera Zeus pudiera cambiarlo. Ana María descubre en este viaje ignoto a la selva sureña *"que en momentos como aquellos es nuestro destino el que nos arrastra implacable y contra toda lógica hacia la tristeza que nos tiene deparada"* (p. 238), sin dilación. No hay amor ni odio, sólo debe cumplirse lo que está escrito. Como símbolo de esta predestinación que tejen las diosas del destino, el tic tac del reloj marca el ritmo y el dolor de esas vidas: *"El tictac de un reloj repercutía por doquier como el corazón mismo de la casa"* (p. 236). Como símbolo del tiempo cronológico: *"Aquel tictac hendiendo implacable el mar del tiempo, hacia delante, siempre adelante. Y las aguas del pasado cerrándose inmediatamente detrás. Los gestos recién hechos ya no son Océano que se deja atrás, inmutable, compacto, orgulloso"* (p. 257).

Esta creación humana inexorable que es el tiempo, refuerza su significado con el fatídico grito del chuncho que acecha constantemente a Silvia: *"en el árbol más cercano, el chuncho seguía desgarrando su breve grito insidioso y regular"* (p. 244) y con la inminente llegada del invierno y sus manifestaciones como el trueno y el frío. El chuncho está ligado directamente con el destino al representar a la

³¹⁴ Interesante idea de la narradora como oráculo, que cumple la función del coro en la tragedia griega en Escandón, María *El viaje mítico de la heroína en la obra de María Luisa Bombal*. Tesis, Magíster en Letras, Universidad Católica, Santiago, 1994, p. 85.

Parca que corta el hilo de la vida y ha sido considerado desde la antigüedad como el mensajero de la muerte, ser feroz y maléfico. Además, es el emblema del rayo y en el texto representa las fuerzas celestes nefastas y fulminantes³¹⁵, que aniquilan físicamente a Silvia *"pero también corresponde a la muerte espiritual de los otros personajes, ya que ninguno de ellos puede ser capaz de alcanzar la verdadera felicidad y plenitud que anhelan"*³¹⁶.

³¹⁵ Chevalier, Op. Cit., p. 204-205 y 870-871.

³¹⁶ Campano "La dualidad determinante en la Historia de María Griselda, de María Luisa Bombal". REVISTA DE HUMANIDADES, N° 7, 2000, p. 106.

CONCLUSIONES

El *Axis Mundi* como configurador de los relatos breves de María Luisa Bombal, ha tenido una serie de consecuencias para el mundo narrado, especialmente, para los personajes, quienes se han debatido entre la pertenencia al mundo mítico o al mundo social. Su manifestación en dichas historias ha sido por medio de símbolos universales como el árbol, las islas, el cabello, el mar y la mujer con características peculiares dadas por la atmósfera de cada cuento.

Para Brígida de *El árbol*, el Centro del Mundo se constituyó en una primera instancia en un refugio que la mantenía a salvo del fracaso de su matrimonio e incomunicada con el resto del mundo. Luego, se transformó en una instancia liberadora porque le dio el valor necesario para abandonar a Luis y terminar, de este modo, el matrimonio. Más tarde, cuando han pasado algunos años ella comprende que el gomero ha iluminado su vida al brindarle posibilidades nunca antes previstas por ella: disfrutar la vida, buscar el verdadero amor y recorrer el mundo. Sin embargo, esta emancipación no se traduce en una rebelión contra los cánones establecidos socialmente para el comportamiento de las mujeres. Es un proceso a nivel individual que afecta a una mujer que se guía por sus percepciones e intuiciones personales.

En *Las islas nuevas* se da la experiencia más dramática de la confrontación entre dos órdenes: uno encarnado por las islas y Yolanda que representan el mundo mítico y el otro, representado por Juan Manuel y toda la estructura social. Si bien la protagonista tiene un muñón de ala que la ata fuertemente al mundo primitivo y mítico, ella quiere liberarse de esta ascendencia porque aspira a incorporarse a la sociedad a través del amor y el matrimonio. Mas, sus anhelos se enfrentan duramente contra el rechazo de Juan Manuel, quien le teme al misterio y a lo desconocido porque su mundo es precario y cualquier alteración podría derribarlo. Yolanda siente pavor ante la disolución del yo que se produce en el Centro del Mundo, ya que aglutina la esencia de la vida sin dejar cabida a la individualidad.

El personaje El Terrible de *Lo secreto*, sigue los modelos clásicos de las historias de piratas. Él representa la violencia, el egoísmo y la negación de la sensibilidad propia del mundo mítico. En su viaje por los mares naufraga y desciende a las profundidades, que simboliza el inconsciente como Centro del Mundo al dirigir nuestras acciones y atesorar las experiencias y nuestros más íntimos deseos. Es ahí, precisamente, donde descubre demasiado tarde la nada como manifestación de la muerte. Tal revelación lo agobia y desespera sin poder desprenderse de su eterno futuro, aunque en un momento experimentó y sintió el fluir de la ternura con la representación de su propio yo, encarnado por ese muchacho que se había embarcado en busca de aventuras, sin duda, igual que él hace muchos años.

En *Trenzas*, la hermana menor logra reincorporarse al cosmos natural a través de su trenza roja destellante que penetra en la tierra y se une con las raíces del bosque que agoniza y que purifica la vida de la hermana mayor. El Centro del Mundo se constituye en medio de este incendio como una conexión entre los tres órdenes: las profundidades, la tierra y el cielo abriendo un espacio, un cosmos para la comunión con lo eterno. No obstante esta lectura, el ensayo revela una visión pesimista de la conexión mujer-naturaleza porque éstas ya no conservan sus cabellos y se han vuelto positivas.

Por último, *La historia de María Griselda* desmitifica la creencia de que la hermosura conlleva la felicidad. María Griselda es un ser distinto, que pertenece al mundo natural y que ha adquirido forma y vida humana, destacándose claramente de entre todas las demás personas. Su inserción en el mundo real demuestra que los seres humanos no estamos preparados para convivir con lo perfecto, lo eterno, aquello que cambia como el follaje porque está colmado de vida. Las mezquindades humanas aparecen rápidamente ante este escenario. María Griselda sólo puede ser plena en medio del bosque, en las aguas de un río salvaje donde todo esté impregnado de su sustancia. Este Centro del Mundo no puede florecer en medio de la mediocridad y el pragmatismo.

En síntesis, el Axis Mundi determina la vida de los personajes de estos cuentos y, principalmente, provoca dolor y sufrimiento ya sea porque se quiere huir de los orígenes o porque éstos son un obstáculo insalvable para integrarse al mundo social por la marginación de la que son objeto y el miedo que generan en los demás. Pareciera que en este enfrentamiento de concepciones de mundo, María Luisa Bombal hubiese plasmado sus experiencias de vida, especialmente aquéllas relacionadas con el amor y la escritura con una pasión exquisita, que fue declinando a medida que la realidad imponía sus necesidades cotidianas y el desamor ante la imaginación y la plenitud.

Como complemento vital de sus creaciones, Bombal utilizó la sensorialidad como un medio de expresión y de recepción que apunta directamente al inconsciente y a la intuición personal. Así, la música se convirtió en un nexo entre el mundo mítico y el racional, con los sonidos de los instrumentos y con los de la naturaleza a través del viento en la pampa y el bullir constante del gomero, por ejemplo. Esta conjunción permite crear un mundo acorde a cada personaje: el cuarto de vestir para Brígida, la pampa salvaje y el paisaje primitivo de los sueños de Yolanda, el incendio devastador del bosque-catedral de las hermanas, el mundo submarino para El Terrible y la naturaleza agreste y plena que rodea a María Griselda.

El uso de una serie de códigos literarios y extra-literarios en sus textos también son un medio importante para dar credibilidad a sus historias y que el lector esté dispuesto a aceptar los universos creados con las leyes que cada de ellos impone. Por esto, usa la música como medio de comunicación entre Brígida y su yo interior, el mundo fantástico con sus propias normas para situar a Yolanda como una persona común en medio de su entorno, el fuego como elemento purificador y parte de un ciclo natural eterno que recuerda los orígenes del hombre y sus acciones ejemplares, El Terrible como representación de los relatos de piratas y la mezcla entre los cuentos de hada y la tragedia griega con la fuerza implacable del destino.

Por lo tanto, el lenguaje poético, la utilización de imágenes y su mezcla con la sensorialidad y la sensualidad es fundamental para dar vida a la atmósfera mágica de cada una de las historias, sumergiendo al lector en una realidad autónoma que cautiva por el uso magistral del idioma y por la unidad de los elementos del mundo narrado. Al igual que en la poesía, cada palabra aporta una significación única, especial que conjugada con las de los otros términos adquiere un sentido transversal.

Finalmente, cabe destacar que aunque los personajes de estos relatos hayan perdido ante la lucha contra la conciencia racional, pudieron establecer el tema del mito como un tópico que vale la pena estudiar y que seguirá eternamente presente en ellos. Despiertan en el lector *"oscuros aspiraciones de eternidad e infinito, de comunión universal y de solidaridad humana, de autenticidad y pureza, que arraigan, como en su fundamento, en la pasión, el alma y la sangre, que dominan la muerte y prevalecen sobre las limitaciones del mundo"*³¹⁷. Suficiente para que sigan transitando a través del tiempo y el espacio por todos los rincones del mundo. Gracias María Luisa Bombal.

³¹⁷ Goic, Op. Cit., p.20.

BIBLIOGRAFÍA

a) *Bibliografía primaria*

- Bombal, María Luisa “Las islas nuevas”, en *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 179-203.
- _____ “El árbol”, en *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 205-218.
- _____ “Trenzas”, en *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 219-226.
- _____ “Lo secreto”, en *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 227-232.
- _____ “La historia de María Griselda”, en *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 233-258.

b) *Bibliografía teórica*

- Aguilera, Francisco “Para una teoría del mito: (casi, propiamente, una introducción)” en *Revista Chilena de Humanidades*, Universidad de Chile, N° 11, 1990, pp. 11-21.
- Bachelard, Gastón *Fragmentos de una poética del fuego*. México, Paidós, 1992, 190 pp.
- Caillois, Roger *El hombre y lo sagrado*. México, Fondo de Cultura Económica, 1996, 189 pp.
- Cassirer, Ernst *Filosofía de las formas simbólicas*. Volumen I: *El lenguaje*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- _____ *Filosofía de las formas simbólicas*. Volumen II: *El pensamiento mítico*. México, Fondo de Cultura Económica, 1971.
- Chevalier, Jean *Diccionario de símbolos*. Barcelona, Editorial Herder, 1988, 1107 pp.
- Diez del Corral, Luis *La función del mito clásico en la literatura contemporánea*. Madrid, Editorial Gredos, 1957, 248 pp.
- Dorfles, Gillo *Estética del mito*. Venezuela, Editorial Tiempo Nuevo S.A., 1967, 120 pp.

- Eliade, Mircea *El mito del eterno retorno*. Madrid, Alianza Editorial, 1985, 174 pp.
- _____ *Mito y realidad*. Madrid, Ediciones Guadarrama, 1973, 239 pp.
- _____ *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona, Editorial Piados, 1998, 191 pp.
- Frye, Northrop "Crítica arquetípica: teoría de los mitos" en *Anatomía de la crítica*. Caracas, Monte Ávila, 1991, pp. 175-315.
- Gadamer, Hans-Georg *Mito y razón*. Barcelona, Paidós, 1997, 133 pp.
- Grassi, Ernesto *Arte y mito*. Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión SAIC, 1968, 181 pp.
- Gusdorf, Georges *Mito y metafísica*. Buenos Aires, Editorial Nova, 1960, 290 pp.
- Jesi, Furio *Literatura y mito*. Barcelona, Barral Editores, 1972, 267 pp.
- Jung, Carl G. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Barcelona, Paidós, 1997, 182 pp.
- _____ *El hombre y sus símbolos*. Luis de Caralt Editor, Barcelona, 1997, 336 pp.
- Morales, Leonidas *Género y discurso: el problema del testimonio*. MAPOCHO, N° 46, segundo semestre, 1999, pp. 167-176.
- Peñuelas, Marcelino *Literatura y mito*. Barcelona, Barral Editores, 1972, 263 pp.
- Ricoeur, Paul "El lenguaje de la fe" en *El lenguaje de la fe*. Ediciones Megápolis, 19, pp. 30-48.
- Tacconi de Gómez, María *Categorías de lo fantástico y constituyentes del mito en textos literarios*. Tucumán, Argentina, Universidad Nacional de Tucumán Facultad de Filosofía y Letras, 1995, 224 pp.
- Mogk, Eugen *Mitología nórdica*. Barcelona, Editorial Labor S.A., 1932, 129 pp.

c) *Bibliografía crítica*

- Adams, M. Iam *Three Authors of Alienation. Bombal, Onetti, Carpentier*, University of Texas Press • Austin and London, pp. 15-35, 1975.
- Agosín, Marjorie "Las islas nuevas o la violación de lo maravilloso". *Hispania*, N° 67, diciembre, 1984, pp. 577-584.
-
- "Hacia una poética del fracaso o la negación del deseo en las obras de María Luisa Bombal" en *Silencio e imaginación (Metáforas de la escritura femenina)*, Editorial Katún S. A., México, 1986, pp. 33-48.
-
- "Trenzas de María Luisa Bombal o el cabello degradado" en *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX, II Simposio Internacional de Literatura, Tomo II*, Editorial Ludovico, 1986, pp. 333-338.
- Alonso, Amado "Aparición de una novelista". *Nosotros*, N° 3, Año I, 1936, pp. 241-256.
- Baker, Armand F. "El tiempo y el proceso de individuación en *La última niebla*". *REVISTA IBEROAMERICANA*, N° 135-136, abril-septiembre, 1986, pp. 393-415.
- Bianchi, Soledad "María Luisa Bombal o una difícil travesía (Del amor mediocre al amor pasión)". *ATENEA*, N° 451, 1985, pp. 175-192.
- Bianco, José "Sobre María Luisa Bombal". *VUELTA*, N° 39, 1984, pp. 26-27.
- Bombal, María Luisa "Selección de cartas" en *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 342-384.
- Borges, Jorge Luis "La amortajada". *SUR*, N° 47, 1938, pp. 80-81.
- Borinsky, Alicia "El paisaje de la apatía" en *Apreciaciones críticas*, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1987, pp. 31-42.

- Campano, María Isidora "La dualidad determinante en la Historia de María Griselda, de María Luisa Bombal". REVISTA DE HUMANIDADES, N° 7, 2000, pp. 103-110.
- Campbell, Margaret "The vaporous world of María Luisa Bombal". HISPANIA, N° 3, 1961, pp. 415-419.
- Castellanos, Rosario "María Luisa Bombal y los arquetipos femeninos" en *Mujer que sabe latín*, Editorial Sepsetentas, México D. F., 1972, pp. 144-149.
- Cortés, Darío A. "Bibliografía de y sobre María Luisa Bombal". HISPANIC JOURNAL, N° 1, II, 1980, pp. 125-142.
- _____ "El cuento-ensayo de María Luisa Bombal" en *Apreciaciones críticas*, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1987, pp. 43-50.
- Cortés Larrieu, Norman "María Luisa Bombal: su lugar en la novelística hispanoamericana". NUEVA REVISTA DEL PACÍFICO, N° 15-16, 1980, pp. 1-7.
- Díaz, Gwendolyn "Desire and Discourse in María Luisa Bombal's New Islands". *Hispanófila*, N° 112, 1994, septiembre, pp. 51-63.
- Dölz-Blackburn, Inés "Elementos narrativos tradicionales en la obra de María Luisa Bombal y su relación con motivos folklóricos universales" en *Apreciaciones críticas*, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1987, pp. 51-71.
- Drago, Gonzalo "La generación chilena de 1938". ALEPH, Colombia, N° 67, octubre-diciembre, 1988, pp. 28-32.
- Emilfork, Leonidas "El perdón y la escritura: al margen de una obra de María Luisa Bombal" en *Apreciaciones críticas*, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1987, pp. 72-81.
- Fernández, Magali *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*. Madrid, Pliegos, 168 pp.

- Fernández, Óscar *El árbol y la hoja en dos cuentos: El árbol de María Luisa Bombal y The Last Leaf de O. Henry*, The University of Iowa, Iowa, p. 3. Texto disponible en la *Sala de Referencia* de la Biblioteca Nacional, Santiago de Chile.
- Gálvez Lira, Gloria *María Luisa Bombal: realidad y fantasía*, Scripta Humanística, 1986, 121 pp.
- Gligo, Agata *María Luisa (sobre la vida de María Luisa Bombal)*, Editorial Andrés Bello, Santiago, 1985, 193 pp.
- Goic, Cedomil “La última niebla” en *La novela chilena. Los mitos degradados*, Editorial Universitaria, Santiago, 1997, págs. 167-186 y bibliografía: pp. 237-241.
- Gómez Sicre, José “La escritora en la niebla”. AMÉRICAS, Washington, 1981, N° 2, pp. 49-51.-
- Guerra, Lucía *Apreciaciones críticas*, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1987, 280 pp.
- _____ *La narrativa de María Luisa Bombal: Una visión de la existencia femenina*, Editorial Playor, España, 1980, 205 pp.
- _____ “Estrategias discursivas en la narrativa de la mujer latinoamericana”. ESCRITURA, Caracas, XVI, N° 31-32, enero-diciembre, 1991, pp. 115-122.
- _____ “Pasividad, ensoñación y existencia enajenada (Hacia una caracterización de la novela femenina chilena)”. ATENEA, N° 438, 1978.
- _____ “Estética fantástica y mensaje metafísico en Lo secreto de María Luisa Bombal” en *Apreciaciones críticas*, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1987, pp. 82-87.
- Guerrero Baeza, Patricia “Helena, la encarnación de la fatalidad”. SIGNOS, N° 43-44, 1988, pp. 75-88.

- Gullón, Ricardo "Romance y novela lírica" en *Apreciaciones críticas*, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1987, pp. 88-98.
- Hermosilla, Julia "Lectura interpretativa de Las trenzas de María Luisa Bombal". ESTUDIOS FILOLÓGICOS, N° 10, 1974-1975, pp. 81-92.
- Hopfe, Karin "María Luisa Bombal: La última niebla" en *Apropiaciones de realidad en la novela hispanoamericana de los siglos XIX y XX*, Ediciones de Iberoamérica, Frankfurt • Madrid, 1994, pp. 229-241.
- Ívelic, Radoslav "Bases críticas para una valoración de la novela chilena". AISTHESIS, N° 3, pp. 45-93.
- Kostopulos-Cooperman, Celeste *The Lyrical Vision of María Luisa Bombal*, Tamesis Book Limited, London, 1988, 84 pp.
- Lagos-Pope, María-Inés "Silencio y rebeldía: hacia una valoración de María Luisa Bombal dentro de la tradición de escritura femenina" en *Apreciaciones críticas*, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1987, pp. 119-135.
- Loubet, Jorgelina "María Luisa Bombal y el realismo mágico". BOLETÍN DE LA ACADEMIA ARGENTINA DE LETRAS, N° 207-208. Tomo LIII, enero-junio, 1988, pp. 125-134.
- Marting, Diane "La crítica feminista literaria y la novela no-realista: María Luisa Bombal y Luisa Valenzuela" en *Evaluación de la literatura femenina de Latinoamérica, siglo XX, II Simposio Internacional de Literatura, Tomo I*, Editorial Universitaria Centroamericana-EDUCA, Costa Rica, 1985, pp. 49-57.
- Mattalía, Sonia "De impúber a mujer: aprendizajes de la memoria y la escritura (María Luisa Bombal y Clarice Lispector)". ANALES DE LA LITERATURA HISPANOAMERICANA, N° 28, 1999, pp. 979-997.

- Méndez R., Adriana "El lenguaje de los sueños en La última niebla: la metáfora del eros". REVISTA IBEROAMERICANA, N° 168-169, Volumen LX, julio-diciembre, 1994, pp. 935-943.
- Miranda, Consuelo *María Luisa Bombal con el corazón al aire puro*, Editorial La Noria, 1985, 93 pp.
- Mora, Gabriela "Rechazo del mito en 'Las islas nuevas' de María Luisa Bombal" en *En torno al cuento de la teoría general y su práctica en Hispanoamérica*, Editorial Danilo Abero Vergara, Buenos Aires, Argentina, 1993, pp. 191-203.
- _____ "Las islas nuevas: o el ala que socava arquetipos" en *Apreciaciones críticas*, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1987, pp. 102-174.
- Munnich, Susana *La dulce niebla*, Editorial Universitaria, Santiago, 1991, 118 pp.
- Natella, Arthur "El mundo literario de María Luisa Bombal" en *Cinco aproximaciones a la narrativa hispanoamericana contemporánea*, Editorial Playor, Madrid, 1977, pp. 133-159.
- Orozco V., María Jesús "La forma autobiográfica como configuración del discurso literario femenino en la narrativa de Marta Brunet, María Flora Yáñez, María Luisa Bombal y Carolina Geel". ANALES DE LITERATURA HISPANOAMERICANA, N° 23, 1994, pp. 295-313.
- _____ "Tradición y ruptura: sobre el personaje femenino en la narrativa chilena (1923-1980)". MAPOCHO, N° 36, segundo semestre, 1994, pp. 89-100.
- Peña Muñoz, Manuel "La presencia del mar en el cuento Lo Secreto de María Luisa Bombal". NUEVA REVISTA DEL PACÍFICO, Valparaíso, N° 4, 1976, pp. 28-47.

- _____ "El árbol: liberación y marginalidad". NUEVA REVISTA DEL PACÍFICO, N° 15-16, 1980, pp. 8-28.
- _____ "Conversaciones con María Luisa Bombal (Tres cartas, un prólogo y un posavasos)". MAPOCHO, N° 38, segundo semestre, 1995, pp. 245-264.
- Promis, José "La última niebla en el contexto novelesco de 1930/1935" en *Literatura chilena. CREACIÓN Y CRÍTICA*, XXIX, julio-septiembre, 1984, pp. 2-4.
- _____ "La técnica narrativa de María Luisa Bombal" en *Apreciaciones críticas*, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1987, pp. 201-210.
- Ramírez Arancibia, Julia "Dos relatos desconocidos de María Luisa Bombal". NUEVA REVISTA DEL PACÍFICO, N° 4, 1976, pp. 128-131.
- _____ "El mito de la tierra madre en La amortajada de María Luisa Bombal". NUEVA REVISTA DEL PACÍFICO, N° 29-30, 1986, pp. 151-165.
- Román-Lagunas, Jorge "La novela chilena: Estado de investigaciones y fuentes generales de información". ATENEA, N° 24, noviembre, 1984, pp. 103-118.
- Rubio, Patricia "Escritoras Chilenas. Novela y cuento". Santiago, Cuarto Propio, 1999.
- Santini, Adrián *La migración del símbolo*. Santiago, RIL Editores, 2000, 209 pp.
- Salvarani, Silvana "La narración poética de María Luisa Bombal". ACADEMIA, N° 12, 1985, pp. 185-199.
- Sarrochi C., Augusto "La narrativa femenina chilena contemporánea". SIGNOS, Vol. XXVI, N° 33-34, pp. 83-91.
- Schulz, Bárbara "La visión andrógina en El árbol, de María Luisa Bombal". ESTUDIOS FILOLÓGICOS, N° 27, Valdivia, 1992.

- Sepúlveda-Pulvirenti, Emma “María Luisa Bombal y el silencio” en *Apreciaciones críticas*, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1987, pp.230-236.
- Sibbald, K.M. “Bajo índice de narratividad, ambigüedad narrativa e ideología feminista en El árbol de María Luisa Bombal” en *Apreciaciones críticas*, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1987, pp. 237-243.
- Solotarevsky, Myrna “Antígona y Creonte en textos de María Luisa Bombal” en *Apreciaciones críticas*, Bilingual Press, Tempe, Arizona, 1987, pp. 244-256.
- Sosnowski, Saúl “El agua, motivo primordial en La última niebla”. CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, N° 277-278, julio-agosto, 1973, pp. 365-374.
- Teitelboim, Volodia “Sobre la antología del 35 y la generación del 38”. REVISTA CHILENA DE LITERATURA, N° 42, agosto, 1993, pp. 251-263.
- Thomas Dublé, Eduardo “El tema del viaje en tres novelas chilenas contemporáneas”. SIGNOS, N° 43-44, Vol. XXXI, primer y segundo semestre, 1998, pp. 37-58.
- Valdés, Adriana “Las novelistas chilenas (Breve visión histórica y reseña crítica)”. AISTHESIS, N° 3, pp. 113-130.
- Vidal, Virginia “La abeja de fuego en la cocina”. MAPOCHO, N° 38, segundo semestre, 1995, pp. 265-279.

d) Entrevistas

- Agosín, Marjorie "Entrevista con María Luisa Bombal". THE AMERICAN HISPANIST, N° 21, noviembre, 1977, pp. 5-6.
- Bombal, María Luisa "En Nueva York con Sherwood Anderson". LA NACIÓN, Buenos Aires, 08 de octubre de 1939, p. 3.
- Calderón, Alfonso "María Luisa Bombal: Los poderes de la niebla" en *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 429-435.
- Chrzanowski, Joseph "Abrir brechas, destapar silencios. Entrevista a Lucía Guerra". ANALES DE LITERATURA HISPANOAMERICANA, N° 25, 1996, pp. 325-333.
- Guerra, Lucía "Entrevista a María Luisa Bombal". HISPANIC JOURNAL, N° 2, 1982, pp. 119-127.
- Merino, Carmen "Regresa a Chile María Luisa Bombal: Entrevista exclusiva" en *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 389-391.
- _____ "Una mirada al misterioso mundo de María Luisa Bombal" en *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 403-409.
- Laso, Martín "María Luisa Bombal: Para poder escribir debo estar contenta" en *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 451-456.
- Gálvez, Gloria "Entrevista con María Luisa Bombal". HISPANIA, N° 1, 1985, pp. 116-118.
- Vergara, Mario "María Luisa Bombal: La escritora que busca el secreto del subconciencia" en *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 385-388.
- Vial, Sara "María Luisa Bombal: Sólo quise llegar al corazón de todos". LA PATRIA, Santiago, 21 abril de 1974 pp. 6 y 7. Suplemento.

-
- Zaragozas, Cecilia “María Luisa Bombal: Prepara ciclo de temas históricos” en *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1997, pp. 423-428.
- “María Luisa Bombal: Chile nunca morirá porque es país de poetas”. LA NACIÓN, Santiago, 21 de octubre de 1971
- e) Periódicos*
- Alone “La historia de María Griselda de María Luisa Bombal”. EL MERCURIO, Crónica Literaria, 28 de noviembre de 1976.
- Blanco, Guillermo “Y para qué, para qué”. Revista HOY, 14-20 de mayo de 1980.
- Cárdenas, María Teresa “María Luisa Bombal: Todos los muertos que queremos, están vivos”. EL MERCURIO, Revista de Libros, 15 de septiembre de 1991.
- Durán, Fernando “María Luisa Bombal: La historia de María Griselda”. EL MERCURIO, Valparaíso, 13 de marzo de 1977.
- Edwards, Jorge “Intimidades literarias”. LA TERCERA, 09 de mayo de 1980, p. 3.
- Ibáñez Langlois, J. Miguel “El pago de Chile”. EL MERCURIO, mayo de 1980, p. E3.
- Mr. Q “María Luisa Bombal: Una escritora de armas tomar”. LA PROVINCIA, 02 de mayo de 1989, p. 3.
- Valente, Ignacio “María Luisa Bombal: La historia de María Griselda”. EL MERCURIO, 05 de diciembre de 1976.
-
- “La última niebla”. EL MERCURIO, 05 de octubre de 1969.
- Vial, Sara “María Luisa y Matos Rodríguez”. LA PRENSA, 12 de marzo de 2000, p. 3.
- “Escritora protagonizó baleo en pleno centro de Santiago”. LA HORA, 25 de enero de 1941.

f) Tesis

- Mora Cruz, Gabriela *María Luisa Bombal*. Memoria de prueba para optar al título de Profesor de Estado en la Asignatura de Castellano. Universidad de Chile, Santiago, 1954, 104 pp.
- De Simone, Mónica *El decir poético en la obra de María Luisa Bombal*. Tesis, Licenciatura en Estética, Universidad Católica, Santiago, 1990, 82 pp.
- Escandón, María *El viaje mítico de la heroína en la obra de María Luisa Bombal*. Tesis, Magíster en Letras, Universidad Católica, Santiago, 1994, 99 pp.
- Campano, María Isidora *María Luisa Bombal: Una mujer en símbolos*. Trabajo para optar al grado académico de Licenciado en Humanidades con Mención en Lengua y Licenciatura Hispánicas, Universidad de Chile, Santiago, 1998, 58 pp. Prof. Patrocinante: Guillermo Gotschlich.
- Labra Abrigo, Paula *La belleza como maldición en la historia de María Griselda de María Luisa Bombal*. Trabajo para optar al grado académico de Licenciado en Humanidades con Mención en Lengua y Licenciatura Hispánicas, Universidad de Chile, Santiago, 1998, 78 pp. Prof. Patrocinante: Guillermo Gotschlich.
- Hwa Kim, Jung *El anhelo erótico de los personajes femeninos de María Luisa Bombal*. Tesis para optar al grado de Magíster en Literatura c/M en Literatura Hispanoamericana y Chilena. Universidad de Chile, Santiago, 1998, 77 pp. Prof. Patrocinante: Leonidas Morales.