

SUZANNE JILL LEVINE

EL ESPEJO DE AGUA

"Los espejos, brillando como aguas apretadas, hacían pensar en un reguero de claras charcas".

*La última niebla*¹

"¿Cuál es el origen de nuestro primer sufrimiento? Yace en el hecho de que dudamos hablar... Nació en el momento en que acumulamos silencio. Sin embargo, el arroyo nos enseñará a hablar, a pesar de tristezas y recuerdos, nos enseñará la euforia a través del 'eufuismo', la energía a través del poema. Se repetirá incesante sobre la hermosa palabra circular que fluye por las rocas."

Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves*.²

Teoría

La metáfora del espejo se ha reflejado a lo largo de la historia del arte occidental. *El espejo y la lámpara* (1953), de M. H. Abrams, por ejemplo, es un estudio de toda la poesía neoclásica, romántica y moderna. Pierre Mabilie examina el espejo en *Le miroir du merveilleux* (1940), un ensayo sobre el surrealismo (y fuente del concepto carpenteriano de "lo real maravilloso") Mabilie nos da un punto de vista bilateral del espejo tanto como objeto ("una maravilla" —un mundo invertido donde las categorías de la lógica racional se han trastornado— y un vehículo de "admiración" —uno "ve" a través del espejo) al igual que como metáfora de la obra de arte surrealista: donde uno puede percibir el mundo "al revés".³

En el contexto de la novela latinoamericana, *Cien años de soledad* es un notable ejemplo de la metáfora del espejo: aquí aparece como símbolo de la literatura auto-consciente, particularmente de la ficción maravillosa y fantástica,⁴ García Márquez parece estar de acuerdo con Mabilie en que "la verdadera meta de la jornada maravillosa consiste en la exploración total de la realidad universal"⁵ al afirmar que la novela "ideal" no sólo cuestiona las realidades socio-políticas sino que penetra en la realidad hasta el punto de "trastrocarlo" todo para mostrar "el otro lado"⁶ —para el lector de *A través del espejo* de Lewis Carroll, esta observación es probablemente un *dejá vu*. El manuscrito del mago-gitano Melquiádes es el "espejo" vivo de la historia de la familia Buendía; aquí no sólo el espejo sino imágenes sintagmáticas como el hielo y el vidrio señalan los múltiples actos de la lectura: en los espejos, uno se ve a sí mismo, pero uno *ve* el objeto —el hielo— y uno *ve a través* del vidrio.⁷

Siguiendo el concepto del lector como escritor en Borges, se podría *ver* estos tres actos como formas complementarias del proceso de leer/escribir:⁸ 1) Mientras el escritor se ve reflejado en el texto, el lector también se ve reflejado; 2) el escritor (o el lector) ve la ficción, el mundo, como una opaci-

dad, un objeto; 3) el escritor (o lector) ve a través del texto (el mundo) los significados posibles, las interpretaciones, las traducciones: el espejo en este caso se convierte en una transparencia. El arte es el espejo: de la conciencia del poeta, de la realidad. La palabra *reflexión*, como la contemplación o la especulación (*especulum*), no puede sino reflejar el siempre-presente espejo.

El espejo literal y metafórico se ha convertido en un emblema femenino, estatuido por la mitología —los mitos de Narciso y de Acteón— y por los estereotipos cotidianos. El concepto femenino del espejo consiste tradicionalmente en una perspectiva negativa: la mujer como Imagen, como un Otro, contemplado o proyectado por el Yo masculino, ha sido objeto de discusión crítica por parte de pensadoras feministas —desde Simone de Beauvoir hasta Julia Kristeva. La búsqueda del Yo sano y serio que se encuentra oculto del otro lado del espejo ha sido el tema central de *The Madwoman in the Attic*, un estudio reciente sobre las escritoras de lengua inglesa del siglo XIX:⁹ la mujer necesita salir del espejo, ir más allá del espejo. Sólo hace falta recordar los arquetipos de las Musas para poder entender la conjunción del Arte y de la Mujer bajo el signo del espejo del poeta, una antigua idea renovada por los románticos y los surrealistas, la Belle Dame Sans Merci convirtiéndose en Nadja, la amante real y metafórica del artista.

El concepto del espejo femenino, discutido en *El segundo sexo* de Beauvoir, ha sido resumido en otro estudio feminista más reciente:

Al igual que Virginia Woolf... Simone de Beauvoir está interesada en el espejo, metáfora y realidad, como clave de la condición femenina. La mujer se preocupa por su imagen; el hombre, a su vez, necesita la prolongación aumentada de su autoimagen que le brinda la mujer. La diferencia yace entre la orientación activa y pasiva... En la mujer, particularmente, la imagen se identifica con el ego... La mujer convirtiéndose en un objeto a sabiendas, cree que en realidad *se ve a sí misma* en el espejo. La reflexión, al igual que ella, es un hecho pasivo, una cosa. Para los hombres la situación es más compleja. A la mujer siempre se le ha comparado con el agua porque, entre otras cosas, ella es el espejo en el cual el hombre —Narciso— se contempla: se inclina ante ella, de buena o mala fe. Pero en cualquier caso lo que él pide es buscar lo máximo que pueda ya que el interior de su existencia es vacío y porque además se debe proyectar en un objeto para encontrarse a sí mismo.¹⁰

Aquí se ve a la mujer como objeto pasivo: "el oscuro objeto

del deseo"; ella es la reflexión, la imagen dialécticamente opuesta al hombre como *contemplador*, un actor insertado en la realidad. También ella encarna las alegres aguas maternas en las cuales nace el hijo de Edipo, y el estanque sombrío de la autorreflexión donde el perenne Narciso se adormece. Ella empieza a concebirse como Imagen, ya que se ve tal y como el hombre la observa; es alienada de sí misma dentro de una jerarquía represiva.

El cisma entre el Yo y la Imagen de la mujer en la literatura latinoamericana ha sido retratado por la novelista mexicana Elena Garro, cuya olvidada obra maestra *Recuerdos del porvenir* (1963) anticipa a *Cien años de soledad* (1967) no sólo en la concepción del tiempo circular y del incesto, y en su "realismo mágico", sino también en la presencia del espejo. Ese es el único vehículo para el autoconocimiento del personaje de una mujer enviudada recientemente, después de años de un matrimonio convencional. Ella se da cuenta de la desaparición de su personalidad en el matrimonio, lo que interpreta como pérdida de su imagen. La viuda no puede recordar cómo lucía antes de ese periodo oscuro de su vida:

"¡Qué curioso, no sé qué cara tenía de casada!" les confiaba a sus amigas. "¡Niña, ya no te contemples más en el espejo!" le ordenaban los mayores cuando era pequeña; pero no podía impedirlo: su propia imagen era la manera de reconocer al mundo... Cuando se casó, Justino acaparó las palabras y los espejos y ella atravesó unos años silenciosos y borrados en los que se movía como una ciega, sin entender lo que sucedía a su alrededor. La única memoria que tenía de esos años era que no tenía ninguna. No había sido ella la que atravesó ese tiempo de temor y silencio.¹¹

La frase "no sé qué cara tenía" en realidad significa "no sé quién era": este pasaje juxtapone la alienación del Yo con la alienación del lenguaje. No sólo nuestra propia imagen sino también nuestras palabras pertenecen a Otro —en este caso, al hombre.

Sin embargo, al considerar la existencia del espejo-fantasma como algo exclusivamente femenino, se reduce, se simplifica un problema más complejo. Como lo sugiere Jacques Lacan en sus tratados psicoanalíticos sobre la imaginación y la fase del Espejo, el Yo —el Ego— existe solamente como una imagen que cualquier sujeto concibe a través del primer encuentro con el Espejo, es decir, con la reflexión de él o de ella. Antes de esta fase, el sujeto sólo experimenta una serie de sensaciones incapaces de definir el yo masculino o femenino de los otros; por ende, es inconsciente de su realidad físico-psíquica como un todo. A través de una primera impresión del yo en la fase especular, el sujeto puede anticipar, imaginar o profetizarlo.¹² Si la imagen precede o desplaza al yo entonces el concepto de Beauvoir de la mujer como Imagen (en efecto, Beauvoir menciona su familiaridad con la teoría de Lacan acerca de la naturaleza especulativa del Ego),¹³ es decir, la condición de la mujer es simplemente una variación de la del hombre. Con esto, claro, volvemos circularmente a la problemática de la existencia de la mujer bajo la sombra del hombre.

Aunque el hombre es una sombra en la caverna platónica, también posee la ilusión de una acción, de la contemplación. Pero para la mujer, en un sistema tradicional, "el silencio es total... son prisioneras de los espejos", como afirma Monique Wittig.¹⁴ Para el hombre (hombre y humanidad son sinónimos en el uso coloquial) la inmersión en el espejo lleva a

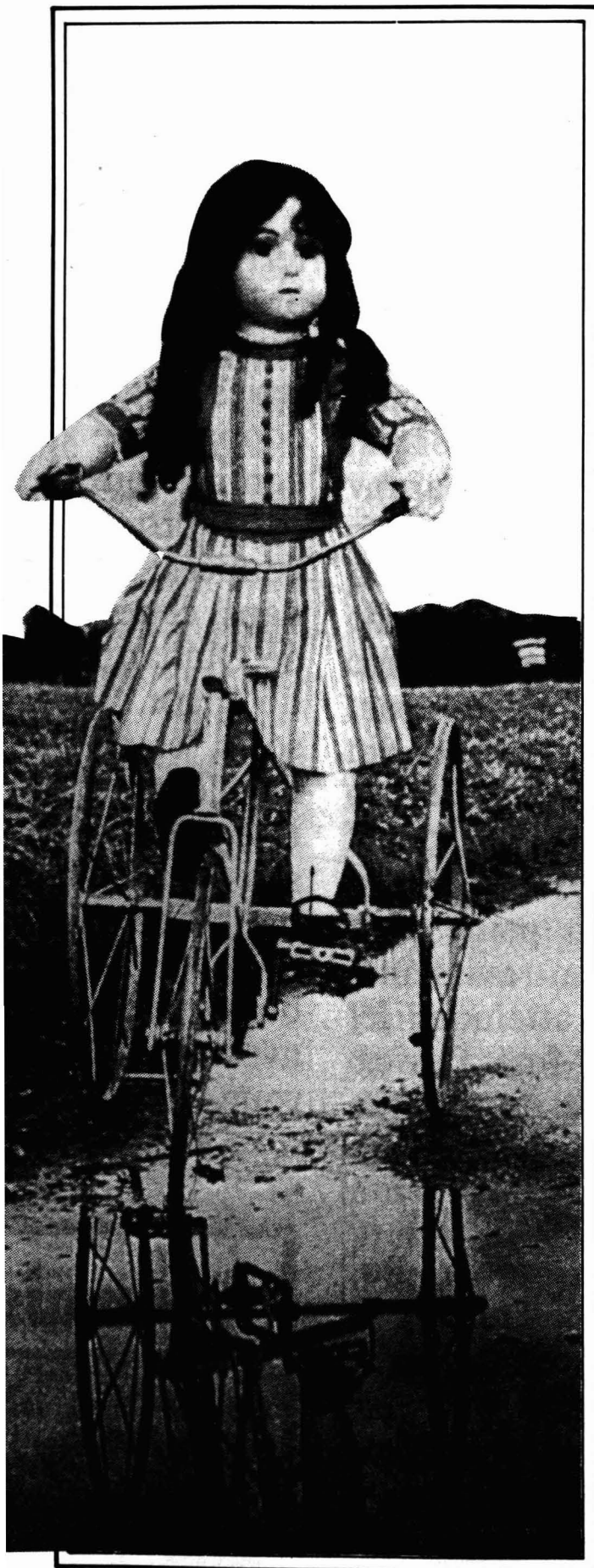
la autoconcientización, la soledad, la muerte narcisista, pero también implica la búsqueda del Otro, el intento por encontrar el propio Yo, una anticipación imaginaria de lo desconocido, la búsqueda de lo imaginario por medio de las invenciones artísticas —que si no son la realidad, son "realidades". Estos aspectos positivos de la experiencia *especulativa* aparentemente no están al alcance de la mujer, a menos que la estructura de nuestro sistema de valores y de lenguaje cambie —para romper el "silencio" hablando— porque es el habla en sí misma la que tiene que alterarse.

La fragmentación del lenguaje, la destrucción del código patriarcal se experimenta en *Le corps lesbien* de Monique Wittig: aquí aparece la metáfora de la fragmentación, del cuerpo y del mito de la mujer como un todo, como emblema de la destrucción del control masculino sobre el cuerpo de la mujer.¹⁵ Obviamente la precursora más importante en la fragmentación del discurso falocéntrico es Gertrude Stein; el cuerpo femenino como metáfora de la escritura, a partir de Stein, ha sido analizado por otras escritoras de hoy: si el lenguaje patriarcal es el divisor nominal de la realidad en componentes, afirma Rachel Blau du Plessis, el discurso femenino debe tratar de instalar su pluralismo, su fluidez sobre la rigidez metafórica masculina. Se basa plenamente en la anatomía: el cuerpo femenino es multi-poroso, multi-orgásmico, y en este sentido antijerárquico: el pluralismo, la flexibilidad y la fluidez aquí aparecen como virtudes dominantes de la psiquis.¹⁶

Praxis

Esta intuición acerca de la fluidez como parámetro esencial de un posible lenguaje femenino es muy relevante para las novelas y cuentos de María Luisa Bombal, cuyos textos parecen impregnados de lluvia, de niebla y de pozos. Su novela *La última niebla* (1935) ofrece una síntesis del espejo fantástico y femenino. Este texto saturado de niebla parece confirmar el arquetipo de la mujer como agua-espejo de Narciso, con sus imágenes obsesivamente acuosas. Pero el agua, como cualquier símbolo, señala múltiples connotaciones: el océano sugiere la matriz de la madre Naturaleza, el agua cayendo (río, cascada, lluvia) podría tener un tono masculino, como sugiere Octavio Paz: "La nube, una imagen multivalente, indecisa (como la niebla, yo añadiría) entre el agua y el aire, expresa admirablemente la naturaleza ambivalente de los signos y los símbolos."¹⁷ Mientras la mujer reprimida de la novela de Bombal ejemplifica la mujer presa ante el espejo, la lectura pluralista de este texto (o textura) puede mostrar la (re)creación de la mujer no sólo como objeto *visto* sino como sujeto *observador*: la mujer como Poeta, es decir, Hacedora.

El argumento nebuloso de *La última niebla* trata de las frustraciones de una mujer de clase media dentro de su matrimonio convencional, en su papel limitado de esposa de un terrateniente en una provincia de Chile. En este drama el lector puede encontrar obvios paralelos con *Thérèse Desqueyroux* de François Mauriac, uno de los modelos literarios de Bombal. La vida sórdida, represiva, de una provinciana de clase media en Francia, los efectos que ocasiona en Teresa, la atmósfera de la campaña francesa, parecen encontrar eco en la visión provinciana que ofrece Bombal. Pero los paralelos entre el moralista Mauriac y la fantasiosa Bombal terminan aquí, ya que la novelista chilena explora, al igual que sus contemporáneos y colegas Bioy Casares y Borges, lo fantás-



tico en lo cotidiano. En efecto, *La invención de Morel* (1940) de Bioy Casares, donde el narrador de un diario se enamora de una mujer que existe sólo en otra dimensión, puede considerarse como una versión masculina de la novela de Bombal.

La última niebla, como *Otra vuelta de tuerca* de Henry James o *Le voyageur sur la terre* de Julien Green, se convierte en un drama de percepción: el protagonista femenino desconocido, a través de una narración en primera persona, en la cual se contradice a menudo, narra una serie de acontecimientos en los cuales imagina o experimenta encuentros con un amante. La representación de los acontecimientos en Bombal sigue el modelo del sistema de percepción en el discurso narrativo fantástico definido por Todorov.¹⁸ Las percepciones siempre se encuentran acompañadas por medios de visión, tales como los espejos, las ventanas, el agua como espejo o como la metafórica ventana de la niebla, que sirven paradójicamente para deformar la visión o por lo menos deformar la “copias pragmáticas” de la realidad concebida por la vista y las percepciones.¹⁹

En el primer encuentro con el amante —en la oscuridad, en la niebla y en la ciudad (donde la aventura erótica es más factible que en el campo)— lo que primero observa en la luz de la calle es una sombra húmeda sobre la acera, una sombra que al principio cree ser su propia sombra, pero que es la sombra de otra persona unida a la suya propia (p. 48). El siguiente encuentro se produce cuando se está bañando en un estanque: hay varias escenas claves en que ella se baña en el estanque oscuro del bosque, señalando la inmersión arquetípica femenina dentro del agua de su propia sensualidad, y en la contemplación narcisista de su cuerpo como objeto, donde las plantas acuáticas la acarician como un amante. Es interesante observar que mientras ella intenta equiparar estas caricias con las de un amante²⁰, estas plantas acuáticas, como el agua oscura y suave, parecen brazos más femeninos que masculinos. Las plantas acuáticas son, desde la mitología, femeninas Náyadas (de la ninfa Náyade, hermana acuática de Narciso) cuyas caricias incestuosas son vitales pero fatales para el hermano que caiga en su abrazo eterno.

Inmersa en este estanque mitológico, la protagonista, una cazadora erótica, observa en medio de la niebla un carruaje que se acerca. Cuando los caballos se aprestan a beber agua del otro lado del estanque, ella percibe a través de la ventana del carruaje la cara de su amado, supuestamente observándola y sonriéndose con ella. El pozo se convierte no sólo en el lugar donde ella se ve a sí misma, sino también donde puede ver a otros. De nuevo él desaparece y ella se queda pensando si el incidente realmente ocurrió o si fue un sueño.

Finalmente, los extraños incidentes de la novela se resuelven con una explicación psicológica: ella se imaginaba cosas y al final permanece al lado de su marido en la niebla inmóvil de su estancamiento, de su “alienación”, como lo han señalado varios críticos.²¹

La novela de Bombal parece seguir el paradigma de la narrativa fantástica (según Todorov): *La última niebla* no sólo encaja dentro de la temática del Yo, por ejemplo, del sujeto como censor dubitativo de la realidad, sino también dentro de la temática del Otro que se centra en la sexualidad como transgresión de los límites normales de la experiencia, como en el caso del adulterio, del incesto, del sadomasoquismo o de la necrofilia. *La última niebla* postula un posible adulterio, presenta a la mujer en un estado de sensualidad exacerbada y finalmente muestra su preocupación por la muerte y el suicidio. La protagonista se reconoce a sí misma como el objeto reflejado en los espejos, acariciado por las aguas, y como una

reflexión —eco de *Rebeca* de du Maurier— sobre la primera mujer de su marido, que murió ahogada en las profundidades del pozo —como la muerte o el suicidio de Ofelia. En efecto, las fantasías o experiencias eróticas de la protagonista reflejan las de su apasionada y adúltera cuñada Reina, que trata de suicidarse. La protagonista siente y actúa como una sombra de esta “reina”.

Cuando se funden los temas del Yo y del Otro, según Todorov, se presenta a menudo una transgresión; así pasa en la historia de Bombal: si el amante percibido es imaginario, no puede existir un adulterio verdadero, y viceversa. Cuando la protagonista habla de su amante imaginario como si fuera real, su marido Daniel la rechaza bruscamente como si estuviera loca (p. 67). Las dos dimensiones, la real y la sobrenatural, chocan mutuamente pero no se funden totalmente en la versión fantástica de Bombal. Al final de la relación fantástica (como observa Todorov) o se da una explicación racional, como en *La última niebla*, o se produce una vacilación infinita, una incertidumbre que nunca se resuelve, como un “*Tlön, Uqbar, Orbis Tertius*” de Borges, o en *La invención de Morel* de Bioy Casares.

Sin embargo, definir la novela de Bombal según la teoría de Todorov sería reducirla.²² Además, dentro de la dialéctica del Yo y el Otro discutida por Beauvoir, se pueden señalar ciertas inversiones femeninas en el mundo fantástico de Bombal: el Yo es la mujer, un sujeto que proyecta el amante masculino como el oscuro *objeto* de deseo. Aunque la protagonista insiste en el hecho de que es él quien la contempla, y tal cosa le produce “vibraciones”, es la conciencia de ella lo que la hace vibrar. La flora acuática que la envuelve es un aspecto activo de la sensualidad femenina, aun cuando sea el abrazo metafórico del hombre.

La niebla y el agua que dominan no sólo esta novela sino toda la obra de Bombal se han definido como símbolos de la alienación; así, se ha comentado el hecho de que la niebla, la presencia de “nubes” suspendidas sobre la protagonista, significa su incapacidad de despertarse de un mundo de sueños y asirse a la realidad. Es decir: hasta ahora los críticos de Bombal se han conformado con interpretaciones muy limitadas —por ejemplo, cuando Amado Alonso (que, en su prefacio a la segunda edición de *La última niebla*, elogia la estructura poética de esta narración) habla del mundo de Bombal como algo demasiado hermético, solipsista.

En su ensayo poético sobre el agua, Gaston Bachelard ofrece un juicio crítico que bien podría aplicarse afirmativamente al sueño brumoso de Bombal. Según Bachelard, “la poesía no expresa las divagaciones peligrosas de una psiquis solipsista, sino la constante recreación de la naturaleza y la experiencia a través del lenguaje humano.”²³ El agua o la niebla que parecen “desmaterializarlo” todo, como sostiene la narradora de Bombal (p. 78), en realidad materializa a través de los procesos imaginativos la imaginación o, como dice Bachelard, “la materia (aquí el agua, uno de los cuatro elementos) es el inconsciente de la forma.”²⁴ Las aguas femeninas, sensuales de Bombal se pueden ver como aguas dinámicas, de lo desconocido, y como tales representan una salida hacia otra dimensión.

Así, la niebla se convierte en una metáfora de la naturaleza reflexiva, ambigua, del género humano y, además, del género literario. Bombal la refleja en cada nivel de su relato: los personajes son fantasmas, espejos el uno del otro. Los tres personajes femeninos —la narradora, la esposa muerta, Reina— son uno solo, así como los tres personajes masculinos —Daniel, su hermano Felipe, el amante imaginario—

son ecos mutuos. De ahí que las escenas constantemente se repiten o se oponen, y de ahí, también, que la carta de la protagonista a su amante imaginario refleje el libro que los encierra, contradictorio y apasionado. Y el agua, espejo narcisista del mundo, se convierte en la superficie reflexiva de la cual habla Bachelard, ya que el lago del poeta ve y también sueña.²⁵ El agua, entonces, se convierte en parámetro activo del texto de Bombal: la presencia del poeta parece verse simbolizada en el estanque que sueña, que quizá se toca.

Notas

1. María Luisa Bombal, *La última niebla* (2a. edición, Chile: Editorial Nascimento, 1941.) Todas las citas están tomadas de esta edición.
2. Gaston Bachelard, *L'eau et les rêves* (París: Librairie José Corti, 1963).
3. Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre* (Ithaca, Cornell University Press, 1975), pp. 121-122.
4. Ver *El espejo hablado*, de S. J. Levine (Caracas: Monte Avila Editores, 1975).
5. Todorov, p. 5.
6. Josefina Ludmer, *Cien años de soledad: una interpretación* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1972) p. 117.
7. Ludmer, p. 97.
8. E. Rodríguez Monegal, “Borges: el lector como escritor”, *Triquarterly* 25 (otoño 1972), pp. 102-143.
9. Sandra Gilbert y Susan Gubar, *The Madwoman in the Attic* (New Haven: Yale University Press, 1979), pp. 15-16. (El título se refiere a la mujer loca en la buhardilla en *Jane Eyre* de Charlotte Brontë.)
10. Patricia Spacks, *The Female Imagination* (New York: Avon Books, 1976), pp. 23-24.
11. Elena Garro, *Los recuerdos del porvenir* (México: Joaquín Mortiz, 1963, 2a edición 1977), pp. 27-28.
12. Jacques Lacan, “Imaginary”, “Mirror Stage”, French Freud: Structural Studies in Psychoanalysis (*Yale French Studies*, no. 48, 1972), pp. 191-194.
13. Simone de Beauvoir, *The Second Sex* (New York: Vintage Books, 1974), p. 303.
14. Monique Wittig, *Les Guérillères* (París: Minuit, 1969), p. 40.
15. Véase Lynn Higgins, “Nouvelle Nouvelle Autobiographie: Monique Wittig's *Le Corps Lesbien*, *Sub-stance* (No. 14, 1976), pp. 160-165.
16. Véase Rachel Blau de Plessis, “Washing Blood”, *Feminist Studies* (Vol. 4, no. 2, June 1978); “Psyche, or Wholeness”, *Massachusetts Review* (Vol. XX, no. 1, Spring 1979); “For the Etruscans: Sexual Difference and Artistic Production: the debate over a female aesthetic” (ms.).
17. Octavio Paz “Agua siempre se escribe en plural”: *Diacritics* (Winter 78), p. 48.
18. Todorov, 121-122.
19. Gilbert Durand, *Les Structures Antropologiques de l'Imaginaire* (Grenoble: Presses Universitaires Françaises, 1960), p. 20. La referencia de Durand a Bachelard me llevó a estudiar *L'eau et les rêves*.
20. Linda Levine compara las caricias de una planta con las de un hombre en “María Luisa Bombal from a Feminist Perspective”, *Revista Interamericana*, vol. 4, no. 2, verano 1974), pp. 150-152.
21. Véase Margaret Campbell, “The Vaporous World of María Luisa Bombal”, *Hispania* (XLIV, setiembre 1961); también Ian Adams, *Three Authors of Alienation* (Austin: Texas University Press, 1975).
22. E. Rodríguez Monegal, en “Borges: una teoría de la literatura fantástica” (*Revista Iberoamericana*, vol. XLII, abril-junio 1976, no. 95) señala que la teoría de Todorov, formulada sin considerar las obras de Borges, ha sido superada por “la poética de lo incierto” del crítico francés Irene Bessière.
23. G. Bachelard, *On Poetic Imagination and Reverie* (New York: Bobbs Merrill, 1971), p. XXXV.
24. *Ibid.*, 70.
25. *Ibid.*, 77.