RELECTURA DE *LA ÚLTIMA NIEBLA*, DE MARIA LUISA BOMBAL

POR

MARIA LUISA BASTOS

Lehman College, CUNY

La última niebla no se incluye en el *corpus* canónico de la crítica latinoamericana entre los textos fundadores de nuestra literatura moderna, es decir, la que fue reconocida y aceptada como «nueva» desde mediados de la década del sesenta, y que posiblemente muy pronto llamemos clásica¹. Con todo, el primer libro de María Luisa Bombal, publicado en 1935 como *Historia universal de la infamia*, presenta características similares a las de otros textos iniciales de la modernidad latinoamericana de este siglo, y esas características fueron reconocidas desde temprano en muchos trabajos. Así, en unas páginas muy citadas, Amado Alonso se refirió a los «trazos decisivos y mínimos» con que se consigue el efecto de realidad, sin «descripciones informativas ni historias previas de sus personajes»², como en los textos positivistas. Fernando Alegría señaló que la obra contribuyó a «dar el golpe de gracia a las tendencias criollistas»³. (La misma María Luisa Bombal reconoció, años más tarde, que sus libros habían incitado a «romper con la narrativa naturalista criollista [...] que es sólo 'descripción' de un existir, hechos y vicisitudes», y que había subrayado [...] «la íntima, secreta historia de las inquietudes y motivos» de la conducta)⁴. Cedomil Goic advirtió la importancia de la «disposición que

¹ Hernán Vidal, *María Luisa Bombal: La feminidad enajenada* (Gerona: Hijos de José Bosch, 1976), pp. 40-41.

² Amado Alonso, «Aparición de una novelista», en María Luisa Bombal, *La última niebla* (Santiago de Chile/Buenos Aires: Coedición Orbe/Andina, 1973), p. 16. Todas las citas de la novela corresponden a esta edición. Se da el número de página entre paréntesis en el texto.

³ Fernando Alegría, *Historia de la novela hispanoamericana* (México: Ediciones De Andrea, 1966), p. 219.

⁴ Marjorie Agosin, «Entrevista con María Luisa Bombal», *The American Hispanist*, III, 21 (1977), 5.

anula todo nexo causal y deja actuar libremente, en cortes temporales y espaciales de la secuencia, los resortes de la simple yuxtaposición de los elementos»⁵. En su libro de 1976, dedicado a la autora, Hernán Vidal propuso que se incluyera *La última niebla* entre las obras que manifiestan, de una u otra forma, una actitud subversiva contra el espíritu épico burgués de la narrativa anterior⁶. Señalar la calidad poética de la prosa de Bombal ha sido lugar común de la crítica; por fin, la homogeneidad de su discurso sin fisuras entre lo «real» y la «irrealidad» del sueño, la fantasía o la obsesión (*La última niebla*), o entre la vida y un estado intermedio entre vida y muerte (*La amortajada*), hizo que se adscribiera a la escritora en la vanguardia marcada por el surrealismo⁷.

Veamos con algún detalle cómo se integran y cómo funcionan los aspectos que hacen de *La última niebla* un texto fundador. La función significativa de los blancos, de la yuxtaposición, observada por Cedomil Goić, se organiza desde el comienzo y se mantiene a lo largo del relato. Es interesante detenerse en las correlaciones dinámicas, por analogía y oposición implícita, que esos hiatos —verdaderos repositorios de significaciones— muestran en los cuatro primeros episodios. A la descripción de la frustrada noche de bodas de la protagonista/narradora, rechazada por su primo Daniel, con quien acaba de casarse, se yuxtapone su primera experiencia con la muerte —al día siguiente, o semanas después, no se sabe—, y la escena del velorio de una muchacha muy joven, rodeada de «horribles coronas de flores artificiales» (p. 43), ilumina súbitamente el sentido cabal de la no consumación del matrimonio: una mujer no amada es una mujer muerta. La visión de la muchacha muerta, «que no hace dos días coloreaba tarjetas postales» (p. 42), sin duda repite, gráficamente, la obsesión de Daniel con su primera mujer⁸; pero al mismo tiempo irradia presagios fúnebres que acabarán por cumplirse en la novela, cuyo desenlace mostrará —además de la muerte, real o frustrada, de la cuñada de Daniel, Regina— que en esa muerte, «que parece que no hubiera vivido nunca» (p. 42), estaba prefigurada la historia de la narradora, quien quedará reducida al «silencio de años, de siglos» (p. 42), que sintió crecer no sólo en el cuarto del velorio, sino dentro de sí, y que percibió como aviso ominoso en la naturaleza circundante, contagiada de parálisis letal:

⁵ Cedomil Goić, *La novela chilena. «Los mitos degradados»* (Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1968), p. 153.

⁶ Vidal, p. 41.

⁷ Zunilda Gertel puntualiza, en este sentido: «No podemos clasificarla como superrealista porque faltan las fuerzas ocultas del superrealismo y también la incoherencia de la conciencia», en *La novela hispanoamericana contemporánea* (Buenos Aires: Columba, 1970), p. 78.

[...] una sutil neblina ha diluido el paisaje y el silencio es aún más inmenso.

Desciendo la pequeña colina sobre la cual la casa está aislada entre cipreses, como una tumba, y me voy bosque traviesa, pisando firme y fuerte, para despertar un eco. Sin embargo, todo continúa mudo [...].

[...]

Tengo miedo. En aquella inmovilidad y también en la de esa muerta estirada allá arriba, *hay como un peligro oculto* (p. 43; subrayado mío).

Con todo, logra la narradora sobreponerse a esa epifanía siniestra aferrándose a la noción de que «la felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil» (p. 43). En cambio, en la escena siguiente, el encuentro inesperado de Regina en brazos de un amante en el salón de la casa reitera —en contraste crudo— la decepción humillante de haber sido rechazada, o no deseada, por el marido:

Mis cabellos se han oscurecido. Van a oscurecerse cada día más.

Y antes que pierdan su brillo y violencia, no habrá nadie que diga que tengo lindo pelo (p. 46).

Preparada por una transición que evidencia la relación apasionada entre Regina y el amante [«Al pasar, sonrío a su amante, que envuelve en deseo cada uno de sus pasos» (p. 47)], la secuencia en que se consigna el juego mudo de seducción y abandono que practica con la narradora el amante de Regina reproduce en otra tónica la conducta de Daniel. Es significativo que la «sutil neblina» que había diluido el paisaje después de la escena del velorio se intensifique hasta anular la realidad circundante; significativamente, el agente del cambio es el amante de Regina: doble *que desea*, contraparte de Daniel:

Me intimida su mirada escrutadora y bajo los ojos. Al levantarlos de nuevo, noto que me sigue mirando. Lleva la camisa entreabierta y de su pecho se desprende un olor a avellanas y un sudor de hombre limpio y fuerte. Le sonrío turbada. Entonces él, levantándose de un salto, penetra en la casa sin volver la cabeza.

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 [...] esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles [...], 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 llena de fuego y sus labios llenos de secretos (pp. 51-52).

El hueco entre las dos percepciones de la narradora —la de la ostentosa provocación del hombre y la del poder de su ausencia, que, como por arte de magia, espesa la niebla y hace desaparecer el mundo circundante— *significa* el rechazo. La protagonista se vuelve a retraer en el sueño, como la primera noche de su casamiento (p. 41), y encuentra un único asidero: la imagen onírica de Regina, versión irónica, simbólica de plenitud erótica, de una estampa milagrosa.

El motivo de la niebla, que elimina contornos, esfumando el mundo exterior hasta obliterarlo, y el de la urgencia erótica transpuesta y concentrada en la imagen del rostro de Regina, generan la secuencia siguiente, punto central del relato. El pasaje, en que culmina como en un trance el anhelo amoroso de la mujer —en mi opinión, la zona más ambigua de la novela— es la clave de este relato polisémico, en que «realidad» y situaciones imaginarias tejen ese *continuum* típico de la ficción fantástica. Se ve claramente en el pasaje la habilidad de Bombal, quien integra como narradora avezada, a fuerza de sintaxis, como diría Bioy Casares, detalles circunstanciales precisos [dos ejemplos: la cadena enmohecida del portal, que se desata con dificultad (p. 56); la medalla de niño que «anida entre el vello castaño del pecho» del desconocido (p. 60)], y esfumados oníricos [«el portón es menos pesado de lo que pensaba» (p. 54); «de pronto, veo otra sombra junto a mí» (pp. 55-56); «quedo parada en el umbral de una pieza, que, de pronto, se ilumina» (p. 57), etc.]. Incluso en los párrafos finales se proveen indicios de que la unión, morosamente detallada y atribuida a un encuentro misterioso con un desconocido, habría tenido lugar entre la narradora y su marido. Para mencionar otra importante habilidad de la sintaxis narrativa del relato, que contribuye a crear la sensación de irrealidad: el uso del presente histórico sostiene, desde el principio hasta el fin, la ambigüedad de una doble lectura, y ese presente, a su vez, se justifica por la forma de diario de la novela.

Ese yo que se vuelca en una especie de diario sin fechas, que organiza en él las transformaciones sufridas en su interioridad por los datos inmediatos de la conciencia, es un yo que casi no habla. No se ha señalado suficientemente que la narradora apenas se comunica con quienes la rodean. Así, contesta lacónicamente las preguntas del marido la primera noche de casados (p. 40), y cuando advierte que Daniel está llorando, se desliza «instantáneamente en el sueño» (p. 41); se va, «sin haber despegado los labios» (p. 45), después de sorprender a Regina en brazos del amante; no pronuncia una palabra cuando el amante de Regina le «arroja una torcaza muerta y sangrante a la falda» (p. 51); se entrega apasionadamente, pero muda, al desconocido (pp. 56-60); los ejemplos podrían multiplicarse. Retracción y silencio no son, sin embargo, aceptación pasiva. La protagonista

replica, aunque de manera *sui generis*, pero replica. Lo hace recomponiendo en su diario los sucesos externos: consignando *lo que se le ocurre* a partir de lo que ocurre. Estimulada por el ejemplo de Regina, y luego de reconocer su tenaz deseo erótico [«¡Oh, echar los brazos alrededor de un cuerpo ardiente y rodar con él, enlazada, por una pendiente sin fin...!» (p. 47)], luego de esa originaria fantasía sin objeto, fragua la protagonista lo que querría vivir, y a la toma de conciencia de su anhelo de ser amada sigue el imaginario encuentro con el desconocido. Suerte de revés de la trama de la realidad a la que responde con laconismo o con silencios, el texto del diario de la narradora permite que su bovarismo peculiar configure episodios en que se anecdotizan los placeres, las expectativas, los celos, los desconciertos, los abandonos que componen las relaciones amorosas, que compondrían su relación amorosa. Dicho de otra manera: tienen esas anécdotas una función doble: además de dar un contenido al hueco angustioso de la obsesión, esas situaciones fraguadas —simultáneamente, réplicas por partida doble: responden a los acontecimientos exteriores y los vierten en otros moldes— crean una realidad interior a fuerza de negar parcialmente la exterior, contestándola. Así, en el espacio secreto del texto, la protagonista imagina vivir una relación adúltera, modelada según la de Regina; el presente histórico de las secuencias, tiempo ambiguo por excelencia, confiere verosimilitud a esa relación ficticia. Se podría hablar, y se ha hecho⁸, del impulso subversivo que alienta en esas páginas, en que la narradora asume una voz, una palabra secreta, de que carece en la vida real. Lo cierto es que esa voz transgresora, que imita, por así decirlo, la transgresión de Regina, permite que la protagonista dé una respuesta rebelde al desdén del marido: permite que la mujer no amada cree una ficción de amor.

Como sabemos, la novela concluye cuando se desbarata la construcción ficticia: cuando el entorno prevalece y se impone, una vez que la narradora confía a su marido la historia con el desconocido; una vez que advierte que el peoncito Andrés, único testigo de la visita imaginaria del amante a la hacienda, se ha ahogado; por fin, una vez que, en un último desesperado intento por emular a Regina, por tratar de suicidarse como ella, ya que como ella se ha quedado sin amante, es rescatada por Daniel. Ese rescate paradójico —esa irrupción de la sensatez de Daniel [«—¿No te habló? Ya ves, era un fantasma...» (p. 82)], que corrige el recuerdo de la mujer— abre paso a las evidencias del mundo circundante. Súbitamente el espacio de la interioridad de la narradora y de su relato es súbitamente ocupado por evidencias externas: la vejez inevitable, la inevitable

⁸ Vidal, p. 84.

presencia de Daniel. Ya no cabrá en ese espacio la palabra configuradora del presente inmóvil de la ficción; ese espacio se cierra para que tenga lugar el resignado proyecto de final burgués con que termina la novela:

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 (p. 103).

Muchos trabajos dedicados a *La última niebla* han subrayado el hecho de que protagonista y autora del libro sean mujeres. En ese sentido escribió Amado Alonso en el artículo que cité al principio:

Si la mujer vive para la vida afectiva del alma y el hombre para las creaciones y realizaciones del espíritu, éste es un temperamento íntegramente femenino. (¡Qué suerte que el *oficio masculino de escribir* no haya masculinizado a una escritora más!)⁹ (subrayado mío).

En el estudio también citado al principio de este artículo, Cedomil Goicé se refiere a lo que llama estructura hermética de la novela, y anota:

Tal carácter hermético tiene la forma compleja y la morosidad obsesionante que el mundo personal de la protagonista presta a su narración. Por ello mismo podemos decir que en cuanto diseño, es decir, como momento exterior de una interioridad, es fisiognómico. Está expresando el peculiar erotismo, la morosidad desprovista de cuidado, la característica imaginativa y soñadora de la mujer¹⁰.

[Se refiere en una nota al artículo de Amado Alonso con lo siguiente]:

El crítico español apunta certeramente la feminidad fisiognómica de la narración y del sentido poético de la estructura. En la falta de principio activo, en el confinamiento individual se sorprenden rasgos de una extremada feminidad (Cf. F. J. J. Buytendij, *La mujer*, Revista de Occidente, 1955, p. 309)¹¹.

Semejantes observaciones, y otras que podrían agregarse¹², postulan una supuesta esencia femenina, que se manifestaría en la escritura como

⁹ Alonso, p. 31.

¹⁰ Goicé, p. 161.

¹¹ Goicé, p. 210.

¹² Entre ellas, este comentario de la autora misma: «No creo que los derechos sociales reconocidos oficialmente en la actualidad a la mujer puedan hacer cambiar lo íntimo de su naturaleza. Creo que somos y seguiremos siendo la eterna mujer. La idealista, sensible, sacrificada, ávida ante todo de dar y recibir amor», en Agosín, *op. cit.*, p. 6.

reflejo estático de una entidad incambiable, atemporal. Creo que, más bien, el desenlace de *La última niebla* refleja otra cosa. Es cierto que, en un plano superficial, en el nivel puramente anecdótico, la protagonista necesita romper su laconismo porque quiere repetir la salida de años atrás. Ese impulso, que la lleva a *tener que contar* su historia al marido, desencadena una serie de evidencias del «error» de la salida imaginada en una alucinación alcohólica [«bebimos tanto y tan bien —dice Daniel—, que dormimos toda la noche de un tirón» (p. 81)]. Después de la muerte accidental de Andrés, cómplice ocasional de la fantasía de la narradora, el intento de suicidio de Regina los lleva nuevamente a la ciudad; allí, la narradora descubre que no existían ni el hombre ni la casa que guardaba en su recuerdo, con lo cual se rubrica el fracaso de su largamente fraguada aventura amorosa. Es decir, los hilos tenues que servían para tejer, y para sostener, las variantes de la ficción se aflojan hasta el extremo de hacer del todo plausible el dictamen de Daniel. El hecho de que el marido corrija taxativamente el recuerdo de la protagonista señala lo falaz de su historia, debida, como lo ha mostrado el texto, al afán de emular a Regina; es decir, muestra que el modelo de la casada infiel era un modelo endeble, que sólo podía producir una historia inconsistente.

Se ha hablado de la pasividad femenina¹³ de la protagonista de *La última niebla*. Sin embargo, dejarse llevar por la imaginación y escribir guiada por ella, hasta el extremo de transformarse ella misma en «la loca de la casa» (el texto da indicios claros de la excentricidad, de la alienación de la narradora), ha sido un proceder falaz para contrarrestar la fuerza de lo establecido, pero no una muestra de pasividad. Por lo demás, es Daniel quien estipula lo errado, lo insensato del bovarismo de la narradora: la salida nocturna de la mujer *carece de sentido* porque el hombre no la ha legalizado, por así decirlo.

La alienación de la protagonista —comentada ampliamente desde premisas analítico-junguianas por Hernán Vidal— es un elemento clave de la ambigüedad polisémica de la novela. Perfectamente apuntalada por detalles circunstanciales de todo tipo, esa alienación es funcional desde el punto de vista del relato fantástico, y da cuenta de las oscilaciones entre lo real, lo alucinado y lo fantaseado. Pero, además, ideológicamente, esa alienación ofrece otras posibilidades de análisis. En efecto, si se da otro paso en la lectura que he propuesto, se advierte que el fracaso de la fabulación de la narradora —quien termina volviendo a la «cordura»—, así como el fracaso de la aventura «real» de Regina, prueban lo inconducente de toda actividad que se pone al margen de la norma masculina vigente. En el

¹³ Vidal, p. 94.

plano ideológico, esos fracasos demuestran el poder del mundo positivista que el relato, por lo demás, rechaza en su sintaxis narrativa y mediante sus enunciados, que implican una crítica y un rechazo a la arbitrariedad de los convencionalismos burgueses.

Comenté al principio que los hiatos entre las yuxtaposiciones de episodios son repositorios de significados de la novela; en esos blancos parece reverberar la voz matizada de la narradora, una voz de que carece frente al mundo exterior, que no se le reconoce, o no se le concede, oficialmente. Abandonar los limbos donde producía su palabra escrita y determinarse a hablar con Daniel ha sido abandonar el reparo de la escritura, la verdad peculiar de la ficción. Es como si, al final de un texto fundador, de un texto de ruptura, una última imposibilidad de ruptura se hiciera evidente en el desenlace de *La última niebla*: la imposibilidad, referencial diríamos, de que la letra escrita por una mujer para desacatar la norma masculina prevaleciera por sobre la autoridad, el *imprimatur*, del hombre. En todo caso, el fracaso de la ficción de la protagonista dice poco con respecto a la *esencia* femenina: más que mostrar que la mujer «vive para la vida afectiva del alma» (Amado Alonso); más que tener su origen en su «característica imaginativa y soñadora» (Cedomil Goić), ese fracaso ejemplifica la *situación en que se pone* (o en que se ponía, en un país latinoamericano a principios del siglo xx) la mujer que transgrede la norma masculina para dedicarse a la actividad (masculina) de imaginar y escribir.