

EL MELODRAMA COMO RECURSO CRÍTICO EN *LA ÚLTIMA
NIEBLA* DE MARÍA LUISA BOMBAL

*MELODRAMA AS A CRITICAL RESOURCE IN MARÍA LUISA BOMBAL'S
LA ÚLTIMA NIEBLA*

Monserrat Asecio
Department of Spanish and Portuguese
University of Colorado-Boulder
monserrat.asecio@colorado.edu

RESUMEN

En este trabajo analizo cómo en *La última niebla*, de María Luisa Bombal, la recurrencia a elementos melodramáticos y a mecanismos narrativos propios de la novela sentimental puede plantearse como una crítica a la situación de las mujeres de su época. En este sentido, estudio el rol de lo femenino en lo público y privado, tal y como lo concibe Habermas, y la instauración de una “esfera íntima” (Berlant) en la cual las expectativas femeninas encuentran una razón de ser. Concluyo que, a pesar de que en su novela sí subsisten tales cuestionamientos, la autora también establece la imposibilidad de la mujer de escapar de las expectativas e ideas de felicidad que sostiene la cultura patriarcal.

PALABRAS CLAVE: Melodrama, Público/Privado, Esfera Íntima.

ABSTRACT

In this paper I analyze how in María Luisa Bombal's *La última niebla* the use of melodramatic features and narrative mechanisms can be seen as a criticism of the situation of women. In this sense, I study the role of the feminine in Habermas' public and private sphere and the establishment of an intimate sphere (Berlant) which explains the existence of female expectations. In conclusion, even when there may be a questioning of patriarchal hierarchies, Bombal also ascertains the impossibility of women escaping its expectations and ideas of happiness.

KEY WORDS: *Melodramatic, Public/Private, Intimate Sphere.*

Recibido: 18 de junio de 2022.

Aceptado: 29 de julio de 2022.

1. INTRODUCCIÓN

La figura de María Luisa Bombal (1910-1980) está atravesada por contradicciones¹. Hay mucho de mito y de leyenda en su vida, que en muchos aspectos puede equipararse a la de las protagonistas de su obra. Nacida en una familia de clase alta en Viña del Mar, tuvo acceso a una educación extraordinaria para las jóvenes chilenas de la época. En 1919, después de la muerte de su padre, emigró con su madre y hermanas a París y, una vez terminados sus estudios secundarios, ingresó a la Facultad de Letras de La Sorbona. También estudió Drama en L'Atelier de Charles Dullin y frecuentó círculos intelectuales en los que conoció a poetas e intelectuales de la talla de Paul Valéry y Antonin Artaud. Volvió a Chile en 1931 e inmediatamente se contactó con la *intelligentsia* nacional, donde hizo amistad con escritores como Pablo Neruda. Durante esta época conoció también a Eulogio Sánchez Errázuriz, presencia que marcaría su vida para siempre. Después de que Sánchez la abandonara, Bombal protagoniza un fallido intento de suicidio que culmina con su asentamiento en Buenos Aires, donde frecuenta a artistas y escritores.

En 1941 vuelve a Chile y se produce un acontecimiento que marcará su vida y su trayectoria intelectual: le dispara a su ex amante, Eulogio Sánchez, dejándolo malherido. Él testificó en su favor, y Bombal pasa un tiempo interna en un sanatorio mental, diagnosticada de “exaltación nerviosa”. Debido a este suceso, la escritora es excluida de la alta sociedad en Chile y en Argentina y emigra a los Estados Unidos. Ahí trabaja revisando el doblaje de las películas que serían importadas a Chile y escribiendo subtítulos para las películas con otros escritores como Ramón Sender y Ciro Alegría. Es en este país que se casa con su segundo esposo, Rafael Saint Phall y que nace su hija, Brigitte. También es allí donde publica una reescritura de *La última niebla*, *House of Mist* (1947), cuyos derechos fueron comprados por el estudio cinematográfico Paramount. A pesar de estos logros, no logra conectar con grupos de escritores como sí lo había hecho en Sudamérica. En sus propias palabras “en ese país los escritores están tan dispersos que no existen los grupos, el único modo de comunicarse con ellos es a través de sus editores [...]. Claro que yo seguí manteniendo contacto con los escritores latinoamericanos y, cuando iban a Estados Unidos, pasaban a verme... De ahí nació mi gran amistad con Gabriela Mistral” (Bombal cit. en *Obras completas* 334). Después de la muerte de su marido, en 1969, vuelve a Chile en 1973. Muere en 1980.

¹ La información biográfica de María Luisa Bombal, fue extraída de las reseñas de Lucía Guerra, Sara Vial, Marjorie Agosín y Ester Matte Alessandri.

Aunque Bombal participó activamente en los círculos intelectuales de Santiago y Buenos Aires, nunca pudo conciliar el rol de escritora con sus aspiraciones de una vida matrimonial. Según Lucía Guerra, siempre fue vista como una integrante de segunda categoría de estos grupos de escritores (“con cierto paternalismo, deciden que ella es la mascota del grupo y Neruda la llama ‘mi mangosta’” *Mujer, cuerpo y escritura* 17) y, tanto por su labor como por los escándalos que marcaron su vida, sufrió el desdén de una sociedad chilena más bien pacata. Sin embargo, académicas como Guerra inscriben el trabajo de Bombal en un contexto de escritura femenina latinoamericana² que establece ciertos patrones contestatarios o de contravención de los paradigmas sociales desde el siglo XIX, a partir de su retrato de la insatisfacción de mujeres confinadas a un rol principalmente doméstico.

Así, la autora se enfoca en el espacio íntimo en que se desenvolvía la mujer chilena de clase alta en la primera mitad del siglo XX. A partir de una estética que utiliza mecanismos del melodrama, evidencia cómo sus protagonistas, sujetas a las mismas imposiciones que todas las mujeres de su tiempo y clase social, sufren por encajar en ciertos modelos tradicionales. Este sufrimiento es expresado con el lenguaje propio del sentimentalismo, único medio disponible para manifestar su insatisfacción. En efecto, los personajes principales de Bombal son generalmente mujeres superadas por sus propios sentimientos de inadecuación e infelicidad que son incapaces de enunciar de una forma distinta a la que se consideraba intrínsecamente femenina. Sin embargo, muchas veces es posible observar en el exceso de emocionalidad, en la puesta en escena de desdoblamientos patológicos y en el uso mismo de los recursos literarios que utiliza como medio de expresión, la evidencia de una crítica implícita en la obra de Bombal. La insatisfacción que hallamos en las mujeres que pueblan su narrativa también da cuenta de una transgresión del rol que una sociedad represiva ha impuesto al género femenino a lo largo de la historia.

Siguiendo, entonces con tal razonamiento, en el presente artículo se intentará comprobar cómo a partir del uso de estrategias propias del melodrama y la narración sentimental, María Luisa Bombal establece una crítica del lugar privado (doméstico) en que se sitúa lo femenino en el Chile de principios del siglo XX. A partir de la lectura de su novela corta *La última niebla* (1935), se explorará cómo la protagonista experimenta un exceso de sentimentalismo que puede ser leído como una rebeldía que

² Según Guerra, escritoras como Gertrudis Gómez de Avellaneda, Soledad Acosta de Samper, Teresa de la Parra y Dulce María Loynaz constituirían junto con Bombal una constelación literaria por derecho propio. Según la crítica, a pesar de que la influencia más directa sobre su obra es la de las vanguardias, es innegable que “su perspectiva de mujer... hizo coincidir su escritura en esta otra corriente... donde la situación histórica de la mujer estaba marcada por la derrota existencial, la otredad y la búsqueda de un sentido” (*Mujer, cuerpo y escritura* 38).

contraviene la romantización de la experiencia femenina a través de textos literarios que exaltan esta misma cualidad sentimental con el fin de retratar un ideal de mujer.

La narración se centra en la vida de una joven que permanece innombrada. En este sentido “se nos está diciendo que esta mujer no representa a una, sino a muchas: a todas las que viven en la misma situación” (Sepúlveda Pulvirenti 231). Recién casada con su primo, llega al fundo que será su hogar, y bajo la mirada inatenta y desapegada de su marido, sufre por la ausencia de un destino romántico. Daniel, su esposo, había enviudado poco antes de casarse con ella y, por un duelo que es incapaz de superar, le exige a su mujer que imite en todo a la muerta, negándole desde el principio una subjetividad propia, que vaya más allá de encajar en un rol y de llenar un vacío en su propia vida: “[m]i marido me ha obligado a recoger después mis extravagantes cabellos; porque en todo debo esforzarme por imitar a su primera mujer, a su primera mujer que, según él, era una mujer perfecta” (Bombal 60). Sin embargo, su vida de tedio doméstico se ve interrumpida por la llegada de misteriosos visitantes que la empujan a vivir una aventura con un desconocido, relación adúltera que queda sin embargo perdida en el terreno del sueño y de lo fantástico, posiblemente fruto de su propia imaginación.

Con el fin de certificar la presencia de estos modelos y su reutilización artística desde la crítica al destino femenino, se examinarán primero los conceptos de público y privado tal y como los concibe Jürgen Habermas. En este punto, será de especial interés su noción de la literatura sentimental como espacio de manifestación de lo emocional y su concepto de esfera pública como lugar de expresión de la opinión informada y racional de hombres burgueses. También se revisarán visiones críticas de la publicidad habermasiana, como las postuladas por Nancy Fraser y particularmente por Lauren Berlant. En segundo lugar, se analizarán los recursos melodramáticos y sentimentales que la autora utiliza tanto para concebir un modelo de lo femenino como para contravenirlo. Para lograr tal objetivo se trabajará con la noción de melodrama planteada por Peter Brooks, con un ensayo de Beatriz Sarlo sobre la novela sentimental folletinesca en las primeras décadas del siglo XX en Latinoamérica y con los artículos compilados por Hermann Herlinghaus en el libro *Narraciones anacrónicas de la modernidad*. Se intentará comprobar que en la misma puesta en escena de su emocionalidad (típicamente femenina en su representación), la mujer en Bombal expresa su desengaño frente a los ideales de dicha doméstica y familiar que se imponen a las expectativas propias de lo femenino a principios del siglo XX.

2. LO PÚBLICO, LO PRIVADO Y LO ÍNTIMO

El concepto de “esfera pública” acuñado por Jürgen Habermas en los años 60 define cómo se ha organizado el mundo de la intelectualidad, de la política y de la cultura en la época moderna. La creación de este espacio está ligada al advenimiento

de la burguesía, a la constitución de una economía de mercado y a la necesidad de los propietarios y actores de este mercado de discutir en un espacio seguro y en pie de igualdad la dominación de una monarquía y una aristocracia que se alejan cada vez más de los medios de producción de riqueza. Es en estos círculos donde se discuten temas importantes para “el bien común” de los ciudadanos y donde se perfilan los cambios políticos en Europa occidental. A partir de estas discusiones se comienza a gestar la idea de una “opinión pública”.

Evidentemente, las mujeres quedan excluidas de esta idea de publicidad. Sin embargo, se ven afectadas por los cambios a la concepción burguesa de la familia. En efecto, es el espacio familiar el que se constituye como “el lugar de una emancipación psicológica”, en donde los propietarios “pueden considerarse, en cierto modo, autónomos” (Habermas 83). La ilusión de que en su vida privada el burgués es libre y de que su organización familiar no obedece a la mantención de un modelo económico, genera en la consciencia cultural ideas que hoy son totalmente paradigmáticas, como la del matrimonio por amor. En esta concepción de la familia burguesa “[s]iempre vendría a coincidir... la autonomía del propietario con la dependencia de la mujer y de los niños respecto del padre de familia” (ibíd.), idea que perpetuó los paradigmas patriarcales hasta la modernidad capitalista.

Es en este contexto en que la novela moderna comienza a desarrollarse. A partir de los intercambios epistolares, nace un género literario que expresa “el desahogo del corazón”, la subjetividad nacida en la esfera íntimo-familiar-matrimonial. Y es que, como afirma Habermas, tal esfera no se opone a la publicidad: la familia “como recinto más íntimo de lo privado que es, está continuamente inserta en el público. Lo contrario de la intimidad literariamente mediatizada es indiscreción, no publicidad como tal” (86). De esta manera, la literatura interfiere los límites de lo público, exponiendo lo íntimo de forma culturalmente mediada y alterando también las percepciones de su propia subjetividad burguesa.

Si se entiende lo literario como la mediación de la intimidad, frente a la masificación de la cultura, es posible comprender por qué en la época de los medios masivos, Habermas plantea un emborronamiento de los límites de lo privado y lo público. Para el autor en la lógica del capitalismo tardío, los productos culturales son solamente consumidos sin discernimiento y están transidos por una lógica de mercado que no le da importancia a la familia como mantenedora de un orden social, sino que la inscribe en el contexto del “tiempo libre”.

No obstante, el impulso de buscar una subjetividad o de encontrar representada públicamente la privacidad en los medios culturales prevalece. También prevalecen ciertos paradigmas que oponen lo femenino a la vida pública. En el contexto y época de María Luisa Bombal esta apertura de lo público-convencional a lo femenino estaba apenas iniciada y era casi inexistente. Los imaginarios de la feminidad todavía se

anclaban principalmente en la concepción romántica del matrimonio y del amor y en la dicha de la felicidad doméstica.

Por otra parte, la emocionalidad ligada a estas formas de publicidad también contribuyó a que no se las considerase parte de una esfera pública burguesa tradicional. Habermas, en efecto, había dejado fuera de su concepción cualquier forma de sentimiento y había concebido este espacio como un ámbito que desde sus inicios se había generado bajo el signo de la racionalidad. Sin embargo, incluso la publicidad habermasiana no estaba exenta del influjo de las emociones, que dominaban tanto las discusiones que formaban la opinión pública como la subjetividad privada que los hombres burgueses ponían en la palestra. Desde esta perspectiva, se podría afirmar que en la noción original de este concepto hay dos fallas: por un lado, la esfera pública burguesa no es la única que existe o existió y por otro, la emocionalidad siempre la ha permeado.

Con respecto a la primera reserva, la idea de que existe solo una publicidad posible, autores como Michael Warner y Nancy Fraser postulan la posibilidad de que existan esferas públicas diversas y simultáneas. Fraser, por ejemplo, plantea la existencia de “contrapúblicos subalternos” la que implica que deben existir otras publicidades además de la tradicional habermasiana. Incluso la sociedad existente, aunque diste de ser ideal, tiene demasiadas identidades y grupos que necesitan de una publicidad. Dependiendo de si esos públicos se pliegan a los discursos político-públicos convencionales, se pueden considerar esferas fuertes o débiles. En el segundo caso, las publicidades corresponderían a la de los contrapúblicos subalternos, que muchas veces contestan el discurso tradicionalmente aceptado.

A pesar de que Fraser aborda la falta de diversidad social planteada en la concepción de Habermas, podrían identificarse ciertos problemas con sus planteamientos. Para Lauren Berlant, por ejemplo, la idea de un público débil adolece de los mismos problemas que los públicos fuertes, por cuanto ambos plantean dinámicas de indirección y mediación. En general, la diversidad inherente a las sociedades hace imposible considerar cualquier esfera como un público coherentemente organizado bajo la bandera de una identidad, opinión, o forma de ser. Es desde esta perspectiva que la autora plantea su idea de “esfera íntima” en la que los actos realizados en una intimidad mediada por la cultura mediomasiva capitalista son relevantes para determinar la “membresía” social de una persona a una esfera dada. En otras palabras, la intimidad en el capitalismo contemporáneo no es un espacio de creación de una individualidad, sino una instancia constreñida por un deber ser que define la pertenencia a un grupo social.

Los grupos sociales que se constituyen a partir de estas esferas íntimas pueden ser subalternos y funcionan como espacios en donde, a través de la mediación, se puede generar un sentimiento de pertenencia y reconocimiento entre subjetividades distintas, propiciado por el contacto emocional entre los individuos y entre los individuos y los objetos de consumo cultural.). La esfera íntima femenina es un ejemplo de este tipo

de publicidad, y surge a partir de lo que Berlant identifica como una “queja”: “women live for love, and love is the gift that keeps on taking” (1) [las mujeres viven por el amor, y el amor es el regalo que sigue quitando]. Siguiendo con este razonamiento, el melodrama constituiría una mediación a partir de la cual la mujer puede concebirse a sí misma como perteneciente a esta esfera que se plantea a partir del amor y de la sentimentalidad como motor de la vida.

No obstante, la presencia de este paradigma no anula la posibilidad de una crítica. Lo que sugiere la autora es que ese contradiscurso no se articulará necesariamente como un público homogéneo y totalmente coherente, porque los niveles en que las mediaciones culturales afectan a los individuos (a nivel psicológico, emocional o intelectual) no son iguales. En efecto, dentro del reconocimiento de la convención del amor y de su poder formador de una esfera íntima, es posible establecer puntos de vista críticos de lo que esa misma constricción genera. Incluso la crítica feminista toma como punto de partida esta norma para evidenciar la sujeción de la mujer a ciertos paradigmas. La esperanza de una vida amorosa ha estado tradicionalmente ligada a lo doméstico y al matrimonio y los discursos que se oponen a la confinación de lo femenino a estos ámbitos, deben ser capaces de manejar, invertir y cuestionar críticamente tales expectativas. Así, María Luisa Bombal, utilizando distintos recursos melodramáticos, evidencia la insatisfacción a través del lenguaje artístico, sin abstraerse de una esfera íntima marcada por la mediación de lo sentimental.

3. RECURSOS MELODRAMÁTICOS EN *LA ÚLTIMA NIEBLA*

La esfera íntima de Berlant presupone mediaciones que plantean expectativas comunes a distintos grupos humanos. Desde el punto de vista de lo femenino, se habla de discursos, obras y productos que ubican al amor como motor de la vida de las mujeres. Evidentemente, estos objetos culturales imponen ciertos modos de concebir la feminidad, sin necesariamente revelar individualidades insondables o necesariamente complejas. En efecto, muchas veces los imperativos de pertenencia a la esfera íntima femenina, tal y como la concibe Berlant, exigen la simplificación de la propia subjetividad. Además, las expectativas que se generan en este tipo de autoconcepción afectada por relatos sentimentales de la cultura de masas suponen la implicación de la dimensión emocional como forma de validación y de reconocimiento. El melodrama, entonces, aparece como un género muy a propósito para examinar la presencia de estos modelos en los discursos y narrativas considerados femeninos.

Peter Brooks³, por ejemplo, plantea que el melodrama es una forma de imaginar un mundo moderno, en el que la pérdida de lo sacro y de sus relatos ha dejado un vacío. Se crean, entonces, narraciones –cuyo origen rastrea a ciertas obras teatrales francesas del siglo XVIII– que aunque nacen de las expectativas cotidianas de las personas normales, se alejan del lenguaje y de la experiencia común para adentrarse en el mundo de las ensoñaciones. El vínculo de lo melodramático con lo cotidiano es de suma importancia para este análisis. Como afirma Jesús Martín Barbero, “el melodrama toca la vida cotidiana, enchufa con ella no solo como su contraparte o su sustituto, sino como algo de lo que está hecho, pues, como ella, vive del tiempo de la recurrencia y la anacronía y es espacio de constitución de identidades primordiales” (68). En este tipo de narraciones, entonces, es posible encontrar esta simplificación de la vida de la que hablaba Berlant, a partir de personajes arquetípicos que se construyen desde las “identidades primordiales” de Martín Barbero. Desde tal perspectiva, críticos como Hermann Herlinghaus han querido ver en el melodrama más que un género “una matriz de la imaginación dramática y narrativa que ayuda a producir sentido en medio de las experiencias cotidianas de individuos y grupos sociales diversos” (23), de la misma forma en que en la esfera íntima de Berlant los sujetos buscan narraciones comunes para darle un sentido a sus vidas e identidades.

Los arquetipos con los que trabaja el melodrama son de corte maniqueo principalmente. La pérdida de lo sagrado implica la necesidad de instaurar un relato moral, sin importar que nazca de la experiencia personal o de las fantasías de individuos comunes. Así, los protagonistas y villanos caracterizarán el bien y el mal, evidenciando en sus acciones la existencia de lo “moral oculto”. Para poder relatar este choque de fuerzas morales como corresponde, el melodrama recurre a la exageración en la manifestación de sentimientos, exceso que se evidencia en su retórica, en el lugar del cuerpo y su gestualidad. De esta forma, los relatos melodramáticos perpetúan un sentido de moral tradicional a través de la sobredramatización de los personajes.

Es la presencia de esta emocionalidad lo que ha ligado el melodrama a lo femenino, a pesar de que sus temáticas no se limitan solamente al conflicto amoroso. Villanos y héroes melodramáticos pueden estar presentes en muchos otros relatos, como el melodrama con tintes góticos, las narraciones de injusticia social, etc. Sin embargo, el tipo de narración más importante para este estudio es precisamente el relato de amor. Beatriz Sarlo en su texto *El imperio de los sentimientos* hace un examen de

³ Lo melodramático ha sido bastante analizado desde una perspectiva académica, pero solo desde las últimas décadas del siglo XX. Por mucho tiempo, la academia se resistió a analizar este género por considerarlo perteneciente a la baja cultura. Peter Brooks, en 1976, hizo quizás el primer intento serio de aproximarse a este tipo de textos con su libro *La imaginación melodramática*, punto de partida para estudios posteriores.

la estructura de la novela por entregas argentina de la primera mitad del siglo XX. Aunque identifica estos relatos simplemente como “textos de felicidad” que tratan sobre las relaciones amorosas, su descripción del esquema narrativo básico de estas novelas será de utilidad. El personaje principal del folletín sentimental es, generalmente, una mujer joven. Sarlo la ubica “entre la adolescencia y los treinta años” y la retrata como atrapada en “el tedio de una existencia poco abundante en aventuras y cambios”. Se trataría de muchachas “románticas, espirituales y sensibles, que esperan que un acontecimiento imprevisto... induzca un cambio fulgurante en su destino” (40). A grandes rasgos se constituyen como una imagen femenina desbordante de pasiones amorosas y románticas, pero carente de cualquier otra, cuya mayor aspiración es casarse y convertirse en una esposa ejemplar y amante: “a ella se le propone un modelo de felicidad: debe ser la felicidad de los hombres” (175). Desde esta misma perspectiva, el folletín presenta “el drama de los mal casados” (131); el matrimonio sin amor también puede constituir un obstáculo para una joven enamorada de otro y el adulterio, como transgresión de la norma social, es ejemplarmente castigado con desenlaces poco favorables.

La relación entre María Luisa Bombal y el melodrama es bastante cercana. No se trata solamente de la novela de folletín que examina Sarlo, sino que también deben haber sido importantes en su vida la presencia de otros medios. Efectivamente, “estaba también atrapada en las redes culturales de novelas, folletines, películas y radioteatro que producían imaginarios acerca de la mujer como un ser destinado a amar y ser amado” (*Mujer, cuerpo y escritura* 16). Para críticos como Susana Munnich, por ejemplo, “es manifiesta la influencia del cine en algunos pasajes de *La última niebla*” (68), y la apelación a lo sensorial presente en muchos episodios hace pensar en la influencia de lo cinematográfico. En efecto, no solo dobló películas al español como se mencionaba antes, sino que participó en la creación del argumento de la película *La casa del recuerdo* (1940), filme de corte insoslayablemente melodramático. Además ejerció como crítica de cine y en alguna de sus reseñas, publicada en la revista *Sur* número 35, defiende la asimilación de aspectos de este género en el largometraje *Puerta cerrada* (1939): “[y]endo en contra de los prejuicios de una élite letrada con respecto al melodrama calificado de cursi... señala que la calidad de esta película reside precisamente en el hecho de asumir plenamente lo melodramático, sin temores ni autocensura ante la intimidación de la alta cultura” (*Mujer, cuerpo y escritura* 21).

Teniendo en cuenta, entonces, la presencia real de lo melodramático en su vida es posible aventurar la influencia que este tipo de relatos pudo tener en su propia obra. En realidad, basta leer superficialmente *La última niebla* para percatarse de que ciertos elementos fácilmente reconocibles están presentes. Un primer aspecto que es necesario considerar es en qué niveles se manifiesta el melodrama. En primer lugar, se puede afirmar que en el nivel de la fábula la protagonista se enfrenta a la realidad a partir de los presupuestos de una imaginación melodramática, con la intención de “hacer su

vida más simple” y encajar en alguna de las narrativas que median la esfera íntima femenina. Así, siguiendo la lógica de Berlant: “[t]he modern love plot requires that, if you are a woman, you must at least entertain believing in love’s capacity both to rescue from your life and to give you a new one, a fantasy that romantic love’s narratives constantly invest with beauty and utopian power” (171). De hecho, se argumentará que la narradora de *La última niebla* demuestra la imposibilidad de llevar a cabo tal simplificación de forma sencilla y exitosa, al dejar que su propia subjetividad y deseo interfieran con los imaginarios que busca imponer en su vida. En segundo lugar, se puede observar la relación con lo melodramático en el nivel de la escritura, a partir del uso de ciertas estructuras retóricas y de la distorsión temporal con que se estructura la novela. Este último aspecto se tratará brevemente al final del artículo.

En efecto, en la novela se exagera la necesidad de encajar, de pertenecer a esta esfera íntima femenina en la cual el amor es la razón de vivir. Sin embargo, este objetivo se ve obstaculizado por dos aspectos: en primer lugar, por el duelo de su marido que le impide tomar otra identidad que no sea la de su esposa fallecida, y en segundo lugar por el hecho de que este duelo le impide realizar su destino amoroso con Daniel. Condenada a un matrimonio sin amor, la protagonista difícilmente será capaz de ser feliz y “tener una vida”. Desde esta perspectiva, podría decirse que el conflicto melodramático parte acá desde la instauración de ese “drama de los mal casados” que examinaba Sarlo. En efecto, en el caso de *La última niebla* el matrimonio, más que un felices para siempre es una prisión, un yugo impuesto a esta joven “bella y espiritual”, que la imposibilita para encontrar el amor verdadero y para encontrar su propia identidad lejos del fantasma de la muerta. Incluso Daniel hace absolutamente evidente que el matrimonio acá tiene más bien un fin utilitario para ambos: para él, llenar un vacío y para ella, escapar del estigma de la soltería.

-¿Para qué nos casamos?

-Por casarnos -respondo.

Daniel deja escapar una pequeña risa.

-¿Sabes que has tenido una gran suerte al casarte conmigo?

-Sí, lo sé –replico, cayéndome de sueño.

-¿Te hubiera gustado ser una solterona arrugada, que teje para los pobres de la hacienda? (Bombal 56).

Por otra parte, la identidad de la mujer muerta también es de cierta relevancia. La joven “que coloreaba tarjetas postales, sentada bajo el emparrado” podría ser aquel tipo que encontraba dicha y satisfacción en ese tipo de tareas rutinarias propias de la domesticidad femenina. Una vez muerta aparece con un rostro “vacío de todo sentimiento”, y marcada por “un gran silencio, un silencio de años, de siglos” que poco a poco empieza “a crecer en el cuarto” y “dentro de la cabeza” de la protagonista (Bombal 58). Ese silencio “de siglos” simboliza una existencia vacua, mansa, libre de

cualquier rasgo propio que diera cuenta de una consciencia subjetiva que poco a poco se apodera de la protagonista como un imperativo. La presencia de la primera mujer de Daniel la pone así en la posición de plantarse frente a la vida no como un individuo, sino que como una forma de ser mujer a la que se le niega el logos –privilegio de los hombres públicos. Además, estará siempre condenada a ser un simple consuelo o la que despierta los recuerdos de su marido que incluso en la intimidad no puede evitar “pensar en otro cuerpo y en otros labios” (Bombal 78), negándole la posibilidad de encontrar al menos la emoción y el sentimiento, si no la palabra que rompa el silencio.

De esta forma, la protagonista no tiene más remedio que sumirse en el tedio de los quehaceres cotidianos, que chocan con la imaginación romántica y las expectativas de felicidad planteadas por textos como los melodramáticos. En este contexto, la niebla aparece como la metáfora de la muerte, del silencio, de la borrasca que disimula y desdibuja la subjetividad de la protagonista: “[l]a niebla se estrecha cada vez más contra la casa... anoche soñé que, por entre rendijas de las puertas y ventanas se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto... y se entrelazaba en mis cabellos, y se me adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo” (Bombal 64). De ahí que para Majorie Agosín la niebla se represente en la novela a través de “imágenes... intrínsecamente ligadas a la enajenación y a la pérdida del yo de la protagonista” (28). De esta forma, puede afirmarse que la narradora no “vive” su vida, sino que representa un papel y que este rol, que difumina sus particularidades, es figurado a través del metafórico recurso de la niebla, que se relaciona con el silencio de la muerta en el episodio citado anteriormente. Por tal razón cuando llegan al fundo su cuñado, su esposa, Regina, y un amigo de ambos que en realidad es el amante de esta última, la narradora entrevé la posibilidad de existir realmente en y para sí misma.

La llegada de los visitantes es el suceso que genera un cambio de rumbo en su vida, el “acontecimiento imprevisto” que Sarlo identifica como estructural en la vida de las protagonistas del melodrama folletinesco. Si en la primera mujer de Daniel la narradora ve un destino de silencio y de falta de sentido existencial, en Regina intuye posibilidades de lograr el destino romántico de la heroína de un melodrama. La cara de su cuñada es pálida, pero “de una palidez que no es en ella falta de color, sino intensidad de vida, como si estuviera siempre viviendo una hora de violencia interior” (Bombal 61). Es gracias a esta intensa fuerza vital que la protagonista inicia su autodescubrimiento, específicamente, en la famosa y tan citada escena del estanque. Sintiendo como si “le hubieran vertido fuego dentro de las venas” (Bombal 61), la protagonista sale al bosque que circunda las tierras de su esposo y se baña desnuda en una pequeña laguna. Es en este punto en que afloran sus anhelos, deseos y particularidades. Como afirma Patricia Espinosa “la mujer aparece como locus del deseo” (14); se observa, se siente, percibe el movimiento del agua y por primera vez está totalmente consciente de su cuerpo y de su propia belleza, que disfruta y goza: “No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales” (Bombal

62). Ella desea y se desea y, como reconoce Espinosa, en el acto subyace un intento de liberarse de su estado represivo; en otras palabras, esta instancia autoerótica es un atentado al tedio de su vida cotidiana.

En este reconocimiento de sí misma a través de su propio cuerpo, aparecen algunos elementos que pueden relacionarse con lo melodramático. En primer lugar, en su descripción hace referencia clara a los cánones de belleza propios de la cultura occidental que se han impuesto a partir de distintos medios culturales a las mujeres, particularmente en la modernidad. Por otra parte, una condición convencional para cumplir con las expectativas amorosas de la vida femenina es la hermosura; de hecho, tener una apariencia física adecuada es lo que ayudará a las heroínas melodramáticas a conseguir la atención de los hombres, como bien nota Beatriz Sarlo. Para la protagonista de Bombal “la felicidad no es más que tener un cuerpo joven y ágil” (59), circunstancia que evidentemente se concibe dentro de lo normativo y propiamente perteneciente a la esfera íntima femenina. En este sentido, a partir de ciertas convenciones propias del melodrama y de lo que se considera como parte de la publicidad femenina, Bombal construye una escena en que, al reconocerse dentro de estos cánones, la narradora es al mismo tiempo capaz de alejarse de las imposiciones de la vida de una buena casada y del aburrimiento de la domesticidad a la que estaba sometida. La crítica, entonces, a la vida común y corriente de las mujeres, se realiza a partir de los mismos registros propios de lo que se considera como femenino, que se pueden encontrar en todos los relatos sentimentales.

Por otra parte, la relación de la protagonista con su amante también responde a los cánones establecidos por el melodrama. En su aventura, parece navegar entre la invención, la magia (evidenciada en la potencia de la naturaleza que se manifiesta en las apariciones del amado) y ciertos rasgos de realidad, lo que contribuye a otorgar a la novela el aire ambiguo (fantástico) que la caracteriza. No obstante, hay varios aspectos que parecen inclinar la balanza hacia la tesis de que todo su amorío fue imaginario. En primer lugar, como también apunta Marjorie Agosín, se trata de una aventura ensoñada que transcurre no sólo “fuera de la legalidad del matrimonio, sino fuera de todas las estructuras sociales” (38). En segundo lugar, hay que considerar las extrañas circunstancias en que se comienza el idilio. Daniel está de visita en la ciudad con su mujer; ella, intranquila e insomne, le pide permiso para salir a caminar en la mitad de la noche y él se lo concede sin más. Además, la primera aparición del enigmático amante es bastante insólita (aparece de la nada y posee un aspecto “casi sobrenatural”) y en todas las que siguen estará precedido por fuerzas de la naturaleza que anuncian lo fantástico: un vendaval o la misma niebla.

La invención de esta relación extramarital pone a la protagonista en una posición de rebelarse frente al rol impuesto de ama de casa y esposa sumisa, pero no la saca de los confines de una esfera íntima femenina e incluso la encasilla aún más en un concepto de imaginación melodramática. Es en esta voluntad de encontrar el verdadero

amor, de lograr ser feliz, que la narradora sigue las convenciones establecidas por el melodrama amoroso, como las plantea Sarlo. También en el exceso de sentimientos que se generan a partir de esta ensoñación es posible encontrar resabios de distintas narraciones sentimentales. Cuando su amante se le aparece mientras se baña, ella se siente “agobiada por la felicidad”, emoción tan intensa que la obliga a gritar en el bosque: “[g]rito ‘¡Te quiero!’ ‘¡Te deseo!’”, para que llegue hasta su escondrijo la voz de mi corazón y de mis sentidos” (Bombal 77). También en las cartas que le escribe⁴, sin enviarlas, es posible observar la intensidad emocional propia del relato melodramático: “[h]e conocido el perfume de tu hombro y desde ese día soy tuya. Te deseo. Me pasaría la vida tendida, esperando que vinieras a apretar contra mi cuerpo tu cuerpo fuerte y conector del mío, como si fuera su dueño desde siempre. Me separo de tu abrazo y todo el día me persigue el recuerdo de cuando me suspendo a tu cuello y suspiro sobre tu boca” (Bombal 65). Hay innumerables ejemplos de esta emocionalidad exacerbada a lo largo de la obra. Lo relevante es que es a partir de la exageración y la intensidad de la expresión sentimental, se genera otra inversión al rol al que estaba confinada sin escaparse de los límites de lo propiamente femenino.

En el ámbito de la emocionalidad propia del melodrama, también es necesario referirse al momento patético o *pathos*, en que los espectadores se identifican con el sufrimiento de los protagonistas, que viven distintos obstáculos para alcanzar la felicidad. Sin embargo, desde la perspectiva de Linda Williams, “[p]athos in the spectator is... never merely a matter of losing oneself in ‘over-identification’. It is never a matter of simply mimicking the emotion of the protagonist, but, rather, a complex negotiation between emotions and between emotion and thought” (340) [el pathos en el espectador no es nunca un asunto de perderse en una mera ‘sobre identificación’. Nunca se trata simplemente de imitar la emoción del protagonista, sino más bien una negociación compleja entre las emociones y entre las emociones y el pensamiento]. Si se considera que la protagonista hace suya la cosmovisión melodramática femenina, en la que la belleza y la bondad la hacen merecedora de un final feliz, podría argumentarse que para ella es determinante la intensidad de los sentimientos –de amor, de desesperación y de sufrimiento– de Regina, que se establecería como una (pseudo) heroína sentimental y el doble de la narradora, como han visto bastantes críticos. Para Gutiérrez Mouat, “el amante no nace espontáneamente, sino que es la producción de una relación especular [en el sentido lacaniano] establecida con el modelo constructivo del deseo de la narradora: Regina” (101). En el caso de la protagonista de *La última niebla* como consumidora de ficciones melodramáticas, la interpretación del pathos que hace Williams es bastante acertada. En efecto, no se trata de la simple imitación, sino de

⁴ Es pertinente recordar acá que, para Habermas, la práctica epistolar fue la primera forma de construir una subjetividad pública en los inicios de la modernidad.

un desdoblamiento complejo, marcado por el narcisismo, el deseo y la desesperación del encasillamiento y de la falta de subjetividad. Cuando Regina, despechada, intenta suicidarse, el sentimiento de la protagonista no es precisamente la conmiseración ni tampoco la sobrerrepresentación simple: “siento, de pronto, que odio a Regina, que envidio su dolor, su trágica aventura y hasta su posible muerte. Me acometen furiosos deseos de acercarme y de sacudirla duramente, preguntándole de qué se queja, ¡ella, que lo ha tenido todo! Amor, vértigo y abandono” (Bombal 80).

Queda en evidencia, entonces, que al menos en la representación artística de Bombal (y obedeciendo evidentemente a preocupaciones que marcaron también su propia vida) es más difícil “ser mujer” dentro de las convenciones que definen lo femenino. Es por eso que Berlant plantea que “la queja femenina” implica una “simplificación” de la identidad y de la vida. También es cierto que es casi imposible establecer una crítica o contravención de esta normatividad sin recurrir a ella o escapando totalmente de sus límites. Lo que *La última niebla* pone en evidencia es que a pesar de que en la narración subsiste una rebeldía –generada totalmente en el deseo, la intensidad y la apología del placer– en el mismo lenguaje o en las metáforas utilizadas se adivina la limitación impuesta por “un deber ser”, por una forma de felicidad predeterminada. Como afirma Berlant, romper totalmente con esta visión del final feliz pone demasiado en juego: “[f]or a woman committed to romantic fantasies of love as reciprocity to break with the normative emotional bargains is to threaten her participation in the good life that seems to unfold from desire and to be maintained by ordinary emotional labor” (19) [para una mujer comprometida a las fantasías románticas de amor como reciprocidad, romper con los tratos emocionales normativos es amenazar su participación en la buena vida que parece revelarse en el deseo y su mantención en la labor emocional ordinaria]

En la construcción de la novela también hay evidencias del uso de recursos melodramáticos. Por ejemplo, en la adjetivación constante encontramos un lenguaje similar al que Brooks reconoce a la hora de caracterizar villanos y héroes (37). Sin embargo, en la narrativa de Bombal, el lenguaje funciona como una suerte de pantalla a través de la cual es posible acceder al mundo sensorial, particularmente del tacto y de la visión, con imágenes construidas a partir de sinestesias imposibles y personificaciones. Así, en vez de despertarse se “provocan desgarrones en [su] sueño”; [t] ibias corrientes [la] acarician” y “[e]mergía de... luminosas profundidades”, por poner algunos ejemplos. También a partir de pares y oposiciones, la autora construye un lenguaje que le da una dimensión estética a la búsqueda emocional de la protagonista. Como afirma A. Natella, “la eficacia estilística de María Luisa Bombal se vislumbra en la técnica que permite que la percepción de la realidad circundante se limite y se relacione directamente a los valores que son subjetivamente significativos” (178). En efecto, no se trata tanto de subrayar con claridad las características de protagonistas y antagonistas poco desarrollados psicológicamente, sino que de ahondar en la

subjetividad compleja de un personaje y una novela que se construyen a sí mismos a partir de las profundidades psicológicas. Es por eso que la temporalidad del relato es confusa: corresponde a la cronología interior de la narradora. Desde tal perspectiva, podría afirmarse que el arte y la técnica narrativa de María Luisa Bombal superan con creces la retórica y la construcción de un melodrama tradicional que, aunque también usa el lenguaje como medio de la expresión de un exceso de emocionalidad, no lo hacen con el lirismo y la elegancia propios de la autora chilena.

Para finalizar solo queda mencionar el uso de la retórica de la mirada, mencionada por Sarlo como un elemento propio del folletín sentimental y fácilmente vinculable con el uso de la gestualidad en el melodrama tal y como lo plantea Brooks. Si según Sarlo “las narraciones semanales tienen una ‘teoría de la mirada’: los ojos dicen más que las palabras y sobre todo hablan cuando las palabras no son posibles” (183), en *La última niebla* los ojos del amante tienen el poder de comunicar no sólo sentimientos, sino sentido a todo el ser de la protagonista. Una vez más, la novela de Bombal se distancia del melodrama: aun cuando compartan el tópico de la mirada como un coloquio amoroso no verbal, para la heroína sentimental se transforma en un cliché comunicacional, donde los ojos son las “ventanas del alma”. En cambio, para nuestra narradora la potencia de su propio deseo reflejado en la mirada de su amado cambia radicalmente su existencia: “[b]ajo su atenta mirada, echo la cabeza hacia atrás y este ademán me llena de íntimo bienestar... ¡Aunque este goce fuera la única finalidad del amor, me sentiría ya bien recompensada!” (Bombal 68).

4. CONCLUSIÓN

En *La última niebla* la imposibilidad de sustraerse a las dinámicas de generación de identidad femenina no es necesariamente un tope artístico o un límite para la expresión de una interioridad. De hecho, es a partir del choque entre los deseos de la protagonista, lo establecido y la imposibilidad de cumplir ideales de felicidad que parecen cada vez más inalcanzables que se organiza toda la novela. Bombal cuestiona los imposibles parámetros de una “buena vida” impuestos a un ser femenino que además debe lidiar con los deberes domésticos propios de la esfera privada. Efectivamente, la consecución del amor, planteada desde los supuestos sentimentales exagerados propios de narraciones mediáticas como el melodrama, parece chocar con los deberes impuestos tradicionalmente a la mujer en la sociedad occidental. Así, a pesar de que tanto a noción de amor romántico como la idea de una domesticidad femenina tienen un mismo origen (la división entre lo público y lo privado) parecen dos destinos irreconciliables. Hoy en día, quizás la necesidad de tener una vida laboral y los imperativos de una vida profesional también chocan con este destino amoroso que aún se presenta como normativo en la vida femenina.

Este choque de paradigmas que Bombal pone en escena ha sido leído a menudo desde la crítica feminista como una clara contravención a un sistema patriarcal. Sin embargo, la autora no solo no escapa de este sistema, sino que parece validarlo al utilizar otro de sus relatos como la “buena vida” alternativa que la protagonista reconoce. En sus mismas palabras, “[n]o me inspiró para nada el feminismo, porque nunca me importó” (Bombal citada en Guerra 17). Sin embargo, la importancia de este tipo de críticas reside en la pregunta por otro tipo de felices para siempre, que pareciera no existir en los relatos que se avienen y también en los que contravienen esa visión de mundo. Si se construye a la mujer tanto a partir de los cánones mediatizados por los múltiples productos culturales como en contra de ellos, siempre se estarán tomando esos relatos como punto de partida. Quizás la problematización artística, que más que resolver cuestiona, es la que apela a la inadecuación de esos modelos de felicidad de forma más efectiva que el discurso crítico.

Por otra parte, cabe mencionar que el mecanismo de inversión más eficiente de lo melodramático en *La última niebla* es la expresión (a ratos patética) de un deseo avasallador y la cercanía con el discurso del placer. Es en la sexualidad de la protagonista que “arde en deseos de que [la] descubra [la] mirada” de su amante, o en la autovalidación física del placer (aunque sea imaginado o vivido de forma narcisista como en la escena del estanque) que ella es capaz de encontrar la subjetividad perdida. Es ella la protagonista del amorío, no su “amigo”; es su emocionalidad y su perspectiva la que se ponen en juego ante la aventura. Como afirma Espinosa, “[é]l es la figura del silencio y ella es quien construye el relato, tiene el control por medio del lenguaje” (18). Aunque “[m]ediante expresiones de la protagonista como ‘fingir miedo’ o ‘me someto a su deseo callada’, se advierte que necesita el reconocimiento del deseo masculino” (ibíd.), es a partir del acto de desear y de la anticipación del placer que la protagonista tiene una agencia que la moral tradicionalmente pacata del melodrama no habría admitido. El deseo en la protagonista de *La última niebla* es performativo y genera en sí mismo un acto de contravención frente al destino impuesto. Incluso es liberador en términos de la publicidad femenina, si se lee como la posibilidad de plantearse a sí misma como la fuente de su propio deseo y placer (aunque, finalmente, debe volver a la afirmación masculina para validarse a sí misma).

Considerando el análisis de todas estas instancias y fragmentos del texto, es posible postular que en la explosión de sentimientos, sensaciones y deseos la enunciación de una voluntad que se impone y contraviene lo femenino tradicional. Para conseguir este fin, la autora utiliza como elemento cuestionador el mismo sentimentalismo que en otros contextos logra limitar el rol de lo femenino a lo doméstico y al círculo privado. Así, radicalizando la emoción, Bombal es capaz de sortear el estereotipo que condenaba a las mujeres a la languidez y pasividad de espacios alejados de lo público.

En el sentido tradicionalmente moralista que posee el melodrama se produce otra contravención: la novela de Bombal no se presupone la existencia de “lo moral

oculto”. En *La última niebla* no hay maniqueísmos ni tampoco premios a la bondad o castigos claros a la maldad. Desde esta perspectiva, el final es una representación anticlimática del plegarse a la vida, del abandono del deseo y de la pérdida de la subjetividad. Quizás ese esa es la penitencia por desear algo más que lo decente o que lo que corresponde: una vida de tedio absoluto. Finalmente, la protagonista se resigna a vivir lo que le tocó, sin pensar más: “[l]o sigo para llevar a cabo una infinidad de pequeños menesteres; para cumplir con una infinidad de frivolidades amenas; para llorar por costumbre y sonreír por deber. Lo sigo para vivir correctamente, para morir correctamente, algún día” (81).

BIBLIOGRAFÍA

- Agosín, Marjorie. *Las desterradas del paraíso. Protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal*. Estados Unidos: Nueva senda de ediciones, 1983.
- . “Entre el agua y la niebla: María Luisa Bombal”. *María Luisa Bombal: apreciaciones críticas*. Agosín, Marjorie et al (eds.). Arizona: Ariz Bilingual Press, 1987: 9-14.
- Berlant, Lauren. *The Female Complaint*. Durham: Duke University Press, 2008.
- . “The Intimate Public Sphere”. *Emotions. A Cultural Studies Reader*. Jennifer Harding y Deidre Pribram (eds). London: Routledge, 2009: 280-299.
- Bombal, María Luisa. *La última niebla*. Santiago: Andrés Bello, 1996.
- Brooks, Peter. *The Melodramatic Imagination*. New Haven: Yale University Press, 1995.
- Delgado, Elena. “Los afectos y sus efectos: literatura, sentimentalidad y las coartadas de la empatía”. *Literatura y transiciones democráticas: estudios de casos*. Phillippe Roussin et al (eds.). Madrid: Casa de Velázquez, 2017.
- Espinosa, Patricia. “*La última niebla* de María Luisa Bombal: excentricidad, desacato y eroticidad en el devenir identitario femenino”. *Acta Literaria*, nº 31 (2005): 9-21.
- Fraser, Nancy. “Rethinking the Public Sphere: A Contribution to the Critique of Actually Existing Democracy”. *Habermas and the Public Sphere*. Craig Calhoun (ed). Massachusetts: The MIT Press, 1992: 109-142.
- Guerra, Lucía. *La narrativa de María Luisa Bombal: una visión de la existencia femenina*. Madrid: Editorial Playor, 1980.
- . *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal*. Santiago: Ediciones UC, 2012.
- Gutiérrez Mouat, Ricardo. “Construcción y represión del deseo en las novelas de María Luisa Bombal”. *María Luisa Bombal: apreciaciones críticas*. Agosín, Marjorie et al (eds.) Arizona: Ariz Bilingual Press, 1987: 99-118.
- Habermas, Jürgen. *Historia y crítica de la opinión pública*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.
- Herlinghaus, Hermann. “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”. *Narraciones anacrónicas de la modernidad*. Me-

- lrodrama e intermedialidad en América Latina*. Hermann Herlinghaus (ed.). Santiago: Cuarto Propio, 2002: 11-20.
- Herlinghaus, Hermann. "Prólogo: lagunas filosóficas, aporías estéticas, pistas culturales". *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Hermann Herlinghaus (ed.). Santiago: Cuarto Propio, 2002: 11-20.
- Martín Barbero, Jesús. "La telenovela desde el reconocimiento y la anacronía". Cuarto Propio, 2003. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*, Hermann Herlinghaus (ed.). Santiago: Cuarto Propio, 2002: 61-77.
- Matte Alessandri. "María Luisa Bombal o la búsqueda del amor". *María Luisa Bombal: apreciaciones críticas*. Agosín, Marjorie et al (eds.) Arizona: Ariz Bilingual Press, 1987: 14-17.
- Munnich, Susana. *La dulce niebla*. Santiago: Editorial Universitaria, 1991.
- Natella, A. "Dualidades estilísticas en *La última niebla* de María Luisa Bombal". *María Luisa Bombal: apreciaciones críticas*. Agosín, Marjorie et al (eds.) Arizona: Ariz Bilingual Press, 1987.
- Sarlo, Beatriz. *El imperio de los sentimientos*. Barcelona: Norma, 2000.
- Sepúlveda-Pulvirenti, Emma. "María Luisa Bombal y el silencio". *María Luisa Bombal: apreciaciones críticas*. Agosín, Marjorie et al (eds.) Arizona: Ariz Bilingual Press, 1987.
- Velasco, Isabel. "Algo sobre María Luisa Bombal". *María Luisa Bombal: apreciaciones críticas*. Agosín, Marjorie et al (eds.) Arizona: Ariz Bilingual Press, 1987: 17-23.
- Vial, Sara. "Conversaciones con María Luisa". *María Luisa Bombal: apreciaciones críticas*. Agosín, Marjorie et al (eds.) Arizona: Ariz Bilingual Press, 1987: 23-31.
- Williams, Linda. "Melodrama Revised". *Emotions. A Cultural Studies Reader*. Jennifer Harding y Deidre Pribram (eds). London: Routledge, 2009: 336-350.