

## Apuntes sobre la naturaleza y la muerte en “El árbol” (1939) de María Luisa Bombal

---

Gerardo Ferreira  
(Universidad de la República, Uruguay)<sup>1</sup>

**Resumen:** La Naturaleza y la Muerte, dos tópicos tan caros a la obra de María Luisa Bombal, se erigen como pilares centrales en el cuento “El árbol” (1939). Allí, la autora se vale de ambos conceptos de manera estratégica para romper con los mandamientos sociales de la época de una forma solapada, aunque potente. Las heroínas de Bombal necesitan controlar las historias a la que están expuestas y ese será el punto de partida para ingresar a la profundidad de sus conclusiones en este cuento. Desde esta perspectiva, la escritora chilena fue capaz de contar historias que casi ninguna mujer se animó a contar.

**Palabras clave:** Naturaleza, Muerte, María Luisa Bombal, Mandamientos sociales.

**Abstract:** Nature and Death, two topics so expensive to the work of María Luisa Bombal, are erected as central pillars in the story “The tree” (1939). There, the author is strategically using both concepts to break with the social commandments of the time in an underhanded, although powerful way. Bombal’s heroines need to control the stories they are exposed to and that will be the starting point to enter the depth of their conclusions in this tale. From this perspective, the Chilean writer was able to tell stories that almost no woman dared to tell.

**Keywords:** Nature, Death, María Luisa Bombal, Social Commandments.

*Recibido:* 13 de abril. *Aceptado:* 5 de setiembre.

---

1. Licenciado en Letras egresado de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR. En este momento cursa allí la Maestría en Ciencias Humana, op. Literatura Latinoamericana y la Tecnicatura Universitaria en Corrección de Estilo. En ficción y poesía ha publicado: *Imagina el desierto* (2009), *La sensación es un lugar* (2013) y *Continuidades* (2019), y es coautor del libro *Horacio Quiroga: contexto de un crítico cinematográfico [1918-1931]*, proyecto de investigación financiado por la Biblioteca Nacional (2014). Obtuvo dos veces la beca FEFCA del MEC: En Formación (2013, Chile) y en Creación (2016, Argentina). Escribe sobre audiovisual en la revista digital *Sotobosque*, y durante años trabajó para la sección cultural de *La Diaria*. En la actualidad escribe para *El País Cultural* y desde 2019 lleva adelante un emprendimiento personal llamado *El Andén*: tutoría personalizada de escritura, dedicado a la escritura académica y a la creativa.

## Introducción

*Imaginar será siempre más grande que vivir.*

Gastón Bachelard

A cuarenta años del fallecimiento de la escritora chilena María Luisa Bombal (1910-1980) [de aquí en más MLB], vale la pena invocar el recorrido de su escritura. La crítica de los 80, en parte impulsada por el coletazo de su muerte, en su momento sentó las bases para esta relectura de su obra. Las circunstancias vitales le permitieron a MLB tener una formación educativa de primer nivel en el exterior (Paris) y ese fue un aspecto relevante para su desarrollo en el campo literario.<sup>2</sup> A su vez, su pasaje por Buenos Aires, donde formó parte del grupo cercano a la copetuda revista *Sur*, le permitió darse a conocer dentro de los círculos literarios y artísticos de una ciudad en plena ebullición cosmopolita.<sup>3</sup>

El hecho de haber vivido treinta años en EE.UU. la posicionó en un lugar de privilegio internacional, vinculándose directamente con artistas de diversa índole. Si bien en Buenos Aires estableció puentes con el mundo del cine –no solo ejerciendo la crítica cinematográfica, sino también a través de la escritura de guiones (*La casa del recuerdo*, de Luis Saslavsky, 1939)–, fue en Norteamérica donde verdaderamente desarrolló esa veta con otra libertad, al tiempo que se ampliaron las posibilidades de su obra literaria. Tan es así que escribió por encargo *House of Mist* (1947, una reescritura alternativa de *La última niebla*) para ser dirigida por John Huston, amigo de la escritora.<sup>4</sup>

Creemos que el nomadismo que la mantuvo en tránsito durante tanto tiempo, lejos de su país, influyó de manera lateral en la recepción de su obra. Recién hacia la dé-

---

2. Su tesis final en la Facultad de Letras de la Universidad de la Sorbona (Francia) fue sobre la obra de Prosper Merimée, lo cual le valió el curioso sobrenombre de *Madame Merimée*, inventado por su amigo Pablo Neruda. Además, el mote también aplicaba a nivel estético: “Pablo se enojaba conmigo; me decía Madame Merimée porque soy una clásica y maniática perfeccionista de la forma y estilo de mis novelas y cuentos” (Agosín, 1977).

3. Aquí contó con el apoyo de figuras nominales como Jorge Luis Borges, quien hizo una crítica oportuna y muy favorable a propósito de *La amortajada* en el N° 47 de *Sur*: “Libro de triste magia, deliberadamente suranné, libro de oculta organización eficaz, libro que no olvidará nuestra América” (Bianco, 2006 257).

4. Así lo cuenta él: “iba a producirla Paramount. Cuando los estudios le pagaron el guion, en una fuerte cantidad para la época [...]; María Luisa hizo una fiesta en su casa y fuimos todos, allí estaban sus amigos, Dolores (del Río), Helen Hayes, Lauren Bacall, Bogart... Recuerdo que era muy requerida por Jack Kerouac, William Burroughs y Gregory Corso [...]. Esa casa se la habían cedido los estudios como parte del contrato, pero luego María Luisa la compró [...]. María Luisa tenía muy buen humor, y secretamente siempre tuvimos el deseo de filmar *House of Mist*. Pero no llegamos a hacerlo. Eran tiempos nada de fáciles los de entonces en Hollywood. Años después [...] yo estuve dispuesto a filmarla en México. Me llamó Dolores del Río que tenía los productores y me propuso dirigirla, con ella en el estelar; yo acepté de inmediato, primero, porque conocía la obra y era amigo de María Luisa, y segundo, porque nunca había dirigido a Dolores. Sin embargo, al final, Paramount, que tenía los derechos, no quiso ceder el *script*. Nunca la han filmado” (Verdugo, 2007).

cada del 70, en su regreso definitivo a Chile, comenzó a darse a conocer de otra forma, ya no solo como autora consagrada, o “la Bombal” Hollywoodense como prolongación de un mito, sino también como la persona sencilla que fue MLB. Si bien en su época fue muy respetada y ponderada por el circuito literario, se la consideraba una especie de escritora invisible, pese a sus palmares. Desde lo literario, sus personajes supieron plantar una semilla en el fondo de la tierra para que fuese recogida por nuevas generaciones de lectores con abono crítico fresco, para hacerla crecer cuando el momento fuera propicio. En ese sentido, nuestros apuntes intentan explorar el tratamiento que se hace de la Naturaleza y de la Muerte –asuntos tan caros a toda la obra de MLB–, en el cuento “El árbol” (1939).

### La casa en un árbol imaginario

La historia que se desarrolla en el cuento “El árbol” (1939) es contada por Brígida, fiel representante de las heroínas Bombalianas y cuyos rasgos principales comparte, a saber: rechazo afectivo (en este caso el de su marido Luis); proyección de un mundo idealizado a partir de una imposibilidad o conflicto interior (matrimonio no correspondido y bloqueo de la autorrealización); soledad e incompreensión de su entorno (su padre la denigra por considerarla “retardada” y no tiene amigas); juventud atemporal (la niña, la adolescente y la adulta parecen ser la misma entidad que perdura); y una belleza que puede considerarse “rara” y difícil de transmitir sin patentizar la intensidad sensorial de su mundo interior (la naturaleza).

Bajo la modalidad de un narrador personaje con alternancia en tercera persona, Brígida nos lleva al pasado a través de una serie de análisis intercaladas de manera inteligente en el presente de la narración, y nos habla desde un lugar *superado*, aunque no sin evidencia de dolor. En este caso, la memoria opera como una pala mecánica en la mente de la protagonista, una maquinaria activada para extraer hasta el último sedimento de una vivencia que se quiere dar por concluida.<sup>5</sup> Siguiendo el procedimiento de cavado, afiliamos al punto de vista de Walter Benjamin, para quien la memoria:

[...] no es un instrumento para explorar el pasado sino su escenario. Quien aspira a aproximarse a su propio pasado enterrado debe comportarse como un hombre

---

5. No solo como el cierre de un proceso personal que busca su exorcismo o liberación, sino también de una despedida desde lo identitario. Esta puede manifestarse en clave de perdón individual (como es el caso de Brígida) o transformado en un ajuste de cuentas con el pasado colectivo. Esta última interpretación se ve claramente en la estructura formal de *La amortajada*, donde Ana María recibe uno a uno a sus deudos (con quienes mantiene viva una historia) para un encuentro final, desde su perspectiva. En esta novela, la procesión de hechos y recuerdos narrados desde la muerte conformarían una urdimbre narrativa tejida de varios niveles performativos, como si fueran parte de un canto rapsódico. Así, vemos que “la protagonista está «atada» a sus vivencias y su descenso final solo ocurrirá hasta que termine de desatar y narrar el último de los nudos vitales” (Carggiolis Abarza, 185).

que cava. [...] No deben tener miedo de volver una y otra vez sobre una misma situación; esparcirla como se esparce tierra, removerla como se remueve la tierra (2016 79).

Casualmente este cuento nos habla de la tierra y de lo que puede suceder al removerla. Desde el comienzo la figura de Brígida se nos presenta como la menor de seis hermanas y la única de ellas que no sabe nada del arte musical, tras haber abandonado los estudios —justamente— por falta de memoria, según confiesa. Con el paso del tiempo su incompetencia había conseguido defraudar a su padre, quien finalmente la califica de “retardada” y cuestiona duramente su madurez, ya que aún jugaba a las muñecas con dieciséis años. Como vemos, el desprecio afectivo forma parte del condicionamiento social al que está sometida Brígida, ya no solo como mujer —lo cual la colocaba en el espacio doméstico, dominado por la órbita de lo sensible frente a lo utilitario masculino—, sino que su imagen se veía resentida a nivel social por la falta de una educación formal básica, imposibilitando que fuera una candidata interesante para contraer matrimonio. La curiosa forma de asimilar ese estado de situación, dado que además no tenía amigas (“todo el mundo se aburría con ella”), es la apropiación del lugar marginal: “¡Qué agradable es ser ignorante! ¡No saber exactamente quién fue Mozart...!” [...] Era tan tonta como linda, decían. Pero a ella nunca le importó ser tonta...”<sup>6</sup>

Por otro lado, si el aprendizaje musical forma parte de los mandamientos familiares (por nombrar uno apenas), la evasión exprofeso de Brígida a este punto en particular habilita una lectura a favor de la construcción de una identidad propia que cuestione la figura paternal/patriarcal como eje de las significaciones sociales y sus roles (Masiello, 1985). Este comportamiento, a su vez, será un motor que permanecerá encendido pero en *mute* durante todo el cuento hasta el desenlace final donde se activará su verdadero sonido. Es recurrente en la obra de MLB el tema de la comunicación sensorial y el de la música como vías para transmitir claves ocultas que permitan al lector leer acceder a esa otra realidad y merecería un trabajo aparte dado que aquí no podremos abordarlo.<sup>7</sup>

---

6. Lo “retardado” en Brígida se opone a la inteligencia de Anita, hija de Ana María en “La historia de María Griselda”, tanto desde el punto de vista maternal como desde la protagonista: “¡Tiene un cerebro privilegiado esta muchacha! Era la frase con que todos habían acuñado a Anita desde que esta tuvo uso de razón. Y ella [Ana María] se había sentido orgullosa de aquella hija extraordinaria delante de la cual vivió, sin embargo, eternamente intimidada”. Sin embargo, si bien Anita utiliza una estrategia diferente a la de Brígida, no le permitía liberarse de la sumisión dentro del sistema patriarcal, sino todo lo contrario, lo termina por validar: “—No quiero ser inteligente, no quiero ser orgullosa y no quiero más marido que [a] Rodolfo y lo quiero así como es, insignificante y todo” (Bombal, 1946).

7. En cuanto al aprendizaje sobre el arte musical en sus personajes, basta recordar a Yolanda, protagonista de “Las islas nuevas”, cuyas notas de piano se transforman en la banda sonora del cuento, propiciando la ambientación de lo fantástico. Por otra parte, gracias a ese canto Yolanda logra atraer a Juan Manuel, asociando esta habilidad al famoso mito de las sirenas (Mora, 1985). Lucía Guerra opina que la estructura del cuento, es decir las sensaciones producidas a partir de la música, constituyen un acto inconsciente de la “memoria involuntaria” (citando la obra de Proust), entendiendo que el recuerdo no se produce de manera consciente, sino como resultado de la estimulación de sensaciones” (1985 94).

En este cuento no es menor la intervención musical como recurso discursivo. Durante la narración la música nos remite a las estaciones del año y transporta a Brígida a diferentes estados de conciencia mientras indaga en el pasado. Por ejemplo, Mozart simboliza el invierno y los años juveniles en los que transitaba “por un puente suspendido sobre un agua cristalina que corre en un lecho de arena rosada [...] por donde ella baja entre una doble fila de lirios de hielo”. Beethoven simboliza la primavera, el mar y la luna; y Chopin simboliza el verano, la lluvia cayendo “sobre un tejado de plata”. Fuera de los márgenes del texto, pudimos comprobar que Bombal reconoce estas filiaciones y sus correspondencias.<sup>8</sup> Para Ostria González, las variaciones o movimientos musicales planteados en el cuento representan tres ensoñaciones vinculadas “íntimamente a imágenes dominadas por la imaginación del agua” (2013 114). Esta identificación elemental con relación al agua, aplicada a otros textos de la autora, se puede asemejar a la constante aparición de la niebla, la lluvia, el mundo vegetal, los animales, los ciclos climáticos, y “constituyen el nexo –en tanto que elementos sofrónicos– entre la realidad y la ensoñación, y componen los símbolos de las pasiones, angustias y desilusiones de los actantes” (Llurba, 2002 8).

Sumado al influjo paterno se encuentra la notoria presencia del marido de Brígida, Luis, que a su vez es amigo íntimo del padre y representa, por doble partida, el aparato mandatorio, racional y carente de afecto al que se ve sometido la protagonista. Luis se avergüenza de su joven esposa, “se apartaba de ella para dormir”, “le sonreía con una sonrisa que ella sabía maquinal. La colmaba de caricias de las que él estaba ausente”. Ante este nuevo escenario de rechazo, el narrador acusa recibo, tal como nosotros, y se pregunta varias veces durante el relato: “¿Por qué se había casado con ella?”. Brígida ensaya una posible respuesta: a su lado no sentía culpable de ser tal cuál era: “tonta, juguetona y perezosa. [...] no se había casado con Luis por amor”. El narrador cava un poco más allí donde Brígida no es capaz de llegar y, en un párrafo fundamental, asevera una hipótesis clave para entender la posterior inclusión del elemento natural (el árbol) como llave que romperá la pasividad femenina:

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 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.

---

8. “A mí antes me gustaba mucho la música clásica. Con mi marido en Estados Unidos pasábamos horas escuchando música clásica, y ahora no la puedo oír porque me pone demasiado triste. Mozart siempre me inspiró el juego, la alegría despreocupada de la niñez, porque él nunca dejó también de ser un niño, mientras que Chopin es la pasión, el sentimiento y Beethoven el horror final, el sufrimiento, ese drama que yo no puedo definir” (Guerra, 1996).

Una mujer no amada es una mujer muerta en la escritura de MLB.<sup>9</sup> La oposición paradigmática de este razonamiento en cuanto a la vivencia del personaje se da en el caso de María Griselda, que invierte totalmente el modelo planteado: es tan bella que nadie puede ser feliz a su lado: “Su belleza es también un estigma, los maravilla a todos, pero solo produce la desgracia ¡Tan sola ella siempre!” (Bombal, 1946). La complejidad de María Griselda es tal que sin dudas conforma la entidad escritural más importante en la obra de MLB. Por un lado, el atributo de la belleza como maldición la vuelve irresistible tanto para hombres (que se enamoran de ella solo con verla) como para mujeres (que quieren ser igual de bellas a cualquier costo). En este sentido, María Griselda encarna el ideal de mujer creado por el patriarcado, como un “deber ser” para sus pares pero siendo totalmente infeliz como sujeto que representa ese valor que la han impuesto (Clark, 2010). Y por otro lado, no solo los humanos se enamoran de ella, sino también la naturaleza, y en esa cara de la moneda es donde se la asocia con una diosa perteneciente al reino vegetal. Las energías cósmicas de la mujer (representadas a través de epifanías que revelan el carácter mágico de un reconocimiento: el árbol en este cuento, el ala oculta de Yolanda en *Las islas nuevas*, el embarazo de Ana María en *La amortajada*), sumado al universo natural-textil donde el cuerpo se hace uno con la Madre Tierra (siendo la muerte parte del ciclo que propicia su unión con el cosmos), construyen el arquetipo femenino en la escritura de MLB (Carggiolis Abarza, 2012). Pero María Griselda, como veremos, no será la única que encuentre la armonía con la naturaleza.

Volviendo a Brígida. Su convivencia difícil con Luis, la tristeza y vaciedad de una vida conyugal de la que es prisionera, solo logra disiparse en un lugar específico de la casa, el cuarto de vestir. Este espacio se contrapone simbólicamente a la realidad vivencial que Brígida experimenta en el dormitorio (Llurba, 1992): “apenas pasaba al cuarto de vestir, su tristeza se disipaba como por *encanto*”. Señalo la palabra encanto puesto que en este sitio la realidad se transforma de manera mágica (ya que similar a un mundo sumido en un acuario) y crea un escenario alternativo en el que Brígida, no solo encuentra consuelo, sino en el que efectivamente trata de vivir: “El cuarto se llenaba instantáneamente de discretos ruidos y discretas presencias, de pisadas misteriosas, de aleteos, de sutiles chasquidos vegetales, del dulce gemido de un grillo escondido [...]. ¡Qué agradable era ese cuarto!”. Aquí Brígida toma contacto con el pasado, se desconecta del presente y se exaltan los aspectos imaginativos del personaje, así como su inmadurez para no afrontar la realidad que la circunda y oprime. Pero esta sería una lectura inocente acerca de ese cuarto y lo que verdaderamente produce en ella.

---

9. La muerte de Regina en *La última niebla*, la de Ana María en *La amortajada*, el suicidio de Silvia en *La historia de María Griselda*, son algunos ejemplos que confirman esta especie de máxima fatal que rige sobre la constelación de las heroínas Bombalianas.



En ese cuarto Brígida reconstruye su identidad como mujer fuera del espacio racional, “se refugia en otro *logos* que promueve una nueva subjetividad, fuera de la experiencia cotidiana [...] y supone una invitación al anti *logos*” (Masiello, 1985 821). Si el *logos* es el padre/Luis/los mandatos sociales/las contingencias vitales/lo racional/lo real, etc., narrar desde el anti *logos* permite la alteración del orden simbólico, afirmando por otro camino la autonomía del ser. De esta forma, el cuarto de vestir propicia la manifestación del discurso onírico, la pasividad contemplativa del personaje, el acercamiento con la naturaleza y lo sensorial, la exploración del mundo interior. En otras palabras, el cuarto de vestir le permite al yo de Brígida hacerse propietaria de un registro que atrae propiedades para sí y reclama elementos y rasgos de los que no es dueña en el resto de la casa (Dennett, 1995). A su vez, si tomamos en cuenta la intimidad que implica habitar un cuarto propio, es decir, en tanto permite la posibilidad de construir una realidad alternativa, se puede comparar con la noción de nido que propone Bachelard, cuando un sujeto se va de vacaciones y luego de un tiempo afuera regresa: “es preciso acercarse de nuevo a la realidad. Hay que *decir* ensueños que acompañen los gestos domésticos” (2000 77).

Brígida no está sola. Las ensoñaciones son acompañadas no solo por la música sino también por otra presencia. Un una ocasión, ante un ruido que se mezclaba con la melodía descubre un interlocutor especial que la observaba: “¿Es Beethoven? No. Es el árbol pegado a la ventana. [...] ¡Cómo parlotaba ese inmenso gomero! Todos los pájaros del barrio venían a refugiarse en él”. De aquí en más se produce la personificación del árbol, que es un gomero.<sup>10</sup> Es el árbol quien de alguna manera frena o calma a Brígida cuando quiere dejar a su marido, mediante golpeteos en la ventana producto de un fuerte viento que avizora una inevitable tormenta. “Durante toda la noche oíría crujir y gemir el viejo tronco del gomero contándole de la intemperie, mientras ella se acurrucaría, voluntariamente friolenta, entre las sábanas [...]. [Afuera de la ventana] un oleaje bulle, bulle muy lejano, murmura como un mar de hojas”.

Al llegar el otoño, única estación que no está representada por ningún autor de música clásica o movimiento en el cuento, las hojas del gomero se secan y caen. Esto da lugar a la primera anagnórisis que experimenta Brígida, en este caso planteada en

---

10. En todos los trabajos críticos que he podido leer sobre este cuento, ninguno establece las razones por las cuáles MLB elige esta especie específica de planta y no otra. Tal vez se deba a que sus hojas son grandes y pueden cambiar de colores (verde o verde y amarillo) de acuerdo a las estaciones (o movimientos musicales, en este caso). Por otra parte, su ritmo de crecimiento es más lento que el de otras especies del género, y acaso eso simbolice los procesos mentales y su momento de cristalizarse en la realidad. El gomero desarrolla tronco y raíces que van creciendo de tal manera que forman un pilar lo suficientemente sólido para que la planta se puede sostener por sí misma, lo cual coincide con el crecimiento o madurez que adquiere Brígida luego de haber superado (narración en presente) y abandonado a su marido. Finalmente, si el gomero simboliza la estabilidad del matrimonio y la vigilancia se debe a que sus raíces son muy invasivas y que se debe tomar precauciones para que no cause daños en su entorno. De ahí que cuando el gomero es talado al final del cuento Brígida ya no sienta las cadenas que la atan a esa relación y se sienta libre para transitar otro camino.

un tono menor que se contiene de actuar: “Ya no lo quería [a Luis]. Pero ya no sufría. Por el contrario, se había apoderado de ella una inesperada sensación de plenitud, de placidez. Ya nadie ni nada podría herirla”. La segunda anagnórisis es fundamental para comprender la resolución del relato y ocurre cuando sorpresivamente una mañana, cuando la protagonista se disponía a ingresar al cuarto de vestir, se encuentra con que habían abatido al gomero de un hachazo, debido a que sus raíces levantaban la acera. El gesto inmediato de Brígida al visualizarlo refuerza simbólicamente el aspecto identitario que le ha sido revelado: se lleva las manos a los ojos y cuando los abre se encuentra encandilada por una fuerte luz.

su cuarto de vestir [ha sido] invadido por una 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, le quemaba de frío. Y todo lo veía a la luz de esa fría luz: Luis, su cara arrugada, sus manos que surcan gruesas venas desteñidas, y las cretonas de colores chillones. [...] Le habían quitado su intimidad, su secreto: se encontraba desnuda en el medio de la calle, desnuda junto a su marido viejo.

La verdad se le presentaba ante sus ojos y en ese “darse cuenta” cae también la realidad, su relación ha terminado y ella debe irse. De esta forma se cumple a la perfección el recurso narrativo del descubrimiento, debido a que el yo narrador en presente acusa recibo y justifica todas sus analépsis hasta llegar al punto de origen, es decir, cava hasta el momento en donde encontró el camino de su independencia. En palabras de Dennett: “El único «impulso» que actúa en beneficio de la trayectoria de un yo [...] es la estabilidad que le da el tejido de creencias que lo conforman, y cuando estas creencias pasan, pasa el yo, permanente o temporalmente” (1995 434). La crítica ecofeminista considera que una vez que Brígida deja de identificarse con la naturaleza (el talado del árbol) abandona la opresión y reclama su derecho a ser un sujeto diferente (Clark, 2010).

La desaparición física del árbol también constituye, a su manera, una muerte. El talado del gomero nos permite indagar sobre otro tipo de muerte o *segunda muerte* en la obra de MLB. Sabemos que la muerte es un asunto crucial en su literatura, sin perder de vista lo que ya mencionamos sobre la función de los elementos naturales (principalmente el agua) cuando se asocian a ella. Así, no resulta nada casual que la autora haya realizado la traducción del cuento de Jules Supervielle “La desconocida del Sena”, cuyo comienzo es este: “—Creía que una se quedaba en el fondo del río, pero ya veo que vuelve a subir, —pensaba confusamente esta ahogada de diecinueve años que avanzaba entre dos aguas” (1941). La protagonista de la narración es una chica que se ahoga o es ahogada en el río homónimo y que cuenta, como si estuviese viva —idéntica focalización de Ana María en *La amortajada*— su peripecia a través de la corriente del agua mientras es llevada hacia el fondo del mar. La chica no quiere ser encontrada o rescatada de ese lugar y tiene conciencia parcial de estar habitándolo. En este sentido, difiere del recono-



cimiento nulo que manifiesta el Capitán Pirata y la mayoría de los personajes muertos en el cuento “Lo secreto” (1941).

Lo curioso de la desconocida del Sena es que al ser observada por otros seres en el fondo del mar, estos constatan: “—Pobre niña, mala memoria... Se olvida de que está muerta [...]”. Según pude leer en algunas entrevistas a MLB, el fondo del mar sería el lugar adonde van aquellos que han perdido a Dios:

Esas situación horrible de enfrentar la nada, de perder todo sentido de la existencia. [...] yo no creo que la muerte sea algo definitivo, no, la muerte para mí es un despegarse *gradualmente* de la vida, poco a poco. [...] hay una mujer que está contemplando a la amortajada y siente compasión por lo que a la pobrecita le ocurrió en vida y que solo llega a comprender en la muerte. Yo creo que hay dos muertes, la primera, que significa comprender, y una segunda muerte que a los seres humanos nos está vedado comprender. Eso lo he creído siempre. (Guerra, 1996)

Si la segunda muerte nos está vedada hasta que se cumpla, la primera muerte sería la vida, intentar comprenderla y reconocernos como sujetos mientras estamos de paso. En este sentido, la muerte del árbol es una llave que abre un camino nuevo para Brígida y se comporta como un aprendizaje para que pueda “comprender” su vivencia. Así, la escritura de MLB también funciona como una herramienta de acceso al autoconocimiento, dado que sus heroínas –si bien flotan entre la realidad y la fantasía– “logran realizarse plenamente en el plano ficticio, creando una segunda vida, que pasa a ser tan real como la primera y que llega, a veces, a reemplazarla” (Mayorga, 2002 14).

El centro de gravedad narrativa (Dennett) plasmado en “El árbol” se sostiene sobre la base del desdoblamiento hacia el ensueño y el retraining de Brígida hasta llegar al reconocimiento de su verdadera identidad. La Naturaleza y la Muerte, a su manera, intervienen en ese proceso. Estos rasgos componen una estrategia de abordaje de parte de la autora para romper con los mandamientos sociales, mientras se guardan las apariencias de estar acatándolos, bajo una dicotomía del ser y el parecer (Guerra, 1985). En este sentido, la novela femenina de vanguardia, ya en esa época “confiesa un esfuerzo por separar herencia y cuerpo, nombre y propiedad; abre un discurso cerrado y formula una nueva historia, al concebir una nueva totalidad de la mujer sin raíces en el pasado” (Masiello, 1985). Las mujeres de Bombal necesitan controlar la historia a la que están expuestas y ese será el punto de partida para ingresar a la profundidad de sus conclusiones. Desde esta perspectiva, ella fue capaz de contar historias que casi ninguna mujer se animó a contar. No es poca cosa.

**Bibliografía citada**

- Agosín, Marjorie. "Entrevista a María Luisa Bombal." *The American Hispanist*, n° 21, Indiana, nov. 1977. [www.letras.mysite.com/bombal12.htm](http://www.letras.mysite.com/bombal12.htm).
- Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica, Barcelona, 2000.
- Bastos, María Luisa. "Relectura de *La última niebla*, de María Luisa Bombal." *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, Vol. LI, n° 132-133, Julio-Diciembre 1985, pp. 557-64.
- Benjamin, Walter. *Infancia en Berlín hacia 1900, Crónica de Berlín*. El Cuenco de Plata, Buenos Aires, 2016.
- Bianco, José. "Sobre María Luisa Bombal." *Diarios de escritores y otros ensayos*. Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana, 2006, p. 257.
- Bombal, María Luisa. "La historia de María Griselda." *Zig-Zag*, n° 2235, Santiago de Chile, enero 1948, pp. 55, 60-62, 65-66 [1946].
- . *La última niebla*. Nascimento, Santiago de Chile, 1941 [1934]. También contiene el cuento "Lo secreto" (1941) y "Trenzas" (1944).
- . *La amortajada*. Nascimento, Santiago de Chile, 1941 [1938].
- . "El árbol." *Sur*, n° 60, Buenos Aires, septiembre 1939, pp. 20-30.
- . "Las islas nuevas." *Sur*, n° 53, Buenos Aires, febrero 1939, pp. 13-24.
- Carggiolis Abarza, Cynthia. "El texto tejido en *La amortajada* de María Luisa Bombal." *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, Vol. 30, n° Especial, 2012, pp. 181-93.
- Clark, Zoila Yovanna. "Eco-feminismo en la narrativa surrealista." *Cuadernos de la CILHA*, Universidad de Cuyo, vol. 11, n° 12, 2010, pp. 59-68.
- Dennett, Daniel. *La conciencia explicada. Una teoría interdisciplinaria*. Paidós, Barcelona, 1995.
- González, Ostría M. "La cineraria en la niebla: acerca de la poética Bombaliana." *Anales de Literatura Chilena*, Año 14, n° 20, Santiago de Chile, diciembre 2013, pp. 101-16.
- Guerra Cunningham, Lucía. *María Luisa Bombal. Obras completas*. Andrés Bello, Barcelona, 1996.
- . "Estrategias discursivas en la narrativa de la mujer latinoamericana." *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*. Promociones y Publicaciones Universitarias, Barcelona, 1992, pp. 683-90.
- . "Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: una dualidad contradictoria del ser y el deber ser." *Revista Chilena de Literatura*, n° 25, Santiago de Chile, abril 1985, pp. 87-99.

- Llurba, Ana María. "El mundo mágico de María Luisa Bombal." *Gamma*, Universidad del Salvador, vol. 14, n° 36, 2002, pp. 6-13.
- Masiello, Francine. "Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia." *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, Vol. LI, n° 132-133, Julio-Diciembre 1985, pp. 807-22.
- Mayorga, Elisa. "El recurso de la imaginación en *La última niebla* de María Luisa Bombal." *Gamma*, Universidad del Salvador, vol. 14, n° 36, 2002, pp. 14-21.
- Mora, Gabriela. "Rechazo del mito en «Las islas nuevas» de María Luisa Bombal." *Revista Iberoamericana*, University of Pittsburgh, vol. LI, n° 132-133, Julio-Diciembre 1985, pp. 853-65.
- Orozco Vera, María Jesús. "La forma autobiográfica como configuración del discurso literario femenino en la narrativa de Marta Brunet; María F. Yáñez; María Luisa Bombal y María C. Geel." *Anales de literatura hispanoamericana*, n° 23, Editorial Complutense, Madrid, 1994, pp. 295-313.
- . "La narrativa de María Luisa Bombal: principales claves temáticas." *Cauce. Revista de Filología y su Didáctica*, n° 12, 1989, pp. 39-56.
- Supervielle, Jules. *La desconocida del Sena*. Losada, Buenos Aires, 1941.
- Verdugo, Waldemar. "Entrevista a John Huston." *Mabuse. Revista de Cine*, junio de 2007. [www.mabuse.cl/entrevista.php?id=77898](http://www.mabuse.cl/entrevista.php?id=77898).