

MARÍA LUISA BOMBAL Y CLARICE LISPECTOR:
ENCUENTROS DE DOS TRAYECTORIAS PARALELAS¹

*MARÍA LUISA BOMBAL & CLARICE LISPECTOR:
TWO PARALLEL PATHS'S ENCOUNTERS*

Laura Janina Hosiasson
Universidade de São Paulo
lhosiass@uol.com.br

RESUMEN

A pesar de las muchas diferencias que separan las producciones de María Luisa Bombal y de Clarice Lispector, es posible establecer ciertos enlaces profundos entre los primeros libros de la escritora brasileña y las dos novelas de Bombal. Pero hay también otros encuentros que dibujan simetrías entre ellas y que, desafiando las leyes de la geometría, hacen confluír sus trayectorias aparentemente paralelas.

PALABRAS CLAVE: Literatura chilena, literatura brasileña, literatura femenina, intertextualidad.

ABSTRACT

Despite the many differences between María Luisa Bombal and Clarice Lispector's productions, it is still possible to draw some strong connections that relate Lispector's first writings to Bombal's two novels. Besides, we find some other encounters that can challenge geometrical laws and lead their parallel paths to join in a hypothetical point.

KEY WORDS: Chilean Literature, Brazilian Literature, Feminine Literature, intertextuality.

Recibido: 30 abril 2013

Aceptado: 30 julio 2013

¹ Este breve ensayo es una versión revisada de la ponencia que tuve oportunidad de presentar en abril de 2013, en la Universidad de Stony Brook. Recientemente ha sido publicada mi traducción al portugués de las dos novelas de Bombal y de su relato breve, "Washington, ciudad de las ardillas" (Sao Paulo: Cosac & Naify, 2013).

Nacidas con diez años de diferencia (1910 y 1920) y pensando que la edad va poco a poco atenuando las distancias temporales, María Luisa Bombal y Clarice Lispector son casi contemporáneas y podrían haberse conocido. Sin embargo, no existe registro de que siquiera se hayan leído, una a la otra. Bombal escribió dos novelas y ocho pequeñas narrativas que publicó entre 1935 y 1946 y si consideramos que su muerte vino a suceder sólo en 1980, podemos decir que se mantuvo durante toda la segunda mitad de su vida sin volver a crear, siempre prometiendo otra novela, siempre ensayando sin lograr nada, salvo una breve crónica poética publicada en 1956, “La maja y el ruiseñor”. Su frustración la explicitó ella misma en más de una oportunidad y esa frustración la fue arrastrando como en un vértigo hacia el alcoholismo. De hecho, la suya es una biografía repleta de episodios novelescos, y por veces trágicos, que ha sido amorosa y poéticamente descrita por Ágata Gligo².

Por otro lado, la escritora brasileña, Clarice Lispector, estrenaba en 1944 con *Perto do coração selvagem* y no cesaría de escribir ni de publicar hasta su muerte, con apenas 57 años. Sin contar con su obra editada póstumamente, fueron en total doce libros, sumados ahí novelas y cuentos, además de las muchísimas crónicas que publicó como articulista permanente de diarios y revistas. También hubo en su vida episodios fuertes, como el incendio que le dejaría serias secuelas en su mano derecha, todo ello biografiado en más de una oportunidad por más de un especialista y admirador. Recibió premios y reconocimientos nacionales e internacionales que la han consagrado, con toda razón, como una de las narradoras más notables y originales del siglo XX en América Latina. Fueron vidas intensas, las de estas dos mujeres escritoras que provocaron con sus novelas de estreno fuertes remezones en la escena literaria de su tiempo³.

Pero es necesario aclarar desde ya que sus respectivas trayectorias literarias posteriores fueron expandiéndose en direcciones propias y adquiriendo rumbos diferentes. La escritora brasileña fue alcanzando una sofisticación experimental en varios de los niveles constitutivos de sus relatos. El lenguaje, por ejemplo, recibirá más tarde tratamiento cercano a la fenomenología husserliana, dilacerando la relación convencional entre significado y significante, en un empeño por llegar a un momento pre-lingüístico, pre-expresivo de lo vivido y de la cosa. Por otro lado, crecerá en Lispector un existencialismo de negación de la trascendencia que impregnará muchas de las experiencias vividas por sus protagonistas.

² Gligo (1984).

³ Verifíquese en los artículos de Antonio Candido “No Raiar de Clarice Lispector”(1944), donde se lee: “Por isso, tive verdadeiro choque ao ler o romance diferente que é *Perto do coração selvagem*...”; y el de Amado Alonso, “Aparición de una novelista” (1935), en el que afirma: “La señorita Bombal, con su breve y ceñido relato, ha abierto una brecha dentro de nuestro aburrido campo novelesco”.

Pero al leer las primeras novelas y cuentos de Lispector, habiendo leído a Bombal se hace casi imposible no escuchar algunos ecos y rumores que establecen entre ellas puentes que las conectan de modos a veces imprevisibles. A pesar de las evidentes diferencias, hay un diálogo casi mágico, una atmósfera poética similar, una afinidad temática que se combina con un estilo familiar, una sensibilidad y una postura estética que las aproxima irremediadamente.

Para comenzar, los itinerarios biográficos⁴ de ambas escritoras ya presentan ciertos caminos paralelos que las llevaron a ausentarse de sus países de origen durante largas temporadas y las forzaron a mantener una relación extranjera con la propia lengua. Sin contar que Lispector nació en Ucrania de donde llegó al Brasil con dos meses de edad. En el mismo año 1944, las dos escritoras se casaban y pasaban a residir varios años en el exterior. Lispector regresaría, ya separada, en 1957 y Bombal sólo volvería de Estados Unidos a Chile, después de viuda, en 1973, poco antes del golpe militar. El plurilingüismo y la familiaridad con diversos idiomas decurrentes de esas experiencias internacionales determinaron, entre otras cosas, la aproximación a literaturas extranjeras. Ambas leyeron a Joyce, a Faulkner, a Kafka, a Woolf, a Mann, a Proust y Mansfield y seguramente a muchísimos otros de los cuales ninguna de las dos hizo nunca mención. De hecho, como se sabe, ambas autoras prácticamente renegaban de esas lecturas y presentaron siempre una misma postura anti intelectual y anti erudita, rara vez hablando sobre literatura o escribiendo sobre ello, a no ser cuando se volcaban sobre sus propios procesos creativos, lo que en el caso de Bombal también fue rarísimo. Más bien se alejaban, y en esto se parecen asombrosamente, de todas las modas y grupos literarios, rechazando incluso influencias que parecían obvias. Como si la sola idea de alguna relación intertextual para ambas fuese algo intolerable. En este sentido, circula una anécdota que ya en este nivel también permite pensarlas en conexión. Se trata de la relación de estas dos escrituras con Katherine Mansfield, con su atmósfera y sus procedimientos de estilo que saltan a la vista de cualquier lector atento y que no pocos críticos ya observaron. Cuando indagadas sobre esa afinidad, tanto Lispector como Bombal se esquivaron de manera muy parecida. Clarice, alegando que nunca tuvo ningún guía, que era miembro de una biblioteca de donde iba escogiendo nombres de autores por orden alfabético y que hasta muy tarde desconocía Mansfield⁵. Y Bombal, frente a la pregunta sobre la coincidencia de títulos entre “The apple tree” de la escritora norteamericana y su cuento “El árbol”, respondía que no había ninguna relación, que “hay títulos que son de dominio público”.⁶

⁴ Sobre Lispector, entre otras, las biografías de Nadia Battella Gotlib y la de Carlos Mendes de Souza; y sobre Bombal, la de Agata Gligo, ya citada.

⁵ Entrevista con Claire Varin (47).

⁶ Entrevista con Gloria Gálvez Lira (447).

Por otro lado, la fluidez en otras lenguas les favoreció el contacto con las traducciones de sus obras y curiosamente esta posibilidad fue en más de una ocasión motivo de serios disgustos para las dos. Bombal llegó a pedirle a un amigo en Estados Unidos que comprara toda la edición de la traducción de *La amortajada*. Ella misma, con ayuda de su marido Fal de Saint Phalle, la tradujo entonces con el título de *The Shrouded Woman* que sería publicada en 1948, en Inglaterra. Lispector, por su parte, escribía en 1954 desde Washington, comentando la traducción al francés de *Perto do coração selvagem* que según ella “era escandalosamente mala, que preferiría que el libro nunca hubiese sido publicado en Francia a salir de esa forma, sin correcciones”⁷.

De los años en el exterior sobró asimismo una vasta correspondencia con amigos y familiares, en especial con las hermanas (dos hermanas, cada una). Sus biógrafos basan gran parte de sus investigaciones en esos materiales que se constituyen, en ambos casos, en verdaderos diarios íntimos.

Pero si dejamos de lado el anecdotario biográfico y nos remitimos a la producción ficcional para buscar dentro de ella infiltraciones y repercusiones de las experiencias extranjeras, como por ejemplo, los retratos de otras geografías y costumbres de los países donde anduvieron o los acontecimientos históricos de relieve que les tocó vivir de cerca, como la segunda guerra mundial (recordemos que Lispector estaba en Roma en 1945 y Bombal residía en Estados Unidos desde 1944), la verdad es que poco o nada encontraremos de modo evidente. Ambas producciones se alejan del dato concreto y lo tamizan siempre de forma poética.

Se podrá argumentar que Bombal incorpora en su narrativa a Buenos Aires y el paisaje rural argentino que funde a veces con el chileno, como en *La última niebla*; sin embargo, cuando la autora habla de ‘estanques’, de ‘parrones’, de ‘capataces’ y de ‘casonas’ lo hace en un sentido bachelardiano. No se trata ahí de lugares físicos concretos sino de arquetipos incorporados en la memoria particular y subjetiva de sus protagonistas. Ya en Lispector, hay una evidente preferencia por espacios urbanos, por la ciudad cuyo referente parece ser siempre una Río de Janeiro difusa, aquí percibida como lugar genérico, impersonal, lugar de muchos y de ninguno. La metrópolis aparece como el lugar de la soledad contemporánea en contraste permanente con la profusión de estímulos visuales y auditivos que de ella misma provienen. Este rasgo cosmopolita ha facilitado sin duda la recepción de sus obras en el exterior. Pero lo factual es que en ambas hay en esa falta de ‘color local’ una predisposición hacia lo universal y los espacios que van surgiendo en la prosa están impregnados por un yo omnipresente y por la percepción más íntima e inconsciente que el sujeto solitario capta del mundo a su alrededor. Se trata de narrativas ensimismadas, volcadas sobre ellas mismas, en el ejercicio de la introspección.

⁷ Apud Olga Borelli (141).

Aquí, el encuentro propuesto de esas dos formas de penetrar en la intimidad puede resultar fructífero para iluminar mejor determinados aspectos de la prosa de cada una de estas dos notables narradoras latinoamericanas. Digamos que la lectura de una y de otra, frente a frente, refuerza y permite tornar más nítidas muchas de las características que las definen y las tornan lecturas siempre impactantes para nuevos lectores.

Como ya mencionamos, ambas innovaron, rompieron esquemas y se aventuraron en la creación poética para incorporarse dentro de la literatura latinoamericana como dos alternativas de renovación formal⁸. Nos encontramos en plena primera mitad del siglo veinte y sus producciones se inscriben dentro de los temas más pungentes de su época: hablan de angustia, de la perplejidad y del temor frente el paso del tiempo, del anhelo de absoluto y de eternidad, de la rebeldía ante lo absurdo de la existencia humana. Ambas se detienen especialmente en la experiencia femenina frente a esos problemas, demostrando una visión de mundo desgarrada y solitaria que en Bombal es irremediamente trágica y en Lispector parece matizada a veces por una esperanza de superación ética y moral.

Cabe resaltar que ninguna de ellas quiso ser nunca etiquetada como feminista ni pertenecer a esta o aquella tendencia literaria o político-ideológica. Esto resulta muy paradójico porque sin lugar a dudas ambas le deben no poco a las lecturas feministas que tanto las resaltaron hasta transformarlas en íconos predilectos, especialmente a partir de los años setenta. Durante esos años no había congreso ni simposio que no las hiciera objeto de estudio.

Ahora, pasados los tiempos de necesidades reivindicatorias, cuando los estudios culturales han encontrado nichos adecuados para su desarrollo, se vuelve de nuevo pertinente echarle buenas miradas a ciertas cuestiones de estilo que componen el sustrato significativo de la enorme densidad lírica en sus textos. Partiendo por el lenguaje, la llave convencional, lógica y organizada no parecía adecuarse a los propósitos de aventura por esos caminos sinuosos y repletos de recovecos y de rincones que componen la geografía interior de sus protagonistas. Estamos por veces frente a movimientos de la subjetividad que confieren ritmo entrecortado y casi cubista a la narración. Relaciones sintagmáticas sorprendidas hieren la expectativa de una lectura tradicional, supresiones constantes de los nexos de una frase y una infinidad de 'infracciones' sistemáticas de las normas del lenguaje pasan a constituir este estilo que se ha acordado en llamar "prosa poética".

Entremos un poco más concretamente dentro de las obras para ver cómo puede funcionar esta lectura y recapitulemos, para empezar, sobre los argumentos de las

⁸ Desde un comienzo, las primeras críticas ya lo advirtieron, en ambos casos: Ver Amado Alonso y Ricardo Latham (para Bombal) y Alvaro Lins y Antonio Candido (para Lispector).

dos novelas de estreno: Escritas por estas jóvenes narradoras que demostraron desde el comienzo una madurez literaria impresionante, *La última niebla* (1935) y *Perto do coração selvagem* (1944) nos hablan de la trayectoria de dos jóvenes mujeres en busca de sus identidades más profundas, identidades esas que en ambos casos adquieren la forma aparente de una diferencia con respecto a los demás personajes que gravitan a su alrededor. Más allá de las circunstancias específicas de cada una de las dos protagonistas hay algo que desde ya las coloca en un ámbito común y que podríamos pensar como una cierta índole artística en ambas que pugna por salir a la superficie. Joana escribe poesías desde muy pequeña, divaga, fantasea y la mujer sin nombre de *La última niebla* no hace otra cosa que fantasear, soñar despierta y escribirle a un amante imaginario. El medio en que habitan resulta hostil con respecto a esas manifestaciones del deseo y de la imaginación en ambas, lo cual configura para ellas una situación de estigma, de soledad y aislamiento. Por otro lado, la joven de LUN habita una casona vieja en el campo, lejos del pueblo más cercano y Joana de PCS deambula y devanea en su amplia casa suburbana, “en un barrio tranquilo, de casas distanciadas, desde donde no llegan ruidos”. El único vínculo de esas mujeres solitarias se establece con un marido que está ausente durante gran parte del día y que sobrelleva su propia soledad, callado, casi sin derecho a voz en la narrativa. Las dos jóvenes parejas no logran entrar en contacto por estar, tanto ellos como ellas, replegados sobre sus “propias tibias torturas dulces y repugnantes como un vicio”. La ociosidad rayana en una absoluta inutilidad de las protagonistas, marcadas por su condición social y económica, exacerba la situación de aislamiento en que se encuentran.

Es importante mencionar también que para dar cuenta de estos argumentos –aquí esbozados de manera bastante grosera– y tornarlos materia prima de los viajes de introspección propuestos, ambas escritoras lanzan mano de varios niveles de poetización del lenguaje. El uso de mecanismos comparativos como metáforas, analogías, comparaciones directas y símiles, así como la utilización de repeticiones y de acumulaciones es frecuente y da cuenta de un ritmo poético y de una atmósfera lingüística extraña, reacia a lugares comunes.

Hay también una afinidad en el uso y el abuso de silencios. La misma palabra ‘silencio’ o simplemente la descripción del mismo: “silencio, un gran silencio, un silencio de años, de siglos, un silencio aterrador que comienza a crecer en el cuarto y en mi cabeza” en LUN y en PCS, “el silencio en la sala se prolongaba en espera de lo que pudieran decir” o “bastaba existir, de preferencia parada y silenciosa, para sentir la marca, por Dios, la marca de la existencia” o aun “el silencio de las sillas inmóviles y finas se comunicó a su cerebro, vaciándolo lentamente [...]”. Estas formas de decir y de darle voz al silencio contrastan con los múltiples ruidos del entorno que también componen esta imagería, provocando un efecto melódico de impacto. De hecho, galopes de caballos, ramas golpeando las ventanas, el rebotar de la lluvia sobre

el tejado o el tic-tac del reloj y el rumor del mar a lo lejos emergen y dialogan con los múltiples silencios, combinándose y alternándose en la construcción de párrafos extremadamente sonoros.

Impresionante resulta asimismo el parecido que encontramos entre determinados montajes de ciertas escenas y sus contenidos simbólicos. Así, por ejemplo, si hacemos dialogar la escena del baño de Joana, en PCS con el fantasmagórico episodio del baño de la protagonista sin nombre de LUN:

La niña se ríe mansamente con alegría de cuerpo. Sus piernas delgadas y lisas, sus senos pequeños brotan del agua. Mal se conoce, apenas ha crecido del todo y emergido de la infancia. Alarga una pierna, mira su pie desde lejos, lo mueve tierna, lentamente como un ala frágil. Levanta los brazos sobre la cabeza, hacia el techo perdido en la penumbra, con los ojos cerrados sin ningún sentimiento, solo movimiento. El cuerpo se alarga, se espereza, resplandece húmedo en la media oscuridad —es una línea tensa y trémula. Cuando suelta sus brazos de nuevo se condensa, blanca y segura. Se ríe bajito, mueve el cuello largo de un lado a otro, inclina la cabeza hacia atrás—, la hierba es siempre fresca, alguien va a besarla, suaves y pequeños conejos se acurrucan unos y otros con los ojos cerrados. Se ríe de nuevo, en leves murmullos como los del agua. Alisa la cintura, las caderas, su vida (Lispector 68, traducción libre).

En esta breve escena el discurso indirecto libre de la entrega permite la oscilación permanente entre una perspectiva exterior y el “zoom” dentro de la subjetividad de la protagonista. La inmersión de Joana en el agua tibia de su tina sugiere inicialmente un espacio intra uterino, enfatizado por la luz en penumbra. El futuro nacimiento se adivina en esa quietud totalizante que prepara la revelación. El baño, ritual de pasaje, aquí anuncia la iniciación sexual de Joana, su entrada a la pubertad, a través de un primer orgasmo. Ese ritual se desdobra en etapas que son sugeridas por el movimiento de tensiones y distensiones, en las cuales el cuerpo de la niña se extiende y se contrae, alternándose finalmente en espasmos eróticos.

El episodio del baño en LUN es el siguiente:

[...]y así, desnuda y dorada, me sumerjo en el estanque. No me sabía tan blanca y hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua. Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua (Bombal 20).

Aquí la joven mujer se baña en el estanque de la propiedad rural, en el pequeño bosque que circunda la casona donde vive. Ella misma, usando la voz primera,

va alternando momentos de observación del propio cuerpo con la manifestación de las sensaciones que va experimentando. Como en el caso de Joana, el agua también es dulce y detenida. El estanque, como la tina de baño, sugiere la idea de un espacio circular, recipiente acuático que remite al ambiente primordial y uterino. El agua y las plantas acuáticas se perciben como el otro erótico que excita a la protagonista, la penetran. De cierta forma, este episodio en la novela prepara el terreno de la narrativa para la escena del encuentro (¿real o imaginario?) con el amante desconocido, una de las primeras y más hermosas descripciones literarias del acto sexual en contexto chileno.

Pero remitiéndonos a las dos escenas citadas, en el agua inmóvil se sumergen Joana y esta mujer, ambas desnudas. Y la desnudez tiene en ambos casos connotaciones de algo inédito: “Ella mal se conoce”, “No me sabía tan blanca y hermosa”. El baño es en este sentido un momento iniciático. No “conocer”, “no saber” serán substituidos por “mirar”, con la promesa de auto conocimiento. A través de la mirada sobre el propio cuerpo dentro del agua, las dos protagonistas adquieren una mejor percepción sobre los límites físicos que hasta entonces parecían desconocer. Los cuerpos en el agua adquieren “proporciones irreales” y la mirada se detiene primero, en ambos casos, sobre los senos “pequeños que brotan” del agua “como diminutas corolas”. Maternidad latente y no vivida, sexualidad que florece y se manifiesta durante la escena en un ‘crescendo’ paulatino. Las dos escenas comparten además un sentimiento de plenitud y de alegría. Experiencia aislada, cargada de un optimismo vital que contrasta con el tono general de ambas historias.

La mirada recorre el cuerpo, se desliza lentamente y logra con ello un efecto visual del movimiento. De hecho, a lo largo de la primera parte del baño, la narración parece adoptar por momentos el punto de vista de una cámara cinematográfica: vemos entonces las piernas delgadas de Joana, sus senos, nuevamente sus piernas ahora moviéndose lentas y sus brazos que se extienden como alas frágiles; mientras que la mujer de LUN observa el resplandor sobre su piel dorada, lo blanca y hermosa que es y por último se atreve a mirar, como lo ha hecho Joana, sus senos. En un segundo tiempo del baño, las miradas parecen sumergirse dentro del agua que invade a las protagonistas y las excita sexualmente. La personificación de los elementos reales e imaginarios en el entorno actúa entonces para reforzar la presencia de ese ‘otro’ que por medio de la utilización de verbos activos las besa, las penetra, las acaricia y enlaza: “alguien va a besarla”, “conejos blancos que se acurrucan unos y otros [...]” “tibias corrientes” que acarician y penetran, “plantas acuáticas” que envuelven, “aliento fresco” que besa la nuca.

La dinámica de los movimientos corporales que se alternan se da también hacia adentro y hacia afuera del agua. Hay como un ir y venir en cada gesto, en cada verbo reflexivo que devuelve la acción al sujeto que la desencadenó. La escena sigue avanzando entonces en una especie de espiral espasmódico que culmina con el orgasmo final, insinuado por los verbos reír, murmurar y el subir del aliento fresco hasta la nuca.

Es necesario apuntar que hay diferencias ligadas al sentido de estas escenas en el conjunto de los relatos. Si la mujer ya madura de LUN comprueba, asombrada, que nunca antes se había aventurado a contemplar su cuerpo detenidamente, ya la joven Joana protagoniza en su baño una experiencia natural y saludable de pasaje hacia la pubertad. Lo que en LUN puede ser entendido como una experiencia que implica algo de patético y se va a sumar con la tristeza general del relato, en PCS se trata de una proyección positiva del reconocimiento de una sexualidad recién descubierta. En PCS hay una salida, a pesar de los estigmas que la rodean y de su situación aislada, Joana está siempre preparada para dar un salto “como un caballo nuevo”. En cambio la mujer de Bombal lleva consigo hasta la última frase de la novela el peso de su resignación fatal e inevitable, “de una inmovilidad definitiva”.

El paralelo propuesto entre Lispector y Bombal tiene algo de arriesgado. Son muchísimas las diferencias que las separan de hecho y, sin embargo, existen afinidades indiscutibles entre ellas que hablan de una sensibilidad afinada y que permiten establecer ciertos diálogos como el que encuentro para finalizar esta tentativa. Entre 1967 y 1973, Lispector escribió crónicas semanales para *O jornal do Brasil* de Rio de Janeiro. Esas crónicas fueron reunidas en un volumen titulado *A descoberta do mundo* y allí, fechada el 9 de diciembre de 1967 está la “Lección de piano”. Se trata de una suerte de rememoración biográfica de su infancia en la ciudad de Recife, adonde había llegado su familia, en 1921, proveniente de Ucrania. Ella y sus hermanas estudiaban piano con una profesora gorda llamada doña Pupu, por determinación del padre viudo. Al inicio del relato Lispector ya declara que para ella las clases de piano eran una verdadera tortura, y que ella, en vez de estudiarlas, prefería inventar músicas. En contraste con sus dos hermanas, prefería soñar y “pensar en cosas”. Se regocijaba en el camino a las clases en la casa de la profesora con la acacia señorial de flores amarillas.

Para el lector que haya leído alguna vez el cuento de Bombal de 1938, “El árbol”, la proximidad con estas impresiones autobiográficas de la escritora brasileña se torna sorprendente: los personajes son los mismos, un padre viudo y sus hijas, elaborados a partir de una misma situación, la lección de piano. En el cuento de Bombal este es el punto de partida de la historia que, como sabemos, tomará los rumbos de una larga introspección. Pero ese conflicto inicial se configura entre la voluntad paterna y la de la protagonista, caracterizada por su flojera: era “tonta, juguetona y perezosa”, que en la crónica de Lispector encontramos traducido también en “yo prefería inventar que estudiar”); y por su más genuina ignorancia (“¡qué agradable es ser ignorante!”). El frondoso árbol que en Lispector es una acacia y en Bombal un gomero, ejerce un hechizo natural sobre ambas muchachas. Surge como una línea vertical en el horizonte llano y horizontal del recuerdo.

Los mismos compositores clásicos, Chopin y Beethoven, y un mismo instrumento, el piano, todos esos elementos estructurantes sumados se articulan, en ambos relatos, dentro de una atmósfera que marca a las protagonistas con una diferencia, la de

la imaginación. Esta diferencia, esta fuga de la convención y del *statu quo* impuestos por el entorno, me parece que apunta, más allá de la reivindicación de un lugar social y económico, hacia el sentido de una índole artística que pugna por florecer y expandirse, como señalé más arriba. En el cuento de Bombal, Brígida, la protagonista, sufre y asume el estigma de la ignorancia, de la torpeza: “Es retardada esta criatura”, exclama su padre viudo. En la crónica de Lispector, Clarice es una niña imaginativa y distraída (vale recordar que en PCS, la protagonista, Joana, irá a asumir su diferencia como pura maldad “certeza de que dou para o mal”). Formas de alienación, de diferencia con relación a las hermanas que aprenden piano y se casan, búsquedas solitarias de una identidad artística, literaria, en que ambas se encuentran y desencuentran, como si los extraños laberintos mágicos por los cuales penetran sus interioridades estuvieran comunicados a través de caminos secretos y galerías imaginarias.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, Amado. “Aparición de una novelista”. *María Luisa Bombal* (edición Caridad Tamayo Fernández y Pedro Simón). La Habana: Arte y Literatura, 2008.
- Batella Gotlib, Nadia. *Clarice: Uma vida que se conta*. São Paulo: Ática, 1995.
- Bombal, María Luisa. *Obras completas*. (Introducción y recopilación: Lucía Guerra Cunningham). Santiago: Andrés Bello, 1996.
- . *A última névoa*. (Traducción y epílogo: Laura Janina Hosiasson). São Paulo: Cosac & Naify, 2013.
- Borelli, Olga. *Clarice Lispector: Esboço para um possível retrato*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.
- Candido, Antonio. “No raiar de Clarice Lispector”. *Vários escritos*. São Paulo: Duas Cidades, 1977.
- Gálvez Lira, Gloria. “Entrevista con María Luisa Bombal”. *Obras completas* (Introducción y recopilación: Lucía Guerra Cunningham). Santiago: Andrés Bello, 1996.
- Gligo, Ágata. *María Luisa*. Santiago: Andrés Bello, 1984.
- Latcham, Ricardo. “La última niebla”. En *María Luisa Bombal* (edición Caridad Tamayo Fernández y Pedro Simón). La Habana: Arte y Literatura, 2008.
- Lins, Álvaro. “Romance lírico”. *Os mortos de sobrecasaca*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1963.
- Lispector, Clarice. *Perto do coração selvagem*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.
- . “A lição de piano”. *A descoberta do mundo*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984: 57-59.
- Mendes de Souza, Carlos. *Clarice Lispector: figuras da escrita*. Rio de Janeiro: Instituto Moreira Salles, 2012.
- Varin, Claire. *Rencontres brésiliennes*. Quebec: Trois, 1987.