



Muerte en el paraíso: una vista a la representación del jardín en la obra de María Luisa Bombal (1910-1980)

por Sebastián Schoennenbeck Grohnert

La portada de una edición de las obras completas de María Luisa Bombal (figura 1) me hace pensar cuán ineludible es la naturaleza al describir su obra. Se trata de un plano saturado de hojas otoñales de una ampelopsis. Algo así como un *collage* en el que las hojas superpuestas resaltan la diversidad cromática del follaje de la misma enredadera.

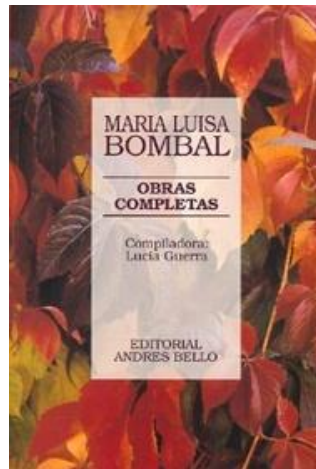


Figura 1. Portada *Obras Completas* de María Luisa Bombal, 1996, Andrés



En *La última niebla* (1934), la narradora, deseosa de pisarlas, alega que no se deberían barrer las hojas del parque que caen durante el otoño: “Yo dejaría las hojas amontonarse sobre el césped y los senderos, cubrirlo todo con su alfombra rojiza y crujiente que la humedad tomaría luego silenciosa... Siento nostalgia de parques abandonados, donde la mala hierba borre todas las huellas y donde arbustos descuidados estrechen los caminos” (Bombal: 77-8). Creo que este follaje que señalo visualmente así como esas hojas de la novela sintetizan la representación de la naturaleza en la obra de la autora chilena, puesto que esconden tres irónicos recursos de composición: la muerte, la suspensión de perspectiva y los espacios limitados y artificiales en los cuales la naturaleza es puesta en escena: la hacienda, el parque y el jardín. Tales recursos de poética convergen en la construcción de un espacio paradisíaco que supone la muerte del sujeto que lo habita y que en muchos relatos de María Luisa Bombal se modula como un jardín. Para desarrollar esta hipótesis en la me aventuro, propongo relacionar la naturaleza bombaliana con el concepto de paisaje, así como en otros estudios acerca de la autora se ha vinculado la naturaleza con lo femenino entendido desde una noción de género¹.

Al hablar de paisaje, solemos pensar en el género pictórico que representa espacios abiertos como, por ejemplo, un campo labrado o territorios en los cuales el sujeto se enfrenta a una naturaleza prístina o silvestre. No obstante, a veces también hablamos de paisajes urbanos. La tradición de este género pictórico ha sido tan convincente que modificó nuestro modo de ver y nombrar el espacio (Maderuelo 2005: 10). En efecto, llamamos paisaje no sólo a lo representado o registrado en una pintura, en una fotografía o en un documental fílmico, sino también al espacio real en el que nos situamos al traspasar los muros de nuestros interiores cotidianos. Al designar como “paisaje” el espacio supuestamente real y natural, negamos, en primer lugar, el carácter artificial del concepto y, de paso, olvidamos que ese espacio real al cual nos referimos poco tiene ya de natural, es decir, negamos su valor paisajístico. En suma, se ha producido una naturalización del concepto.

El paisaje es, en efecto, una construcción histórica. Más acá de la composición plástica o verbal que conlleva, el paisaje es el producto de un modo de mirar en el cual operan una serie de discursos propios de la época en la que el observador participa. Sin observador o testigo ocular, no hay paisaje. De hecho, la mirada paisajística tiene la capacidad de relacionar y cohesionar los diferentes elementos que conforman el espacio exterior o que toman lugar en él, tal como lo afirma Yi-Fu Tuan (1979: 89) al definir *paisaje* como una “imagen integrada” y no sólo como un listado de las partes de un espacio. La mirada, por ende, conlleva una reconstrucción espacial, una representación. El espacio se vuelve imagen ya que se proyecta, tal como lo menciona Zolá en su ensayo “La Pantalla” (1866), en el velo que cubre la ventana a través de la cual miramos los paisajes. Algo así como la proyección de una diapositiva sobre el

¹ Para un estudio de género de la obra de María Luisa Bombal, ver : Guerra, Lucía, 2005, “Introducción” en María Luisa Bombal, *Obras Completas Tomo I*, Zig-Zag, Santiago, pp. 7-53.



telón; la imagen que se proyecta desde el exterior sobre el velo es el paisaje y no el espacio real que nunca vemos ni conocemos².

Esta mirada, que aúpa los fragmentos del lugar, ha presentado algunas variaciones a lo largo de la historia de este género pictórico. Por ejemplo, en el caso de la producción de los Países Bajos, tenemos el paisaje universal o panorámico, en el que el observador está a una altura superior con respecto al plano representado. Se le llama panorámico porque la vista que se obtiene desde tal posición permite obtener una visión global del lugar. Uno de los grandes representantes de este paisaje es el pintor Esaias van de Velde (1587-1630) y su obra titulada "El transbordador de ganado" (1622).



Figura 2. Esaias van de Velde, 1622, *El transbordador de ganado*, óleo sobre madera, Rijksmuseum, Amsterdam.

Más tarde, esta mirada panorámica evolucionará, ya que se acorta la distancia que separa al observador del lugar observado. Al mismo tiempo, el sujeto ya no se ubica en una posición elevada para mirar, sino más bien establece una relación visual de horizontalidad, perdiendo así la aproximación panorámica, pero ganando en dramatismo. Es decir, lo que ha variado es la perspectiva, el punto de vista o el lugar en el cual el observador se posiciona tal como lo apreciamos en la obra del pintor Pieter Molijn (1595-1661) titulada *Paisaje de dunas con árboles y carro* (1626).

² Sobre la el problema de la "mirada interrumpida" en la pintura impresionista, ver: Stoichita, Victor, 2005, *Ver y no ver. La lematización de la mirada en la pintura impresionista*, Siruela, España.



Figura 3. Pieter Molijn, 1626, *Paisaje de dunas con árboles y carro*, óleo sobre tabla, Museo Herzog Anton Ulrich, Braunschweig.

Dado lo anterior, la perspectiva puede ser definida como el punto de vista oficial en el cual el observador se localiza para que todo el espacio se remita finalmente a su singular subjetividad. En este sentido; Panofsky define la perspectiva como “la expansión de la esfera del yo” (1980: 51). Dado lo anterior, el paisaje es también el lugar desde el cual el sujeto se localiza, se identifica. Con ese lugar representado construye, por ejemplo, su yo nacional. Pienso desde luego en la importancia del paisaje en los discursos de la nación modulados en estéticas románticas y criollistas, al menos, en el caso chileno³. En este caso, se producirá un paisaje que exalta valores locales tales como la belleza de la tierra de la cual uno es oriundo para generar un sentimiento de pertenencia a esa tierra paterna que nos vio nacer y que deviene territorio.

En la obra de María Luisa Bombal, la representación paisajística de la naturaleza sufrirá una variación radical con respecto al contexto cultural que la rodea. Según Lucía Guerra, el criollismo, corriente literaria predominante de la época en la que Bombal destaca por su diferencia, está enclavado “en un proyecto de nación en el cual las categorías de “lo femenino” y de “lo masculino” se desplazaron, en el nivel designativo, a zonas semánticas específicas de dicho proyecto” (2005:17). De este modo, el entorno natural aparece en la representación del criollismo como el espacio contra el cual el fuerte hombre de la nación lucha vigorosamente, demostrando su

³ Sobre la relación del paisaje y la nación en Chile, ver: Bernardo Subercaseaux, 2007, *Literatura, Nación y Nacionalismo*, “Revista Chilena de Literatura 70”, pp. 5-37.



dominio, poder y violencia. Según Lucía Guerra, María Luisa Bombal pervierte la imagen de este hombre, ya que lo plasma con aquellos atributos de la naturaleza que, según el código criollista, corresponden al sujeto femenino y no al masculino. Yo creo también que este proceso de feminización afecta de igual modo al espacio en el cual el hombre se constituía como tal. La naturaleza ya no es un campo de lucha violenta donde el hombre demuestra los valores y fuerzas de la nación, sino un jardín, un parque, una hacienda o, por ejemplo, la quebrada del río Malleco en *La historia de María Griselda* (1976), donde el sujeto femenino establece una relación especular y de proyección con lo telúrico. En palabras de Ignacio Valente, se trata de “las emanaciones telúricas que poseen las mujeres” (párr.1). En suma, al desligarse de una tradición criollista, el entorno natural se ha feminizado y con ello se convierte en una nueva versión del paisaje: un paraíso que establecerá tensas relaciones con su modelo bíblico.

Quisiera destacar, sin embargo, que este nuevo paisaje no consolida la representación del sujeto femenino. Muy por el contrario, el paisaje de la Bombal con el cual la mujer se identifica es el espacio en el cual paradójicamente el sujeto se deslocaliza, se extravía, perdiendo su sujeción con los discursos de género y de nación. Escenario del des-dibujamiento del yo, el paisaje bombaliano es disolución de la realidad, invisibilidad y muerte. Aquí, la mujer no logra formularse ni tampoco será formulada por el discurso de un orden. Es así como el jardín, paisaje predominante en novelas tales como *La amortajada*, sufre de una derivación polarizante con respecto al paraíso terrenal bíblico en el cual el orden estaba dado por Dios quien es Padre y Creador. Al mismo tiempo, la tradición vincula el jardín con el paraíso terrenal, la inocencia, la infancia y el juego. Pienso, desde luego, en la invención germana del *kindergarten*. Y pienso también en lo que fue el jardín para la misma María Luisa Bombal, quien, en “Testimonio autobiográfico”, lo vincula a su ciudad de origen e infancia, Viña del Mar, una ciudad que, según el recuerdo de la autora, poco tiene que ver ya con la urbe actual: “En esa época, Viña era la ciudad jardín, ahora le llaman la ciudad jardín, pero están muy equivocados. Claro que yo no puedo decirlo porque me llaman antipatriota...” (2005: 8). De un modo contrario, en la obra de la autora chilena, el jardín, al estar asociado a la muerte y al silencio, ya no es necesariamente el *locus amoenus* de las criaturas y de las creaturas, aunque continúa siendo el espacio de paz y de liberación en el que el sujeto se integra a la naturaleza y recupera su identidad original perdida. Al respecto, Lucía Guerra, acerca del personaje principal de *La amortajada*, afirma: “... la inmersión de Ana María en el ámbito cósmico de la muerte parece ser la única solución posible: un retorno a los orígenes, a aquel paraíso perdido en el cual la mujer estaba unida a la tierra y al agua” (2005: 45).

Es necesario insistir en la ambivalente significación que adquiere el jardín en la obra de María Luisa Bombal. Por un lado, es difícil referirnos al paraíso sin considerar el modelo bíblico y arcádico. Sin embargo, los jardines de María Luisa Bombal establecen variaciones con respecto al Jardín del Edén, el paraíso bíblico que nos ofrece el Libro del Génesis. En éste, Adán y Eva, antes de comer el fruto que les ha sido prohibido, gozan de una locación nutrida de valores metafísicos. Ellos se encuentran



trascendentalmente con Dios, consigo mismos y con el espacio que habitan. Dicha contención puede hallar explicación en la armónica relación del sujeto con la naturaleza a la que originalmente ha nombrado (no trabaja para obtener los frutos de la tierra) y con la divinidad (al no haber comido aún el fruto prohibido, no conoce la soberbia que los distancia con Dios). Sin embargo, la locación del sujeto en el Jardín del Edén también puede explicarse en la medida que el paraíso goza espacialmente de una geometrización cuya supuesta abstracción impide a sus habitantes el extravío. Se trata de la cruz de agua:

Nuestra cruz de cuatro brazos, que ha llenado los jardines de claustro medievales y que persiste tenaz en la moderna geometría jardinera, tuvo probablemente orígenes también muy remotos. Las palabras con que el Génesis describe los cuatro brazos de río que regaban el Paraíso terrenal son interpretados por más de un exégeta como suponiendo que, en el centro del jardín primordial, surgía una fuente, origen de los cuatro brazos fluviales que, en forma de cruz, dividían en cuarteles el espacio entero del Paraíso (Rubió y Tudurí 1981: 52).

El jardín es entonces una estructura centrada en el que el sujeto es creado bajo la mirada de los *trascendentales*⁴. Por otro lado, el valor metafísico del jardín del Edén se manifiesta también en la presencia de la naturaleza en oposición al artificio. Es cierto que el Edén, como todo jardín, es un *hortus conclusus*, un espacio limitado, cercado, diferente al espacio otro (la selva, el bosque, el desierto, etc). Según Nicolás María Rubió y Tudurí, “en lengua persa, *gird, gardar*, orígenes de nuestra voz “jardín”, responden conjuntamente a las nociones de círculo y de cercado; provienen de *gardinam* “estar rodeado de” (1981: 51). Sin embargo, la frontera o el límite artificial no hace del jardín el opuesto a las formas caprichosas y silvestres de la naturaleza: esta no sólo cuenta con sus acordes fundamentales que la asemejan a la composición jardinera (por ejemplo, la muchas veces armónica relación de los elementos que Poussin quiso representar pictóricamente), sino también, incluso antes de la aparición del ser humano, con aquellos elementos fundamentales del jardín: el sonido musical de las aves, el gozo y las condiciones que permitiría el placer existencial del ser humano. Por ello, Nicolás María Rubió y Turudí, afirma que el “... arte jardinero existió en el mundo antes que el hombre” (1981: 19). El autor explica su tentativa, afirmando que al final del período terciario, previamente a la glaciación, se dieron las condiciones naturales necesarias para la vida del hombre. Sin necesidad de cazar, vivió de los frutos y gozó de una armónica relación con los pájaros y otros animales: “...Adán no pudo “llegar” hasta el día en que la Naturaleza vegetal se le ofreció como jardín habitable” (*ibid*: 23).

⁴ Sobre las nociones de estructura y centro y la relación entre ambas, ver: Derrida, Jacques, 1989, “La estructura, el signo y el juego en el discurso de las ciencias humanas”, en *La escritura y la diferencia*, Anthropos, Barcelona, pp. 383-401. Aquí, el autor hablará de lo que entiende por “estructura centrada” y las connotaciones metafísicas de tal expresión.



Ahora bien, el trasfondo metafísico del jardín-paraíso que tiene lugar en los relatos míticos se suspende en el imaginario bombaliano, provocando una suerte de dislocación del sujeto femenino hasta entonces construido desde las coordenadas patriarcales. En definitiva, la que muere en el nuevo paraíso de la Bombal es la definición patriarcal de la mujer y, así, el jardín deviene el espacio de resignificación y alteración de los clichés con los que la mujer enajenadamente se había definido (es decir, las imágenes que vinculan a la mujer con la pasión, la emoción y la naturaleza). Es cierto que una lectura crítica de la María Luisa Bombal podría acusarla de perpetuar modelos tradicionales de lo femenino al plasmar a sus protagonistas mujeres con elementos distanciados, por ejemplo, de la racionalidad y de la producción, pero este paraíso de la mujer muerta en el cual se unirá con la naturaleza ya no está pensado ni emplazado por las coordenadas metafísicas y patriarcales: en el paraíso de la Bombal, no está la cruz ni el nombre original de las especies como tampoco aquellos animales que el hombre puede dominar. En esta nueva versión del jardín paradisiaco, la jerarquía que aseguraba el dominio humano sobre la naturaleza ya no existe⁵. En suma, el paisaje paradisiaco de María Luisa Bombal tiene mucho del paraíso bíblico, pero al mismo tiempo, muy poco. En ambos espacios se goza, pero si en el segundo se vive, en el de la autora chilena se muere, se desaparece, porque el sujeto se mimetiza con la naturaleza, puesto que se la simula. De este modo, la autora chilena nos ofrece cuatro unidades que se interrelacionan entre sí a través de simulaciones/mimetismos⁶: la mujer muerta de apariencia fantasmal se mimetiza con la naturaleza así como el cielo, en tanto estado postrimero cristiano, se mimetiza con la Tierra. *La amortajada* es una novela decisiva al respecto. Aquí el cadáver de Ana María, protagonista de la obra, al ser enterrada, padece la simbiosis con los elementos naturales a tal punto que sujeto y naturaleza no pueden ser diferenciados: “Pero, nacidas de su cuerpo, sentía una infinidad de raíces hundirse y esparcirse en la tierra como una pujante telaraña por la que subía temblando, hasta ella, la constante palpitación del universo” (María Luisa Bombal 2005: 117). Por otro lado, Ana María, durante su niñez, se imagina rebeldemente el cielo como si fuese la tierra, provocando el enojo de las religiosas a cargo de su educación: “Me gustaría que fuera lo mismo que es esta tierra. Me gustaría que fuera como la hacienda en primavera cuando las matas de rosales están en flor, y el campo todo verde, y se oye el arrullo de las palomas a la hora de la siesta...” (*ibid*: 110).

⁵ En el Génesis, Dios da autorización al hombre para dominar la naturaleza: “Hagamos al ser humano a nuestra imagen, como semejanza nuestra, y manden en los peces del mar y en las aves de los cielos y en las bestias y en todas las alimañas terrestres, y en todas las serpientes que serpean por la tierra” (*Biblia de Jerusalén* 1976:6).

⁶ Severo Sarduy define, desde los aportes de Roger Callois, el mimetismo como una forma de simulación a través de la cual el sujeto paradójicamente se produce y muere a la vez. El aporte de Sarduy es interesante en la medida que opone el mimetismo al acto mimético de una copia ante un modelo que, para el autor, gozaría de un valor metafísico en la medida que supone una Idea e Ideal. Ver: Sarduy, Severo, 1999, “La simulación” en *Obra completa Tomo II*, Sudamericana, Buenos Aires, pp. 1263-1344.



Las semejanzas y diferencias que el jardín de María Luisa Bombal establece con el del modelo bíblico señalan el carácter ambiguo y el sentido equívoco del lugar en cuestión. No obstante, es prudente advertir que tanto el Jardín del Edén como la Arcadia tampoco gozaron de un significado unívoco: en el primero, está la serpiente así como en el segundo, sus habitantes son identificados con la bestialidad: “You would never know it from the languid nymphs and shepherds that populate the pastoral landscapes of the Renaissance, but the mark of the original Arcadians was their bestiality” (Schama 1995: 526). Es decir, el espacio paradisiaco contiene su propia amenaza o, al menos, cuenta también con aquella otra cara de la moneda opuesta a la que solemos ver: “There have always been two kinds of arcadia: shaggy and smooth; dark and light; a place of bucolic leisure and a place of primitive panic” (*ibid*: 517). La historia de los jardines en Occidente señala justamente este carácter contradictorio del paraíso. Pienso, desde luego, en el jardín de Bomarzo, donde los monstruos que decoran el parque a la vez amenazan y entretienen al visitante (*ibid*: 536) Nicolas Poussin nos entrega, a mi modo de ver, el ejemplo más claro de la doble significación paradisiaca. Se trata de su pintura *Et in Arcadia Ego* (1639) en la que los pastores arcádicos descubren las inscripciones epitáficas que dan título a la obra. ¿Quién es aquel que también está en la Arcadia? Simon Schama nos responde que es la muerte en la medida que ha analizado el cuadro de Poussin en conjugación con la obra de Guernico (Francesco Giovanni Barbieri) titulada también *Et in Arcadia Ego* (1618), con el *vanitas* descrito por Evelyn Waugh en su novela *Brideshead revisited* (1945) cuya primera parte se titula justamente “Et in Arcadia Ego” y, finalmente, con los aportes de Erwin Panofsky en su ensayo titulado “Et in Arcadia Ego: Poussin and the Elegiac tradition”⁷. Justifico la mención a Poussin en la medida que el jardín que vemos en *La Amortajada* de María Luisa Bombal no sólo supone la muerte, sino que es parte esencial de su representación. En esta novela, los jardines-paraíso son revisitados y recordados por una muerta.

⁷ Erwin Panofsky, (1955), “Et in Arcadia Ego: Poussin and the elegiac Tradition” in *Meaning in the Visual Arts*, Doubleday, New York, pp. 295-320



Figura 4. Nicolas Poussin, 1637-9, *Et in Arcadia Ego*, óleo sobre lienzo, Museo del Louvre, París.



Figura 5. Guernico (Francesco Giovanni Barbieri), 1618, óleo sobre lienzo, Galería Nacional de Arte Antiguo, Roma.



El paisaje bombaliano en cuanto paraíso/jardín puede ser descrito a partir de dos relaciones que problematizan su filiación no sólo con el del modelo bíblico, sino también con algunos valores tradicionales de representación como, por ejemplo, la perspectiva. La primera es la del paisaje con la recreación aristocrática. La segunda es el vínculo entre paisaje y el punto de vista que determina la experiencia del sujeto en tal espacio, vínculo que ya mencioné de pasada al señalar las reproducciones pictóricas (figuras 2 y 3) A continuación, reflexionaremos en cada una de las estas dos relaciones

EL PAISAJE COMO EXPERIENCIA DE OCIO ARISTOCRÁTICO

La naturaleza en el imaginario de María Luisa Bombal toma lugar en haciendas, en parques que rodean casas patronales y en jardines, o sea, en espacios socialmente privilegiados para nuestra cultura. Y es cierto también que la representación de tales espacios deliberadamente no está contaminada por discursos sociales e históricos. No se trata de los fundos a lo Federico Gana ni tampoco son como los de Mariano Latorre, autores chilenos representantes de nuestro "colorido" criollismo. Por otro lado, la hacienda de la Bombal tampoco tiene que ver con el fundo donosiano de *El lugar sin límites* (1966), novela que por su carácter vanguardista podría ser más afín a la producción de María Luisa Bombal. Al parecer, estos escenarios naturales sólo remiten a problemas interiores de un yo femenino tal como la autora lo señala en "Testimonio autobiográfico": "Yo creo que lo social en mi literatura siempre ha sido sólo como un trasfondo, y no por ignorancia, porque lo leía todo, sabía todo, pero no lo pensaba. A mí me interesaban las cosas personales, pasionales, el arte, ¿comprendes?; el arte social no existía para mí. ¡Eso! Era una total indiferencia, total. Porque tenía pasión por lo personal, por lo íntimo, por el corazón, por la naturaleza y por el misterio" (2005: 26). No obstante, la marca social de las heroínas de María Luisa Bombal desmienten en parte estas declaraciones. Ana María de *La amortajada* (1938), Brígida de "El árbol" (1939) y la narradora de "La última niebla" (1934), todas ellas son terratenientes o señoras de terratenientes o gozan de una posición social privilegiada. El caso de *La amortajada* es muy interesante desde el punto de vista del paisaje. Aquí, la hacienda ya no es un lugar de trabajo o un medio de producción agrícola, sino más bien la locación del tiempo de la infancia y de la juventud, de los juegos y de los primeros amores. La cosecha, por ende, aparece desprovista de peones, permitiendo que la hacienda se vuelva espacio de entretención: "La época de la siega nos procuraba días de gozo, días que nos pasábamos jugando a escalar las enormes montañas de heno acumuladas tras la era y saltando de una a otra, inconscientes de todo peligro y como borrachas de sol" (2005: 39). Esta transformación del espacio de trabajo en espacio de ocio y contemplación ha sido advertida por Raymond Williams en su obra *El campo y la ciudad* y es clave para la comprensión de la historia del paisaje. Williams insiste en que dicha transformación se logra al hacer desaparecer al sujeto popular quien es el que realiza las faenas agrícolas: "Con todo, esa suspensión mágica de la maldición del



trabajo se logra mediante la simple eliminación de los trabajadores. Los hombres y mujeres reales que crían animales... ; quienes plantan, podan y cosechan los árboles frutales, no están presentes. Un orden natural se ocupa de hacerles el trabajo" (2001: 60). Beatriz Sarlo agrega que el observador implícito en todo paisaje está "sustraído del mundo del trabajo" (2001: 19), es decir, se trata de un observador ocioso. De este modo, el punto de vista que posibilita la articulación del paisaje "anula el trabajo y despersonaliza la fuerza de trabajo" (*ibid*: 19). En la obra de María Luisa Bombal, la relación entre el sujeto y aquel entorno natural es de carácter íntimo y emocional, suspendiéndose toda apropiación de índole laboral o productiva. De este modo, la hacienda, al dejar de ser representada como medio agrícola de producción, se vuelve un paraíso, el lugar que nos da gratuitamente el sustento y el gozo sin necesidad de trabajar. La casa, muy por el contrario, nunca permite esta intimidad distendida. Se trata de lugares inhóspitos, casas sin chimeneas como en *La amortajada*. Al respecto, Lucía Guerra señala: "Los espacios naturales que permiten la reintegración a la armonía cósmica se contraponen... al espacio cerrado de la casa, símbolo, por excelencia, de las regulaciones patriarcales" (2005: 23).

El uso bombaliano del término *jardín*, sobre todo tratándose del español de Chile, tampoco es ingenuo y casual. En contextos coloquiales de comunicación popular, no se designa el espacio abierto que circunda una casa con el término "jardín", sino con el de "patio", término muy predominante en el imaginario literario chileno. Pienso, por ejemplo, en el patio de los huachos de José Donoso⁸, en los patios del Liceo Alemán de Lihn⁹, en el patio de servicio o en el patio duro tan propio de nuestra tradición mediterránea. La elección del término *jardín* en lugar de *patio* no sólo acusa la proximidad de este espacio artificial a una naturaleza no dominada por la civilización, sino también la intención de despojarlo de funciones prácticas para destinarlo a ser el lugar donde la mujer vive el dolor amoroso como un pasatiempo aristocrático.

⁸ Tanto la casa como el patio son espacios visitados en la narrativa de José Donoso (1924-1996) En su novela *El obscuro pájaro de la noche* (1970), el patio está vinculado al espacio de los sirvientes donde gestan enajenadamente su poder contra el dominio señorial. También se caracteriza por ser el espacio del encierro en el cual el sujeto tiende a su propia destrucción, ya que la comunicación con el exterior es imposible. En *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu* (1996), el narrador recuerda la casa de sus antepasados en la que habían varios patios. Entre ellos, destaca el patio de los *huachos*, es decir, el patio al cual daban las habitaciones ocupadas por los sirvientes y por los hijos del patrón nacidos fuera de su matrimonio oficial, pero que eran aceptados por la señora legítima siempre y cuando se posicionaron en un estatus social inferior. Al respecto, ver: Donoso, José, [1970] 1997, *El obscuro pájaro de la noche*, Alfaguara, Santiago de Chile; Donoso, José, 1996, *Conjeturas sobre la memoria de mi tribu*, Alfaguara, Santiago de Chile.

⁹ En la poseía de Enrique Lihn (1929-1988), el patio también está vinculado al encierro y a la frustración de un localismo que no se puede superar. De este modo, permanecer encerrado en los patios de la escuela o del liceo resignifica el viaje y el cosmopolitismo que promete tal como se aprecia en uno de los poemas de *A partir de Manhattan* (1979): "Nunca salí del horroroso Chile / mis viajes que no son imaginarios / tardíos sí –momentos de un momento- / no me desarraigaron del eriazó / remoto y presuntuoso / Nunca salí del habla que el Liceo Alemán / me infligió en sus dos patios como en un regimiento / mordiendo en ella el polvo de un exilio imposible" (*Nunca salí del horroroso Chile*, vv. 1-8).



PAISAJE Y PERSPECTIVA

Si el paisaje pictórico holandés utiliza la perspectiva como el valor en el que se consolida, el paisaje de la Bombal, por el contrario, la anula, poniendo en jaque al mismo paisaje y dando lugar a un anti-paisaje o a un no lugar. Así, el paisaje se vuelve una utopía que identificamos con el paraíso en el que la mujer, sujeto al orden patriarcal, se libera a través de la muerte para devenir comunión con lo telúrico. ¿Con cuáles recursos narrativos se logra la anulación de la perspectiva? Michael Jakob, en su ensayo titulado “El jardín y la representación” (2010), nos habla acerca de la imposibilidad de representar un jardín: “[...] un jardín nunca puede ser aprehendido de un solo golpe de vista, a la manera de un cuadro. Ninguna imagen o representación interior producida in situ podrá contener la totalidad-jardín; ninguna imagen podrá ser exhaustiva o verdaderamente representativa” (2010: 12). Para el autor, el jardín es una singularidad absoluta, ya que nunca se percibe dos veces el mismo paisaje. En efecto, un mismo lugar se da en paisajes diferentes o como paisajes diferentes. Cuando recorremos un jardín, cada paso va creando otra realidad y la totalidad de aquellas realidades diferentes no puede ser representada. Por ende, la representación siempre es parcial. No obstante, según Michael Jakob, la realidad fugitiva del jardín puede ser fijada y aprehendida a través de la representación de un plano: “Al proponer una vista desde lo alto, se crea la ilusión de representar a la vez la esencia y el origen del jardín” (*ibid*: 14,5). Un cuasi plano de jardín nos la ofrece Paul Klee en *Jardín mediterráneo* (1914) Se trata de una representación idealista de un jardín en la que la perspectiva ha sido anulada para dar lugar a una forma lograda con la alternancia rítmica de la repetición y de la variación: “[...] Paul Klee ofrece a la vista el jardín como estallido, epifanía estética y territorio existencial” (Jakob 2010: 25).



Figura 6. Paul Klee, 1914, *Jardín mediterráneo*, acuarela.

Estallido, epifanía y territorio existencial son también términos apropiados para describir el paisaje de María Luisa Bombal. En efecto, el paisaje de Klee guarda semejanzas con el de la escritora chilena, puesto que en ambos la perspectiva ha sido negada para modificar la mirada horizontal. En *La última niebla*, la perspectiva está anulada porque, tal como Goic lo expresa en *Los mitos degradados* (1997: 170), todo el mundo de la novela corresponde al mundo interior de la narradora quien ha renunciado a la omnisciencia y al dominio consciente del universo. La perspectiva desplazada, tal como Goic lo reconoce, se manifiesta en la ausencia de distancia espacial y temporal entre la narradora y el mundo narrado, proporcionando inmediatez y simultaneidad entre el hecho y la palabra.

En *La amortajada*, la perspectiva se presenta siempre como un imposible. Ana María, de quien la voz narrativa es solidaria, está muerta. Su punto de vista y distancia son inoperantes al tal punto que sólo sabemos que entran personas al cuarto donde está siendo velada porque oímos los pasos o el ruido de la puerta que se abre o se cierra. Al mismo tiempo, el jardín se presenta en casi todos los pasajes del relato. Se trata de un mismo tipo de espacio que se repite, pero con algunas variaciones: el jardín lluvioso de cedros azules que la muerta escucha, el jardín de los insomnios que



rodea la casa de campo acosada por una bandada de lechuzas y que será más tarde ese mismo jardín donde Antonio la contemplaba tejer, el jardín al cual la muerta desciende acompañada de pájaros que se invisibilizan, el jardín de la quinta vecina que se espía desde una ventana del colegio conventual, el jardín del prado en medio de la ciudad maldita, el silencioso jardín de la casa de recién casada cuyo estanque lo convierte en un espejo roto, el anhelado jardín de toronjil que contrasta con la frialdad de la casa, el fragante jardín de María Griselda. El jardín se introduce con casi las mismas intervenciones cada vez que se presenta. Pienso en el diálogo, "Vamos", "Adónde" "Más allá", y en la oración "El día quema horas, minutos, segundos". Esta repetición, también presente en Klee con el uso de los cuadrados que han perdido su regularidad, devela la suspensión del sujeto ya incapaz de habitar un solo lugar regido lógicamente por las coordinadas espaciales y temporales. Ahora, al estar muerta, se habita simultáneamente todo lugar en el que la naturaleza se presenta.

"Hemos admitido desentendernos de lo primordial de la vida, que es la muerte" (2005:10), nos recuerda la propia María Luisa Bombal en "testimonio autobiográfico". La ausencia del sujeto se ha convertido en presencia vital de árboles, pájaros y arbustos por doquier. La irrealización del mundo lógico, tan patente en *La última niebla*, ya no es disonante con la presencia cósmica de un sujeto invisible en todos los paisajes.

BIBLIOGRAFÍA

- Biblia de Jerusalem*, 1976, Desclée de Brouwer, España.
- BOMBAL, María Luisa, 2005, *La última niebla* en *Obras Completas Tomo 1*, Zig-Zag, Santiago, pp. 59-106.
- BOMBAL, María Luisa, 2005, *La Amortajada* en *Obras completas Tomo II*, Zig-Zag, Santiago, pp. 33-118.
- BOMBAL, María Luisa, 2005, "Testimonio Autobiográfico" en *Obras Completas Tomo II*, Zig-Zag, Santiago, pp.7-30.
- GOIC, Cedomil, 1997, "La última niebla" en *La novela chilena. Los mitos degradados*, Universitaria, Santiago, pp. 167-186.
- GUERRA, Lucía, 2005, "Introducción" en María Luisa Bombal, *Obras Completas Tomo I*, Zig-Zag, Santiago, pp.7-53.
- JAKOB, Michael, 2010, *El jardín y la representación. Pintura, cine y fotografía*, Siruela, Madrid.
- LIHN, Enrique, 2005, *Porque escribí. Antología poética*, ant. Eduardo Llanos, Fondo de Cultura Económica, Chile.
- MADERUELO, Javier, 2005, *Paisaje. Génesis de un concepto*, Abada, Madrid.
- PANOFSKY, Erwin, [1927] 1980, *La perspectiva como "forma simbólica"*, Tusquets, Barcelona.
- RUBÍO Y TUDURÍ, Nicolás María, [1953] 1981, *Del Paraíso al Jardín Latino*, Tusquets, Barcelona.



SARLO, Beatriz, 2001, "Prólogo" en Raymond Williams, *Campo y ciudad*, Paidós, Buenos Aires.

SCHAMA, Simon, 1995, *Landscape and Memory*, Alfred Knopf, New York.

TUAN, Yi-Fu, 1979, "Thought and Landscape: the Eye and the Mind's Eye" en *The Interpretation of Ordinary Landscapes Geographical Essays*, Oxford University Press, Oxford, pp. 89-102.

VALENTE, Ignacio, *La Historia de María Griselda*, en "letras.s5.com", Agosto de 2000, <http://www.letras.s5.com/bombal0612.htm> (28 de diciembre de 2011).

WILLIAMS, Raymond, 2001, *Campo y ciudad*, Paidós, Buenos Aires.

Sebastián Schoennenbeck Grohnert. Profesor de Literatura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Sebastián Schoennenbeck (1975) obtuvo el grado de doctor en Literatura Hispanoamericana y Chilena en la Universidad de Chile en el año 2007. Ha realizado investigaciones en torno a la obra de José Donoso y sus relaciones con voces de la literatura anglosajona. También ha reflexionado sobre cultura y género. Entre sus publicaciones académicas, destacan los artículos "Sobre casas, ventanas y miradas: una cita con José Donoso y Henry James" (2010) y "La bruja y la ruptura de un orden en *el obsceno pájaro de la noche* de José Donoso" (2009)

sschoenn@uc.cl