

Mariana Sandez

El deseo y la otredad en *La última niebla* de María Luisa Bombal

Mi amor estaba allí; agazapado detrás de las cosas.

—MARÍA LUISA BOMBAL, *La última niebla*

María Luisa Bombal (Chile, 1910-80) es autora de dos novelas (*La última niebla*, 1934; *La amortajada*, 1938) y de algunos cuentos cortos, y ha sido reconocida en general por la crítica como «la primera mujer [hispanoamericana] que se adelanta al atrevido planteamiento de la problemática sexual de la mujer del siglo veinte, dentro de una perspectiva y una estructura narrativa de innovación y contemporaneidad».¹

En casi todos sus relatos el eje central de la narración es el mundo femenino y el protagonista es siempre una mujer. La mujer encerrada, o amortajada, en un universo esencial e irrevocablemente gobernado por la lógica masculina; carente de una mirada deseante y presa de un deseo reconocido pero velado de ser amada; aislada en el silencio y la soledad, en la reserva y la obediencia, a un punto tal que sólo el extravío en la fantasía o el abandono por medio de la muerte aparecen como salidas y vías de liberación. Muertas en vida, inexistentes en un universo que sólo las reconoce en la medida en que las rechaza por diferentes, por incomprensibles, estas mujeres encuentran en la posibilidad de una muerte física el escape que les permitiría, idealmente, afirmar su existencia. Desde este planteamiento, la vida y la muerte intercambian lugares. Lo que las mueve, no obstante, a buscar un lugar propio es la certeza de que, en algún sitio, debe existir el Amor. La autora lo reconoce al afirmar:

La mujer tiene un destino de amor... mientras que la vida de casi todas las mujeres parece haber sido hecha para vivir un gran amor, un solo amor, con toda su belleza y todo su dolor,

¹Fernández, Magali, *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*, p. 29.

la misión del hombre en este mundo al parecer no es la misma.²

Lo que me propongo demostrar en este trabajo es cómo, en *La última niebla*,³ la narradora persigue en otras mujeres la respuesta que le abra las puertas al amor, pero más concretamente a su identidad femenina. Y cómo, desde este punto de partida, se va conformando para ella una cadena de situaciones especulares en que la Otra, que siempre parece tener algo más, actúa como modelo y catalizador de sus búsquedas más íntimas. Más aún, la escisión de conciencia en la protagonista la conduce a crear un mundo paralelo imaginario donde ella es otra, otra elevada por la mirada deseante de un hombre irreal al que concibe como verdadero. Este aspecto del desdoblamiento es el que ha llevado a los críticos a abordar el tema de la mujer alienada, la mujer neurótica o esquizofrénica, y el sentimiento de extranjerismo o extrañamiento en la obra de María Luisa Bombal.⁴

Dado que mi análisis no ha de centrarse tanto en ese aspecto como en la identidad de la mujer en cuanto representación de «lo otro» en un universo de dominio masculino, para abordar la *nouvelle* he escogido una serie de textos de Freud y de Lacan referentes a la sexualidad, al goce (en el que entra también la disyuntiva vida-muerte, como trascendencia del placer), a los procesos psíquicos femeninos (con todas las nociones de apariencia, semblante y velo) y a los factores que intervienen en la determinación de una relación amorosa. Asimismo las investigaciones de Freud acerca de

² Citado en Fernández, Magali, op. cit., p. 31.

³ Bombal, María Luisa, *La última Niebla. El árbol*, Chile, Andrés Bello, 2000, 8ª ed. Todas las citas corresponden a la presente edición y, en lo sucesivo, aparecerán señaladas junto al texto con la sigla UN (*Última Niebla*) y el número de página correspondiente.

⁴ Pueden verse, por ejemplo, los trabajos de Adams, M. Ian, *Three authors of alienation: Bombal, Onetti, Carpentier*; y Ostrov, Andrea, «*La última niebla: la locura de una mujer razonable*».

lo ominoso, pero sobre todo aquellos en que analiza la formación de una personalidad histérica, la escisión de conciencia y el famoso caso Dora, servirán para iluminar la comprensión específica del personaje en su estado de desdoblamiento interior. De otro lado, he encontrado en las nociones de los planos del deseo, la demanda y la necesidad, con sus respectivos órdenes de lo simbólico, lo imaginario y lo real, de las teorías lacanianas, una orientación para interpretar la relación establecida entre la protagonista y el mundo exterior. En algún caso concreto señalaré que ciertas teorías del psicoanálisis podrían servir para explicar algunas conductas en la autora o en los personajes, pero que no siempre tienen, en un texto, la aplicación definitiva que podrían tener en una sesión de psicoanálisis. Sin forzar interpretaciones en el texto, sugeriré posibles líneas de lectura a través de los dictados de esta disciplina.

La última niebla: una lectura a través del psicoanálisis

En lo que interesa a nuestro estudio, enseguida llama la atención el hecho de que la pareja central del relato esté conformada por una mujer innominada (nunca sabemos su nombre) y un hombre nominado, Daniel. Mientras que el matrimonio y, concretamente, su esposo representan para la narradora lo que Lacan describe como el orden de la necesidad —en este caso condicionada, social—, el amante imaginario simboliza el orden de la demanda, el sueño de una pasión física, sexual, que en realidad está velando un deseo más profundo: el de descubrirse deseada por otro. Más adelante observaré en qué medida ese tercer plano, el del deseo, se representa en la relación especular con otra mujer, Regina (su cuñada, esposa de Felipe, hermano de Daniel).

La necesidad, en el nivel de lo real, aparece como una obligación y como una instancia completamente lejana del deseo tanto de Daniel, el marido, como de la mujer. Pocas horas después de contrayendo el enlace nupcial, ella señala:

Pero ahora, ahora hay algo como de recelo en la mirada con que me envuelve de pies a cabeza. Es la mirada hostil con que de costumbre acoge siempre a todo extranjero.

—¿Qué te pasa? —le pregunto

—Te miro —me contesta—. Te miro y pienso que te conozco demasiado...

[...]

Mi cansancio es tan grande que en lugar de contestar prefiero dejarme caer en un sillón. [...] yo también lo conozco de memoria. (UN, 13-14).

—¿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 espera a tus hermanas...

Permanezco muda. (UN, 15)

Ambos reconocen el carácter de «necesario» con que está forjada la unión. La diferencia entre ambos es que Daniel podía escoger a su mujer (elige a ella y no a sus hermanas, por ejemplo), mientras que la narradora debe agradecer el haber sido escogida por alguien. En lo gestual, Daniel siempre se dirige a ella con miradas agresivas, hostiles o indiferentes, de repudio no sólo a su mujer, sino —como reconoce ella— hacia sí mismo. La respuesta que recibe de la esposa es casi idéntica, al punto de que ella se reprochará permanecer indiferente frente al llanto del marido. Se conocen «de memoria» y, aun así, toda la comunicación es la de dos completos extraños. Este nuevo estatuto de la relación —el matrimonio indeseado con alguien que conocen, sin embargo, demasiado— los coloca frente a una situación de cierta ominosidad, por la que, según Freud, lo familiar aparece de pronto como algo extraño, que asusta o provoca angustia.⁵

La sensación de ajenidad se proyecta a todo el entorno de la casa y del mundo de la narradora. Bombal va creando un clima saturado de indicios y símbolos que permiten establecer una especularidad entre el estado anímico de la protagonista y el afuera de su entorno físico: la casa, el parque, los bosques invadidos de niebla. Al refe-

⁵ Freud, Sigmund, «Lo ominoso (1919)», en *Obras Completas*, vol. xvii, pp. 215-251.

rirse a una muchacha de la casa (posiblemente una criada de la hacienda), recientemente fallecida, dice:

Esta muerta, 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 cabeza.

[...] la casa está aislada entre cipreses, como una tumba,

[...] Tengo miedo. En aquella inmovilidad y también en la de esa muerta estirada allá arriba, hay como un peligro oculto.

Y porque me ataca por primera vez, reacciono violentamente contra el asalto de la niebla.

¡Yo existo, yo existo —digo en voz alta— y soy bella y feliz! Sí, feliz; la felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil. (UN, 16-7)

Los campos semánticos del silencio, la muerte y la niebla atraviesan toda la novela. El silencio es uno «de años, de siglos»: ¿es el silencio al que está confinada la mujer en el entorno de la lógica masculina dominante, uno ancestral? Sin duda así se presenta en el universo narrativo de la escritora chilena: «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».⁶

La imagen de la joven muerta se cierne como una amenaza incomprensible, que la angustia y la obliga a reconfirmar su existencia. En ese mismo pasaje comenta de la difunta «parece que no hubiera vivido nunca», un estado común a todas estas mujeres encerradas en la pasividad y el silencio. El temor proviene de reconocer en ese estado, por un lado, el reflejo de su propia inmovilidad junto a Daniel, cuya casa es «una tumba», y, por otro, el deseo de morir, que en principio le es desconocido pero que irá tomando forma a medida que entre en contacto con sus deseos profundos. En «*La última niebla: la locura de una mujer razonable*», Andrea Ostrov elabora un planteamiento clave en lo que se refiere a la relación amor y muerte en el seno del relato:

En el momento en que debía producirse la iniciación erótica, tiene lugar, en cambio, una iniciación tanática. 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 condiciones 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.⁷

La especularidad con la muerte aparece entonces vinculada a su matrimonio. Daniel ha decidido casarse con ella luego de haber perdido a su anterior mujer, a quien adoraba, y a quien impondrá como modelo de mujer deseable: «porque en todo debo esforzarme por imitar a su primera mujer, a su primera mujer que, según él, era una mujer perfecta» (UN, 18). Desde el inicio, la relación entre Daniel y la narradora está intervenida por esta tercera figura: la otra, esa otra a la que además debe imitar para intentar satisfacer el deseo del marido. Años después, esta ausencia presente sigue manifestándose también en la relación física:

Mi cuerpo y mis besos no pudieron hacerlo temblar, pero lo hicieron, como antes, pensar en otro cuerpo y en otros labios. [...] encontrando siempre el recuerdo de la muerta entre él y yo. [...] Oh, nunca, nunca su primera mujer lo ha poseído más desgarrado, más desesperado por pertenecerle. Queriendo huirla nuevamente la ha encontrado, de pronto, casi dentro de sí. (UN, 37)

La otra ha conseguido el deseo del hombre, ha sido y todavía sigue siendo su objeto de deseo aún después de años de muerte, mientras que para la narradora «Noche a noche, Daniel se duerme a mi lado indiferente como un hermano» (UN, 29).

Entre la necesidad (Daniel) y la demanda (el amante), Regina (la cuñada) encarna, para la protagonista, la concreción del Deseo, en el plano simbólico; su propio deseo objetivado en una mujer más valiente que lo arriesga todo por alcanzar ese estado en que ella ama y es amada. Regina se atreve, por un lado, a ser la mujer que infringe

⁶ Citado en «María Luisa Bombal: Siempre postergada», *Ercilla*, n° 2251, 20 de septiembre de 1978, p. 52.

⁷ Andrea Ostrov, «*La última niebla: la locura de una mujer razonable*», p. 6.



todos los mandatos del mundo exterior; pero por otro, es Regina quien promueve, sin querer y sin saber, en la narradora, el cambio que va de la pasividad a la actividad. Tras el descubrimiento de que Regina tiene un amante, la narradora comienza el proceso interno de ficcionalización y escisión por el cual redescubre su propio cuerpo y da vida a un hombre ilusorio en un mundo paralelo al de la realidad. Con una habilidad exquisita para el manejo de símbolos en el nivel del discurso, la autora introduce a partir de este momento un juego de espejos que confirman la especularidad entre ambas mujeres:

Ante el espejo de mi cuarto, desato mis cabellos, mis cabellos también sombríos. [...] Mi peinado se me antojaba, entonces, un casco guerrero que, estoy segura, hubiera gustado al amante de Regina. Mi marido me ha obligado después a recoger mis extravagantes cabellos; porque en todo debo esforzarme en imitar a su primera mujer [...] Me miro al espejo atentamente y compruebo angustiada... (UN, 18. El subrayado es mío).

La Otra es, nuevamente (como la primera mujer de Daniel), ésa que ha obtenido lo que para ella es inalcanzable: ser mujer gracias a la mirada deseante. Por eso su relación con ella va a tenderse entre la admiración y el odio, la envidia y la imitación. Cuando su marido le informa que Regina está en peligro de muerte, tras un intento de suicidio, ella se «llena de alegría, una alegría casi feroz» (UN, 46). Regina ha podido trascender el principio de placer para acceder al goce, y su sufrimiento, que la conduce a concebir la muerte, no es otro que el dolor del goce extremo: «Regina supo del dolor cuya quemadura no se puede soportar [...] En realidad, no me siento culpable de no conmovirme, ¿no soy yo, acaso, más miserable que Regina?» (UN, 48). Más adelante establece una comparación física: «Regina está tan fea que parece otra» (UN, 52), y prosigue:

Y 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 sacudirla, preguntándole de qué

se queja, ella que lo ha tenido todo! Amor, vértigo y abandono. (UN, 53)

La mirada del otro cumple una función estructurante fundamental para la constitución del yo. Es la que devuelve al sujeto una imagen de sí a partir de la cual éste puede sostener su existencia en tanto tal. El parámetro de la otra como modelo y, al mismo tiempo, como objeto de envidia, según los análisis freudianos, encubren dos realidades: un amor inconsciente por esa otra (en el caso Dora, Freud interpreta los celos de Dora hacia la mujer de K no como los celos por el hombre a quien esa mujer ha logrado seducir, el propio padre de Dora, sino más bien como un amor por la señora de K misma)⁸ o una repetición del modelo de amor/odio por la madre en la etapa preedípica y edípica. La madre es la Otra por excelencia, la que tiene lo que la hija no puede tener, el padre, pero además, en tanto dadora de vida, es la responsable de su ser mujer. Por eso «la envidia y celos desempeñan en la vida anímica de las mujeres un papel todavía mayor que en la de los varones».⁹ Para Lacan, en la interpretación del caso Dora, Freud se equivoca respecto del objeto de deseo de Dora, porque lo que importa no es tanto el objeto de deseo, como el sujeto que desea. Lacan concluye que, en el momento de identificación imaginaria con un punto externo, durante el que por primera vez se sitúa el yo (tal como ocurre en el estadio del espejo), Dora traslada su yo, su identidad, al señor K y, desde su identificación con él, establece la relación de deseo hacia la señora K.¹⁰ Desde el punto de vista exclusivamente literario, sin embargo, no hay indicios textuales que puedan fundamentar una postura definida en uno u otro sentido en *La última niebla*. El relato permite sí rescatar una atracción oscura que la narradora siente por Regina. Esa imantación misteriosa de una por la otra podría justificar la interpretación de que ella desea a Regina, pero en tanto que sujeto y

⁸ Freud, Sigmund, «Análisis fragmentario de una histeria», en *Escritos sobre la histeria*, p. 52.

⁹ Freud, Sigmund, «33ª conferencia. La feminidad», en *Obras Completas*, pp. 110-7.

¹⁰ Lacan, Jacques, «La pregunta histérica (II): ¿Qué es una mujer? Seminario 3. Las Psicosis, pp. 249-250.



objeto de deseo se identifican en el interior de la protagonista: quiere a la otra (como objeto) en tanto que desea ser la otra (como sujeto). Es decir que, como sujeto deseante, busca identificarse con el objeto de su

deseo para descubrir su identidad.

En todo caso, Regina le sirve como catalizador en dos oportunidades: en la confirmación de la posibilidad de ser deseada, primero, y a través del deseo de la muerte, después. En su imposibilidad por cumplir el primero y realizarse como mujer, optará por el segundo, al igual que Regina, a través de un fracasado intento de suicidio. El modo que la narradora elige para suicidarse es arrojarse delante de un automóvil pero, inconscientemente o no, muy cerca de su marido, de forma tal que éste impide el accidente y la salva. Como si al enseñarle la intención de su deseo (la muerte), ella lo trastocara en demanda de salvación, de amor, un pedido para que él interceda por ella y le demuestre que la quiere a su lado.

Hay quizá otra razón que motiva la concepción mental del amante. Si Daniel es incapaz de desearla o amarla porque prefiere seguir amando a la mujer muerta, la narradora forja la figura de otro con el que imitar la actitud de su marido, para disminuir su sentimiento de abandono y frustración marital y para saciar su sed de venganza. Tanto Freud como Lacan reconocen que, muchas veces, los hombres optan por amar a mujeres imposibles o lejanas (ya casadas, comprometidas) que les sirven de excusa para evitar un compromiso y como un modo de sublimar el amor a través de la dificultad.¹¹ La explicación de que Daniel siga prendado de una mujer inaccesible puede quizá encontrarse en la teoría lacaniana de que la mujer distante (en este caso, la muerta) conserva intactos todos los elementos que pueden hacerla misteriosa y deseable:

In the case of men, by contrast, there is a specific depreciation of love and a concomitant

¹¹ Cfr. Freud, Sigmund, «Sobre un tipo particular de elección de objeto en el hombre (Contribuciones a la psicología del amor, I)», en *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1988, vol. xi.

elevation of (sexual) desire. Yet the woman can be his object of desire in so far as she veils the mysteries for which he searches, only, that is in so far as her 'lack' is veiled or hidden. He desires conquest of these mysteries initiating a cycle of desire and frustration: if his conquest is successful, its mystery vanishes and the object loses its fascination. ... The nearer satisfaction comes, the more impossible is its attainment.¹²

En esa profunda necesidad de convertirse en el deseo del otro, la protagonista traslada la demanda a la relación imaginaria con un amante también inexistente. En los estudios sobre la histeria, Freud parte de Breuer para explicar: «base y condición de la histeria es el advenimiento de unos estados de conciencia particularmente oníricos, con una aptitud limitada para la asociación, a los que propone denominar «estados hipnoides». La escisión de conciencia es, pues, secundaria, adquirida [...]».¹³ Más puntualmente, dentro de lo que denomina «histeria de defensa» o «histeria adquirida», en los pacientes que la padecen «no cabía hablar de una tara hereditaria grave ni de una atrofia degenerativa en sentido estricto» sino que «esos pacientes gozaron de salud psíquica hasta el momento en que sobrevino un caso de inconciliabilidad en su vida de representaciones».¹⁴ Y aclara más adelante que «En personas del sexo femenino, tales representaciones inconciliables nacen las más de las veces sobre el suelo del vivenciar y del sentir sexuales».¹⁵

En la novela, el primer encuentro de la narradora con su amante imaginario se traduce, precisamente, en un ambiente onírico, sobrecargado de elementos que denotan imprecisión e irrealidad: aparecen la luz, la bruma y una silueta confusa, una sombra junto a la suya; el hombre moreno tiene un «aspecto casi sobrenatural», es un «desconocido que [me] guía» (UN, 25). Pasados los años, el estado de ensoñación permanece idéntico e incluso la lleva a vivir su relación sexual con el

¹² Lacan, *Écrits. A selection*, London: Tavistock, 1977, citado en Grosz, Elizabeth, *Jacques Lacan. A feminist introduction*, p. 136.

¹³ Freud, Sigmund, «La neuropsitosis de defensa (1894)», en *Obras Completas*, vol. III, p. 48.

¹⁴ Loc. cit., p. 49. El subrayado es original.

¹⁵ *Ibid.*

marido como una infidelidad al amante. Ha quedado asida al recuerdo de la fantasía que le permite seguir recreándola: «Mi amor por él» es tan grande que está por encima del dolor de ausencia»; y reitera varias veces: «Mi único anhelo es estar sola para poder soñar» (UN, 30). Poco después, algunos datos de la realidad material (la pérdida del sombrero de paja que cree haber dejado en casa del amante aquella noche) van a acentuar la verosimilitud de su mundo imaginario. Sin embargo, otros datos del entorno real la llevarán a sospechar, lentamente, de su estado de escisión y pérdida de objetividad: la imposibilidad de llamarlo porque no conoce su nombre; la confrontación del marido que niega todos los sucesos que ella ha inventado y que le señala que, de ser cierto ese hombre, ella recordaría su voz, pero no la recuerda; y por último, la comprobación de que la casa de su amante no existe.

Habíamos identificado este mundo fantástico de la protagonista con lo que, en términos lacanianos, corresponde el campo de la demanda. La demanda, como parte del terreno de lo imaginario, es explícita en cuanto pasa a formar parte del quehacer mental cotidiano de la narradora y en cuanto que, en esa situación, ella es capaz de pedirse a sí misma y al otro, es capaz de verbalizar, gozar, discutir, comunicar. Es el único momento en que sale de la inmovilidad, participa activamente de sí misma y de otro que la desea; el único universo en que establece una comunicación.

The object of demand is always an imaginary object. It lacks a tangible form and the organization or regularity of the object of 'natural' need. Demand functions on a conscious level, yet it exists in a limbo region where the subject is neither fully animal (natural need is alienated by its articulation) nor fully human [...] Demand is the result of the ego's self-idealization and aggrandizement—a measure of the magnitude of the ego-ideal (the psychic double or ideal of otherness to which the ego aspires). Demand always addresses an other. [...] Demand is the effect of association of signifying relations with a sexual drive or impulse, a coupling of libidinal cathexis, and a series of signifiers (which, however, can never adequately represent the drive's somatic force).¹⁶

¹⁶ Grosz, Elizabeth, op. cit., pp. 62-3.

Por esta vía, accede a un espacio en que la actividad (aunque fantasiosa) le devuelve la sensación de estar viva: «¡Tengo siempre tanto en qué pensar! Ayer tarde, por ejemplo, dejé en suspenso una escena de celos entre mi amante y yo» (UN, 31). Y luego, «Grito: Te quiero, te deseo» (34). Además de reconocerse objeto del deseo ajeno, la protagonista necesita abandonar el estado de inmovilidad, de pasividad, con que lleva su vida junto a Daniel. Con el amante realiza todas las cosas que no puede hacer mientras la indiferencia de su marido y la presencia de la Otra, la esposa muerta, le inhiben cualquier expresión de deseo. Surge en ella el impulso de la expresividad —«Necesito escribir: hoy lo he visto, hoy lo he visto» (UN, 32)—, llevándola incluso a dejar salir una verbosidad poética opuesta al mutismo en el que vivía de ordinario:

He 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 conocedor del mío, como si fuera su dueño desde siempre... (UN, 29)

Al analizar el famoso caso de Dora, Freud señala la importancia de este cambio:

recordaré haber visto y oído en la clínica de Charcot que en las personas aquejadas de mutismo histérico la escritura se hacía más fácil, en compensación del habla. Escribían, pues, con mayor soltura, rapidez y corrección que las demás y que ellas mismas antes del acceso de mutismo [...] El hecho de corresponder con un ausente, con el que no se puede hablar, no es menos natural que el de tratar de hacerse comprender por medio de la escritura cuando se está afónico.¹⁷

El sentido de acceder a un estado activo está, además, vinculado a la preocupación por la importancia de su cuerpo, al cuidado del semblante. Al reafirmar su existencia frente a la joven amortajada, había dicho como al pasar: «la felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil» (UN, 16-7). Y a partir de ese momento la belleza física va a convertirse, para ella, en una

¹⁷ Freud, Sigmund, «Análisis fragmentario de una histeria», op. cit., pp. 30-1. El subrayado es mío.

inquietud permanente: «Ardo en deseos de que me descubra cuanto antes su mirada. La belleza de mi cuerpo ansía, por fin, su parte de homenaje» (UN, 27). El reconocimiento de su propio cuerpo como objeto de deseo la conduce a percibir la existencia de un goce antes reprimido:

trenzo y destrenzo las piernas y cada gesto trae consigo un placer intenso y completo, como si por fin tuvieran una razón de ser mis brazos y mi cuello y mis piernas. Aunque este goce fuera la única finalidad del amor, me sentiría ya bien recompensada. (UN, 27. El subrayado es mio).

Desde las interpretaciones psicoanalíticas, está claro que ambos aspectos, el pasaje de la inmovilidad a la actividad y el nuevo interés por la apariencia física, representan los modos de abandonar una feminidad pasiva y de intentar realizarse como mujer, paradójicamente, mientras busca disimular su «nada» (su carencia) como tal. En el análisis sobre los diferentes conductas amorosas, Freud describe así el amor narcisista femenino:

Adjudicamos a la feminidad, pues, un alto grado de narcisismo, que influye también sobre su elección de objeto, de suerte que para la mujer la necesidad de ser amada es más intensa que la de amar. En la vanidad corporal de la mujer sigue participando el efecto de envidia del pene, pues ella no puede menos que apreciar tanto más sus encantos como tardío resarcimiento por la originaria inferioridad sexual.¹⁸

En ese mismo trabajo, como en tantos otros, Freud señala que lo más corriente es identificar la pasividad con la esfera de lo femenino y la actividad con lo masculino, en el sentido de que «Podría interesar caracterizar psicológicamente la feminidad diciendo que consiste en la predilección por metas pasivas»¹⁹ que no es idéntico a la pasividad, aclara, además de que «debemos de cuidarnos de pasar por alto la influencia de las normas sociales, que de igual modo refuerzan a la mujer hacia situaciones pasivas. Todo esto es

todavía muy oscuro».²⁰ Consideremos, respecto de la protagonista, que en su entorno social el rol femenino estaba predeterminado y querer modificarlo era condenarse socialmente. Sólo trasgrediendo ese estado inmutable de cosas, la mujer podía adoptar una postura más activa, más viril. Esta osadía se presenta en la novela de dos formas: a través del orden de la fantasía, donde la falta de una mirada social le permite dar rienda suelta a sus deseos reprimidos; y también en el orden de la vida real, encarnada en la figura masculinizada de su cuñada, la otra.

Al estado de inmutabilidad y muerte que hace de la casa de Daniel una tumba, se opone el mundo imaginario; el deseo vivo de su amante aparece como una pulsión de vida tan fuerte que «La noche y la neblina pueden aletear en vano contra los vidrios de la ventana; no conseguirían infiltrar en este cuarto un solo átomo de muerte» (UN, 26). La niebla es un claro símbolo de carencia: falta de mirada deseante, de amor, de goce, de movimiento, de vida. La niebla es la muerte, por eso cuando la narradora habla de un sueño en que la niebla invadía la casa, adhiriéndose a su cuerpo y deshaciéndolo todo, «sólo, en medio del desastre, quedaba intacto el rostro de Regina, con su mirada de fuego y sus labios llenos de secretos» (UN, 23). Para salvarse de la muerte, de la inmutabilidad y del mutismo es necesaria la mirada deseante como símbolo de vida, por eso Regina, la que es deseada, no es alcanzada por la niebla.

Cuando al final la narradora comience a comprender que su amante nunca ha existido fuera de su mente, la niebla va a reaparecer como una amenaza constante, cada vez más invasora, como un símbolo del estado de muerte que vuelve a apoderarse de su existencia: «La casa, y mi amor, y mi aventura, todo se ha desvanecido en la niebla» (UN, 52). El brutal descenso de la fantasía —la demanda (ser deseada)— a la aceptación de la realidad necesaria (Daniel) significa para ella que: «Alrededor de nosotros, la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva» (UN, 55).

¹⁸ Freud, Sigmund, «33ª conferencia. La feminidad», op. cit., p. 122.

¹⁹ *Ibid.*, p. 107.

²⁰ *Loc. cit.*

La niebla representa entonces la muerte en vida de la mujer sofocada por los deseos reprimidos. Y la fantasía de una muerte real «me parece una aventura más accesible que la vida. De morir, sí, me siento capaz. Es muy posible desear morir porque se ama demasiado la vida» (UN, 25).

Siendo tan débil la línea que separa la demanda y deseo, y siendo ambos igualmente insaciables, ¿por qué identificamos el estado de ensueño y su objetivación en el amante imaginario con la demanda y a Regina con la figura del deseo? Porque en múltiples sentidos Regina no es sino el espejo, el doble, de la protagonista, y en tanto espejo ella refleja lo íntimo reprimido de la última, lo convierte en un signo positivo, exterior. Desde ese lugar, Regina también tiene un deseo insaciable, irrealizable, inexpresable y profundo, que objetiviza como amor y que trasplanta en el otro de un hombre, pero que tampoco alcanza a colmarse. Identifico, concretamente, ese Deseo —que en la demanda es un deseo de otro— con la búsqueda de satisfacción femenina que ha quedado inexplicada. La lógica abierta, ese más allá de la otredad del mundo masculino, el misterio para Lacan y el continente negro para Freud.

Es interesante notar el hecho de que la protagonista del relato sea efectivamente innominada y que su doble lleve el nombre de Regina, la reina. Es un detalle de significantes que sirve a mi teoría de que Bombal usa a sus personajes femeninos como los cazadores de la verdadera identidad femenina; como los exploradores de ese más allá misterioso e indecifrabable también para las mujeres mismas. Desde ese lugar sus personajes son un poco el arquetipo de la imagen de la mujer en el seno de la sociedad de su época, que en esta obra se expresa a través de sus dos rostros: la Reina, la mujer visible, la madre y la suma de todas las mujeres, por un lado; y la innominada, la velada, el interrogante, por otro. He señalado además que, dentro del matrimonio, la narradora no tiene nombre, no es o es una ausencia, y él sí lo tiene, es Daniel. Paralelamente, mientras que Regina puede nombrar a su amante (lo llama sollozante después del falso suicidio), la protagonista intenta llamar al suyo y descubre que: «No podía llamarlo, no sabía su nombre» (UN, 34). El amante imaginario no es más que el desdoblamiento

ilusorio del amante real, ambos físicamente muy similares (morenos, altos, viriles). Con esta yuxtaposición de dobles —Regina/narradora; amante real/amante imaginario— es posible pensar que sólo hay aquí una mujer, en sus dos expresiones, y un otro (el hombre) medio ausente, inaprensible. A diferencia de los maridos (verdaderas muestras de un hombre típico en ese contexto social y ambos nominados: Daniel y Felipe, es decir entidades masculinas concretas, representantes de la lógica dominante y machista), el amante es el deseo objetivado pero siempre, de una forma u otra, no del todo alcanzable. Es el otro intermitente, conocido y desconocido a la vez, oscuro (moreno). Es algo más que un hombre, un símbolo: «Mi amante es para mí más que un amor, es mi razón de ser, mi ayer, mi hoy, mi mañana» (UN, 46).

La búsqueda de una respuesta al misterio de esa otra satisfacción lleva a María Luisa Bombal a situar a sus protagonistas siempre en estados de exploración, de rastreo de sí mismas y de sus deseos velados. Lo que en términos mucho más técnicos Lacan puede explicar como:

El hombre es quien aborda a la mujer, o cree abordarla [...] Sin embargo, sólo aborda la causa de su deseo, que designé como el objeto *a*. El acto de amor es eso. Hacer el amor, tal como lo indica el nombre, es poesía. Pero hay un abismo entre la poesía y el acto. El acto de amor es la perversión polimorfa del macho, y ello en el ser que habla.

[...]

No deja de ser cierto, sin embargo, que si la naturaleza de las cosas la excluye, por eso justamente que la hace no toda, la mujer tiene un goce adicional, suplementario respecto a lo que designa como goce la función fálica.²¹

Lo que estos personajes femeninos alcanzan a comprender es que hay una tal satisfacción, Otra, más allá de lo asequible por vía del hombre y por encima de una sociedad que condena el goce. Sus protagonistas confirman la sospecha de Bombal de que «La mujer tiene un destino de amor [...] la misión del hombre en este mundo al parecer no es la misma».²²

²¹ Lacan, Jacques, «Dios y el Goce de La Mujer», en *Seminario 20. Aún*, pp. 88-89. El subrayado es mío.

²² Citado en Fernández, Magali, *op. cit.*, p. 31.

Bibliografía

1. General

- Bargallo, Juan (Ed.), *Identidad y Alteridad: aproximación al tema del doble*, Sevilla, Alfar, 1994
- Cixous, Hélène, *La risa de la medusa. Ensayos sobre escritura*, Madrid, Anthropos, «Cultura y Diferencia», 1995
- Freud, Sigmund, *Tres ensayos sobre teoría sexual*, Madrid, Alianza, «Biblioteca Freud», «Biblioteca de autores», 1999
- Freud, Sigmund, «33ª conferencia. La feminidad», en «Nuevas conferencias de introducción al psicoanálisis (1933 [32])», *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989, vol. xxii, pp. 104-125
- Freud, Sigmund, «Más allá del principio de placer (1920)», en «Más allá del principio de placer. Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1)», *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989, vol. xviii, pp. 1-62
- Freud, Sigmund, «Enamoramiento e hipnosis», en «Psicología de las masas y análisis del yo y otras obras (1920-1921)», *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1989, vol. xviii, pp. 105-110
- Freud, Sigmund, «Cinco conferencias sobre psicoanálisis. Un recuerdo infantil de Leonardo Da Vinci y otras obras (1910)», *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1988, vol. xi
- Freud, Sigmund, «La neuropsicosis de defensa (Ensayo de una teoría psicológica de la histeria adquirida, de muchas fobias y representaciones obsesivas, y de ciertas psicosis alucinatorias) (1894)», *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1991, vol. III
- Freud, Sigmund, «Análisis fragmentario de una histeria», en *Escritos sobre la histeria*, Madrid, Alianza, 1974
- Freud, Sigmund, «Lo ominoso (1919)», *Obras Completas*, Buenos Aires, Amorrortu, 1988, vol. xvii, pp. 215-251
- Grosz, Elizabeth, *Jacques Lacan. A feminist introduction*, London, Routledge, 1990
- Lacan, Jacques, *Escritos*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2001, 22ª ed., vol. 1 y 2
- Lacan, Jacques, *Seminario 20. Aún*, Barcelona, Paidós, 1981
- Lacan, Jacques, «La pregunta histérica (II): ¿Qué es una mujer?», *Seminario 3. Las Psicosis*, Buenos Aires, Paidós, 1984, págs. 247-260
- Miller, Jacques-Alain, «De Mujeres y semblantes II», en *De mujeres y semblantes*, Buenos Aires, Cuadernos el Pasador, 1993

2. Sobre María Luisa Bombal

- Adams, M. Ian, *Three authors of alienation: Bombal, Onetti,*

Carpentier, Austin and London, Texas University Press, 1975

Bombal, María Luisa, *La última Niebla. El árbol*, Chile, Andrés Bello, 2000, 8ª ed.

Bombal, María Luisa, *La última Niebla. La amortajada*, Barcelona, Seix Barral, 1984

Fernández, Magali, *El discurso narrativo en la obra de María Luisa Bombal*, Madrid, Pliegos, 1988

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

