

Elisa Mayorga

El recurso de la imaginación en *La última niebla* de María Luisa Bombal

Pero el destino de las mujeres es remover una pena de amor, en una casa ordenada, ante una tapicería inconclusa.

—MARÍA LUISA BOMBAL, *La amortajada*

Con María Luisa Bombal la literatura femenina chilena alcanzó un prestigio que hasta entonces no tenía. La crítica coincide en que su primera novela, *La última niebla* —escrita en 1935—, es un texto fundador, ya que rompe con los cánones naturalistas y criollistas de la época e inicia las nuevas formas de la literatura contemporánea.

María Luisa Bombal penetró en un mundo totalmente inexplorado, donde el conflicto básico de los personajes no es ya el del hombre devorado por el ambiente, sino el de la incomunicación, que acarrea el fracaso de la relación hombre-mujer. Es así como en su literatura nos encontramos con un nuevo modo de expresión que busca «dar énfasis y primera importancia no a la mera narrativa de los hechos, sino a la íntima, secreta historia de las inquietudes y motivos que los provocaran ser o les impidieran ser».¹

Si bien siempre declaró no haber participado en los movimientos feministas de la época, su obra pone de manifiesto una representación de la mujer desde una nueva perspectiva, ya que «elabora un espacio propio en el cual [...] [ésta] deja de ser musa esculpida en un relieve, para convertirse en personaje de una problemática que devela, en parte, la situación de la mujer latinoamericana durante la primera mitad del siglo veinte».²

Los personajes de Bombal son, generalmente, mujeres frustradas por el sometimiento a cánones de conducta que las relegan al ámbito de lo doméstico. Es habitual que pertenezcan a la alta burguesía y tengan un matrimonio desgraciado al

que se han avenido sin amor y para cumplir con el mandato social o, fundamentalmente, para evitar la marginalidad que suponía ser una mujer soltera en esa época y en esa sociedad.

Por lo tanto, las protagonistas de su narrativa compartirán como rasgos comunes la frustración y la soledad. Esta insatisfacción las conducirá, inevitablemente, a llevar una intensa vida interior, vivir en una ensoñación constante, como búsqueda de un amor imaginario que compense la carencia afectiva de la situación cotidiana real.

Así, en sus obras los personajes femeninos fluctúan, en mayor o menor grado, entre la realidad y la fantasía. Sus heroínas sólo logran realizarse plenamente en el plano ficticio, creando una segunda vida, que pasa a ser tan real como la primera y que llega, a veces, a reemplazarla.

Situación de la mujer a principios del siglo veinte

El discurso cultural de nuestra sociedad, y más aún el de los años 30 y 40, se caracteriza por una clara divisoria de aguas entre lo masculino y lo femenino. La diferencia entre ambos campos semánticos se origina en el plano biológico pero trasciende al cultural, constituyéndose, a lo largo de la historia de la humanidad, en un factor decisivo.

Lo masculino ostenta un carácter marcadamente positivo, mientras que los significados asociados a lo femenino son connotados por «la falta de» y definidos, la mayoría de las veces, por la negatividad y la complementariedad.

Desde una perspectiva existencialista, Simone de Beauvoir, en *El segundo sexo* (1949), postula que es el cuerpo de la mujer, en su dimensión biológica de la reproducción, el factor que determinó su participación en la cultura. El hecho de que el cumplimiento de su rol de madre y esposa esté supeditado a la relación establecida emocional y legalmente con el hombre implica una situación de dependencia que traspasa los límites de lo pura-

1 Citado por Marjorie Agosin, «Entrevista con María Luisa Bombal», p. 5.

2 Lucía Guerra, «Prólogo», en María Luisa Bombal, *Obras completas*, p. 14.

mente económico. La realización de la existencia femenina depende, así, del logro del amor y el matrimonio, razón por la cual el hombre se ha convertido en su único destino. Dueño de Dios y del Afuera, señala Beauvoir, el hombre es el Sujeto y el Absoluto, mientras que la mujer constituye lo incidental, lo inesencial, el Otro: «No existe otra alternativa que perderse a sí misma en cuerpo y alma en aquél que para ella representa lo absoluto y lo esencial».³

Al igual que Beauvoir, Octavio Paz sostiene que la hegemonía masculina, dispersa en todas las clases sociales, otorga al hombre una posición de Sujeto poseedor de todas las metas, mientras la mujer deviene otro que le sirve de recurso inmanente: «Entre la mujer y nosotros se interpone un fantasma: el de su imagen, el de la imagen que nosotros nos hacemos de ella y con la que ella se reviste.[...] Una imagen que ha sido dictada por familia, clase, escuela, amigas, religión y amante.[...] si se atreve a amar, a elegir, si se atreve a ser ella misma, debe romper esa imagen con que el mundo encarcela su ser».⁴

En este sentido, la imposibilidad de romper con esa imagen y el consiguiente sometimiento al orden masculino es lo que gran parte de la crítica ha censurado en los personajes femeninos de Bombal. Son muchos los críticos que destacan como rasgo fundamental de la novela la pasividad de la protagonista y el carácter insuficiente del ejercicio de la imaginación para modificar su realidad; nosotros, sin embargo, creemos que en esa época y lugar no era tan sencillo rebelarse contra las convenciones sociales; reconocemos, además, cierta actividad por parte de la protagonista en el ejercicio de la imaginación como instrumento reparador de esa realidad adversa.

No debemos olvidar que la evolución histórica de América Latina ha sido distinta de la de Europa. En los años 30 y 40, la mujer no había abandonado aún su lugar dentro de la familia y su rol por excelencia era la maternidad y el cuidado de sus hijos.

Dentro de ese contexto, son los hombres quienes poseen el poder de elección, en oposición a la falta de decisión de ellas, situación que los convierte, in-

variablemente, en una fuerza externa alienante. Así vemos cómo en *La amortajada* Ana María se lamenta: «¿Por qué, por qué la naturaleza de la mujer ha de ser tal que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida?».⁵

Ya desde el comienzo vemos cómo en *La última niebla* el hecho de que sean los hombres quienes ostenten el poder de elección determina la impotencia y frustración de la protagonista/narradora. No es casual que ella aparezca sin nombre y él, nombrado desde el principio.

—¿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?

Me encojo de hombros.

—Ese es el porvenir que aguarda a tus hermanas.⁶

En oposición al trasfondo cultural implicado en este diálogo, se encuentra la relación de la protagonista con su amante imaginario, en la cual es deseada como mujer, por ella misma y donde el contexto cultural y social están ausentes. En este encuentro su vida cobra sentido por primera vez: «Una vez desnuda, permanezco sentada al borde de la cama. Él se aparta y me contempla [...] como si finalmente tuvieran una razón de ser mis brazos y mi cuello y mis piernas».⁷

Si bien el encuentro sexual con el amante oscila en la esfera ambigua de lo real y lo soñado, la experiencia del placer instaura una apertura de carácter ontológico, en la cual el cuerpo se constituye como fuente y origen: «El placer corporal es también el resorte que desata la imaginación como única alternativa significativa en una circunstancia histórica que ataba a la mujer al rol primario y biológico de la reproducción».⁸

³ María Luisa Bombal, *Obras Completas*, «La amortajada», p. 15. El destacado es nuestro.

⁴ María Luisa Bombal, *Obras Completas*, «La última niebla», p. 57. El destacado es nuestro.

⁵ *Ibid.*, p. 68. El destacado es nuestro.

⁶ Lucía Guerra, «La marginalidad subversiva del deseo en *La última niebla* de María Luisa Bombal», p. 58. El destacado es nuestro.

³ Simone de Beauvoir, *El segundo sexo I. Los hechos y los mitos*, p. 12. El destacado es nuestro.

⁴ Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, p. 177. El destacado es nuestro.

La otra relación hombre-mujer que aparece en la novela —la de Regina y su amante— también se da fuera de los márgenes impuestos por la sociedad. Será Regina, poseedora del placer subversivo, quien incitará a la protagonista a descubrir su propio cuerpo, enlazándola así a una nueva identidad que se nutre de lo sensual. La fuerza de la pasión de Regina y su amante se convertirá para ella en el resorte secreto para la ilusión de amar y ser amada. Tras haberlos sorprendido en un abrazo, la protagonista sale, huyendo, al jardín:

Me acomete una extraña languidez. Cierro los ojos y me abandono contra un árbol. ¡Oh, echar los brazos alrededor de un cuerpo ardiente y rodar con él, enlazada, por una pendiente sin fin... [...] Entonces me quito las ropas [...] Y así, desnuda y dorada, me sumerjo en el estanque. No me sabía tan blanca y tan hermosa. [...] Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas en el agua.⁹

A partir de entonces, la protagonista se constituirá como Sujeto, pero sólo hasta el momento en que surja la duda acerca de la realidad del encuentro con su amante.

Muertos el deseo y la imaginación y rechazada la idea del suicidio, sólo le resta, finalmente, ceder ante el orden establecido: «Pero un destino implacable me ha robado hasta el derecho de buscar la muerte; me ha ido *acorralando* lentamente, insensiblemente, a una *vejez sin fervores, sin recuerdos... sin pasado*».¹⁰

Aprisionada en roles sociales específicos, la mujer sólo logra ser en el sueño y el ensueño. El pensamiento de Bombal se adecua al estereotipo fijado por la cultura dominante masculina: «Yo traduzco el fondo del sentimiento de la mujer, que siempre gira alrededor del hombre. Ellos son los que mandan en mis libros y los que determinan nuestros sentimientos y problemas».¹¹

Aunque, en sus novelas, los hombres son los «sujetos de poder», aparecen meramente como figuras

de trasfondo, mientras en primer plano se describen sensaciones, espacios y acontecimientos que corresponden a una visión femenina. El cuerpo de la mujer se presenta en la narrativa bombaliana como un sitio engendrador de sensaciones que remiten a una autoidentidad fuera de las construcciones adscritas por la hegemonía patriarcal.

Su cuerpo me cubre como una grande ola hirviente, me acaricia, me quema, me penetra, me envuelve, me arrastra desfallecida. A mi garganta sube algo así como un sollozo, y no sé por qué empiezo a quejarme, y no sé por qué me es dulce quejarme, y dulce a mi cuerpo el cansancio infligido por la preciosa carga que pesa entre mis muslos.¹²

Bombal modifica la axiología atribuida a lo sexual de la época al representar el acto sexual desde una perspectiva femenina —la cual hasta ahora era un espacio en blanco en nuestra literatura— y al reconfigurar al personaje masculino, designándolo como «preciosa carga».

Por otra parte, vemos cómo se da, en *La última niebla*, una contradicción básica, ya que las transgresiones de los personajes femeninos están simultáneamente selladas por una visión patriarcal de la mujer. La mujer, nos plantea Bombal, sólo podrá constituirse como Sujeto en las márgenes provisionales y fugaces de un sistema social que la condena a estar fuera de la Historia.

La mirada del deseo

Si je fermes les yeux, si je refusais de te regarder,
que ferais-tu de toute cette beauté?

—J.-P. SARTRE, *Huis clos*

En los últimos tiempos se han realizado muchos estudios acerca de la mirada, basados en las teorías de Foucault, de Sartre, y, especialmente, de Lacan. Estas teorías, como los usos que se han hecho de ellas, tienen en común una base binaria y jerárquica: «*La última niebla* tematiza el deseo de una mirada erótica capaz de confirmar la subjetividad femenina, una mirada que no participe de la objetivación sartreana, una mirada que tampoco ejerza autori-

⁹ María Luisa Bombal, op. cit., pp. 61-62.

¹⁰ *Ibid.*, p. 94. El destacado es nuestro.

¹¹ Citado en «María Luisa Bombal: Siempre postergada», *Ercilla*, N° 2251, 20 de septiembre de 1978, p. 52.

¹² María Luisa Bombal, op. cit. p. 69.

dad y control [...] A lo largo de la novela vemos el contraste de esta mirada deseante con la mirada fálica de poder de la que es objeto la protagonista». ¹³

No cabe duda alguna de que la mirada del otro cumple —como lo afirma el psicoanálisis— una función estructurante fundamental para la constitución del yo. Es ésta la que devuelve al sujeto una imagen de sí a partir de la cual éste puede sostener su existencia en tanto tal.

A lo largo de *La última niebla* vemos cómo la protagonista consigna las sucesivas miradas que los demás le dirigen. La recién casada es recibida por los criados de Daniel, su esposo, con una «mirada de extrañeza». ¹⁴ Acto seguido, Daniel le dirige una mirada de hostilidad: «Pero ahora, ahora hay algo como de recelo en la mirada con que me envuelve de pies a cabeza. Es la mirada hostil con la que de costumbre acoge siempre a todo extranjero». ¹⁵

La existencia de la protagonista quedará de ese modo signada por la atribución de ese lugar de extranjera. Más aún, al lugar de la repetición, de la imitación infructuosa y alienante: «porque en todo debo esforzarme en imitar a su primera mujer, a su primera mujer que, según él, era una mujer perfecta». ¹⁶ Vemos claramente la ausencia de deseo en la mirada de Daniel, cuando le dice: «No necesito ni siquiera desnudarte. De ti conozco hasta la cicatriz de tu operación de apendicitis». ¹⁷

Más adelante, la frustración de una noche de bodas no consumada anticipa su futura soledad: «A la mañana siguiente, cuando me despierto, hay a mi lado un surco vacío en el lecho». ¹⁸

En el momento en que debía producirse la iniciación erótica, tiene lugar, en cambio, una iniciación tántrica. En efecto, al no-relato de la noche de bodas sigue inmediatamente la narración/descripción de una muchacha muerta en un ataúd blanco —que podría pensarse como sustitución del lecho nupcial. [...] Y esta imagen le actualizará, como en un espejo, las condicio-

nes de su propia existencia, ya que en realidad el lugar que ella ocupa y el modelo al que debe parecerse —la primera mujer de Daniel— es precisamente el de una muerta. ¹⁹

Su cuñada Regina, único personaje femenino nominado en la novela, ha venido de la ciudad con su marido Felipe —hermano de Daniel— y un amigo. Cuando la protagonista descubre que Regina y este amigo son amantes, Regina le dirige «una mirada llena de cólera». ²⁰ Como ya habíamos señalado, esta escena es decisiva e iniciática, ya que despierta en la protagonista la pregunta por la femineidad, por el goce —hasta ahora vedado— del propio cuerpo. Regina —reina— es aquella mujer que se constituye como tal en cuanto es objeto de una mirada de deseo.

A medida que avanza la novela, la protagonista vuelve a ser objeto de otras miradas: el amante de Regina le dirige una mirada hostil: «Me intimida su mirada escrutadora y bajo los ojos. Al levantarlos de nuevo, noto que me sigue mirando»; ²¹ Durante una cena, «la mirada displicente de Daniel tropieza con la mía», ²² «se me mira con extrañeza, con indignación»; «Daniel me mira extrañado». ²³ Recelo, hostilidad, cólera, displicencia, indignación; en ningún momento se percibe una mirada de amor. La relación marido/mujer está desde el principio dominada por una mirada que objetiviza y aliena. Podemos concluir, en efecto, que la mirada que le falta a la protagonista es, precisamente, la que envuelve a Regina, la mirada-amante, la mirada del deseo. En tanto esa mirada falte, la amenaza de disolución no abandonará a la protagonista, cada vez más segura de la inutilidad de toda espera:

Y pasado mañana será lo mismo, y dentro de un año, y dentro de diez; y será lo mismo hasta que la vejez me arrebate todo derecho a amar y a desear, y hasta que mi cuerpo se marchite y mi

¹³ Yoyce Tolliver, «The gaze in *La última niebla*» en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, Vol. XVII, N° 1, 1992, p.106. La traducción es nuestra.

¹⁴ María Luisa Bombal, *op. cit.*, p. 55. El destacado es nuestro.

¹⁵ *Ibid.*, p. 55. El destacado es nuestro.

¹⁶ *Ibid.*, p. 60. El destacado es nuestro.

¹⁷ *Ibid.*, p. 56.

¹⁸ *Ibid.*, p. 58.

¹⁹ Andrea Ostrov, «*La última niebla*: la locura de una mujer razonable», ficha de la cátedra de Literatura Latinoamericana, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2000, p.6.

²⁰ María Luisa Bombal, *op. cit.*, p. 60. El destacado es nuestro.

²¹ *Ibid.* El destacado es nuestro.

²² *Ibid.*, p. 73. El destacado es nuestro.

²³ *Ibid.*, p. 87. El destacado es nuestro.

²⁴ *Ibid.*, p. 66.

cara se aje y tenga vergüenza de mostrarme sin artificios a la luz del sol.²⁴

Es en la ciudad y durante el encuentro con su amante que la protagonista es objeto por primera vez de esa mirada deseante/estructurante que parecía indefectiblemente perdida:

La belleza de mi cuerpo ansia, por fin, su parte de homenaje [...] Una vez desnuda, permanezco sentada al borde de la cama. Él se aparta y me contempla. Bajo su atenta mirada, echo la cabeza hacia atrás y este ademán me llena de íntimo bienestar. Anudo mis brazos tras la nuca, trenzo y destrenzo las piernas y cada gesto me trae consigo un placer intenso y completo, como si, por fin, tuvieran una razón de ser mis brazos y mis piernas y mi cuello.²⁵

Debemos destacar el adjetivo «mi» en referencia al cuerpo, ya que el posesivo está hablando, en realidad, de un proceso de recuperación del cuerpo y contrasta con «un cuerpo joven» al que se refería anteriormente en la caminata por el bosque. Un cuerpo que recién entonces es sentido como propio, a partir de esa mirada deseante de la que es objeto.

Pensamos que en esta escena hay datos que insinúan que se trata de un sueño o de una fantasía, ya que el desconocido es descrito a partir de los ojos claros y el rostro moreno, dos características del amante de Regina: «Es joven, unos ojos muy claros en un rostro moreno y una de sus cejas levemente arqueada prestan a su cara un aspecto casi sobrenatural». ²⁶ Es importante resaltar que lo primero que se destaca de esta figura masculina son los ojos claros, en el sentido de que son ojos iluminadores, no luminosos en sí mismos, sino que iluminan.

En este encuentro —soñado o imaginado— tiene lugar la iniciación erótica, pendiente desde la noche de bodas. Es fácil inferir, entonces, que se trata de una alucinación, o de un sueño compensatorio que viene a cumplir una función fundamental: la restitución de esa mirada faltante en lo real. No es casual que lleguen a una pieza *alfombrada* (del mismo modo que era alfombrada la habitación en que

antes imaginó a Regina) donde el hombre le *desata los cabellos* antes de desvestirla (Daniel, en cambio, la obliga a llevarlos recogidos).

La mirada/espejo de este desconocido innominado, por ser tal vez, como el amante de Regina, pura mirada deseante, devuelve finalmente a la protagonista una imagen de su femineidad. En ese desplazamiento de la mirada del marido al amante hay un cambio fundamental: se transforma la mirada masculina negativa del marido en una mirada positiva por parte del amante. Podemos considerar este cambio de signo de la mirada masculina como un gesto subversivo que la protagonista lleva a cabo mediante el sueño, la imaginación.

A partir de entonces hay una serie de apariciones del amante donde lo que se destaca, en primer lugar, es la función de la mirada. Y en la medida en que ella se convence de la presencia de ese amante, su actitud cambia: «Noche a noche, si él lo desea, podrá verme sentada junto al fuego o leyendo bajo la lámpara. Podrá seguir cada uno de mis movimientos e infiltrarse, a su antojo, en mi intimidad». ²⁷

A la protagonista le será ahora posible habitar de otra manera no sólo su cuerpo sino también el lenguaje:

A las frases cortas y balbuceantes con que hablaba hasta ese momento, se opone la escritura de un sujeto-mujer deseado y deseante que escribe a su amante. [...] La escritura adquiere en la novela una función fundamental. En primer lugar, la protagonista encuentra en ella un espacio de enunciación propio. En segundo lugar, la escritura de la narradora da *cuerpo* a su amante imaginario; la mirada deseante de éste se corporiza en la materialidad de la escritura. Mediante la escritura la narradora confiere un lugar «real», material, al otro imaginario: «Hoy he visto a mi amante. No me canso de pensarlo, de repetirlo en voz alta. Necesito escribir: hoy lo he visto, hoy lo he visto». [...] Al escribir, la narradora corporaliza y constituye, da lugar —en el papel— a los acontecimientos de su imaginación. Y en la medida en que la escritura reduplica esa mirada ausente, mirada y escritura constituirán las dos caras de un mismo espejo. ²⁸

Evidentemente ella ignora, todo el tiempo, el carácter alucinatorio de lo que ella llama su aventura y

²⁵ Ibid., p. 68. El destacado es nuestro.

²⁶ Ibid., p. 66. El destacado es nuestro.

²⁷ Ibid., p. 76.

²⁸ Andrea Ostrov, op. cit., pp. 10-1.

le confiere, por eso mismo, categoría de recuerdo. Al imaginar que ve los ojos de su amante en las brasas del carbón, escapa, así, de una existencia vacía y sin sentido:

Me gusta sentarme junto al fuego y recogerme para buscar entre las brasas los ojos claros de mi amante. Bruscamente, despuntan como dos estrellas y yo permanezco entonces largo rato sumida en esa luz. Nunca como en esos momentos recuerdo con tanta nitidez la expresión de su mirada.²⁹

Un segundo viaje a la ciudad le dará la posibilidad de comprobar que tal encuentro nunca existió. Será Daniel—representante de ese orden patriarcal—quien conferirá categoría de *sueño* a su aventura: «¡Estás loca! Debes haber soñado».³⁰

Recién entonces comprenderá la protagonista que la mirada deseante a partir de la cual construyó especularmente su imagen femenina nunca existió. Esta no mirada pondría en evidencia una ceguera de orden sociocultural hacia lo femenino.

La niebla

Veo en la niebla algo como la incertidumbre, lo que sentimos en la noche cuando estamos solos.
—MARÍA LUISA BOMBAL

La obra de María Luisa Bombal—y en especial la novela que nos ocupa—es esencialmente poética. En un reportaje para la revista *Eva*, y en referencia a *La última niebla*, la autora explica que «el tema fue tomado desde adentro y tratado en prosa, casi como un poema».³¹

Es característico que en sus novelas aparezcan elementos externos cuya función no es meramente descriptiva, sino que simbolizan el interior de los personajes y además poseen una función estructural. Amado Alonso se refiere así al «rol estructurante de lo accesorio [...]». La autora ha utilizado los materiales según sus necesidades poéticas y no según conveniencias literarias. [...] Nada es episódico ni accesorio».³²

²⁹ María Luisa Bombal, op. cit., p. 72. El destacado es nuestro.

³⁰ Ibid., p. 81.

³¹ Carmen Merino, «Una mirada al misterioso mundo de María Luisa Bombal».

³² Amado Alonso, «Prólogo», en María Luisa Bombal, *La última niebla*, Bs. As., Andina, 1935, pp. 14-15.

Son varios los motivos que aparecen en la novela para expresar indirectamente el drama que vive la protagonista. Entre ellos figuran el cabello, el viento, la lluvia, el estanque, el agua, el fuego. Pero de todos estos motivos, el de mayor interés y significación es la niebla, cuyo relieve queda, por otra parte, destacado por el título de la novela.



La niebla es en esta novela un motivo que expande su significación en un juego rítmico de repeticiones y variaciones de significado con los que se expresa algo que no puede ser efectivamente dicho si no es puesto de manifiesto por esta vía poética. [...] Es una construcción imaginaria de sorprendente efectividad narrativa como elemento fundamental de la estructura cerrada de la obra.³³

Según el *Diccionario de los símbolos*, la niebla representa «lo indeterminado: aquella fase evolutiva en que las formas no se distinguen aún, o aquel momento en que las formas antiguas desvaneciéndose no son todavía reemplazadas por formas nuevas precisas».³⁴

Si bien para Amado Alonso la función de la niebla es la de ser el elemento formal del ensueño, en nuestra opinión representa mucho más que eso. Desde un principio aparece como signo de la indeterminación de lo real y de la incertidumbre con que la protagonista se mueve entre la vigilia, el sueño y el ensueño. Más aún, consideramos que la función específica de la niebla es la de representar lo ominoso, las potencias hostiles del mundo.

Ya desde el principio, la niebla aparece en correspondencia con otros elementos oscuros que pesan sobre la protagonista. Así, la primera percepción de la niebla es la de una potencia enemiga que se suma a la del silencio y la muerte.

Esta muerte, sobre la cual no se me ocurriría inclinarme para llamarla porque parece que no hubiera vivido nunca, me sugiere de pronto la palabra silencio. Silencio, un gran silencio, un silencio de años, de siglos, un silencio aterrador que empieza a crecer en el cuarto y dentro de mi

³³ Cedomil Goic, op. cit., p. 76.

³⁴ Jean Chevalier, *Diccionario de los símbolos*, p. 751.

cabeza. [...] Atravieso corriendo el jardín, abro la verja. Pero afuera, una sutil neblina ha diluido el paisaje y el silencio es aún más inmenso.³⁵

A medida que avanza, pisa cada vez más fuerte para «despertar un eco», pero «todo continúa mudo [...] Esquivo siluetas de árboles, a tal punto estáticas, borrosas, que de pronto alargo la mano para convencerme de que existen realmente».³⁶ La niebla se convierte así en una barrera que aísla a la protagonista de la realidad exterior. No sólo distorsiona y desdibuja la realidad, sino que simboliza también el estado de incertidumbre en que la protagonista se encuentra: «Tengo miedo. En aquella inmovilidad y también en la de esa muerta estirada allá arriba, hay como un peligro oculto». Asistimos a la personificación de la niebla: «Y porque me ataca por vez primera, reacciono violentamente contra el asalto de la niebla».³⁷

Para contrarrestar esta amenaza, surge el cuerpo como un punto de anclaje, como intento de autoafirmación de la propia subjetividad: «¡Yo existo, yo existo[...] y soy bella y feliz!».³⁸

Antes de su viaje crucial a la ciudad, donde tendrá lugar el encuentro con su amante imaginario, la niebla ya habrá destruido casi todo. Es muy significativo que la protagonista describa un sueño en que la niebla disuelve y esfuma los contornos de las cosas, pero donde sólo el rostro de Regina queda intacto y escapa a la amenaza de la niebla:

La niebla se estrecha, cada día más, contra la casa. Ya hizo desaparecer las araucarias cuyas ramas golpeaban la balaustrada de la terraza. Anoche soñé que, por entre las rendijas de las puertas y ventanas, se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles, y se entrelazaba a mis cabellos, y se me adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo... Sólo, en medio del desastre, quedaba intacto el rostro de Regina, con su mirada de fuego y sus labios llenos de secretos.³⁹

³⁵ María Luisa Bombal, op. cit. pp. 58-9. El destacado es nuestro.

³⁶ Ibid., p. 59. El destacado es nuestro.

³⁷ Ibid. El destacado es nuestro.

³⁸ Ibid.

³⁹ Ibid., p. 64. El destacado es nuestro.

En la ciudad, la niebla muestra el mismo sentido de oscura potencia que pesa sobre la totalidad de lo existente y que podemos relacionar con el momento de máxima angustia de la protagonista:

Me ahogo. Respiro con la sensación de que me falta siempre un poco de aire para cada soplo. Salto del lecho, abro la ventana. Me inclino hacia fuera y es como si no cambiara la atmósfera. La neblina, esfumando los ángulos, tamizando los ruidos, ha comunicado a la ciudad la tibia intimidad de un cuarto cerrado.⁴⁰

Es importante resaltar que en los momentos de plena realización —como en el encuentro con su amante— la niebla y su constante amenaza están ausentes. Allí donde hay amor y pasión la niebla no tiene cabida: «Todo el calor de la casa parece haberse concentrado aquí. La noche y la neblina pueden aletear en vano contra los vidrios de la ventana; no conseguirán infiltrar en este cuarto un solo átomo de muertes».⁴¹

Esta experiencia cambia radicalmente la existencia de la protagonista que, a partir de entonces, se encerrará cada vez más en ese mundo de fantasía, donde ya no habrá lugar para la niebla y su amenaza de muerte: «En cada minuto hay para mí una espera, cada minuto tiene para mí su emoción [...] Mi único anhelo es estar sola para poder soñar, soñar a mis anchas». Y más adelante: «Vivo agobiada por la felicidad. La aldea, el parque, los bosques, me parecen llenos de su presencia [...] Grito: "¡Te quiero! ¡Te deseo!"».⁴²

Ya habíamos señalado cómo, en primer lugar, fue su marido quien la llevó a comprobar la existencia real de su amante. En segundo lugar, será el intento de suicidio de Regina lo que la llevará a regresar al lugar del encuentro con su amante. De este modo, se evidencia la estructura circular de la obra, ya que el recorrido emocional de la protagonista había comenzado cuando vio por primera vez a Regina con su amante y finaliza cuando se desencadena su tragedia.

La función principal de esta escena es la de llevar a la protagonista a reflexionar acerca de su propia vida, comparándola con la de Regina:

⁴⁰ Ibid., p. 65.

⁴¹ Ibid., p. 67. El destacado es nuestro.

⁴² Ibid., p. 75.

Tras el gesto de Regina hay un sentimiento intenso, toda una vida de pasión. Tan sólo un recuerdo mantiene mi vida, un recuerdo cuya llama debo alimentar día a día para que no se apague. Un recuerdo tan vago y tan lejano, que me parece casi una ficción. La desgracia de Regina: una llaga consecuencia de un amor, de un verdadero amor, de ese amor hecho de años, de cartas, de rencores, de lágrimas, de engaños. Por primera vez me digo que soy desdichada, que he sido siempre horrible y totalmente desdichada.⁴³

Cuando la protagonista entra en el hospital y ve a Regina en la cama, se dirige hacia la ventana y apoya la frente «contra los cristales empañados de neblina».⁴⁴

Esta situación nos recuerda la escena de amor; la niebla está afuera y no puede entrar. Mientras que en la escena de amor era la pasión la que impedía el ingreso de la niebla, en el hospital es el encuentro con la verdad —a la que accede a través del descubrimiento de ella misma— lo que mantiene la niebla afuera.

Cuando decide ir en busca de su amante, aparece nuevamente la niebla, y la rodea en su recorrido por la ciudad: «En medio de la neblina, que lo inmaterializa todo, el ruido sordo de mis pasos empieza ahora a angustiarme».⁴⁵ Esta propiedad de inmaterializar y desdibujar la realidad ha sido una de las funciones básicas de la niebla a lo largo de la novela. La protagonista misma reconoce que «la niebla, con su barrera de humo, prohíbe toda visión directa de los seres y de las cosas, incita a aislarse dentro de sí mismo».⁴⁶ Es la primera vez que se nos revela explícitamente lo que antes debimos deducir a través del símbolo.

Y cuando, finalmente, ve frustrado el afán de revivir su antigua aventura, sucumbe al desencanto y a la desesperación; entonces todo se desvanece en la niebla: «¿para qué luchar? Era mi destino. La casa, y mi amor, y mi aventura, todo se ha desvanecido en la niebla».⁴⁷

Descartado el recurso de la imaginación, la protagonista regresa a la situación inicial: los límites, los bordes, los contornos se diluyen y desdibujan; la

rutina y una vida donde el amor y la felicidad no tienen cabida y donde sólo rigen las pautas del deber y la corrección: «Lo 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».⁴⁸

Muertos su recuerdo y su esperanza, sólo le resta entregarse al poder aciago, a la muerte y destrucción de la última niebla, la definitiva, aquella que la acompañará hasta el fin de sus días: «Alrededor de nosotros, la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva».⁴⁹

Bibliografía

- Adams, Michael Ian, *Three authors of alienation: Bombal, Onetti, Carpentier*, Austin, London, University of Texas, Institute of Latin American Studies, 1975
- Agosin, Marjorie, «Entrevista con Maria Luisa Bombal», *The American Hispanist*, vol. III, n° 21, noviembre 1977
- Alonso, Amado, «Aparición de una novelista», *Nosotros*, vol. I, n° 3, junio 1936
- Beauvoir, Simone de, *El segundo sexo*, Bs. As., Siglo XXI, 1962
- Bombal, Maria Luisa, *Obras Completas*, Santiago de Chile, Andrés Bello, 1996
- Chevalier, Jean, *Diccionario de los Símbolos*, Barcelona, Herder, 1995
- Goic, Cedomil, «La última niebla», en *La novela chilena: Los mitos degradados*, Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1968
- Fernández, Ana María, *La mujer de la ilusión*, Bs. As., Paidós, 1994
- Guerra, Lucía, «La marginalidad subversiva del deseo en *La última niebla* de Maria Luisa Bombal», *Hispanamérica*, año XXI, n° 62, 1992
- Guerra, Lucía, *La mujer fragmentada: Historias de un signo*, Ciudad de la Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1994
- Merino, Carmen, «Una mirada al misterioso mundo de Maria Luisa Bombal», en *Eva*, n° 1139, 3 de febrero de 1967
- Ostrov, Andrea, «La última niebla: la locura de una mujer razonable», ficha de la cátedra de Literatura Latinoamericana, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2000
- Paz, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1959
- Perilli, Carmen, *Imágenes de la mujer en Carpentier y García Márquez*, Colección Ensayos 2, Universidad Nacional de Tucumán, 1989
- Tolliver, Yoyce, «The gaze in *La última niebla*», en *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. XVII, n° 1, 1992

⁴³ Ibid., pp. 88-9. El destacado es nuestro.

⁴⁴ Ibid., p. 88. El destacado es nuestro.

⁴⁵ Ibid., p. 89.

⁴⁶ Ibid., p. 90.

⁴⁷ Ibid., p. 92. El destacado es nuestro.

⁴⁸ Ibid., p. 95. El destacado es nuestro.

⁴⁹ Ibid.