

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE HUMANIDADES**  
**MAESTRÍA EN HUMANIDADES: ESTUDIOS LITERARIOS**

**“CONFIGURACIÓN POÉTICA DE *LA ÚLTIMA NIEBLA* DE MARÍA LUISA  
BOMBAL: UN ANÁLISIS DESDE LO ONÍRICO Y LO SIMBÓLICO”**

**PRESENTA:**

**ALMA ROSA SÁNCHEZ VALDEZ**

**ASESORA:**

**DRA. CARMEN ÁLVAREZ LOBATO**

**Toluca, Estado de México, abril de 2018**

*“Escribo con la pluma de un ángel  
que tiene en la pupila una lágrima”*

María Luisa Bombal

## Índice

	Pág.
Introducción	6
CAPÍTULO 1. BOMBAL Y LO ONÍRICO	14
1. María Luisa Bombal, la escritora de la ruptura	14
2. La superrealidad como solución poética	24
3. El símbolo como expresión de la visión de mundo	28
CAPÍTULO 2. ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS NARRATIVOS	32
1. Análisis narrativo de <i>La última niebla</i>	32
1.1. La narradora como configuradora del relato	36
1.2. La trama y el tiempo perdidos entre la niebla	46
2. Estructuración de los personajes	56
2.1. Las mujeres como reflejo y complementariedad	59
2.2. La protagonista, entre el deseo, lo erótico y los cuentos de hadas	73
2.3. La dualidad Daniel – Felipe y los dos amantes	81
CAPÍTULO 3. DECODIFICACIÓN DE LOS SÍMBOLOS	86
1. Símbolos que configuran al plano narrativo	86
1.1. El agua	87
1.1.1. Agua que nubla el paisaje: el vendaval y la lluvia	91

1.1.2. Aguas creadoras: el río, el espejo, el estanque y la fuente	93
1.1.3. La existencia: entre la niebla y la bruma	114
1.2. La tierra	125
1.2.1. Las casas, el reflejo interno de los personajes	126
1.2.1.1. La casa de campo, mazmorra de lo onírico	128
a) La alcoba y el paso del tiempo	130
b) La planta baja, el terreno de la realidad	134
c) Las ventanas, la terraza y el jardín, umbrales entre el deseo y lo real	136
1.2.1.2. La casa de la colina, el recinto del silencio	141
1.2.1.3. La casa de la ciudad, el lugar de las apariencias	144
1.2.1.4 La casa del amante, nacimiento y muerte de la existencia	146
1.2.2. El bosque, el más romántico de los cementerios	151
1.2.3. Árboles, umbral entre la realidad y lo onírico	157
1.2.4. El cuerpo, fragmentos surrealistas	163
1.2.4.1. Visión femenina del cuerpo	166
1.2.4.2. La cabeza, el territorio de la razón	169
1.2.4.3. El rostro como manifestación del mundo visible	171
1.2.4.4. Los ojos y la percepción de la realidad	173
1.2.4.5. El cabello, símbolo de la libertad erótica	176
1.2.4.6. Torso, brazos y manos, la aprehensión del exterior	180
1.3. El aire	183
1.3.1. El viento: del hálito hacia la furia	184
1.3.2. El corazón de la protagonista, un ave en agonía	187

1.3.3. El carácter ambivalente de las alas	192
1.4. El fuego	193
CAPÍTULO 4. CONFIGURACIÓN POÉTICA DEL RELATO	200
1. La superrealidad a través del movimiento entre planos narrativos	200
1.1. Topoanálisis del relato	205
1.2. La verticalidad del tiempo	214
1.3. Escaleras y remolinos, conectores entre niveles	219
2. Los sueños y las ensoñaciones, un intento de libertad	222
3. El carácter trágico de la historia, la vuelta a la razón	233
Conclusiones	244
Referencias	251

## Introducción

La obra de María Luisa Bombal es un referente para la literatura latinoamericana, pues representa una ruptura con la narrativa chilena que se producía en las primeras décadas del siglo XX, en la cual predominaba la estructura canónica, además de los cuadros de costumbres enfocados a la construcción de nación<sup>1</sup>, esto debido a que no hubo un límite definido entre la situación política y lo creado en el ámbito de las letras<sup>2</sup>.

Si bien, la escritura femenina se abría paso en un ambiente dominado por los hombres, se le tildaba como un intento intimista de exhibir los mundos sentimentales de las autoras, que de cierta manera reafirmaban su rol en el hogar y ejercían profesiones que se contemplaban adecuadas para su género, entre ellas enfermería, secretariado y enseñanza<sup>3</sup>. De esta manera, cuando en 1934 surge *La última niebla*, escrita por Bombal durante su estadía en Argentina, cimbra a una sociedad que no esperaba temas tan personales ni tampoco el comportamiento atípico de la autora.

Tanto la polémica generada por la descripción del acto sexual entre una mujer casada y su amante, en la novela, así como las situaciones que contravienen a la escritora al contraer matrimonio con un homosexual, divorciarse, un intento de suicidio y su estadía en la correccional de mujeres, tras atentar

---

<sup>1</sup> Cfr. Hernán Poblete, *La literatura chilena del siglo XIX. Entre públicos lectores y figuras autoriales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio 2003, pp. 25-58.

<sup>2</sup> Cfr. Patricia Poblete y Carla Rivera, "El feminismo aristocrático: violencia simbólica y ruptura soterrada a comienzos del siglo XX" en *Revista de historia social y de las mentalidades*. Núm. 7, 2003, p. 58.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 57.

contra un hombre casado del que se presumía enamorada, se formulan como elementos que rompen con lo tradicional, pero sólo en un primer momento.

Los elementos autobiográficos enriquecen la lectura, pero más allá de lo temático, destaca su riqueza literaria. Bombal entreteje una historia que funciona como un territorio de símbolos que rebasa a la anécdota narrada para proporcionar una visión del mundo desde el discurso, que, a manera de diario sin fechas, plantea, a través de una protagonista sin nombre, la búsqueda del sentido de la existencia a través del otro. Esta es la premisa de la que surge la intención del presente análisis.

Como objetivo rector está el configurar la poética de *La última niebla* tomando como referente los elementos oníricos y los símbolos en el relato, esto como parte de la construcción de la superrealidad, término que pertenece al surrealismo. Así, el análisis aquí presentado se dirige en dos vertientes: primero, hacia los elementos narrativos que han sido someramente estudiados en la novela, que en conjunto con los personajes, símbolos y planos del relato construyen el universo de ficción; segundo, hacia los elementos sociales que se corresponden con la situación contextual de la autora, al tiempo que integran una lectura trágica marcada por la imposibilidad de acción de la protagonista.

La idea de profundizar en los elementos antes mencionados surge a partir de la revisión bibliográfica en torno a la primera obra publicada de Bombal, que ha sido estudiada a partir de sus rasgos surrealistas<sup>4</sup>, la naturaleza fantástica ante la

---

<sup>4</sup> Cfr. Carlos Ferreiro González, "Sensualidad y onirismo: claves estructurales en la escritura de María Luisa Bombal" en *La prosa de Vanguardia en Chile*. Santiago de Chile: Coruña, 2005; Cedomil Goic, "La última niebla. Consideraciones en torno a la estructura de la novela contemporánea" en *Anales de la Universidad de Chile*. Núm. 128, 1963; Alejandra Herrera y Alejandra Watti, "Algunos aspectos psicoanalíticos en La

presencia espectral del amante<sup>5</sup> y, principalmente, al tratar de revelar el enigma de si éste existe o no. El mayor compendio en torno a los estudios previos puede consultarse en el texto editado por Patricio Lizama y Macarena Areco, quienes dedican un segmento a recopilar toda la producción previa al 2015<sup>6</sup>.

En este proceso se hizo evidente que los aspectos narrativos han sido poco estudiados, de ahí que una de las principales aportaciones de este trabajo sea el análisis de dichos elementos que, en conjunto con los símbolos, la decodificación del espacio, el movimiento entre planos (real y onírico) y la lectura trágica son las contribuciones esenciales que presento en esta tesis, cuya estructura se compone por cuatro segmentos.

En el primer capítulo esbozo brevemente la vida de la autora, esto con la finalidad de matizar los elementos autobiográficos presentes en *La última niebla*, entre los que destacan su intento de suicidio, su preparación académica y un amor no realizado. También planteo los conceptos básicos desde los que configuro la poética de la obra, destacando entre ellos el término bretoniano de superrealidad, el cual es descrito como la unificación entre lo real, lo ensoñado y lo soñado.

---

última niebla de María Luisa Bombal” en *Fuentes humanísticas*. Núm. 41, 2010; Gerald Langawski, *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1982; Rábago, Alberto. “Elementos Surrealistas en *La última niebla*” en *Hispania*. Vol.1, Núm. 64.1981.

<sup>5</sup> Cfr. Celeste Kostopulus en *The Lyrical vision of Maria Luisa Bombal*. London: Tamesis Books Limited, 1988; Patricia Anne Obder de Baubeta, “Unhappy after: “tan triste como ella” and the disconsolate heroine(s) of María Luisa Bombal en *Fragmentos*. Núm. 20, 2001; María de Jesús Orozco, “La narrativa de María Luisa Bombal: principales claves temáticas”, en *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*. Núm. 12, 1989; Kemy Oyarzún, *El objeto del deseo. Historia e histeria en La última niebla. Poética del desengaño. Deseo, poder, escritura: Barrios, Bombal, Asturias y Yáñez*. Santiago de Chile: Ediciones Lar, 1989; Patricia Pardinás-Barnes, *Hacia la Teoría de lo Fantástico en la obra de María Luisa Bombal*, Michigan: University Microfilms International, 1986.

<sup>6</sup> Se contempla en esta sección la bibliografía crítica, dividida en libros y capítulos, además de las tesis que se ha producido en torno a Bombal, así como lo biográfico y los artículos publicados tanto en revistas como en periódicos. Cfr. Romina González Villacura en Patricio Lizama y Macarena Areco, *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Santiago de Chile: Ediciones UC, 2015, pp. 303-319.



Postulo lo anterior como una solución poética para la novela, esto al no haber un deslinde entre lo imaginado y lo real para la protagonista, quien da sentido a su existencia a partir de un improbable (al tiempo que también es irrefutable) encuentro con el amante; este carácter ambiguo pasa a segundo término porque para ella existió, fue parte de su superrealidad.

En este primer apartado también planteo la relevancia del símbolo, que al entrelazarse con otros forman redes de imágenes como si fueran anagramas, así que es necesario reordenar cada uno de los componentes para decodificar su significado dentro del relato, el cual innegablemente posee tintes surrealistas y lleva hacia una lectura que alude a un negado intento de libertad.

En el segundo capítulo presento un análisis de los elementos narrativos de la novela. Inicio con la imagen de la narradora-protagonista que enuncia el relato bajo la forma del monólogo interior, como un rasgo estilístico del fluir de la conciencia. De esta manera construye una historia plagada de sensaciones, recuerdos, expresiones de deseo y la creación de imágenes.

Propongo la reconstrucción de la trama a partir de una estructura arbórea, donde el primer apartado de la novela funge como raíz al presentar el reciente matrimonio entre la protagonista y su primo Daniel, esto en medio de un ambiente hostil donde se hace evidente la ausencia del amor. El conector de la historia es el devenir de la pareja, sin embargo, en el segundo apartado se inician las ramificaciones, que también son evidentes en los cuatro segmentos posteriores.

La expresión de lo deseado para la protagonista se manifiesta a través de ensoñaciones creadas en presente, pasado o futuro, así se ubican trece

metarrelatos que complementan la historia central, en todos ellos está el anhelo o la supuesta presencia del amante.

Dentro de este capítulo también esquematizo el análisis de personajes a partir de la figura del doble, proponiendo con esto la complementariedad entre ellos a partir del contraste y la similitud. Además, ya como parte de una lectura al exterior del texto, analizo el arquetipo (presente sólo en la esposa muerta de Daniel) y los estereotipos (las hermanas solteras, la viuda adinerada, la mujer resignada al matrimonio y aquella que rompe la moralidad con la infidelidad), tanto en lo femenino como en lo masculino (con Daniel, Felipe y los amantes).

Durante el desarrollo de las características de los personajes hago evidente la presencia de los cuentos de hadas en el relato, tanto en la ambientación bucólica como en ciertas imágenes que refieren a “Blancanieves”, “La Bella durmiente” y, principalmente, “La Sirenita”, con quien la protagonista guarda similitudes, tanto en el elemento natural que las rige (agua), como en el desenlace (el personaje de Handersen se convierte en espuma, el de Bombal queda resignado a la vida entre la niebla). El contraste entre las princesas y los actantes femeninos en la novela en análisis denota una lectura ambivalente que se resuelve en la imposibilidad del amor en el plano real, generando con esto una mayor discrepancia entre lo anhelado y lo obtenido.

El tercer capítulo contiene la decodificación de los símbolos agrupados en elementos naturales: agua, tierra, fuego y aire. El análisis de éstos tiene como fundamento teórico principal lo propuesto por Gaston Bachelard en diversos ensayos, además del contraste y complementación con distintos diccionarios de símbolos.

El agua es el elemento dominante con su dualidad vida-muerte. La niebla es una de las formas de esta presencia líquida y durante el análisis muestro el dominio que ejerce sobre la protagonista al manipular sus acciones, incluso al grado de gestar al amante durante la primera inmersión en el estanque y perderlo tras la densa neblina que se vuelve deletérea.

La tierra remite a los escenarios donde se desarrolla la historia, en este caso a las casas que fungen como mazmorra de lo onírico (la ubicada en el campo), recinto de muerte y silencio (en la colina), el lugar de las apariencias (en la ciudad) y donde la existencia, para la protagonista, cobra y pierde sentido (la del amante). El ambiente que las rodea (campirano o citadino) les otorga significado en torno a la realización del deseo, de ahí que el bosque se convierta en el cementerio donde yacen los anhelos.

En este apartado también se incluye el análisis del cuerpo que parece fragmentarse y fusionarse con la naturaleza. Así, los ojos, el cabello y las manos toman especial relevancia para la lectura final, pues son símbolos de la verdad, el ejercicio de la sexualidad y la capacidad de acción para los personajes en el relato. Como complemento a este análisis contrasto algunas imágenes de *La última niebla* con el libro bíblico *El cantar de los cantares*, que coinciden en la descripción poética de los amantes.

El aire y el fuego tienen una menor presencia en la historia, pero no por ello pierden relevancia. El primero acompaña constantemente a la niebla como una manifestación de fuerza, además lleva a las aves, quienes representan a los personajes femeninos. Un pájaro de alas rojizas remite a la juventud pasional de la protagonista, la torcaza que se desangra es Regina tras su intento de suicidio y

ambas son los canarios enjaulados, presas en una sociedad que no les permite encontrar el amor ni ejercer su sexualidad. Finalmente, el fuego, con su capacidad transformadora, es el elemento que representa al amante que cambia y consume a la protagonista.

El cuarto capítulo presenta la lectura final de este análisis, en la cual se contempla a la superrealidad como el universo a través del que la protagonista transitó entre dos planos, el real y el imaginario, que se corresponde con la estructura arbórea propuesta como elemento narrativo y que también proporciona una lectura diferente en torno a la linealidad del tiempo, pues en el primer plano avanza de manera horizontal, mientras que en el segundo es vertical, de ahí que la conciencia del decurso temporal se presente hasta que la esposa de Daniel se confronta con la imposibilidad de probar la existencia del amante y sólo entonces se mira envejecida.

El desplazamiento de la protagonista presenta una similitud de movimientos en cuanto a los ascensos y descensos realizados tanto en el campo como en la ciudad, esto en conjunto con los símbolos presentes en tales lugares da pauta para una interpretación desde el toponálisis, que de acuerdo a Bachelard remite a la explicación psicológica de los espacios, de esta manera describo cómo la protagonista transita entre el plano real y el ensoñado.

En el cierre de este análisis propongo la configuración poética de *La última niebla*, una lectura que comunica los elementos sociales en el interior relato con los aspectos externos que contextualizan la historia, los cuales corresponden a la época en la que fue escrita la novela. La negación del amor dentro y fuera del matrimonio, el castigo y la exclusión social por el ejercicio de la sexualidad, el

dominio patriarcal, las mujeres determinadas por los cánones de la época, subyugadas a sus circunstancias no pueden ser dueñas de su vida y tampoco de su muerte, es parte del carácter trágico de la historia.

## CAPÍTULO 1. BOMBAL Y LO ONÍRICO

### 1. María Luisa Bombal, la escritora de la ruptura

Estudiar la obra bombaliana es adentrarse en su biografía, pues literatura y vida mantienen un carácter inherente por la temática, así como por las situaciones vivenciales que se filtran en sus letras. “Las cosas que mis sentimientos han forjado, las he vivido intensamente... Mi vida personal ha estado siempre vinculada a mi vida literaria. Me parece que he nacido para mis obras, junto con mi destino”<sup>1</sup>. Yuxtaposición que en ningún momento demerita el magistral uso del lenguaje poético en su narrativa, cualidad aunada a la construcción de imágenes que oscilan entre lo real y lo onírico erigiendo escenarios semejantes a redes plagadas de símbolos; análisis presentado en páginas subsecuentes.

De esta manera, en este primer apartado rescato datos fundamentales sobre la vida de María Luisa Emilia Inés Bombal sin pretender repetir todo aquello que ya se ha dicho por sus biógrafos<sup>2</sup>. Los elementos aquí presentados fungen como breviario para preparar el análisis de *La última niebla* (1934), así como para discernir en torno a la posición ideológica de la autora ante la sociedad de su época. Ante ello comienzo señalando la multiculturalidad que la acunó en sus

---

<sup>1</sup> La escritora entrevistada por Edda Morales en María Luisa Bombal, *Obras completas*, Santiago de Chile: Zig-Zag, 2013, p. 375.

<sup>2</sup> Entre las que destacan Ágata Gligo con dos obras, la primera de ellas *María Luisa: sobre la vida de María Luisa Bombal* y, la segunda, *María Luisa (Biografía de María Luisa Bombal)*. Además, resalta la compilación elaborada por Lucía Guerra, *María Luisa Bombal. Obras completas*, donde se reúnen todas las entrevistas realizadas a la autora, así como su creación narrativa. Esto, sin dejar de lado los cinco textos dedicados a la vida de Bombal en *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*, donde se reúnen una serie de anécdotas que permiten contemplar a la escritora. Cfr. Ágata Gligo, *María Luisa sobre la vida de María Luisa Bombal*, Santiago de Chile: Andrés Bello, 1985; Ágata Gligo, *María Luisa (biografía de María Luisa Bombal)*, Santiago de Chile: Sudamericana, 1996. Lucía Guerra en Bombal, *op. cit.*; Areco y Lizama, *op. cit.*

primeros años de vida. Su abuelo materno fue el primer cónsul alemán en Santiago de Chile, su abuelo paterno fue un francés emigrado a Argentina; aprendió a leer por cuenta propia y las primeras lecturas con las que tuvo contacto fueron aquellas que le proporcionó su madre, quien las narraba en el idioma original (danés) en que fueron escritas. Así fue como los cuentos de los hermanos Grimm y, enfáticamente, “La Sirenita”, de Hans Christian Andersen, reaparecen constantemente delineando a los personajes de Bombal<sup>3</sup>.

Sus primeras lecciones escolares corrieron a cargo de monjas francesas en el colegio Notre-Dame de l’Assomption. A partir de 1919, tras la muerte de su padre, se mudó a Francia donde cursó estudios literarios profesionales en la Sorbona (1928-1931), además de pertenecer a grupos de teatro, actividad que no fue bien vista por su familia, quien le pidió regresar a su país natal con la expectativa de que contrajera matrimonio con alguien perteneciente, al igual que ella, a la aristocracia chilena<sup>4</sup>, pero con total desacato se aleja de aquel esperado acontecimiento.

Inmediatamente, al desembarcar en Valparaíso, conoce a quien fue la inspiración para crear a Daniel en *La última niebla*, Eulogio Sánchez Errázuriz, un hombre casado con quien Bombal resumió su historia en “la novela está basada en mi primer amor, que terminó a balazo limpio”<sup>5</sup> y quizá esta sea la parte más polémica de su vida. Integrarse a una sociedad donde “ser actriz y participar en la bohemia santiaguina decididamente no la hacía elegible para cumplir con los roles

---

<sup>3</sup> Vid. *Infra*. Capítulo 2, subtema 2.2. “La protagonista, entre el deseo, lo erótico y los cuentos de hadas”, pp. 73-81.

<sup>4</sup> Cfr. Guerra en Areco y Lizama, *op. cit.*, p. 33.

<sup>5</sup> Bombal, *op. cit.*, p. 286.

tradicionales de madre sublime y ángel del hogar –las dos misiones fundamentales de las mujeres burguesas de la época–”<sup>6</sup>.

Tras un intento de suicidio al saberse no amada por Eulogio, Bombal se refugió en casa de Pablo Neruda, quien en 1933 fungía como cónsul de Chile en Argentina. En el trato cotidiano con Oliverio Girondo, Norah Lange, Federico García Lorca, Alfonso Reyes, Jorge Luis Borges, así como Victoria Ocampo, emergió *La última niebla* entre críticas de cine y charlas de sobremesa. Además, hay que decirlo, ella la escribió en la cocina del nobel chileno mientras éste creaba los versos que fraguaron *Residencia en la tierra*. Así, redactó la onírica historia desde el lugar reservado para las mujeres de aquella época<sup>7</sup>.

La presión social se hizo evidente en dos vertientes que la llevaron a contraer matrimonio. A sus 23 años era considerada una solterona, mientras a Jorge Larco le esperaba la cárcel por ser un homosexual en Argentina<sup>8</sup>, así tras un acuerdo conveniente para ambos contrajeron matrimonio, pero dicha unión sólo duró dos años.

Ya con *La última niebla* publicada entre loas de sus colegas y rumores malsanos de los lectores de su época –que se escandalizaban por las imágenes eróticas descritas desde la visión femenina de la protagonista, aunado a que la protagonista comete una supuesta infidelidad con un completo desconocido–, con un divorcio a cuestas, el constante vapuleo por su forma de vida en contra de la

---

<sup>6</sup> Guerra en Areco y Lizama, *op. cit.*, p. 32.

<sup>7</sup> Las primeras escritoras chilenas se hacen presentes en el siglo XIX, pero en esferas privadas donde comparten ideas mientras la nación se configura. Mercedes Marín, Carmen Arriagada, Rosario Orrego, Lucrecia Undurraga, Maipina de la Barra, Martina Barros y Amelia Solar firmaron sus primeras publicaciones como anónimos, por miedo a ser consideradas “mujeres públicas” en un ambiente literario donde predominaba la hegemonía masculina. Cfr. Joyce Contreras, Damaris Laderos y Carla Ulloa, *Escritoras chilenas del siglo XIX*. Santiago de Chile: RIL editores, 2017.

<sup>8</sup> Cfr. Guerra en Areco y Lizama, *op. cit.*, p. 35.



naturaleza femenina<sup>9</sup>, se adhirió otra traición amorosa, a sus casi 30 años. El doctor Carlos Magnini, quien le duplicaba la edad, le pide que vaya de vacaciones a Chile a unos días de la boda, mientras él contrajo matrimonio con una joven de 22, dicha situación le provocó una depresión nerviosa que se agudizó al saber de Eulogio Sánchez, quien se había reconciliado con su esposa.

Un año después, en 1941, Bombal fue acusada de intento de homicidio tras dispararle tres veces a Eulogio, acto que si bien fue común para la época<sup>10</sup> también le valió una estadía en la Casa Correccional de Mujeres y luego en la Clínica de Santa Martha. El aislamiento social la llevó a marcharse de su país hacia Estados Unidos donde su carrera en el mundo de las letras se ve coartada y si bien creó algunos cuentos<sup>11</sup>, así como una nueva versión de *La última niebla*<sup>12</sup>, una triada de crónicas<sup>13</sup> y una novela que no se publicó<sup>14</sup>, sus obras emblemáticas fueron las concebidas en Argentina<sup>15</sup>. Su vida personal corrió al lado de su esposo Raphael de Saint-Phalle, a quien conoció en Nueva York durante un baile ofrecido por el marqués chileno, Jorge Cuevas Bertholin, en 1944, meses más tarde nació su hija Brigitte.

---

<sup>9</sup> “Según la cual la «decencia» era un aspecto relevante a la hora de acceder a una profesión. Es así como las carreras de pedagogía, enfermería y secretariado fueron las que mayor demanda tuvieron en su comienzo”. Poblete y Rivera, *op. cit.*, p. 57.

<sup>10</sup> “Entre 1920 y 1960 no era extraordinario que una mujer le disparara a un hombre por conflictos amorosos, balazos trémulos que, muchas veces no alcanzaban a matarlo, testimonio también de la fuerte dependencia de la mujer de la época respecto al amor” Guerra en Areco y Lizama, *op. cit.*, p. 39.

<sup>11</sup> “La historia de María Griselda” (1946) y “Lo secreto” (1949).

<sup>12</sup> *The house of mist* (1947). En la que la protagonista posee un nombre, una historia de orfandad, además debela que el amante fue un sueño y posterior a la muerte de la esposa ideal, vive en plena felicidad con Daniel.

<sup>13</sup> “Mar, cielo y tierra” y “Washington, ciudad de las ardillas” (1940), finalmente “La maja y el ruiseñor” (1960).

<sup>14</sup> *The Foreign Minister*, que según la autora terminó de ser escrita en 1954.

<sup>15</sup> *La última niebla*, publicada en 1934 y *La amortajada* en 1938, así como el guion creado para la película *La casa del recuerdo*, protagonizada por Libertad Lamarque en 1940, obra que la encumbra en las letras argentinas.

Pero no hay biografía sin contexto, por lo que considero necesario profundizar en la situación social que la enmarcó, pues desde esa arista es posible indicar –y complementar– algunos aspectos que delinear a los espacios y a los personajes de *La última niebla*, principalmente el de la protagonista sin nombre y el resto de las mujeres en la novela.

Los escenarios plagados de niebla, que parece difuminar el paisaje boscoso, llevan hacia los espacios propios de las novelas del romanticismo inglés, aunque también dirigen la atención sobre una de sus principales influencias, de acuerdo al testimonio de la escritora<sup>16</sup>, el noruego Knut Hamsun y su novela *Victoria*, ubicada en el neorromanticismo. Dos aspectos primordiales parecen reflejarse en *La última niebla*, el primero de ellos refiere a los ambientes bucólicos donde Johannes, el protagonista, busca a la joven Victoria a través de escenarios reminiscentes que recuerdan al ambiente descrito por Bombal.

La segunda característica se contrapone, pues mientras que la protagonista creada por la escritora chilena busca a su amante, en *Victoria* (1898) es él quien la busca a ella, al grado de que la existencia misma depende de este encuentro. “La búsqueda de Victoria que Johannes emprende se transformará en una fantasmagoría, en un peregrinaje en vida, por los tránsitos de la muerte, en un estado de desolación permanente y desasosegante. Y, muerta toda esperanza, la vida le parece muerte, un caminar sin rumbo”<sup>17</sup>, de forma similar ocurre con la amante de niebla ante la reflexión de la pérdida de juventud y la falta de elementos que prueben que el ser amado no fue sólo un sueño.

---

<sup>16</sup> Cfr. Bombal, *op. cit.*, p. 275.

<sup>17</sup> Juan Luis Hernán Mirón, “*Victoria*, de Knut Hamsun: entre el vértigo y el peregrinaje del amor” en *Revista de estudios literarios*. Núm. 44, 2010, p. 56.

En tanto, si bien en el análisis de la novela se advierte que no hay un espacio indicado explícitamente, sí se infiere que lo contextualiza en Santiago y sus alrededores<sup>18</sup>, esto tras la aclaración que la escritora proporciona en su texto autobiográfico, donde indica “En la novela yo puse la niebla de Santiago porque, mientras ocurría esa tragedia, había mucha niebla en Santiago, pero después yo la poeticé”<sup>19</sup>.

Y es precisamente en el estilo para poetizar la descripción de los espacios donde es posible detectar otra de sus influencias, de la que Bombal se deslinda, pero los críticos han encontrado evidentes similitudes. Refiere al proceso de interiorización de los personajes mediante el fluir de la conciencia<sup>20</sup>, en diversos momentos la escritora acepta haber leído a Proust, Dostoievski, Joyce y Woolf, “ellos son otra cosa. Los admiro, pero no he recibido su influencia”<sup>21</sup>.

Al hacer referencia a Virginia Woolf es posible abordar la postura ideológica de Bombal en torno a lo femenino, pues si bien se considera que su primera novela es una ruptura con aquello que se producía en su época, esto sólo queda en el plano estilístico, pues en torno a lo temático conserva rasgos pertenecientes a la cultura hegemónica prevaleciente en el Chile contemporáneo a la autora.

Yasna Barrientos destaca algunos rasgos estilísticos de María Luisa Bombal, al señalar que se encamina hacia la corriente de la conciencia, la cual describe como surrealista en Hispanoamérica, caracterizándola mediante el

---

<sup>18</sup> Vid. *Infra*. Capítulo 2, subtema 1.2. “La trama y el tiempo perdido entre la niebla”, pp. 46-56.

<sup>19</sup> Bombal, *op. cit.*, p. 286.

<sup>20</sup> Vid. *Infra*. Capítulo 2, subtema 1.1. “La narradora como configuradora del relato”, pp. 36-46.

<sup>21</sup> Bombal, *op. cit.*, p. 372.

distanciamiento de las formas tradicionales que se tenían arraigadas, es decir, para el naturalismo criollo. Así lo apunta al referirse a *La última niebla*:

Cumple a cabalidad con las características de la ruptura del periodo naturalista, marcando con nitidez el momento de cambio en la estructura de la novela contemporánea. Los contenidos insólitos, las modalidades poéticas de expresión, y la hermeticidad de la obra nos enfrentan con un nuevo orden de relaciones: el narrador quien ha renunciado a la omnisciencia, va incrementando de la incertidumbre que proviene de aquella angustiante pero atractiva confusión entre sueño y realidad<sup>22</sup>.

En contraste, desde el plano histórico se encuentra lo propuesto por Patricia Poblete y Carla Rivera quienes a través de su estudio describen la situación contextual, en el ámbito cultural, predominante a comienzos del siglo XX. Las autoras refieren que “El llamado Feminismo Aristocrático suele considerarse una manifestación menor de la narrativa chilena, y hasta se le entiende, peyorativamente, como una simple exhibición de los mundos oníricos y sentimentales de sus autoras. Casi, diríamos, como una publicación masiva de diarios íntimos”<sup>23</sup>. Pero antes de cotejar o deslindar a Bombal de esta aseveración me es necesario profundizar sobre el movimiento antes propuesto.

En la serie de publicaciones mencionadas por las autoras<sup>24</sup> no hay un límite claro entre la situación política de Chile y su narrativa, entorno que describen como “conciliar la literatura con la praxis social”<sup>25</sup>, pero innegablemente es un territorio plagado de nombres masculinos que proponen sus propias formas de ruptura, ya sea desde el imaginismo, el runrunismo, creacionismo o surrealismo,

---

<sup>22</sup> Yasna Barrientos, “La corriente de la conciencia en *La última niebla* de María Luisa Bombal” en *Documentos lingüísticos y literarios UACH*. Núm. 22, 1999, p. 68.

<sup>23</sup> Poblete y Rivera, *op. cit.*, p. 58

<sup>24</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 63.

<sup>25</sup> *Idem*.

complementándose o yendo unos contra otros, pero al final describiendo el mundo desde sus ojos.

¿Y las mujeres? Parto de la distinción en tres etapas que propone José Promis, al referirse a la literatura chilena del siglo XX e inicios del XXI.

Yo creo que claramente hay tres generaciones y cada una ha tenido una práctica diferente: la proyección de la maternidad sobre el mundo, por ejemplo el caso de Mistral, y las desesperaciones que desarrollaron las damas de alta sociedad de los años veinte; los espacios bloqueados y deseos de huida de un segundo grupo, entre las que se encuentran María Luisa Bombal, Elisa Serrana y otras; y las actuales [...] ya no plantean tanto problemáticas, sino desafíos al establishment.<sup>26</sup>

Hay otras que sí se declararon feministas<sup>27</sup> y sentaron las bases para las movilizaciones en Chile, su máximo logro fue obtener el voto femenino en 1949 –cuatro años antes que en México–, nacidas también en la cuna aristocrática desde la que filtraron sus letras en periódicos de la época, pero sin desapegarse del rol maternal. “Los discursos literarios y críticos de escritoras chilenas de la primera parte del siglo XX, están marcados por la ignominia e invisibilidad que experimentaron por causa del aparato cultural patriarcalista del país”<sup>28</sup>. A este grupo no pertenece María Luisa Bombal, porque sus intereses están desapegados de las problemáticas sociales de la época, “me llamaban antipatriota”<sup>29</sup> se declaró en su testimonio autobiográfico.

Mas tarde, en una entrevista matizó este tema.

Mi compromiso era de tipo moral, no político, y en eso coincido con la actitud de Borges. Además, pensaba que la política era cosa de hombres. ¡Qué se ocupen

---

<sup>26</sup> José Promis en María Teresa Cárdenas, “El otro alumbramiento, mujeres escritoras en la literatura chilena” en *Revista UNIVERSUM*. Vol. 1, Núm. 23, 2008, p. 294.

<sup>27</sup> Inés Echeverría, Delie Rouge, Elvira Santa Cruz Ossa, Amanda Labarca y Marta Vergara. Cfr. Andrea Kottow, “Feminismo y femineidad: escritura y género en las primeras escritoras feminista en Chile” en *Atenea*, Núm. 508, 2013, p. 167.

<sup>28</sup> Marina Alvarado, “Contra-tradición: prácticas críticas y desestabilizadoras de escritoras chilenas de principios del siglo XX” en *Ogigia, revista electrónica de estudios hispánicos*. Núm. 5, 2009, p. 42.

<sup>29</sup> Bombal, *op. cit.*, p. 273.

ellos!, a mí me gusta este árbol, este río, voy a ir a la estancia, voy a ir a un concierto... ¡qué se frieguen los hombres! ... ellos matan... yo me dedico a otras cosas... En Chile no vi la pobreza, ahora creo que la vería, y en Argentina tampoco<sup>30</sup>.

Con ello se desapegó aparentemente de las problemáticas sociales, que a nivel superficial parecen ausentes en su narrativa, sin embargo, la situación inferior de la mujer, así como las circunstancias que las determinan socialmente ya son un conflicto para cualquier comunidad. Aunque lo anterior parece contradictorio con la postura de Bombal hacia el rol de la mujer; declaró “no me inspiró para nada el feminismo porque nunca me importó [...] no sentía que la mujer estaba subordinada, me parece que cada una siempre ha estado en su sitio, nada más”<sup>31</sup>.

Pero cabe cuestionar la congruencia de esta postura, pues si bien es posible comprender el trágico final de *La última niebla*, en el que su protagonista se queda atrapada en lo cotidiano y obedece sin chistar, también se hace evidente la infelicidad que esto trae a la figura femenina central en el relato, con lo que toma un carácter de denuncia hacia tal conflicto.

Ya Lucía Guerra observó dicha postura en la autora.

Un hecho sorprendente para quien estudia la obra de María Luisa Bombal es constatar que la autora poseía una ideología muy conservadora y que su visión de los sexos reflejaba una internalización de esos valores. «La mujer es puro corazón –me decía una tarde de invierno en Santiago de Chile– ella ha nacido para el amor y su verdadero destino está en encontrar un gran amor. El hombre, en cambio, es el poder detrás del trono, la materia gris por excelencia, la inteligencia pura».<sup>32</sup>

¿Entonces, por qué llamarla una escritora de la ruptura si su postura ideológica se sometió a lo establecido por la hegemonía masculina? La respuesta

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 278.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 286.

<sup>32</sup> Lucía Guerra, “Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: Una dualidad contradictoria del ser y el deber ser” en *Revista chilena de literatura*. Núm. 25, 1985, p. 98.

inmediata remite a su estilo, al impecable uso del lenguaje para la construcción de la imagen poética. Pero no se queda sólo en ese plano la respuesta. Poblete y Rivera advierten –sin referirse específicamente a la autora<sup>33</sup>– que la sensibilidad literaria femenina que inició a manifestarse a partir de 1910 en Chile, al ser un planteamiento del inconsciente, representó “un poder de subversión posiblemente mucho más peligroso que el exhibido en los manifiestos de los *ismos*”<sup>34</sup>.

De esta manera, las autoras generan una doble subversión, por un lado, su discurso se sitúa dentro de una estética de ruptura que niega la tradición, marcando con esto una pauta para la modernidad. Por otro, se deslindan de los movimientos “oficiales de vanguardia”, gestando una oposición a éstos. Cabe acotar que no existe un enlace claro que permita afirmar que Bombal conocía las raíces ideológicas de este movimiento femenino, pero se sabe que desde su regreso a Chile se incorporó a la esfera cultural, además, compartir el mismo espacio pudo llevarla a una coincidencia de pensamiento, más allá de una afiliación ideológica.

Si bien puede señalarse una coincidencia en torno a la temática romántica, planteada desde la visión femenina; sus discrepancias con el Feminismo Aristocrático se dan en el terreno de lo erótico, las escenas sexuales en su novela, el gozo femenino y la búsqueda imperante de significar a través del otro, temas que sus predecesoras no se atrevieron a decir. Baste como claro ejemplo el

---

<sup>33</sup> La autora epónima fue Inés Echeverría Bello (Iris). Otras, Mariana Cox Méndez (Shade), Teresa Wilms Montt, María Luisa Fernández de García Huidobro (madre de Vicente Huidobro; utilizaba los pseudónimos de Latina y Monna Lisa), Luisa Lynch de Gómez, Sara Hubner de Fresno (Magda Sudderman), Wilfrida Buxton (Wini), María Mercedes Vial (Serafina), Esmeralda Zenteno Urizar (Vera Zouroff), Delia Rojas Garcés (Delie Rouge), Trinidad Concha Garmendia (Jimena del Valle), Julia Sáez (Araucana), Laura Jorquera (Aura), Clarisa Polanco (Clary), Elvira Santa Cruz Ossa (Roxane) y las hermanas Carmen y Ximena Morla Lynch. Cfr. Poblete y Rivera, *op. cit.*, p. 45.

<sup>34</sup> *Ibidem*, p. 58.

señalamiento de Lucía Guerra, quien asegura que “ella es la primera escritora latinoamericana que se atreve a describir el acto sexual”<sup>35</sup>, además la protagonista sin nombre no se queda a nivel del sueño, ensueña y con ello crea una realidad extendida que le da felicidad por muchos años.

## **2. La superrealidad como solución poética**

¿Cómo hablar del deseo sexual femenino y del erótico reconocimiento del cuerpo a través de un amante, en una sociedad dominada por los hombres? A través de lo onírico, esa fue la guarida desde la que surgió la narrativa de María Luisa Bombal en *La última niebla*. Soñar –desde la inconsciencia– y ensoñar –desde la conciencia– son actos<sup>36</sup> que se convierten en una extensión de la realidad, donde no hay fronteras, por lo que todo queda integrado en una superrealidad.

La finalidad de este apartado es servir de preámbulo para el análisis en los siguientes capítulos, por lo que aquí sólo presento de manera somera los términos en los que profundizaré posteriormente. Al ir hacia la definición de lo superreal se pone de inmediato sobre el escenario la corriente vanguardista liderada por André Breton, el surrealismo<sup>37</sup>. Y desde este punto me parece necesario señalar la afinidad que hay entre esta corriente y la escritura de Bombal.

---

<sup>35</sup> Guerra en Bombal, *op. cit.*, p. 16.

<sup>36</sup> *Vid. Supra*. Capítulo 4, tema 2. “Los sueños y las ensoñaciones, un intento de libertad”, pp. 222-232.

<sup>37</sup> Vanguardia que es necesario contemplar desde todas sus aristas y no sólo como la definición que André Breton ofrece en su *Primer manifiesto*, pues para ese momento los resabios del dadaísmo y la escritura automática la postulan como una ideología polémica aún lejana de muchos de sus logros artísticos. Cfr. André Breton, *¿Qué es el surrealismo?*, Madrid: Casimiro, 2013.



Si lo llamo una afinidad y no una afiliación es porque en un primer momento María Luisa Bombal se deslinda totalmente de esta corriente vanguardista en su testimonio autobiográfico.

No alcancé a conocer a André Breton y los escándalos de los surrealistas. Todas esas cosas eran ajenas a los estudiantes, ¿comprendes?, totalmente ajenas... no nos importaban un pito, nos importaban los textos nada más... todo lo moderno, no. Sólo conocí a Breton y a otros artistas modernos en los Estados Unidos<sup>38</sup>.

Sin embargo, cuando ella aún era una estudiante en La Sorbona, este movimiento ya cimbraba el campo de las artes. Además, los artistas con los que compartió su cotidiano, mientras vivió en Argentina, conocían las vertientes de esta vanguardia, pues coincidían ideológicamente con ella, ya sea por su carácter político –al estar afiliados al Partido Comunista– o por sus elementos estilísticos que se convirtieron en una nueva forma de ver el mundo, a través de los valores vitales como la imaginación, la acción creadora y el amor.

La amistad con Neruda es probablemente la influencia más directa que recibió y quedan por ser estudiadas las semejanzas ideológicas que hay entre ambos escritores, que desde la misma mesa de la cocina concibieron sus obras<sup>39</sup>. Pues si bien Chile vivió un surrealismo tardío, Argentina no.

La vivencia surrealista, es resumida por José Jiménez quien condensa este panorama al asegurar que dicha vanguardia no es otro movimiento artístico o uno más, sino una actitud ante la vida que demanda libertad, al tiempo que requiere voluntad para ampliar los planos de la experiencia en la mente y realizar los

---

<sup>38</sup> Bombal, *op. cit.*, p. 278.

<sup>39</sup> El único estudio que se ubicó en torno a esta temática es el propuesto por Patricio Lizama –y que aún continúa en proceso– donde observan las similitudes en torno a la postura de los autores ante la vida, describiendo que a través de *Residencia en la tierra* y *La amortajada*, parecen estar en ausencia y lejanía, como en exilio. Cfr. Patricio Lizama en Areco y Lizama, *op. cit.*, pp. 131-138.

deseos<sup>40</sup>. Si bien su máxima expresión fue en la plástica, es en el terreno de las letras donde emerge. Es el propio Breton, quien en su Discurso ante el congreso de escritores por la libertad y la cultura describe la fuente de donde emana esta tendencia.

No sólo la literatura no puede ser estudiada fuera de la historia de la sociedad y de la historia de la literatura misma, sino que además no puede hacerse, en cada época, sino por medio de la conciliación, por el escritor, de esos dos datos muy distintos: la historia de la sociedad hasta él, la historia de la literatura hasta él<sup>41</sup>.

Así, la coincidencia de pensamiento se hace evidente, porque cada escritor –y es el caso de Bombal– desde su trinchera presenta su interpretación personal del mundo, pero innegablemente ésta se encuentra influida por las circunstancias que transita, desde el plano personal hasta el ideológico político-social. Entonces por más que la escritora chilena se desapegue de tal vanguardia, hay elementos<sup>42</sup> que permiten relacionarla.

El surrealismo se ocupa y se ocupará constantemente, ante todo, de reproducir artificialmente ese momento ideal en que el hombre, presa de una emoción en particular, queda súbitamente a la merced de algo <<más fuerte que él>> que le lanza, pese a las protestas de su realidad física, hacia los ámbitos de lo inmortal. Lúcido y alerta, sale, después, aterrorizado de este mal paso<sup>43</sup>.

Bajo las anteriores premisas no resulta sorprendente, entonces, que la obra de Bombal sea estudiada desde esta temática y además que califique a su producción narrativa como una expresión de la misma. Durante 1977, en una

---

<sup>40</sup> Cfr. José Jiménez, *El surrealismo y el sueño*. Madrid: Educa Thyssen, 2013, p. 3.

<sup>41</sup> André Breton, *Antología (1913-1966)*, 14 ed. México: Siglo xxi editores, 2008, p. 125.

<sup>42</sup> Entre los que destaca lo onírico –en forma de sueños y metarrelatos–, la presencia de la niebla que parece difuminar el paisaje, la fusión del cuerpo con los elementos naturales, la ausencia del tiempo, entre otros. *Vid. Supra*. 2.3 “Símbolos que configuran el plano narrativo desde el surrealismo”, pp. 80-193.

<sup>43</sup> Breton, *Antología (1913-1966)*. 14 ed., Ciudad de México: Siglo XXI editores, 2008, p. 48.

entrevista concedida a Margorie Agosín describió a su obra como: “la clasificaría tanto de prosa surrealista, como de prosa poética”<sup>44</sup>.

De esta manera tampoco es incoherente encontrar entre sus líneas elementos propios del terreno del psicoanálisis –sobre todo por su influencia en el surrealismo–, pese a que en 1979 expresó “en cuanto a Freud, no tengo nada que ver con él. Todo lo contrario, yo no creo en Freud. Es tan poco poético, ¡qué asco! Lo poquito que yo he hecho es mío”<sup>45</sup>, pero como se demuestra en el análisis de los siguientes capítulos, la afinidad con algunos elementos simbólicos es innegable, además de ayudar al ejercicio de la interpretación estética<sup>46</sup>.

Una vez matizada la aproximación que hay entre *La última niebla* y el surrealismo, también es relevante matizar el término superrealidad, sobre todo porque acorde al análisis presentado en este trabajo, se postula como una solución poética. Desde el *Primer Manifiesto Surrealista*, André Breton la describe “creo en la resolución futura de esos dos estados en apariencia contradictorios, que son el sueño y la realidad, en una especie de realidad absoluta, de superrealidad”<sup>47</sup>. Esta connotación también es retomada por Langawski, quien la refiere en torno a la primera novela de Bombal.

El entretejimiento de recursos oníricos pone de relieve la creencia del principio surrealista, según el cual el sentido de nuestra existencia no puede explicarse sólo por la realidad exterior, porque el hombre no es el total de sus horas despiertas. La aceptación de tal creencia borra la línea entre la realidad y la irrealidad. Se

---

<sup>44</sup> Bombal, *op. cit.*, p. 364. En este punto es pertinente realizar un señalamiento, pues si bien en noviembre de 1977, la autora chilena cualifica su prosa como surrealista, en el testimonio autobiográfico, publicado en 1979 se deslinda de la vanguardia liderada por Breton. Cfr. Bombal, *op. cit.*, p. 372.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 372.

<sup>46</sup> Idea explicada por Bernardo Pinto de Almeida al sostener la necesidad del psicoanálisis para comprender el surrealismo, no porque guarden una relación estrecha, sino porque los términos científicos funcionan como descriptores de la estética surrealista. Cfr. Pinto de Almeida en Jiménez, *El surrealismo y el sueño*, p. 137.

<sup>47</sup> André Breton, *Antología.*, p. 43.

exploran los sueños en la literatura surrealista con la intención de encontrar los eslabones perdidos a fin de llegar a un entendimiento total de nosotros mismos<sup>48</sup>.

Por lo tanto, ante la diatriba de considerar o no a *La última niebla* como una novela surrealista, la respuesta radica en un matiz. Es una obra con características de esta vanguardia, pero no creada desde la misma. A mí parecer, más allá de cuestionar la supuesta existencia del amante en su novela, es pertinente observar la serie de imágenes que configuran el universo narrativo donde se desplaza la protagonista. Al seguir sus pasos y analizar los elementos que la acompañan o rodean es posible decodificar el ambiente en el que se encuentra inmersa. “El sueño es lo que podríamos llamar la otra mitad de la vida, un plano de experiencia diferente al de la vida consciente”<sup>49</sup>. Esta es su poética, la oscilación entre lo real, el sueño y lo ensoñado.

### **3. El símbolo como expresión de la visión de mundo**

Decodificar los símbolos en la novela, es una de las aportaciones primordiales de este trabajo, en el que si bien se toman como referente los elementos narrativos para estructurar personajes, ambiente, tiempo, narradora y trama, la presencia de los elementos naturales, los espacios, el cuerpo y los metarrelatos en forma de ensoñaciones, se enriquecen cuando se observa el significado convencional que hay en torno a los objetos, no sólo por la idea que representan, sino por la red de expresiones que los retroalimentan al relacionarlos entre ellos, y que en su conjunto configuran el universo de ficción donde se desplaza la protagonista.

---

<sup>48</sup> Langawski, *op. cit.*, p. 47.

<sup>49</sup> Jiménez, *El surrealismo y el sueño*, p. 18.

Quedarse sólo con aquello expresado en los diccionarios delinearía imágenes escuetas, probablemente sobre interpretadas, pero al fusionarlas con elementos contextuales de la sociedad aristocrática chilena enriquecen su significado. Pero innegablemente la lectura va dirigida desde el surrealismo, pues el cruce entre lo real y lo onírico se traduce en la realidad extendida, a la que ya se aludió con anterioridad.

La construcción de la imagen, entendida como una red de símbolos, es fundamentada desde la propuesta de Gaston Bachelard quien, en sus distintas obras citadas en el cuerpo de esta investigación, la propone como una expresión poética del espíritu que nace desde el inconsciente, regido por las pulsiones y los temores primigenios, pero es el genio creativo del artista quien la traduce para plasmarla en una sucesión de pensamientos descriptivos<sup>50</sup>.

Bajo esta lógica es posible inferir que aquello que se presenta como imagen en una visión de mundo condensada por el artista. De esta manera en la obra de Bombal es posible ubicar diferentes ejes temáticos desde los que es posible decodificar su novela, como se presenta en capítulos subsecuentes.

En tanto, en el trabajo de José Jiménez sobre la formación de la imagen surrealista se realiza un planteamiento central, concibe a esta expresión vanguardista como un anagrama, por lo que es necesario reordenar los elementos que originalmente integran a un objeto, o al cuerpo, para obtener una nueva imagen<sup>51</sup>. Así, cada uno de los componentes adquiere su propio significado, pero

---

<sup>50</sup> Cfr. Bachelard, *La poética de la ensoñación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1982, pp. 11, 16, 182.

<sup>51</sup> José Jiménez, *La imagen surrealista*. Madrid: Minima Trotta, 2013, p. 71.

sólo al contemplarlo en conjunto se comunica con el resto de las imágenes. Esta es la estrategia de decodificación del símbolo utilizada en el presente análisis.

Los objetos que resultan significantes centrales para la decodificación obedecen a la plástica surrealista y también son descritos por Jiménez. La mujer objeto o el objeto mujer parte de la imagen configurada por el recuerdo y el deseo<sup>52</sup>, elemento ubicable en *La última niebla* con la protagonista de la historia. El ojo<sup>53</sup>, el espejo<sup>54</sup>, las imágenes interoceptivas del cuerpo<sup>55</sup>, el personaje masculino como espectro<sup>56</sup> y la dualidad amorosa como elemento narcisista<sup>57</sup> están directamente relacionadas con el amante.

Así, que cuando se plantea al símbolo como visión de mundo se presenta una lectura minuciosa a través de la que tejo una red de significados hasta configurar el universo del relato y si se toma como eje la vanguardia de Breton es porque “el surrealismo establece desde su funcionamiento, ya desde su origen, un procedimiento de mezcla, de amalgama, de superposición de materiales, con vistas a un objetivo propio”<sup>58</sup>.

Y si lo anterior se fusiona con el plano onírico es porque “el sueño se concibe como un ámbito de materialización de la imagen, en continuidad psíquica con las experiencias del estado de vigilia. De este modo, la visión de la realidad se abre, se amplía, rompe las fronteras de la noche, establecidas por la razón y la

---

<sup>52</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>53</sup> *Ibidem*, pp. 67-68.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>55</sup> *Ídem*.

<sup>56</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>57</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>58</sup> *Ibidem*, p. 16.

conciencia”<sup>59</sup>. Ahora ¿cuál es la lectura general a la que se llega bajo esta propuesta? A un impulso negado de libertad, la cual no se consigue porque las circunstancias no permiten a la protagonista ir más allá de lo que conoce.

---

<sup>59</sup> Jiménez, *El surrealismo y el sueño*, p. 15.

## CAPÍTULO 2. ANÁLISIS DE LOS ELEMENTOS NARRATIVOS

### 1. Análisis narrativo de *La última niebla*

Al nombrarlo, existe. En esta premisa radica lo sublime del acto narrativo, pues va más allá de un universo de ficción que presenta la imitación de las acciones humanas, ya que propone una visión de mundo expresada desde el genio creativo de un autor. Así, una serie de sucesos se integran en una historia, pero lo imperecedero de ésta es dictado por la genialidad al ser narrado; a través del lenguaje se concibe la estructura de la misma y se configuran los niveles que delinear a los personajes, de igual manera se presentan los elementos que dan significación al relato, sin dejar lugar para lo fortuito.

La obra de Bombal representó en Latinoamérica una doble ruptura con la novela tradicional creada en aquella época<sup>1</sup>. En primera instancia *La última niebla* se apartó de temáticas nacionalistas que debido a los hechos históricos por los que cursaba esta parte del continente (época de dictaduras) era tema constante en la creación literaria, entonces se dirige hacia lo intimista al presentar la disertación de una mujer atrapada en lo cotidiano de un matrimonio, generando en lo onírico un complemento para sobrevivir a lo cotidiano.

---

<sup>1</sup> En los antecedentes rastreados en torno a las escritoras chilenas que anteceden a María Luisa Bombal se encontró como constante, descrita por la crítica especializada, que las novelas publicadas desde mediados del siglo XIX hasta principios del XX retratan una serie de cuadros de costumbre, encaminados a la realidad santiaguina, además de mostrar una constante crítica a la burguesía. El texto más representativo por condensar dichas temáticas fue *Alberto el jugador*, de Rosario Orrego de Uribe, publicado en *La revista de Valparaíso*, mediante una serie de entregas. Cfr. Contreras, Landeros y Ulloa, *op. cit.*, pp. 69-89.



En segunda instancia, y no por ello menos relevante, Bombal configuró un relato alejado de lo canónico<sup>2</sup>, entendido como una historia lineal, contada por un narrador que concentra en su voz toda la información y habla de una tercera persona, o varias; dejando así la posibilidad abierta para inscribirla en lo contemporáneo<sup>3</sup>. Para Cedomil Goic hay tres aspectos fundamentales donde esto se hace notorio en *La última niebla*: el modo narrativo y el tipo de narración; los niveles de realidad y de experiencia del mundo; la hermeticidad del mundo y el acento en la función estética de la obra<sup>4</sup>.

Bajo la anterior consideración la intención de este apartado es presentar los elementos narrativos desde los cuales María Luisa Bombal configuró su relato, mismo que ha sido analizado mayormente por su temática, dejando de lado su estructura. Para ello tomo como texto base la propuesta de Isabel Filinich, al considerar que presenta los conceptos aplicables a la novela contemporánea. El orden de desarrollo temático parte de la forma de enunciación narrativa, seguido del modo en el que se enuncia la historia.

La primera consideración que se realizó es que el relato se estructura en tres niveles: narración, historia y discurso narrativo<sup>5</sup>. Cualificando al primero como este acto de contar algo al otro, dando por hecho la existencia de un receptor (lector); el segundo refiere a la serie de acontecimientos que dan cohesión al

---

<sup>2</sup> Filinich lo caracteriza bajo cuatro parámetros: el narrador dirige su acto comunicativo hacia otro (narratario), el contenido implica una serie de acontecimientos, el protagonista (héroe) se representa con la tercera persona gramatical y el acto narrativo es ulterior a los acontecimientos mediante el uso del pretérito, como tiempo narrativo. Cfr. María Isabel Filinich, *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1997, p. 34.

<sup>3</sup> Las características de la novela contemporánea van hacia la preferencia por la construcción de relatos en primera persona, presentando indicios por una expresa voluntad de borrar el acto narrativo y ceder la verbalización de la historia al personaje. Cfr. *Ibidem*, p. 172.

<sup>4</sup> Cfr. Goic, "La última niebla...", p. 61.

<sup>5</sup> Filinich, *op. cit.*, p. 32.

relato; al tercero se le concibe como el discurso narrativo, siendo éste del que dependen los otros dos.

Entonces, es preciso iniciar por las manifestaciones del autor en la obra, mismas que pueden presentarse de tres formas: explícita (mediante prólogos, notas o intervenciones), implícita (a través del estilo narrativo, las marcas discursivas y la estructuración del relato) y ficcionalizada (por el desdoblamiento en el narrador o personaje)<sup>6</sup>. ¿Por qué iniciar con esta serie de precisiones teóricas? Evidentemente por su innegable presencia en el texto de Bombal, donde “ofrece una versión de sí y, con ella, una perspectiva desde la cual observa el mundo narrado, instaura un punto de mira que no sólo es el suyo sino también el del lector previsto por el texto”<sup>7</sup>. Esto al ceder la voz a la protagonista sin nombre, como forma narrativa.

Sin embargo, también es posible observar rasgos de la manifestación ficcionalizada, esto al evidenciar algunas experiencias personales en la novela. Como mencioné en el primer capítulo, hay tres referencias directas de carácter autobiográfico. La primera de ellas es con relación al amor<sup>8</sup>. La segunda connotación es hacia la muerte, la búsqueda de ésta como solución se refleja en un par de ocasiones dentro de la novela, ambas casi al final: en un primer instante cuando Regina se da un balazo ante la pérdida de su amante, la siguiente al momento en que la protagonista descubre que no es posible comprobar la relación con el hombre, lo que la lleva a arrojarse frente a un automóvil, sin embargo, tras la intervención de Daniel no cumple su cometido. Como tampoco pudo llevarlo a

---

<sup>6</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 48.

<sup>8</sup> *Vid. Supra*. Capítulo 1, tema 1. “María Luisa Bombal, la escritora de la ruptura”, pp. 14-24.

cabo la autora cuando se intentó quitar la vida, ante el desamor vinculado con Eulogio Sánchez.

Una tercera connotación se presenta cuando la narradora-protagonista alude a un recuerdo sobre su educación, dato que resalta porque no se dan más rasgos de este tipo en el resto de la novela, mucho menos en torno a una preparación académica. “Si no fuera por un olor a éter y a desinfectante, me creería en el locutorio del convento en que me eduqué. He aquí el mismo impersonal y odioso mobiliario, las mismas ventanas, altas y desnudas, dando sobre el mismo parque barroso que tanto odié”<sup>9</sup>. Con relación a lo autobiográfico, se sabe que María Luisa Bombal asistió a colegios particulares a cargo de monjas francesas, Notre-Dame de l’Assomption<sup>10</sup>.

Ahora, la presencia de un autor implícito, mayormente, exige a un lector en la misma categoría, acorde a esta analogía podría ser cualquiera con suficiente dominio de la lengua, sin embargo, sin los elementos explícitos antes mencionados la novela perdería impacto, porque a través de estos se presenta el espacio y el tiempo contextual donde se desarrolla la historia. Así, *La última niebla* tiene elementos que reflejan contemporaneidad con la época en la que fue escrita.

El escenario donde se desarrolla mayor parte de la historia es la casa de campo a la que llegan la protagonista y su esposo el día de su boda, un sitio lujoso pero derruido por el clima húmedo, entre lluvia y neblina, pero no hay nombres que identifiquen la localidad, tampoco el pueblo o la ciudad. Sin embargo, se presenta como posibilidad extraliteraria que el lugar geográfico pueda ser Chile,

---

<sup>9</sup>Bombal, *op. cit.*, p. 73.

<sup>10</sup>Giglo, *op. cit.*, p. 90.

esto por una declaración de la autora al decir “En la novela yo puse la niebla de Santiago”<sup>11</sup>. Aunque cabe señalar que la ausencia de estos rasgos da un carácter de imprecisión a la obra, lo cual es parte de la configuración poética aquí propuesta. Como elementos tecnológicos sólo se menciona un tren que se escucha a lo lejos, la presencia mínima de automóviles en la ciudad y la ausencia de energía eléctrica.

Así, una vez expuesta la presencia de la autora en su texto, es posible delinear el siguiente nivel, el de la narradora y la forma en que construye el relato. Esta es la finalidad del siguiente apartado.

### **1.1. La narradora como configuradora del relato**

Como primer elemento de análisis se presenta la enunciación narrativa, que implica tres procesos signados por Filinich, en los que prevalecen los protagonistas del acto comunicativo, así el emisor (locutor) utiliza la lengua para señalarse a sí mismo, al tiempo que configura al otro (receptor) e involucra un modo de referir al mundo<sup>12</sup>, lo que a mi parecer incluye al mensaje y al contexto. Así cada uno pertenece a niveles distintos que responden a quién habla (YO), de qué se habla (ÉL) y a quién se habla (TÚ). De esta manera, en *La última niebla*, se tiene a una narradora-protagonista<sup>13</sup> contando su historia sin aludir a alguien

---

<sup>11</sup> Bombal, *op. cit.*, p. 286

<sup>12</sup> Filinich, *op. cit.*, p. 54

<sup>13</sup> Entre los rasgos que caracterizan a la figura del narrador se encuentra la destinación y la verbalización, la primera entendida como la forma en la que se dirige a otro (lector-destinatario) el discurso y la segunda, representa la voz que asume la narración de la historia. De acuerdo a la clasificación de Filinich, cuando el discurso es llevado exclusivamente por el personaje, mostrando sólo su voz y perspectiva se trata de un narrador virtual y lo relaciona con el término “enclave implícito”, acuñado por Genette, el cual refiere a que el personaje narra su propia historia. Cfr. *Ibidem*, p. 68. Acorde a Genette este tipo de narradora corresponde a un intradieético – autodieético, lo primero porque se encuentra dentro de la historia y

directamente (lector implícito), con una forma YO – YO – TÚ; sin embargo, el objeto del discurso y el receptor cambian a lo largo de la narración, pues en ocasiones le habla al amante, otras al marido, explico a continuación.

La primera forma identificable, y que predomina en el relato, es aquella donde la narradora se dirige a un TÚ: “A la mañana siguiente, cuando me despierto, hay a mi lado un surco vacío en el lecho; me informan que, al rayar el alba, Daniel salió camino al pueblo” (p. 50), como puede observarse no hay ninguna apelación directa al receptor.

En tanto, la segunda forma se da cuando la protagonista dirige su discurso al marido, «Daniel, no te compadezco, no te odio, deseo solamente que no sepas nunca nada de cuanto me ha ocurrido esta noche» (p. 59), cabe destacar que es la única vez en la que le habla directamente, con una forma discursiva YO – TÚ – TÚ, pero éste último ya no es el lector, sino su esposo.

La tercera forma se presenta cuando la narradora le habla a su amante: «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. Me separo de tu abrazo y todo el día me persigue el recuerdo de cuando me suspendo a tu cuello y suspiro sobre tu boca» (p. 60), aquí usa nuevamente forma discursiva YO – TÚ – TÚ, pero al que le habla (escribe) es al amante. Otro ejemplo en el que alude a este último destinatario es al dar una larga explicación sobre las razones y formas en las que es infiel al amante con su marido:

---

desde ahí enuncia; lo segundo porque refiere su propia historia, es decir sus acciones. Cfr. Gerard Genette, *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989, p. 256.

«Yo nunca te he engañado. Es cierto que, durante todo el verano, entre Daniel y yo se ha vuelto a anudar con frecuencia ese feroz abrazo, hecho de tedio, perversidad y tristeza. Es cierto que hemos permanecido a menudo encerrados en nuestro cuarto hasta el anochecer, pero nunca te he engañado. Ah, si pudiera contentarte esta sola afirmación mía. Mi querido, mi torpe amante, obligándome a definir y a explicar, das carácter y cuerpo de infidelidad a un breve capricho de verano.

¿Deseas que hable a pesar de todo? Obedezco.

Un día ardiente nos tenía, a mi marido y a mí, enjaulados frente a frente, llorando casi de enervamiento y de ocio. Mi segundo encuentro con Daniel fue idéntico al primero. El mismo anhelo sordo, el mismo abrazo desesperado, el mismo desencanto. Como la vez anterior quedé tendida, humillada y jadeante (p. 66).

Nuevamente las formas discursivas cambian de YO – YO – TÚ a un YO – ÉL – TÚ, en ambos casos dirigiéndose al amante para contar el encuentro sexual con el marido. Ahora, estas diversas manifestaciones de enunciación remiten a un estilo narrativo que concentra la focalización en la protagonista, no sólo al considerar la relevancia de ésta en la historia, que es fundamental, sino a la perspectiva que presenta, pues el relato es dado a conocer sólo a partir de su interpretación del mundo, esto aunado a la forma de expresión, ya que su discurso no es dicho (expresado de forma oral), sino pensado.

Los rasgos anteriormente mencionados remiten al fluir de la conciencia. Como estudio previo a esta afirmación se encuentra lo propuesto por Yasna Barrientos, quien considera que *La última niebla* es el “tipo de narración cuyo principal énfasis se concentra en los estados de conciencia previos al lenguaje que permiten revelar el estado psíquico de los personajes”<sup>14</sup>, afirmación que se enriquece al observar la descripción de sensaciones, recuerdos y la creación de imágenes.

---

<sup>14</sup> Barrientos, *op. cit.*, p. 67.

Por lo tanto, es posible ubicar un nexo directo a las reminiscencias de la corriente de la conciencia<sup>15</sup> que, si bien Bombal no acepta como influencia directa a algunos de ellos, sí reconoce su estilo y obra. “Sí leía mucho a Virginia Wolf, pero porque sus conceptos los hacía novelas y no daba sermones”<sup>16</sup>. Bajo esta misma temática también es posible rastrear entre sus líneas a Knut Hamsun, quien de acuerdo al estudio realizado por Ardila<sup>17</sup> presenta una fusión de lo subconsciente con lo consciente.

En una teorización hacia este tema, para Bickerton<sup>18</sup> existen cuatro formas aludidas a través de las que se puede presentar la conciencia de un personaje: el soliloquio, la descripción omnisciente, el monólogo interior directo y el indirecto. Una primera aproximación a estos términos es:

En el soliloquio el material es presentado en las propias palabras del personaje, pero de una manera conectada y lógica; en la descripción omnisciente, es reportado desde un punto de vista semejante al divino, exterior; en el monólogo indirecto interior es también reportado, pero desde el punto de vista del propio personaje; en el monólogo interior directo, se emplea la primera persona como en el soliloquio, pero en lugar de estar arreglado lógicamente, los hechos mentales están presentados así como estos procesos existen en varios niveles de control de la conciencia antes de ser formulados para un discurso deliberado.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> Momento literario acuñado en la novela inglesa (siglo XX) durante el Modernismo, se caracterizó por experimentar técnicas narrativas como la manipulación del tiempo, el monólogo interior, distintos narradores. Se considera que los escritores que más influyeron a la novelística contemporánea fueron James Joyce, Virginia Woolf y William Faulkner. De igual manera refiere a la generación de Bloomsbury, nombre dado a los escritores contemporáneos de Woolf que se reunían los días jueves en casa de la escritora. Cfr. María Asunción Gutiérrez López, “Virginia Woolf, el fluir de la conciencia” en *A Parte Rei: Revista de Filosofía*. Núm. 9, 2000, p. 1.

Aunado a lo anterior, la característica imperante fueron los intereses y las actitudes en común: escéptica, antiimperialista, pacifista y tolerante a las cuestiones morales. Cfr. Vanessa Palomo Berjaga, “Análisis comparativo del monólogo interior de dos fragmentos modernistas: *The waves* y *Ulysses*”, *Revista FORMA*. Vol. 2, 2010, p. 8.

<sup>16</sup> Bombal, *op. cit.*, p. 286.

<sup>17</sup> Cfr. J. A. G. Ardila, “Unamuno, el monólogo interior y el flujo de conciencia: de William James y *Amor y Pedagogía* a Knut Haamsun y *Niebla.*”, *Hispanic Review*, Vol. 80, Núm. 3, 2012, pp. 445-448.

<sup>18</sup> Derek Bickerton en Filinich, *op. cit.*, p. 128.

<sup>19</sup> *Ídem.*

La presencia del soliloquio en la novela de Bombal es descartado a partir de dos características, la primera de ellas refiere a que debe ser enunciado en vos alta y la segunda es que al pronunciarse tiene en cuenta a un público<sup>20</sup> y cómo fue posible observar en el análisis de las formas discursivas, en ningún momento apela de forma directa al lector, además de que cuando refiere a otro personaje (esposo o el amante) lo realiza sólo a nivel del pensamiento, pues sus manifestaciones orales se dan en momentos de soledad o en los diálogos, por ejemplo: “¡Yo existo, yo existo –digo en voz alta– y soy bella y feliz! Sí, ¡feliz!” (p. 51), grita la protagonista mientras se encuentra sola en el bosque, sin nadie que la escuche.

En cuanto a lo omnisciencia<sup>21</sup> como segunda forma de manifestación, sólo hay un caso en la novela, que además resulta significativo porque es la única referencia directa que se tiene en el texto hacia la situación social que enmarca la historia:

Imaginaba hombres avanzando penosamente por carreteras polvorientas, soldados desplegando estrategias en llanuras cuya tierra hirviente debía requebrarles la suela de las botas. Veía ciudades duramente castigadas por el implacable estío, ciudades de calles vacías y establecimientos cerrados, como si el alma se les hubiera escapado y no quedara de ellas sino el esqueleto, todo alquitrán, derritiéndose al sol (p. 68).

De esta manera la forma constante en la que se manifiesta la conciencia del personaje en el texto es a través del monólogo y en éste me detengo con mayor especificidad, por la diversidad de manifestaciones presentes en el relato. Inicio con la aportación teórica para posteriormente reflejarla en *La última niebla*.

---

<sup>20</sup> Palomo, op. cit., p. 11.

<sup>21</sup> Este aspecto corresponde con un rasgo modernista, al deslindar la temática de la novela de los problemas éticos, políticos o sociales, lo cual responde a la narrativa tópica de esta corriente. Cfr. *Ibidem*, p. 7.



En primer término, es pertinente realizar un esbozo general sobre el monólogo interno<sup>22</sup>, el cual es descrito como un discurso sin auditor, además de que no es pronunciado y a través de éste un personaje expresa sus pensamientos más íntimos, más cercanos al inconsciente en una forma de discurso interno en silencio. “Envuelve los mecanismos internos del personaje en los sentidos y en muchos casos los hechos ceden su protagonismo a las formas de percepción del mundo, a la impresión que causa en su conciencia aquello que lo circunda”<sup>23</sup>. Ahora, si bien en el monólogo no hay un interlocutor al que se apele, es un discurso dirigido a sí mismo<sup>24</sup> y que además se produce continuamente en la mente en un estado oscilante entre la vigilia y en el sueño<sup>25</sup>.

Por ejemplo, “Desciendo la pequeña colina sobre la cual la casa está aislada entre cipreses, como una tumba, y me voy, a bosque traviesa, pisando firme y fuerte, para despertar un eco. Sin embargo, todo continúa mudo y mi pie arrastra hojas caídas que no crujen porque están húmedas y como en descomposición” (p. 50). Al expresar sus intenciones, al pisar con fuerza y arrastrar los pies, mientras describe a través del oído, el tacto, la vista y el olfato lo que ella percibe, la narradora-protagonista manifiesta un discurso dirigido a ella misma. Esta es una forma predominante en el relato, por ello es relevante

---

<sup>22</sup> La primera vez que se utilizó este término fue en el área psicológica al referir las estructuras mentales en *The Principles of Psychology* (1890), escrito por William James (hermano de Henry James) y en el que describe la posibilidad de percibir un flujo de imágenes e impresiones dentro de la mente, reflejando pensamientos de forma irracional, espontánea y caótica, incluso en un nivel pre discursivo. En el ámbito literario fue introducido por Édouard Dujardin en *Les Lauries sont coupés* (1887), refiriéndolo como el orden de la poesía, el discurso sin auditor y no pronunciado, mediante el cual un personaje expresa sus pensamientos más íntimos, más cercanos al inconsciente, al tiempo que presenta los pensamientos de los personajes como una forma de discurso interno en silencio. Cfr. Palomo, *op. cit.*, pp. 7-12.

<sup>23</sup> Gutiérrez *op. cit.*, p. 2.

<sup>24</sup> Palomo, *op. cit.*, p. 13.

<sup>25</sup> Gutiérrez, *op. cit.*, p. 2.

mencionar que “los sentidos adquieren una importancia vital en el discurso del monólogo interior, puesto que, a través de ellos, se nos muestran las sensaciones y percepciones de los personajes”<sup>26</sup>.

Ahora, el monólogo interno puede estar presente en dos formas, la primera bajo la forma de monólogo interior indirecto, peculiar por consistir en un discurso mental que indaga sobre la vida del personaje, esto ante la presencia del narrador. La segunda forma en que se presenta es a través del monólogo interior directo, en la que no hay presencia del narrador, carente de un intento por comunicarse con el lector utilizando frases directas. Ya Barrientos señala la presencia de ambas formas en *La última niebla* “postulo que la principal técnica de esta obra es una combinación del monólogo interior indirecto con el monólogo interior directo, cuyo resultado es el estilo indirecto libre”<sup>27</sup>.

En cuanto a la articulación del discurso, para Filinich, hay cuatro formas en las que se presenta y depende directamente del control del narrador sobre la historia, así en el que menor rectoría tiene es el discurso directo libre, seguido por el discurso directo regido, el discurso indirecto libre y, finalmente, el discurso directo regido, siendo el de mayor control. Para el texto de Bombal son aplicables dos de ellos.

El discurso directo libre estaría caracterizado, entonces, por los siguientes rasgos: a) por ser directo, el narrador cede la voz al personaje; b) en tanto es una forma libre, carece de elementos de rección; c) dado que el personaje asume la palabra, se trata de un modo recto de presentación del discurso pues los deícticos remiten al personaje; d) se pone de manifiesto la subjetividad propia del personaje<sup>28</sup>.

---

<sup>26</sup> Palomo, *op. cit.*, p. 15

<sup>27</sup> Barrientos, *op. cit.*, p. 68.

<sup>28</sup> Filinich, *op. cit.* p. 173.

Lo anterior se puede ejemplificar en el siguiente fragmento “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...! Me siento desfallecer y en vano sacudo la cabeza para disipar el sopor que se apodera de mí” (pp. 52-53). Aquí se detecta que la narradora es la protagonista, además la forma libre se presenta al mencionar en primera estancia una sensación, seguida de la expresión de un deseo y regresar a la sensación, pero esta vez explicando su reacción ante ella. Los deícticos están implícitos en los pronombres reflexivos y el uso de los verbos “Me acomete”, “me abandono”, “me siento” y “se apodera de mí”. Ésta es la forma con mayor presencia en el relato.

Mientras que el discurso indirecto libre se caracteriza por lo enunciado a continuación.

a) Por ser indirecto, el narrador conserva la palabra y refiere los parlamentos de los personajes; b) no hay marcas fuertes de rección, y si hay términos que pueden considerarse como tales, estos no afectan una subordinación de discursos, como en el caso clásico, sino que mantienen la ambigüedad de procedencia de las enunciaciones; c) hay elementos pertenecientes a ambos modos de presentación del discurso: oblicuo y recto, esto es, hay tanto deícticos que remiten al narrador como deícticos que señalan al personaje, d) se manifiesta la subjetividad del personaje: el léxico, la sintaxis, la semántica, los juicios, las valoraciones, la ideología, corresponden al personaje, no al narrador<sup>29</sup>.

Bajo las características anteriores se aprecian pocos momentos en el relato, por ejemplo “El piano calla bruscamente. Regina se pone de pie, cruza con lentitud el salón, se allega a mí casi hasta tocarme. Tengo muy cerca de mí su cara pálida, una palidez que no es en ella falta de color, sino intensidad de vida, como si estuviera siempre viviendo una hora de violencia interior” (p. 52). Así, es posible

---

<sup>29</sup> *Ídem.*

detectar que el narrador es la protagonista refiriendo las acciones de Regina, los deícticos que remiten al personaje se reflejan en elementos como “se pone de pie”, pero tiene mayor presencia de rasgos que posicionan a la narradora en el relato, con los siguientes elementos: “se allega a mí”, “casi hasta tocarme” y “muy cerca de mí su cara”; por último, manifiesta la subjetividad del personaje ante el uso retórico de “como si”, pues refleja una comparación y no una descripción fidedigna.

En el texto de Filinich también se aprecia la diferenciación entre el monólogo citado y el auto-citado<sup>30</sup> estribando su diferencia en la imagen del narrador, porque en el primer caso aparece dentro de su discurso y en el segundo carece de tal marca, esto viene bien al presente análisis ante la presencia de marcas discursivas señaladas por las comillas y guiones largos, como se muestra a continuación.

En el uso de las comillas hay tres casos distintos. El primero refiere a un discurso auto-citado donde dedica algunas líneas a su amante, apelando a él directamente y para señalar este fragmento utiliza comillas<sup>31</sup>, marcando que lo dicho en realidad fue puesto por escrito, esto se deduce al finalizar con la oración “Escribo y rompo” (p. 60), revirando el discurso al dirigirse a ella misma.

El segundo caso se presenta al cambiar el tiempo de la enunciación, pues si bien como constante en el relato se da en presente, alternando con el pasado, como memoria, también se presenta en futuro, como deseo, al citar un diálogo que

---

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 133.

<sup>31</sup> «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. Me separo de tu abrazo y todo el día me persigue el recuerdo de cuando me suspendo a tu cuello y suspiro sobre tu boca» (p. 60).

la narradora imagina, pero con el avance del relato se comprueba que no ocurrió de esa manera. Es el caso específico cuando entra en dilema ante la inexistencia del amante y surge en ella la necesidad de interrogar a Andrés, el hijo del jardinero, porque éste presenció la supuesta aparición de un vehículo desde el que se asomó un hombre con las características de su amigo, mientras ella nadaba en el estanque: “Correré en su busca, le preguntaré: «¿Andrés, tú no ves visiones jamás?» «Oh, no, señora». «¿Recuerdas el desconocido del coche?» «Como si fuera hoy, lo recuerdo y recuerdo también que sonrió a la señora...»” (p. 69). También destaca que para esta simulación de diálogo no usa como marcadores discursivos los guiones largos, pero en otros casos sí.

–Los techos no están preparados para un invierno semejante –dijeron los criados al introducirnos en la sala, y como echaran sobre mí una mirada de extrañeza, Daniel explicó rápidamente:

–Mi prima y yo nos casamos esta mañana. Tuve dos segundos de perplejidad.

–“Por muy poca importancia que haya dado a nuestro repentino enlace, Daniel debió haber advertido a su gente” –pensé, escandalizada (p. 47).

El tercer caso del uso de comillas refiere a una larga explicación sobre las razones y formas en las que es infiel al amante con su marido, pero cabe advertir que no cierra las comillas<sup>32</sup> e incluso dentro de éstas utiliza otras para citar aquello que pronunció en voz alta, auto-citando doblemente su discurso. “Cuando mi marido encendió la lámpara, en el techo, una pequeña araña, sorprendida en quién sabe qué sueños de atardecer, se escurrió para ocultarse. «Augurio de felicidad», balbucí, y volví a cerrar los ojos. Hacía meses que no se sentía tan envuelta en tan divina y animal felicidad” (p. 67).

---

<sup>32</sup> Esto puede ser atribuible a cuestiones de edición, pero también a fluir del discurso que al ser a nivel del pensamiento no repara en estos detalles.

Para cerrar este apartado destaco que la forma en la que se relaciona el discurso del narrador con el de los personajes, depende de la presencia en cantidad y forma de cada uno de ellos, sin embargo, para el caso del presente análisis hay una reproducción indirecta casi en su totalidad, ésta se caracteriza por la presencia de un discurso narrativizado porque se borran las huellas del habla del personaje y se asume como narrador.

También está la presencia de una reproducción directa, esto se da cuando el narrador cede la voz al personaje, pero no pierde el control de la narración, en la novela en análisis se da ante la presencia de los escasos diálogos. Así, el máximo grado de neutralización de la subjetividad se evidencia cuando el acto narrativo se transforma en objeto de la narración, al tiempo que se enfoca en las acciones del personaje que narra.

## **1.2. La trama y el tiempo perdidos entre la niebla**

Uno de los aspectos que parecieran otorgar carácter atemporal a *La última niebla* es la posibilidad de representar cualquier época y espacio, esto ante los pocos elementos que permiten ubicar contextualmente la historia. Como estudios previos al tema está lo propuesto por Armand Baker<sup>33</sup>, único autor que –al momento de la construcción del aparato crítico que sustenta este trabajo– profundiza en el análisis temporal de este relato al realizar una lectura psicoanalítica desde Jung, esto al presentar el discurrir del tiempo como la concientización de la vida que se dirige irremediablemente a la muerte, que en el caso de la novela se comprende

---

<sup>33</sup> Cfr. Armand Baker, "El tiempo y el proceso de individuación en *La última niebla*", *Revista Iberoamericana*. Vol. 52, Núm. 135-136, 1986, pp. 393-415.

como el proceso de la juventud hacia la vejez, al ser demarcado por la existencia del amante.

La pretensión de este subtema es analizar el tiempo dentro de la historia conforme se reconstruye la trama, con la finalidad de mostrar la estrategia narrativa dividida en dos niveles. El primero incluye a la serie de sucesos que aquí se denominan como reales<sup>34</sup>, esto ante la acepción de que son incuestionables como parte de las acciones de los personajes y que además integran la historia de la protagonista. Profundizo a continuación.

Este nivel inicia después de que la protagonista contrajo matrimonio con su primo Daniel, discurre a través de una serie de escenas cotidianas en su rol de esposa y concluye cuando, ante la pérdida de su idea-amante, reconoce que ha envejecido, por lo que la única opción que tiene es resignarse a seguir al lado de su marido.

El tiempo de enunciación que prevalece en el relato corresponde al estilo narrativo del fluir de conciencia, así la mayoría de las acciones están contadas desde el presente, como un informe de sensaciones y pensamientos que sólo es posible conocer desde la perspectiva de la protagonista.

Así, el tiempo del relato presenta una serie de anacronías<sup>35</sup>, a través de discrepancias temporales que alternan entre el presente, el pasado y el futuro.

---

<sup>34</sup> La relación que existen entre el plano real y el ficticio refiere al juego entre planos como un rasgo de modernidad en *La última niebla*. Cfr. Goic, *op. cit.*, pp. 66-71.

<sup>35</sup> Primero, se parte del hecho de que el tiempo en el relato se divide en dos: “diferentes formas de discordancia entre el orden la historia y el del relato” Genette, *op. cit.*, p. 91 -92. Para el presente análisis la historia inicia desde que son niños y termina en la vejez; el relato principia en la noche de bodas y concluye cuando la protagonista se resigna a seguir con su marido, pero no es contado de forma lineal, alude a recuerdos y genera deseos con enunciación en futuro.

Además, también es posible ubicar sumarios<sup>36</sup>, como momentos en los resume largos lapsos temporales y otros que elude, esto bajo la forma de elipsis<sup>37</sup>.

Sin embargo, es posible inferir que la trama avanza a través de marcadores como “a la mañana siguiente”, “pasan los años” o “llega la noche” y en pocas ocasiones presenta retrocesos temporales (analepsis<sup>38</sup>) que son notorios por el uso de verbos en pasado, comúnmente se dan como antecedentes para contextualizar la historia, por ejemplo, el inicio de la misma, “el vendaval de la noche anterior había remojado las tejas de la vieja casa de campo. Cuando llegamos la lluvia goteaba en todos los cuartos” (p. 47). Con este dato presenta el ambiente que regirá a la historia.

Pero, al revisar lo anterior en conjunto con el tiempo futuro dentro del relato se hace presente el segundo nivel de narración<sup>39</sup>, esto porque hay una serie de metarrelatos<sup>40</sup>, algunos de ellos enunciados bajo esta temporalidad. La razón por la que se consideran dentro de esta categoría y no solamente como formas de

---

<sup>36</sup> “Abarca todo el tiempo comprendido entre la escena y la elipsis”. *Ibidem*, p. 152.

Como se mencionó en el texto, la forma que prevalece en relato refiere a un diario, pero sin marcadores temporales; entonces la elipsis se presenta continuamente al saltar sobre momentos que no son especificados, de una escena a otra se cubre un lapso impreciso hasta llegar a la vejez, que reconoce a través del otro: “Luego me aparto violentamente, porque reconozco a mi marido. Hace años lo miraba sin verlo. ¡Qué viejo lo encuentro de pronto! ¿Es posible que sea yo la compañera de este hombre maduro? Recuerdo, sin embargo, que éramos de la misma edad cuando nos casamos” (p. 79). Así, a través de un sumario resume todo el tiempo transcurrido en la novela.

<sup>37</sup> “El relato salta por encima de un momento”. *Ibidem*, p. 107. También esta forma de anacronía es una constante en el relato, por ejemplo, cuando la protagonista narra que sale de la casa del amante y sin mayor especificación continúa narrando que se encuentra acostada al lado de Daniel.

<sup>38</sup> “evocación posterior de un acontecimiento anterior al punto de la historia donde nos encontramos”. *Ibidem*, p. 95.

<sup>39</sup> Este nivel, también fue denominado como superreal, ante la estadía del sueño y representa una proyección (vista desde una lectura psicológica). Cfr. Rábago, *op. cit.*, pp. 33-37.

<sup>40</sup> Entendiendo a estos como la presencia de relatos dentro de relatos, como peculiaridad está su presencia en narraciones intradiegeticas. Luis Antonio Calderón Rodríguez, *Del relato y de relatos*. Colombia: Caldas, 2007, p. 48.



prolepsis<sup>41</sup> es porque se desapegan de la realidad al interior del relato, explico. Estas pequeñas historias son creadas por la protagonista como una proyección del deseo o como forma de resarcir la insatisfacción que le produce lo cotidiano, además de dar muestras claras que refieren a hechos que no acontecieron.

Como preámbulo al análisis de los metarrelatos en la novela, es pertinente concretar la función de estos dentro de la diégesis, porque son un elemento fundamental para la lectura realizada en el presente análisis. Si bien lo relativo al sueño es matizado en el siguiente capítulo<sup>42</sup>, vale la pena adelantar que es a través de la actividad onírica como la protagonista resarce las carencias de lo cotidiano, sintiéndose plena solamente en aquellos momentos donde se involucra el amante, así esto integra su realidad, como una relación que se establece entre dos estados en apariencia contradictorios formando una “especie de realidad absoluta, de superrealidad”<sup>43</sup>.

Pero ¿cómo es la forma en que estos metarrelatos se integran a la trama? En este punto realizo una propuesta de lectura desde la que, de acuerdo a la revisión bibliográfica realizada, no se ha considerado a esta novela. Ahora cabe advertir que se entrelazan dos teorías distintas, una encaminada hacia la estructura y otra hacia los elementos simbólicos en la novela. Me refiero a que la forma del relato obedece a una imagen arbórea, donde el primero de los seis segmentos<sup>44</sup> de la novela es el lugar de donde se desprenden las ramificaciones,

---

<sup>41</sup> “Toda maniobra narrativa que consista en contar o evocar por adelantado un acontecimiento posterior” Gennete, *op. cit.*, p. 95.

<sup>42</sup> *Vid. Infra*. Capítulo 4, tema 2. “Los sueños y las ensoñaciones, un intento de libertad”, pp. 222-232.

<sup>43</sup> Breton, *Antología...*, p. 43.

<sup>44</sup> Dentro de los apartados, señalados por tres asteriscos, existen otras divisiones señaladas por un doble espacio, pero estas marcas no son constantes en las tres ediciones consultadas.

representadas por los 13 metarrelatos, que se distribuyen en distintos momentos, complementando la historia de la protagonista y, así, formando una superrealidad, porque más allá de que sean comprobables entre los mismos datos que da el texto, la protagonista los cree verdaderos y los integra a su realidad.

En el primer apartado de la novela se presenta la historia narrada desde la noche de bodas, pero poniendo como antecedente que al final del día previo hubo un vendaval. Al llegar a la casa de campo, la protagonista se entera de que Daniel no avisó a los sirvientes, quienes están sorprendidos, entonces ella apela a dos recuerdos; el primero para presentar a la difunta esposa de su primo, el segundo para, a través de una desganada discusión, recordar que se conocen desde niños, tanto que ni siquiera necesitan verse desnudos. Duermen y a la mañana siguiente él se ha ido. Este segmento representa la raíz principal porque da el planteamiento de la historia: una casa derruida por el ambiente, un matrimonio plagado de hastío, ella indiferente ante su esposo, él añorando a su esposa anterior.

El segundo apartado es el de mayor complejidad en cuanto a la estructura, pues contiene seis metarrelatos. Inicia cuando la protagonista acude al funeral de una muchacha y observa por primera vez a un muerto, lo cual le genera tal impacto que huye al bosque, donde a través de una serie de frases reafirma que está viva; después, cuando va a su casa conoce a Regina, esposa de Felipe (hermano de Daniel) y al amante de ésta (un amigo de la familia), entonces se infiere que a través de la presencia de estos nace el deseo de sentirse amada, así como deseada sexualmente, esto a partir de un dejo de rivalidad y envidia por la vivacidad de Regina. Posteriormente, escapa y se sumerge por primera vez en el estanque, al tiempo que contempla su belleza física.

A la mañana siguiente los hombres salen de cacería y esta vez la presencia del amante de Regina la perturba, porque se siente provocada por él al horrorizarla mediante una imagen de muerte, pues al regresar de la jornada diurna él deja sobre su regazo una torcaza que aún destila sangre. Después recuerda el sueño que tuvo una noche previa y presenta así el primer metarrelato, donde prevalece el rostro de Regina:

Anoche soñé que, por entre las rendijas de las puertas y ventanas, se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y se 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 (p. 55).

Posterior a esto, el matrimonio viaja a la ciudad, para visitar a la madre de Daniel y después de una cena van a dormir, pero la protagonista despierta y sale de la casa para recorrer algunas calles, en este lapso se presenta el segundo metarrelato que muestra su hartazgo por lo cotidiano, además está redactado en futuro.

—Mañana volveremos al campo. Pasado mañana iré a oír misa al pueblo, con mi suegra. Luego, durante el almuerzo, Daniel nos hablará de los trabajos de la hacienda [...] Y pasado mañana será lo mismo, y dentro de un año, y dentro de diez; y será lo mismo hasta que la vejez me arrebatte el derecho a amar y a desear, y hasta que mi cuerpo se marchite y mi cara se aje y tenga vergüenza de mostrarme sin artificios a la luz del sol (p. 56).

Momentos después encuentra al amante. Y cabe destacar que ésta es la única ocasión donde coinciden físicamente en el relato. Además, ante este hecho vale la pena cuestionar por qué el encuentro con este misterioso hombre no se considera un metarrelato, la respuesta va encaminada hacia que este momento representa la unión de ambos niveles de la trama, lo cual también significa la intersección entre el plano real (historia de la protagonista) y el ficticio (la presencia del amante). Además, el sombrero que ella llevaba puesto cuando lo

conoce es un enigma, porque no aparece cuando la protagonista lo busca, dejando abierta la lectura a que haya ocurrido o no<sup>45</sup>.

Posterior al encuentro, cuestiona por qué barren las hojas del otoño y crea el tercer metarrelato, nuevamente como proyección del deseo “Yo dejaría las hojas amontonarse sobre el césped y los senderos, cubrirlo todo con su alfombra rojiza y crujiente que la humedad tornaría luego silenciosa” (p. 60). Éste, en comparación con los otros, es el de menor influencia en la historia, pero su valor radica en lo simbólico, por lo que es retomado en el apartado correspondiente<sup>46</sup>.

A partir de este punto la evocación del amante es una constante en el relato, pero sólo ocurre mediante la manifestación del deseo de la protagonista. Por ejemplo, el cuarto metarrelato está enunciado en pasado y se da posterior a describir su anhelo de estar sola para poder soñar: “Ayer tarde, por ejemplo, dejé en suspenso una escena de celos entre mi amante y yo” (p. 61), después continúa relatando sus actividades habituales e introduce, nuevamente en pretérito, el quinto metarrelato, que en una primera lectura podría entenderse como un nuevo

---

<sup>45</sup> En este punto es pertinente señalar las distintas lecturas que se han realizado respecto a la presencia del amante, pues ha sido analizada desde una lectura fantástica, al considerarlo como un fantasma; mientras que para la psicocrítica, es la manifestación del deseo y en el cumplimiento de éste radica su existencia; también se ha negado rotundamente la existencia de éste afirmando que el sombrero no es una prueba fehaciente de su existencia: de igual manera hay quien da por hecho que el amante es real. Cfr. Ana María Llurba, “El mundo mágico de María Luisa Bombal”, *Gramma virtual*. Vol. 14, Núm. 36, 2002; Orozco, *op. cit.*; Oyarzún, *op. cit.*

Entre las anécdotas que involucran a Bombal, ella resalta su disgusto por participar en actividades académicas y recuerda que en la Universidad de Valparaíso «de pronto un profesor de esos doctorales, me dijo que había leído a *La última niebla*, pero que no había entendido dónde había quedado el sombrero de paja que pierde la protagonista. Me preguntó dónde había quedado. Yo, indignada, le respondí: ‘Búsquelo usted’». Manuel Peña Muñoz, “María Luisa Bombal: testimonio de una amistad” en Areco y Lizama, *op. cit.*, p. 49.

Sin embargo, en la lectura realizada en este trabajo se deja abierta la posibilidad en torno a su existencia o no, bajo el argumento de que la protagonista lo cree verdadero y esto configura su realidad hasta el final del relato.

<sup>46</sup> *Vid. Infra*. Capítulo 3, inciso c) “Las ventanas, la terraza y el jardín, umbrales entre el deseo y lo real”, pp. 136-141.

encuentro con el amante, sin embargo hay elementos posteriores que permiten deducir que esto ocurrió solamente en su imaginación:

Un gran viento me lo devolvió la última vez. Un viento que derrumbó tres nogales e hizo persignarse a mi suegra, lo indujo a llamar a la puerta de la casa. Traía los cabellos revueltos y el cuello del gabán muy subido. Pero yo lo reconocí y me desplomé a sus pies. Entonces él me cargó en sus brazos y me llevó así, desvanecida, en la tarde de viento... Desde aquel día no me ha vuelto a dejar (p. 61).

Aquí es pertinente agregar un matiz que encamine la lectura que se realiza de esta historia, primero advirtiendo que se consideran como reales aquellos hechos o acciones en las que hay más actantes que intervienen y conocen las situaciones, por el contrario, se considera como ficticio lo que describe la narradora, pero carece de datos que puedan comprobar lo acontecido. Por ejemplo, en la cita anterior, ella expresa que la única vez que cree volver a ver al amante es cuando ella está en el estanque, pero no vuelve a interactuar con él. Ante esto es posible indicar la existencia de los metarrelatos como una creación de su imaginación o en un estado de ensoñación.

El sexto metarrelato es enunciado desde el presente y es crucial, porque él contiene la explicación del sombrero y se le considera en esta categoría por la ausencia de hechos que prueben su veracidad o mentira. “Lo olvidé una noche en casa de un desconocido” (p. 62), con esto refuerza que ella cree en el encuentro con el amante y con ello cierra este segundo segmento.

Al iniciar el tercer apartado se sabe que Daniel y la protagonista celebran su décimo aniversario de bodas, ésta es la única marca temporal objetiva en el relato. Pero a mitad de celebración, la mirada de tedio de su marido la lleva a escapar hacia un supuesto encuentro con el amante, esa mañana mientras nadaba en el

estanque: “Emergía de aquellas luminosas profundidades cuando divisé a lo lejos, entre la niebla, venir silencioso, como una aparición, un carruaje todo cerrado [...] Tras la ventanilla estrecha del carruaje vi, entonces, asomarse e inclinarse, para mirarme, una cabeza de hombre. Reconocí inmediatamente los ojos claros, el rostro moreno de mi amante [...]” (p. 63). Este elemento también es creíble en una primera lectura porque agrega a un testigo del supuesto encuentro, Andrés, el hijo del jardinero. Pero datos posteriores ponen en duda este hecho, ya que, tras la muerte del joven, nadie puede afirmar que esto haya ocurrido.

Al sentir cercano a su amante, porque la protagonista cree que dicho encuentro sí ocurrió, vive en un estado de exaltación continua, recuerda que mientras caminaba en el bosque gritaba “te amo” y los leñadores le contestaron “amor”, pero pese a saber que fueron ellos los que toma como portavoces del amante, así crea el octavo metarrelato: “sin embargo –es absurdo–, en ese momento, mi amigo me pareció aún más cerca. Como si aquellos simples hubieran sido, inconscientemente, el portavoz de su pensamiento” (p. 64), evidentemente es lo que ella decide creer, es, desde la terminología psicoanalítica, una proyección del deseo.

En seguida se presenta el noveno metarrelato redactado en futuro, también como una manifestación del deseo de ser observada por el amante: “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. Yo no tengo secretos para él...” (p. 64). En este punto ya es innegable que ha insertado a su amigo-fantasma en su cotidiano.

Así, confirma la presencia del amante merodeando su casa y da por hecho que interactúa con éste, esto lo demuestra con el décimo metarrelato, narrado en pasado: “Una vez suspiró despacito y yo no corrí a sus brazos porque aún no me ha llamado” (p. 65). Este tercer apartado cierra con el reencuentro íntimo con el marido, tras el que ella se siente profundamente triste porque percibe que a través de su cuerpo Daniel busca a su ex esposa. Para el cuarto segmento sólo presenta una larga explicación en torno a sus infidelidades con el marido.

Ya en el quinto apartado se presenta uno de los momentos cumbres, cuando una noche despierta sofocada e intenta salir como aquella vez en la ciudad, pero Daniel la confronta al decir que eso nunca ocurrió, además de que la increpa sobre los detalles como la voz del amante, pero ella no recuerda que hayan hablado, esto la coloca en un estado de angustia y necesidad por comprobar la existencia de su amigo, ante ello crea (a futuro) un diálogo con Andrés, el supuesto testigo de su encuentro en el estanque “Correré en su busca, le preguntaré: «¿Andrés tú no ves visiones jamás?» «Oh, no, señora». «¿Recuerdas el desconocido del coche?» «Como si fuera hoy, lo recuerdo y recuerdo que también sonrió a la señora...»” (p. 70). Pero esto no ocurre, al siguiente día encuentran el cuerpo sin vida del joven. Ahí la protagonista comienza a cuestionar su realidad, ante la posible inexistencia del amante.

El último apartado, sexto, inicia con el decurso del tiempo, su manifiesto deseo a enfermar, la constante añoranza al amigo, que da por muerto. Entonces llega la noticia del intento de suicidio de Regina, ante el inminente abandono del amante. Viajan a la ciudad para visitarla en la clínica, entonces la protagonista aprovecha su estancia para ir a buscar la casa donde compartió el lecho con aquel

misterioso hombre; cuando por fin la encuentra introduce el décimo segundo metarrelato, al decir “Él no llegará sino al anochecer” (p. 76) dando por hecho la existencia de éste.

Después de que el mayordomo la encuentra en la casa, recibe la noticia de que el señor estaba ciego y hace más de quince años murió. Posterior a esto huye hacia la clínica donde se encuentra Regina y crea el último metarrelato, en el cual imagina el suicidio de ésta “El corazón me da un vuelco. Veo a Regina desplomándose sobre un gran lecho todavía tibio. Me la imagino aferrada a un hombre y temiendo caer en ese vacío que se está abriendo bajo ella y en el cual soberbiamente decidió precipitarse [...]” (p. 78). Entonces, la protagonista decide arrojarle frente a un auto para terminar con su vida, pero su marido lo impide. El final de la novela es el reconocimiento y aceptación de su vejez.

## **2. Estructuración de los personajes**

Las distintas lecturas que se han realizado de los personajes<sup>47</sup> en *La última niebla* giran en torno a una temática principal enmarcada desde la sociocrítica, que ha visto en los protagonistas modelos estereotípicos que reflejan la situación social de la época en que fue escrita<sup>48</sup>; sin embargo, para el análisis aquí propuesto éste es sólo el primer parámetro que se contempla, esto al considerar a la autora como una escritora un tanto ajena a los malestares de su contexto.

---

<sup>47</sup> Cabe señalar desde este punto que acorde a la redacción aquí presentada se toman como sinónimo los términos: personaje, actante y actor, sin hacer distinción teórica entre ellos.

<sup>48</sup> Es el caso de Espinoza, quien asegura que “las narraciones de María Luisa Bombal no se alejan de la denuncia político-social y se insertan en la configuración de mundos diezmados”. Manuel Espinoza, “Narrativa de María Luisa Bombal”, *Aproximaciones*. Santiago: Cielo Raso Ediciones, 1987, p. 10.



Como preámbulo a este análisis baste decir que los personajes se agrupan en dualidades y ante ello se complementan, pues no es posible analizar a uno sin tomar en cuenta el significado que cobra a través del otro, mostrando así resquicios del doble<sup>49</sup>, como tópico literario. De esta manera la protagonista contrasta con el resto de las mujeres en la historia, al tiempo que depende completamente de la presencia masculina para, a partir de ella, dar significado a su existencia. Este tema es posible analizarlo también desde la otredad<sup>50</sup>.

En cuanto a los personajes masculinos en la novela se encuentran Daniel, Felipe y los dos amantes hombres (uno de Regina y el otro de la protagonista), que fungen como un reflejo a través del que contraponen cualidades a los personajes femeninos, pero también dependen entre ellos para significar, sobre todo al complementarse. Así, el objetivo de este apartado es presentar desde distintos puntos una lectura que delinee la identidad de los actantes.

Para ello, los parámetros teóricos de los que parto son aquellos planteados por Óscar Tacca al caracterizar a los personajes como una dicotomía, integrada por un tema y una técnica<sup>51</sup>, con esto refiere a la posibilidad de analizarlos solos y,

---

<sup>49</sup> Ésta es una de las temáticas de la literatura que se ha retomado por el psicoanálisis, desde donde es posible analizar personajes, pues de acuerdo a su reflejo, complementariedad o discrepancia con otros se puede configurar la identidad de estos. Las diversas tipologías que se han realizado para teorizar el doble es posible recopilarlas en dos pares: lo físico (externo) y lo psíquico (interno); lo objetivo (el personaje enfrenta una problemática contra el mundo, tiene un carácter externo y se da ante la similitud o igualdad física entre dos seres) y lo subjetivo (el personaje está fragmentado al enfrentar una problemática frente a sí mismo, puede reaparecer cosificado, se manifiesta a través del proceso de metamorfosis del personaje adoptando una figura externa opuesta o complementaria). Lo anterior tomando en cuenta que el doble es “el desdoblamiento de la conciencia insatisfecha del yo”. Juan Herrero, “Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas”, *Cédille. Revista de estudios franceses*. Núm. 2, 2011 p. 21.

<sup>50</sup> Rasgo que ha dado peculiaridad al discurso latinoamericano del siglo XX en forma de diálogo entre el sujeto y el otro que lo constituye. En tanto, para las vanguardias pretenden ver al otro como parte constitutiva del yo. Cfr. Mayuli Morales, “Escritura Erotismo y otredad en *La última niebla*” en *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Núm. 52, 2002, p. 67.

<sup>51</sup> Cfr. Oscar Tacca, *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1985, p. 130.

además en conjunto, como una forma de dar significado al relato. Por ello se considera a los actantes como un instrumento para mostrar la visión del universo de ficción.

Aunado de lo anterior, dialogo con la crítica en torno a Bombal, que principalmente ha analizado a las mujeres dejando de lado la presencia masculina<sup>52</sup>. Esto en complementariedad con los rasgos surrealistas presentes en el texto, sobre todo desde la lectura de lo onírico aquí planteada.

Ahora, definir la identidad de un personaje<sup>53</sup> lleva hacia una temática psicológica, que como ya se ha marcado, no es la finalidad de este análisis. Sin embargo, se retoman algunos parámetros interpretativos al considerar a los actores de la novela como seres que influyen y son influidos por el ambiente, entendiendo a éste como el contexto. Así, la carga emocional, el proceso de los pensamientos, el ambiente y la interacción con los otros van determinando los rasgos de personalidad, que dentro del análisis literario permiten al lector interpretar el texto. De esta manera es pertinente analizar lo que el actante dice de sí mismo, lo que el otro dice de él (su complemento o dualidad), lo que los otros (social) dicen de éste y cómo se compara él con el resto; aunque *La última niebla* al ser un relato narrado por la protagonista y poseer escasos diálogos limita los puntos desde los que es posible configurar a los actores de la historia.

---

<sup>52</sup> En la bibliografía revisada no se encontraron segmentos de análisis dedicados a los personajes masculinos. Además, cabe señalar que en dicha búsqueda tampoco se ubicaron precedentes del análisis del doble en la obra de Bombal.

<sup>53</sup> Entendida como la serie de rasgos físicos, comportamentales e ideológicos que configuran al personaje, para ello se toman las bases psicoanalíticas debido a su aplicabilidad en el ámbito literario; esto de acuerdo a la propuesta de Juan Herrero Cecilia, quien describe a la identidad como un proceso permanente que relaciona las dinámicas psíquicas de lo irracional (como las pulsiones de la libido y lo inconsciente que propone Freud) y las imágenes significativas que vienen de lo histórico y lo social (los arquetipos de Jung que surgen del inconsciente colectivo). Cfr. Herrero, *op. cit.*, p. 19.

Las aristas desde las que permite dicha configuración van en torno a lo pensado y enunciado por la protagonista, seguido del ambiente, la interacción con los otros, para finalmente, depender de lo creado por ella, esto en el plano onírico y surrealista. Durante el desarrollo de este tema se deja de lado el rol del sueño, así como de los símbolos que proporcionan una lectura más vasta a la visión planteada como premisa de análisis para esta tesis, pues estos elementos son objeto de estudio de temas posteriores<sup>54</sup>, por lo que en párrafos subsecuentes sólo se presenta un esbozo que enmarca el análisis de los actores dentro de *La última niebla*.

### **2.1. Las mujeres como reflejo y complementariedad**

Lo femenino como latencia en la literatura va desde un tópico que cataloga a las protagonistas hasta las escritoras, colocando etiquetas de feminismo, pero no es la intención de esta lectura debatir en torno a esto, pues sin demeritar o ensalzar estas posturas, desde las que se ha analizado la novela de Bombal, baste hacer una observación, que va en torno a lo conjeturado por Caballero Wangüemert<sup>55</sup> quien recopila las tres clasificaciones que los críticos de las letras han dado a la producción literaria creada por mujeres y con personajes que pertenecen a este género: la novela femenina (que muestra un rol tradicional, de acuerdo al lugar y la época que lo contextualiza), la novela feminista (que pretende reivindicar la

---

<sup>54</sup> Vid. *Infra*. Capítulo 3, tema 1. "Símbolos que configuran al plano narrativo" pp. 86-199.

<sup>55</sup> Cfr. Caballero Wangüemert, "La mujer en la literatura hispanoamericana del siglo XX" en *Femenino plural: La mujer en la literatura*. 1998, pp. 45-58.

función social de la mujer, a través de la ruptura de cánones<sup>56</sup>) y la novela de mujer (en la que una actante busca descubrirse y apreciarse como ser femenino). Si fuera necesario clasificar la novela en cuestión entraría en esta última clasificación<sup>57</sup>.

En cuanto a los personajes femeninos en *La última niebla* han sido vistos como arquetípicos<sup>58</sup>, aunque la mayoría sólo se queda en ser un estereotipo<sup>59</sup>, pero ¿en qué radica la diferencia entre ambos conceptos? Primordialmente en la carga histórica-social, así el primer término tiene un carácter universal con la capacidad de complementarse (modificarse) mediante el contexto, en tanto el segundo es local pues depende del significado dado por un grupo social ubicado en determinado tiempo y espacio. Además, subrayar la dualidad, de acuerdo a la teoría psicoanalítica desarrollada por Jung, existe un arquetipo básico aplicable a los personajes<sup>60</sup>: el animus y el ánima, ambos conceptos referentes a la esencia o el alma, en masculino o femenino, que tienden a complementarse<sup>61</sup>.

En cuanto a la identidad femenina, existe como análisis previo lo propuesto por María Teresa de Zubiaurre quien identifica cuatro ejes temáticos a partir de los

---

<sup>56</sup> Donde se ha encasillado a la obra en análisis al argumentar que cumple con una función de denuncia. Cfr. Espinoza, *op. cit.*, p. 12.

<sup>57</sup> Este elemento coincide con “El texto de Bombal se inserta perfectamente en este paradigma; estamos ante una voz de mujer que se debate entre el silenciamiento, las determinaciones históricas sobre su condición femenina, la censura al otro, el temor a la diferencia y la posibilidad de hablar desde un lugar propio” Patricia Espinosa, p. 17. También ha sido vista como la descentralización del sujeto, que lleva a la expresión de la experiencia propia de la mujer. Cfr. Morales, *op. cit.*, p. 65.

<sup>58</sup> Este término es descrito desde el psicoanálisis como “los contenidos del inconsciente colectivo”. Antonio Aiello, “Arquetipos y estereotipos femeninos en la novelística de María Luisa Bombal” en *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*. Vol. 5, Núm. 1, 2007, p. 4.

<sup>59</sup> Debido a que este concepto hace referencia a lo actual, desde una concepción social. En cambio, el arquetipo tiene un peso histórico trascendiendo los convencionalismos de determinada sociedad.

<sup>60</sup> Aiello, *op. cit.*, p. 12

<sup>61</sup> Cabe advertir que, si bien en otros momentos del presente análisis me he apartado del psicoanálisis para generar esta propuesta de lectura literaria, en este segmento lo tomo en cuenta debido a que ayuda a configurar la identidad de los personajes, sin embargo, no es el medio ni el fin principal.

cuales la realidad circundante determina a las mujeres de la historia: el sentimiento (que nace en la vida interior que brota de una conciencia), la naturaleza, el erotismo y la mirada masculina<sup>62</sup>.

El primer eje –de la conciencia– remite a la estrategia narrativa, al tener a una protagonista-narradora la versión y percepción de los hechos provienen de una fuente primigenia y a partir de ella todo es susceptible a interpretar. “Al hacer de la protagonista pura materia que siente, al reducirla a un personaje femenino de intensa vida interior que sólo se rige por sus emociones, automáticamente la encarcela y le pone las férreas cadenas de la inmovilidad y el silencio”<sup>63</sup>, esta es la idea general de la que parte la configuración de la protagonista. El segundo eje –la naturaleza– devela los símbolos surrealistas<sup>64</sup>; el tercero –el erotismo– tiene un carácter fundamental como parte de la expresión del deseo que configura a la protagonista<sup>65</sup>, ya que, ante la idea del amante, la actante principal descubre y ejerce su manifestación erótica y, finalmente –la mirada masculina<sup>66</sup>–, es ante los ojos del esposo, así como de su amigo-fantasma donde ella cobra, para sí misma, significado.

Para el análisis aquí propuesto tomo como centro a la protagonista y lo que ella dice de sí misma en conjunto con el ambiente, posteriormente describo la manera en que se complementa con el esposo y con el amante, en seguida analizo la influencia de Regina, así como de la difunta esposa de Daniel, al tiempo

---

<sup>62</sup> María Teresa Zubiazurre, *El espacio en la novela realista: Paisajes, miniaturas, perspectivas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2000, p. 295.

<sup>63</sup> *Ibidem*, p. 297

<sup>64</sup> *Vid. Infra*. Capítulo 3, tema 1. “Símbolos que configuran al plano narrativo”, pp. 86-199.

<sup>65</sup> *Vid. Infra*. Capítulo 2, subtema 2.2. “La protagonista, entre el deseo, lo erótico y los cuentos de hadas”, pp. 73-81.

<sup>66</sup> *Vid. Infra*. Capítulo 2, subtema 2.3. “La dualidad Daniel – Felipe y los dos amantes”, pp. 81-85.

que desarrollo el tema del doble, por lo que finalmente contraste con el resto de las mujeres en la novela, esto con el fin de proponer una lectura final en que se le vea como tema y como técnica narrativa que expresa una visión del mundo.

La protagonista. Parto del hecho que el nombre es origen y destino, pero, la actante principal de *La última niebla* carece de ello, dejando así al lector sin parámetros que delimiten aspectos básicos de su identidad, proporcionando de esta manera una lectura en la que cualquier mujer puede ser la protagonista. De su familia sólo se sabe que tiene hermanas, sin más datos, aunque se intuye que su posición económica antes del matrimonio no es desfavorecida, ya que Daniel dicta que el destino de las hermanas es tejer para los hombres de la hacienda. Además, cuando está en el hospital por el intento de suicidio de Regina, revela que estudió en un colegio de monjas francesas.

En cuanto a los rasgos físicos se corresponden con la evolución del personaje, pues se describe como “soy bella y feliz” (p. 51) al inicio de la narración, tras su confrontación con la muerte y reafirmación con la vida, así se traduce como una joven que descubre lo estético de su cuerpo, pero que ante el paso del tiempo se marchita, esto lo hace ver al final ante la posibilidad del suicidio. Otros aspectos hacen referencia a su tez blanca y el cabello negro como seda, además de su cuerpo esbelto y redondeado.

Pero lo peculiar de sus rasgos se encuentra en el comportamiento, el cual denota una profunda insatisfacción con su cotidiano, una mujer unida a un hombre al que le es indiferente; ya Zubiazurre advierte “la protagonista siente, siente con

fervor superlativo, por el simple hecho de que no puede actuar”<sup>67</sup>. Durante la noche de bodas, mientras el marido llora ante el recuerdo de su primera esposa, ella se repliega emocionalmente, mostrando así el carácter que prevalecerá en el resto de la novela: “tratando de persuadirme de que la actitud más discreta está en fingir una absoluta ignorancia de su dolor” (p. 49), pese a que posteriormente hace referencia a que le molesta su propio egoísmo, no hace nada para solucionarlo, sólo finge.

También es necesario destacar el juego de apariencias al que se somete, al llegar a la casa de campo ella se percató de que Daniel no avisó a los sirvientes sobre su boda, ante ello expresa “pensé escandalizada” (p. 47), pero con ese verbo delata el nivel donde ocurren las acciones, es en lo interno, en la conciencia y esto también es una constante, pues al final, ya resignada a seguir unida con el primo concluye “lo sigo para llevar a cabo 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. 79).

De esta manera, la muerte para la protagonista es un hecho negado. Si bien es una temática que permea desde la autora y su intento de suicidio<sup>68</sup>, en el personaje principal de *La última niebla* se agudiza esta visión, que refleja la imposibilidad de trascender mediante el término de la vida, como lo hacen las heroínas; incluso como manera de reflejar el control sobre ella misma, aunado a que el grado de cosificación al que la somete Daniel, no le permite tomar este tipo

---

<sup>67</sup> Zubiazurre, *op. cit.*, p. 297

<sup>68</sup> *Vid. Supra*. Capítulo 1, tema 1. “María Luisa Bombal, la escritora de la ruptura”, pp. 14-24.

de decisiones, esto se demuestra cuando él impide que se arroje frente a un automóvil. Ella sabe que el fin de su vida será de manera correcta: junto a su marido<sup>69</sup>.

La manifestación de su profunda insatisfacción ante la vida y sobre todo ante el amor, le quita a la protagonista la posibilidad de ser un arquetipo pues no tiene un complemento que le permita significar, es decir, ella es un femenino (ánima) que no complementa a ningún masculino (animus); esto se ejemplifica mejor ante el análisis de la relación con el marido y con el amante. De esta manera se convierte en un estereotipo de mujer frustrada sexualmente, como lo advierte Aiello<sup>70</sup>.

a) La protagonista y su relación con Daniel. Se casa con su primo y parece que éste la rescata de un destino social al que son sometidas sus hermanas (solteronas), esta actitud de haberle hecho un favor la hace mirarla como si fuera una extranjera “ahora hay algo como de recelo en la mirada con que me envuelve de pies a cabeza” (p. 48). Desde el inicio de la novela él revela el carente deseo que siente por ella, primero al presentarla como “mi prima”, no como su esposa, así la nombra ante la servidumbre en la noche de bodas. Posterior a la cena esto

---

<sup>69</sup> En este punto llama la atención los suicidios de las protagonistas torales de la literatura, resalta que por ejemplo Ana Karenina y Madame Bovary, después de ejercer la infidelidad se quitan la vida, sugiriendo con esto una forma de resarcir el honor (dignidad) de sus respectivos maridos (y del hijo de Karenina), el cual vulneraron con sus acciones. Si bien pareciera que Bombal, escritora, no le da oportunidad a su personaje principal de tener el control sobre su muerte, también permea la imposibilidad social para las mujeres de la época en que fue escrita la novela, dando la impresión de que en la modernidad la mujer no puede suicidarse.

Esto también permite una segunda lectura, a partir de los elementos sociales en la novela, pues tanto a Bovary como a Karenina sus respectivas sociedades las expulsan, como ocurre con Regina, en *La última niebla*, pero la infidelidad de la protagonista se da en el terreno onírico y éste es individual, entonces para los demás no existe, así que no hay necesidad de castigo, tampoco de escapar porque no son dueñas de su vida.

<sup>70</sup> Aiello, *op. cit.*, p. 7.



se agudiza pues la sabe tan suya que la desprecia, “Te miro –me contesta–. Te miro y pienso que te conozco demasiado [...] No necesito desnudarte. De ti conozco hasta tu operación de apendicitis” (p. 48).

Desde este punto en la diégesis es posible vaticinar la presencia del doble, debido a que si bien se reconoce que uno de los miedos primigenios es a la muerte (pero ya se mencionó que la protagonista la busca como salida de su realidad) y que desde este punto se crea al otro como una forma de duplicar las experiencias además de resarcir las carencias, ya Otto Rank señala que se configura como una forma de reafirmar la existencia<sup>71</sup>. Esto viene a punto porque ante la actitud de Daniel, la protagonista comienza dudar de sí misma porque no se le toma en cuenta y sobre todo por no sentirse deseada, por eso cuando se confronta con la imagen de la mujer muerta, ella siente la necesidad de reafirmarse ante la vida, gritar que existe, para no perderse entre la niebla.

Daniel es su verdugo, el encargado de castigar su belleza, su juventud “Mi marido me ha obligado después a recoger mis extravagantes cabellos”, los cuales “brillaban como una seda fulgurante” (p. 52), que han perdido ese tinte rojo, la sensualidad en la protagonista. Y además para él, ella sólo es una sustitución de la primera esposa. Pero, ¿por qué es tan relevante la presencia de Daniel y del amante? Porque “es la mirada del otro, no su palabra, la que permite iniciar este proceso de autoconocimiento de la narradora”<sup>72</sup>.

b) Haciendo caso a las distintas lecturas que se han realizado acerca del amante-amigo-fantasma, es innegable que éste cumple con la función de dar

---

<sup>71</sup> Cfr. Otto Rank, *El doble*. Buenos Aires: JCE Ediciones, 2008, p. 55.

<sup>72</sup> Espinoza, *op. cit.*, p. 13

sentido a la existencia de la protagonista. Él es su doble, uno creado a partir de la imagen del amante de Regina<sup>73</sup>, en el cual se vuelve ambigua la lectura en torno a su existencia física o no. En este punto se encuentra una semejanza con lo propuesto por Bachelard en torno al doble, “a veces los mismos escritores fuerzan la nota, dando cuerpo a seres de fantasmagoría. Pretenden seducirnos mediante hazañas psicológicas extraordinarias”<sup>74</sup>, definitivamente esta es la estrategia narrativa de Bombal.

La función del amante es cumplir como detonante erótico para resarcir el abandono del marido. Esto se nota durante el encuentro sexual, donde aquel hombre misterioso que la guía en medio de la noche hacia una casa citadina le desata los cabellos que antes mandó atar el esposo. “Ardo en deseos de que me descubra cuanto antes su mirada” (p. 58), espera con ansia que su cuerpo reciba homenaje, “como si por fin tuviera una razón de ser” (p. 58); a partir de este encuentro ella se llena de vida, de esperanza y ocupa la imagen del amante como refugio en el que se esconde de lo cotidiano, pues como se dijo al explicar la creación de la superrealidad, ella recurre al segundo nivel (ficticio) después de largos periodos de tedio, pues esto equilibra su existencia.

Así, ante la pérdida del amante entra en una turbulencia que como al inicio de la novela la lleva a dudar hasta de ella misma. “La pérdida del amante es la pérdida de la propia imagen; es la confirmación de que la mujer sólo existe como

---

<sup>73</sup> Vid. *Infra*. Capítulo 2, subtema 2.3. “La dualidad Daniel – Felipe y los dos amantes”, pp. 81-85.

<sup>74</sup> Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 124.

proyección del hombre, de la mirada masculina que se refleja en ella”<sup>75</sup>. Es inevitable que ante esto busque la muerte, a nivel histórico literario la negación del amor o el alejamiento de éste trae como deseo a la muerte, así hace referencia a la dupla Eros-Thanatos.

c) Pero ¿quién detona la presencia del amante? Regina, su doble femenino, de la que sí es comprobable su presencia física. Su concuña significa la contraparte, porque ella es y hace todo aquello que la protagonista no puede: “los antagonismos motivados por las diferencias ocultan la realidad profunda de que los sujetos son iguales porque persiguen el mismo deseo y se mueven desde el mismo dinamismo de violencia”<sup>76</sup>. Ambas motivadas por el ejercicio de su sexualidad.

Entonces, “el encuentro con el doble representa la ocasión única de colmar la profunda insatisfacción que va unida, en todo ser humano, al sentimiento de su limitación radical”<sup>77</sup>, la protagonista reconoce en la otra una cara pálida que denota una intensidad de vida, como si viviera una ola de violencia interior. Al observar el cabello de la esposa de Felipe enredado en la chaqueta de su amante, ella cobra conciencia de sí misma, “pienso en la trenza demasiado apretada que corona sin gracia mi cabeza” (p. 51), posterior a esto se dirige a su cuarto y lo desata, piensa en el tiempo en que lo llevó suelto, ante ello argumenta “estoy segura, hubiera

---

<sup>75</sup> Antonella Marchiselli, “Un análisis comparativo: Los personajes de *La última niebla* y *La amortajada* de María Luisa Bombal y *Susana San Juan* de Juan Rulfo en Espéculo. *Revista de estudios literarios*. Núm. 39, 2008, p. 48.

<sup>76</sup> Herrero, *op. cit.*, p. 40.

<sup>77</sup> *Ibidem*, p. 44.

gustado al amante de Regina” (p. 51-52). Esto, desde una perspectiva freudiana<sup>78</sup> indica que “Los dobles que percibe al sentir fuertes impresiones de inquietante extrañeza le hacen regresar a etapas arcaicas de su vida psíquica, a épocas en las que el yo no se había diferenciado todavía del otro ni del mundo exterior”<sup>79</sup>. Para la protagonista esto significa la juventud previa al matrimonio.

Así, en un inicio la protagonista no tiene claro la posibilidad de que exista un amor carnal fuera del matrimonio, hasta que percibe un par de sombras que ante su presencia se alejan, son ellos: Regina y el joven que la acompaña, porque “todo lo que es cognoscible no es más que el doble o el reflejo de un modelo ideal incognoscible”<sup>80</sup>. En consecuencia, “la proximidad del amante de Regina y la belleza de ésta, se convierten en un resorte secreto para la ilusión de amar y de ser amada”<sup>81</sup>. Cuando la observa dormir, la protagonista expone lo que para ella representa: belleza, que le significa juventud y vida, “el contorno de sus pómulos se ha suavizado y su piel luce aún más tersa [...] ignoraba que los seres embellecieran cuando reposan extendidos. Regina no parece ahora una mujer, sino una niña, una niña muy dulce y muy indolente” (p. 54).

En cambio, cuando la protagonista sueña con ella, la describe con “su mirada de fuego y sus labios llenos de secretos” (p. 55), esto al ser producto del inconsciente devela cómo la percibe. El contraste se presenta la mañana en que los hombres han salido de cacería, pues trata de no hacer nada que pudiera

---

<sup>78</sup> Los elementos que contribuyen al tema del yo son: la ambivalencia (las relaciones que nos unen a las personas son contradictorias), proyección (atribuir al otro lo que uno desea o aquello que no es capaz de asumir), narcisismo (el sujeto se desea a sí mismo a través del otro) y castración (inhibe la sexualidad exterior, entonces el doble realiza lo que el sujeto habría deseado). Cfr. Bruno Estañol, “El doble”, *Revista de la Universidad de México*. Núm. 65, 2009, p. 89.

<sup>79</sup> Herrero, *op. cit.*, p. 34.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>81</sup> Goic, *op. cit.*, p. 72.

molestar a su concuña, de no agobiarla con su “candor”, término que funge como opuesto a la pasión que Regina desborda, pues el concepto de este sustantivo implica sencillez, ingenuidad y pureza.

La manera en que influye es determinante para las acciones de la protagonista, pareciera que ella es el doble ya que, si Regina tiene un amante que la hace lucir hermosa y la envuelve en deseo, entonces ella también quiere uno como acto reflejo, así, ante la pérdida de éste el camino que sigue la esposa de Felipe es el suicidio, acción que imita la actante principal. Ambas se quedan en un intento por terminar con su vida y sólo llega la decadencia, estado que se refleja mientras una observa a la otra en la cama de una clínica, a Regina le han cortado el cabello para curarle la herida que le produjo una bala<sup>82</sup>. Ella siente repugnancia ante imaginar su cuerpo desnudo y envejecido en el anfiteatro. Esto, de acuerdo a lo propuesto por Otto Rank, ejemplifica la evolución del doble, que va de un yo idéntico (cuando desea al amante), hacia un yo anterior (recuerda su belleza antes de casarse) y finalmente un yo opuesto (cuando la mira moribunda en la cama del hospital).

Es precisamente el abandono del amante, lo que hace que Regina no sea un arquetipo, pues al igual que la protagonista no fue el complemento de un ánimos, porque tampoco tuvo un marido que la amara intensamente. Esto se muestra en la escena donde ella, enarbolada en su belleza, toca el piano mientras su esposo y Daniel la ignoran. Ya Aiello advierte, que la función estereotípica de la

---

<sup>82</sup> Este elemento también representa “la represión de lo femenino por las convenciones sociales, regulaciones que aun nivel también simbólico cortan el pelo frondoso de Regina en nombre de la sanción al adulterio” Guerra, *op. cit.*, p. 94.

esposa de Felipe es el de la mujer adúltera<sup>83</sup>, elemento que cobra fuerza al describir su presencia como “una especie de pasión desatada, casi impúdica” (p. 52).

d) La otra mujer, la primera esposa, “aquella muchacha huraña y flaca a quien adoraba” (p. 48), ella es una idea fantasma que atormenta a Daniel y a la protagonista, además representa la nostalgia que es manifestada durante el acto sexual, “mi cuerpo y mis besos no pudieron hacerlo temblar, pero lo hicieron, como antes, pensar en otro cuerpo y en otros labios [...] lo volví a ver tratando furiosamente de acariciar y desear mi carne y encontrando siempre el recuerdo de la muerta entre él y yo” (p. 66). Así, su cuerpo se convierte en el medio de búsqueda del ser que materialmente no existe, poniéndola a ella como una sustitución de quien fue ideal, nuevamente la protagonista funge como la doble.

Lo anterior toma un matiz aún más trágico cuando la protagonista lo acepta como algo natural, ya que desde el inicio de la novela justifica el carácter hostil del marido ante la pérdida de la primera esposa, asumiendo la presencia de ésta entre ambos, lo ve llorar en su noche de bodas y sabe que es por ella. Esto convierte a la muerta en un arquetipo, pues como sugiere Aiello posee cualidades de pureza, castidad y complemento idóneo para Daniel<sup>84</sup>, quien la considera como “una mujer perfecta” (p.52).

Además, es importante destacar que la primera esposa también posee un complemento, el cual es reflejado con la mujer que yace muerta en un ataúd blanco, aquella que se describe al inicio del segundo apartado como una joven

---

<sup>83</sup> Aiello, *op. cit.*, p. 34

<sup>84</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 5.

que unos días antes pegaba estampillas a unos sobres, llena de pureza, que sin mayor explicación ha fallecido. Así se reitera la imagen de pulcritud y se tiene a un doble dividido en dos cuerpos, como forma de complementariedad.

Ya Mayuli Morales en su artículo “Escritura, erotismo y otredad en *La última niebla*” señala la presencia de un doble triángulo imaginario, donde se involucran estos personajes, el primero está integrado por la protagonista, Daniel y la difunta esposa de éste; el segundo, por la protagonista, Daniel y el amante<sup>85</sup>. En ambos se involucran los otros como ideales, una vez más para resarcir el tedio de lo cotidiano, en apariencia, para hacer más llevadera la vida. De igual manera, es relevante señalar que en el plano real sí existe un triángulo amoroso, formado por Regina, Felipe y el amante de ella, sin embargo, llama la atención que tampoco ellos pueden gozar de plenitud, pues ante el abandono del tercero el matrimonio colapsa, esto ante el intento de suicidio de ella.

e) Las otras mujeres, ellas marcan el contexto. De las primeras que se sabe es de las hermanas de la protagonista (que se asume son mayores que ella), a través de las que “se advierte la existencia de una sociedad que reprueba la soltería y que, en cambio enaltece el estado civil de la casada”<sup>86</sup>. Si bien sólo se mencionan al inicio de la novela, en medio de uno de los discursos hirientes de Daniel, “—¿Te hubiera gustado ser una solterona arrugada, que teje para los pobres de la hacienda? [...] —Ese es el porvenir que les aguarda a tus

---

<sup>85</sup> Morales, *op. cit.*, p. 71-27.

<sup>86</sup> Claudia Maribel Domínguez, “La muerte en *La última niebla*” en *La Colmena*. Núm. 78, 2013, p. 39.

hermanas...” (p. 49), cumplen con el rol de ser el estereotipo de mujer pudiente y solterona, así lo propone Aiello<sup>87</sup>.

En cambio, la mamá de Daniel es la imagen de la madre buena que contrasta radicalmente con las nueras, para ellas no hay ninguna alusión de maternidad –ni como deseo ni como probabilidad–; en cambio la suegra sufre a través del dolor de sus hijos, porque durante la celebración del décimo aniversario de bodas, entre Daniel y la protagonista, esta última destaca la ausencia de Felipe y Regina “cuya actitud es agriamente censurada” (p. 62) y si bien no se aclara de manera explícita la razón de tal rechazo social, sí se intuye que es por la presencia del amante.

Por lo tanto, es posible inferir que el sufrimiento de la suegra es porque el honor de Felipe ha sido vulnerado, pues al final de la novela se sabe que a Regina la han traído herida de la casa del amante, tras haber intentado cumplir la promesa de que si éste la dejaba ella se quitaría la vida. Así, es posible cerrar este apartado con lo enunciado por Guerra, que si bien generaliza la percepción que existe sobre los personajes femeninos en la obra de Bombal, también incluye a los de *La última niebla*.

Todos los personajes femeninos de la obra de María Luisa Bombal son mujeres burguesas que aceptan pasivamente el papel asignado por la sociedad y terminan claudicando para seguir al marido y llevar a cabo una infinidad de pequeños menesteres, para llorar por costumbre y sonreír por deber, para vivir correctamente, para morir correctamente<sup>88</sup>.

Pero hasta este punto aún no es posible concluir la identidad de los personajes femeninos sin tomar en cuenta la expresión del deseo, lo erótico y la

---

<sup>87</sup> Aiello, *op. cit.*, p. 4.

<sup>88</sup> Guerra, *op. cit.*, p. 97.



clara reminiscencia que hay de los cuentos de hadas, que tanto influyeron en la escritora. Profundizar en esto es el objetivo del siguiente subtema.

## **2.2. La protagonista, entre el deseo, lo erótico y los cuentos de hadas**

Una mujer sin nombre y ni edad, inmersa en un espacio geográfico plagado de símbolos que remiten a la naturaleza, casada con un hombre que no la desea, duda de su existencia, por lo que recurre a crear, a través de los sueños y la imaginación, situaciones que le hagan más llevadero su cotidiano; esto al grado de percibirlo como real, originando una superrealidad. Pero ¿cuál es el móvil para llegar hasta este plano? El deseo.

De acuerdo con lo propuesto por René Girard al explicar el doble, plantea que una de las razones para la creación de éste es reconocer que se tiene una carencia, lo que despierta el deseo de poseer lo que el otro tiene<sup>89</sup>. Así es posible explicar cómo a partir de la noche de bodas la protagonista reconoce que tiene una carencia porque Daniel añora a su primera esposa. Posterior al encuentro con los amantes que divisa en las sombras, sabe que ella quiere un hombre que la envuelva en deseo con la mirada, como lo hace el amante de Regina cuando la observa desplazarse por el salón, mientras su marido platica indiferente ante ella.

El deseo expreso al reconocimiento de su belleza se lee en los elementos naturales que contextualizan la historia, pero esta temática se desarrolla con

---

<sup>89</sup> René Girard en Desiderio Parrilla Martínez, "René Girard y la teoría del doble vínculo de Palo Alto" en *Revista de Filosofía*. Vol. 40, Núm. 2, 2015, p. 112.

mayor especificidad en el análisis de símbolos<sup>90</sup>, baste decir por el momento que es en el estanque donde nace el yo erótico de la protagonista, pues a través de ese sitio reconoce sus formas. Ante el lecho que comparte con el amante ella pide un homenaje ansiado a su cuerpo; siguiendo la lectura del doble, para eso lo crea, para rendir tributo a su juventud.

El deseo como sinónimo de libertad se manifiesta cada que hay periodos de hastío, ella llama a su amante y crea efímeros encuentros que le hacen más llevadera su realidad; primero lo escucha buscarla acurrucado bajo su ventana, después lo mira pasar en un carruaje mientras ella emerge del agua del estanque y desnuda lo contempla. Pero sólo ante su amigo fantasma ejerce la expresión del deseo sexual, pues ante los encuentros ocasionales en el lecho matrimonial, ella se siente infiel, además de expresarse como el vínculo a través del que Daniel busca a su primera esposa: “Mi segundo encuentro con Daniel fue idéntico al primero. El mismo anhelo sordo, el mismo abrazo desesperado, el mismo desengaño. Como la vez anterior, quedé tendida, humillada y jadeante” (pp. 66-67).

Otra connotación de la expresión del deseo es como cura para el dolor, que también es una constante en el relato pues parece una herida metafísica que agobia a la protagonista, una latencia que le recuerda que le falta algo, quizá ser reflejada por el otro –ya sea el marido o el amante–, por ello su historia es una constante búsqueda de identidad.

Además, es una constante que parece evolucionar porque en un inicio se presenta como una idea que proviene desde el inconsciente, pero que no le es

---

<sup>90</sup> Vid. *Infra*. Capítulo 3, tema 1. “Símbolos que configuran al plano narrativo” pp. 86-199.

posible abstraer. En complemento a la idea anterior está lo propuesto por Bachelard, quien relaciona al amor con el ardor producido por el fuego, elemento con el que análoga tal sentimiento, ante lo cual es posible inferir que aquel dolor constante en la protagonista es la necesidad de sentir amor, pero este elemento se desarrolla en temas posteriores<sup>91</sup>.

Ahora, abordar lo erótico en la novela es desarrollar uno de los ejes más bastos que se pueden estudiar, pero también es importante señalar que no es pretensión de este apartado profundizar en el tema, esto porque será a través del análisis de símbolos donde se podrá dar un panorama más amplio; así en este momento me parece fundamental mencionar tres elementos en torno al tema. Primero señalar que la expresión erótica surge cuando ella se sumerge por primera vez en el estanque y parece que en ese instante cruza un umbral hacia el plano imaginario, formando su superrealidad y regresa hacia lo real cuando en ese mismo espejo de agua se ahoga su único testigo, Andrés, pues recordemos que de acuerdo con la narradora-protagonista, es la única persona que vio al amante.

El segundo elemento es en cuanto a la descripción de los cuerpos previo y durante el encuentro sexual con el amante; cabe señalar que en la novela se relatan tres actos sexuales, dos entre la protagonista y Daniel, el otro entre ésta y su amigo, el cual se refiere a continuación:

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 tuviera una razón de ser mis brazos y mi cuello y mis piernas” (p. 58)

---

<sup>91</sup> Vid. *Infra*. Capítulo 3, subtema 1.4. “El fuego”, pp. 193-199.

En cambio, con el marido el sentimiento que prevalece es “en el lecho, yo quedé tendida y sollozante, con el pelo adherido a las sienes mojadas, muerta de desaliento y de vergüenza. No traté de moverme, ni siquiera de cubrirme. Me sentía sin valor para morir, sin valor para vivir” (p. 66). Por lo tanto, es posible conjeturar que el hecho erótico depende de la presencia del amante, aunque también es necesario dar la relevancia correspondiente a la presencia de su concuña, pues despierta en la protagonista, un impulso, en apariencia, homosexual<sup>92</sup>, esto basado en la descripción que realiza de ella cuando la sueña “Solo, en medio del desastre, quedaba intacto el rostro de Regina, con su mirada de fuego y sus labios llenos de secretos” (p. 55), además desea tener lo que ella tiene (belleza, vivacidad y al amante).

El tercer elemento es de corte histórico, pues si bien se señaló durante el desarrollo del primer capítulo al contextualizar la obra, es meritorio recordar que para la época en que fue escrita la novela, la sexualidad femenina era tema no descrito abiertamente, pues “la protagonista llega, a partir del reconocimiento del propio cuerpo a una reivindicación del goce sexual femenino, insólito en la tradición narrativa chilena, y que se erigirá como precedente del fenómeno de la novela femenina de los 80 y 90”<sup>93</sup>. Aunado a lo anterior destaca que Bombal es la primera escritora latinoamericana en describir el acto sexual<sup>94</sup>.

Dando continuidad al tema, ya Agosín advierte la importancia que tuvieron los cuentos de hadas para la autora, principalmente los escritos por Cristhian

---

<sup>92</sup> Morales, *op. cit.*, p. 73. Cabe acotar que de acuerdo a la lectura aquí propuesta no se encontraron elementos que permitan fundamentar tal aseveración, pues de acuerdo al análisis de personajes funcionan como complementos y no como objeto de pulsiones sexuales.

<sup>93</sup> Ferreiro, *op. cit.*, p. 261.

<sup>94</sup> Cfr. Guerra en Bombal, *op. cit.*, p. 16.

Andersen, aunque también se ha encontrado la presencia de otros. “These characters were to play a very significant role in Bombal’s novels; the women she imagined in her books were always searching for Prince Charming, like the anonymous woman in *La última niebla*”<sup>95</sup>. Además, al tomar en cuenta algunos elementos, como la presencia fantasmal del amante de la protagonista o los parajes plagados de niebla, se admite la presencia de rasgos fantásticos que permiten esta posible lectura.

Patricia Anne Odber de Baubeta en su artículo “Unhappy ever after: Tan triste como ella and the disconsolate heroine(s) of María Luisa Bombal”, presenta un análisis de coincidencias entre la obra de Juan Carlos Onetti y la autora aludida<sup>96</sup> en esta propuesta de lectura, evidenciando algunos elementos propios de los cuentos de hadas. Referente a *La última niebla* alude de manera directa al cuento “Blancanieves”, esto tras dos escenas. La primera es cuando la protagonista se enfrenta a su imagen ante el espejo y cuestiona su belleza tras haber observado la de Regina; así al percibir su reflejo desata su cabello y siente la necesidad de ser hermosa, acto seguido se sumerge en el estanque, que también tiene la función de espejo, que expone toda su sensualidad y erotismo. Así recuerda a Maléfica y su deseo por poseer el corazón de la princesa.

Otro elemento que me es posible agregar a lo propuesto por Odber refiere a que elige una princesa semejante a la protagonista (y a la escritora), lejos de seleccionar a la rubia o la pelirroja elige a una mujer de cabello oscuro y tez blanca. Entonces, la contraparte o la mala del cuento sería realmente la típica princesa;

---

<sup>95</sup> Agosín, *op. cit.*, p. 27.

<sup>96</sup> Odber, *op. cit.*, p. 56.

con Regina se tiene la presencia de la mujer que derrocha sensualidad y con la primera esposa de Daniel está la rubia angelical.

Esto se enlaza con la segunda escena, que de acuerdo a Odber remite al mismo cuento; se refiere al momento en que la protagonista observa a la joven muerta dentro de un ataúd blanco, cubierta por cristal<sup>97</sup>. Aunque a mi parecer remite a “La bella durmiente” que espera a un príncipe para que la despierte del sueño al que ha sido sometida, esto como un impulso infantil que no puede ser concretado en la realidad moderna, rompiendo de esta manera con el cuento de hadas, porque no habrá quien la despierte de la muerte.

La autora siempre sintió una clara preferencia hacia “La sirenita”, refiriendo que es un cuento que le gustaba releer constantemente<sup>98</sup>. En correspondencia con esto, es posible deducir porque la protagonista de la novela en análisis cobra especial belleza cuando está en el agua, en el estanque, dando la impresión que es al elemento al que pertenece.

Además, entre el cuento de Andersen y *La última niebla* hay otra coincidencia: el desenlace. En la versión original, Ariel se convierte en espuma al no conseguir el amor de Erik, mientras que la protagonista de Bombal queda dominada por la niebla, que presta a todo el ambiente una inmovilidad definitiva.

En cuanto a la probable presencia de un príncipe, no lo hay. La imagen más semejante serían los respectivos amantes, pero realmente no las salvan, pues con el de la protagonista no es posible comprobar o refutar su existencia, pero casi al final de la historia, cuando ella encuentra la casa donde aquella noche tuvo un

---

<sup>97</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>98</sup> Guerra, *op. cit.*, p. 23.

encuentro sexual, le informan que el señor que ahí vivía murió muchos años antes al caer por la escalera; que además se presta a dos lecturas, para la primera es necesario acotar que es una muerte absurda que le quita toda posibilidad de convertirse en héroe o en príncipe; la segunda remite a la caída del hombre moderno, que en un tono trágico se traduce en la imposibilidad de que alguien con tales cualidades exista.

En cambio, el amante de Regina simplemente la abandona sin importarle ser la razón por la que ella se intenta quitar la vida, con esto queda en el mismo plano alejado de un ideal y, sobre todo de un final feliz, reiterando con ello la lectura trágica y mucho más real.

Ante la posibilidad de que Daniel fuera el príncipe en relación a la primera esposa, sería viable porque coincide con la descripción física: alto rubio, fornido que se ocupa de sus tierras y sale de cacería a parajes boscosos; sin embargo, como señalé párrafos atrás, no puede despertar de la muerte a su amada. En cambio, para Odber es visto como un villano, “In Bombal, however, there is never a clear-cut villain; the nearest her narratives have to a villain is the character who should meet the description of hero, that is, the husband<sup>99</sup>”.

De esta manera es posible conjeturar que, si bien hay alusiones a los cuentos de hadas, también muestra una desmitificación de los finales felices; esto también como una posible lectura de lo cotidiano y más cercana a lo trágico. Siguiendo la propuesta de Marchiselli al conjeturar que “en las novelas de la escritora chilena, las protagonistas aparecen como seres frustrados y sin posibilidad de experimentar la felicidad. Desatan anhelos autodestructivos como

---

<sup>99</sup> Odber, *op. cit.*, p. 60.

consecuencia de una vida rutinaria y carente de amor. El acto extremo de salvación y recuperación de la dignidad sin la resignación o el deseo de muerte”<sup>100</sup>, también me parece necesario agregar que la autora muestra la falta de control que las mujeres burguesas (y contemporáneas a la autora) tenían sobre su vida, además de evidenciar que el matrimonio no es ni remotamente sinónimo de felicidad. “Si la mujer sólo es capaz de situarse como objeto de deseo, hay que decir que en *La última niebla* jamás logra acceder a este lugar asignado por la doxa en la legitimidad del matrimonio”<sup>101</sup>.

En este punto me parece importante introducir una idea en torno a una lectura referente a la libertad, la cual es presentada por Alejandra Herrera y Alejandra Watty, que en el análisis sobre los aspectos psicoanalíticos sobre la novela en cuestión, indican que en las “primeras décadas del siglo pasado; cuando casarse significaba ser liberada de la soltería”<sup>102</sup>, ante esto con la interpretación aquí propuesta se derrumba esta premisa, pues la autora exhibe que el grado de control social sobre las féminas las priva, incluso, hasta para decidir el momento de su muerte, parece que sólo el despliegue hacia lo onírico es el camino hacia una posible libertad y no el contraer nupcias.

Cierro este apartado bajo la siguiente cuestión ¿el amor está presente en la novela? Podría pensarse que sí, pero los hechos muestran una visión contraria. En la protagonista está la respuesta, ya que al ser el eje desde el que se analizan el resto de los personajes es posible notar que la relación que tiene con cada uno de ellos no es de amor, ni siquiera con el amante pese a que ella le grita “te amo”

---

<sup>100</sup> Marchiselli, *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>101</sup> Morales, *op. cit.*, p. 70

<sup>102</sup> Herrera y Watty, *op. cit.*, pp. 83-84.



mientras camina por el bosque. De acuerdo al análisis aquí mostrado, el sentimiento que predomina hacia él es el deseo del ejercicio sexual, así que el amigo fantasma sólo es el móvil a través del que hace justicia a su belleza, al tiempo que da sentido a su existencia:

mi amor estaba allí, agazapado detrás de las cosas; todo a mi alrededor estaba saturado de mi sentimiento, todo me hacía tropezar contra un recuerdo. El bosque porque durante años pasé allí mi melancolía y mi ilusión; el estanque, porque, desde su borde, divisé, un día, a mi amigo, mientras me bañaba; el fuego de la chimenea, porque en él surgía para mí cada noche su imagen (p.72).

Concebir que hay amor entre ella y Daniel sería una falacia, él la utiliza como remplazo de su primera mujer y ella ni siquiera explica las razones por las que se han casado, además se siente humillada después de los encuentros sexuales. Entre Felipe y Regina, tampoco, pues ella tiene un amante que no la ama, pues la abandona permitiéndole quitarse la vida. Por ello la protagonista no deja de sentir dolor, pues como parte de su identidad también busca el amor y no lo encuentra.

De esta manera, la protagonista pareciera debatirse entre los cuentos de hadas, como una niña que espera al príncipe, y una realidad lacerante, de una mujer atrapada en un matrimonio donde la única manera de acceder a su deseo es a través de la ensoñación. De ahí que su ejercicio erótico quede en el plano de la superrealidad.

### **2.3. La dualidad Daniel – Felipe y los dos amantes**

Como se mencionó durante la introducción al análisis de los personajes, el estudio de los hombres no ha sido abordado por la crítica especializada, sólo se han realizado pequeñas alusiones a ellos a modo de complementar lo femenino; desde

la perspectiva del doble resulta imprescindible mencionar sus cualidades, porque no solamente se complementan, sino contrastan al darse identidad como actantes. En ellos también es posible localizar la situación de la masculinidad en la época en que fue escrita la novela, al tiempo que se puede asegurar que el amor y la felicidad para ellos también están negados.

a) Daniel es descrito de manera displicente por la protagonista, que enuncia “este cuerpo grande y un poco torpe yo también lo conozco de memoria” (p. 48), quizá como respuesta a la indiferencia con que éste la trata. Es un viudo que añora a su primera esposa, que teme a la soledad y a los fantasmas. De igual manera se sabe desde la voz de la narradora que busca a la difunta en el cuerpo de su prima, al grado de hacerla que se peine igual. Se ocupa de las actividades de la hacienda.

b) De Felipe se sabe poco, está casado y de la relación entre ellos no hay datos, lo crucial es la presencia del amante. Sin embargo, hay una escena muy significativa, cuando él y su esposa visitan a Daniel y a la protagonista, los acompaña un amigo, entonces mientras Regina toca el piano “Detrás de ella, su marido y el mío fuman sin escucharla” (p. 52), es en ese momento donde se muestra la dualidad entre los hermanos, pues se asume que el trato hacia las esposas es el mismo. Así, es posible inferir que la situación de ambas mujeres debe ser similar en cuanto al ejercicio de su sexualidad.

c) El amante de Regina, éste es el primero que aparece en escena “Él, un muchacho alto y muy moreno” (p. 50), su presencia perturba inmediatamente a la protagonista, que lo describe “lleva la camisa entreabierta y de su pecho se desprende un olor a avellanas y a sudor de hombre limpio y fuerte” (p. 51). Él

tampoco tiene nombre, rasgo que comparte con su doble, con el otro amante en la historia.

d) El amante de la protagonista se presenta a mitad de la noche, entre la niebla, es descrito como un joven de “ojos muy claros en un rostro moreno y una de sus cejas levemente arqueada” (p. 57), con un aspecto que cataloga como sobrenatural, piel oscura, vello castaño, piernas largas, hombros rectos, caderas estrechas, “su carne huele a fruta, a vegetal” (p.58).

Del primer amante hay elementos en el texto que permiten asegurar que existe, porque interactúa con los otros personajes, pero del segundo no hay más pruebas que una casa vieja, un retrato en la pared y el testimonio del mayordomo al decir que murió años antes. Así que por esto es posible considerarlo un doble, uno que es creado como réplica de otro y tiene como objeto comportarse igual, en cuestión de hacer sentir deseada sexualmente a una mujer.

La protagonista lo dota con características de un hombre celoso, por ello imagina las escenas de reclamos al que supuestamente él la somete por estar con Daniel, al grado de que a través de uno de los metarrelatos ella le explica que si bien tuvo sexo con el marido no le fue infiel, porque su marido buscaba en ella a su difunta esposa.

También destaca que otorga al amante características de príncipe que rescata a la doncella en apuros, esto cuando sugiere que él la espera agazapado bajo su ventana, además aparece en medio de un ventarrón que derrumba los nogales “Traía los cabellos revueltos y el cuello del gabán muy subido. Pero yo lo reconocí y me desplomé a sus pies. Entonces él me cargó en sus brazos y me llevó así, desvanecida, en la tarde de viento... Desde aquel día no me ha vuelto a

dejar” (p. 61). Con ello resulta notorio que el nivel donde habita es en el ficticio, pero ella al creerlo real lo transforma en una superrealidad.

Así, es posible conjeturar que la supuesta presencia del amante, aunque sea sólo en el plano de las ideas o la imaginación, es la que da sentido a la existencia de la protagonista. Esta lectura se sostiene en que posterior a que ella no encuentra forma de probar la presencia de éste, por ello lo da por muerto, pero su recuerdo la atormenta porque lo siente escondido en todo lo que la rodea. Entonces, la idea de existencia y el sentido de ésta, cae completamente sobre él, así como de su presencia (física o no).

¡Oh, no! ¡Yo no puedo olvidar!

Y si llegara a olvidar, ¿cómo haría para vivir?

Bien sé ahora que los seres, las cosas, los días, no me son soportables sino vistos a través del estado de vida que me crea mi pasión. Mi amante es para mí más que un amor, es mi razón de ser, mi ayer, mi hoy, mi mañana (p 72).

Finalmente, destaco que Daniel y Felipe representan al estereotipo de hombre contemporáneo a la autora y que probablemente se les consideraba como buenos candidatos al matrimonio. Jóvenes con rasgos extranjeros (rubios y de ojos claros), con propiedades en el campo y en la ciudad, ocupados en sus jornadas laborales, casados con mujeres hermosas que permanecen atentas al cuidado del hogar y que, además, les pertenecen como si fueran una posesión más, a la que ni siquiera es necesario cuidar.

Con esto, la autora también exhibe la imposibilidad de que sean felices, pues su honor es vulnerado ante la infidelidad de sus esposas con seres que van más hacia un estereotipo criollo. ¿Cómo van a recuperar la dignidad ante la sociedad? No pueden, porque ellas no logran suicidarse. Posterior a que Regina

se da un balazo, la actitud de Felipe parece ser de decepción ante el fallido intento:

No está pálido, ni desgredado, ni tiene los párpados hinchados ni las ojeras del que ha llorado. No. Le pasa algo peor que todo eso. Lleva en la cara una expresión indefinible que es trágica, pero que no se adivina a que sentimiento responde. La voz es fría, opaca:

–Se ha pegado un tiro. Puede que vida. Un gemido, luego pausa. [...]

Con gesto sonámbulo el hijo la sostiene, sin inmutarse, como si estuviera compadeciendo a otro... (p. 72-73).

Aquí los aspectos positivos se inclinan hacia Daniel, pues el supuesto encuentro sexual de su esposa no es conocido por nadie; esto lo deja como un héroe que salvó a una joven de un destino de soltería, pero él no la ama. Entonces, como lectura hasta este punto, es posible afirmar que en la modernidad el amor y la felicidad no está al alcance de nadie, sin distinción de género.

## CAPÍTULO 3. DECODIFICACIÓN DE LOS SÍMBOLOS

### 1. Símbolos que configuran al plano narrativo

El esbozo de los personajes evidenció la presencia de ambientes que los complementan, dichos escenarios están compuestos por símbolos<sup>1</sup> cargados de elementos surrealistas y la decodificación de éstos permite un análisis que configura la lectura onírica aquí descrita. Las herramientas teóricas que tomé como referencia fueron clasificadas en tres estratos, el primero de ellos parte del carácter consensual de las imágenes presentes en *La última niebla*, esto a través de un análisis de símbolos en distintos compendios; el segundo remite a lo propuesto por Gaston Bachelard en sus tratados acerca de los elementos naturales; el tercero se sustenta en lo descrito en estudios correspondientes al periodo vanguardista aquí aludido, así como aquellos textos críticos que han estudiado esta temática en la obra analizada, los cuales, cabe advertir, son pocos<sup>2</sup> y ninguno ha profundizado en el análisis aquí propuesto.

Los símbolos en la novela de Bombal son vastos y constantes, propios de la prosa poética que la caracteriza. Para la decodificación se agruparon en cuatro

---

<sup>1</sup> De manera general el símbolo es considerado en este trabajo de investigación como aquella representación que posee significado por convención o asociación dictada por una carga semántica desde lo histórico contextual; por ello se denomina como símbolo surrealista a los elementos que presentan rasgos propios de esta vanguardia, descrita en el capítulo primero (como lo es la yuxtaposición de elementos, lo onírico y algunos objetos constantes en la plástica, la literatura y el cine). Cfr. José Jiménez, *La imagen surrealista*.

<sup>2</sup> Cfr. Marchiselli en su artículo "Un análisis comparativo: Los personajes femeninos de *La última niebla* y *La amortajada* de María Luisa Bombal y *Susana San Juan* de Juan Rulfo" propone ciertas analogías entre el agua y el estado anímico de las mujeres protagonistas; Patricia Anne Obser de Baebeta en "Unhappy ever after: <<Tan triste como ella>> and the disconsolate heroine(s) of María Luisa Bombal" alude a la imagen del espejo como verdad; Alberto Rabago es el autor que trata con mayor profundidad los "Elementos surrealistas en la *Última niebla*" enfocándose en la niebla; Ana María Llorba es quien distingue a través de los elementos naturales la realidad y la ensoñación, esto en su artículo "El mundo mágico de María Luisa Bombal"; y Celeste Kostopulus en *The Lyrical vision of Maria Luisa Bombal*. Todas, obras ya citadas.

elementos, agua, tierra, aire y fuego. Esto, posterior a la revisión crítica en torno al texto en los que si bien se ubicaron alusiones constantes no fue posible localizar un análisis profundo de significados. Solamente Llurva en su artículo acerca del mundo mágico de Bombal señala superficialmente la relación entre los símbolos oníricos con la naturaleza, al indicar que los “elementos formales como la niebla, la lluvia, el fuego, los espejos, el agua, el murmullo del follaje, la tormenta, el paisaje o la música constituyen el nexo –en tanto que elementos sofrónicos– entre la realidad y la ensoñación y componen los símbolos de las pasiones, angustias y desilusiones de los actantes. Son expresiones de la interioridad.”<sup>3</sup>

Al calificarlos acertadamente como parte de la sofrología les proporciona carácter de movilidad, pues al dar por hecho que tienen acción psíquica sobre la protagonista da pauta a la relevancia de su estudio, al grado que con el análisis aquí presentado se puede observar el efecto determinante que ejercen sobre ella y su relación con el entorno. Así, partiendo de esta premisa se propone el siguiente análisis.

### **1.1. El agua**

Si hay un elemento dominante en *La última niebla*, innegablemente es el agua. Su relevancia se manifiesta desde la primera línea, donde anuncia el ambiente que rige la historia: un vendaval, que si bien no es una constante en la novela sí la determina. La presencia de este elemento no se contiene en este primer símbolo, sino que se vuelve un motivo itinerante –entendido como un rasgo característico que se repite en la obra– que anuncia los cambios en la historia, que

---

<sup>3</sup> Llurva, *op. cit.*, p. 3.

someramente han sido señalados como “fuerza del destino que todo lo arrasa”<sup>4</sup>. La niebla, el estanque y la lluvia son algunas de sus formas latentes en el texto, mismas que en este apartado se decodifican con el fin de relacionarlas con otros elementos; para ello se parte de la premisa general que considera a esta forma líquida como agente de transformación, ante ella nada puede permanecer como inamovible.

León Deneb propone tres características primordiales del agua: su carácter vital, la función purificadora y su acción regeneradora<sup>5</sup>, a esta clasificación, Chevalier y Gheerbrant la nombran tema dominante<sup>6</sup>, señalando con esto la coincidencia existente en la mayoría de las culturas antiguas. Ahora, si bien en diversas cosmogonías del mundo es considerada como origen<sup>7</sup> también es necesario señalar otro rasgo fundamental, su innegable connotación funesta de destrucción, pues representa “el cosmos de la muerte”<sup>8</sup>, al cual se refiere Gaston Bachelard por tener una mayor presencia en la noche, donde se oculta lo funesto.

Entre este carácter ambivalente estriba la lectura general de *La última niebla*, que evidentemente no se aparta de manera concisa de las significaciones judeocristianas, con la alusión al bautismo como ablución y renacer a partir de ello e, incluso, al carácter erótico; aunque también hay un dejo de destrucción con el diluvio, que en el texto refiere sólo a la lluvia y la niebla como antecesores de momentos de transformación para la protagonista.

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 4.

<sup>5</sup> León Deneb, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Biblioteca, 2001, p. 39.

<sup>6</sup> Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, *Diccionario de los símbolos*, España: Herder, 2009, p. 52

<sup>7</sup> Deneb, *op. cit.*, p. 40.

<sup>8</sup> Gaston Bachelard, *El agua y los sueños*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, p. 121.



Pero ¿qué manifiesta? De manera general el agua refiere al espíritu, a la esencia, al deseo, pues “es el símbolo de las energías inconscientes, de las potencias informes del alma, de las motivaciones secretas y desconocidas”<sup>9</sup>, pero en el texto de Bombal toma mayor especificidad al encaminarse hacia el renacer como parte informal, dinámica y causante de feminidad del espíritu<sup>10</sup>. Al decodificar la presencia de este elemento en la novela, también se descifra la esencia misma de la protagonista, ella es una mujer de agua y pertenece a este elemento, al grado que la presencia del líquido parece determinarla.

La relación que guarda el agua con lo onírico es que da sentido de existencia a la protagonista, al crear a través de esta materia al amante, como reflejo de su necesidad por ser reconocida y deseada. Así da una lectura de lo onírico desde los elementos propuestos por Bachelard, quien señala que “ciertas formas nacidas del agua tienen más atractivos, más insistencia, más consistencia: porque intervienen ensoñaciones más materiales y más profundas porque nuestro ser íntimo se compromete más a fondo, porque nuestra imaginación sueña, más de cerca, con los actos creadores”<sup>11</sup>, ahí es donde se manifiesta el sueño y la ensoñación, ambas como parte del anhelo que impacta el devenir cotidiano de la protagonista, formando la superrealidad descrita por Breton.

En cuanto a la relevancia de descifrar los distintos matices del agua como símbolo queda expresa en la idea propuesta por Deneb, quien concibe a esta

---

<sup>9</sup> Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 60. En este aspecto también ha sido denominada como el símbolo de las energías inconscientes por Udo Becker, *Enciclopedia de los símbolos*, Barcelona: Océano, 2000, p. 17.

<sup>10</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005, p. 69.

<sup>11</sup> Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 34.

forma de la materia como el alma, que “se convierte en lo que mira”<sup>12</sup>, por lo tanto, al tomar en cuenta que la protagonista no tiene nombre y que sólo conocemos su historia a través de ella, porque es la narradora, lo que observamos es su esencia que comparte a través del discurso, esto aunado a la premisa de que ella es una mujer creada y controlada por la presencia líquida.

De esta manera, “el agua se transforma así, poco a poco, en una contemplación que se profundiza, en un elemento de la imaginación materializante”<sup>13</sup>, ahí es donde nace el amante como expresión de plenitud de vida, porque “el agua agrupando las imágenes, disolviendo las sustancias, ayuda a la imaginación en su tarea de desobjetivación, de asimilación”<sup>14</sup>, lo que la protagonista deseaba es significar a través del otro, necesitaba que la reconocieran como mujer joven, hermosa, deseada. Entonces ante la presencia líquida crea a su ideal, al amigo sin nombre, además, posterior a sumergirse en el estanque, ella renace, se convierte en un ser erótico, pero triste<sup>15</sup> porque sólo hay un encuentro con el ser anhelado, así el agua también puede ser vista como elemento melancólico<sup>16</sup>, como elemento de desesperación<sup>17</sup>, pero depende del recipiente que la contenga o la libertad en la que se encuentre para significar, el análisis de esto es lo que se presenta a continuación.

### **1.1.1. Agua que nubla el paisaje: el vendaval y la lluvia**

---

<sup>12</sup> Deneb, *op. cit.*, p. 39.

<sup>13</sup> Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 22.

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 23.

<sup>15</sup> En este punto cabe acotar, que la tristeza es una lectura personal, pues el único encuentro con el amante también puede ser visto como realización del amor, aunque se guarde la salvedad de ser un instante onírico o real en la trama.

<sup>16</sup> Cfr. Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 122.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 124.

La historia inicia con “El vendaval de la noche anterior había remojado las tejas de la vieja casa de campo. Cuando llegamos, la lluvia goteaba por todos los cuartos” (p.47), no fue un simple viento que acompañara a la llovizna, sino la presencia de una tormenta proveniente del mar, aquí podría entenderse que las aguas marinas son el origen de la vida, pero también su salinidad denota que conservan de la putrefacción aquello que albergan, quizá esto es lo que dio origen y permanencia a un matrimonio no deseado entre Daniel y su prima, elemento central de la historia en *La última niebla*.

El vendaval es la imagen funesta que sirve como presagio a la pareja de primos que contraen matrimonio a la mañana siguiente de esta tormenta, llegan a un panorama desdibujado, a una casa de campo donde “la lluvia goteaba en todos los cuartos” (p. 47). Entonces la novela de Bombal recuerda a los escenarios del Romanticismo<sup>18</sup>, donde el ambiente influye sobre el estado anímico de los personajes; si llueve en el exterior, también en el interior del actante. De esta manera transcurre la cena en la noche de bodas, discuten ante el hastío que siente él por ella, el cual se refleja ante la pregunta de Daniel “-¿Para qué nos casamos?” (p. 49), la escena termina en lágrimas, mientras afuera llueve. “Al entrar en el dormitorio [que un año antes compartía con la primera esposa], suelta la lámpara y vuelve rápidamente la cabeza, a la par que una especie de ronquido que no alcanza a reprimir le desgarró la garganta. Le miro extrañada. Tardo un segundo en comprender que está llorando<sup>19</sup>” (p. 49).

---

<sup>18</sup> Entendido bajo las características: “el imperio de la noche, el sueño y la muerte”, definición de romanticismo en Patxi Lanceros, *La herida trágica*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1997. p. 83.

<sup>19</sup> Cabe señalar que Daniel llora al haber perdido el amor, mientras que la protagonista parece diluirse en lágrimas interiores por no encontrar quien la refleje. Por ejemplo, en el siguiente fragmento “Y en el

Un significado similar a la lluvia-lágrimas se hace presente en la novela, pero con una connotación más encaminada hacia la melancolía: “Me recuesto entonces sobre los peldaños de la escalinata y me consuelo, pensando en que la llovizna que me salpica el rostro es la misma que está aleteando contra el pecho de mi amigo o resbalando por los cristales de su ventana” (p. 65). Ella espera noticias del amante, pero nunca llegan.

Bajo este contexto, cabe señalar que la presencia de la lluvia significa la agitación de las aguas inferiores con las superiores<sup>20</sup>, las primeras pertenecen a los lagos, ríos, estanques y al mar, ellas simbolizan al espíritu; las segundas son las manifestaciones de llovizna, las que azotan a la realidad. Así, en la novela, su presencia arrebató la tranquilidad del alma, destruye sueños y lo modifica todo, tiñendo de melancolía la historia, contraponiéndose a la imagen de fecundidad y benevolencia de Dios, pues para ello requiere la presencia del amor<sup>21</sup>, pero este sentimiento, como ya se explicó, es un elemento ausente en la novela<sup>22</sup>.

Lo anterior se reitera cuando se presenta nuevamente la lluvia en la historia, la tarde en que ella traiciona a su amante al compartirse sexualmente con el marido. Después de una escena jadeante en la que termina humillada porque percibe que su cuerpo es el medio a través del que Daniel busca a su difunta esposa, siente la apremiante necesidad de explicar a su amigo-fantasma lo

---

momento en que sentía cierto extraño nudo retorcerse en mi garganta, hasta sofocarme, la lluvia empezaba a caer. Se apoderaba entonces de mí el mismo bienestar del primer día. Me parecía sentir el agua resbalar dulcemente a lo largo de mis sienes afiebradas y sobre mi pecho repleto de sollozos” (p. 68), esto ocurre durante el segundo encuentro sexual con el marido, en el que la protagonista es consciente de que, a través de su cuerpo, su esposo busca a la mujer que amó y que murió unos meses después de la boda.

<sup>20</sup> Cirlot, *op. cit.*, p. 70.

<sup>21</sup> Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 59.

<sup>22</sup> *Vid. Supra*. Capítulo 2, subtema 2.2. “La protagonista, entre el deseo, lo erótico y los cuentos de hadas”, pp. 73-81.

ocurrido, “Mi querido, mi torpe amante, obligándome a definir y a explicar, das carácter y cuerpo de infidelidad a un breve capricho de verano” (p. 66).

Mientras discurre su relato escucha la primera lluvia del verano, en un primer momento el sonido le trae paz, pero como se advirtió en líneas anteriores, el agua es transformación y su presencia remueve todo, es el prelude de nuevas lágrimas; la tranquila escena en la que ella reposa sobre su lecho “fuera crecía y se esparcía el murmullo de la lluvia, como si ésta multiplicara cada una de sus hebras de plata. Un soplo de brisa hacía palpar las sedas de las ventanas” (p. 67), es también el precedente al momento asfixiante en el que intenta salir de casa a mitad de la noche y su marido la confronta, la discusión se desborda en la falta de pruebas sobre el misterioso hombre que la sedujo alguna vez en la ciudad, entonces, como acto reflejo, la probable inexistencia del otro pone en duda la propia.

### **1.1.2. Aguas creadoras: el río, el espejo, el estanque y la fuente**

La imagen del río es aludida dos veces en el relato, la primera de ellas durante la noche de bodas cuando Daniel confiesa: “Hasta los ocho años, nos bañaron a un tiempo en la misma bañera. Luego, verano tras verano, ocultos de bruces en la maleza, Felipe y yo hemos acechado y visto zambullirse en el río, a todas las muchachas<sup>23</sup> de la familia” (p. 48). Si bien es posible detectar un sesgo de inocencia propio de la infancia, porque las féminas confiadas en la convivencia ignoran la presencia masculina, también anuncia el deseo propio de la juventud, al

---

<sup>23</sup> En esta imagen recuerda a las ninfas, hijas de los ríos. Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 885.

representar la existencia humana que fluctúa entre sentimientos y lo efímero<sup>24</sup>. Éste quizá es el único momento donde la protagonista es deseada, antes del matrimonio.

En la novela, el conflicto se presenta cuando aquello que se quiere es obtenido, el cuerpo de la jovial muchacha del río es el de la mujer con la que está casado, pero ya no es de su agrado, pues la discusión entre la protagonista y su esposo refleja la carencia del deseo “No necesito ni siquiera desnudarte. De ti conozco hasta la cicatriz de tu operación de apendicitis” (p. 48), le dice Daniel. Entonces, el río adquiere una segunda connotación, el paso del tiempo y de la vida<sup>25</sup>; el decurso de aquella corriente de agua parece que arrastró a los jóvenes hacia un matrimonio carente de amor.

Durante la segunda alusión a las aguas corrientes se regresa al primer significado, ella yace en el lecho matrimonial una tarde de verano, después de un encuentro sexual con el marido “un murmullo leve, levísimo, empezó a mecarme, mientras una delicada frescura con olor a río se infiltraba en el cuarto” (p. 67), la desnudez parece traer a la memoria otro tiempo donde existió el deseo y aquella tarde despertó, pero es efímero, sólo es recuerdo pues no hay presencia física del agua, sólo la evocación de ésta, como un reflejo, por ello la siguiente imagen a analizar es el espejo.

Generalmente, el espejo es comprendido como “la verdad<sup>26</sup>, la sinceridad, el contenido del corazón y de la conciencia”<sup>27</sup>. En el texto estas connotaciones se

---

<sup>24</sup> Cfr. Becker, *op. cit.*, p. 273.

<sup>25</sup> Jack Tresidder, *Diccionario de los símbolos*, Ciudad de México: Editorial Tomo, 2003, p. 203.

<sup>26</sup> De esta manera también es contemplado por la tradición japonesa, Cfr. Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 474.

hacen latentes al inicio de la novela, cuando la protagonista encuentra a los amantes (Regina y su amigo) y huye de ellos dirigiéndose a su alcoba, ya estando dentro de esta habitación, enuncia “Me miro al espejo atentamente y compruebo angustiada que mis cabellos han perdido ese leve tinte rojo<sup>28</sup> que les comunicaba un extraño fulgor cuando sacudía la cabeza” (p. 51), entonces al confrontar su reflejo toma conciencia de su condición: ausente de algo que la apasione, lejos del amor, “pues se revela disolviendo las imágenes que aceptara en el pasado o para anular distancias de lo que un día estuvo frente a él y ahora se halla en la lejanía”<sup>29</sup>, por eso recuerda ese matiz en su cabellera<sup>30</sup>.

En este punto es pertinente retomar las constantes alusiones que hace a los cuentos de hadas y justamente esta imagen remite a “Blancanieves”. Es la madrastra la que observa su reflejo ante la implacable necesidad de sentirse hermosa, pero también es el espejo el que revela la existencia de una joven que la supera en belleza y juventud, de ahí la necesidad de matarla. Además, Patricia Obder señala una segunda alusión a esta idea, la cual se da posterior al segundo encuentro sexual con el marido, cuando éste le da a beber “todos los fresales del bosque diluidos en un helado jarabe” (p. 67), que recuerda a una poción mágica,

---

<sup>27</sup> *Ídem.*

<sup>28</sup> Este color, símbolo de la pasión se presenta en tres momentos distintos, el primero es con las alas de un ave que cruza el cielo mientras la protagonista está en el bosque; el segundo refiere al cabello, que como se verá más adelante es símbolo de la libertad y la sensualidad y; tercero, los atardeceres que no puede opacar la niebla. En la triada de alusiones comparte el significado.

<sup>29</sup> Cirlot, *op. cit.*, p. 201.

<sup>30</sup> Que también recuerda al verso bretoniano “mujer de cabellera de fuego” del poema “Unión libre”, la sensualidad de esta fémina es más parecida a Regina, quien es configurada como un ideal para la protagonista pues funge como detonante-reflejo del deseo.

“in a crystal glass, very much the kind of thing we might expect to find in a fairy tale, a magic potion”<sup>31</sup>.

Así, “el símbolo del espejo remite a la certeza, aunque hecha de fugacidad y apariencia, de la posesión de nuestro propio ser, pero, por su ambigüedad, alude al mismo tiempo a la fascinación y al terror que experimentamos ante nuestras imágenes inconscientes”<sup>32</sup>; en la novela, la protagonista reconoce la belleza de Regina, en el cuento ocurre lo mismo: a través de este símbolo se revela la existencia del otro, del que se desea ser.

Otra escena en la que se hacen presentes los espejos guarda una connotación más dirigida hacia la memoria del inconsciente<sup>33</sup> a través de la analogía espejo-agua, donde la protagonista se revela como mujer-agua. “La alcoba quedó sumida en un crepúsculo azulado en donde los espejos, brillando como aguas apretadas, hacían pensar en un reguero de claras charcas” (p. 67), esto precede al segundo momento<sup>34</sup> de mayor felicidad en el relato “hacía meses que no me sentía envuelta en tan divina y animal felicidad” (p. 67), así revela su esencia, su composición, ella parece ser ese reguero de claras charcas, que muestran al personaje multifacético del que se habló temas atrás<sup>35</sup> e incluso alude a la trama, compuesta por metarrelatos que corresponden a sus deseos, al imaginario, a la ensoñación, a la estructura arbórea.

---

<sup>31</sup> Obder, *op. cit.*, p. 55.

<sup>32</sup> *Ibidem*.

<sup>33</sup> Cirlot, *op. cit.*, p. 201.

<sup>34</sup> El primero fue el encuentro con el amante, que si bien no lo expresa en aquel instante sí reafirma su existencia a través de él, esto siguiendo la lectura aquí postulada de la ausencia del amor y la búsqueda de la identidad en que se le reconozca como una mujer hermosa, además de existir.

<sup>35</sup> *Vid. Supra*. Capítulo 2, subtema 2.1. “Las mujeres como reflejo y complementariedad”, pp. 59-73.



En cuanto a la imagen del crepúsculo azulado es pertinente profundizar en su carga simbólica, ya que en un primer momento es posible decodificarlo como el preludio a la oscuridad, pero la presencia del color azul lo hace adquirir nuevos matices. Biedermann lo señala como referente de la espiritualidad y a la contemplación<sup>36</sup>, idea que enfatiza el momento de tranquilidad por el que pasa la protagonista; sin embargo, Tresidder indica que por los vínculos idiomáticos (con la lengua inglesa, blue) adquiere una connotación de melancolía<sup>37</sup>, lo cual coincide más con la lectura aquí presentada, sobre todo ante la presencia del agua que refleja el estado anímico de la protagonista, un sentimiento ambivalente; la felicidad obtenida al sentirse satisfecha ante el reconocimiento de su cuerpo, contra la ausencia de cariño, pues sabe que su cuerpo fue el móvil de búsqueda de la primera esposa.

Otro significado del espejo también es aquel que lo refiere como la inteligencia creadora que revela la identidad<sup>38</sup> que posee un significado adivinatorio, provocando visiones<sup>39</sup> y esto me permite proponer que la gestación del amante se da cuando la protagonista observa su reflejo, escena descrita párrafos arriba. Explico, como antecedente a este suceso, el personaje principal, se confrontó con la muerte al visitar a la mujer que yacía en un ataúd blanco, entonces sintió la necesidad de salir corriendo y gritar en el bosque “¡Yo existo, yo existo! [...] y soy bella y feliz” (p. 51), pero vale apuntar que el marido no reconoce tal belleza, así cuando llega a su casa se encuentra entre las sombras a Regina,

---

<sup>36</sup> Hans Biedermann, *Diccionario de símbolos*, Madrid: Paidós, 1993, p. 55.

<sup>37</sup> Tresidder y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 31.

<sup>38</sup> Cfr. Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 475.

<sup>39</sup> Cfr. Biederman, *op. cit.*, p. 178.

quien encarna la pasión, en una escena que revela una situación amorosa fuera del matrimonio. La pareja entre penumbras es la respuesta a lo que ella necesita: un amante. “Ante el espejo de mi cuarto desato mis cabellos, mis cabellos también sombríos” (p. 51). Ahí podría entrar en juego el inconsciente y crear a un hombre muy similar (físicamente) al amigo de su cuñada.

Lo anterior puede sustentarse en una propuesta de Becker, quien indica que, en el Medioevo y el Renacimiento, de acuerdo a la plástica, el espejo tiene dos connotaciones, la primera hacia los placeres carnales; la segunda hacia lo religioso y lo gestante, porque Dios se refleja en éste mientras María lo mira y así se concibe a Jesucristo.<sup>40</sup> Siguiendo esta lectura, el encuentro con la pareja (Regina-amante) y la reflexión ante el reflejo es el momento de concepción del amigo fantasma.

Una última connotación que se encuentra hacia el espejo es considerar a los reflejos como memoria, esto se muestra cuando la protagonista se cuestiona “¿Cuánto, cuánto tiempo necesitaré para que todos estos reflejos se borren, sean reemplazados por otros reflejos?” (p. 72), interrogante que surge cuando no puede comprobar la existencia de su amante, no recuerda su voz y el supuesto testigo del encuentro en el estaque, Andrés, se ahogó; entonces ella da por muerto a aquel misterioso hombre. Aunque también cabe señalar una segunda lectura de esto, pues parece que ella reconoce que no es real, que es sólo una imagen creada.

Continuando con el análisis de las aguas creadoras, está la presencia del estanque, el cual posee cinco aristas a decodificar: es una puerta entre el

---

<sup>40</sup> Cfr. Becker, *op. cit.*, p. 128.

consiente y el inconsciente; desde la ensoñación es un plasma del que nace vida; remite al periodo de gestación del amante; en él se da la inmersión como renacer y despertar; finalmente, sus aguas son masculinas. Para conjeturar estos ejes se tomó en cuenta que la protagonista describe que se sumerge dos veces en estas concentraciones líquidas, la primera de ellas días después de su boda, la segunda diez años después, el día de su aniversario.

Al contemplar que la imagen del estanque remite, como lo refiere Bachelard, al agua dormida, al fondo de la memoria<sup>41</sup>, donde reposa lo que se conoce del mundo, es ante la presencia de ésta donde el ser se configura pasando de un estado de conciencia a uno de inconciencia. Esta idea puede sustentarse cuando la narradora protagonista describe, en la segunda inmersión, cómo es el mundo que contempla debajo del agua:

A menudo no queda de mí en la superficie más que un vago remolino; yo me he hundido en un mundo misterioso donde el tiempo parece detenerse bruscamente, donde la luz pesa como una sustancia fosforescente, donde cada uno de mis movimientos adquiere sabias y felinas lentitudes y yo exploro minuciosamente los repliegues de ese antro de silencio. Recojo extrañas caracolas, cristales que al traer a nuestro elemento se convierten en guijarros negruzcos e informes. Remuevo piedras bajo las cuales duermen o se revuelven miles de criaturas atolondradas y escurridizas (p. 62-63).

Bajo esta lectura, el estanque también puede ser visto como espejo, a través del que la protagonista pasa de lo que comúnmente conoce hacia lo que imagina<sup>42</sup>, además la ausencia del tiempo y que lo contempla como otro mundo dan connotaciones hacia lo onírico; también a lo surrealista, por los símbolos que en él habitan, aunado a la yuxtaposición de características propias de la

---

<sup>41</sup> Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 295.

<sup>42</sup> Este motivo en la lectura recuerda a *Alicia en el país de las maravillas* que al pasar por el espejo entra a un mundo que ha sido interpretado como el de los sueños o el inconsciente mismo.

prosopopeya y que acorde a la lectura aquí propuesta son un elemento primordial de la vanguardia aludida<sup>43</sup>.

Primero, la presencia del remolino que deja al sumergirse remite al abandono del mundo real, para entrar al suyo; este espiral, simbólicamente, implica problemas o convulsiones<sup>44</sup>, además del hundimiento en las aguas de la muerte<sup>45</sup>, con ello es posible contemplar el hastío que siente por lo cotidiano, por las situaciones que la colocan en conflicto y si a esto se agrega que entra en líquidos mortíferos basta advertir que no hacen efecto en ella, sino en los otros, como el caso de Andrés, el hijo del jardinero, a quien se hará alusión cuando se describa lo funesto del estanque. Desde aquí se advierte que el agua y la niebla tienen un carácter deletéreo, pero no la matan porque ella pertenece a este líquido.

Otro elemento encontrado en la segunda inmersión es la caracola, la cual no parece un elemento común en una masa de agua dulce, denotando un rasgo surrealista que muestra lo onírico, donde todo es posible. De esta manera, su semejanza con la concha permite vincularla como signo de concepción y la fecundidad, basado en su asociación a la vulva, aunque también remite a la introspección o retracción<sup>46</sup>. Con esto refuerza dos ideas, la primera es que al sumergirse la protagonista se retrae a su mundo; la segunda reafirma el carácter erótico de este elemento. En tanto, desde el simbolismo cristiano se le considera

---

<sup>43</sup> “El surrealismo establece en su funcionamiento, ya desde su origen, un procedimiento de mezcla, de amalgama, de superposición de materiales, con vistas a un objeto propio” Jiménez, *El surrealismo y el sueño*, p. 16.

<sup>44</sup> Cfr. Biedermann, *op. cit.*, p. 19.

<sup>45</sup> *Ibidem*, p. 180

<sup>46</sup> Cfr. Tresidder, *op. cit.*, p. 64.

como una tumba que abraza al espíritu antes de que pueda resucitar<sup>47</sup>, lo cual confirma que ella y su esencia pertenecen a este universo onírico.

Un elemento más presente en esta inmersión son los cristales que recoge del fondo y que al sacarlos del agua se convierten en piedras oscuras. Así, es posible contemplarlos como reflejos<sup>48</sup> que refieren a la perfección espiritual pues representan la noción de mirar más allá del mundo material<sup>49</sup>. En el caso de la novela reafirman que la protagonista pertenece a este universo líquido y que fuera de él todo pierde su apariencia ideal, de ahí que ante la luz de lo real sean simples rocas. En concordancia con la lectura de los cuentos de hadas, vale mencionar las zapatillas de Cenicienta, que al ser de este material le dan la posibilidad de acceder a otro mundo alejado de la crueldad de sus hermanastras, al tiempo que reflejan una vida idílica.

Ahora, los guijarros que remueve en el fondo remiten, en la cultura cristiana específicamente, a la lapidación como forma de castigo por inmoralidad<sup>50</sup>, esto es posible interpretarlo como los preceptos sociales que la obligan a cumplir con un rol femenino que no la satisface. Entonces, al deponer a estas pequeñas rocas libera criaturas escurridizas que, si bien no remiten de manera literal a los peces, sí aluden a ellos en características, ya Tresidder indica la vinculación que tienen hacia la felicidad sexual<sup>51</sup> son el contenido vivo de las capas profundas de la personalidad y para el psicoanálisis es la alusión disimulada al falo<sup>52</sup>. Por lo tanto,

---

<sup>47</sup> Cfr. Biedermann, *op. cit.*, p. 121.

<sup>48</sup> *Ibidem*, p. 118.

<sup>49</sup> Cfr. Tresidder, *op. cit.*, p. 69.

<sup>50</sup> Cfr. Biedermann, *op. cit.*, p. 373.

<sup>51</sup> Cfr. Tresidder, *op. cit.*, p. 185.

<sup>52</sup> Cfr. Biedermann, *op. cit.*, p. 358.

apartar las rocas-moralidad le permite disfrutar su sexualidad no sólo con el amante, sino también autoerotizarse cuando se encuentra en su mundo, el agua. Y continuando con la idea de que ella pertenece al agua, también es posible interpretarlo como una posesión.

Por ello, puede conjeturarse que el estanque es el lugar en el que habitan los deseos y las pulsiones primigenias, por lo tanto debe ser un sitio lleno de paz y silencio, pues “para proyectar bien la voluntad, hay que estar solo”<sup>53</sup>, además en la novela de Bombal los elementos naturales toman especial relevancia, pues son los que complementan y determinan a la protagonista, así es previsible que el estanque se encuentre dentro de un bosque, con lo que toma especial significado pues ya Bachelard contempla que estas masas de agua “están alimentadas con las lágrimas cósmicas que vierte toda la naturaleza”<sup>54</sup>, refiriéndose con esto a la esencia profunda de las cosas, a lo que realmente se desea y se necesita, volviendo con esta idea al nivel de conciencia más profundo.

Lo anterior alude al Romanticismo alemán, donde la libido despierta en el lago, agua nocturna, lunar y lechosa<sup>55</sup>. Sí, cuando ella se sumerge por primera vez se erotiza con sus propias formas:

Entonces me quito las ropas, todas, hasta que mi carne se tiñe del mismo resplandor que flota entre los árboles. Y así, desnuda y dorada, me sumerjo en el estanque.

No me sabía tan blanca y tan 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 (p. 53).

---

<sup>53</sup> Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 215.

<sup>54</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>55</sup> Cfr. Deneb, *op. cit.*, p. 57. Esta connotación se coloca porque Bachelard en su estudio del *Agua y los sueños* caracteriza por igual a las aguas estancadas, haciendo una similitud con el lago, el estanque y el pozo.

Pero aquí cabe advertir lo que ya enuncia Bachelard, el bañista no puede contemplar su reflejo porque agita las aguas, entonces lo que observa es un ideal, un deseo<sup>56</sup>, se mira cómo le gustaría que otros la vieran, en este caso Daniel y como después la contemplará su amante, pero esta visión proviene de un intertexto bíblico, desde el “Cantar de los cantares”, con el cual coinciden algunas imágenes dialogadas entre los amantes.

La primera alusión coincidente es el reflejo de la luz del sol sobre la piel desnuda de la protagonista en *La última niebla*, que si bien remite al símbolo masculino de la divinidad<sup>57</sup>, el dorado también es entendido como la valoración moral de lo más valioso, además en el cristianismo es visto como la perfección<sup>58</sup>, así desea ser contemplada, porque ella se percibe de esta manera, previo a sumergirse en el estanque. Esto puede interpretarse como si el sol la abrazara, como una expresión del deseo por sentirse cubierta por la mirada del otro.

En el *Cantar de los cantares* la novia se describe “soy morena, pero bonita”<sup>59</sup>, lo cual se entiende como un efecto de la exposición solar, ambas imágenes remiten a la belleza y a la forma en que las mira el otro, pues el coro interviene haciendo referencia a la joven judía “¿Quién es ésta que surge como la aurora, bella como la luna, brillante como el sol, temible como un ejército?”<sup>60</sup>. Entre los elementos descriptivos del cuerpo femenino se ubica otra coincidencia: los senos; la actante principal los refiere como diminutas corolas suspendidas en el agua, mientras que en el discurso bíblico son descritos por el novio como “dos

---

<sup>56</sup> Cfr. Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 52.

<sup>57</sup> Cfr. Tresidder, *op. cit.*, p. 176.

<sup>58</sup> Cfr. Biedermann, *op. cit.*, p. 337.

<sup>59</sup> *Cantar de los cantares*, 1,5.

<sup>60</sup> *Ibidem*, 6, 10.

crías mellizas de gacela, que andan pastando entre los lirios”<sup>61</sup>; e indudablemente hay una reminiscencia a la mujer de agua “Un jardín cercado es mi hermana, mi novia, huerto cerrado y manantial bien guardado”<sup>62</sup>, pues de ella brota vida en todas sus expresiones.

Posteriormente, volviendo hacia la novela, cuando la protagonista se sumerge en el estanque se presenta el segundo eje de análisis, como ensoñación y plasma del que nace la vida. Aquí retomo el concepto onírico de los surrealistas, en el que se contempla el mundo de los sueños como una extensión ilimitada de lo real, donde no hay una distinción clara entre las imágenes que se crean mientras se duerme de aquellas que en estado de vigilia discurren por la mente, esto es la superrealidad expuesta por Breton. En relación con el texto es posible observar que la inmersión en el estanque genera esta fusión de elementos propios de la vanguardia aludida, además se encuentra lo propuesto por Bachelard que conglomerar las cualidades de las aguas estancadas en la imagen del lago:

El lago, el agua durmiente, gracias a la belleza de un mundo reflejado, despiertan naturalmente nuestra imaginación cósmica. Cerca de ellos, un soñador recibe una sencilla lección para imaginar el mundo, para duplicar el mundo real con un mundo imaginado. El lago es un maestro en acuarelas naturales. Los colores del mundo reflejado son más tiernos, más dulces, más bellamente artificiales que los colores pesadamente sustanciales. Ya esos colores llevados por los reflejos pertenecen a un universo idealizado. Los reflejos invitan así a cualquier soñador del agua durmiente a la idealización<sup>63</sup>.

En el texto analizado la soñadora es la protagonista que ve en el lago el reflejo de aquello que anhela. Así, en este punto se adhiere un segundo significado, el cual remite a contemplar a estas aguas como el plasma de la tierra

---

<sup>61</sup> *Ibidem*, 4, 5.

<sup>62</sup> *Ibidem*, 4, 12.

<sup>63</sup> Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 298.



del que nace la vida<sup>64</sup> porque es un símbolo de fecundidad y fertilidad<sup>65</sup>. La presencia de otros elementos como la arena y la arcilla permiten prever en la trama el nacimiento de algo que transforme completamente la historia. “Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo” (p.53) indica la narradora en la primera inmersión, entonces la arena funge como símbolo de la multitud, de la multiplicación de la abundancia<sup>66</sup> y al combinarse esta con agua revela la presencia creadora, pues “para crear es necesario siempre una arcilla”<sup>67</sup>. ¿Qué se crea? El amante, que de acuerdo a la lectura aquí presentada fue concebido frente al espejo, pero se gesta en estas aguas. De esta manera se llega a la tercera arista propuesta para la decodificación del estanque.

Continuando con lo propuesto por Bachelard, indica: “pareciera que en la hidromancia se le atribuye una doble vista al agua tranquila porque ella nos muestra a un doble de una persona”<sup>68</sup>. Esto permite dos lecturas, la primera remite a Narciso que se enamora de su reflejo, así la protagonista al reconocer su sujeto erótico; la segunda es a la creación del doble, que como se explicó en el apartado donde se esbozaron a los personajes, el amante es aquello que la complementa, pues en él recrea la satisfacción de las necesidades eróticas.

Otra idea que refuerza lo anteriormente expuesto es que “la vida terrestre reconquista al soñador que sólo toma de los reflejos del agua el pretexto para sus vacaciones o para su sueño”<sup>69</sup>, así es posible localizar que es ante la presencia de

---

<sup>64</sup> Cfr. Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 59.

<sup>65</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>66</sup> Cfr. Deneb, *op. cit.*, p. 57.

<sup>67</sup> Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 147.

<sup>68</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 34.

este líquido cuando aparece el amante. En la primera inmersión es el nacimiento de la idea, ante la fuente es cuando este enigmático hombre aparece y la otra vez que la protagonista cree mirarlo es cuando ella sale por segunda vez del estanque:

Emergía de aquellas luminosas profundidades cuando divisé a lo lejos, entre la niebla, venir silencioso, como una aparición, un carruaje todo cerrado. Tambaleando penosamente, los caballos se abrían paso entre los árboles y la hojarasca sin provocar el menor ruido.

Sobrecogida me agarré a las ramas de un sauce y no reparando en mi desnudez suspendí medio cuerpo fuera del agua.

El carruaje avanzó lentamente, hasta arrimarse a la orilla opuesta del estanque. Una vez allí, los caballos agacharon el cuello y bebieron, sin abrir un solo círculo en la tersa superficie.

Algo muy grande para mí iba a suceder. Mi corazón y mis nervios lo presentían.

Tras la ventanilla estrecha del carruaje vi, entonces, asomarse e inclinarse, para mirarme, una cabeza de hombre.

Reconocí inmediatamente los ojos claros, el rostro moreno de mi amante (p. 63).

Así puede indicarse que es en los manantiales y los pozos donde tienen lugar los encuentros esenciales, pues se consideran lugares sagrados en los que nace el amor<sup>70</sup>, si bien en esta novela no nace tal sentimiento, sí se crea pasión. En este punto cabe advertir los múltiples elementos oníricos en lo antes citado.

La protagonista está entre dos mundos, el real-exterior y el del deseo interior, entonces, las características de uno y otro se yuxtaponen. El silencio del estanque puebla la escena, un carruaje jalado por caballos se aproxima como si saliera de un sueño (entre la niebla); el carro simbólicamente es el vehículo que transporta a héroes y dioses, además los animales que los jalan revelan el carácter de la deidad<sup>71</sup>, de ahí la necesidad de decodificar a ambos.

---

<sup>70</sup> Cfr. Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 54.

<sup>71</sup> Cfr, Biedermann, *op. cit.*, pp. 91-92. Por ejemplo, Afrodita que es llevada por palomas, Ares por lobos, Artemisa por ciervos, Cibeles por leones, entre otros. Aquellos que sus carros son tirados por caballos son: Apolo y Hades, el primero por equinos blancos, el segundo por negros, revelando la naturaleza de sus actos como bondad, maldad.

El hombre que se asoma por la ventana del carruaje es el amante, con una imagen divinizada que se refuerza ante la presencia de la energía sexual, el deseo impetuoso o la lujuria, representada por los caballos<sup>72</sup>. Aquello que le da una característica de sueño es que nadie conduce aquel carro; además cuando los equinos se acercan y beben del estanque el agua no se altera, las ondas propias de este acto están ausentes.

También guarda un par de alusiones bíblicas, ambas refieren al amante. La primera corresponde a la forma en que aparece el amigo-fantasma en el silencioso carruaje, mientras que el novio del *Cantar de los cantares* se describe “No sé cómo mi deseo me hizo subir como príncipe sobre los carros de guerra de mi pueblo”<sup>73</sup>, ambos divinizados con esta imagen; la segunda mención corresponde a la descripción del amigo, la protagonista de niebla enuncia “Reconocí los ojos claros de mi amante”, mientras que la novia judía indica “Sus ojos, como palomas junto a una fuente de agua, que se bañan en leche, posadas junto a un estanque”<sup>74</sup>. Las imágenes cuadran como un canto a la belleza física.

La cuarta arista es la inmersión en el estanque como proceso de renacer y despertar. De la crítica revisada sólo se ubicó a una autora que menciona que el verdadero nacimiento de la protagonista mujer se da en el estanque<sup>75</sup>, aunque a mi parecer cabe precisar que renace. Domínguez refiere que la existencia de la protagonista como mujer (consciente de su erotismo) inicia cuando se sumerge en estas aguas, pero ya había rastros de esto, por ejemplo, el tono rojizo que poseía

---

<sup>72</sup> Cfr. Tresidder, *op. cit.*, p. 43.

<sup>73</sup> *Cantar de los cantares*, 6, 12.

<sup>74</sup> *Ibidem*, 5, 12.

<sup>75</sup> Domínguez, *op. cit.*, p. 40.

su cabellera antes del matrimonio, “mi cabello se me antojaba, entonces, un casco guerrero que, estoy segura hubiera gustado al amante de Regina” (p. 51-52).

De acuerdo a Cirlot “la inmersión en las aguas significa el retorno a lo preformal, con su doble sentido de muerte y disolución, pero también de renacimiento y nueva circulación, pues la inmersión multiplica el potencial de la vida”<sup>76</sup>, aunque también se advierte como una “muerte simbólica”<sup>77</sup> por Chevalier, porque del acto de inmersión se extrae una fuerza nueva que indica regresión y progresión. Esto remite a la idea del bautismo judeo-cristiano, donde se muere a la vida de pecado para renacer en la gracia de Dios, dejando una connotación de salvación y bajo esta idea es posible leer este tópico en *La última niebla*, pues la protagonista al sumergirse en el estanque se salva de una vida monótona donde el amor y la pasión están ausentes, al lado de su primo. Al nacer el amante, ella renace a una vida nueva, donde su existencia cobra significado porque una vez lo amó (físicamente) “¡Qué importa que mi cuerpo se marchite, si conoció el amor! Y qué importa que los años pasen, todos iguales. Yo tuve una hermosa aventura, una vez...” (p. 60).

Para profundizar más en esta imagen replico lo ya observado por Jorge Manzi en torno a la alusión que hay de las bañistas en el estanque en la obra de Bombal. El cuadro de Pierre Auguste Renoir mostró a un grupo de jovencitas que rearticulan la mitología griega al vincular la relación entre mujer y naturaleza a finales del siglo XIX, pero pintores como Edgar Degas o Suzanne Valadon capturan bajo este tópico a la esencia subversiva femenina al pintarlas en

---

<sup>76</sup> Cirlot, *op. cit.*, p. 69.

<sup>77</sup> Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 52.

interiores urbanos, para indicar su presencia en tiempos de procesos sociales que incluían a la mujer urbana en el comercio, la educación y el sistema político-electoral<sup>78</sup>.

En este punto cabe una segunda lectura, pues cuando ella emerge del estanque la primera vez se convierte en el sujeto erótico que desea. “El ser que sale del agua es un reflejo que poco a poco se materializa: es una imagen antes de ser un ser, es deseo antes de ser una imagen”<sup>79</sup>. Así, sumergirse en el estanque y sentir la frescura es despertar<sup>80</sup> a la vida que ella deseaba, donde su existencia cobra significado a través del encuentro con su doble.

Pero lo aquí presentado también tiene una lectura inversa. El estanque también es un lugar de muerte, por lo tanto, lo que surja a partir de ello será negativo. El día de su décimo aniversario de bodas, la cita a la que me referí anteriormente, hay un supuesto testigo de la presencia del amante que viajaba en el carruaje, Andrés, el hijo del jardinero. El niño se ahoga en este sitio sin poder ratificar la existencia del misterioso hombre. Después de que desaparece y se sabe que limpiaba estas aguas estancadas “se le busca, en efecto, y se extrae, dos días después, su cadáver amoratado, llenas de frías burbujas de plata las cavidades de los ojos, roídos los labios que la muerte tornó indefensos contra el agua y el tiempo” (p. 70).

Así la protagonista se queda sin la única persona que alguna vez pudo haber visto al amante, causando días de desasosiego, ella se hunde en las dudas sobre la existencia de aquél, dándolo, incluso por muerto “me levantaba medio

---

<sup>78</sup> Jorge Manzi en Areco y Lizama, *op. cit.*, pp. 204-206.

<sup>79</sup> Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 52.

<sup>80</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 49.

dormida para escribir y, con la pluma en la mano, recordaba, de pronto, que mi amante había muerto” (p. 72). De esta manera, el estanque se convierte en aquello que dio vida, pero que también la quita, en las aguas de la muerte.

Para este punto cabe anotar que el estanque tiene una connotación ambivalente, lo cual permite el análisis del quinto arista, el cual contempla a las aguas contenidas como un masculino que contribuye a la erotización de la protagonista. Ella, deseosa de ser contemplada como una divinidad dorada se adentra en las “Tibias corrientes [que] 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” (p. 53).

Como se mostró en el análisis de la segunda inmersión, la presencia de las criaturas resbaladizas alude a imágenes fálicas, acá hay tres referencias más, la primera remite a las corrientes que simulan extremidades o miembros que al tiempo que acarician penetran; la segunda son las plantas acuáticas que se convierten en brazos de seda. Acorde a Tresidder, la vegetación es el símbolo fundamental de la tierra viva y de la naturaleza cíclica del nacimiento, muerte y regeneración<sup>81</sup>, todas cualidades del estanque; finalmente, la presencia de las raíces, que remite también a formas fálicas.

Al poseer estas connotaciones, hace pensar necesariamente en la esencia masculina de las aguas. Esta idea remite al Asia central, donde estas masas líquidas obedecen a dos principios fundamentales, Apsu y Tiamat, siendo el primero quien alude a una deidad masculina sobre la cual flota la tierra y por ello la

---

<sup>81</sup> Tresidder, *op. cit.*, p. 242.

fertiliza<sup>82</sup>, en *La última niebla* es aquello que la erotiza, donde se gestan las ideas de vida (el amante) y la muerte (Andrés, el único testigo de la existencia del misterioso hombre, fenece).

Antes de concluir este apartado subrayo tres aspectos que se relacionan entre sí. En líneas anteriores anuncié la naturaleza acuosa de la protagonista, señalando también la pertenencia a esta forma de la materia, indicando que el agua la posee, acá de acuerdo al último ejemplo referenciado de la novela, dicha posesión remite al acto sexual; esto da una cualidad animada al estanque, con una función de prosopopeya en la que toma características masculinas para consumir dicho acto.

El segundo elemento vinculado es la observación realizada por Antonella Marchiselli quien sugiere en su análisis comparativo entre los personajes femeninos creados por Juan Rulfo y María Luisa Bombal “el agua se presenta como un elemento personificado, dotado de vida propia que envuelve la etérea figura de la protagonista”<sup>83</sup>. A esto cabe agregar que su alcance va más allá de las masas líquidas, pues como se verá en el análisis de la niebla, parece actuar, poseer y controlar.

La tercera relación a destacar es la significación que esto guarda con lo onírico surrealista, pues el estanque se configura como el terreno que condensa la vida psíquica, mencionada por André Breton en el *Segundo manifiesto*, donde refiere que el mundo de los sueños es una sublimación. Elemento que explica a través de la propuesta psicoanalítica de Freud. Entonces, esta forma de resarcir

---

<sup>82</sup> Cfr. Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 59.

<sup>83</sup> Marchiselli, *op cit.*, p. 7.

las carencias de lo real es aplicable a la protagonista de *La última niebla*. “El hombre enérgico y que tiene éxito, es el que logra transmutar en realidades las fantasías del deseo. Cuando esta transmutación fracasa por culpa de las circunstancias y de la debilidad del individuo, éste se aparta de lo real: se retira al universo más feliz de su sueño”<sup>84</sup>.

Algo semejante ocurre con la última imagen de las aguas creadoras: la fuente que, si bien no tiene una presencia visual en el relato, sí auditiva. Aquella noche en la ciudad cuando la pareja de casados visita a la madre de Daniel, posterior a una cena con mucho vino, que hace entrar a la protagonista en sopor, ella decide salir a caminar, a mitad de la noche. Recorre avenidas entre la niebla, ya cansada llega a una plaza donde “Muy cerca, oigo una fuente desgranar una sarta de pesadas gotas” (p.57); este es el preludio a la aparición del amante.

El símbolo remite al agua que ríe<sup>85</sup> como vaticinio de felicidad que surge cuando la vida está inhibida y agostada<sup>86</sup>; cuando la protagonista sale de casa aquella noche, está buscando algo que transforme la monotonía de su vida “mañana volveremos al campo. Pasado mañana iré a oír misa al pueblo, con mi suegra. Luego, durante el almuerzo, Daniel nos hablará de los trabajos de la hacienda. En seguida visitaré el invernáculo, la pajarera, el huerto. Antes de cenar dormiré junto a la chimenea [...] y será lo mismo hasta que la vejez me arrebate todo derecho a amar y desear” (p. 56). Así, esta búsqueda emula un peregrinaje, donde de acuerdo a Chevalier, siempre está presente una fuente<sup>87</sup>.

---

<sup>84</sup> Sigmund Freud en Breton, *Antología...*, p. 91.

<sup>85</sup> Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 50.

<sup>86</sup> Cfr. Cirlot, *op. cit.*, p. 217.

<sup>87</sup> Cfr. Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 56.



Aunado a lo anterior está lo propuesto por Bachelard, que indica “el espejo de la fuente ofrece, pues, la oportunidad de una imaginación abierta. El reflejo un poco vago, un poco pálido, sugiere una idealización”<sup>88</sup>, así, tomando en cuenta que la protagonista ni siquiera ve esta representación del agua, entonces da paso a una configuración onírica mayor. De esta manera es como aparece el amante, que como se mencionó fue concebido por el espejo, gestado en el estanque y se hace presente a través de la fuente:

La luz blanca de un farol, luz que la bruma transforma en vaho, baña y empalidece mis manos, alarga a mis pies una silueta confusa, que es mi sombra. Y he aquí que, de pronto, veo otra sombra junto a la mía.

Un hombre está frente a mí, muy cerca de mí. 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. De él se desprende un vago, pero envolvente calor.

Y es rápido, violento, definitivo. Comprendo que lo esperaba y que lo voy a seguir como sea, donde sea. Le hecho los brazos al cuello y él entonces me besa, sin que por entre sus pestañas las pupilas luminosas cesen de mirarme (p. 57).

La forma de su sombra recuerda a aquella que adquirió en el estanque la primera vez que se sumerge “el agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales” (p. 53), es su idealización. Y, que el amante también se presente bajo esta imagen opaca remite a que pertenecen a la misma esencia, porque “son misterios dobles del hombre, y a menudo se entienden como reproducciones del alma”<sup>89</sup>. Cuando se analizó la relación de la protagonista con cada uno de los personajes en la novela, se señaló que el amante es su doble por complemento, pues en él deposita su necesidad erótica. Otro elemento que corresponde a esta lectura es el encuentro con Regina y su amigo, cuando los observa por primera vez, ella los percibe “en la penumbra dos sombras se apartan bruscamente, una de otra” (p. 51). Esta pareja representa su ideal.

---

<sup>88</sup> Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 36.

<sup>89</sup> Biedermann, *op. cit.*, p. 438.

Desde una lectura psicológica, la presencia de las sombras también remite a las capas inconscientes de la personalidad<sup>90</sup>, éste es el terreno de los sueños y las ensoñaciones, donde se confirma el carácter surrealista que propone la ausencia de un límite entre lo real y lo imaginario, convirtiendo la experiencia onírica en parte de la superrealidad, como experiencia en introito que marca la vida y al ser.

### **1.1.3. La existencia: entre la niebla y la bruma**

Para ser consciente de la existencia propia uno necesita que el otro lo reconozca, esto es lo que la protagonista sin nombre busca. ¿Cómo? A través de un reflejo, pues al sentirse ignorada por el esposo, requiere a alguien que haga homenaje a su juventud y belleza, pero la niebla, manifestación del agua, también posee el carácter ambivalente de creación-destrucción, tomando un rol activo, asemejando un ser animado que ejerce control sobre la actante principal, así como de las circunstancias que la rodean.

Lo anterior es posible notarlo a través de los verbos que fungen como deícticos de la niebla: abraza, se estrecha, se infiltra, esfuma, entrelaza, se adhiere, diluye, la ataca, secuestra, aletea, infiltra, traga, inmaterializa, prohíbe, desvanece, la toma y le presta. Con ellos se reafirma el carácter de prosopopeya que se mencionó cuando las aguas del estanque toman formas masculinas para erotizar a la protagonista, es un ente animado que configura la historia.

Lo anterior convierte a la niebla en el símbolo de mayor relevancia dentro de la novela en análisis, no sólo porque es un motivo constante en la historia, sino

---

<sup>90</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 439.

porque al ser un elemento de transformación revela el carácter mismo de la protagonista, es etérea, cambiante y a través de ella (como narradora) se difumina la realidad hacia lo onírico tomando dos vías de significación, la primera transita desde la fantasía del recuerdo hacia la manifestación de la esperanza, por lo que se considera como una fase evolutiva que sirve de preludeo a la materialización del deseo; en segundo lugar destaca su presencia deletérea que lleva a la duda de la existencia.

De acuerdo a la lectura de Bachelard, el agua se contempla como creadora o transformadora, pero al encontrarse en partículas suspendidas que imposibilitan la visibilidad, adquiere un nuevo significado. “Las aguas no construyen «verdaderas mentiras». Es necesaria un alma muy perturbada para que de veras se engañe con los espejismos del río. Esos dulces fantasmas del agua están ligados por lo general a las ilusiones facticias de una imaginación graciosa, de una imaginación que quiere divertirse”<sup>91</sup>. Este ambiente es el reflejo de la protagonista, porque, como se señaló anteriormente, el paisaje es la proyección del estado anímico de los personajes. Dentro de ella hay falta de claridad como consecuencia del rechazo que siente por su devenir cotidiano, además la presencia de dicha niebla permite soñar y ensoñar individuos o situaciones que rompan con aquello que le produce dolor.

Esta sensación se presenta de manera constante en el texto, primero sin nombre, después se define con el sustantivo “dolor”, palabra que conglomerada angustia, ardor como de una quemadura, pero que expresa la necesidad de sentirse reconocida, deseada, erotizada. La primera vez que se manifiesta tal

---

<sup>91</sup> Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 33.

sensación es posterior a su confrontación con la muerte, cuando observa a la joven mujer que yace en el ataúd blanco, huye al bosque y mientras grita que existe, que es joven y bella, recuerda “No obstante, desde hace mucho, flota en mí una turbia inquietud. Cierta noche, mientras dormía, vislumbre algo que era tal vez su causa. Una vez despierta, traté en vano de recordarlo. Noche a noche he tratado, también en vano, de volver a encontrar el mismo sueño” (p. 51), hasta este punto en la historia no sabe qué necesita, porque aún no conoce a Regina y al amante de ésta; pero posterior a dicho encuentro, cuando Daniel y Felipe van de cacería, la protagonista observa dormir a su concuña, entonces acude a ella nuevamente esta sensación “De nuevo en mí este dolor punzante como un grito” (p. 54) y se agudiza ante su cotidiano.

Cuando visitan a su suegra, en la ciudad, hay una manifestación más profunda bajo el influjo del vino “Mi dolor de estos últimos días, ese dolor lancinante como una quemadura, se ha convertido en una dulce tristeza que me trae a los labios una sonrisa cansada. Cuando me levanto, debo apoyarme en mi marido. No sé por qué me siento tan débil y no sé por qué no puedo dejar de sonreír” (p. 55). Esa noche se encuentra con el amante, así mientras el recuerdo o la evocación de éste la invaden la sensación negativa se aleja, porque le han hecho justicia a su belleza, porque se siente satisfecha.

Pero esto cambia ante la confrontación de su realidad con la del esposo, no hay pruebas de que el amante haya existido, entonces la sensación regresa “Esta duda que mi marido me ha infiltrado; esta duda absurda y ¡tan grande! Vivo con una quemadura dentro del pecho” (p. 69). La muerte de Andrés le quita la oportunidad más fiable de probar que aquel hombre misterioso no fue sólo un

sueño, eso le provoca un estado agónico “A veces, cuando llego a distraerme unos minutos, siento, de repente, que voy a recordar. La sola idea del dolor por venir me aprieta el corazón, y junto mis fuerzas para resistir su embestida, el dolor llega, y me muerde y entonces grito, grito despacio para que nadie me oiga. Soy una enferma avergonzada de su mal” (p. 72). El mal que la aqueja es su realidad. Las actividades cotidianas en las que se encuentra inmersa son aquello que la pone en agonía, la indiferencia, la ausencia del deseo, el ir envejeciendo sin que nadie haga justicia a su belleza.

La escena que complementa la caracterización del dolor se presenta con el intento de suicidio de la esposa de Felipe, a causa del abandono del amante, la pasión y el deseo se van. Así, mientras la protagonista se encuentra en la clínica esperando noticias sobre el estado de salud, indica “Regina supo del dolor cuya quemadura no se puede soportar; del dolor dentro del cual no se aguarda el momento infalible del olvido, porque, de pronto, no es posible mirarlo de frente un día más” (p. 74). Remite al sentimiento de anulación, en el que ya no se es objeto de deseo.

La relación entre este dolor y la niebla se refracta en la animación de esta última, pues ella crea al amante y también lo destruye, manipulando la existencia de la protagonista; para ampliar esta idea, primero parto de lo general: Barrientos indica a la niebla es “parte esencial de la naturaleza, constituye el elemento formal de la fantasía, del recuerdo y de la esperanza e impide, de esta manera, toda visión directa del entorno”<sup>92</sup>, con lo cual se enfatiza lo anteriormente expuesto. Pero de igual manera es relevante mencionar que la primera manifestación que

---

<sup>92</sup> Barrientos, *op. cit.*, p. 70.

hay en la novela es de bruma, la cual resulta peculiar porque es menos densa que la niebla, “Parece que me hubieran vertido fuego dentro de las venas. Salgo al jardín, huyo. Me interno en la bruma y de pronto un rayo de sol se enciende al través, prestando una dorada claridad de gruta al bosque en que me encuentro; hurga la tierra, desprende de ella aromas profundos y mojados” (p. 52). Esto puede interpretarse porque instantes antes fue el encuentro con la pareja de amantes y si bien ya se concibió la idea de su amigo-fantasma, aún no inicia su gestación, pues ésta ocurre hasta que se sumerge en el estanque.

Posterior a esto, la suspensión de estas partículas líquidas en el ambiente se hace presente “Todo lo abrasa una roja llamarada cuyo fulgor no consigue atenuar la niebla” (p. 54), como preludio de creación y la pasión que se antepone a los momentos indefinidos, entonces “La niebla se estrecha cada día más contra la casa” (p. 55) como una premonición de momentos ríspidos y dolientes. En tanto Biedermann señala que es “la incertidumbre de los humanos ante el porvenir”<sup>93</sup>, porque hasta este punto en la novela, las necesidades de la protagonista ya se hicieron latentes y se agudizan más a través de lo onírico. “Anoche soñé que, por entre 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” (p. 55).

La presencia del sueño denota rasgos surrealistas, pues para esta vanguardia es concebido como “un ámbito de materialización de la imagen, en

---

<sup>93</sup> Biedermann, *op. cit.*, p. 321.

continuidad psíquica con las experiencias del estado de vigilia. De este modo, la visión de la realidad se abre, se amplía, rompe las fronteras de la noche, establecidas por la razón y la conciencia”<sup>94</sup>, así es como otorga un significado sublime a Regina, que representa el doble por oposición de la protagonista.

Además, la transposición de elementos, donde los objetos pierden su definición al mezclarse con otros a través de la niebla, aunado a la imagen donde esta cualidad vaporea se adhiere al cuerpo de la que sueña indica que físicamente también se está creando, como ideal. Como revelación queda intacto un rostro descrito con dos metáforas, la mirada de fuego, que representa esta función transformadora y pasional, con los labios llenos de secretos que parecen resguardar la infidelidad. Remitiendo con esta imagen a lo indeterminado, como una fase evolutiva en la que no se distinguen formas aún<sup>95</sup>.

Ya Biedermann señala que para los nórdicos la niebla representa las regiones polares llenas de oscuridad, muerte y frío, simbolizando un lugar inaccesible para la vida. Así para el Este asiático representa estados inquietantes de ánimo en los que se pueden manifestar los espíritus<sup>96</sup>. Esa sensación en que la calma es la gran ausente puede observarse cuando están de visita en la ciudad, después de la cena con la suegra, “Salto del lecho, abro la ventana. Me inclino hacia afuera 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”, aludiendo una vez más a rasgos oníricos, donde la inmovilidad se hace latente y parece mantener a la protagonista en cautiverio; pero también se le

---

<sup>94</sup> Jiménez, *El surrealismo y los sueños*, p. 15.

<sup>95</sup> Cfr. Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 751.

<sup>96</sup> Cfr. Biedermann, *op. cit.*, p. 321.

puede contemplar como predecesora de las revelaciones importantes: es el preludio de la manifestación<sup>97</sup>. “Algo muy grande para mí iba a suceder. Mi corazón y mis nervios lo presentían” (p. 63), dicta instantes previos a la aparición del amante, como si la niebla la estuviera llamando.

“Detrás de mí, tal un poderoso aliento, una frescura insólita me penetra la nuca, los hombros. Me vuelvo. Vislumbro árboles en la neblina” (p. 76), observa la protagonista mientras describe la plaza donde encuentra al amante; uno de los rasgos que confirma a la niebla como un ente con acciones propias es que emite un aliento, que se percibe porque se acerca a ella y además penetra su nuca haciendo presente, dominándola, mientras se desborda en el paisaje.

Ya Deneb presenta una analogía entre la niebla y algo que estorba al ojo de la naturaleza, donde éste queda imposibilitado para definir formas y colores, por ello presenta una visión imprecisa de la realidad<sup>98</sup>. De acuerdo a la lectura proporcionada hasta este punto, se contempla a la naturaleza y sus elementos con aspectos positivos que albergan a la protagonista, sin embargo, la presencia de la niebla causa un efecto siniestro que deja reminiscencias de maldad, pues la manipula y controla en su posibilidad de elecciones, quizá hasta el grado de llevarla a creer que ha encontrado quien la refleje, para después desengañarla y hundirla en un dolor permanente.

Cabe apuntar que en dicha presencia discrepo con la idea de que configure un elemento fantástico, como ha sido descrito por Patricia Pardinás-Barnes<sup>99</sup>, sino

---

<sup>97</sup> Cfr. Chevalier y Gheerbrant, *op. cit.*, p. 752.

<sup>98</sup> Cfr. Deneb, *op. cit.*, p. 66.

<sup>99</sup> Pardinás-Barnes, *op. cit.*, pp. 66-104. De esta manera también ha sido considerado por Langawski, *op. cit.*, p. 45.



una manifestación onírica, como proyección o sublimación del deseo, esto es parte de lo poético en *La última niebla*, pues complementa su mundo con lo ensoñado creando de esta manera la superrealidad.

Continuando con la decodificación del símbolo, también se advierte que el hombre ante la niebla espera una revelación que nunca llegará, porque una vez que ésta desaparece todo queda igual<sup>100</sup>, así ocurre con el misterioso hombre que la conduce hacia el homenaje a su belleza, pero desde este punto puede avizorarse que la historia entre estos amantes no tendrá un final feliz. Pues, más allá de que dicho encuentro sólo haya sido un sueño, como lo interpretan algunos críticos<sup>101</sup>, la presencia-idea del hombre fantasmal es lo que mitiga el dolor causado por la situación cotidiana en la que se encuentra inmersa la protagonista, así ante su ausencia la agonía se hace latente.

Entonces, este líquido suspendido en el ambiente enuncia una presencia deletérea que parece ir mermando el ímpetu de vida de la protagonista, al grado de poner en duda su existencia o incluso anularla. Ya Bachelard advierte que “el agua comunica con todas las potencias de la noche y de la muerte, del suicido, no hay que asombrarse de que contamine la sustancia del agua de una influencia deletérea”<sup>102</sup>. De hecho, esta es la primera connotación que se encuentra en la novela.

La protagonista observa cómo esta presencia difumina el entorno, da la impresión de que ella también teme desaparecer. Esto es posible interpretarlo cuando se encuentra en casa de la joven mujer que reposa dentro del pálido

---

<sup>100</sup> Deneb, *op. cit.*, p. 66.

<sup>101</sup> Cfr. Llurba, *op. cit.*, y Oyarzún, *op. cit.*

<sup>102</sup> Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 122.

ataúd, entonces, la idea de muerte la hace huir “Atravieso casi corriendo el jardín, abro la verja. Pero, afuera, una sutil neblina ha diluido el paisaje y el silencio es aún más inmenso” (p. 50), este ambiente que ha creado la niebla contiene a la incertidumbre, pero también denota una carga onírica donde cualquier cosa pudiera ocurrir. “Tengo miedo. En aquella inmovilidad y también en el de la muerta estirada allá arriba, hay como un peligro oculto. Y porque me ataca por vez primera, reacciono violentamente contra el asalto de la niebla” (p. 51). La sensación de temor acusa que se siente acorralada, estableciendo nuevamente una analogía entre la niebla como un ente que la atrapa, ante esto siente la necesidad de reafirmarse, por esto ella grita que existe, que es joven, bella y feliz.

Una manifestación más de la acción de la niebla se presenta en la mañana que los hombres (Daniel, Felipe y el amante de Regina) salen de cacería, la protagonista se siente temerosa en su propia casa, pues cuida que cualquiera de sus acciones pueda incomodar a su concuña, por ello adopta una actitud en la que parece transformarse en un fantasma y espera recostada sobre las escaleras del pórtico, desde ahí contempla que “Los cazadores parecen haber sido secuestrados por la bruma” (p. 53), entonces se manifiesta el carácter malicioso una vez más pues absorbe a los hombres, símbolo de virilidad, fortaleza y valentía, que además ese día se anteponen a la mayor de las fuerzas: la naturaleza, pero la presencia como ente que lo domina todo los pierde entre su etérea composición. Para enfatizar esta idea baste relacionar esta imagen con los cuentos de hadas, donde los cazadores son aquellos sujetos que auxilian a las princesas y no son vencidos, como ocurre en “Blancanieves”.

Así, la función deletérea de la niebla también se hace presente la noche en que la protagonista se encuentra con el amante, mientras están dentro de la habitación, enuncia “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 muerte” (p. 57), de esta manera las cuatro paredes aparentemente protegen a la pareja de la realidad funesta, pero cabe recordar que fue la misma niebla quien le dio a este misterioso hombre; entonces durante la segunda inmersión en el estanque se lo quita. “El carruaje echó a andar nuevamente y sin darme tan siquiera tiempo para nadar hacia la orilla, se perdió de improvisto en el bosque, como si se lo hubiera tragado la niebla” (p. 63), así se esfuma la posibilidad de un segundo encuentro en medio de un escenario fantasmal, donde el vehículo y su ocupante parecen haberse sido diluidos.

Tiempo después la realidad la alcanza, las pruebas de la existencia del amante desaparecen, primero con el testimonio del marido, que niega que ella haya salido aquella noche en la ciudad, después con la muerte de Andrés, el único testigo que vio acercarse la carreta y a bordo de ella el amante. Pero la vida ha transcurrido, el efecto deletéreo de la niebla ha hecho efecto, así lo describe aquel día en el que acuden al hospital ciudadano para conocer el estado de salud de Regina, quien intentó suicidarse. “La mañana es fría y brumosa. Tenemos los miembros entumecidos y el corazón apretado de angustia, como entumecido también” (p. 73). Nuevamente, se presenta la sensación de haber sido atrapados por el ambiente, que los amedrenta. “Inquieta, doy un paso hacia la ventana y apoyo la frente contra los cristales empañados de niebla. Trato de hacer palpitar mi corazón endurecido” (p. 74), quizá es el efecto de la presencia constante del

dolor quemante producido ante la ausencia de identidad que en determinado momento le dio el amante.

Esto la lleva a un estado febril en el que debe luchar por su vida, por su existencia. Necesita comprobar que el amante es real, así que se aventura entre calles fantasmales para buscar aquella casa a la que fue llevada por la mano del misterioso hombre. “La fiebre me abrasa las sienes y me seca la garganta. En medio de la neblina, que lo inmaterializa todo, el ruido sordo de mis pasos que me daba primero cierta seguridad empieza ahora a molestarme y a angustiarme” (p. 75), la animación de esta presencia etérea ha desfragmentado a la ciudad completa, parece que la acorrala para coartar su camino, ella parece envenenada; una princesa extraviada que no llegará al encuentro con el príncipe.

Una vez más se hace presente el silencio, tan propio del terreno onírico, anunciando con esto que cualquier cosa puede ocurrir. “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. Se me figura estar corriendo por calles vacías” (p. 75). La protagonista descansa en una banca, cierra los ojos y al instante reconoce aquella plaza donde las dos sombras se encontraron, pero la decepción llega a ella. Si el amante existió lleva 15 años muerto, eso le comunica el mayordomo.

Sale de aquel sitio “Con la vaga esperanza de haberme equivocado de calle, de casa, continúo errando por una ciudad fantasma. Doy vueltas y más vueltas. Quisiera seguir buscando, pero ya ha anochecido y no distingo nada. Además ¿para qué luchar? Era mi destino. La casa, y mi amor, y mi aventura, todo se ha desvanecido en la niebla; algo así como una garra ardiente me toma, de pronto, por la nuca; recuerdo que tengo fiebre” (p. 77). El veneno ha hecho su

efecto, la vida ha perdido su sentido, entonces le queda una sola respuesta, la muerte; pero esto también lo tiene negado, Daniel la salva de ser arrollada por un automóvil.

Así, aparece la lectura final de la niebla “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. Alrededor de nosotros, la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva” (p. 79). Ella está completamente anulada, el amante que fue su razón de existencia se ha ido, sólo le queda guardar las apariencias con la esperanza de morir, como una digna mujer casada, cuando la niebla se lo permita, pues pertenece a ella<sup>103</sup>.

## 1.2. La tierra

El lugar de la creación, donde el resto de los elementos se mezclan para dar origen a distintas formas de vida, porque de acuerdo a lo propuesto por Bachelard, las imágenes relacionadas a la tierra corresponden al reposo, al refugio y al arraigo<sup>104</sup>, entonces los escenarios donde se desarrolla la historia de *La última niebla* son territorios de símbolos que complementan y determinan a los personajes, sobre todo al contemplar que las casas son reflejo de su interior que se nutre de aquello que compone el paisaje, como el campo o la ciudad.

---

<sup>103</sup> Esta lectura de la niebla asemeja a una vorágine que hubiera consumido todo, así al texto de José Eustasio Rivera, que lleva este nombre y que presenta a la selva como el ente que devora todo lo que en ella entra, la obra fue publicada en 1922 y es identificada como la primera novela de denuncia social en Latinoamérica.

<sup>104</sup> Cfr. Gaston Bachelard, *La tierra y las ensueños del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 2006, p. 16.

Convencionalmente a la tierra se le considera un elemento femenino, pues en ella se gesta la vida al tiempo que la alberga, pero también es el lugar de la muerte con lo que da a esta imagen materna un carácter ambivalente, pues a ella regresa todo lo que de ella ha salido. Esta idea se reafirma con la concepción judeocristiana del hombre, que contempla al polvo como su origen y fin; de ahí que en este apartado también se analice al cuerpo, que desde las connotaciones surrealistas replica fragmentos y significados propios de lo onírico.

### **1.2.1. Las casas, el reflejo interno de los personajes**

La casa tiende a ser uno mismo, esto desde una visión psicológica<sup>105</sup> que en la presente lectura es utilizada para complementar la configuración de los personajes, ya que “adquiere energías físicas y morales del cuerpo humano”<sup>106</sup> debido a que “la casa es uno de los mayores poderes de integración para los pensamientos, los recuerdos y los sueños de un hombre”<sup>107</sup>, también, al poseer una connotación femenina se le contempla como “un refugio, un retiro, un centro”<sup>108</sup>, porque a partir de ella se transita de lo real a lo imaginario u onírico, por ello Bachelard indica que “se encuentra en la frontera entre dos mundos”<sup>109</sup>, así es posible contemplar cómo la protagonista se siente libre, hermosa y deseada fuera del recinto que la contiene, porque dentro de éste lo único que la salva de su cotidiano son las ensoñaciones en las que cree interactuar con el amante.

---

<sup>105</sup> Biedermann, *op. cit.*, p. 93.

<sup>106</sup> Gaston Bachelard, *La poética del espacio*, Fondo de Cultura Económica, Ciudad de México, 1965, p. 78.

<sup>107</sup> *Ibidem*, p. 36.

<sup>108</sup> Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, p. 121.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 133.

En *La última niebla* hay cuatro casas en las que se desarrollan una serie de acciones que van transformando a la protagonista, la primera está en el campo donde su soledad es custodiada por un esposo que no la quiere ni la desea; la segunda es aquella ubicada en una colina, mientras que en un féretro blanco descansa una joven mujer rubia; la tercera es la casa de la suegra, en la ciudad, que parece reflejar las apariencias a las que socialmente está sometida; la cuarta es la del amante, que se divide en dos experiencias distintas, en una le rinden homenaje a su cuerpo, en otra se confronta con la muerte de éste.

Entonces, la casa como símbolo no siempre posee connotaciones positivas, porque al representar el estado psíquico también revela una estadía tormentosa, “La casa se excava también por sí misma, echa raíces en el suelo, nos solicita para un descenso; le da al hombre un sentido del secreto, de lo oculto. Luego viene el drama; la casa no es tan solo un escondite, sino también una mazmorra”<sup>110</sup>, porque en ella yacen todos los deseos no realizados, así como las verdades que sólo los personajes conocen. Ya en conjunto con lo onírico, cada estancia, aunado a los niveles dentro de la misma, alude a un estado emocional de los personajes en relación con su entorno.

#### **1.2.1.1. La casa de campo, mazmorra de lo onírico**

El primer espacio que se presenta en la novela es la casa de campo, el estado en el que se encuentra refleja lo que contiene, así como a sus personajes. Cuando llegan la protagonista y Daniel en su noche de bodas encuentran una estancia con goteras, que como se argumentó en el apartado dedicado al análisis del agua es el símbolo premonitorio de las lágrimas, esto aunado a la presencia del frío da un

---

<sup>110</sup> *Ibidem*, p. 286.

carácter desolador para los recién casados “Pasamos a la siguiente habitación que es más fría que la primera” (p. 48), la protagonista se siente decepcionada porque su esposo no avisó a los sirvientes que se había casado con ella, por lo que no los esperaban, después se enfrascan en una discusión que denota la falta de amor, deseo y la indiferencia que prevalece entre ellos.

Si bien es el espacio que comparte el matrimonio, la casa pertenece a Daniel y por ello, en la primera parte de la historia lo refleja en mayor grado. La presencia de goteras y las tejas remojadas revelan el dolor que siente ante la pérdida de su primera esposa, así como la soledad que lo somete a un estado de temor “Cuando era niño, Daniel no temía a los fantasmas ni a los muebles que crujen en la oscuridad durante la noche. Desde la muerte de su mujer, diríase que tiene siempre miedo a estar solo” (p. 48).

La premisa anterior refuerza la idea propuesta en el análisis de los personajes por dobles, donde se indicó que la única imagen arquetípica femenina pertenece a la primera esposa porque complementa a Daniel. Además, la presencia del amor sólo fue detectada entre ellos, por lo menos es el sentimiento que prevalece de él hacia ella, que la busca a través del cuerpo de la protagonista que es obligada a imitarla en todo<sup>111</sup>.

Ya Bachelard señala que la casa ubicada en el campo es la que posee mayor riqueza onírica, pues está construida verdaderamente, sobre la tierra<sup>112</sup>, además el entorno que la rodea complementa su significado, en el caso de la novela de Bombal la presencia del bosque y del estanque proporcionan la fusión

---

<sup>111</sup> Vid. *Supra*. Capítulo 2, subtema 2.1. “Las mujeres como reflejo y complementariedad”, pp. 59-73.

<sup>112</sup> Cfr. Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, p. 130.



de elementos a través de los que se da vida, pero no sólo remite a lo físico, sino a la ensoñación, así es posible conjeturar que la presencia de la naturaleza es lo que permite crear la superrealidad en el texto, que como se describió está integrada por las serie de acontecimientos que tejen la historia, más aquello que la protagonista sueña y ensueña.

Los rasgos surrealistas surgen cuando la casa se estremece, esto no implica que posea el carácter animado de un ser vivo o que ejerza algún tipo de control sobre los personajes que la habitan, pero las acciones de estos cobran efectos en su estructura: “La casa resuena y queda vibrando durante un pequeño intervalo del acorde que dos manos han arrancado al viejo piano del salón” (p. 52), Regina con su presencia pasional hace que el recinto pierda su silencio en una analogía con la protagonista, a la que parece también dejar vibrando después de que la vislumbra entre las sombras.

#### **a) La alcoba y el paso del tiempo**

Los espacios que componen la estancia también obedecen a la configuración de los personajes. La alcoba podría interpretarse como el lugar más íntimo para Daniel y su prima, debido a que en esa estancia se encuentra el lecho que comparten, aunque de igual manera permite una lectura particular, que refleja el distanciamiento emocional entre ambos. Esta habitación es una estadía de sufrimiento para Daniel que durante la noche de bodas llora ante el recuerdo de su

primera esposa, mientras que la protagonista actúa indiferente ante esto. En el resto de la novela parece sólo reflejarla a ella.

Lo que ocurre dentro de la alcoba es posible clasificarlo en tres aspectos, el primero alude a lo onírico, pues es el terreno de la ensoñación; el segundo muestra al aposento como refugio, donde hay momentos de tranquilidad y nada puede penetrar en ese espacio ni siquiera la niebla, que como se explicó posee un carácter deletéreo y funesto; el tercero simula a una mazmorra, el lugar donde ella se siente prisionera, al tiempo que va perdiendo su juventud sinónimo de vida y felicidad para ella. Explico a continuación.

Es un terreno onírico porque es la primera connotación que tiene para ella esta estancia, en la noche de bodas después de la discusión con el marido e ignorar las lágrimas de éste se refugia en el lecho, “Me desvisto, me acuesto y, sin saber cómo, me deslizo instantáneamente en el sueño” (p. 50), que parece mantenerla protegida al alejarla de la realidad, porque a la mañana siguiente cuando despierta sólo hay un surco vacío en el lecho, después le informan que Daniel ha partido muy temprano al pueblo.

En la novela hay dos sueños, se infiere que ambos se dan mientras la protagonista se encuentra en la cama matrimonial, estos se analizarán posteriormente<sup>113</sup>; sin embargo, las ensoñaciones son más frecuentes al estar caracterizadas por el estado de vigilia, además de que se convierten en metarrelatos, por ejemplo, cuando se incorpora en el lecho, a mitad de la noche, y puede escuchar afuera los pasos del amante, que según ella viene a buscarla.

---

<sup>113</sup> Vid. *Infra*. Capítulo 4, tema 2. “Los sueños y las ensoñaciones, un intento de libertad”, pp. 222-232.

Además, dicha estancia le significa un refugio porque, como se aludió en líneas anteriores, es el lugar más íntimo para la pareja, ahí es donde se llevan a cabo el par de encuentros sexuales que más allá de traerle plenitud le aportan un dejo de traición al sentir que le es infiel a su amante, paralelo a esto la protagonista sabe que a través de su cuerpo Daniel busca a la primera esposa. No obstante, el estado jadeante en que ella queda le produce tranquilidad. “Cuando mi marido encendió la lámpara, en el techo, una pequeña araña, sorprendida en quién sabe qué sueños de atardecer, se escurrió para ocultarse. “Augurio de felicidad, balbucí, y volví a cerrar los ojos” (p. 67).

La presencia de la araña puede leerse inicialmente, como la protagonista lo anuncia: un augurio de felicidad, en cambio, Biedermann señala que este animal se relaciona con el alma humana, que por momentos puede abandonar el cuerpo bajo esta forma y regresar posteriormente a él<sup>114</sup>, pero al encontrarse en la parte superior de la estancia toma una nueva connotación, esto al contemplar que “el techo representa la cabeza del soñador así como las funciones consientes”<sup>115</sup>. De esta manera, bajo tal lectura es posible inferir que aquel animalito es la protagonista, que también ha sido sorprendida en un sueño de atardecer y que corre a esconderse.

Otra imagen que denota refugio se da cuando describe “Herméticamente cerradas las claras sedas de las ventanas y sumido así en una semioscuridad resplandeciente, nuestro cuarto parecía una gran carpa rosada tendida al sol, donde mi lucha contra el día se hacía sin angustia ni lágrimas ni enervamiento” (p.

---

<sup>114</sup> Cfr. Biedermann, *op. cit.*, p. 40-41.

<sup>115</sup> Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, p. 123.

67-68). La luz del crepúsculo confiere una estadía de tranquilidad, producto del carácter hermético de la habitación, en ese momento nada puede afectarla porque no hay idea u objeto que pueda invadir su espacio, que además por el color que prevalece enuncia una pasión diluida porque recién ha sido consumada.

Pero más allá de los momentos ya enunciados, la alcoba adquiere un carácter de encierro, de mazmorra. El espejo –del que también se propusieron varias lecturas en el apartado de análisis del agua<sup>116</sup>– que hay en esta habitación hace que la protagonista cobre conciencia de la pérdida de su juventud, que para ella es sinónimo de felicidad, además al observar su peinado sabe que Daniel la ha obligado a atar su cabellera para imitar a la primera esposa. Así pierde su libertad para ser lo que realmente desea.

La alcoba también es un lugar poblado por la ausencia de sonido que muestra la carencia del deseo, “Noche a noche, Daniel duerme indiferente como un hermano” (p. 60), situación que parece asfixiarla “Salto del lecho, abro la ventana y el silencio es tan grande afuera como en nuestro cuarto cerrado. Me vuelvo a tender y entonces sueño” (p. 68), porque esto es lo único que la salva, que le confiere libertad.

Y si en este espacio se presenta un dejo de deseo toma para ella una connotación negativa al sentir que traiciona al amante: “En el lecho, yo quedé tendida y sollozante, con el pelo adherido a las sienes mojadas, muerta de desaliento y de vergüenza. Me sentía sin valor para morir, sin valor para vivir. Mi

---

<sup>116</sup> *Vid. Supra*. Capítulo 3, subtema 1.1.2. “Aguas creadoras: el río, el espejo, el estanque y la fuente”, pp. 93-114.

único anhelo era postergar el momento de pensar” (p. 66), una vez más reitera la imagen de la mazmorra.

Para reafirmar lo anteriormente expuesto, la alcoba es el lugar donde los esposos se confrontan, una noche de niebla ella pide salir como aquella vez en la ciudad, la noche en que encontró al misterioso hombre, pero Daniel la cuestiona e indica que aquello nunca ocurrió, entonces en ella nace la duda de si el amante existe, esto seguido por la muerte de Andrés, como único testigo del encuentro en el estanque, la somete a una vida sin sentido.

Por ello, suele fingirse enferma para no tener que dar explicaciones de su estado anímico. “Noche a noche oigo a lo lejos pasar todos los trenes. Veo en seguida el amanecer infiltrar, lentamente en el cuarto, una luz sucia y triste. Oigo las campanas del pueblo dar todas las horas, llamar a todas las misas, desde la misa de seis, adonde corren mi suegra y dos criadas viejas. Oigo el aliento acompasado de Daniel y su difícil despertar” (p. 71), mientras ella se finge dormida como si estuviera prisionera en su propia vida.

La imagen anterior guarda entre sus líneas otros símbolos, el principal remite al tiempo, esto puede interpretarse ante el paso de los trenes, que son aludidos en una segunda ocasión: al dirigirse hacia la ciudad después de que les notifican el intento de suicidio de Regina; en este punto es posible interpretarlos con mayor precisión, pues para la protagonista implica un antes y un después en su historia de vida, antes de abordar este transporte ella guarda la esperanza de comprobar la existencia del amante, pero una vez que está en la ciudad, además de que esto no le es posible pues él ha muerto, cobra conciencia de su estado físico, ya en la vejez.

La presencia del sonido de las campanas, como segundo símbolo en este fragmento, también remite al paso del tiempo, además de la llamada al culto<sup>117</sup>, primero porque las escucha marcar cada hora, después porque le recuerdan lo cotidiano, por ello describe la asistencia de su suegra a la misa de seis, mientras la acompañan dos criadas. Pareciera el tic tac del reloj que escucha un preso.

Un tercer símbolo es la luz que, si bien de manera general refiere al espíritu, también se relaciona con el conocimiento<sup>118</sup> en este caso ambas connotaciones se mezclan y complementan en distintas escenas. Cuando se encuentra en la alcoba, la refiere como triste y sucia, entonces la protagonista se siente desolada, atrapada en sus circunstancias cotidianas, mismas que la alejan de la existencia del amante a través de una serie de ideas que la atormentan.

#### **b) La planta baja, el terreno de la realidad**

Otro espacio en el que se llevan a cabo una serie de acciones es el salón que, de acuerdo a Bachelard en el análisis de la casa onírica, “la planta baja es la vida común”<sup>119</sup>, donde no hay espacio para la ensoñación y en la novela de Bombal es posible indicar que todo lo que ocurre en este sitio impacta a la protagonista desde la realidad. Ejemplo de ello es la primera acción que se presenta en este sitio, durante la noche de bodas los criados reciben a la pareja de recién casados, pero la miran a ella con extrañeza, pues su marido no avisó de su llegada ni de las nupcias. Ese es el escenario donde se desarrolla el matrimonio.

---

<sup>117</sup> Tresidder, *op. cit.*, p. 48.

<sup>118</sup> Cfr. Biedermann, *op. cit.*, pp. 280 – 282.

<sup>119</sup> Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, p. 129.

La segunda acción que ocurre en esa estancia se da cuando la protagonista conoce a la pareja de amantes que rompen con lo establecido socialmente. Posterior al encuentro, huye a su habitación y observa su imagen en el espejo, ahí confronta su realidad, toma conciencia sobre lo que ha perdido al estar casada, además de sus carencias afectivas y sexuales. La tercera acción se presenta cuando la casa se estremece desde el salón ante la presencia de Regina que toca el piano y es ignorada por el esposo.

En tanto, la presencia de Regina genera en la protagonista un antagonico, ya explicado en el análisis de personajes como un doble por oposición, pues su concuña lleva a cabo todo lo que ella desea –incluso tiene una posibilidad más tangible de terminar con su vida–, despertando con esto la posibilidad de tener un amante. Así, la cuarta acción en este espacio se da mientras espera que los hombres regresen de cacería, de pronto entra al salón y la observa sobre el diván “me la imagino dormida así, en tibios aposentos alfombrados donde toda una vida misteriosa se insinúa en un flotante perfume de cabelleras y cigarrillos femeninos” (p. 54). Le imagina una vida que posiblemente anhela para sí misma.

Por lo tanto, en contraste con la planta superior es posible notar que mientras la protagonista permanece en su lecho impide que la realidad la invada manteniéndose ajena y con esto conservando su esencia onírica. “A la madrugada, agitaciones en el piso bajo, paseos insólitos alrededor de mi lecho, provocan desgarrones en mi sueño. Me fatigo inútilmente, ayudando en pensamientos a Daniel. Junto con él, abro cajones y busco mil objetos, sin poder nunca hallarlos. Un gran silencio me despierta por fin” (p. 53).

Mientras que, en el terreno de la realidad, la protagonista espera saber del amante, pero le es un hecho negado. “Entro al salón con el corazón palpitante” (p. 61) en espera noticias, pero sólo encuentra “tumbado en un diván, Daniel Bosteza, entre sus perros. Mi suegra está devanando una nueva madeja de lana gris. No ha venido nadie, no ha pasado nada” (p. 61). Pareciera que fuera de los espacios oníricos el misterioso hombre no existiera.

### **c) Las ventanas, la terraza y el jardín, umbrales entre el deseo y lo real**

El siguiente elemento que corresponde a una conexión con aquello que en la novela se plantea como real son las ventanas, que fungen como un terreno de umbral que permiten entrar la luz (conocimiento) al interior de la protagonista; en tanto para Bachelard son “un ojo abierto, una mirada sobre la llanura, sobre el cielo lejano, sobre el mundo exterior en un sentido profundamente filosófico”<sup>120</sup>, aplicando esta idea en *La última niebla*, a través de ellas es posible contemplar la realidad que la protagonista parece no aceptar, pero a la que está sometida. Por el momento, en este apartado se analizarán las que corresponden a la casa de campo y posteriormente aquellas que pertenecen a otros recintos.

La primera alusión a la ventana es casi al inicio de la historia, cuando los hombres han salido de cacería, durante el atardecer “tras los vidrios de cada ventana parece brillar una hoguera. Todo lo abrasa una roja llamarada cuyo fulgor no consigue atenuar la niebla” (p. 54), esto se da mientras Regina duerme adentro en el diván, ella que representa la pasión, además en este punto la protagonista

---

<sup>120</sup> *Ibidem*, p.134.



acaba de reconocerse como una mujer hermosa tras la primera escena erótica en el estanque.

Regresando a la idea de que la realidad penetra a través de la ventana se encuentra una segunda mención “pero tengo la certidumbre de que mi amigo se arrima bajo mi ventana y permanece allí, velando mi sueño, hasta el amanecer” (p. 65), concluye diciendo que no sabe por qué no la ha llamado, pero esto es sólo una expresión de su deseo porque no hay elementos en la novela que permitan sugerir que el amante pudiera buscarla.

Si bien la tercera mención sucede en la parte superior de la casa, donde pertenece lo onírico, vale mencionarlo porque sirve como precedente a la idea de silencio como inexistencia, que desarrollo en el análisis de la casa en la colina<sup>121</sup>. “Salto del lecho, abro la ventana y el silencio es tan grande afuera como en nuestro cuarto cerrado” (p. 68), aquí permite una lectura de inmovilidad en el exterior y en el interior, este es el punto donde la realidad domina al sueño<sup>122</sup>, pues momentos después en la historia la protagonista se confronta con Daniel y comienza a dudar de la existencia del amante.

Otro elemento que funge como terreno de umbral entre la realidad y el estado emocional de la protagonista es la terraza, que es mencionada dos veces, la primera en el inicio de la novela, cuando menciona que “la niebla se estrecha, cada día más, contra la casa. Ya hizo desaparecer las araucarias cuyas ramas

---

<sup>121</sup> *Vid. Infra*. Capítulo 3, subtema 1.2.1.2. “La casa de la colina, el recinto del silencio”, pp. 141-144.

<sup>122</sup> Cuando la protagonista está en el hospital esperando noticias sobre el estado de salud de Regina, describe “inquieta, doy un paso hacia la ventana y apoyo la frente contra los cristales empañados de neblina. Trato de hacer palpitar mi corazón endurecido” (p. 74), aquí puede darse una lectura similar al fragmento de donde proviene esta referencia, pues está a punto de salir a buscar la casa del amante y descubrir que el dueño de aquel lugar falleció hace más de 15 años. Una vez se tiene a la realidad dominando el sueño, aunque en este caso ya es la niebla haciéndose presente a través de la ventana para controlar a la actante principal.

golpeaban la balaustrada de la terraza” (p. 55). Esto como una muestra más del carácter deletéreo de la niebla al secar a un árbol siempre verde, que connotaría vida o juventud que con el golpeteo de sus ramas pareciera llamar a la actante principal, desde el exterior.

En cambio, cuando menciona que “por las tardes, salgo a la terraza a la hora en que Andrés surge en el fondo del parque, de vuelta del trabajo” (p. 64) es porque utiliza ese espacio para conectar su deseo por recibir noticias del amante con un ser del exterior, el hijo del jardinero, una vez en espera de noticias, algo que le dé pormenores del amante.

El último elemento a mencionar, y no por ello menos importante, es el jardín porque si bien Biedermann le atribuye una imagen positiva en el simbolismo de los sueños debido a que en él crecen los elementos vitales internos<sup>123</sup> también “se emplea como metáfora del paraíso sexual constituido por el ser amado”<sup>124</sup>; ambas connotaciones se encuentran en *La última niebla*.

La primera vez que la protagonista menciona este espacio es cuando indica que le ha pedido a Daniel abandonar un poco el cuidado de éste, “siento nostalgia de parques abandonados, donde la mala hierba borre todas las huellas y donde arbustos descuidados estrechen los caminos” (p. 60), quizá como un instinto de fuerza, rebeldía, así como reflejo de juventud; aunque también puede hacer alusión al deseo del ejercicio de su sexualidad, esta idea se refleja con mayor precisión en líneas siguientes.

---

<sup>123</sup> Cfr. Biedermann, *op. cit.*, p. 249.

<sup>124</sup> Tresidder, *op. cit.*, p. 129.

La segunda mención “dócilmente, sin desesperación, espero siempre su venida. Después de la cena, bajo al jardín para entreabrir furtivamente una de las persianas del salón. Noche a noche, si él lo desea podrá verme sentada junto al fuego leyendo bajo la lámpara. Podrá seguir cada uno de mis movimientos e infiltrarse, a su antojo, en mi intimidad. Yo no tengo secretos para él...” (p. 64), aquí es posible retomar nuevamente el diálogo con el *Cantar de los cantares*.

Si el paraíso sexual es visto como el jardín entonces la protagonista hace una invitación abierta a su intimidad, lo que en primera instancia contrasta con la referencia bíblica, “eres un jardín cerrado hermana mía, novia mía; eres un jardín cerrado, una fuente sellada”<sup>125</sup> que habla de la virginidad, pero en el texto de Bombal se da por hecho previo un encuentro sexual con el amante.

En reiteración con la invitación a la intimidad concuerda más con el siguiente fragmento “¡Despierta, viento del norte, ve, viento del sur! ¡Soplen sobre mi jardín para que exhale su perfume! ¡Que mi amado entre en su jardín y saboree sus frutos deliciosos!”<sup>126</sup>, esto sería similar al acto de abrir la persiana para que el amante pueda observarla mientras lee.

En tanto, la acción de la protagonista de niebla al bajar al jardín pareciera el deseo expreso de vivir el inesperado encuentro que se da entre los amantes del *Cantar de los cantares*. “Yo bajé al jardín de los nogales, a ver los retoños del valle, a ver si brotaba la viña, si florecían los granados... Y sin que me diera cuenta, me encontré con la carroza de mi príncipe”<sup>127</sup>, aunque esta imagen guarda mayor semejanza con la escena del estanque donde mientras ella se baña

---

<sup>125</sup> *Cantar de los cantares* 4, 12.

<sup>126</sup> *Ibidem*, 4, 16.

<sup>127</sup> *Ibidem*, 6, 11 y 12.

aparece entre la niebla un carro jalado por caballos y de la ventana se asoma aquel misterioso hombre que en seguida ella reconoce.

Así es posible proponer que la ventana, la terraza y el jardín fungen como umbrales que la protagonista atraviesa para conectar su deseo con lo que ocurre en el exterior. Por todos los elementos mencionados en la casa de campo es posible denominarla como onírica, pues en ella vive una variedad de ensoñaciones, que Bachelard en su análisis denomina como el lugar donde habita la idealización, lo que debió haber sido<sup>128</sup>. Y por ello también se le considera mazmorra pues los sueños y las ideas la contienen en este espacio, prisionera de un recuerdo a través del que justifica su vida, sin embargo, no clama por libertad, pues a través de los encuentros que imagina (en metarrelatos) con el amante hace llevadera su existencia.

Un argumento más que permite reforzar la lectura anterior es la lectura de Sebastián Schoennenbeck quien señala que el jardín, en los textos coloquiales chilenos, hace referencia al patio, “lugar donde la mujer vive el dolor amoroso como un pasatiempo aristocrático”<sup>129</sup>, por ello desde este sitio espera noticias del amante.

#### **1.2.1.2. La casa de la colina, el recinto del silencio**

El lugar donde se ubica la casa sugiere una sublimación de atributos, ya que si bien la colina no existe como símbolo sí es posible adjudicarle algunas características de la montaña, pues se eleva por encima del nivel cotidiano de la

---

<sup>128</sup> Cfr. Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, pp. 116-117.

<sup>129</sup> Sebastián Schennenbeck Grohnert, “Muerte en el paraíso: una vista a la representación del jardín, en la obra de María Luisa Bombal” en Lizama y Areco, *op. cit.*, pp. 262-263.

humanidad<sup>130</sup>, además se le considera un lugar sagrado donde se puede tener contacto con lo espiritual<sup>131</sup>, lo anterior aunado a los árboles y la niebla que rodea este lugar dan un carácter onírico surrealista a la escena.

El primer elemento descrito es “la muchacha que yace en ese ataúd blanco, no hace dos días coloreaba tarjetas postales, sentada bajo el emparrado. Y ahora hela aquí aprisionada, inmóvil, en ese largo estuche de madera, en cuya tapa han encajado un vidrio para que sus conocidos puedan contemplar su postrera expresión” (p. 50). Ya en el análisis de los personajes se postuló que la joven muerta es la doble por complemento de la primera esposa de Daniel, pues con ella comparte atributos de pureza, belleza, además de ser el arquetipo de mujer ideal.

Al encontrarse dentro de un ataúd sugiere una lectura de idolatría, en la que pareciera que fue colocada en un nicho para ser adorada, para contemplar su última expresión. Esta imagen se complementa con la connotación del color blanco que en un primer momento puede interpretarse como pureza, verdad, inocencia y divinidad, pero también implica el color de la muerte<sup>132</sup> y hacia este significado va encaminado lo que representa para la protagonista, pues pareciera contemplar al término de la vida física como inexistencia.

Ya en una lectura encaminada hacia el sentido de la tragedia moderna, planteada como lectura final en el cuarto capítulo de este análisis<sup>133</sup>, al contemplar a la mujer que yace en el ataúd como sinónimo de inexistencia para la protagonista, también es posible conjeturar que al reflejarse en ella se siente

---

<sup>130</sup> Cfr. Tresidder, *op. cit.*, p. 162.

<sup>131</sup> Cfr. Biedermann, *op. cit.*, pp. 309-310.

<sup>132</sup> Cfr. Tresidder, *op. cit.*, p. 35.

<sup>133</sup> Vid. *Infra*. Capítulo 4, tema 3. “El carácter trágico de la historia, la vuelta a la razón”, pp. 232-242.

muerta en vida y que además mata la obediencia del ideal, es decir, comportarse como la mujer perfecta para el marido lleva a la negación de la existencia.

Posterior a esta escena la actante principal afirma que existe, porque es bella y feliz, para ella la felicidad es tener un cuerpo joven, esbelto y ágil, entonces enfrentar por primera vez a la muerte la impacta de mayor manera debido a que la joven que observa dentro del féretro hace unos días poseía todo aquello y ahora que lo ha perdido, ella teme también hacerlo.

Aunado a lo anterior, la protagonista adquiere una característica más “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” (p. 50) y con esto reafirma la idea de inexistencia, es un “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” (p. 50), ¿es el temor a no existir, a no poder disfrutar su sexualidad, a no significar a menos que se esté casada? ¿Puede referirse a la situación femenina, desde una visión histórica? Posiblemente, esa mujer en la caja de madera representa a la primera mujer que existió y a todas las que le siguieron.

Retomando el relato, ante esta escena la protagonista dice “retrocedo y, abriéndome paso con nerviosa precipitación entre mudos enlutados, alcanzo la puerta, después de haber tropezado con horribles coronas de flores artificiales” (p. 50), entonces el ambiente se torna hacia una expresa connotación onírico surrealista, ya que es un lugar plagado de silencio, con cuerpos vestidos de negro, de los que no describe sus rostros ni sus acciones, que le impiden el paso.

En tanto, la presencia de las flores artificiales da una lectura aún más funesta, pues convencionalmente al ser parte de la naturaleza, estos brotes de las

plantas representan juventud, belleza y la cúspide de la vida<sup>134</sup>, pero ante el término artificial adquiere un significado de negación, en esa casa no existe ninguna atribución positiva. Ya Biedermann sugiere que también se consideran como símbolo del apetito carnal, del erotismo y de la alegría de la vida<sup>135</sup>, pero la imagen de pureza que proyecta la joven al yacer en el ataúd blanco quita toda posibilidad de contemplar estas connotaciones.

De igual manera, cabe mencionar que durante el Romanticismo alemán las flores adquirieron un lenguaje propio pues dependiendo de su tipo y color eran utilizadas como mensajes de amor<sup>136</sup>, entonces la narradora-protagonista parece revelar que no desea este tipo de expresión emocional, no desea lo idealizado ni ser contemplada como mujer virginal digna de adoración, ella tiende más hacia lo erótico, hacia el placer carnal. Lo cual también es rompimiento del canon en, al menos, dos sentidos. El primero, al interior del texto, porque la protagonista quiere ejercer su sexualidad; el segundo, como una lectura al exterior, la autora se aleja de lo emocional para encaminarse a lo sensorial, a lo erótico.

Por ello, la actante principal en su huida atraviesa casi corriendo el jardín de la casa de la colina, además ella abre la verja que lo resguarda, entonces aquí se retoma lo propuesto en el aparatado anterior, los jardines cercados connotan la virginidad, ella no quiere estar ahí, no pertenece a ese espacio. “Pero, afuera, una sutil neblina ha diluido el paisaje y el silencio es aún más inmenso” (p. 50), por esta razón huye, porque ella desea existir y la forma que encuentra para hacerlo

---

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>135</sup> Cfr. Biedermann, *op. cit.*, p. 196.

<sup>136</sup> *Ibidem*, pp. 197-198.

es romper la ausencia de sonido para indicar que se siente joven y hermosa, por eso lo grita.

En una lectura más general, lo que ocurre en este recinto de silencio también le sirve como preámbulo a la narradora-protagonista para crear un amante que la reconozca, a través del acto sexual, ella no desea sentirse muerta.

### **1.2.1.3. La casa de la ciudad, el lugar de las apariencias**

La tercera casa de la novela se sitúa en la ciudad, lugar a partir del cual adquiere un doble significado, el primero refiere a una lectura social, el segundo a la evolución de la protagonista. Explico, Biedermann concibe a la urbe como una copia microscópica de las estructuras cósmicas, a la que puede considerarse como el centro del universo<sup>137</sup>, llevando esta idea a *La última niebla* los elementos que se encuentran en este espacio funcionan como un reflejo de cómo concebía el mundo la narradora pues acá no hay sueños, sólo realidades; aunado a ello es en este espacio donde el personaje se transforma, pues encuentra al amante.

Aunque también es posible conjeturar cómo la autora, a través de la actante principal, concibe a la ciudad como un lugar fantasma donde vaga en soledad sin saber por dónde dirigirse, teniendo un solo objetivo, encontrar el lugar donde se sintió plena con el amante.

Además, cabe señalar que la ciudad es un espacio aludido dos veces en el relato; primero cuando la protagonista y su esposo visitan a la madre de éste, al tiempo que se da el encuentro con el misterioso hombre; segundo, para recibir

---

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 113.



noticias sobre la salud de Regina después de su intento de suicidio y también se entera que el hombre con quien compartió aquella noche lleva muchos años muerto. Estos elementos también sirven de preámbulo para el siguiente subtema.

Al seguir con la lectura de la casa por espacios, donde lo que ocurre en la planta alta pertenece al terreno de lo onírico, mientras que la planta baja da pauta a la realidad, es posible observar que la mayoría de las acciones se llevan a cabo en el comedor, mientras que en la alcoba la pareja interactúa fuera de lo común “por primera vez desde que estamos casados, Daniel me acomoda las almohadas” (p. 55), aparentando con esta acción ser una pareja cariñosa que se procura en pequeños menesteres.

Al estar en la alcoba, la protagonista no logra conciliar el sueño, “salto del lecho, abro la ventana. Me inclino hacia afuera y es como si no cambiara de atmósfera” (p. 56), una vez más se siente extraviada, entonces decide salir de ahí para deambular por las calles desdibujadas por la niebla, “me ahogo. Necesito caminar” (p. 56).

Y si bien la descripción de la casa es escueta también presenta algunos elementos que permiten interpretar el juego de apariencias al que está sometida la protagonista. Por ejemplo, la primera interacción que presenta en este espacio es cuando describe “la madre de Daniel ha hecho abrir el gran comedor y encender todos los candelabros sobre la larga mesa de la familia donde, en una punta, nos amontonamos, entumecidos” (p. 55).

Así, es posible notar el contraste entre lo que a la suegra le gustaría que fuera, contra lo que realmente es; ya durante el análisis de personajes se propuso que la madre de Daniel representa el estereotipo de mujer viuda y adinerada, que

administra la herencia dejada por el marido. Pero al agregar esta parte en la que manda abrir el gran comedor, aunado a que sirve “vino dorado [...] en copas de pesado cristal” (p. 55) termina por presentar una escena común para la época, pues como se dijo al principio de este subtema, la ciudad es una representación de las estructuras cósmicas. En tanto, se indica que pertenece al juego de las apariencias porque aquella elegante cena que se pretendió concluir con los tres personajes replegados en uno de los extremos de la mesa.

#### **1.2.1.4. La casa del amante, nacimiento y muerte de la existencia**

Ya en el análisis del agua, específicamente en el análisis de la niebla y la bruma, se abordó la existencia y a partir de ella la necesidad de ser reflejada por el otro, en este caso por el amante. Este apartado sería la continuación temática, porque este recinto al situarse en la ciudad consiste en dominar las ensoñaciones, como lo sugiere Bachelard<sup>138</sup>.

Al considerar que la casa del amante también se encuentra en la ciudad es posible contemplarla de igual manera como el centro del universo y esta es la función que tiene dentro de la novela, pues a partir del encuentro con el misterioso hombre, de acuerdo al análisis aquí propuesto, se separan los niveles del relato bajo la estructura arbórea en la que está construida la novela.

El primer elemento que resalta es la ubicación del inmueble “ando, pero ahora un desconocido me guía. Me guía hasta una calle estrecha y en pendiente” (p. 57), localización sumamente onírica de acuerdo a lo propuesto por Bachelard, “los sueños, al parecer, son tanto más grandes cuanto más pequeño es el reducto

---

<sup>138</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, p. 51.

en el que se mantiene el soñador”<sup>139</sup>, ahora, cabe precisar que en la lectura aquí presentada el encuentro con el amante no se considera como un sueño nocturno, pero sí como un fragmento de la superrealidad, donde no hay una frontera entre la ensoñación y la realidad.

La calle en pendiente también sugiere un viaje hacia la raíz, que en este caso es el instinto sexual primigenio, lo cual se confirma cuando la protagonista indica cómo luce el jardín, que si bien está cercado, también muestra falta de cuidado. Entonces el hombre que encontró entre la niebla la lleva hacia un paraíso sexual no explorado (esto bajo la idea de que la cerca indica virginidad) al que además nadie procura, permitiendo con esto una analogía, ese espacio es la vida sexual de ella. “Me obliga a detenerme. Tras una verja, distingo un jardín abandonado. El desconocido desata con dificultad los nudos de una cadena enmohecida” (p. 57).

Hay un elemento más en la imagen anterior, la cadena enmohecida sobre la verja que resguarda el jardín abandonado. Como símbolo indica esclavitud<sup>140</sup>, al contextualizar este significado en el texto de Bombal refiere a que guarece la necesidad principal de la protagonista, ella quiere que la miren al tiempo que admiran su belleza y juventud; también podría interpretarse que lo que ocurre dentro de esa casa la esclaviza durante toda su vida, es decir, la presencia-idea del amante.

“Dentro de la casa la oscuridad es completa, pero una mano tibia busca la mía y me incita a avanzar. No tropezamos contra ningún mueble; nuestros pasos

---

<sup>139</sup> Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, p. 129.

<sup>140</sup> Cfr. Tresidder, *op. cit.*, p. 45.

resuenan en cuartos vacíos” (p. 57). La ausencia de luz es un símbolo ambivalente, pues generalmente se le interpreta como la muerte, lo esotérico y la maldad<sup>141</sup>, pero guarda una segunda lectura dirigida hacia el caos primigenio del creador<sup>142</sup>, pues para que la semilla germine es necesaria la oscuridad de la tierra.

Al llevar lo anterior a *La última niebla* significaría el prelude de algo nuevo, el placer sexual de la protagonista que a su vez se convierte en una razón de existencia para ella, que es feliz porque su cuerpo conoció el placer. “¡Qué importa que mi cuerpo se marchite, si conoció el amor! Y qué importa que los años pasen, todos iguales. Yo tuve una hermosa aventura, una vez...Tan sólo con un recuerdo se puede soportar una larga vida de tedio” (p. 60) dice posteriormente para justificar su felicidad.

Pero otro elemento abre un interrogante hacia la interpretación del texto. Si la planta baja es la realidad ¿qué denotan los cuartos vacíos en los que escucha resonar sus pasos? Podría conjeturarse que en el plano real no hay nada, por eso ella no puede comprobar la existencia del amante.

Una vez que dejan la planta baja, la protagonista asciende en total oscuridad guiada por la mano de aquel hombre. Ya en el terreno onírico él la suelta, entonces ella queda en el umbral de una pieza que se ilumina, en seguida entra a la alcoba, el lugar más íntimo, “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 muerte” (p. 57).

---

<sup>141</sup> *Ibidem*, p. 177.

<sup>142</sup> Cfr. Biedermann, *op. cit.*, p. 339.

Para ese momento, la noche y la neblina adquieren caracteres animados, aletean, recreando un ambiente propio del romanticismo en la escena, parecen gárgolas o animales nocturnos que quisieran perturbar el momento, pero los vidrios de las ventanas se los impiden, nada de realidad tiene posibilidad de entrar a la estancia de los amantes. Además, la narradora advierte que ningún átomo de muerte se infiltrará, esto es una reafirmación a la existencia, pues como se analizó en la casa de la colina, el silencio es una analogía del término de la vida, de desaparecer. Después del encuentro sexual, ella sale de la casa entre penumbras.

La segunda visita a la casa del amante está marcada por la angustia de la protagonista, que envuelta en fiebre busca entre las calles plagadas de niebla el lugar donde vivió aquella noche un romance que Daniel ha puesto en duda. Para encontrarla ella debe cerrar los ojos, “el espacio-camino-difícil deja esos grandes sueños dinámicos que volvemos a vivir con los ojos cerrados, en esos sueños que son los más profundos, en los que reencontramos la gran intimidad de nuestra vida ciega”<sup>143</sup>, sólo así encuentra el camino.

Lo primero que observa es el jardín abandonado mientras aprieta su cuerpo contra las rejas que lo resguardan, acción con la que parece aferrarse al recuerdo que se convirtió en su razón de vida. Sacude la verja que se abre emitiendo un rechinado, pero en seguida nota la ausencia de la cadena enmohecida, como un anuncio de que ahora es libre de aquello que la hizo esclava, aunque ella no buscaba tal libertad.

Esta vez deben permitirle pasar “subo corriendo la escalinata, me paro frente a la mampara y oprimo un botón oxidado” (p. 76), después de algunos

---

<sup>143</sup> Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, p. 269.

minutos la dejan entrar “me encuentro en un hall donde una inmensa galería de cristales abre sobre un patio florido” (p. 76), no reconoce el espacio porque la primera vez que supuestamente estuvo ahí reinaba la oscuridad, ahora enfrenta la vida común. Hay muebles que le parecen de mal gusto y retratos de personas convencionales. Nada guarda de enigmático aquel lugar.

Guiada por el sonido de un violín, cierra los ojos para desplazarse por la casa y asciende. No encuentra el lecho que compartió con su amante, las paredes de la habitación están tapizadas con libros, símbolos de cultura, religión, así como de resguardos de verdad<sup>144</sup> y mapas. Entonces, bajo la luz de una lámpara, como si fuera un momento de revelación, ve a un niño ensayando aquel instrumento musical que con su sonido invadía la casa. El muchacho es señal de lo nuevo, de lo puro, él marca el final de aquello que ocurrió en aquella habitación.

Instantes después el criado le comunica que no hay quien pueda atenderla, al tiempo que revela que el señor de la casa murió hace más de quince años, ante esto, la protagonista huye para resignarse a la vida.

De esta manera es posible conjeturar que las casas reflejan a los personajes en medida que ellos influyen en las estructuras. Entonces la casa de campo alberga las ensoñaciones de la protagonista porque como indica Bachelard “un amor ardiente no puede ser oníricamente ciudadano”<sup>145</sup>, pero al haberse originado en la ciudad le quita el aspecto amoroso para ingresarlo a lo pasional.

En tanto, la casa de la colina, al ser el lugar de la muerte y la inexistencia, ayuda a la protagonista a reafirmarse ante la vida. Mientras que la casa de la

---

<sup>144</sup> Cfr. Biedermann, *op. cit.*, p. 267.

<sup>145</sup> Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, p. 209.

ciudad, donde vive la suegra, guarda una lectura tendiente hacia lo social que permite configurar el estereotipo de mujer viuda.

Finalmente, la casa del amante toma especial relevancia pues en ella se gesta y muere la razón de existencia de la protagonista. Todas responden a una lectura de planos donde la parte baja representa lo real, mientras que el área superior alberga a lo onírico.

### **1.2.2. El bosque, el más romántico de los cementerios**

El bosque como símbolo toma convencionalmente dos matices, ambos señalados por Cirlot quien en primer lugar lo refiere como pertenencia de lo femenino y a la vida que emana de este espacio natural; en segundo término, alude a la presencia de seres fantásticos que habitan estos parajes –de acuerdo a leyendas y cuentos populares<sup>146</sup>–. Ahora, si bien ambas lecturas pueden localizarse en *La última niebla*, con salvedades, también hay una serie de elementos que dan mayor complejidad a la clasificación anterior, pues ante la presencia de aspectos onírico surrealistas adquiere nuevas connotaciones que complementan la descripción de la protagonista, porque que este conjunto de árboles también funge como su reflejo.

Bachelard en *La tierra y las ensoñaciones del reposo* sugiere que el bosque es considerado como símbolo del inconsciente<sup>147</sup>, porque en él yace todo aquello a lo que se teme<sup>148</sup> o desea, de ahí también su carácter onírico<sup>149</sup>. En

---

<sup>146</sup> Cfr. Cirlot, *op. cit.*, p. 103.

<sup>147</sup> Cfr. Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, p. 37.

<sup>148</sup> Cfr. Biedermann, *op. cit.*, p. 70.

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 71.

correspondencia con la protagonista creada por Bombal, la novela se centra en una mujer que ensueña en este espacio, pero no todo guarda un significado positivo, sobre todo ante la presencia de la niebla que con su propiedad deletérea confunde, controla y hace que prevalezca un sentimiento de amenaza.

Un ejemplo de lo anterior es la primera mención que se hace del bosque en la novela. La recién casada huye de la sensación que le produce contemplar a la joven muerta, prisionera e inmóvil dentro de un ataúd, pues al ser el recinto del silencio la incita a reafirmarse ante la vida. “Sin embargo, todo continúa mudo y mi pie arrastra hojas caídas que no crujen porque están húmedas y como en descomposición” (p. 50).

De esta manera, al adentrarse en el bosque es posible contemplar aquello que yace en su inconsciente como una expresión de temor: el silencio que, como se anticipó en apartados previos, remite a la inexistencia y la inmovilidad. Ella quiere que la hagan sentir bella, deseada, por eso busca un homenaje a su cuerpo joven, quizá como una forma de aceptar lo cotidiano y por ello al final de la novela le es tan doloroso saber que encadenó su vida a un encuentro sexual del que no tiene pruebas o que, probablemente, no existió. Lo anterior sin olvidar que la búsqueda primordial de la protagonista es de su identidad.

Otro elemento a observar cuando la protagonista transita por el bosque, es que sus pasos firmes sobre las hojas que tapizan el suelo reflejan la necesidad de romper el silencio, pero la presencia de la niebla con la humedad que ésta conlleva lo impide, creando un ambiente propio del sueño. “Esquivo siluetas de árboles, a tal punto estáticas, borrosas, que de pronto alargó la mano para convencerme de que existen realmente” (p. 50). Es posible comparar la anterior



imagen con “la oscuridad húmeda, terrenal y como matriz del bosque está vinculada con ideas de germinación y el principio femenino”<sup>150</sup>, sin embargo, lo que surja de este ambiente corresponde al terreno de los sueños<sup>151</sup>, en este caso el amante.

Además, si de la tierra germina vida por ser una matriz, pero las hojas en estado de descomposición lo impiden, entonces es posible conjeturar que si algo nace de este sitio no será real o sano. Este espacio rodea la casa de campo, donde en la planta superior se concibe al amante y también guarda entre sus parajes al estanque, masa acuosa en la que se gesta aquel misterioso hombre.

Otra imagen que refuerza esta lectura de irrealidad gestada en el ambiente onírico del bosque, es aquello que ocurre durante su décimo aniversario, cuando ante la hostil mirada de Daniel recuerda que aquella mañana, mientras se bañaba en el estanque, vio a su amante y una vez más se hacen presentes el silencio y la niebla.

Para este momento en el relato la niebla ya lo controla todo, entonces parece mostrarle aquello que desea: al amante, pero el silencio le otorga una cualidad de inexistencia, que se reafirma cuando los caballos beben del estanque sin abrir un solo círculo en la superficie del agua, “el carruaje echó a andar nuevamente y sin darme tan siquiera tiempo de nadar hacia la orilla, se perdió de improviso en el bosque como si se lo hubiera tragado la niebla” (p. 63). La posible prueba de que este efímero encuentro existió es la supuesta presencia del hijo del

---

<sup>150</sup> Tresidder, *op. cit.*, p. 37.

<sup>151</sup> En este punto se abre posibilidad a una segunda lectura, referente a la maternidad. Bajo el entendido de que ella es el bosque y éste una matriz cubierta por hojas putrefactas, entonces se encuentra imposibilitado para dar vida, lo cual puede relacionarse con la falta de alusiones a la maternidad que hay en esta novela.

jardinero, quien muere ahogado en ese sitio sin poder afirmar que haya presenciado tal escena.

Entonces, la presencia del silencio y la niebla en el bosque llevan a la protagonista del temor hacia el deseo, de la inexistencia hacia la añorada presencia del amante. Ejemplo de ello es cuando en sus caminatas lo llama “grito: ¡Te quiero! ¡Te deseo!, para que llegue hasta su escondrijo la voz de mi corazón y de mis sentidos” (p. 63), la respuesta la obtiene de unos leñadores que parodian su llamado, pese a que ella lo sabe decide verlos como portavoces del pensamiento de aquel hombre que supuestamente encontró alguna vez en una plaza en medio de la oscuridad y la niebla. O cuando cree escuchar sus pasos en la noche “los oigo aproximarse lentamente, los oigo apretar el musgo, remover las hojas secas, quebrar las ramas que le entorpecen el camino” (p. 65), pero no se explica por qué si ha venido a buscarla no la llama.

La anhelada presencia del amante en el bosque hace un guiño nuevamente hacia los cuentos de hadas. El hombre que aparece misterioso entre los árboles y de pronto encuentra a la doncella de la que se enamora al instante y con un beso la rescata de la maldición que sobre ella ha caído, como en “Blancanieves” o “La Bella durmiente”, pero en el texto de Bombal no hay tal encuentro, él se marcha sin llamarla, sin buscarla, sin dejar huellas de su existencia, nadie la rescata del matrimonio sin amor ni deseo en el que lleva a cabo un sinnúmero de actividades monótonas.

Continuando con la lectura del bosque como depositario de deseo, la expresión de este movimiento afectivo corresponde a la fusión de los elementos tierra y agua, porque dicho espacio resguarda al estanque, lugar donde ella nace

como sujeto erótico, en esa intersección es donde se ubica su refugio rodeado por la niebla, pero dominado por la forma líquida de las aguas creadoras. “Me interno en la bruma y de pronto un rayo de sol se enciende al través, prestando una dorada claridad de gruta al bosque en que me encuentro; hurga la tierra, desprende de ella aromas profundos y mojados” (p. 52), entonces este espacio adquiere nuevos significados.

Biedermann advierte que el bosque está relacionado con la imagen del santuario<sup>152</sup>, ante esto es posible aseverar que la protagonista se encuentra en ese espacio para ser adorada, para sentirse hermosa ante la presencia de la luz aurea que se refleja en las hojas de los árboles, adquiriendo con esta coloración cualidades divinas atribuidas al sol<sup>153</sup> y la belleza. Destellos solares que traspasan la bruma para hacer de este sitio un lugar de reposo como lo describe Bachelard al cualificar la gruta<sup>154</sup>, sustantivo que también utiliza la narradora-protagonista para describir la escena.

Pero si todo lo que ocurrió en este espacio fue delimitado por el silencio y la niebla, es decir por la inexistencia y los sueños ¿no es acaso la tumba de su deseo? Esta idea surge a partir de Bachelard al indicar que “el bosque es el más romántico de los cementerios”<sup>155</sup>. Esto ocurre en *La última niebla*, pues ante la imposibilidad de la protagonista por comprobar la existencia del amante la lectura que deja es que no hubo, no hay y no habrá quien rinda homenaje a su belleza.

---

<sup>152</sup> Cfr. Biedermann, *op. cit.*, pp. 108-109.

<sup>153</sup> Cfr. Tressider, *op. cit.*, p. 107.

<sup>154</sup> Cfr. Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, p. 207.

<sup>155</sup> *Ibidem*, p. 348.

Así, la irrealización de su deseo se torna en una dolorosa realidad, ¿cómo hará para vivir si todo le recuerda a aquel hombre que dio sentido a su vida?, si hizo que estuviera presente (mediante ensoñaciones) en múltiples espacios, principalmente en “el bosque, porque durante años paseé allí mi melancolía y mi ilusión” (p. 72), entonces el temor a la inexistencia, a lo estático se hace latente al final de la novela “alrededor de nosotros, la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva” (p. 79).

De esta manera es posible interpretar que “los espacios donde hemos sufrido de la soledad o gozado de ella, donde la hemos deseado o la hemos comprometido, son en nosotros imborrables”<sup>156</sup> por lo tanto, el bosque cubierto por la niebla, así como de silencio, es el cementerio de sus sueños, deseos e incluso de su juventud, que a ella le significaba vida y felicidad. Todo yace ahí, sepultado e inmóvil.

### **1.2.3. Árboles, umbral entre la realidad y lo onírico**

En el texto de Bombal se alude ocho veces a árboles específicos, primero a los cipreses que resguardan la casa de la colina; segundo, el árbol en el bosque donde ella se erotiza; tercero, las araucarias que con sus ramas parecen llamarla desde la terraza; cuarto, el árbol en la plaza de la ciudad donde descansa previo a la aparición del amante; quinto, los árboles inmóviles cuando sale de la casa de su amigo; sexto, los nogales que imagina son derribados por el viento; séptimo, el sauce a la orilla del estanque, desde donde cree ver al amigo-fantasma en su carro; octavo, los árboles retorcidos fuera de la casa del misterioso hombre. Todos

---

<sup>156</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, p. 40.

comparten una característica en común, fungen como umbrales entre lo real y lo ensoñado.

Aunque previo al análisis de cada uno es pertinente señalar un elemento más de contraste entre ellos, pues si bien cumplen con una función similar su carga simbólica se complementa con el lugar donde se sitúan, al estar en el campo adquieren una connotación idílica, mientras que los de la ciudad toman un carácter adverso. Ya desde el análisis de las casas se advirtió la premisa de Bachelard, en la que considera que en la ciudad no se puede ensoñar el amor<sup>157</sup>.

En conjunto con lo anterior, los matices simbólicos del árbol proporcionan una lectura con diversos significados. Bachelard, por ejemplo, lo refiere como un infinito<sup>158</sup> porque comunica todos los niveles, “vive entre tierra y cielo. Vive en la tierra y en el viento”<sup>159</sup>. De igual manera lo denomina como un ciclo en el que nada se pierde, pues las hojas que caen sirven para generar aquello que lo alimenta, por ello lo llama un objeto integrante<sup>160</sup>. Además, diversas culturas centran su sabiduría y divinidad en este tipo de plantas o arbustos, atribuyendo características fantásticas o sobrenaturales<sup>161</sup>, incluso los diversos tipos de árboles son atribuidos a deidades específicas, como lo muestra la recopilación elaborada por Cirlot<sup>162</sup>; pero en el caso de *La última niebla* no se ubican estas últimas lecturas.

---

<sup>157</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 209.

<sup>158</sup> *Ibidem*, p. 135.

<sup>159</sup> *Ibidem*, p. 335.

<sup>160</sup> *Ibidem*, p. 334.

<sup>161</sup> Cfr. Tresidder, *op. cit.*, p. 24.

<sup>162</sup> Cfr. Cirlot, *op. cit.*, p. 79.

Ahora me detengo en cada uno de los árboles aludidos en la novela. Primero, los cipreses que resguardan la casa de la colina, asemejándola a una tumba; como se postuló en el apartado correspondiente a este recinto, simboliza el lugar del silencio, la inexistencia y la confrontación con la muerte, esto sería uno de los lados del umbral, el otro es el que está fuera de este espacio, ya que cuando la protagonista huye de este sitio es porque en ella despierta la necesidad de reafirmarse ante la vida, pero la presencia de la niebla da un tinte onírico al paisaje.

En complemento con esta lectura está lo expuesto por Biedermann, quien cualifica a los cipreses como el árbol de cementerio<sup>163</sup>, ya que desde la antigüedad se ubican en estos lugares de reposo, pero también son atribuidos a deidades femeninas, por sus cualidades estéticas<sup>164</sup>, no en vano resguardan a la mujer arquetípica, que funge como la doble por complemento de la primera esposa de Daniel.

Un significado más en torno a este tipo de árbol es lo atribuido en las historias de hadas, pues se le considera como un repelente contra hechizos malignos<sup>165</sup>, pero no es coherente con lo presentado en *La última niebla* porque a la mujer que yace muerta en el ataúd –y es protegida por un cristal para que los acompañantes vean su postrera expresión, aludiendo a “La bella durmiente”– ningún príncipe podrá despertarla de la muerte.

El segundo árbol. Ya Bachelard refiere que “basta con seguir los árboles dentro de la tierra en la que duermen, con todas sus raíces, para encontrar en los

---

<sup>163</sup> Cfr. Biedermann, *op. cit.*, 108-109.

<sup>164</sup> *Idem.*

<sup>165</sup> *Idem.*

nombres perdidos constancias humanas. El árbol es pues, una dirección de sueños”<sup>166</sup>. Así es como la protagonista manifiesta lo que necesita, un homenaje a su belleza, alguien que la envuelva en deseo como lo hace el amante de Regina. Después de encontrarse con la pareja de amantes entre las sombras de la casa de campo, ella se interna en el bosque. Este es uno de los lados del umbral, “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...!” (p. 52).

Una de las características del surrealismo es mostrar las imágenes fragmentadas –idea en la que profundizaré en el análisis simbólico del cuerpo<sup>167</sup>– por ello cuando se refiere al árbol sólo se menciona el tronco, además con esto marca que pertenece al terreno onírico, en el otro lado del umbral. “Y en efecto, la mayoría de los soñadores manifiesta preferencias por determinadas partes del árbol”<sup>168</sup>, ya Cirlot advierte la triplicidad de niveles: raíz, tronco, ramas<sup>169</sup>, que comunican entre ellos la concepción del mundo, ella se encuentra en lo mundano, lo referente a la carne, de ahí la carga erótica que se complementa con la primera inmersión en el estanque.

El tercer árbol, un llamado de la realidad. “La niebla se estrecha, cada día más, contra la casa. Ya hizo desaparecer las araucarias cuyas ramas golpeaban la balaustrada de la terraza” (p. 55). En el análisis de los espacios del recinto en el campo se identificó que tanto las ventanas como la terraza son el lugar a través

---

<sup>166</sup> Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, p. 328.

<sup>167</sup> *Vid. Infra*. Capítulo 3, subtema 1.2.4. “El cuerpo, fragmentos surrealistas”, pp. 163-183.

<sup>168</sup> *Ibidem*, p. 334.

<sup>169</sup> Cfr. Cirlot, *op. cit.*, p. 79.

del que se comunica la realidad con lo onírico; el golpeteo de las ramas simula un llamado a la vida, a su juventud, pero una vez más la niebla termina con este tipo de abietácea, lo cual toma especial relevancia porque se le tipifica como una planta siempre verde que no pierde sus hojas<sup>170</sup>, pero una vez más la presencia deletérea de la niebla las quita del paisaje.

El cuarto árbol, el encuentro con el amante. “En la vida de la metáfora, hay como una ley de la acción y reacción: buscar la tierra estable, con un gran deseo de estabilidad, es hacer estable una tierra fugaz”<sup>171</sup>. La protagonista está buscando cumplir su deseo, pero no puede conservarlo de manera permanente. Entonces, “entre la oscuridad y la niebla vislumbro una pequeña plaza. Como en pleno campo, me apoyo extenuada contra un árbol. Mi mejilla busca la humedad de su corteza” (p. 57). Una vez más presenta sólo un fragmento, el tronco, situándose en lo mundano, pero en esta ocasión ya se encuentra en la ciudad, alejada de lo idílico, entonces pasa de lo real hacia lo onírico, de pronto percibe una sombra alargada junto a la suya, se deja guiar sin chistar por aquel hombre.

Posterior al encuentro sexual, cuando ella se dispone a regresar al lado del marido observa que “los árboles están inmóviles y todavía no amanece” (p. 59), así la quinta alusión también pertenece al paisaje citadino, el lugar que representa al pecado, imagen que se enfatiza al ser de noche, pues de acuerdo a la moral de la época, es una mujer que le es infiel a su esposo con un desconocido.

La sexta alusión a los árboles se da en un metarrelato, ella ensueña un encuentro con el amante. “Un viento que derrumbó tres nogales e hizo persignarse

---

<sup>170</sup> Además, las araucarias son un árbol endémico de Chile, rasgo que ayudaría a situar espacialmente el escenario donde se desarrolla la historia.

<sup>171</sup> Bachelard, *La tierra y las ensoñaciones del reposo*, p. 355.



a mi suegra, lo indujo a llamar a la puerta de la casa” (p. 61). Si bien este tipo de árboles no poseen una connotación simbólica, sí son característicos por su color rojizo, su fortaleza y su gran cantidad de ramas, que en conjunto forman una imagen del amante. “Traía los cabellos muy revueltos y el cuello del gabán muy subido. Pero yo lo reconocí y me desplomé a sus pies. Entonces él me cargó en sus brazos y me llevó así, desvanecida, en la tarde de viento...” (p. 61).

El color rojo representaría la pasión sexual, mientras que la fortaleza y las ramas significarían esa cualidad protectora con la que supuestamente la lleva en brazos para ponerla a salvo. Una vez más estos árboles funcionarían como umbral entre lo deseado y lo realizado.

Durante la segunda inmersión en el estanque, el día de su décimo aniversario de bodas, se da la séptima alusión a un árbol. Cuando cree ver el carro del amante narra “sobrecogida me agarré a las ramas de un sauce y no reparando en mi desnudez suspendí medio cuerpo fuera del agua” (p. 63). En esta imagen también se presenta una fragmentación, pero esta vez no se trata del tronco, sino de las ramas, que indican la diversificación y lo etéreo.

Simbólicamente este tipo de árbol es catalogado en las culturas occidentales como representación de la melancolía, mientras que en oriente remite al carácter erótico de la primavera<sup>172</sup>. La imagen presentada permite ambas lecturas, pues la imposibilidad de interactuar con el amante expresa esta emoción, en tanto que la húmeda desnudez de la protagonista erotiza el momento.

---

<sup>172</sup> Cfr. Biedermann, *op. cit.*, p. 417.

Sin embargo, se advierte otra interpretación, la presencia del sauce remite a “la dulce tristeza de la partida”<sup>173</sup>, ésta es la última interacción<sup>174</sup> (real u onírica) que tiene con el amante, pues desde ese momento comienza a sentirlo cerca físicamente, pero lejos de su alcance. Esta escena es una de las que mejor muestra el tránsito del umbral, pues pasa del anhelante deseo de encontrarse con el amante, a la imposibilidad de pronunciar su nombre, porque lo desconoce, entonces se pierde entre la niebla, entre el silencio, en la inexistencia.

Finalmente, durante su viaje a la ciudad, tras el intento de suicidio de Regina, se presenta la octava alusión. La protagonista busca la casa del amante, “diviso los dos árboles de gruesas ramas convulsas, la oscura pátina de una alta fachada” (p. 76). Por el número representan la dualidad, misma que Cirlot resume como vida y muerte o vida y conocimiento<sup>175</sup>, donde la muerte y el conocimiento se vuelven análogos en un solo significado.

Lo que la protagonista encuentra en esa casa es el paso de su razón de vida –la existencia del amante– hacia su realidad –el hombre que vivió en ese lugar está muerto–. La forma de los árboles resume la supuesta relación con el amante, un acto convulso sustentado solamente en sus ideas.

#### **1.2.4. El cuerpo, fragmentos surrealistas**

El cuerpo como tema de la literatura responde a una infinidad de visiones que muestran la concepción social, cultural y religiosa que se tiene acerca de éste, por

---

<sup>173</sup> Tresidder, *op. cit.*, p. 212.

<sup>174</sup> En el texto sólo hay dos supuestas interacciones, la primera es durante el encuentro sexual; la segunda cuando lo ve alejarse en el estanque.

<sup>175</sup> Cfr. Cirlot, *op. cit.*, p. 79.

lo que ha sido considerado como templo, cárcel, martirio, culto pagano, depositario del ser o razón del pecado y el placer. Aunado a esto, su presencia en el campo de las artes estriba entre lo mundano y lo poético, pero es este último quien describe al cuerpo como una serie de fragmentos.

En el texto de María Luisa Bombal está presente una serie de motivos que se entretajan hasta contemplar los cuerpos como rutas que enlazan la historia, sin dejar de lado que los elementos oníricos encaminan los ejes de análisis hacia el surrealismo.

Los rasgos de esta vanguardia predominaron en la plástica a través de la presentación del cuerpo fragmentado en metamorfosis con algún objeto o como protagonista de una imagen sólo concebible en el imaginario. Su presencia en la prosa literaria resulta escasa sobre todo en las letras latinoamericanas, de ahí que la creación de Bombal tome especial relevancia, pues si bien la autora no se adscribe a las huestes bretonianas sí responde a la afinidad de pensamiento del grupo de intelectuales de su época, de ahí que sea posible encontrar esta estilística en su novela<sup>176</sup>.

---

<sup>176</sup> La cercanía entre Bombal y Neruda al momento de redactar *La última niebla* y *Residencia en la tierra* se dio cuando la escritora vivió con el poeta en Buenos Aires, durante 1933, información que ella proporcionó en una entrevista concedida a Sara Vidal, “en la cocina de su casa nació mi primera novela” declaró, mientras dialogaba en torno al influjo que recibió del poemario. Bombal, *op. cit.*, p. 355.

Sin embargo es importante destacar la similitud descriptiva en torno al cuerpo femenino y la fragmentación de éste, que hay entre la poesía del nobel chileno y la prosa poética de Bombal, tema que aún permanece al margen de los estudiosos de la literatura, pero que es posible triangular mediante la presencia estilística de Petrarca, pues ya Gustavo García en su ensayo sobre *Veinte poemas de amor y una canción desesperada* –poemario publicado en 1924– destaca la construcción del sujeto erótico fragmentado. Cfr. Gustavo García, “El discurso del deseo en *Veinte poemas de amor y una canción desesperada*” en *Hispanismos del mundo, diálogos y debates en (y desde) el sur*, Anexos, 2007, pp. 237-246.

En tanto, Guadalupe Bohorques determina la imagen amorosa de la mujer en la poética nerudiana, rasgos que sería posible rastrear en Bombal. Cfr. Guadalupe Bohorques, *La imagen de la mujer en poesía amorosa de Pablo Neruda*. Universidad Europea de Madrid, 2012.

La descripción del cuerpo en *La última niebla* es presentada a través de una serie de imágenes que corresponden al terreno de la pintura, la escultura, la fotografía o el cine, pero el dominio del lenguaje escrito, a través de lo poético, permite al lector estructurar escenas predominantemente visuales, e incluso, sensoriales, formando con esto un rasgo innovador en las novelas producidas en aquella época.

De esta manera, es posible indicar que esta temática de análisis muestra en la primera novela de Bombal una ruptura con lo que se hacía en aquella época desde las letras femeninas<sup>177</sup>, trasgresión que va desde la forma del discurso hasta el contenido, ante lo que Lucía Guerra ya acotó “ella es la primera escritora latinoamericana que se atreve a describir el acto sexual”<sup>178</sup>. Así, las imágenes formadas mediante la prosa poética abordan, por momentos, expresiones del erotismo, mostrando desde los ojos de una joven autora la percepción del cuerpo y sus sensaciones.

Adrián Escudero en su artículo “El cuerpo y sus representaciones” esboza un recuento cronológico en la forma en que este tema ha sido tratado, de ahí destaca que es a partir del inicio del siglo XX cuando se le da un enfoque erótico, precisamente con el surgimiento de las vanguardias, indicando que si bien no es la primera vez que aparece en el campo del arte, sí lo realiza de forma abierta y específica<sup>179</sup>.

---

<sup>177</sup> Hago referencia al ya aludido Feminismo aristocrático que fue denominado peyorativamente como literatura intimista. Cfr. Poblete y Rivera, *op. cit.*, p. 58.

<sup>178</sup> Guerra en Bombal, *op. cit.*, p. 16.

<sup>179</sup> Cfr. Adrián Escudero, “El cuerpo y sus representaciones” en *Enrahonar*. Núm. 38-39, 2007, pp. 141-157. Cabe advertir en este punto que al rastrear lo erótico como tema en la literatura latinoamericana guarda una estrecha relación con el surgimiento de las vanguardias, pues anterior a ello el indigenismo proporcionó

El surrealismo es, posiblemente, el movimiento artístico que da mayor pauta a esta expresión, en torno a esta temática José Jiménez indica que “las imágenes del cuerpo se forjan según una combinatoria, un proceso de montaje y desmontaje, que hace que toda representación del mismo sea, en sentido estricto, un anagrama”<sup>180</sup>, figura retórica que en primera instancia remite al reordenamiento de fonemas<sup>181</sup> y que cuando es llevada a la imagen presenta este nuevo orden en fusión con los objetos; en el caso específico de la novela es con elementos de la naturaleza.

También es Jiménez quien señala que durante el surrealismo el cuerpo actúa como protagonista, sobre todo porque a partir de él crea una tercera imagen. Explico, la primera imagen es aquella que los otros perciben –y que evidentemente es interpretada por el otro–, la segunda es la que se contempla frente al espejo –percibida visualmente por uno mismo–, pero la tercera va más allá de lo que se percibe con la vista, pues fusiona la introspección con la percepción (sensorial) que se tiene del cuerpo –ambas se fusionan para sentir y percibir–. De ahí, que este autor también resalte que durante esta vanguardia fueron escasas las descripciones de este tipo, en la literatura, pues el lenguaje fue insuficiente, por ello, para la plástica significó el nicho de expresión<sup>182</sup>.

El análisis aquí presentado parte de lo general hacia lo específico, en un primer momento se aborda la descripción del cuerpo sin enfatizar ninguna de sus partes, para después dividirlo en secciones, donde cada segmento analizado

---

una visión de misticismo, pero no de disfrute del cuerpo. Cfr. Enrique Dussel, *Para una erótica latinoamericana*. Venezuela: Fundación editorial el perro y la rana, 2007.

<sup>180</sup> Jiménez, *La imagen surrealista*, p. 71.

<sup>181</sup> Cfr. Elena Berinstain, *Diccionario de retórica y poética*, Ciudad de México, Porrúa, 1999, p. 42-43.

<sup>182</sup> Cfr. Jiménez, *La imagen surrealista*, pp. 69 -71.

aporta nueva significación. La región superior, integrada por la cabeza, nuca, rostro, ojos y cabello, es el terreno de la razón, la percepción y la apariencia; en la zona media, torso, brazos y manos, anidan la emoción y la aprehensión del exterior.

#### **1.2.4.1 Visión femenina del cuerpo**

El cuerpo, como primer elemento de análisis, proporciona una triple lectura que depende del reconocimiento del mismo a través de la percepción de la protagonista, pero también de los otros, en este caso del marido y del amante. El rechazo, la erotización<sup>183</sup> y la complementación son las tres vertientes de análisis aquí propuestas. Cabe advertir que este apartado tiene como fin el rescate de los elementos surrealistas, porque la descripción física de los personajes ya se presentó con antelación.

La única vez en el relato que la protagonista nos permite conocer la visión que el otro tiene de ella, su marido, es a través del escueto diálogo que se presenta en la noche de bodas, cuando Daniel cuestiona la razón por la que contrajeron matrimonio seguido por un “no necesito ni siquiera desnudarte. De ti conozco hasta la cicatriz de tu operación de apendicitis” (p. 48), en respuesta a esta visión ella reflexiona líneas más tarde, “miro este cuerpo de hombre que se mueve delante de mí. Este cuerpo grande y un poco torpe yo también lo conozco de memoria” (p. 48).

---

<sup>183</sup> Que de acuerdo a lo planteado por Bataille en su estudio sobre esta temática obedece a la expresión de los cuerpos, alejándose de lo místico (religioso) y del corazón (como acto de amor). Cfr. Georges Bataille, *El erotismo*. Barcelona: Skan Espartakku, 2001, pp. 20-28.

La expresión de rechazo la lleva al plano individual cuando se describe años después del encuentro con el amante. “Mi seno está perdiendo su redondez y consistencia de fruto verde. La carne se me apega a los huesos y ya no parezco delgada sino angulosa” (p. 60). En este punto cabe destacar que, de acuerdo a Juncal Caballero, la expresión “fruto verde” remite al juego surrealista de ver a la mujer como niña o como muñeca, así la belleza femenina era descrita desde la mirada masculina<sup>184</sup> y en este punto la protagonista hace propia dicha percepción, que se reafirma al final del relato cuando expresa “me asalta la visión de mi cuerpo desnudo y extendido sobre una mesa en la Morgue. Carnes mustias y pegadas a un estrecho esqueleto, un vientre sumido entre las caderas...” (p. 79).

Entonces, de acuerdo a esta visión ¿qué significa para ella el cuerpo con relación a su marido? Es la sustitución de la esposa muerta, de ahí, probablemente, el rechazo. Esto puede observarse cuando tras el encuentro sexual con el marido explica lo ocurrido al supuesto amante, “mi cuerpo y mis besos no pudieron hacerlo temblar, pero lo hicieron, como antes, pensar en otro cuerpo y en otros labios. Como hace años, lo volví a ver tratando furiosamente de acariciar y desear mi carne y encontrando siempre el recuerdo de la muerta entre él y yo” (p. 66).

En cambio, bajo el proceso de erotización la belleza corpórea toma matices de divinidad, así lo muestran los instantes previos y la inmersión en las aguas acumuladas:

Desnuda y dorada me sumerjo en el estanque. / No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me

---

<sup>184</sup> Cfr. Juncal Caballero Guirald, “Mujer y surrealismo” en *Asparkia*. Núm. 5, 1995, p. 76.

atreví antes a mirar mis senos, ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua (p. 53).

Si bien hay una descripción general del cuerpo, la protagonista enfatiza por segmentos que guardan un matiz onírico y surreal porque sus formas parecen teñirse de dorado sublimando la belleza, mientras que tras la inmersión parece diluirse en el agua, al tiempo que sus senos se transforman en elementos acuáticos. Algo similar ocurre cuando describe al amante durante el encuentro sexual,

su piel es oscura, pero un vello castaño, al cual se prende la luz de la lámpara, lo envuelve de pies a cabeza en una aureola de claridad. Tiene piernas muy largas, hombros rectos y caderas estrechas. Su frente está serena y sus brazos cuelgan inmóviles a lo largo del cuerpo. La grave sencillez de su actitud le confiere como una segunda desnudez (p. 58).

Una vez más, la luz dorada se hace presente mostrándolo como un sujeto divinizado y hermoso que también adquiere rasgos de la naturaleza, cuando ella describe “su carne huele a fruta fresca, a vegetal” (p. 58). Reafirmando esta idea, posteriormente describe “entonces él se inclina sobre mí y rodamos enlazados al hueco del lecho. Su cuerpo me cubre como una grande ola hirviente, me acaricia, me quema, me penetra, me envuelve, me arrastra desfallecida” (p. 59), la alusión a la ola recuerda las corrientes de agua que la abrazaron en el estanque “tibias corrientes me acarician y penetran” (p. 53).

Una vez cotejadas sus descripciones es notorio que ambos están fusionados con elementos naturales pues son muy similares –de ahí que se complementen– a través de una percepción corpórea que solamente se esboza tras el encuentro sexual, pues en un primer momento no son más que sombras como si fueran recipientes vacíos que hay que llenar. Esto puede notarse desde



que la protagonista encuentra a Regina y el amante de ésta en el umbral de la casa de campo “en la penumbra dos sombras se apartan bruscamente una de otra” (p. 51), así cuando el misterioso hombre la halla en la plaza, la descripción es similar “de pronto, veo otra sombra junto a la mía” (p. 57).

Finalmente, el cuerpo cobra significado, sólo existe porque existió para el otro, el amante, esto se nota ante la confrontación de la protagonista con Daniel que pone en duda lo vivido aquella noche, “y no podía mirarme al espejo, porque mi cuerpo me recordaba sus caricias” (p. 72), entonces el sufrimiento y la angustia se apoderan de ella “mi cuerpo entero arde como una brasa” (p. 76), describe momentos antes de saber que, si el amante fue real está muerto.

#### **1.2.4.2. La cabeza, el territorio de la razón**

Ya como parte de la fragmentación corporal a través de la descripción del cuerpo, la cabeza guarda una significación general que se inclina hacia el símbolo descrito por Tressider cuando la refiere como “el instrumento rector de la razón y el pensamiento, pero también la manifestación del espíritu, poder o fuerza de vida de una persona”<sup>185</sup>. Así parece ser el territorio donde la protagonista libra las batallas entre la razón y la ensoñación. “Me siento desfallecer y en vano sacudo la cabeza para disipar el sopor que se apodera de mí” (pp. 52-53), esto mientras la bruma parece difuminar el bosque y la luz dorada que pasa a través de los árboles tiñe su piel. Al apoyarse contra un árbol gana lo etéreo, la imaginación.

Años más tarde, durante su décimo aniversario de bodas desde este sitio cree contemplar a que la cabeza de su amigo se asoma de un carro, quizás como

---

<sup>185</sup> Tressider, *op. cit.*, p. 44.

un llamado a comprobar su existencia, una vuelta a la razón. Lo cual se agudiza posteriormente con el sueño que marca el inicio del conflicto en la novela, “hay una cabeza reclinada sobre mi pecho, una cabeza que minuto a minuto se va haciendo más pesada, más pesada, y que me oprime hasta sofocarme” (p. 67).

La imagen anterior es nuevamente un llamado a la racionalidad, a comprobar la existencia del amante, pues tras esta escena la pareja de casados discute sobre la supuesta salida aquella noche en la ciudad, donde encontró al misterioso hombre. No en vano aquella cabeza soñada se apoya sobre su pecho, que simbólicamente alberga las emociones y le quita el aliento, similitud de vida, como explico en el apartado dedicado al aire<sup>186</sup>.

Pero el significado planteado hasta este punto, en cuanto a la racionalidad, se transforma ante otro fragmento del cuerpo, la nuca. Esta zona se plagada de elementos eróticos que van hacia un juego de poder, el cual se percibe desde la primera inmersión en el estanque, cuando la protagonista describe “me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua” (p. 53), ahí es donde se gesta el amante como respuesta a la vivencia del reconocimiento de su cuerpo.

La idea anterior se repite casi al final de la novela, cuando ella desesperada busca la casa del amante, entonces “detrás de mí, tal un poderoso aliento, una frescura insólita me penetra la nuca, los hombros” (p. 76), ahí el control parece evidenciarse. Es la niebla quien lo manipula todo, pese a los intentos por llevarla hacia la parte racional, ejemplo de ello es cuando yace en el lecho matrimonial tras un encuentro sexual “como yo alzara lánguidamente la cabeza, él, con insólita ternura, acuñó su brazo bajo mi nuca y por entre los labios resacos empezó a

---

<sup>186</sup> *Vid. Infra*. Capítulo 3, subtema 1.3 “El aire”, pp. 183-193.

volcarme todos los fresales del bosque diluidos en un helado jarabe” (p. 67), pareciera un intento de ayuda para sostener la racionalidad, aunque también es posible interpretar esta acción como una batalla que momentáneamente libra el marido contra lo onírico.

#### **1.2.4.3. El rostro como manifestación del mundo visible**

La descripción del rostro sólo alude a dos personajes en la novela, a la muerta en la casa de la colina y a Regina, quien para la protagonista representa aquello que desea ser. Esta idea se confirma ante la significación que Cirlot proporciona en torno a este símbolo, al mencionar que funge como la perfecta manifestación del mundo visible<sup>187</sup>.

La primera confrontación de la protagonista es ante la muerte que la hace dudar de su existencia, esto tras observar a la mujer que yace en un ataúd blanco, “veo un rostro descolorido, sin ni un toque de sombra en los anchos párpados cerrados. Un rostro vacío de todo sentimiento” (p. 49), de esta manera puede deducirse que la ausencia de sentimientos es sinónimo de inexistencia.

En cambio, cuando se confronta con Regina el efecto es opuesto “tengo muy cerca de mí su cara pálida, de una palidez que no es en ella falta de color, sino intensidad de vida, como si estuviera siempre viviendo una hora de violencia interior” (p. 52), ella desea esa pasión que refleja su concuña, pero al no poseerla le genera un antagónico que la perturba a lo largo de toda la historia. Pues con

---

<sup>187</sup> Cfr. Cirlot, *op. cit.*, 391.

esta descripción también deja ver la aparición de lo anímico del cuerpo<sup>188</sup>, ella es deseo.

Esta misma idea se proyecta cuando la observa dormir “sus rasgos parecen alisarse hacia las sienes; el contorno de sus pómulos se ha suavizado y su piel luce aún más tersa. Me acerco. Ignoraba que los seres embellecieran cuando reposan extendidos. Regina no parece ahora una mujer, sino una niña, una niña muy dulce y muy indolente” (p. 54)<sup>189</sup>.

De esta manera, la visión del mundo que posee la protagonista depende de estas dos mujeres, porque quiere evitar ser como la primera –que, de acuerdo a la lectura final aquí postulada, es con la que guarda mayor parecido– y desea convertirse en la segunda, esto lo demuestra cuando sueña que la neblina se apodera de todo y lo difumina lentamente, entonces “sólo en medio del desastre, quedaba intacto el rostro de Regina, con su mirada de fuego y sus labios llenos de secretos” (p. 55).

Incluso cuando su concuña se encuentra en el lecho de muerte, la protagonista la envidia, porque haber vivido un tórrido romance que la llevó a ese intento de suicidio. En consecuencia, se reconoce como un ser sin emociones, resignado a vivir como le dicta la sociedad.

---

<sup>188</sup> Cfr. Cirlot, *op. cit.*, p. 390.

<sup>189</sup> Y aquí es posible ubicar otro rasgo del surrealismo, pues de acuerdo a la estética propuesta por esta vanguardia, la belleza de la mujer radicaba en los rasgos infantiles o su parecido con una muñeca. Cfr. Caballero, *op. cit.*, p. 76.

#### 1.2.4.4. Los ojos y la percepción de la realidad

Son identificados como “el órgano de la luz y la conciencia, porque nos permiten percibir el mundo y con ello le confiere realidad”<sup>190</sup> y este es el significado constante que se encuentra en las distintas alusiones que hay en la novela, tanto por lo que la protagonista percibe a través de la mirada en los otros, como por lo que observa –o se niega a ver– por ella misma. El significado puede rastrearse desde las tragedias griegas, donde los ojos pertenecen al terreno del conocimiento, la verdad y lo funesto que trae consigo ese estado racional, como en Edipo.

Para la protagonista de Bombal esto no resulta ajeno, ejemplo de ello es cuando detecta la displicencia de su marido “ahora hay algo como de recelo en la mirada con que me envuelve de pies a cabeza. Es la mirada hostil con la que acoge siempre a todo extranjero” (p. 48), ella es extraña a la casa de campo, porque ese fue el espacio que Daniel compartió con la primera esposa, entonces lo primero que ella percibe, a través del otro, es que no pertenece a ese sitio.

La imagen anterior se refuerza cuando el amante de Regina la provoca tras colocarle una torcaza muerta, pero aún sangrante, sobre su regazo, ella describe “me intimida su mirada escrutadora y bajo los ojos” (p. 54), como en señal de sumisión, ella no es capaz de confrontar a aquel hombre porque instantes previos ya ha comparado su belleza con la Regina y ésta, desde su perspectiva, queda muy por encima de ella.

En cambio, la mirada adquiere un sentido más positivo cuando el amante la besa “sin que por entre sus pestañas las pupilas luminosas cesen de mirarme” (p.

---

<sup>190</sup> Cfr. Biedermann, *op. cit.*, p. 333.

57), entonces ella siente que es real, que existe, porque él la percibe y finalmente puede observarse a través del otro. Aunque este efecto es momentáneo, porque lo relativo a este misterioso hombre se transforma posteriormente.

Cuando la protagonista describe a partir de su mirada destaca una notoria negación de la realidad. Ejemplo de ello se presenta después de ver cómo el amante de Regina la envuelve de deseo con la mirada, ella huye al bosque y el sopor la invade, pero como un acto de evadir su realidad entonces, “cierro los ojos y me abandono contra un árbol” (p. 52), al cual abraza como si fuera un hombre. Esto se repite posterior a la confrontación con Daniel y la entrada en duda con la existencia del amante, de esta manera ella indica “cuando él se incorpora en el lecho, cierro los ojos y finjo dormir” (p. 71), como una forma de no querer mirar a quien le recuerda aquel interrogante y lo cotidiano que la apresa.

De ahí que cuando entra a la casa del amante a buscarlo después de muchos años deba recurrir a la oscuridad –entendida como ausencia de conocimiento o razón– “para orientarme, cierro los ojos y, como en aquella lejana noche de amor subo a tientas la escalera” (p. 77), sólo así le es posible reconocer la estancia, este elemento pone una vez más en duda la existencia de aquel encuentro, pues los ojos cerrados indican negación de la realidad.

La lectura anterior se agudiza aún más cuando el mayordomo le indica que el señor de la casa era ciego, entonces la percepción que ella tiene de la mirada de él, misma que le dio existencia, tampoco es comprobable porque a través de los ojos jamás la percibió. Puede negarse a la realidad, pero su rostro la delata “me miro al espejo y me veo, definitivamente marcadas bajo los ojos, esas

pequeñas arrugas que sólo afluirán, antes, al reír” (p. 60), el tiempo no la perdona y sólo una mirada inocente se lo muestra, explico a continuación.

El único testigo de la supuesta existencia del amante, Andrés, el hijo del jardinero se ahoga en el estanque y cuando lo encuentran tiene “llenas de frías burbujas de plata las cavidades de los ojos, roídos los labios que la muerte tornó indefensos contra el agua y el tiempo” (p. 70), así la plata como símbolo de la pureza<sup>191</sup> le impide a la protagonista presentar como real aquel supuesto encuentro con el amante, el niño no hablará por eso el estado de sus labios.

Sin embargo, para finalizar este apartado, es pertinente indicar que para la protagonista el amante también significa enigma, abriendo una lectura más hacia este símbolo, pues a través de los ojos es que seres malignos emiten cierto poder, como Medusa<sup>192</sup> que petrifica con la mirada. Así lo describe, “unos ojos muy claros en un rostro moreno y una de sus cejas levemente arqueada, prestan a su cara un aspecto casi sobrenatural” (p. 57). Pareciera que, al estilo de los cuentos de hadas, la deja encantada, por ello dedica su tiempo a “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” (p. 61).

Y precisamente bajo la analogía de los ojos como estrellas es que se entiende la connotación onírica, pues dota de carácter imaginario a aquella mirada, depositada en la creación de un recuerdo, pues como se dijo líneas antes, él nunca la miró.

---

<sup>191</sup> Cfr. Tresidder, *op. cit.*, p. 132.

<sup>192</sup> Cfr. Biedermann, *op. cit.*, p. 331.

#### 1.2.4.5. El cabello, símbolo de la libertad erótica

El cabello como fragmento del cuerpo es uno de los símbolos con mayor connotación hacia la visión femenina de lo erótico, planteada por Bombal. Pues remite a la juventud, la lujuria, la vida conyugal e incluso a la prohibición del ejercicio de la sexualidad acorde a los parámetros en los que se encuentra inscrita la historia de la protagonista sin nombre.

Para decodificar los cuatro significados arriba propuestos es necesario partir de la premisa general que considera al cabello como “portador de la energía vital”<sup>193</sup>, es el representante de la juventud. “Una cabellera viva, cantada por un poeta, debe sugerir un movimiento, una onda que pasa, una onda que se estremece. Las ondulaciones permanentes, ese casco de rizos regulares, al inmovilizar las ondulaciones naturales bloquean las ensoñaciones que pretenden provocar”<sup>194</sup>, entonces el cabello suelto es la libertad de soñar y ensoñar.

Además, funge como depositario de las pasiones juveniles, como lo muestra la protagonista al describir el cabello de su esposo “a menudo enredé en ellos dedos temblorosos de rabia, conozco la resistencia de sus cabellos rubios, ásperos y crespos” (p. 48) y en esta descripción se concentra la irreverencia de la juventud que se opone a cualquier tipo de control.

Si bien los elementos anteriores también es posible leerlos en torno a la cabellera de la protagonista, se agrega una connotación sexual donde muestra la belleza física de la que sentía orgullo. “Hubo un tiempo en que los llevé sueltos,

---

<sup>193</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>194</sup> Bachelard, *El agua y los sueños*, pp. 115-116.



casi hasta tocar el hombro. Muy lacios y apegados a las sienes, brillaban como una seda fulgurante. 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” (pp. 51-52).

Con el final de la cita anterior es donde se detecta el segundo significado, porque entonces es posible asegurar que el cabello suelto es para los solteros<sup>195</sup> y que ella al entrar en la vida conyugal ha tenido que modificar su peinado, esto, como parte de una lectura social en la que se debe cumplir con un conjunto de normas que modulen la conducta de las mujeres casadas. Pero esta idea la inquieta, “antes de que pierdan su brillo y su violencia, no habrá nadie que diga que tengo lindo pelo” (p. 52).

Al encontrar la pareja de amantes entre las sombras, que representan el ejercicio de su sexualidad, ella como acto reflejo indica “pienso en la trenza demasiado apretada que corona sin gracia mi cabeza” (p. 51), como una clara alusión a su matrimonio. Posteriormente en la soledad de su alcoba, “ante el espejo de mi cuarto desato mis cabellos, mis cabellos también sombríos” como si fuera un proceso de búsqueda a través del que pretende encontrar sus sueños, esos elementos de lo onírico que se resguardan en las ondulaciones de la cabellera suelta.

Pero el resultado de aquella búsqueda le trae la terrible certeza de una vida conyugal insatisfactoria. “Me miro al espejo atentamente y compruebo angustiada que mis cabellos han perdido ese leve tinte rojo que les comunicaba un extraño fulgor, cuando sacudía la cabeza. Mis cabellos se han oscurecido. Van a

---

<sup>195</sup> Tresidder, *op. cit.*, p. 43.

oscurecerse cada día más” (p. 52), piensa como una forma de resignación ante lo cotidiano, pareciera el pensamiento de un preso conocedor de su condena. Porque si bien es un acto impuesto por Daniel, ella está dispuesta a llevar a cabo la norma, así lo muestra ante la presencia de las notas del piano, “anudo precipitadamente mis cabellos y vuelo escaleras abajo” (p. 52), donde la vida familiar la espera y ella debe continuar con el juego de apariencias.

Sin embargo, una vez que la protagonista pierde su tranquilidad ante la presencia de Regina, por lo que ésta le representa, entra en juego el tercer significado del cabello, la lujuria como ejercicio clandestino de la sexualidad, pues se realiza al margen de lo aprobado por la sociedad, significado que es posible rastrear desde la Edad Media<sup>196</sup>, donde soltar el cabello era considerado una señal sexual permisiva<sup>197</sup> y que en la novela de Bombal es posible encontrar en distintos momentos.

El primero de ellos es cuando “la cabellera medio desatada de Regina queda prendida a los botones de la chaqueta de un desconocido” (p. 51), así una mujer casada –por lo que debería tener atado el cabello– rompe con la formalidad de la apariencia, mientras que “él, un muchacho alto y muy moreno, se inclina, con mucha calma desenmaraña las guedejas negras, y aparta de su pecho la cabeza de su amante” (p. 51), esto mediante un acto consensuado por la pareja, como un depositario de complicidad.

Escena que la protagonista recrea con su respectivo amante, como un ejercicio de libertad sexual. Mientras, supuestamente, se encuentra en la

---

<sup>196</sup> Biedermann, *op. cit.*, p. 78.

<sup>197</sup> Tresidder, *op. cit.*, p. 43.

habitación del hombre desconocido, ella describe “casi sin tocarme, me desata los cabellos” (p. 58), como un acto de añorada liberación que sirve de preámbulo al encuentro sexual.

Entonces, en respuesta a este acto de liberación hacia ella pareciera imponer una forma de control hacia el amante, quizá como una manifestación de apropiación, “aliso un mechón rebelde apegado a su sien” (p. 59); porque con esto ella replicaría la acción de Daniel por controlar su peinado como expresión de la norma social, así hace suyo a aquel hombre.

Otra manifestación de la lujuria a través del cabello se da tras el encuentro sexual con el marido, cuando describe “yo quedé tendida y sollozante, con el pelo adherido a las sienes mojadas, muerta de desaliento y de vergüenza” (p. 66), evidenciando con esto la falta de intimidad emocional que le provoca compartir su lecho con Daniel, dejando este acto en una mera pulsión de la carne.

El cuarto significado que es posible identificar mediante el análisis de las imágenes que involucran al cabello va hacia el plano de la represión, como resultado de cortarlo, ya que a nivel simbólico remite a la castración<sup>198</sup> o a renunciar a los placeres carnales, esto refiere a “las trenzas cortadas que son también símbolo de mujeres en el convento”<sup>199</sup>, y si bien encontramos este elemento en el texto de Bombal, la situación de Regina tiende más hacia la prohibición social.

Lo anterior se presenta desde la perspectiva de la protagonista que describe a su concuña en la cama del hospital y observa “algunos mechones muy

---

<sup>198</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>199</sup> Biedermann, *op. cit.*, p. 78.

lacios, y como impregnados de sudor, le cuelgan hasta la mitad del cuello. Le han cortado el pelo” (p. 78), entonces la pérdida de las ondas también implica la incapacidad para soñar, para buscar libertad, lo cual se refuerza aún más con la presencia de humedad que da pesadez y llena de melancolía la imagen.

Entonces, la protagonista consume este significado de castración al presentar la visión que tiene acerca del suicidio de la esposa de Felipe, “vislumbro en las manos del amante, enloquecido de terror, dos trenzas que de un tijeretazo han desprendido, empapadas de sangre” (p. 78), así se elimina todo lugar para la duda de que aquella historia de romance que vivió la pareja de amantes ha quedado manchada por la tragedia, dejando abierta la autoría de tal acto.

#### **1.2.4.6. Torso, brazos y manos, la aprehensión del exterior**

La parte media del cuerpo remite al refugio de las emociones y la forma en que éstas interactúan con el mundo. Daniel, “al abandonarse sobre mi pecho, su mejilla, inconscientemente, buscaba la tesura y los contornos de otro pecho” (p. 66) como una forma de contacto con la primera esposa, aunque pareciera más la búsqueda de un sentimiento, imagen que se reitera cuando la protagonista describe “vivo como con una quemadura dentro del pecho” (p. 69), ocasionada por el desamor.

Así, la protagonista en su proceso de búsqueda pareciera ubicar un refugio en el que se reconozca su belleza y quizá se le permita quedarse, probablemente esta sea la razón por la que se detiene en diversos momentos en la descripción del torso masculino.

Una de las primeras imágenes sensoriales del amante es que del “pecho se desprende un olor a avellanas y a sudor de hombre limpio y fuerte” (p. 55), entonces este hombre “ejerciendo con su pecho una suave presión, me hace retroceder, lentamente hacia el lecho” (pp. 57-58), como si le mostrara aquello que ella estaba buscando, para continuar “mi cabeza queda a la altura de su pecho, me lo tiende sonriente, oprimo a él mis labios y apoyo en seguida la frente, la cara” (p. 58). Así su razón y la percepción que tiene de la realidad queda sometida a la voluntad del amante.

Entonces, “lo abrazo fuertemente y con todos mis sentidos escucho. Escucho nacer, volar y recaer su soplo; escucho el estallido que el corazón repite incansablemente en el centro del pecho y hace repercutir en las entrañas y extiende en ondas por todo el cuerpo, transformando cada célula en un eco sonoro” (p. 58-59). Esta es una de las imágenes más ricas en contenido poético, porque en correspondencia con el surrealismo muestra la visión introspectiva, es decir la tercera imagen, aquella en la que se evidencia la fusión de los sentidos. Además, permite una lectura de metamorfosis donde el corazón se vuelve etéreo, un ave. Idea a la que se volverá en el siguiente apartado, dedicado al aire<sup>200</sup>.

En cuanto a los brazos, el elemento que más resalta es su función protectora<sup>201</sup>, pero de acuerdo a la lectura dada al texto de Bombal parecen más una extensión a través de la cual se pretende acceder al deseo. “¡Oh, echar los brazos alrededor de un cuerpo ardiente y desfallecer con él, enlazada, por una pendiente sin fin...!” (p. 52), así lo muestra también el agua que se apodera de ella

---

<sup>200</sup> Vid. *Infra*. Capítulo 3, subtema 1.3.2. “El corazón de la protagonista, un ave en agonía”, pp. 187-192.

<sup>201</sup> Cfr. Tresidder, *op. cit.*, p. 38

mientras se baña en el estante “como brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces” (p. 53).

Porque es una imagen que ella recrea al encontrar al amante “le echo los brazos al cuello y él entonces me abraza” (p. 57), se sabe dueña de sí misma en ese momento de intimidad de ahí que se muestre “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 mi cuello y mis piernas” (p. 58).

Finalmente, la imagen que reitera esta forma de aprehender el mundo es cuando describe “lo estrecho, lo estrecho siempre con más afán; siento correr la sangre dentro de sus venas y siento trepidar la fuerza que se agazapa inactiva dentro de sus músculos; siento agitarse la burbuja de un suspiro. Entre mis brazos toda una vida física, con su fragilidad y su misterio, bulle y se precipita. Me pongo a temblar” (p. 59). Así, estas extremidades corpóreas le permiten asirse al mundo onírico.

En cambio, las manos parecieran ser el medio a través del que el mundo onírico la seduce, así lo muestra desde que se encuentra perdida en la niebla del bosque “alargo la mano para convencerme de que existen realmente” (p. 50), entonces entra en contacto con los árboles, de la misma manera en la que es guiada por el amante, “una mano tibia busca la mía y me incita a avanzar” (p. 57), de esta manera es como llega a la casa del desconocido que la posee porque “besó mis manos, me besó toda” (p. 66), como una expresión de seducción. La protagonista parece una ciega que observa el mundo a través de sus manos.

Pero la realidad también da pelea, esto es lo que representa la mano de Regina que, emulando a una imagen de terror, “sobre la sábana, yace inmóvil una mano extrañamente crispada” (p. 78) como expresión de la situación que se vive posterior al intento de suicidio. Idea que se confirma con la última interacción de Daniel, a quien pertenecen “dos manos que me parecen brutales me atraen vigorosamente hacia atrás” (p. 79), como una expresión de control que le impedirá salirse de lo establecido. En este punto es posible contemplar a la mano como símbolo de acción, por ello no resulta ilógico que la protagonista se deje guiar por el amante, que la conduce entre penumbras, ella no es acción.

### **1.3. El aire**

El tercer elemento natural a revisar en *La última niebla* es el aire, que establece un puente directo con la lectura onírica por sus cualidades de invisibilidad y acción. Si bien su presencia es menos constante, en comparación al agua, la tierra y el fuego, la carga significativa complementa la serie de imágenes surrealistas analizadas en el texto. Para el desarrollo de este subtema se parte de un esbozo general en torno a este elemento, para analizarlo en tres tópicos, el primero refiere al hálito y el viento como manifestación de ira, el segundo connota a las aves como seres de proyección del espíritu humano y, finalmente, las alas bajo un carácter ambivalente que tilda de la felicidad hacia lo funesto.

Bachelard en su ensayo *El aire y los sueños* propone una idea primordial “el hombre es un tubo sonoro. El hombre es un junco parlante”<sup>202</sup>, esto parte de dos

---

<sup>202</sup> Gaston Bachelard, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1958, p. 295.

sentidos, primero porque el espíritu –o el alma<sup>203</sup>– es aire, ya que de manera coincidente en la mayoría de las cosmogonías se presenta como la esencia divina que anima a los seres; segundo porque a través de este elemento se manifiesta el imaginario, la palabra y la voluntad de la naturaleza misma.

El aire, el viento y el aliento son imágenes interrelacionadas con la idea de este símbolo como animador, organizador o apoyo cósmico<sup>204</sup>, así se le confiere un carácter de transformación, aunado a que junto con el fuego se les considera activos masculinos<sup>205</sup>, en contraste con el agua y la tierra.

### **1.3.1. El viento: del hálito hacia la furia**

Acorde a Cirlot el aire se asocia con tres factores, el primero remite al hálito vital, el segundo es el viento de la tempestad y, finalmente, al espacio como ámbito de movimiento y producción de procesos vitales<sup>206</sup>. Todos estos se encuentran en la novela en análisis, por ejemplo, cuando la protagonista, inmersa en lo cotidiano de su matrimonio, indica “respiro con la sensación de que me falta siempre un poco de aire para cada soplo” (p. 55-56), así es posible atribuir dos vertientes de significado, primero como falta de vida, segundo como carencia, o deseo, de libertad, “el aire natural es el aire libre”<sup>207</sup>.

Si bien se postuló que la niebla es un ser animado que controla a la protagonista<sup>208</sup> también es fundamental destacar que es con el ayuda del aire,

---

<sup>203</sup> Cfr. Tresidder, *op. cit.*, p. 14. Y Biedermann, *op. cit.*, p. 478.

<sup>204</sup> Cfr. Tresidder, p. 246.

<sup>205</sup> Cfr. Cirlot, *op. cit.*, p. 60.

<sup>206</sup> *Ídem.*

<sup>207</sup> Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 18.

<sup>208</sup> *Vid. Supra.* Capítulo 3, subtema 1.1.3. “La existencia: entre la niebla y la bruma”, pp. 114-125.



como se llevan a cabo una serie de acciones, ejemplo de ello se da tras el intento de suicidio de Regina, pues la protagonista puede regresar a la ciudad y buscar la casa del amante, pero la niebla hace que se extravíe, entonces “detrás de mí, tal un poderoso aliento, una frescura insólita me penetra la nuca, los hombros. Me vuelvo” (p. 76), así encuentra el camino que siguió aquella noche tras el misterioso hombre. Esto denota un segundo sentido en la lectura, donde el aire remite a la creación de imágenes mentales a veces expresadas como deseos, otras como ensoñaciones.

Por lo tanto, cuando se presenta este elemento con “el aspecto activo y violento del aire”<sup>209</sup> denota, según Bachelard, rasgos psicológicos pues en cada una de las fases es posible encontrar un estado anímico imperante, “el viento se excita y se desanima. Grita y se queja. Pasa de la violencia a la angustia. El carácter mismo de los soplos entrecortados e inútiles puede dar una imagen de una melancolía ansiosa muy diferente de la melancolía agobiada”<sup>210</sup>. De esta manera, al observar la imagen con la que abre la novela es posible identificar la furia y el llanto de la protagonista y Daniel, la noche de bodas que transcurre en una casa con goteras porque el vendaval azotó esa región del campo. La lluvia acompañada con la violencia del viento.

Si pasamos en seguida a la imagen dinámica extrema del aire violento, en un cosmos de la tempestad, veremos cómo se acumulan impresiones de una gran claridad psicológica. Parece que el vacío inmenso, al encontrarse de súbito ante una acción, se convierte en una imagen particularmente clara de la cólera cósmica. Podría decirse que el viento furioso es el símbolo de la cólera pura, de la cólera sin objeto, sin pretexto<sup>211</sup>.

---

<sup>209</sup> Cirlot, *op. cit.*, p. 464.

<sup>210</sup> Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 284.

<sup>211</sup> *Ibidem*, p. 278.

Otro momento dentro de la lectura, donde es posible observar lo anterior, se da cuando el estado anímico de la protagonista desata en su imaginario una escena de furia. Ante la falta de noticias del amante, la espera diaria de que algo le apasione, anhelando que aquel hombre que la encontró una noche en la ciudad venga a buscarla, y contrariamente a sus deseos observa la indiferencia de Daniel, vive en la rutina de ser esposa, siente que la vida y la juventud se le escapan, por ello crea un recuerdo, en forma de metarrelato, “un gran viento me lo devolvió la última vez. Un viento que derrumbó tres nogales e hizo persignarse a mi suegra [...] Entonces él me cargó en sus brazos y me llevó así, desvanecida, en la tarde de viento... Desde aquel día no me ha vuelto a dejar” (p. 61). Esta escena también remite a los vientos individuales como acciones violentas<sup>212</sup>.

Otra cualidad atribuible al viento es cuando se presenta una “imagen poética del espíritu animador cuyos efectos se pueden ver y oír pero permanece invisible”<sup>213</sup>, esto es similar a lo que ocurre con la niebla que todo lo controla, pero en este caso admite la presencia de otro elemento. Cuando la protagonista afiebrada busca la casa del amante, lanza un llamado “si una ráfaga de viento hubiera podido recorrerla, como un velo, tan sólo esta tarde [...]” (p. 75), pareciera que en respuesta se despeja el ambiente y le permite observar el camino que la guía hasta la reja enmohecida que resguarda el lugar que compartió con aquel hombre.

Un ejemplo más del control que ejerce el viento sobre la protagonista se presenta al final de la novela, cuando atribulada por la muerte del amante –tanto

---

<sup>212</sup> Cfr. Tressider, *op. cit.*, p. 246

<sup>213</sup> *Ídem.*

porque ella lo da por muerto ante la falta de pruebas que comprueben su existencia, como porque el mayordomo le indica que hace quince años el hombre que vivía en aquella casa cayó por la escalera– decide quitarse la vida arrojándose frente a un auto en movimiento, pero “una tromba de viento y de estrépito se escurre delante de mí” (p. 79) ante ello se tambalea y se apoya contra el pecho de su marido. Tras esto, sólo le queda resignarse a vivir.

### **1.3.2. El corazón de la protagonista, un ave en agonía**

En el texto de Bombal hay tres alusiones directas a las aves, la primera es el pájaro de alas rojizas que pasa muy cerca de la protagonista, el segundo es una torcaza sangrante y el tercero son los canarios enjaulados en la casa del amante; sin embargo, es posible indicar dos menciones más, una en la que ella toma cualidades de estos seres alados, la otra cuando describe a su corazón que de igual manera adquiere las características de un ave. En este orden se presenta el análisis, el cual parte de dos premisas: Cirlot los generaliza como símbolos de pensamiento e imaginación<sup>214</sup>, mientras que Bachelard atribuye que “el pájaro es el aire libre personificado”<sup>215</sup>.

La primera alusión se da cuando la protagonista huye de la casa de la colina, donde en un ataúd reposa una joven. La confrontación con la muerte la lleva a irse de ese espacio para atravesar el bosque, que está plagado de niebla, pero de pronto “un soplo frío me azota la frente. Sin ruido, tocándome casi, ha pasado sobre mí un pájaro de alas rojizas” (p. 51). La presencia del aire como un

---

<sup>214</sup> Cfr. Cirlot, *op. cit.*, p. 91.

<sup>215</sup> Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 101.

soplo denota el inicio de algo que acaba de cobrar vida, ¿dónde? En el imaginario, pues este elemento remite directamente al pensamiento, simbólicamente albergado en la frente. Ya Bachelard refiere al pájaro como la imaginación de la dinamicidad<sup>216</sup>.

En tanto, no sería posible indicar que este es el nacimiento del amante, pues acorde a la lectura aquí expuesta él es concebido ante el espejo y gestado en el estanque, pero este momento indica el surgimiento de las ensoñaciones, eso es lo que cobra vida: las ideas, los sueños.

Ahora, si el pájaro es la “personificación del espíritu humano”<sup>217</sup>, entonces esa ave de alas rojizas es la protagonista, el primer indicador para demostrar esta idea es que momentos previos a esta escena, ella necesitó reafirmar su existencia, argumentando su belleza y juventud. Pues,

de todos los seres voladores, sólo el pájaro continúa y realiza la imagen que, desde el punto de vista humano, puede llamarse imagen primaria, la que vivimos en los sueños profundos de nuestra feliz juventud. El mundo visible ha sido hecho para ilustrar las bellezas del sueño<sup>218</sup>.

Sin saber qué tipo de ave es destaca por su colorido. La tonalidad rojiza tiene un sinnúmero de connotaciones que van del amor a la pasión, del coraje a la ira, de la sangre a la tristeza, etcétera, en tanto, sin desestimar estos significados, de acuerdo a la lectura dada en este análisis, remite con mayor precisión a los cuentos de hadas, ya Eulalio Ferrer en su estudio sobre el color, señala en el apartado de literatura, que para Christian Andersen es un elemento fundamental

---

<sup>216</sup> Cfr. Bachelard, *La poética del espacio*, p. 277.

<sup>217</sup> Tresidder, *op. cit.*, p. 28.

<sup>218</sup> Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 87.

para distinguir a sus personajes<sup>219</sup>, autor que vale la pena reiterar como una de las principales influencias para Bombal.

Con lo anterior, es posible atribuir a esa vertiente de significado que en los cuentos de hadas las aves simbolizan los anhelos amorosos<sup>220</sup>, desde ese punto en el texto se anuncia un posible idilio. Ante este elemento también es posible reiterar la analogía entre la protagonista y dicha ave, pues cuando ella se observa ante el espejo, recuerda que su cabello negro tenía tintes rojizos.

Pero el significado se amplía aún más ante la cercanía que tuvo con este ser alado, ya que las aves de vuelo bajo simbolizan la actitud terrena<sup>221</sup>, además de que “los seres que con ayuda de sus alas se aproximan al cielo son muchas veces personificaciones del deseo humano, de desprenderse del lastre de lo terreno”<sup>222</sup> y ser presa de sensaciones que la enaltezcan; así la tonalidad rojiza remite a la pasión que la protagonista desea sentir, pero se antepone lo funesto cuando al regresar de cacería, “el amante de Regina deja caer sobre mis rodillas una torcaza aún caliente y que destila sangre” (p. 54), este tipo de ave, muy parecido a las palomas, es peculiar por su nobleza, además de que suele vivir en pareja y cuando juntan sus pechos blanquecinos simulan un corazón. Esta escena es la muerte del ideal, desde este momento se sabe que no habrá una historia de amor que contar.

Además, si se traslada al intento de suicidio de Regina hay una similitud de imágenes, pues cuando la protagonista imagina a su concuña dándose un balazo

---

<sup>219</sup> Cfr. Eulalio Ferrer, *Los lenguajes del color*, Ciudad de México: Fondo de Cultura económica, 1999, pp. 178-179.

<sup>220</sup> Cfr. Cirlot, *op. cit.*, p. 350.

<sup>221</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>222</sup> Biedermann, *op. cit.*, p. 52.

también contempla las trenzas ensangrentadas de ésta en las manos del amante, que sin miramientos la ha dejado. La mujer pasional que rompió con lo establecido por la sociedad es esa ave aún caliente que sangra mientras suplica que la dejen morir o que la hagan vivir para recuperar a aquel hombre.

La tercera alusión directa a las aves es cuando la protagonista entra a la casa del supuesto amante y no reconoce el espacio, pues los muebles, así como las paredes no corresponden al recuerdo que guarda de aquella noche en la ciudad. Mientras busca elementos que le revelen la existencia de aquel misterioso hombre observa “en un rincón cuelga, de una percha, una jaula con dos canarios” (p. 76). Si se contempla al ave como símbolo de libertad<sup>223</sup> es necesario indicar que las aves enjauladas, según Platón representaban la mente<sup>224</sup> y al profundizar en esta lectura se comprende al matrimonio como dicho encierro en el que innegablemente está la mujer.

Pero no en vano son dos pájaros en la jaula, pues tras la información que le proporciona el hombre que le abrió la puerta, ella sabe que, si su amante existió, tenía una pareja, idea que la aflige.

En tanto, si bien ya se ha identificado que la protagonista es aquella ave de alas rojizas, hay otro elemento, que es una alusión indirecta, que confirma dicha premisa, pues ella adquiere ciertas cualidades propias de este animal alado. Cuando está en su alcoba y escucha su casa vibrar al compás de un piano, indica “anudo precipitadamente mis cabellos y vuelo escaleras abajo” (p. 52) como si

---

<sup>223</sup> Cfr. Tressider, *op. cit.*, p. 28.

<sup>224</sup> *Ibidem*, p. 29.

buscara libertad<sup>225</sup>. “Un vuelo que nos da una impresión de juventud, porque el vuelo onírico es con frecuencia –contrariamente a todas las lecciones del psicoanálisis clásico– una voluptuosidad de lo puro, prestamos tantas cualidades morales al pájaro que cruza el cielo de nuestros días”<sup>226</sup>.

Finalmente, la otra alusión indirecta refiere al simbólico centro de las pulsiones humanas. “Una felicidad tan intensa me invade, que debo apoyar mis dos manos sobre el corazón para que no se me escape, liviano como un pájaro” (p. 62), que una vez más parece ir en busca de la posible libertad, escondida tras la posibilidad de que su sombrero de paja se haya quedado olvidado en casa del amante. De esta manera, “en el esquema vertical humano tres son los puntos principales: el cerebro, el corazón y el sexo. Pero el central es el segundo y por esa misma situación adquiere el privilegio de concentrar de cierto modo la idea de los otros dos”<sup>227</sup>, así una idea basada en un recuerdo sexual le estremece el corazón.

### **1.3.3. El carácter ambivalente de las alas**

Generalmente los seres que poseen alas están relacionados con deidades y fungen como súbditos; pero en el caso de *La última niebla*, a parte de las aves, no hay entes específicos que las posean, pero sí se presentan en tres ocasiones denotando un carácter ambivalente. “Es sólo caminando que puedo imprimir un ritmo a mis sueños, abrirlos, hacerlos describir una curva perfecta. Cuando estoy quieta todos ellos se quiebran las alas sin poderlas abrir” (p. 62).

---

<sup>225</sup> *Ibidem*, p. 28.

<sup>226</sup> Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 89.

<sup>227</sup> Cirlot, *op. cit.*, p. 145.

De esta manera, las imágenes creadas por la ensoñación emulan a seres alados que conectan a la protagonista con lo etéreo, ésta es una de las formas oníricas que le confieren libertad, proporcionando así una lectura positiva, la cual se continúa con la tranquilidad que le trasmite la presencia del agua, esto después del encuentro sexual con el marido, donde escucha como “se alejaba la lluvia como una bandada de pájaros húmedos” (p. 67) un sonido que remite a un aleteo y cumple con “la estética de las alas, o más exactamente, la energía que da ligereza y alegría”<sup>228</sup>.

Lo anterior se confirma al contemplar que “todo azul dinámico, todo azul furtivo es un ala”<sup>229</sup>, pues cuando la protagonista se encuentra tendida y jadeante en su habitación contempla “la alcoba quedó sumida en un crepúsculo azulado en donde los espejos, brillando como aguas apretadas, hacían pensar en un reguero de claras charcas” (p. 67). Este es el único momento donde ella siente felicidad.

Sin embargo, las alas poseen también una carga negativa<sup>230</sup> escondida en la ausencia del día. “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 muerte” (p. 57), indica la protagonista mientras comparte el lecho con su amante. Así identifica a la niebla como un ser animado que trae consigo situaciones funestas, como se lee al final de la novela, donde la atrapa en una inmovilidad definitiva.

---

<sup>228</sup> Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 106.

<sup>229</sup> *Ibidem*, p. 96.

<sup>230</sup> Cfr. Tresidder, *op. cit.*, p. 15.



#### 1.4. El fuego

La última decodificación de los elementos en el texto de Bombal parte de considerar a la protagonista como agua y a su complemento, el amante, como fuego. Lo anterior bajo el argumento que considera a los símbolos relacionados con esta forma de la materia como parte de la complementariedad y oposición existente entre la dupla de personajes, aunado a la forma en que ella lo evoca, pues el recuerdo de aquel misterioso hombre siempre regresa mediante las llamas.

Como preámbulo al análisis es pertinente esbozar algunos aspectos generales en torno a la simbología que contiene este elemento, pues posee una lectura ambivalente que se contempla en la mayoría de las civilizaciones antiguas, como refiere Bachelard en el *Psicoanálisis del fuego* se trata del elemento que representa poder, civilización y el favor de los dioses, además remite a una imagen masculina<sup>231</sup>.

De esta manera, de acuerdo a Biedermann hay una lectura consensuada en la que se le relaciona negativamente con la destrucción, la guerra y el castigo, mientras de que de manera positiva se le adjudica la idea de renovación a través de la purificación<sup>232</sup>. Sin embargo, el significado encontrado en *La última niebla* va encaminado solamente a la presencia-ausencia del amante, a través de cuatro referentes que sirven aquí como ejes de análisis: la masculinidad, la ensoñación, el recuerdo y la manifestación de la sexualidad.

---

<sup>231</sup> Gaston Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*. Madrid, Alianza, 1966, p. 32.

<sup>232</sup> Biedermann, *op. cit.*, p. 656

La presencia del fuego se diversifica mediante formas del mismo, como las llamas de la chimenea que toman distintas coloraciones, la hoguera, las antorchas, las brasas y las cenizas. Profundizo a continuación contrastando los referentes simbólicos con las imágenes del texto.

La idea de considerar al fuego como expresión de lo masculino<sup>233</sup> parte de dos imágenes, la primera puede contemplarse mediante las antorchas que portan los hombres cuando regresan de cacería y la niebla no les permite distinguir el camino, “bultos de hombres avanzan con infinitas precauciones, trayendo ramas encendidas en las manos a modo de antorchas” (p. 54), aquí también es posible encontrar la representación del deseo atribuido a lo masculino<sup>234</sup>, pues en esa caminata se encuentran reunidos Daniel, Felipe y el amante de Regina, quienes se complementan en atributos como un esbozo de hombre ideal.

En tanto, la segunda imagen refiere enteramente al amante. Pero sirva como precedente a esta explicación el siguiente fragmento de Bachelard:

El principio femenino de las cosas es un principio de superficie y de envolvimiento, un regazo, un refugio, una tibieza. El principio masculino es un principio de centro, un centro de potencia, activo y repentino como la chispa y la voluntad. El calor femenino ataca las cosas desde fuera. El fuego masculino ataca por dentro, en el corazón de su esencia<sup>235</sup>.

Con base en lo anterior se relaciona al fuego con el amante, pues su presencia se percibe desde que la protagonista desea la existencia de éste, pasando por el supuesto encuentro con él, aunado a los múltiples momentos de ausencia en los que lo evoca a través de la ensoñación y el recuerdo, de ahí que se le considere un centro alrededor del que gira la historia, pues conserva un

---

<sup>233</sup> Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, p. 87 y Tressider, *op. cit.*, p. 104.

<sup>234</sup> Tressidder, *op. cit.*, p. 21.

<sup>235</sup> Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, p. 91.

carácter activo a través de las escenas de interacción que crea la narradora y lo hace regresar mediante chispazos que remiten a aquel único encuentro dado en una noche de niebla, como se describirá más adelante.

En este sentido, al generar una analogía entre el amante y el fuego sí es posible contemplar a este símbolo desde una lectura general de transformación, que remite a la idea atribuida mediante el principio de Heráclito quien manifestó que todas las cosas nacen de este elemento y a él vuelven<sup>236</sup>, de esta manera al considerar que su presencia-ausencia entrama el relato de Bombal se confirma la premisa, pues en torno a él gira la historia de la protagonista.

Dicha transformación también puede ser interpretada como renovación<sup>237</sup> o como necesidad de la misma, esto puede contemplarse en la primera alusión que hay al fuego en la novela, cuando a Daniel, “lo sacude un escalofrío. Se allega a la chimenea y mientras se empeña en avivar la llama azulada que ahúma unos leños empapados” (p. 48), esta imagen remite a dos elementos fundamentales: la chimenea y la llama azulada que se hacen presentes en la noche de bodas, entre una serie de reclamos por haber contraído matrimonio.

Para Tressider la chimenea es el punto central de la vida familiar<sup>238</sup>, pues alude a una “imagen de protección y consuelo”<sup>239</sup>, así en este primer momento presenta una llama azulada, que como se refirió con anterioridad la connotación de este color remite a la tristeza<sup>240</sup>. El fuego que reúne a la nueva pareja muestra el panorama en el que nace la historia y que se repite proyectando soledad, pues

---

<sup>236</sup> Cirlot, *op. cit.*, p. 209.

<sup>237</sup> Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, p. 32.

<sup>238</sup> Tressider, *op. cit.*, p. 57.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 104.

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 31.

“noche a noche, si él [el amante] lo desea, podrá verme sentada junto al fuego o leyendo bajo la lámpara” (p. 64), pero Daniel no se encuentra ahí.

En este punto es donde se mezcla el segundo eje de análisis, la ensoñación. Si bien en su momento se ha profundizado en los matices de este concepto vale la pena recordar que remite a la creación de sueños en estado de vigilia y que en la novela se presentan en forma de metarrelatos, si bien, aquellos en los que interviene el fuego no son descritos en la novela sí son una constante para la protagonista, que lo sugiere al mencionar que le agrada estar junto al “fuego en la chimenea, porque en él surgía para mí, cada noche, su imagen” (p. 72).

Con relación al fuego, Bachelard describe que “la ensoñación actúa en forma de estrella. Siempre vuelve a su centro para lanzar nuevos rayos. Y es precisamente en la ensoñación ante el fuego, la dulce ensoñación consciente de su bienestar, la más espontáneamente centrada”<sup>241</sup>. La protagonista crea momentos de interacción con el amante a manera de juego, como para escapar de lo cotidiano. “Antes de cenar dormiré junto a la chimenea o leeré los periódicos locales. Después de comer me divertiré en provocar pequeñas catástrofes dentro del fuego, removiendo desatinadamente las brasas” (p. 55).

Pero la alusión a las brasas sugiere que pasa de un estado de ensueño a un supuesto recuerdo, porque busca entre los leños que han sido consumidos por el fuego, que si bien aún arden están a punto de transformarse en cenizas. “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

---

<sup>241</sup> Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, p. 28.

permanezco entonces largo rato sumida en esa luz. Nunca como en esos momentos recuerdo con tanta nitidez la expresión de su mirada” (p. 61).

Así, los destellos obedecen al tercer eje de análisis, el recuerdo. Junto a la chimenea, la protagonista pasa momentos de intimidad que dedica expresamente al único encuentro que tuvo con el amante, de esta manera la expresión del fuego se convierte en “fuente de recuerdos imperecederos, de experiencias personales simples y decisivas”<sup>242</sup>.

Pero el paso del tiempo modifica los recuerdos o los difumina, esto es lo que ocurre a la protagonista que en vano busca entre las cenizas a su amante. Ya Tressider refiere que los rescoldos son extinción, desamparo y renunciación<sup>243</sup>, además de que remiten a la muerte<sup>244</sup>, esto como un prelude al momento en que tras encontrar la casa de aquel misterioso hombre le indican que ha muerto hace más de quince años. “Hay días en que me acomete un gran cansancio y, vanamente, remuevo las cenizas de mi memoria para hacer saltar la chispa que crea la imagen. Pierdo a mi amante” (p. 61).

También como previo al desenlace hay una alusión más que anuncia el funesto final. “Han prendido fuego a todos los montones de hojas secas y el jardín se ha esfumado en humo, como hace años en la bruma” (p. 68). Para Tressider el fuego que consume a la naturaleza proyecta una idea amenazadora<sup>245</sup>, esto ocurre cuando Daniel la confronta y niega que alguna vez en la ciudad haya salido sola en la noche. Para ella esto es el inicio de un estado agónico donde la duda de

---

<sup>242</sup> Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, p. 17.

<sup>243</sup> Tressider, *op. cit.*, p. 55.

<sup>244</sup> Cirlot, *op. cit.*, p. 123.

<sup>245</sup> Tressider, *op. cit.*, p. 104.

si existió aquel encuentro la consume. Una vez más la presencia indirecta del fuego transforma la historia.

El cuarto eje de análisis refiere al fuego como expresión sexual. Idea, que de acuerdo a Tresidder, proviene de “la antigua técnica de fricción”<sup>246</sup> para producirlo, de ahí que con frecuencia se utilice como metáfora del deseo. De esta manera en el texto aparece la imagen de la hoguera que simula incendiarlo todo, mientras ella espera el regreso de los hombres que han salido de cacería. “Tras los vidrios de cada ventana parece brillar una hoguera. Todo lo abrasa una roja llamarada cuyo fulgor no consigue atenuar la niebla” (p. 52-53).

Ésta es una expresión de deseo, pues para aquel momento ella ya se ha sumergido en el estanque erotizándose con su imagen envuelta en destellos dorados. “El fuego sexualizado es por excelencia el trazo de unión de todos los símbolos. Une la materia y el espíritu, el vicio y la virtud. Idealiza los conocimientos materialistas: materializa los conocimientos idealistas”<sup>247</sup>. Además, como se matizó en apartados anteriores, es parte de un rasgo romántico en la novela<sup>248</sup>. “Los románticos, volviendo a las experiencias más o menos duraderas de la primitividad, reencuentran, sin duda alguna, los temas del fuego sexualmente valorizados”<sup>249</sup>.

Y cumpliendo con esta premisa, los efectos del amor y deseo son expresados como una quemadura que fue producida mientras esperaba con ansia el encuentro sexual con el amante, “ardo en deseos” (p. 58). Posterior a la

---

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>247</sup> Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, p. 95.

<sup>248</sup> *Vid. Supra*. Capítulo 1, tema 3. “El símbolo como expresión de la visión de mundo”, pp. 28-31.

<sup>249</sup> Bachelard, *Psicoanálisis del fuego*, p. 68.

confrontación con Daniel, quien pone en duda lo ocurrido, ella expresa “vivo como con una quemadura en el pecho” (p. 69) y finalmente, tras el intento de suicidio de su concuña que fue abandonada por el amante, indica “Regina supo del dolor cuya quemadura no se puede soportar” (p. 74), como claro ejemplo de los efectos del fuego.

## CAPÍTULO 4. CONFIGURACIÓN POÉTICA DEL RELATO

### 1. La superrealidad a través del movimiento entre planos narrativos

Si bien en *La última niebla* el tiempo del relato transcurre de forma lineal –desde la noche de bodas hasta cuando la protagonista se resigna a vivir acorde a los parámetros sociales que le dicta su matrimonio con Daniel– dicha linealidad se rompe al observar la estructura narrativa con forma arbórea<sup>1</sup>, que con la presencia de metarrelatos referentes al sueño y la ensoñación, configuran a la superrealidad, esto al ser el espacio donde habita lo deseado como respuesta a los periodos de hastío dictados por las circunstancias contextuales que determinan al personaje principal.

La estructura sugiere en sí misma movimiento, pues el relato se bifurca y se reencuentra al enlazarse los hechos –ensoñados o no–, esto puede catalogarse como una primera dinámica narrativa, pero no es la única. La segunda se presenta al seguir los pasos de la protagonista, que al ser portavoz de la historia marca sus desplazamientos con verbos de acción: dejarme caer, me aparto, me acerco, retrocedo, atravieso, desciendo, esquivo, emprendo, entro, me voy, vuelo, me voy enterrando, me recuesto, salgo, ando, subo, emerjo, salto, corro, me levanto, me pongo de pie. Aunque cabe advertir que la mayoría de ellos evidencian a una mujer autómatas que sigue a Daniel o al amante.

En este sentido, el desplazamiento se marca en cuatro direcciones: avanza, retrocede, sube y baja. El primer tipo de movimiento obedece al fluir del relato

---

<sup>1</sup> Donde el primer apartado de la novela sirve como raíz, el tronco es la historia entre la protagonista y Daniel, y las ramas son los elementos que se bifurcan a través de los trece metarrelatos. *Vid Supra*. Capítulo 2, subtema 1.2 “La trama y el tiempo perdidos entre la niebla”, pp. 46-56.



como forma de encabalgamiento las acciones marcadas por el decurso temporal, además también refiere a los personajes que la acompañan. “Echa a andar. Mientras lo sigo, arrebuja en una vieja manta de vicuña” (p. 49), enuncia la protagonista en su noche de bodas, mientras describe cómo ella y Daniel pasan de una habitación a otra, mostrando así una serie de acciones pasivas que la hacen desplazarse en función del otro, en este caso del marido.

En este sentido pueden leerse aquellos fragmentos que denotan el avance, “me acerco y miro, por primera vez, la cara de un muerto” (p. 50), indica mientras observa a la mujer que yace en el ataúd blanco, “atravieso casi corriendo el jardín, abro la verja” (p. 50) se lee líneas más tarde cuando huye de aquella escena que la hace cuestionar su vida, “entro al salón por la puerta que abre sobre el macizo de los rododendros” (p. 51), movimientos que dan continuidad a la historia.

En cambio, cuando la protagonista marca un retroceso tiende más hacia un guiño psicológico como parte de un movimiento instintivo para ponerse a salvo, retroceder ante el peligro o alejarse de aquello que la daña. Ejemplo de ello es cuando observa llorar a su marido, “me aparto de él, tratando de persuadirme de que la actitud más discreta está en fingir una absoluta ignorancia de su dolor” (p. 49), o estando en la casa de la colina, indica “retrocedo y, abriéndome paso con nerviosa precipitación entre mudos enlutados, alcanzo la puerta” (p. 50), de igual forma cuando se confronta con la belleza pasional de Regina, “me voy sin haber despegado los labios” (p. 51).

Aunque los ejemplos de avance y retroceso son constantes en la novela como parte de la linealidad del relato no son acciones que la lleven a defenderse o muestren un afán de lucha por modificar aquello que la afecta o incomoda. Lo

complejo de los movimientos se encuentra ante el ascenso y el descenso, pues con ellos se oscila entre la percepción de la realidad y la ampliación de ésta, que aunada a la carga simbólica integran la superrealidad.

Ahora, la verticalidad se divide en tres estratos: superior, medio e inferior. Sin embargo, de acuerdo a lo analizado sólo se ubicaron dos niveles, el primero (el medio) perteneciente a la linealidad de lo real, marcado por el avance y el retroceso; el segundo (superior e inferior) corresponde al ascenso y el descenso, donde ambos sitios son equiparables en significado, ya que remiten a: a) al lugar del miedo, b) la expresión del deseo y c) la consumación del mismo a través del sueño y la ensoñación, pero sólo en momentos de soledad y profunda cavilación se crean los metarrelatos, el resto del tiempo funcionan solamente como refugio para huir de la realidad.

a) El miedo como sensación que domina a la protagonista se hace evidente cuando confronta a la muerte, escena que ocurre en la casa escondida entre cipreses “desciendo la pequeña colina” (p. 50), huye de aquel sitio que le representa la pérdida de la vida, además de la juventud, entonces se interna en el bosque plagado de niebla y silencio, por ello grita que existe, esto como forma de romper con el ambiente que la atemoriza. Algo similar ocurre la noche en que Daniel la confronta y pone en duda el encuentro con el amante, “salto del lecho, abro la ventana y el silencio es tan grande afuera como nuestro cuarto cerrado” (p. 68), pareciera que teme despertar a la verdad.

Con los dos momentos descritos en el párrafo anterior es posible observar cómo el miedo habita en la parte superior, así como en la inferior, respecto al plano de la realidad. Ambos influyen en su estado anímico y desencadenan una

serie de acciones, ése es el carácter de la superrealidad porque no pertenecen al mundo de los sueños, sino que se integran al decurso de los hechos considerados como reales.

b) En cuanto a la expresión del deseo es posible observar los siguientes fragmentos. Posterior al encuentro con la pareja que se refugia en la sombra del salón, la presencia de Regina la impacta y ante ello la protagonista se refugia en su habitación –lo que sugiere implícitamente un movimiento de ascenso–, ahí observa su cabello y lo contrasta con el de la esposa de Felipe, mientras reflexiona en la forma que ella lo llevaba antes de casarse concluyendo que así le hubiera gustado al amante de su concuña. En ese instante la música la saca de aquel estado reflexivo y “vuelo escaleras abajo” (p. 52) este descenso le permite observar cómo aquel hombre envuelve con la mirada a la mujer deseada, ella quiere eso.

Así, cuando se encuentra en la ciudad asciende con esta misma finalidad, “echo a andar calle arriba” (p. 56), porque busca aquello que transforme su vida, que le dé identidad a través del reflejo en el otro, esta es la función del amante. En este mismo sentido sube por segunda vez dentro de la casa de su enigmático amigo, siguiendo el gemido del violín, con la esperanza de encontrar algo que pruebe su existencia “subo, a tientas, una escalera que noto ahora alfombrada” (p. 77).

c) Pero este movimiento entre planos se manifiesta con mayor constancia como consumación del deseo, así, durante la primera inmersión en el estanque describe “desnuda y dorada, me sumerjo” (p. 53) y acorde a lo propuesto en el análisis del agua, se indicó que es en este sitio donde se gesta al amante, pues

aquí también ella nace como sujeto erótico al acoplarse con las corrientes líquidas “me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran” (p. 53).

Durante la segunda inmersión se reitera la función de dicho movimiento, “yo me he hundido en un mundo misterioso donde el tiempo parece detenerse bruscamente” (p. 62), ante esto es posible dar dos interpretaciones, primero porque su deseo manifiesto es no perder su juventud, después porque en este espacio disfruta de su sensualidad y llama al amante, por ello cree verlo en este lugar.

Otro movimiento de ascenso se da cuando la protagonista describe “me incorporo en el lecho y escucho. Calla súbitamente el canto de las ranas” (p. 65), entonces cree percibir el crujir de las ramas que se quiebran bajo los pasos del amante, mientras oye cómo los perros se agitan al correr buscando al supuesto intruso, después todo se torna en silencio. Ante el estado de conciencia que le da estar despierta, se considera a este fragmento como un metarrelato a través del que consuma su deseo, pues quería ser encontrada por aquel hombre.

Quizá el movimiento más notorio, relativo a la consumación del deseo, se da mientras está en la ciudad. Cuando supuestamente encuentra al amante, en aquella plaza, se deja guiar y desciende “me guía hasta una calle estrecha y en pendiente” (p. 57), al entrar a la casa genera un ascenso del que sólo regresará años más tarde, sugiriendo con esto la permanencia en estado de deseo, integrando con ello el nivel superior al medio. “Subo a tientas una larga escalera, sin que necesite apoyarme en la baranda, porque el desconocido guía cada uno de mis pasos” (p. 57), llegan a la habitación, yacen en el mismo lecho.

Si bien el ascenso y descenso son los movimientos que le permiten a la protagonista consumir lo anhelado, los lleva a cabo en función del otro, específicamente en su afán por buscar al amante, por ello sube a la plaza y cuando baja de aquel sitio es porque está siguiendo a aquel misterioso hombre que la guía entre la oscuridad.

Este último elemento es aquel que denota su carácter sumiso. Con la misma actitud que sigue al marido en la noche de bodas mientras pasan de una habitación a otra, va tras el amante; además cuando se realizó el análisis simbólico del cuerpo se detectó que la protagonista percibe el mundo a través del tacto, específicamente de las manos, por ello no tiene problema en cruzar una casa en penumbras y ascender por la escalera mientras un extraño la lleva de la mano.

El movimiento de la protagonista se enriquece al observar los lugares por los que se desplaza. Su recorrido es por un territorio de símbolos, como explico en el siguiente subtema.

### **1.1. Topoanálisis del relato**

El movimiento entre estratos también admite un análisis de los espacios donde se desarrolla la historia, pues representa distintos puntos de verticalidad en referencia al plano medio y si bien ya se analizaron por su carga simbólica, ahora se presenta la agrupación de los mismos en correspondencia con la lectura de superrealidad. Baste decir que esta vertiente de lectura surge de la terminología de Bachelard, propuesta en *La poética del espacio*, donde presenta el término

topoanálisis<sup>2</sup>, mismo que refiere a la significación psíquica-emocional de los espacios.

Para la esquematización aquí presentada se divide en dos al espacio de la novela, la primera división pertenece al campo y la segunda a la ciudad, así, a partir de la carga simbólica que implican estos lugares se considera a uno como el sitio propicio para el idilio y al otro como los vicios o el pecado, respectivamente. En ambas locaciones están presentes las casas –en la hacienda, en la colina, donde vive la suegra y la del amante–, que al ser consideradas como un cosmos vertical se contempla que en la parte superior –techo y habitaciones– e inferior –sótano, aunque no se presenta en ninguno de los casos analizados en la novela– habita la irracionalidad<sup>3</sup>.

Los tres estratos –que integran dos niveles– están representados en el campo de la siguiente manera. En el superior se encuentra la muerta en la casa de la colina y el pájaro de alas rojizas, símbolos antitéticos, pues el primero refiere a la muerte, que funge como sinónimo de inexistencia, mientras que el segundo remite a la juventud, la pasión y el deseo sexual, ambos cargados del carácter etéreo que les confiere la verticalidad.

En coherencia con lo anterior, en el nivel medio se encuentra la casa, que a su vez se divide en dos: planta alta y baja. En la primera se ubica la habitación y en ella el espejo, es la zona de mayor concentración para la protagonista, pues en ésta se sumerge en el sueño, vive el sentimiento de desamor que le causa dudar sobre la existencia del amante, se rencuentra sexualmente con Daniel, acto que le

---

<sup>2</sup> Cfr. Bachelard, *La poética del espacio*, p. 38.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 48.

confiere vergüenza, pero también una profunda tranquilidad, pues él la procura vertiendo en sus labios licor de frutos del bosque.

En este mismo sitio, mientras la protagonista yace en el lecho, descansando de un encuentro sexual con su esposo, se contempla a sí misma a través del símbolo de la araña –la conciencia–, que ante la luz –entendida como la verdad– corre a esconderse, al tiempo que contempla –también a manera de reflejo– cómo la habitación se transforma en un reguero de charcas azuladas, revelando con esto el elemento natural al que pertenece, que también es una representación del espejo, símbolo a través del que concibe al amante.

En la planta baja se representa el lugar de lo cotidiano y de las convenciones sociales, esto se puede observar desde la estancia en el comedor durante la noche de bodas, donde Daniel cuestiona a su esposa sobre la razón por la que contrajeron matrimonio, haciendo notoria la ausencia de amor, aunado a la hostilidad e indiferencia entre la pareja. Una situación similar se presenta en el salón donde la protagonista observa a los amantes escondidos entre las sombras, que con su relación trasgreden los parámetros sociales de la época –esto se confirma durante el décimo aniversario donde la narradora atribuye la ausencia de éstos debido a su actitud agriamente censurada–.

Al salón también pertenece Regina, quien con su belleza perturba a la protagonista, en ese espacio observa cómo la envuelven en deseo, mientras Felipe y Daniel en su rol de esposos ignoran a las mujeres, ocupándose de temas referentes a la hacienda, mostrando con esto el panorama de los matrimonios de la época, lo cual aunado al símbolo de la dinámica de reunión familiar, representado con la chimenea, reafirma la idea anterior, ya que la mujer sin

nombre siempre se encuentra sola frente al fuego mientras se refugia en la imagen del amante.

Como elementos que conectan a la casa con el exterior se encuentran la terraza y el jardín, ambos fungen como umbrales para la protagonista. Ella describe cómo las araucarias, que ha secado la niebla, tocan la balaustra como un llamado a la realidad; mientras que el jardín representa la sexualidad, esta es la razón por la que la protagonista baja todas las noches, esperando a que el amante llegue hasta ella.

¿Qué rodea este espacio? El bosque como representación del lugar que alberga los sueños y ensoñaciones –por ello se le significa como el sitio del inconsciente–, esta es la razón por la que ella se refugia entre los árboles para dar largas caminatas mientras llama a su amante, además reboza en deseo mientras se desnuda entre la luz dorada que se filtra a través de las ramas, se abraza a los troncos deseando que fueran los brazos de un hombre quienes la estrecharan. Pero también es donde habita el miedo que se hace presente junto con la niebla, pues ambos la extravían y la llenan de dudas.

Finalmente, en el estrato inferior se encuentra el estanque, aguas contenidas en las que se sumerge para renacer como un sujeto erótico, esto a través de la presencia de las raíces y las corrientes de agua que la poseen desde los pies hasta la frente que se le cubre con el aliento fresco de la presencia líquida, mostrando con esto un dominio total del cuerpo y la mente; lo anterior mientras se inicia el periodo de gestación del amante.

El estanque es el sitio al que la protagonista pertenece, además éste también representa dos niveles. El superficial es donde ella permanece a la deriva



por largas horas, tanto física como mentalmente, mientras que en lo profundo “es un mundo misterioso donde el tiempo parece detenerse bruscamente” (p. 62), aquí prevalece el ambiente onírico que se manifiesta en su cuerpo al adquirir felinas proporciones, así como en la presencia de luz que parece romper la lógica, pues al ser una concentración de agua en el bosque sugiere oscuridad, pero a ella no le impide la visión y explora el sitio. Acorde a la lectura dada hasta este punto es posible inferir que ésta es la zona más profunda de la superrealidad.

Ante lo anterior no es fortuito que en la orilla aparezca el amante, mientras ella se conecta con el nivel profundo, al tener la mitad de su cuerpo dentro del agua, y la otra parte en la realidad. El sentido del texto cambiaría completamente si ella estuviera parada sobre tierra, porque esto daría pie a comprobar la existencia del amante en el plano real.

Pero no todo lo que ocurre en el estanque es positivo, también alberga a la muerte –igual que la casa de la colina, ubicada en el plano superior, lo cual unifica ambos estratos en un solo nivel–, mostrando con ello el carácter ambivalente del agua, la dualidad vida-muerte. Que Andrés, un niño, se ahogue en este sitio es una forma de prolongar la existencia del amante, se le impide hablar, por ello sus labios están carcomidos por pequeñas alimañas y sus ojos sellados con gotas de plata.

El segundo escenario es la ciudad, que sólo es visitada en dos ocasiones, en este sitio se presenta un mayor número de movimientos, pero también es posible encontrar los tres planos integrados en dos niveles. En la parte superior se ubica la plaza donde se encuentra con el amante mientras al fondo se escucha desgranar una fuente, como símbolo de la alegría, éste resulta uno de los

momentos de mayor plenitud para la protagonista, pues descubre aquello que tanto ha deseado, unos ojos la miran, alguien por fin la reconoce.

Así, mientras el estrato superior en el campo contiene al deseo –con el ave de alas rojizas–y la muerte –en la casa de la colina–, en la ciudad habita la consumación del primero, aunado a la confirmación de la vida, pues ella existe a través de la mirada del otro.

En tanto, el plano medio se encuentra representado por la casa de la ciudad, que cumple también con dos niveles, en la parte superior está la habitación donde descansa al lado de su marido, mientras que en la planta baja está el comedor, donde comparte la cena con su esposo y la mamá de éste. Los elementos y hechos dados en esta habitación muestran la imagen social de la época a través de la frivolidad y la opulencia. “La madre de Daniel ha hecho abrir el gran comedor y encender todos los candelabros sobre la larga mesa de familia donde, en una punta, nos amontonamos, entumecidos” (p. 55). Escena en la que prevalecen las apariencias.

Dentro de este mismo plano se encuentra la clínica en la que atienden a Regina, después de su intento de suicidio. En este espacio pareciera que los niveles son en plano horizontal y le confiere gravedad o intensidad al relato, “Daniel y yo cruzamos puertas abiertas a pequeños antros oscuros donde formas confusas suspiran y se agitan” (p. 77), describe previo a observar la agonía de su concuña, que llama a gritos desesperados al amante. De esta manera, el mayor nivel de profundidad está marcado por el sufrimiento de ambas mujeres, Regina yace entre estertores, mientras la protagonista reflexiona sobre el dolor de perder

a los amantes, dejando una lectura donde se infiere que el amor carnal, el deseo y el amor como emoción están prohibidos para las féminas casadas.

Equivalente al salón, en la casa de campo, en la ciudad también se presenta una escena de interacción social, la madre está sufriendo por la desavenencia de uno de sus hijos, pues su esposa infiel ha intentado quitarse la vida, después de que el amante la ha dejado. “La puerta se abre. Es Felipe. No está pálido, ni desgredado, ni tiene los párpados hinchados ni las ojeras del que ha llorado” (p. 74), así remite a lo dado en el otro escenario, donde él y su hermano conversan indiferentes ante sus respectivas esposas.

Ante lo anterior es posible conjeturar que no hay evolución emocional en los personajes masculinos que se encuentran dentro del matrimonio, dando una imagen central de cómo eran los esposos de aquella época. La única figura masculina que se percibía como diferente termina con la misma actitud, el amante de Regina se transforma hacia el desapego, coincidiendo con la indiferencia de los primeros.

En el plano inferior se ubica la casa del amante, lo cual se puede deducir a partir de la descripción de la protagonista, quien al salir de la casa de la ciudad camina por calles vacías, después asciende hasta la plaza, pero una vez que encuentra a su enigmático amigo desciende por una pendiente guiada por éste. Como en los otros casos, también se divide en dos planos. La lectura completa de este espacio puede proporcionarse a través del par de visitas a este sitio. La primera se da en la noche del encuentro sexual, la segunda tras el intento suicida de Regina.

La habitación, en la planta alta, se convierte en una fortaleza donde la protagonista se siente protegida de la noche, la niebla y del poder deletéreo de ésta. En ese espacio, la mujer erótica que nació en el estanque vive en plenitud. Su cuerpo es reconocido y disfrutado, así cobra razón de ser; además que le desaten el cabello es liberarla del matrimonio donde ella funge como sustituta de la primera mujer, la perfecta.

Pero, así como encontró en esa habitación una razón para su existencia, también la pierde. Esto durante la segunda visita, pues el lecho que supuestamente compartió con su amante ha desaparecido y en lugar de aquel hombre encuentra a un niño estudiando violín, el instrumento musical de mayor melancolía. Mientras observa la escena, el criado le revela la muerte del señor de la casa.

La planta baja no es descrita durante la primera visita, pues una mano la guía a través de la oscuridad y no se percata de lo que hay en aquel espacio. En cambio, durante la segunda, el cúmulo de símbolos permite esbozar la situación social en la que se encuentra, esto ante la presencia de la luz que la deslumbra al entrar al hall porque esto refiere a que aquello que contempla es la verdad, los muebles de mal gusto y las telas chillonas hacen juego con los retratos de personas que le parecen convencionales, rompiendo con esto la imagen divina que le había otorgado a aquel enigmático hombre. Finalmente, observar los dos canarios enjaulados le muestra la ausencia de razón en la que vivió, escena que se epiloga con el lastimero sonido de un violín.

Como penúltima idea de este apartado destaco la correspondencia entre los espacios del campo y la ciudad. En ambos lugares se realiza el mismo recorrido,

en el primero, la protagonista parte de la casa de campo, asciende al recinto entre cipreses, desciende hacia el estanque; en el segundo, sale de la casa de la suegra, sube a la plaza y desciende hasta la casa del amante, sin embargo la novela concluye en el hospital, que se encuentra en el plano medio y sugiere que regresará al campo a continuar con sus funciones de esposa, es decir regresa al punto en el que inició, el real.

La casa de la hacienda, en complemento con aquella donde vive la suegra, muestran, por lo que ocurre en la planta baja, la situación social de la época de escritura de la novela, la cual se complementa con lo acontecido en la sala de espera del hospital. En tanto, entre el recinto de la colina y el del amante se mantiene el carácter ambivalente entre muerte-vida-muerte otorgado por la carga onírica que les da estar rodeadas de niebla.

Las habitaciones representan los aspectos más íntimos de la protagonista, pues en la casa de campo ella reconoce la pérdida de su libertad por tener que atar su cabello, mientras que en la ciudad la liberan de esta atadura; allá funciona como una sustituta de la primera esposa, acá la hacen sentir única, en una habita el miedo, la angustia y el desamor, mientras que en la otra se realiza el deseo.

Finalmente cabe cuestionar ¿qué unifica los niveles?, ¿cómo se genera una conexión entre ellos? En la verticalidad la presencia de los árboles, que fungen como conectores al sumergirse en la tierra para continuarse en el aire, entonces prevalecen en los tres planos abarcando el nivel de la realidad y el de las ensoñaciones, ya en el estudio simbólico de estos se demostró su función como umbrales entre lo real y el ensueño. Lo que unifica el relato es la estructura arbórea sobre la que está construido.

En tanto, la conexión entre escenarios horizontales se da por medio del tren, que además de ser un símbolo de tiempo, de progreso y del futuro, también comunica al campo con la ciudad. Ahora, la unificación de planos, niveles y espacios es dada por la presencia de la niebla, porque todo donde ella está presente pertenece a la superrealidad.

## **1.2. La verticalidad del tiempo**

Una vez que en el análisis de la estructura narrativa se postuló la escasez de deícticos temporales –detectando sólo momentos que van de los recuerdos de la infancia a la noche de bodas, pasando por el décimo aniversario de matrimonio para llegar hasta el momento en que se reconoce envejecida a través del rostro de su esposo, que tiene la misma edad que ella– surge como interrogante ¿qué produjo en la protagonista la falta de conciencia del decurso del tiempo? La respuesta se encamina por la constante evasión de su realidad hacia lo ensoñado. Con esta idea surge la propuesta del tiempo vertical, que fue el eje sobre el que se desarrolló la superrealidad.

Ya Bachelard en su producción de ensayos “Divagaciones”, compilados en *El derecho de soñar*, aborda al tiempo vertical aludiendo a que transcurre en estado de soledad y reflexión, además de que no solamente se eleva, sino que también posee la cualidad de hundirse; es precisamente en este descenso donde se acumulan las penas sin casualidad temporal; en cambio, cuando sube se consolida el consuelo sin esperanza, denominando a este transcurso como el instante poético. “Todo lo que nos separa de la causa y la recompensa, todo lo

que niega la historia íntima y el deseo mismo, todo lo que devalúa a un mismo tiempo el pasado y el porvenir<sup>4</sup> pertenece a este territorio.

De esta manera, si *La última niebla* se caracteriza por ser un discurso en primera persona con notorios rasgos del fluir de conciencia, evidentemente lo que tenemos es a una narradora protagonista en periodos de reflexión que asemeja la estructura de un diario, pero carece de fechas o periodos específicos. Así lo que leemos es el proceso reflexivo de una mujer en soledad –aunque existe la presencia de algunos diálogos que parecen ser citados en tiempo presente–. La mayoría de las escenas narradas están precedidas por momentos de hastío por lo cotidiano y en respuesta surgen las anécdotas ensoñadas con el amante.

Ahora, si bien Bachelard propone el descenso como penas y el ascenso como esperanzas, el primer movimiento no coincide con la lectura aquí presentada, pero el concepto general de verticalidad del tiempo sí. Por lo tanto, todo aquello que no se encuentre en el plano central sale de las acciones de la realidad, es decir del decurso convencional del tiempo; en cambio lo que alude a los periodos de ensoñación configura el transcurso del tiempo onírico.

Ejemplo de lo anterior es que la protagonista no es consciente del paso del tiempo, ella vive en los estratos donde busca y encuentra al amante. Sólo en ausencia de éste, los efectos del tiempo lineal presentan estragos sobre el físico.

Así narra:

Pasan los años. Me miro al espejo y me veo, definitivamente marcadas bajo los ojos, esas pequeñas arrugas que sólo me aflujían antes al reír. Mi seno está perdiendo su redondez y consistencia de fruto verde. La carne se me pega a los huesos y ya no parezco delgada, sino angulosa (p. 60).

---

<sup>4</sup> Cfr. Gaston Bachelard, *El derecho de soñar*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 226-227.

Pero después de este periodo de consciencia en el plano medio se evade al indicar “pero, ¡qué importa! ¡Qué importa que mi cuerpo se marchite, si conoció el amor! Y qué importa que los años pasen, todos iguales. Yo tuve una hermosa aventura, una vez...” (p. 60), apelando al recuerdo, que es parte del imaginario. Y no conforme con ello explica “tan sólo con un recuerdo se puede soportar una larga vida de tedio. Y hasta repetir día a día, sin cansancio, los mezquinos gestos cotidianos” (p. 60), confirmando con esto la evasión y su búsqueda de refugio en lo superreal.

Sin duda existen más ejemplos sobre esta temática, sin embargo, para este punto de la exposición las citas serían reiterativas, por ello comento brevemente los momentos más destacables. En el décimo aniversario, donde ante la mirada hostil del marido acude a un recuerdo fabricado, supuestamente esa mañana mientras se bañaba en el estanque, vio al amante aproximarse en una carreta o la tarde en la que reflexiona sobre la sensación de distancia con aquel hombre, lo siente muy lejos, pero recuerda que el viento lo trajo la última vez, entonces él la levantó en brazos para ponerla a salvo dentro de la casa.

De igual manera cuando despierta a mitad de la noche y siente una opresión en el pecho, sensación de desamor, ante lo que cree escuchar los pasos del amante sobre el césped y la exaltación de los perros ante su presencia, así como la constante búsqueda del recuerdo de su mirada en las chispas que emite el fuego de la chimenea.



Lo trágico –en lo que profundizaré posteriormente<sup>5</sup>– es que tras confirmar que, si aquel misterioso hombre existió, está muerto. Ya no encuentra forma de refugiarse en lo onírico, por el contrario, queda atrapada en el plano central, inmersa en la realidad que tanto la agobia, donde está sometida a “vivir correctamente, para morir correctamente, algún día” (p. 79), inserta en la inmovilidad definitiva de la niebla, donde instantes previos reconoció lo envejecido de su cuerpo, haciéndose consciente del transcurso lineal del tiempo.

Pero ¿dónde se fisuró el tiempo lineal? En el primer escape hacia lo onírico, que aquí se ha propuesto como el metarrelato uno, cuando sueña que la niebla lo difumina todo, dejando intacto el rostro de Regina. Lo anterior, debido a que este momento refleja el cúmulo de deseos propiciados ante la aparición de su concuña y el amante, pareciera que al contemplar a la pareja ubicó lo que ella necesitaba: que la envolvieran en deseo, porque esto sería una forma de poseer identidad y no ser sólo la sustituta de la primera esposa.

A partir de ese momento las ensoñaciones la alejarán del plano real generando una curvatura hacia lo superior e inferior, hasta regresar a lo real. En líneas siguientes describo tal proceso tomando como referencia los trece metarrelatos, que ya en su momento fueron explicados, por ello sólo coloco entre paréntesis el número al que hago referencia. Mientras camina por las calles de la ciudad proyecta su futuro (2), que transcurrirá de manera cotidiana, entonces ya no está en su presente y a partir de ello comienza a compensar lo cotidiano, pues el siguiente expresa cómo ella permitiría que las hojas del otoño se acumularan (3).

---

<sup>5</sup> *Vid. Infra*. Capítulo 4, tema 3. “El carácter trágico de la historia, la vuelta a la razón”, pp. 232-242.

Ya para el siguiente está totalmente fuera de la realidad, recordando una escena de celos que protagonizó un día antes con el amante (4), lo mismo ocurre con el subsecuente, también recuerda cómo en una tarde de viento éste la cargó en brazos y la puso a salvo (5). Ante cualquier llamado de la realidad, ella se aferra a lo onírico, pues cuando surge la duda de dónde quedó su sombrero, explica y da por hecho, que lo dejó olvidado en casa del amante (6).

El punto cumbre de aquella curvatura por la superrealidad se da durante el décimo aniversario de bodas, cuando cree ver al amante asomarse desde un carruaje que pasa por la orilla del estanque (7). A partir de ese momento inicia el descenso, así mientras camina por el bosque y le grita palabras de amor al amante, sabe que los leñadores son quienes le responden, aun sabiendo esto decide creer que ellos son los portavoces de lo que el otro siente (8). De igual manera ocurre con sus constantes descensos al jardín, pues va a este lugar para que él la vea, porque lo sabe cerca (9). En las noches lo escucha afuera de su ventana (10), pero no entiende por qué éste no la llama.

Entonces, cuando la construcción de recuerdos le parece insuficiente porque en ellos no encuentra argumentos para convencer a Daniel sobre la noche que compartió con un desconocido, huye al futuro y crea una conversación con Andrés, el supuesto testigo del encuentro en el estanque (11), pero la cercanía con lo real le impone a la muerte como respuesta, el niño se ahoga.

Ya inmersa en lo real presenta dos últimos metarrelatos, como si tuviera esperanza de emprender de nuevo el vuelo hacia los estratos donde se refugió gran parte de su vida. Tras el intento de suicidio de Regina va a buscar la casa del amante, después de vagar por las calles plagadas de neblina, encuentra aquel

sitio, pero excusa la posible ausencia de aquel misterioso hombre, indicando que éste llegará al anochecer (12).

De vuelta en el hospital, como preámbulo al desenlace, con el último metarrelato ya no pretende huir, sino fincarse en la realidad. Ensueña el intento de suicidio de Regina y presencia al amante de ésta sostener un par de trenzas ensangrentadas (13), emulando una castración, debido a la connotación del cabello. A partir de este momento ya no hay refugio que la esconda de la realidad, sólo le queda resignarse a vivir en ésta, hasta que se le permita morir.

### **1.3. Escaleras y remolinos, conectores entre niveles**

Una vez que se han analizado los movimientos en el relato faltan dos elementos temáticos por cubrir, el primero de ellos refiere a la función de las escaleras, que si bien fungen como medio de ascenso o descenso también representan momentos estáticos, durante los que se genera reflexión por parte de la protagonista. El segundo remite a los movimientos con forma de remolino, que sugieren confusión, pero también aterrizan en algún nivel. Baste especificar que por esta razón no fueron analizados como símbolos, porque su función va encaminada a la conexión entre planos.

Inicio con las escaleras, en el relato esta imagen está presente de manera idéntica en ambos escenarios, al interior de la casa del campo, al exterior de la misma y de manera análoga ocurre con el recinto de la ciudad donde habita al amante. En total son cuatro, pero su función es distinta por el tipo de movimiento que se registra en ellas.

Al interior de las casas de campo y la del amante se dan movimientos inversos, en la primera desciende, conectando lo íntimo de la alcoba con lo mundano del salón; en cambio, en la segunda sólo asciende hacia la habitación donde supuestamente compartió el lecho con aquel hombre, lo cual remite a la idea de “subir la escalera en la casa de la palabra es, de peldaño en peldaño, abstraerse”<sup>6</sup>, como un acceso a la consumación del deseo, más allá del límite de la razón o el conocimiento, por ello en ambas ocasiones sube sin mirar, la diferencia estriba en que la noche en que conoce a su enigmático amigo no hay luz, describe “subo, a tientas, una escalera” (p. 77), pero cuando años después regresa es de día y aun así debe cerrar los ojos para guiarse, lo cual puede leerse como una negación a contemplar la verdad, un llamado a lo onírico como una necesidad expresa de mantenerse en el plano surreal.

Pero la escalera al interior de la casa del amante guarda otro significado, uno encaminado a lo funesto, por lo que se le da a conocer cuando el mayordomo que le abrió la puerta le comunica, “era ciego. Resbaló en la escalera. Lo encontramos muerto...” (p. 77), ese es el momento en que para la protagonista deja de existir la superrealidad, reduciéndose sólo al plano de lo real, pues, acorde a Bachelard las voces del pasado resuenan en la escalera<sup>7</sup>.

Al exterior de las casas están los escalones de acceso, en el campo guardan una connotación coherente con este ambiente bucólico, le permiten a la protagonista reflexionar, esperar que algo ocurra y su realidad se complementa. “Más tarde me recuesto sobre los peldaños de la escalinata y aguzo el oído. Hora

---

<sup>6</sup> Bachelard, *La poética del espacio*, p. 183.

<sup>7</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 93.

tras hora espero en vano la detonación lejana que llegue a quebrar este enervante silencio” (p. 53), este es un punto de estatismo previo al inicio de las ensoñaciones.

En cambio, la segunda ocasión que la menciona, indica “me recuesto entonces sobre los peldaños de la escalinata y me consuelo, pensando en que la llovizna que me salpica el rostro es la misma que está aleteando contra el pecho de mi amigo o resbalando por los cristales de su ventana” (p. 65), si bien el movimiento físico al que remite es estático, el sugerido por el pensamiento es vertical, integrándose al nivel de la superrealidad.

Pero esta dinámica se rompe al observar la escalera de acceso a la casa del amante, “subo corriendo la escalinata, me paro frente a la mampara y oprimo el botón oxidado” (p. 76), esto es atribuido al escenario al que pertenece, en la ciudad no hay espacio para soñar.

Para finalizar, en el texto de Bombal se localizaron tres momentos en que los niveles parecieran intentar fusionarse, el primero se da se da el día de su décimo aniversario, cuando lejos de la aventura en la ciudad describe “estoy ojerosa y, a menudo, la casa, el parque, los bosques, empiezan a girar vertiginosamente dentro de mi cerebro y ante mis ojos” (p. 62), esto pareciera un llamado de la realidad a mostrarle su cotidiano, pero la respuesta es narrar que aquel día vio a su amante con lo que aterriza en lo superreal.

El segundo momento se presenta durante la inmersión en el estanque, donde la protagonista narra “a menudo no queda de mí, en la superficie, más que un vago remolino” (p. 62), esto al sumergirse para explorar aquel recinto que la llena de tranquilidad. La confusión de los planos se da porque desciende,

generando una serie de hondas en las corrientes de agua y emerge, los tres movimientos sirven de prelude a la supuesta aparición del amante, que parece transitar por lo real, idea que se reafirma con la tentativa presencia de Andrés, aterrizando nuevamente en lo superreal.

Finalmente, el tercer momento ocurre al final de la historia cuando ella trata de escapar del nivel de la realidad arrojándose frente a un auto en movimiento, pero “una tromba de viento y de estrépito se escurre delante de mí” (p. 79) impidiendo cumplir su objetivo, por ello el aterrizaje es hacia lo real, ya no hay escapatoria, pues para este momento ya no existe la posibilidad de ensoñar.

## **2. Los sueños y las ensoñaciones, un intento de libertad**

*La última niebla* es la historia de una mujer que busca sin encontrar, entonces crea una serie de imágenes que compensen las carencias de su cotidiano, pero la realidad la vence. En la premisa anterior se resume la función de los sueños y las ensoñaciones dentro del relato la cual, aunada a la estructura arbórea, además de la formación de niveles marcados por la presencia de metarrelatos, en conjunto con el movimiento entre planos y la lectura de símbolos en la novela integran el universo narrativo entretejido por lo onírico.

¿Qué busca? Al nivel de la historia la protagonista anhela ser, existir a través del otro, con Daniel quiere ser vista, notada, ser esposa y no solamente el cuerpo que sustituye a su primera mujer; con el amante desea ser tributada por su belleza, que la envuelvan en deseo y la persigan como a las doncellas en los

cuentos de hadas<sup>8</sup>. Pero indudablemente es una mujer en busca de identidad. Sin embargo, en una lectura hacia el exterior del texto pareciera representar a una joven que pretende romper con los roles sociales de la época como si la apremiara su libertad, pero su limitado campo de acción la lleva a una trágica realidad: es una mujer determinada<sup>9</sup> por su presente histórico. A esto regresaré en líneas posteriores.

Comienzo este análisis a partir del carácter onírico, el cual corresponde, en una primera lectura, a la presencia de la niebla que parece difuminar el paisaje, además de inducir a la protagonista a un estado de incertidumbre y angustia. De esta manera, para el lector también hay momentos ambiguos donde el límite entre el sueño y la ensoñación parece perderse; sin embargo definir los sueños –y no por ello decodificar su significado– parte de una característica primordial, pues éstos se producen solamente al estar dormido porque pertenecen al dominio del inconsciente, estrato de la mente en el que habitan las pulsiones que se traducen en deseos y temores, por ello poseen un carácter revelador, sobre todo de aquello que en estado de conciencia es complicado aceptar.

En cambio, definir el estado de ensoñación resulta más complejo porque si bien podría asegurarse que se da al estar despierto, por lo tanto, en estado de

---

<sup>8</sup> “El hombre moderno convive con el primitivo a nivel inconsciente y expresa en el relato literario, en la poesía, en la música o las artes plásticas los mismos contenidos que expresaban el mito o el cuento folclórico. Expresa fundamentalmente el rigor de la ruptura originaria y el permanente conflicto de la totalidad escindida”. Lanceros, *op. cit.*, p. 56.

<sup>9</sup> El determinismo, entendido como la serie de circunstancias que delimitan la capacidad de acción. “Éstas pueden condicionar el comportamiento, pero determinan únicamente un área de elecciones, no la elección misma. Los hombres, pues, hacen su propia historia, pero en circunstancias no elegidas por ellos mismos”. Carlos Vaz Ferreira, *Los problemas de la libertad y los del determinismo*. Montevideo: Cámara de representantes de la República de Uruguay, 1957, p. 24.

conciencia<sup>10</sup>, indudablemente interviene la imaginación que produce una serie de imágenes que responden a una cadena de sucesos que podría ser lógica y con ello creíble.

Para Bachelard “la ensoñación nos da el mundo de un alma, que una imagen poética da testimonio de un alma que descubre su mundo, el mundo en el que quisiera vivir, donde merece vivir”<sup>11</sup>, de esta manera también intervienen las pulsiones de deseo y temor, la diferencia con el sueño estriba en la intención, pues este último no es provocado, además de que su potencial creativo se ve limitado por aquellos momentos albergados en la memoria, en cambio cuando se ensueña se recorre un camino de elementos seleccionados como supuestas experiencias, que pertenecen al terreno de los anhelos, sin necesariamente tener una base vivencial: “la memoria sueña, la ensoñación recuerda”<sup>12</sup>.

De esta manera, “cuando la ensoñación alcanza la tonalidad deja de ser una simple idealización de los seres de la vida. Es una idealización psicológica en profundidad. Es una obra de psicología creadora”<sup>13</sup>, pues en ella se proyecta lo deseado. Aunque para conseguir desarrollarse requiere de una característica básica, el estado reflexivo de soledad<sup>14</sup>, ya que, al sublimar la vida cotidiana, “en esta soledad dinámica que es la rotación imaginaria, el ser tiene la oportunidad de hallar de nuevo la libertad aérea. Continuará luego por sí solo su ascensión imaginaria”<sup>15</sup>. Y en este punto se sitúa su función primordial, pues se ensueña

---

<sup>10</sup> Cfr. Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 25.

<sup>11</sup> *Ibidem*, p. 32.

<sup>12</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>13</sup> *Ibidem*, p. 126.

<sup>14</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 29.

<sup>15</sup> Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 148.



para resarcir toda carencia que se tiene en lo convencional, ya lo indica Bachelard: “sólo en la ensoñación somos seres libres”<sup>16</sup>, quizá porque ahí no estamos determinados por nuestras circunstancias.

Y con libertad refiero a un estado mental en el que podemos llevar a cabo todo lo pretendido alejados de cuestiones sociales, morales o materiales que condicionen la realización de los deseos. Una vez que se entra en un episodio de ensoñación se regresa constantemente para continuar lo iniciado. “Unas semanas más tarde se efectúa otra sesión. Poco a poco el sujeto es arrastrado a un tipo de ensueño que le da el bienestar psíquico de lo aéreo”<sup>17</sup>, es decir que vive en estado de plenitud momentáneo, como ocurre con la protagonista de *La última niebla*.

Si aún bajo estos argumentos cabe el interrogante de por qué ensoñamos, la respuesta se encuentra en la siguiente premisa: “sufrimos por los sueños y nos curamos mediante los sueños”<sup>18</sup>. Para precisar lo anterior en la interpretación de la obra de Bombal, es posible asegurar que los sueños como latencias del inconsciente guían a la protagonista hacia la razón, traducida en una dolorosa verdad, mientras que las ensoñaciones la alivian al mitigar los efectos de la determinación de su cotidiano, ya que los metarrelatos, centrados en la creación del amante le permiten sobrellevar el matrimonio hostil en que se encuentra atrapada, de esta manera aquel misterioso hombre y su presencia-ausencia le dan sentido a su existencia, al tiempo que le conceden libertad.

Ahora cotejo con el texto lo anteriormente expuesto. La protagonista recurre al sueño bajo la pretensión de escapar de su realidad, como evasión, así lo

---

<sup>16</sup> Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 153.

<sup>17</sup> Bachelard, *El aire y los sueños*, p. 148.

<sup>18</sup> Bachelard, *El agua y los sueños*, p. 13.

muestra en tres ocasiones, la primera cuando al inicio de la historia indica “sin saber cómo, me deslizo instantáneamente en el sueño” (p. 50), esto después de que Daniel la confronta en su noche de bodas. La segunda ocasión se presenta cuando la protagonista, inmersa en su dolorosa realidad ante la falta de pruebas que le permitan constatar la existencia del amante, se siente agobiada ante el paso del tiempo y la presencia de Daniel, por lo que cuando éste despierta ella finge dormir; ésta también es una manera de escape para ella. La tercera ocurre el día en que los hombres salen de cacería “a la madrugada, agitaciones en el piso bajo, paseos insólitos alrededor de mi lecho, provocan desgarrones en mi sueño. Me fatigo inútilmente, ayudando en pensamiento a Daniel. Junto con él, abro cajones y busco mil objetos, sin poder nunca hallarlos. Un gran silencio me despierta, por fin” (p. 53). Refugiada en el sueño se inquieta y contrario a lo lógico, despierta con la ausencia de sonido, probablemente porque éste le remite a la inexistencia, por eso tiende a romper los momentos silentes.

Pero la falta de control sobre los sueños, hacen de éstos portavoces del raciocinio y la verdad. Así, la protagonista describe “desde hace mucho, flota en mí una turbia inquietud. Cierta noche, mientras dormía, vislumbré algo, algo que era tal vez su causa. Una vez despierta, traté en vano de recordarlo. Noche a noche he tratado, también en vano, de volver a encontrar el mismo sueño” (p. 51), que pareciera un llamado de la conciencia. En este punto de la historia ella aún no se encuentra con la pareja de amantes, pero sabe que algo le falta, aquella inquietud la dirige hacia encontrar a alguien que la refleje y pueda comprobar –al tiempo que da sentido a– su existencia.

Y si bien constantemente intenta recrear el sueño, la pertenencia de éste al estado de inconsciencia se lo impide, pues no tiene control sobre ello, pero parece un reclamo latente. “La tristeza refluye a la superficie de mi ser con toda la violencia que acumulara durante el sueño” (p. 56), describe mostrando el efecto que dicha serie de imágenes –desembocadas en emociones– ejercen sobre su cotidiano, en el que, si bien se siente presa, tampoco muestra acciones que indiquen su deseo por salir de ahí.

Lo anterior se muestra con mayor precisión cuando la protagonista narra “hay una cabeza reclinada sobre mi pecho, una cabeza que minuto a minuto se va haciendo más pesada, más pesada, y que me oprime hasta sofocarme. Despierto” (p. 68), pues al retomar el significado simbólico dado a la parte superior del cuerpo humano se constató su referencia a lo racional, por lo tanto, esta imagen se traduce en un llamado a la verdad, lo cual se refuerza al observar que este sueño funge como preámbulo a la discusión que entabla con Daniel, cuando a mitad de la noche pretende volver a salir de casa y éste la confronta.

Ahora, retomando la idea de Bachelard, expresada líneas arriba, donde indica que la memoria sueña, también es posible conjeturar que la protagonista es prisionera de aquello que alberga su mente, pues si bien busca con las ensoñaciones ser libre, el llamado de la razón se hace latente, esto se muestra cuando narra “anoche soñé que, por entre 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 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” (p. 55).

Este sueño es la idea más evidente de que la protagonista busca confirmar su existencia, pues la presencia de la niebla, que deshace todo, es posible interpretarla como una manifestación del miedo a perderse entre lo cotidiano, lejos de su belleza, de la juventud y de la consumación del deseo erótico. Así, la memoria se manifiesta a través de la imagen del rostro de Regina, que permanece intacto ante el desvanecimiento. Ahí surge la idea de poseer lo mismo que ella –porque quizá serlo sería demasiado arriesgado dado su carácter sumiso y el comportamiento de sumisión con el que sigue al marido y posteriormente al amante– un joven que la envuelva en deseo, porque ese es el secreto que guardan aquellos labios.

A partir de ese momento las ensoñaciones relativas al amante se vuelven constantes. Aunque antes de pasar al análisis de éstas planteo uno de los elementos más polémicos de la novela ¿el amante existió o sólo es un producto onírico? De acuerdo a la restructuración de la trama no hay elementos que permitan negar el encuentro sexual en el viaje a la ciudad, sin embargo, acorde al análisis aquí presentado el resto de las interacciones fueron producto del ensueño.

Si bien puede argumentarse que previo al encuentro en la plaza con aquel enigmático hombre ella había bebido, lo cual no era parte de su costumbre, además de la ausencia de diálogos entre la pareja y lo repentino del encuentro, serían solamente especulaciones en un debate que se aleja de lo significativo del relato. En cuanto a la presencia del amante como un rasgo de lo fantástico, porque tanto Daniel como ella lo llaman fantasma, queda fuera de esta propuesta de lectura, sobre todo al afirmar que para la protagonista-narradora existió aquel

hombre, porque en éste depositó su sentido de vida y existencia, él fue su realidad durante mucho tiempo.

De esta manera, como se ha mencionado en ocasiones anteriores, las ensoñaciones son el espacio donde es libre. Ahora, cabe cuestionar ¿qué la mantenía presa? La respuesta se diversifica, pero indudablemente tiene un trasfondo social –en el plano real–, pues se siente determinada por las normas que regían a la época en la que está circunscrita la historia. Entre ellas la situación de las mujeres que no contraían matrimonio, condenadas a servir a los hombres de la hacienda, a las féminas casadas, obligadas a seguir los parámetros dictados por los maridos, por ejemplo, en la forma de llevar el cabello, que para la protagonista significa la represión de su sexualidad.

Además de las actividades cotidianas de la clase alta, propias de la vida de casada, como asistir a la iglesia, jugar cartas después de comer, elegir un caballo, atender las necesidades del esposo, dedicarse a labores del hogar. En resumen, vivir acorde a “la infinidad de frivolidades amenas; para llorar por costumbre y sonreír por deber. Lo sigo para vivir correctamente, para morir correctamente, algún día” (p. 79).

Y, si a lo anterior se agrega que la realización erótico-amorosa de las mujeres sólo podía darse en el terreno de lo reprobable por la moralidad al buscar fuera del matrimonio lo que no se tenía en él, resulta que el costo de disfrutar del cuerpo durante la juventud lleva hacia la agonía que no sólo pertenece a lo fisiológico, sino también a la vida en sociedad, esto se muestra con el intento de suicidio de Regina, quien había pasado, al igual que su marido, por un largo periodo de exilio del entorno familiar, pues reprobaban su conducta.

Pero sin duda, uno de los elementos que resultan más graves es la imposibilidad de ser dueñas de su vida y, sobre todo, de su muerte, pues a diferencia de Bovary y Karenina, Regina y la protagonista no pueden consumar su suicidio; así, la deslealtad al matrimonio y la exclusión social que esto conlleva, al menos para la esposa de Felipe, no les permite escapar de aquella situación, porque ellas son esposas que pertenecen a sus maridos, por ello Daniel le impide a la protagonista arrojarle frente a un automóvil, limitando así su posibilidad de elección, incluso ante la muerte.

De esta manera, la protagonista no sólo se encuentra atada a los parámetros sociales, también es víctima de sus ideas que denotan una enajenación por encontrar al amante –otro elemento que la determina–, por significar a través de un hombre, se atormenta con la pérdida de la juventud, la transformación de su cuerpo y por si esto fuera poco deposita en dos mujeres los atributos de los que ella carece, esto la lleva a compararse constantemente con Regina y sentirse sólo como un cuerpo que sustituye a la primera mujer de Daniel.

Entonces, la presencia de los metarrelatos y las ensoñaciones funcionan como puntos de fuga de la realidad, esa es la zona de la libertad, pero que en el plano real está negada, porque su presente histórico la determina. Apartarse de las actividades convencionales, porque “mi único anhelo es estar sola para poder soñar, soñar a mis anchas” (p. 61). De esta manera al presentar un recuento de los ensueños –en los que sólo se menciona el número del metarrelato– se encontrará como elemento coincidente la sublimación de la realidad, desde el deseo por dejar sobre el césped las hojas que caen de los árboles para formar una alfombra rojiza(3), pasando por la escena de celos que entabla con su amante (4),

la supuesta tarde de viento donde él la llevó en brazos para ponerla a salvo (5), la explicación de dónde dejó su sombrero de paja (6), el encuentro en el estanque durante su décimo aniversario de bodas (7), los paseos en el jardín para que éste la mire en las noches (9), el recuerdo de haberlo escuchado suspirar junto a la ventana (10), la conversación con Andrés mediante la cual pretende comprobar la existencia de aquel hombre (11), el anhelo de que él llegue a su casa al anochecer (12) y la visión sobre el intento de suicidio de Regina (13) son escapes verticales hacia la superrealidad.

De esta manera es posible concluir que ella sólo fue libre en el segundo nivel, porque éste es el espacio en el que habita el deseo como expresión y consumación, por eso busca escapar a dicho estrato, al que, por cierto, no puede acceder en sueños, sólo cuando está en movimiento y sola. “Trato de imponerme cierto reposo, pero es sólo caminando que puedo imprimir un ritmo a mis sueños, abrirlos, hacerlos describir una curva perfecta. Cuando estoy quieta, todos ellos se quiebran las alas sin poderlas abrir” (p. 62).

Con base en lo anterior es posible conjeturar que la idea de libertad presentada en la novela corresponde a la consumación del deseo, que va en tres sentidos, el primero remite a lo erótico depositado simbólicamente en el cabello. La protagonista debe atarlo porque es una mujer casada, el amante lo desata casi sin tocarlo mientras rinde homenaje a su cuerpo joven y a Regina, la fémica que goza del placer carnal fuera del matrimonio, le cortan las trenzas en un acto que remite a quitarle el derecho a su ejercicio sexual.

El segundo sentido es la expresión del deseo de ser. El relato se centra en la historia de una mujer que funge como sustituta de la primera esposa, a la que

Daniel consideraba perfecta, por ello siente que el marido la busca en su cuerpo, a esto se resumen los encuentros sexuales en el lecho matrimonial; mientras que en lo cotidiano la ignora e increpa con miradas hostiles, así ella busca metafóricamente tener un nombre que le dé origen y destino, que alguien la mire y así poder ser, primero, después mirarse.

En secuencia con lo anterior, el tercer sentido expresa como deseo romper con los parámetros sociales establecidos, que se le permita decidir y no solamente seguir lo dictado por el marido, a quien ella obedece sin chistar. Este acto se muestra cuando la protagonista trata de convencer a su esposo para que deje las hojas secas sobre el jardín, porque a ella le complace ver la alfombra que integran, pero líneas más tarde indica que el humo invade el ambiente porque las incendiaron.

Finalmente, la lectura general que deja este apartado es la historia de una mujer a quien nada la hace distinta –todas podemos ser ella, de ahí que no tenga nombre–, determinada por normas sociales que le impiden ejercer su erotismo, sentir amor y tomar decisiones, por ello recurre a crear una serie de encuentros con un hombre a través del que da sentido a su existencia y justifica su cotidiano argumentando que no le importa envejecer porque ella tuvo un amante, fue feliz una vez. Es una mujer que sueña, pero no puede hacer, ahí el carácter trágico de la historia, que se desarrolla a continuación.



### 3. El carácter trágico de la historia, la vuelta a la razón

La realidad entendida como las fuerzas que se oponen a la realización de lo anhelado<sup>19</sup>, el reconocimiento de la imposibilidad por conseguirlo<sup>20</sup>, la resignación a lo cotidiano, la irremediable serie de pérdidas y la contemplación del inconmensurable presente histórico que se traduce en determinismo, son los elementos que dan un sentido trágico a la historia de la protagonista sin nombre.

Para fundamentar lo anterior me resulta imprescindible realizar un análisis con tres vertientes, la primera de ellas a nivel del relato, la segunda al exterior del mismo y la tercera en torno a la vigencia de la temática en la novela. Tomo como base teórica lo propuesto por Patxi Lanceros, quien argumenta “la herida trágica reaparece en todas las oposiciones que refieren al conflicto cosmogónico, en la inadecuación del hombre y su entorno, en la finitud, en la locura, en la muerte”<sup>21</sup>, esto al considerar a la protagonista como un sujeto en confrontación con su presente histórico, en una lucha contra aquello que la determina limitando su posibilidad de elecciones, entonces decide evadirse mediante las ensoñaciones porque “el malestar mítico de la cultura moderna [...] manifiesta la vigencia de lo reprimido y –a la vez– el necesario concurso de la escena imaginaria para recomponer la figura trágica de la totalidad”<sup>22</sup>.

Para la protagonista, las pérdidas no refieren específicamente a lo material, sino a los aspectos personales que dan significado a su existencia –no en vano las

---

<sup>19</sup> Cfr. Lanceros, *op. cit.*, p. 67.

<sup>20</sup> Cfr. Rafael Argullol, *El Héroe y el Único*. Barcelona: Acantilado, 2008, p. 52.

<sup>21</sup> Lanceros, *op. cit.*, p. 67.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 58.

estaciones que predominan en el relato son el otoño y el invierno, el primero como símbolo de la pérdida, el segundo como ausencia. “El recuerdo puro carece de fecha. Tiene una estación. La estación es la marca fundamental de los recuerdos”<sup>23</sup> – y se van marchando como resultado de las circunstancias sociales que la confinan en su devenir cotidiano; éstas son las fuerzas que se oponen a la realización de sus deseos –expresados hacia ser a través del otro y ejercer su sexualidad –.

Contraer nupcias, para la protagonista, es el inicio de sus pérdidas. Casarse con su primo, quien parece rescatarla del futuro que aguarda a las mujeres solteras de la hacienda, le significa renunciar a la posibilidad de encontrar el amor; incluso a la certeza de ser ella misma. Pues al reconocerse como la sustituta de la primera mujer de Daniel, sabe que en todo tendrá que imitarla y que su cuerpo será el medio por el que su esposo busque a la muchacha que falleció sólo tres meses después de que contrajeran matrimonio.

Quizá lo antes expresado sea la causa del dolor que agobia a la protagonista en distintos momentos, sensación que describe como si algo la quemara o consumiera provocándole ardor. Se sabe determinada y esto lo manifiesta mediante un sueño que no puede recordar, porque en coherencia con lo propuesto en este análisis, la función de las imágenes creadas desde el inconsciente, mientras está dormida, son el llamado de su trágica realidad, la vuelta a la razón.

La idea anterior se agudiza ante la actitud de los sirvientes que la miran con extrañeza, aunado al sentimiento que prevalece en ella después de los encuentros

---

<sup>23</sup> Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 177.

sexuales con el marido, se siente humillada. En total, dentro de la historia, sólo existen dos momentos de ternura y atención de Daniel hacia la protagonista.

De esta manera, ella es consciente de otra pérdida: su juventud. Al inicio de la historia la protagonista lo advierte a manera de premonición, observa su cabello ante el espejo y sabe que irá perdiendo el leve tinte rojizo que reflejaba lo pasional y el ímpetu de vida, teme que nadie rinda tributo a su belleza, que su cuerpo no tenga una razón de ser. Pues existir lo entiende como la posesión de un cuerpo jovial y esbelto, como lo grita al descender de la casa de la colina, donde yace la muerta, mientras la presencia de la niebla difumina el paisaje.

El estado de soledad en que se encuentra la protagonista es una constante en la historia, “estoy solo, por lo tanto, sueño con el ser que ha curado mi soledad, que ha curado mis soledades. Con su vida me proporcionaba las idealizaciones de la vida”<sup>24</sup>. La presencia –física o ensoñada– del amante es lo único que la hace sentir plena, por ello la pérdida de éste la transforma –la aterriza en la realidad–. Saber que no hay pruebas de su existencia y que en caso de que el encuentro aquella noche haya ocurrido él lleva muerto más de 15 años, le arrebató el tributo realizado a su belleza, así como la idea de que este misterioso hombre venga a buscarla, además se ausenta la razón que le hizo compensar las carencias afectivas en su matrimonio, pues ante los periodos hostiles ella ensoñaba encuentros con este hombre.

Y para agregar un mayor peso trágico, la protagonista pierde la esperanza, sabe que no existe la posibilidad de volverlo a encontrar, ni a él ni a nadie parecido, pues la juventud también se ha ido. Con esto deja una como lectura que

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 126.

en el mundo masculino que ella habita no hay cabida para el amor hacia una mujer madura.

Finalmente, pierde el ideal. Regina con su presencia pasional y su afán trasgresor, despierta en la protagonista el deseo de poseer lo que a ella le da ese ímpetu de vida: un amante. Una se atreve –o puede– la otra no, pero ambas lo pierden. Así, al observar a su concuña entre estertores también escucha cómo ésta lo llama, suplicando que la hagan vivir para estar con éste o que la dejen morir al estar sin él –¿cuál fue más afortunada? ¿La que vivió una aventura o la que pasó su vida atada a un recuerdo que posiblemente ensoñó?– El hecho es que aquel hombre, que parece haber inspirado la creación de su enigmático amigo, también propone la lectura de que el amor pasional está ausente dentro y fuera del matrimonio, que pudiera no hallarse en el mundo moderno..

Resignarse a vivir es una muestra más de lo trágico en la historia, porque no hay más opciones. La protagonista vuelve a la razón y sabe que no hay amante, tampoco juventud, el suicidio le está permitido y la imagen de una mujer envejecida, con la piel pegada a los huesos le parece desagradable. Además, ejecutar esta acción tampoco le corresponde, por eso interviene Daniel, él no le permite arrojarse frente al auto, así lo único que le queda es seguir a su marido en todas las actividades que su rol de esposa marque, en el estrato social al que pertenece. Esta diversidad de manifestaciones la centra en su conciencia formando “la irresoluble condición trágica del hombre moderno”<sup>25</sup>.

No hay más opciones, debe esperar a morir y asistir a su proceso de envejecimiento desde la soledad. Ya Patxi Lanceros advierte que una de las

---

<sup>25</sup> Argullol, *op. cit.*, p. 153.

características imperantes de la tragedia moderna refiere a “la experiencia trágica [que] participa de esta elemental fascinación ante el abismo, así como el sobrecogimiento frente a la inmensidad”<sup>26</sup>, que le significa saber que la vida transcurrió mientras ella ensoñaba.

La segunda perspectiva toma como referente los aspectos sociales ubicados en el relato, entonces la narradora-protagonista le habla al estrato social al que pertenece. Como se dijo en el apartado anterior es una mujer que busca libertad, pero en el plano real no la encuentra, por ello recurre a “la memoria-imaginación [que] nos hace vivir situaciones no fácticas, es un existencialismo de lo poético que se desembaraza de los accidentes”<sup>27</sup>. Porque la única posibilidad de tener lo que desea y es prohibido por los dictámenes sociales es ensoñando.

Así, de manera indirecta muestra las circunstancias que limitaban a las féminas de aquella época, relegadas a la imagen de “ángel del hogar”<sup>28</sup>, mujeres mudas ante la hegemonía masculina que se abrirían camino hasta la entrada de la segunda mitad del siglo XX. Ejemplo de ello son las hermanas de la protagonista, adultas, solteras y confinadas a tejer suéteres para los hombres de la hacienda. Rol que es presentado desde la mirada masculina porque adjudica a Daniel esta idea, mediante los escasos diálogos presentes en el texto; lo anterior es uno de los fundamentos por los que la juventud toma especial relevancia dentro de la historia.

En consonancia con lo anterior, la mujer perfecta (representada con la primera esposa de Daniel) tendría que ser angelical, delicada, huraña y complacer

---

<sup>26</sup> Lancers, *op. cit.*, p. 109.

<sup>27</sup> Bachelard, *La poética de la ensoñación*, p. 182.

<sup>28</sup> Contreras, Landeros y Ulloa, *op. cit.*, p. 11.

en todo al marido, principalmente en la represión del ejercicio de su sexualidad, esto se muestra con el cabello atado que debe replicar la protagonista. Pero que haya muerto sólo unos meses después de contraer matrimonio deja abiertas dos lecturas, la primera refiere al deceso simbólico ante la juventud para nacer, posiblemente, en sociedad; la segunda es la inexistencia de la perfección, por esto ella representa al arquetipo, pues sólo en una idea y en el recuerdo pueden existir de forma permanente tales atributos. Esto lo confirma la joven que yace muerta en la colina, el cristal de su ataúd la guarda inexpresiva, ajena al deseo y al pecado.

Respecto a la madre de Daniel y Felipe hay pocos elementos, pero se infiere que es una mujer viuda y rica que está pendiente de la vida de sus hijos varones, pues sólo con relación a estos adquiere significado. Por ello siente pesar por el comportamiento de Regina, la nuera que desobedeció las reglas sociales, y cómo esto ha dañado la imagen de su primogénito quien también es censurado por la sociedad. Entre sus actividades está la convivencia con la servidumbre, las charlas de sobremesa y acudir cotidianamente a misa.

En cambio, Regina es la mujer trasgresora que durante la mayor parte de su matrimonio vive una relación clandestina a la que ata su existencia, esto al involucrarse emocional y sexualmente con un amigo de la familia. Depende tanto de éste, que ante la decisión de dejarla ella intenta suicidarse, permitiendo con esto una lectura que sugiere como mayormente viable renunciar a la vida antes de transitar el doloroso camino de perderlo a él. Entonces resulta cuestionable su carácter subversivo, pues si bien se atreve a ir en contra de lo establecido por la sociedad también depende plenamente de la imagen masculina que además la

castiga, por eso el amante sostiene sus trenzas ensangrentadas como símbolo de represión.

En congruencia con lo anterior es posible observar que Regina no ata su cabello para darle gusto al marido, por eso se enreda en la chaqueta del amante, entonces la sociedad lo corta. Así, la imagen que la protagonista esboza sobre su concuña proyecta una latente realidad, porque si bien parece enaltecerla, por su belleza y el carácter pasional que le profieren sus secretos (efectos de la infidelidad), también deja abierta la interpretación que para los hombres de la época toda belleza física y cualquier tipo de comportamiento son insuficientes, pues sin importar las cualidades que las mujeres posean serán ignoradas por la mirada masculina de los maridos, como lo hacen Daniel y Felipe en el salón de la casa de campo.

La última imagen femenina pertenece a la protagonista, a mí parecer es la más triste de ellas. Una mujer casada que se sabe sustituta al ser elegida sólo tras la muerte de la primera esposa, vive carente de amor, ignorada por el marido, quien además la hostiliza haciéndole saber su inconformidad por haberla desposado, asediada por la idea de que la mujer vale por su imagen física, por ello se aferra a la juventud y le causa repulsión los estragos que la vejez deja en el cuerpo. Y aún sobre todo esto necesita del otro (de la mirada masculina) para saber que tiene sentido su existencia.

La búsqueda constante de una mirada que la refleje la hace vivir atada a un recuerdo fabricado o no, porque ambas posibilidades son igual de desoladoras. Si en verdad estuvo con el amante se refugió en él durante todos los momentos complicados de su matrimonio, dedicó sus periodos de soledad a evocar su

imagen y se consoló pensando en que alguna vez fue feliz porque unos ojos la observaron, pero fueron los de un ciego. Nadie la miró. Y si aquel hombre sólo fue producto de su ensoñación, dedicó su vida solamente a una idea. Ésta es la trágica contemplación del inconmensurable presente histórico, una radiografía social de las mujeres de aquella época.

Ahora, desde la mirada femenina ¿cómo se contempla a los hombres? Son el centro en torno al que gira todo. La historia de *La última niebla* depende de la intervención de Daniel-Felipe y los amantes, el de Regina y el de la protagonista, mostrando con ello la hegemonía masculina expresada desde la clase alta.

Desde el inicio de la novela es posible interpretar a Daniel como un salvador que rescata a su prima de vivir como el resto de las mujeres solteras de la hacienda. Pese a que utiliza esto como argumento contra la protagonista, ella no lo confronta ni lo contradice, sólo funge como blanco de las miradas hostiles y receptora de las frases cáusticas que éste le profiere. Incluso los elementos descriptivos que lo configuran tildan hacia el estereotipo latino de hombre campirano ocupado de la administración de sus tierras, procurado por la madre, la esposa y la servidumbre, entregado a la idea de una sola mujer (en este caso, la muerta) a la cual llama desde el lecho que comparte con otra.

Si bien lo describe como un hombre inexpresivo, se oculta entre las sombras para llorarle a la esposa muerta, pero no está dispuesto a permanecer en soledad, unos meses después de perder a la mujer perfecta busca una sustituta, porque el hombre hacendado se acompaña de una figura femenina que dirija las labores del hogar. La pareja de primos es aprobada y celebrada por la sociedad,



esto se muestra con la gran comida que dan en su décimo aniversario de bodas permitiendo ver al matrimonio como un acto social, no amoroso.

Como personaje complementario está Felipe, quien comparte características peculiares con su hermano Daniel, pero también muestra la idea de honorabilidad para la época. El amante de su esposa es un amigo de la familia, pero el castigo social no recae sobre éste, es al matrimonio a quien se censura por su comportamiento, por ello no asisten al aniversario de bodas de la protagonista. La consecuencia de la infidelidad se refleja en la agonía, Regina se debate entre la vida y la muerte mientras su esposo permanece inexpresivo, sabe que ella lo perdió todo.

Una muestra más de la hegemonía masculina es el rol de los amantes, que al envolver en deseo a las mujeres éstas les rinden tributo con su vida, dedicándoles sus espacios de soledad, sus deseos y ensueños. Ellos sin mayor contemplación las relegan, pues al igual que los esposos son dueños hasta de las sensaciones que en ellas despiertan y las acciones de éstas solamente son una reacción a las suyas.

La idea más clara de la apropiación de la mujer se da al final de la historia, Felipe mantiene a Regina en una clínica, lo que le impide morir. A través de la ensoñación de la protagonista donde el amante sostiene las trenzas ensangrentadas, se interpreta que le ha cortado toda posibilidad de ejercer su sexualidad, aquel ímpetu pasional queda empapado de sangre. En tanto, Daniel reafirmando su postura de salvador, impide que su esposa sea arrollada por un auto, pero esto también se dilucida como una falta de autorización para que ella muera y la afirmación de que la esposa es de su propiedad.

Con lo antes expuesto es posible concluir, como parte del lado realista de la interpretación del espacio, que para la clase social donde se encuentra circunscrita la novela de Bombal el amor en sus distintas expresiones era una posibilidad vedada. Las mujeres se encontraban atrapadas en un juego de roles, dependientes de su imagen física, aferradas a la juventud, sintiéndose insuficientes por hacer sentir pleno al otro (incluso en su rol de madres) y atrapadas en la imposibilidad de realizar sus deseos, presas en un mundo de ensoñaciones como forma de resarcir las carencias afectivas y aspirar por momentos a ser libres; porque de atreverse a consumir lo anhelado la sociedad las relegaba reprimiendo su ejercicio sexual.

Si bien los hombres jugaban el rol protagónico al ser dueños y con esto ostentar el poder hegemónico patriarcal, también tenían vedada la expresión de sus emociones, aferrados a la imagen de la mujer ideal anulaban la posibilidad de crear su felicidad con otra, siendo también víctimas de los estereotipos sociales. Cierro este discurrir de ideas con las palabras de Lanceros que esboza el malestar contemporáneo. “La modernidad ilustrada elige lo patriarcal frente a lo matriarcal (Bachofen), lo apolíneo frente a lo dionisiaco (Nietzsche), la consciencia frente al inconsciente (Freud, Jung), el régimen diurno frente al nocturno (Durand)”<sup>29</sup>.

De esta manera, la perspectiva de María Luisa Bombal en torno a la sociedad que la hostilizó por no encajar en lo establecido, por ser una joven escritora que mantenía una relación con un hombre casado, que aparentemente en sus textos describía orgasmos desde la visión femenina, resulta una crítica a las mujeres de su época, porque es a ellas a quienes habla desde su texto. Una

---

<sup>29</sup> Lanceros, *op. cit.*, p. 68.

vez que se contempla este panorama<sup>30</sup> no resulta sorprendente que su núcleo social la haya relegado después de su intento de suicidio y que, al regresar a Santiago, posterior a su larga estancia en Estados Unidos, haya muerto sola en un hospital<sup>31</sup>.

Parece que Bombal en su novela contrastó la realidad con lo ensoñado, así consiguió mostrar que los parámetros que determinan a la sociedad la alejan de la posibilidad del amor, el deseo, lo erótico y la libertad; entonces como parte de su poética mostró la forma en que esto se puede compensar, es con la superrealidad como se hace más llevadero el transcurso del tiempo.

---

<sup>30</sup> Llevar lo anterior hacia una lectura contemporánea de la sociedad chilena permite establecer claras diferencias en cuestión de equidad, tomando como referente que actualmente son representados por una mujer al frente del Estado, Michelle Bachelet Jeria, quien ya ejerce su segundo mandato; sin embargo a nivel del entramado social algunos de los puntos expuestos en líneas anteriores serían fuertemente discutidos argumentando avances o la permanencia de dichas problemáticas –y de establecer una mirada comparativa con México tampoco sería posible detectar discrepancias notorias en cuanto a los mismos conflictos, pues obedecen a la cultura latinoamericana–, pero lo que aquí apremia es el carácter literario.

<sup>31</sup> Cfr. Biblioteca Nacional de Chile, “La maravillosa discontinuidad del transcurso interior: María Luisa Bombal”, 2016.

## Conclusiones

*La última niebla* es una novela de la ruptura, innegablemente; pero, ¿con qué rompe? Si bien se le ha catalogado como una expresión literaria moderna por dejar atrás temas naturalistas, costumbristas y, sobre todo, los referentes al criollismo, también es notorio que conserva rasgos descriptivos propios de los cuadros de costumbres e incluso profundiza en el ámbito cotidiano de la clase alta de la época de Bombal, así que pese a la ausencia de deícticos temporales en el texto sí es posible observar a la sociedad chilena a la que la escritora perteneció, con ello fue posible esbozar el lado realista de la representación del espacio.

Entre los elementos más destacables como generadores de ruptura están aquellos que corresponden al estilo narrativo, comenzando desde la estructura. Si bien guarda una linealidad en la que hay pocos momentos en pasado o futuro, además de que cuenta los sucesos por cómo ocurrieron cronológicamente, la presencia de metarrelatos ramifica la historia construyendo una estructura arbórea que también corresponde a la narrativa moderna. Desde ese punto se comprende que el texto se encuentre construido en dos niveles, el primero marcando el transcurso de los hechos comprobables, el de la realidad, y el segundo enmarcado por ensoñaciones pertenecientes a lo onírico, construyendo así una historia inmersa en la superrealidad.

Por lo tanto, el primer segmento de la novela sirve como raíz que nutre a la historia, el poco deseado matrimonio entre la protagonista y su primo Daniel; el tronco es el devenir entre escenas cotidianas plagadas de hastío, aburrimiento y desdén entre los personajes; ante ello surgen las ramificaciones, que son los trece metarrelatos, en su mayoría creados en presente como una evasión a los

momentos habituales y aquellos que se dirigen al pasado son una forma de rescribir lo acaecido, en cambio a futuro son una expresión del deseo que se contrapone a lo real.

La forma en que es narrada la historia es otro punto de ruptura porque abandona la omnisciencia predominante en las novelas de la época para, desde el fluir de la conciencia, hacer personal el relato; entonces seguimos el discurso de una mujer-protagonista que oscila, a manera de diario sin fechas, entre buscar su identidad a través de la interpretación del mundo y la extensión de éste, donde a manera de superrealidad habita el amante.

Si es necesario precisar a quien va dirigido el relato es pertinente destacar que el monólogo interior es la forma más intimista de la narrativa, pues la narradora dirige el discurso a sí misma, más allá de la ambigüedad generada por la existencia o no del amante o por si aparece o no el sombrero de paja. La riqueza del texto radica en el uso de la prosa poética como forma discursiva que configura una realidad extendida.

En tanto, es relevante destacar que, debido a la temática, actualmente se empatiza con la historia, quizá en mayor proporción que la sociedad de la autora, esto debido a la normativa social de la época, para quien resultaron escandalosas las escenas sexuales, la infidelidad y los intentos de suicidio. Probablemente en la misma medida en que Bombal fue rechazada por su comportamiento fuera del canon, llevándola al autoexilio. De ahí la relevancia de mostrar los elementos autobiográficos en el relato, durante el primer capítulo.

Aunado a lo anterior es imprescindible destacar la riqueza simbólica anidada en la prosa de la escritora chilena, pues la protagonista se refleja, al

tiempo que significa a través de todo lo que la rodea y le es posible percibir a través de los sentidos. De acuerdo al análisis presentado en el capítulo dos es posible afirmar que no hay ningún elemento en el relato que no guarde relación directa con ella o con alguno de los otros personajes, de quienes también se nutre al discrepar o complementarse. Pareciera que todo aquello que la delimita es un espejo fragmentado que la refleja por partes, sumando con esto un rasgo más que la vincula al surrealismo, con quien la coincidencia principal es la forma de interpretar el mundo a través de la búsqueda de la libertad y teniendo como motor al amor, que en la novela, sin embargo, termina siendo negado.

De esta manera el estudio del doble en sus personajes es una forma de configurarlos. Además, al seguir sus pasos se hacen presentes los movimientos básicos del desplazamiento, avanzar y retroceder como una forma de aproximarse o alejarse de las situaciones que los vulnera, pero al tener marcado un ascenso y descenso por esto la linealidad del tiempo se rompe.

La imagen del tiempo vertical se complementa con la estructura arbórea, con la superrealidad y el topoanálisis, pues entre los tres elementos se construye el universo de ficción. La protagonista se evade del plano real perdiendo la conciencia del tiempo, por ello crea escenas que le resarzan y le permitan hacer más llevadero su cotidiano. Los sitios desde los que refiere su discurso como narradora también cargan de significación la escena, pues aquellos ubicados en la parte superior o inferior hacen referencia a lo onírico, mientras que lo lineal refleja la realidad.

Así, las casas en conjunto con sus habitaciones, el bosque, el estanque, la plaza permiten un análisis de todo aquello que los rodea, sobre todo de los

elementos naturales en los que fue dividido el presente análisis, arrojando como lectura que la niebla es la manifestación del agua predominante en el relato, pues ella controla a la protagonista, al tiempo que delinea el paisaje, como si fuera la constructora del relato.

Finalmente, me detengo en la diversidad temática. Una mujer sin nombre proyecta la forma en que concibe el mundo y cómo busca significar –al tiempo que representa a todas– sólo a través del otro. Primero desde Daniel se contempla como una esposa que sustituye a la primera; con Regina se compara en cuanto belleza y el deseo sexual que ésta despierta en el amigo de la familia; en el estanque se erotiza a través de las corrientes de agua, las raíces y las algas; finalmente, con el amante encuentra sentido a su existencia, por eso ante la pérdida de éste cuestiona cómo podrá vivir sin él –aunque sólo sea una idea–. Si bien innova en el tema, también se encuentran resabios de autoras como Virginia Wolf y aquellas que pertenecieron al Feminismo Aristocrático en Chile, es una búsqueda de sí misma.

Entonces, mediante su proceso de búsqueda plantea la necesidad erótica femenina y el comportamiento sexual deseado –elemento innovador en la escritura realizada por mujeres en Latinoamérica– pero también muestra el castigo social al que se hace acreedor el ejercicio de éste, la exclusión, el abandono y la agonía –estado en el que se encuentra Regina, al final de la novela–, dejando como lectura la imposibilidad del amor –carnal– dentro y fuera del matrimonio, pero esto no implica la renuncia a la idea romántica de poder encontrar aquello que se desea; “el hombre moderno convive con el primitivo a nivel inconsciente y expresa en el relato literario, en la poesía, en la música o las

artes plásticas los mismos contenidos que expresaban el mito o el cuento folclórico. Expresa fundamentalmente el rigor de la ruptura originaria y el permanente conflicto de la totalidad escindida”<sup>1</sup>.

Quizá éste sea el dilema que plantea la autora, mostrar la imposibilidad de realizar esta suma de deseos dentro de la sociedad que la determina –y queda abierto el interrogante de si es posible hallarlo en la actualidad, en cualquier conjunto social, de ahí la vigencia temática del relato–. Los rasgos románticos del ambiente bucólico, la búsqueda que el hombre lleno de atributos realiza tras la doncella, la esperanza de encontrar el amor remite a los cuentos de hadas, que como se señaló en el análisis ejercen influencia sobre la obra de Bombal.

De esta manera la novela expone “la herida trágica [que] reaparece en todas las oposiciones que refieren al conflicto cosmogónico, en la inadecuación del hombre y su entorno, en la finitud, en la locura, en la muerte”<sup>2</sup>, mostrando un juego de contrarios entre lo poseído y lo deseado dejando como resolución final la ensoñación. “El malestar mítico de la cultura moderna [...] manifiesta la vigencia de lo reprimido y –a la vez– el necesario concurso de la escena imaginaria para recomponer la figura trágica de la totalidad”<sup>3</sup>. Tal rasgo estilístico también es un elemento innovador para la literatura latinoamericana, producida desde la visión femenina.

La lectura trágica de la novela corresponde a la imposibilidad por escapar de lo determinado. Aunado a la lectura final donde se cuestiona quien de los personajes femeninos es más afortunado, Regina que yace entre estertores de

---

<sup>1</sup> Lanceros, *op. cit.*, p. 56.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 67.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 58.



muerte porque intenta quitarse la vida ante la pérdida del amante o la protagonista que la envidia hasta en ese momento, esto tras saber que aquel hombre que posiblemente tributó su belleza está muerto y que además era ciego, es decir, que nunca fue vista.

Catalogar a Bombal como una escritora feminista, acorde a lo mostrado en este análisis, sería inadecuado porque la protagonista de *La última niebla* depende de la mirada masculina para existir y se supedita a ellos como una forma de alienación; sin embargo, en cuestión temática sí muestra una visión femenina de la forma en que concibe al mundo, pero no plantea una posibilidad de cambiarlo, sólo muestra cómo hacerlo llevadero y esto se corresponde con la postura de la autora, quien contradictoriamente estaba de acuerdo con el trato hacia la mujer de su época, como se describió en el primer capítulo de este análisis.

En cuanto a los elementos que faltan por estudiar en *La última niebla*, y que se conectan con otros de sus relatos, están aquellos referentes al cine, pues la presencia de la luz y las sombras permite recrear imágenes propias de la adaptación audiovisual, mostrando con esto una clara influencia de la crítica cinematográfica borgiana; además la presencia de la música también debe ser explorada.

Actualmente se desarrollan proyectos que relacionan a Bombal con la producción poética de Pablo Neruda, pero también es idóneo un contraste con la obra del mexicano Juan Rulfo, pues si bien se ha señalado cierta similitud estilística, falta precisar los elementos y, a ambos, vincularlos con el noruego Knut Hamsun que parece influenciarlos en materia estilística y temática. Con esto no se

pretende decir que lo demás está dicho, la riqueza de la prosa poética aún tiene muchos ángulos por analizar.

La aportación de este análisis se direcciona en dos sentidos, al interior del relato ofrece un análisis minucioso de los símbolos que configuran la novela, los cuales en coherencia con el espacio que ocupan y el desplazamiento de la protagonista por dichos sitios proporcionan una lectura que complementa a los personajes, así como a la forma en que se concibe el mundo ante la imposibilidad del amor, la libertad, el ejercicio sexual y la represión del deseo ante los parámetros morales. Con ello deja como único paliativo ante la realidad a la ensoñación, que configura la superrealidad, concluyendo que ésta es la solución poética proporcionada por Bombal.

En un sentido al exterior del texto se esbozan una serie de problemáticas que agobiaron a la autora, todas giran en torno a la condición femenina ante la hegemonía patriarcal, de ahí el carácter subversivo de la escritora, que a través del discurso poetizado expuso una herida abierta en la sociedad chilena, y sí, también de todo Latinoamérica.

## Referencias

- Aiello, Antonio, "Arquetipos y estereotipos femeninos en la novelística de María Luisa Bombal", *Divergencias. Revista de estudios lingüísticos y literarios*. Vol. 5, Núm. 1, 2007, pp. 3-13.
- Alvarado, Marina, "Contra-tradición: prácticas críticas y desestabilizadoras de escritoras chilenas de principios del siglo XX" en *Ogigia, revista electrónica de estudios hispánicos*. Núm. 5, 2009, pp. 41-51.
- Agosín, Marjorie, "María Luisa Bombal: Biography of a story-telling woman", en *Knives and Angels. Women Writers in Latin America*. Edited by Susan Bassnett, London: Zed Books, 1990, pp. 26-35.
- Ardila, J. A. G., "Unamuno, el monólogo interior y el flujo de conciencia: de William James y "Amor y Pedagogía" a Knut Haamsun y "Niebla". *Hispanic Review*. Vol. 80, Núm. 3, 2012, pp. 445-466.
- Argullor, Rafael, *El Héroe y el Único*. Barcelona: Acantilado, 2008.
- Bachelard, Gaston, *El aire y los sueños. Ensayo sobre la imaginación del movimiento*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1958.
- La poética del espacio*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Psicoanálisis del fuego*. Madrid, Alianza, 1966.
- La poética de la ensoñación*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1982.

-----*El derecho de soñar*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

-----*El agua y los sueños*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2005.

-----*La tierra y las ensoñaciones del reposo. Ensayo sobre las imágenes de la intimidad*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 2006.

Baker, Armand, "El tiempo y el proceso de individuación en *La última niebla*", *Revista Iberoamericana*. Vol. 52, Núm. 135-136, 1986, pp. 393-415.

Balakian, Anna, *Surrealism: The Road to the Absolute*, Chicago: The University of Chicago Press, 1986.

Barrientos, Yasna, "La corriente de la conciencia en *La última niebla* de María Luisa Bombal en *Documentos lingüísticos y literarios UACH*. Núm. 22, 1999, pp. 66-73.

Bataille, Georges, *El erotismo*. Barcelona: Skan Espartakku, 2001.

Becker, Udo, *Enciclopedia de los símbolos*. Barcelona: Oceano, 2000.

Berinstain, Elena, *Diccionario de retórica y poética*. Ciudad de México, Porrúa, 1999.

Biedermann, Hans, *Diccionario de símbolos*. Barelona: Paidós, 1993.

Breton, André, *Manifiestos del surrealismo*. 2ª ed., Buenos Aires: Argonauta, 2001.

----- *Antología (1913-1966)*. 14 ed., Ciudad de México: Siglo XXI editores, 2008.

----- *¿Qué es el surrealismo?* Madrid: Casimiro, 2013.

- Bohorques, Guadalupe, *La imagen de la mujer en poesía amorosa de Pablo Neruda*. Universidad Europea de Madrid, 2012.
- Bombal, María Luisa, *Obras completas*. 3ª ed. Santiago de Chile: Zig-Zag, 2013.
- Calderón Rodríguez, Luis Antonio, *Del relato y de relatos*. Colombia: Caldas, 2007.
- Caballero, Juncal Guirald, "Mujer y surrealismo" en *Asparkia*. Núm. 5, 1995, pp. 71-82.
- Cárdenas, María Teresa "El otro alumbramiento, mujeres escritoras en la literatura chilena" en *Revista UNIVERSUM*. Vol. 1, Núm. 23, 2008, pp. 289-298.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain, *Diccionario de los símbolos*. Madrid: Herder, 2009.
- Cirlot, Juan Eduardo, *Diccionario de símbolos*. Madrid: Ediciones Siruela, 2005.
- Contreras Villalobos, Joyce, Landeros Tiznado, Damaris y Ulloa Inostroza, Carla, *Escritoras chilenas del siglo XIX. Su incorporación pionera en la esfera pública y el campo cultural*, Santiago de Chile: RiL editores, 2017.
- Deneb, León. *Diccionario de Símbolos*. Madrid: Biblioteca, 2001.
- Domínguez, Claudia Maribel, "La Muerte en la última niebla" en *La Colmena*. Núm. 78, 2013, pp. 37-44.
- Dussel, Enrique, *Para una erótica latinoamericana*. Caracas: Fundación editorial el perro y la rana, 2007.
- Escudero, Adrián, "El cuerpo y sus representaciones" en *Enrahonar*. Núm. 38-39, 2007, pp. 141-157.

Espinoza, Manuel, "Narrativa de María Luisa Bombal" en *Aproximaciones*.  
Santiago de Chile: Cielo Raso Ediciones, 1987.

Estañol, Bruno, "El doble" en *Revista de la Universidad de México*. Núm. 65, 2009,  
pp. 89-91.

Ferreiro González, Carlos, "Sensualidad y onirismo: claves estructurales en la  
escritura de María Luisa Bombal" en *La prosa de Vanguardia en Chile*,  
Santiago de Chile: Coruña, 2005.

Ferrer, Eulalio, *Los lenguajes del color*, Ciudad de México: Fondo de Cultura  
Económica, 1999.

Filinich, María Isabel, *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación  
literaria*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla, 1997.

García, Gustavo, "El discurso del deseo en *Veinte poemas de amor y una canción  
desesperada*" en *Hispanismos del mundo, diálogos y debates en (y desde)  
el sur, Anexos*. 2007, pp. 237-247.

Guerra, Lucía, "Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: Una  
dualidad contradictoria del ser y el deber ser" en *Revista chilena de  
literatura*. Núm. 25, 1985, pp. 87-99.

Genette, Gerard, *Figuras III*. Barcelona: Editorial Lumen, 1989.

Giglo, Ágata, *María Luisa sobre la vida de María Luisa Bombal*, Santiago de Chile:  
Andrés Bello, 1985.

-----, *María Luisa (biografía de María Luisa Bombal)*, Santiago de Chile:  
Sudamericana, 1996.

Goic, Cedomil, "La *última niebla*. Consideraciones en torno a la estructura de la novela contemporánea" en *Anales de la Universidad de Chile*. Núm. 128, 1963, pp. 59-83.

----- "Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: Una dualidad contradictoria del ser y el deber ser" en *Revista chilena de literatura*. Núm. 25, 1985, pp. 87-99.

Gutiérrez López, María Asunción, "Virginia Woolf, el fluir de la conciencia" en *A Parte Reí: Revista de Filosofía*. Núm. 9, 2000, pp. 1-10.

Hamsun, Knut, *Victoria*. Toronto: Penguin Books, 2005.

Hernán Mirón, Juan Luis, "Victoria, de Knut Hamsun: entre el vértigo y el peregrinaje del amor" en *Revista Espéculo de estudios literarios*. Núm. 44, 2010, pp. 30-35.

Herrera, Alejandra y Watty, Alejandra, "Algunos aspectos psicoanalíticos en *La última niebla* de María Luisa Bombal" en *Fuentes humanísticas*. Núm. 41, 2010, pp. 83-94.

Herrero Cecilia, Juan, "Figuras y significaciones del mito del doble en la literatura: teorías explicativas" en *Cédille. Revista de estudios franceses*. Núm. 2, 2011, pp. 15-48.

Jiménez, José, *El surrealismo y el sueño*. Madrid: Educa Thyssen, 2013.

----- *La imagen surrealista*. Madrid: Minima Trotta, 2013.

Kottow, Andrea, "Feminismo y femineidad: escritura y género en las primeras escritoras feminista en Chile" en *Atenea*. Núm. 508, 2013, pp. 151-169.

- Kostopulos Cooperman, Celeste, *The lyrical Vision of María Luisa Bombal*. London: Tamesis Books Limited, 1988.
- Lanceros, Patxi, *La herida trágica*. Barcelona: Anthropos Editorial, 1997.
- Langawski, Gerald, *El surrealismo en la ficción hispanoamericana*. Madrid: Gredos, 1982.
- Lizama, Patricio y Areco, Macarena, *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Santiago de Chile: Ediciones UC, 2015.
- Llurba, Ana María, “El mundo mágico de María Luisa Bombal”, *Gramma virtual*. Vol. 14, Núm. 36, 2002, pp. 6-13.
- Marchiselli Antonella, “Un análisis comparativo: Los personajes femeninos de *La última niebla* y *La amortajada* de María Luisa Bombal y *Susana San Juan* de Juan Rulfo” en *Espéculo. Revista de estudios literarios*. Núm. 39, 2008, pp. 45-58.
- Morales Faedo, Mayuli, “Escritura, erotismo y otredad en *La última niebla*” en *Iztapalapa: Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*. Núm. 52, 2002, pp. 63-79.
- Obder de Baebeta, Patricia Anne, “Unhappy ever after: <<Tan triste como ella>> and the disconsolate heroine(s) of María Luisa Bombal” en *Fragmentos*. Núm. 20, 2001, pp. 45-68.
- Orozco Vera, María Jesús, “La narrativa de María Luisa Bombal: principales claves temáticas” en *CAUCE, Revista de Filología y su Didáctica*. Núm. 12, 1989, pp. 39-58.



- Oyarzún, Kemy, *El objeto del deseo. Historia e histeria en La última niebla. Poética del desengaño. Deseo, poder, escritura: Barrios, Bombal, Asturias y Yáñez*. Santiago de Chile: Ediciones Lar, 1989.
- Palomo Berjaga, Vanessa, "Análisis comparativo del monólogo interior de dos fragmentos modernistas: *The waves* y *Ulysses*" en *Revista FORMA*. Vol. 2, 2010, pp. 95-104.
- Pardinas-Barnes, Patricia, *Hacia la Teoría de lo Fantástico en la obra de María Luisa Bombal*. Michigan: University Microfilms International, 1986.
- Parrilla Martínez, Desiderio, "René Girard y la teoría del doble vínculo de Palo Alto" en *Revista de Filosofía*. Vol. 40, Núm. 2, 2015, pp. 109-125.
- Poblete, Hernán, *La literatura chilena del siglo XIX. Entre públicos lectores y figuras autoriales*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2003.
- Poblete, Patricia y Rivera, Carla, "El feminismo aristocrático: violencia simbólica y ruptura soterrada a comienzos del siglo XX" en *Revista de historia social y de las mentalidades*. Núm. 7, 2003, p. 57-79.
- Rábago, Alberto. "Elementos Surrealistas en *La última niebla*" en *Hispania*. Vol.1, Núm. 64. 1981, pp. 31-40.
- Rank, Otto, *El doble*. Buenos Aires: JCE Ediciones, 2008.
- Tacca, Oscar, *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1985.
- Tresidder Jack, *Diccionario de los símbolos*. Ciudad de México: Editorial Tomo, 2003.

Vaz Ferreira, Carlos, *Los problemas de la libertad y el determinismo*, Montevideo: Cámara de representantes de la República de Uruguay, 1957.

Wangüemert, Caballero, "La mujer en la literatura hispanoamericana del siglo XX" en *Femenino plural: La mujer en la literatura*. 1998, pp. 45-58.

Zubiazurre, María Teresa, *El espacio en la novela realista: Paisajes, miniaturas, perspectivas*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 2000.