

La última niebla

CONSIDERACIONES EN TORNO A LA ESTRUCTURA DE LA NOVELA
CONTEMPORÁNEA

por

Cedomil Goic

La Última Niebla de María Luisa Bombal fue publicada por primera vez en 1935¹. Esta fecha es significativa por más de una razón. Por una parte, es la fecha hacia la cual entra en vigencia la generación superrealista con la que se inicia propiamente la literatura contemporánea en Chile². Los quince años precedentes significaron una dura resistencia a las manifestaciones de la poesía y de la novela nueva. El vigoroso Mundonovismo de la generación de Mariano Latorre había dominado casi sin contrapeso a la mayor parte de los narradores de la promoción siguiente. Hasta 1935, prolonga el período naturalista su larga vigencia de tres generaciones que desarrollan, con significativas variantes, las rígidas formas de la novela experimental y las uniformes preferencias consagradas por Émile Zola³. Hacia el año señalado, había comenzado a manifestar-

¹De esta novela existen las siguientes ediciones: Buenos Aires, Sur, 1935; 2ª ed. Santiago de Chile, Nascimento, 1941; 3ª ed. Santiago de Chile, Nascimento, 1962. Hay también una traducción de la autora al inglés, *The House of Mist*, New York, Straus and Company, 1948, que constituye una nueva versión más extensa.

Todas nuestras citas se refieren a la 2ª ed.

²Vid. mi artículo "La novela chilena actual; tendencias y generaciones", *AUCH*, cxviii, 119 (1960), 250.

³La vigencia del Naturalismo en Chile puede fijarse con segura aproximación entre 1890 y 1935. Es todo un largo período en el cual tres generaciones diferentes asumen de modo variado la misma tendencia literaria. Podemos señalar entre las figuras representativas a Vicente Grez, entre los nacidos de

se una serie de cambios muy notorios en la sensibilidad y en las formas de la novela. Una nueva época comenzaba entonces con acentuados signos de desconfianza en las modalidades impuestas por las tendencias modernas, especialmente por el naturalismo, que habiendo caracterizado un extenso período, entraba ahora a su fin. Agotadas las posibilidades de la novela naturalista, ineficaz para dar expresión a nuevas características de la sensibilidad, la renovación venía confirmada por la renuncia a aspectos dominantes de la novela moderna. Un salto, como ha habido otros en la historia de la literatura, hacía cambiar la sensibilidad hacia el superrealismo. Todo hacía prever que una mutación en la estructura del género se avecinaba con rasgos de acusada diferencia⁴.

Cuando María Luisa Bombal comienza a escribir, lo hace de lleno dentro del sistema de preferencias de la nueva sensibilidad. Perteneciente a una generación más joven que los superrealistas, se mueve con comodidad y segura de sus medios en los nuevos términos impuestos a la novela contemporánea. Su obra es muy representativa de la norma genérica ya establecida. La Bombal ha sido vista

1845 a 1859; a Luis Orrego Luco, entre los nacidos de 1860 a 1874; a Mariano Latorre *et al*, entre los nacidos de 1875 a 1889. No debe, por cierto, olvidarse que los escritores de la primera de estas generaciones habían escrito novelas naturalistas antes de 1890, como ocurre con el propio Vicente Grez, ni que la revolución del 91 cegó virtualmente la literatura de toda la generación. Tampoco debe callarse que J. V. Lastarria, seducido por la novedosa tendencia, sucumbió en *¡Salvad las apariencias!* al deseo de escribir una novela naturalista, en 1884. Por otra parte, el prestigio de Mariano Latorre y de los novelistas de su generación, consiguió prolongar las preferencias naturalistas hasta nuestros días, aunque en un nivel de importancia secundario.

⁴Cfr. W. Kayser, *Entstehung und Krise des modernen Romans*, Stuttgart, 1955. Vid. traducción española "Origen y crisis de la novela moderna", *Cultura Universitaria*, 47 (Caracas, 1955), 36 *et seq.* Cfr. *ib.* J. Ortega y Gasset, *Ideas sobre la novela*, O. c. III. Kayser da a estos cambios el sentido de una crisis que altera momentáneamente la estructura de la novela moderna. Ortega les confiere, apocalípticamente, un valor más definido. Nos inclinamos más bien a creer, dentro de la perspectiva teórica del propio Kayser, que estamos ante un cambio histórico del género: una nueva norma equiparable a la novela bizantina, barroca o moderna. A esta nueva norma llamamos novela contemporánea.

de ordinario como una narradora que señala con nitidez el momento de cambio en la estructura de la novela contemporánea⁵.

Nos proponemos considerar tres aspectos fundamentales que pueden estimarse como variantes de la estructura del género que alcanzan expresión en *La Última Niebla*. (1) El modo narrativo y el tipo de narración de esta novela nos pondrán ante una sorprendente modalidad que rompe la índole natural impuesta a las relaciones entre narrador, narración, lector y mundo en la novela tradicional y nos mostrarán una extraña limitación en la capacidad de conocimiento del mundo exhibida por el narrador: una de las características decisivas en que difiere la configuración de la novela contemporánea. (2) Los niveles de realidad y la experiencia del mundo aparecerán tocados de la extrañeza debida a la aparición de aspectos que ponen en jaque nuestras ordinarias convicciones y nuestra seguridad para determinar la índole de lo real con criterios definidos. Contenidos insólitos animarán la estructura cósmica de la novela y se propondrán como un ejercicio compensatorio para nuestra incapacidad de amar. Las modalidades de experiencia del mundo nos harán enfrentar un nuevo orden de relaciones que encuentra en la yuxtaposición de elementos distantes la incitación para penetrar en sentidos no comunicables por otras vías. (3) Finalmente, la hermeticidad del mundo y el acento puesto en la función estética de la obra nos harán considerar la singularidad autónoma y autosuficiente de la estructura narrativa que crea significaciones nuevas y da expresión única al encuentro de elementos que provienen, tanto de lo objetivo como de lo subjetivo, distinción que pierde así su sentido. La significación del mundo narrativo brota de un juego de internas referencias que despliegan una compleja estructura y se someten a una legalidad propia. No dejaremos, ciertamente, de hacer algunas

⁵Cfr. Amado Alonso, "Aparición de una novelista", prólogo a *La Última Niebla*, 7-11. Alonso fue el primero en señalar el sentido de este cambio frente al naturalismo del período anterior. Cp. Fernando Alegria, *Breve Historia de la Novela Hispanoamericana*, México D. F., Ed. de Andrea, 1959, 221.

consideraciones sobre las significativas correspondencias que se establecen, por último, entre estructura, estilo y visión del mundo. Nos abocaremos separadamente al análisis de los aspectos señalados.

1

EL MODO NARRATIVO

Frente al narrador personal⁶, a la distancia guardada por él y al dominio que ejercía sobre el mundo narrativo con una conciencia eminentemente teórica, imitando la percepción objetiva de la ciencia, que caracterizó tan fuerte y sostenidamente la novela moderna, la novela contemporánea ostenta una actitud de rechazo que *La Ultima Niebla* ilustra con rasgos notables. Las peculiaridades del tipo de narración contemporánea, constituyen uno de sus aspectos más singulares⁷.

No podríamos decir que ha desaparecido en su totalidad el narrador personal, tratándose como se trata en este caso de una novela que se narra en primera persona, pero sí que nos hallamos ante un narrador que ha renunciado desde el principio a ejercer dominio sobre el mundo narrativo que presenta, con el agravante de ser en *La Ultima Niebla* el mundo personal del narrador.

La falta de una conciencia teórica, al modo tradicional, que discrimina entre sueño, ensueño y realidad o vigilia, acrecienta la incertidumbre que el personaje padece, en tanto falta un criterio para la determinación o reconocimiento de la realidad de verdad.

Lo diferencial que aporta la estructura del narrador en esta novela es otro tipo de conciencia para la cual resulta caracterizadora la

⁶*Narrador personal*, que no debe confundirse con la figura biográfica del autor, es el narrador ficticio que en la novela moderna alcanza una caracterización singular por el dominio que su personalidad ejerce sobre el mundo narrativo. Esta estructura personal se ve disminuida o desaparece en la novela contemporánea. Cfr. Kayser, 38 et sqq.

⁷*Tipo de narración* es la estructura de término medio que adoptan las relaciones entre los elementos de la situación narrativa (narrador, narración, lector y mundo), determinante significativo de la configuración del género.

incertidumbre que nos dejan los sueños, la renuncia a toda determinación causal y la afirmación de una característica contemplativa de rara morosidad. Los cambios de planos que podamos sorprender, provienen de la opción ejercida por esta contemplación que selecciona sus preferencias y construye su mundo de valores en una perspectiva constante; de los cambios de mirada, o de la suspensión del sentimiento de realidad que motiva diversos cortes temporales en la narración. La sustitución de todo imperio por el moroso abandonarse a las instancias de la intimidad de la conciencia contemplativa, constituye uno de los rasgos más salientes de la novedosa singularidad poética de la obra.

Esta renuncia a todo dominio sobre el mundo narrativo se traduce en un modo narrativo presentativo, escénico, o de objetividad estricta de la narración⁸. La narración aparece mostrando, presentando y construyendo mucho más que puramente diciendo. Aparece desprovista de comentarios y de elementos explicativos, que formaban parte importante de la novela moderna. Ahora el narrador pierde la locuacidad infatigable que antiguamente lo caracterizaba; renuncia a la omnipresencia intrusa a que estábamos acostumbrados. Un nuevo imperativo de discreción y parquedad se impone en la novela convirtiéndola en arte de elipsis. La nueva modalidad tiene, como en la novela que consideramos, efectos sobrecogedores obtenidos mediante la exposición de sucesos intensos y desgarrados que se nos muestran sin comentarios ni introducción en su sola presencia y desnudez inmediata.

Una nueva convención queda entonces establecida: el narrador se prohíbe decir todo aquello de que su conciencia no ha podido tener inmediato conocimiento o percepción. Esta convención, rigurosamente sostenida, condiciona una nueva y reveladora modalidad

⁸Ortega llama *presentativo* este método; es el nombre que le da también Alonso, 11 *et sqq.* Cfr. Ortega, 391. Escénico o dramático (*scenic, dramatic*), lo llama Percy Lubbock, *The Craft of Fiction*, London, 1960, 69 y especialmente Ch. xi. Claude-Edmonde Magny, *L'Age du Roman Americain*, Paris, Ed. du Seuil, 1948, 49, lo denomina *método objetivo* o *de objetividad estricta*.

narrativa que envuelve una notable limitación del narrador y que constituye un cambio esencial en el tipo de narración que configuraba la novela moderna. El narrador renuncia a la omnisciencia y al dominio consciente y activo del universo, limitándose al conocimiento actual, a un presente que se desplaza a la par de las modificaciones de la conciencia del narrador. Por esta vía no hay más conocimiento que de la interioridad personal y de lo que aparece a la superficie fisiognómica de seres y objetos. La contemplación de lo inanimado se articula en los términos particulares del mundo personal⁹.

La falta de distancia espacial entre narrador y mundo narrado proporciona la impresionante inmediatez del relato. Anulada por igual la distancia objetiva y la actividad teórica sobre los acontecimientos, se establece una perspectiva coloreada variadamente por el temple de ánimo. Tampoco hay distancia temporal. La novela se presenta como una narración casi obsesiva en tiempo presente, es decir, la perspectiva del narrador se desplaza en simultaneidad con los hechos. La narración en este tiempo verbal implica vivamente la renuncia a la anticipación y al dominio efectivo sobre los acontecimientos y sobre la narración. Esto le obliga a desconocer todo aquello que trasciende las circunstancias estrictamente actuales de la narración. En consecuencia, se puede observar que ninguna causalidad viene explícitamente a elaborar el sentido de los acontecimientos en el mundo personal. Ciertas frases de carácter sentencioso que podemos sorprender son más expresivas del estado emocional que efectivos comentarios sobre lo acontecido. Implican en cualquier caso un modo singular de comprensión del propio drama que no podría en rigor estimarse como teorético.

No sólo se prescinde propiamente de comentarios; tampoco es posible encontrar una conciencia que se establezca como la perspectiva superior desde donde discernir sobre el criterio de realidad. Al contrario, la conciencia que establece la perspectiva narrativa pa-

⁹Cfr. Alonso, 12.

dece la incertidumbre en grado extremo y si la resuelve, por último, dramáticamente, lo hace por vía comparativa y emocional, que no implica ninguna necesidad teórica ni momento discursivo alguno aunque parece conceder algo a las determinaciones sobre criterios de verificación de lo real, de la tradición anterior.

Las limitaciones que se propone el narrador traen consigo algunas consecuencias narrativas. Frente a los elementos puramente perceptivos y fisiognómicos, la ausencia de introducción expresa y el mostrarlos en su pura presencia aparente, así como se les percibe, da a la narración una velocidad considerable y un carácter esencial, despojado de todo lo accesorio. Ante las modificaciones del ánimo las consecuencias son totalmente distintas. La consecuencia inmediata del modo presentativo es el ensanchamiento temporal, el carácter no progresivo, que se traduce en una morosidad considerable de la descripción en los diferentes momentos del puro existir personal: una yuxtaposición de momentos, de actos sucesivos, que se van ensanchando en círculos cada vez más vastos¹⁰.

El tiempo de la historia se extiende desde la juventud hasta la senilidad del personaje. Del tiempo de la historia se nos presentan, sin embargo, contados momentos que adquieren consistencia especial por el dilatado modo de considerarlos mediante su expansión o reiteración, ordenando una perspectiva de valores en la existencia del personaje. La impresión resultante es la de un tiempo que corre y que permanece simultáneamente.

La elipsis, la suspensión de la narración en sucesivos cortes temporales, constituye un modo sorprendente de abordar aspectos de la narración y del personaje que sin este recurso sería imposible manifestar. Sólo el silencio puede expresar en esta novela adecuadamente la pérdida de realidad y la ausencia de sí que experimenta la mujer en diversos momentos de su existir. Es cierto que en cada elipsis se abre una posibilidad expresiva de signo diferente y variadamente

¹⁰Cfr. Alonso, 15.

potenciada, de modo que cada silencio manifiesta algo diferente y promueve un efecto consecuentemente variado. La elipsis como expresión del anonadarse se transforma a veces en éxtasis de íntima fruición, en exultación del ánimo, en esperanza infinita o en desgarramiento o duda paralogizante. Maneras todas de colmar el silencio por mor de la sugestión del momento narrativo que se suspende. Se vive ingenuamente esta suspensión abandonándose al efecto sobre el ánimo de la simple presencia de los acontecimientos; efecto que constituye, en cierta manera, el comentario que acaso hacía falta para la cabal comprensión y continuidad del proceso narrativo. Lo sugestivo obra poderosamente en la novela narrada con objetividad estricta.

La estructura del modo narrativo parece eludir toda integración de un lector a través de la forma de diario o cuaderno secreto de vida, que el narrador escribe para sí mismo. Pero tan pronto como el amante aparece, se convierte en el destinatario de ciertos fragmentos y se convierte así en lector integrado de expresa apelación en la novela. No hay en todo caso la llamada al lector que conocemos en la tradición narrativa moderna, sino el tácito, ¡sabed!, implícito en todo narrar, que da su orientación natural al acto.

2

NIVELES DE REALIDAD Y EXPERIENCIA DEL MUNDO

Los niveles de realidad y la experiencia del mundo están en esta novela en contra del contenido cósmico captado por la novela moderna y con ello, al mismo tiempo, contra las formas con que ha sido captado.

El mundo que en *La Última Niebla* se expone no tiene otro soporte que el existir personal de una mujer vuelta reflexivamente sobre su destino¹¹. La estructura personal singulariza esta novela¹².

¹¹Cfr. Alonso: "Todo lo que pasa en esta novela pasa dentro de la cabeza y del corazón de una mujer que sueña y ensueña", 11.

¹²Estructura personal de la novela en el sentido de J. Marias, *Miguel de*

Desde este punto de vista, las modificaciones del temple de ánimo, las nociones, los deseos y expectativas, las desesperanzas y los elementos hostiles y resistentes son los motivos que constituyen y configuran la perspectiva personal de su existencia, que aparecen también determinados al mismo tiempo por ella. Todo lo que acontece en el mundo narrativo sucede en la conciencia, constituye la conciencia y el mundo, de una mujer que existe angustiosamente, que sueña y ensueña. La interioridad del personaje es el estrato que funda la estructura cerrada del mundo narrativo.

Los momentos significativos de la estructura de la obra se ordenan en tensiones encadenadas con sorprendente continuidad a lo largo de un vasto lapso. Primero, la vemos frente a la anulación de su ser personal, ante el rebajamiento y el desconocimiento de la propia dignidad subordinada a las perfecciones de la primera esposa de su marido, muerta, a la que debe imitar; frente a la mediatización del vínculo amoroso y de la posesión en que ella es mero instrumento para el esposo que pretende rescatar la imagen perdida de la primera mujer. Ante estos movimientos que la degradan, se desarrolla la vehemente reacción expresada como necesidad de afirmar la propia existencia ante la anulación a que aparece sometida¹³. Esencialmente, se trata de la afirmación de su condición femenina, su condición de mujer es la que se ve menoscabada en el vínculo con el esposo. Reside en aquella inferioridad la motivación para el deseo de afirmar su ser. Una nueva motivación se suma a la anterior para orientar el curso de una tensión que comienza a desplegarse. La contemplación de Reina y de su amante, que visitan la casa por una temporada, despierta en ella la imagen de una posibilidad de amor

Unamuno, Madrid, Espasa-Calpe, 1943. 51 et sqq. Cp. Kayser, *Interpretación y Análisis de la obra literaria*, Madrid, Ed. Gredos, 1954. 580-82, cuando habla de *novela de personaje*.

¹³Es extraño que Alonso olvide estos motivos al exponer la fábula de la novela. Cfr. Alonso, 11. Cp. Margaret V. Campbell, "The Vaporous World of María Luisa Bombal", *Hi*, XLIV, 3 (1961), 415, que habla de ellos como "the theme of unrequited love and alleviation sought".

pleno. A partir de ese momento su femineidad se despliega en una tensión inédita que es expectación amorosa, esperanza de ser amada y poseída en sí misma y por sí misma, en el esplendor de su juventud y de su gracia corporal. La pasión de los amantes contemplados se comunica a su propia sangre y una disposición dolorosa acompaña la imaginación de ese amor y la germinación de un sueño confuso que engendra en ella expectativas anhelosas. La expectativa que penetra lentamente su conciencia se ve satisfecha justamente cuando su tensión llega a un clímax angustioso con ocasión del viaje a la ciudad.

Un aspecto fundamental de la necesidad de afirmación del propio ser está radicado en la mujer en la estimación del propio cuerpo, de la propia belleza, juventud y gracia corporales. La significación de su cuerpo es tan esencial en el modo como el esposo lo niega mediatizándolo, como en la demorada contemplación que despliega ante el espejo o en el baño al sumergirse en el estanque a la luz irrealizadora del bosque donde adquiere conciencia de su gratuita belleza. La expectación que se desarrolla en la mujer tiende de un modo intenso a que el esperado reconozca las virtudes de su corporeidad con la cual ella guarda tan estrechas e inmediatas relaciones. Por ello, cuando el amante hallado en una noche de niebla la conduce a la casa donde su anhelo, su ansia de ser tomada, se realiza y la aísla de los elementos hostiles, desrealizadores, que quedan fuera —noche y niebla— y que no pueden turbar ni el calor ni la plenitud del instante.

La plenitud se pone de manifiesto cuando el amante rinde, en la contemplación del cuerpo desnudo, el homenaje que su belleza ansía. La mirada del amante parece darle, por fin, existencia; bajo ella parecen cobrar su razón de ser todas las partes de su cuerpo. El encuentro se completa en la posesión, en el ser presa en sí misma y en la entrega total sin mediatizaciones, compensadora de todo la desrealización perversa que la degradaba a la índole de objeto, de sim-

ple instrumento para el goce de otro ser que su cuerpo sólo servía para evocar.

Cuando ha alcanzado la plenitud del vínculo, la existencia de la mujer se entabla como una espera temerosa del reencuentro, llena de adivinaciones y breves, rápidamente superadas, decepciones. El recuerdo anima su existir —con un recuerdo se puede soportar una larga vida de tedio— y con las variadísimas fantasmagorías del ensueño teje escenas y construye posibilidades de encuentro sin fin. A veces se halla, ante la sequedad del ánimo y de la imaginación, incapaz de evocar la imagen del amado, de crear la presencia del ausente.

Una confusión de niveles de realidad se establece casi inadvertidamente en su conciencia. Los límites entre la vigilia y el ensueño se hacen confusos. La incertidumbre sobre la condición de la realidad se despierta como por azar y gradualmente. El primer acontecimiento lo constituye la pérdida del sombrero de paja que despierta dos movimientos de signo diferente, por una parte establece la duda y por otra la resuelve. No halla el sombrero, luego lo ha perdido en casa de su amante. Lo busca con miedo de hallarlo ¿qué origen tiene el temor de encontrarlo? Una gran esperanza ha nacido en ella porque, al parecer, el tiempo y la distancia han labrado en su ánimo, secretamente, la incertidumbre que confunde el recuerdo con las fantasmagorías del ensueño con que lo alimenta.

Diez años más tarde vuelve a encontrar a su amante. Un carruaje que irrumpe en la niebla y que es luego devorado por ésta le muestra, asomada a la ventanilla, la faz de su amante, que se aleja silencioso. Un testigo, el pequeño Andrés, da valor intersubjetivo a su visión. El acontecimiento colma su vida hasta agobiarla de felicidad. Las circunstancias son equívocas y es posible encontrar diversos elementos que ayudan al sentimiento de incertidumbre, pero que nada dicen por cierto a la mujer. En ella se despiertan oscuras seguridades de presencia cercana del amante, de proximidad y de pronto retorno. Esta disposición del ánimo y la actualización de ciertas condi-

ciones que acompañaron el primer encuentro hacen nacer en ella la esperanza de su repetición. En una noche semejante a la primera, obedeciendo a lo que siente como un llamado, sufre el desencanto que pone la primera duda en la posibilidad de la repetición. En el momento en que ella se dispone a salir, su marido extraña el paso y niega enseguida, con argumentos que matan toda maravilla, que haya sucedido antes cosa semejante. Reduce lo entonces ocurrido a un hecho vulgar intrascendente y frío y acrecienta con sus preguntas la incertidumbre dolorosamente engendrada en el ánimo de su mujer. Acrecentando tal sentimiento, la muerte del pequeño Andrés, elimina el único testigo de su visión última del amante en el carruaje. Todo el recuerdo queda ahora abandonado a su capacidad personal de credulidad y a su poder de animarlo por la plenitud y fuerza de la experiencia vivida. Mas, paradójicamente, el personaje afinca la solidez de su fe en el testimonio de otros o en la concreción material de ciertos objetos.

Antes de que una nueva tensión angustiada y desconsolada modifique su ánimo, pide apenas una tregua para amortiguar la buida crudeza de la duda que la domina y que reduce su experiencia extraordinaria a un puro sueño. Resiste al ensueño con que animaba sus recuerdos. Adopta una vida regular y ordinaria para olvidarlo todo distrayéndose en exigentes menesteres cotidianos, en una vigilia atenta. Pero la tentativa le revela que su existencia carecería de razón si pasado y esperanza se sumieran en el olvido. Esto, sin embargo, ni siquiera es posible. El amor que colma su existir, aun en medio de la duda, a pesar de ella, está agazapado tras cada cosa, cada lugar, en cada uno de sus movimientos; su propio cuerpo le traía el recuerdo del amante. Son los reflejos que devuelve el mismo mundo que animó su pasión. Considerando muerto a su amante penetra en el conocimiento de la esencial inevitabilidad de su pasión, lo único que da sentido a su existencia. Pero la angustia la domina, llenándola de una dolorosa disposición física. Descubre entonces que su amante es su razón de ser.

Estos encontrados movimientos de su ánimo se orientan en una renovada tensión, de febril expectación ante la perspectiva de ir a la ciudad. Allí se propone, en última tentativa, verificar las calles, la casa; divisar al desconocido amante. Allí parece constatar cada detalle, la plazoleta, las calles empinadas, los dos árboles, la verja, la misma casa, pero ni los interiores ni sus moradores permiten certificar lo vivido en el recuerdo. No verifica, pues, nada. La gana en cambio el desengaño definitivo. Muere en ella todo recuerdo, todo ensueño, toda esperanza. Se diría que su propio ser queda anulado, su existencia desprovista de sentido. Perdida en el laberinto de la ciudad llena de niebla, todo se desvanece.

La última circunstancia se hace tanto más cruel cuanto que la tentativa frustrada de suicidio de Reina —que los ha conducido a la ciudad— y la dolorosa visión de la herida, le presentan el violento contraste de su ilusión desvanecida con las dimensiones reales que la pasión, cruenta e impresionante, de Reina toma a sus ojos. Como en la ocasión primera, en que sorprende a los amantes, la desgarradora situación de la suicida se le aparece llena de prestigio; del prestigio de lo efectivamente vivido frente a la débil y distante evocación de una experiencia a la que el tiempo y la incertidumbre borraron toda realidad para dejarla convertida en sueño inseguro, casi en una ficción. Esta penosa comparación, para las ansias que ha alimentado su existencia, la anonada definitivamente.

La compleja concurrencia de todos estos momentos motivan en ella la oscura voluntad de suicidarse. El paso, frustrado por su esposo, tiene la virtud de devolverle la conciencia del tiempo —de improviso encuentra viejo a su marido a quien miró durante años sin verlo— y con ella la conciencia del existir cotidiano, real, neutro. Su temple de ánimo se enfría en una tonalidad tocada de definitivo desencanto y melancólico abandono a las formas mostrencas de la cotidianidad, desprovistas de extraordinario; a la espera, vacía de toda tensión, de la muerte.

El hastío fundamental sobre el cual se levantó toda su expectación de lo extraordinario domina ahora sin resistencias.

3

HERMETICIDAD DEL MUNDO

La disposición artística de los motivos contribuye poderosamente a la hermeticidad de la obra. Esta disposición no se parece ya, en *La Última Niebla*, a las formas tradicionales del narrar y se diferencia grandemente del orden natural en que se disponen los motivos en la novela del período anterior. A la articulación necesaria de los motivos en la novela naturalista sucede, ahora, una disposición que anula todo nexo causal y deja actuar libremente, en cortes temporales y espaciales de la secuencia, los resortes de la simple yuxtaposición de los elementos. La disposición general implica de ordinario, como en esta novela, un crecido número de cortes en los acontecimientos y el montaje consecuente de una serie de motivos significativos vinculados por la valoración que la perspectiva del narrador, en este caso, ha establecido como su característica. En la estructura personal de la obra todos los momentos a que nos vamos a referir se encuentran articulados como aspectos de la existencia del personaje, como componentes de su mundo personal.

En la complejidad del proceso narrativo de significación personal, obra con eficacia decisiva el paralelismo entre las historias pasionales de la narradora y de Reina. Este paralelismo crea un ritmo muy efectivo y favorece de modo considerable, según su desarrollo, la hermeticidad de la obra.

En primer término, la contemplación de los amantes, la proximidad del amante de Reina y la belleza de ésta, se convierten en un resorte secreto para la ilusión de amar y de ser amada de la mujer. La fuerza de la pasión de Reina se le comunica vivamente y despierta en ella la ensoñación cuya fantasmagoría comienza a suscitarse cuando sorprende a Reina dormida. El amante desconocido de su

experiencia soñada, adulterina, la lleva a ocultar su relación al esposo. Por otra parte, el desconocido tiene los rasgos del amante de Reina. Otro paralelismo lo constituye el remate de ambas historias. El término de las relaciones de Reina con su amante la inducen al suicidio; al mismo tiempo, el desengaño de la mujer la conduce al mismo fin, que se ve frustrado en ambos casos.

En su sentido más inmediato el contraste de las historias de las dos mujeres parece contraponer la experiencia efectivamente vivida a la puramente soñada o ensoñada. Puede agregarse a ello el que la mujer las contrapone efectivamente así y proporciona en definitiva la ley de estructura de la novela. Sin embargo, obra siempre el sentimiento de que tal determinación de lo real y de lo no real, de la vigilia angustiada y del ensueño fantasmagórico, no es segura. Favorece más todavía esta apreciación la semejanza de ambos amores, la efectividad pasional, el erotismo comparable, las mismas tremendas y fatales consecuencias, no importando el origen. La linde entre ambos niveles de realidad es incierta y no hay manera segura de responder, según el texto de la novela, dónde está la realidad. El momento irónico, frente a lo dicho, radica en la desilusión subjetiva del personaje cuando los determinantes intersubjetivos de su certidumbre desaparecen o le proponen dudas insolubles para su sentimiento de credulidad, para su fe. El fracaso de las verificaciones que se ha propuesto conseguir finca en el criterio de realidad que se propone. Pero si bien desde el punto de vista de la observación objetiva y de la reflexión, siempre falla un último elemento, todo parece confirmarse en buena medida en la repetición de múltiples detalles. La verdad es que la narración propone con exigencia un nuevo estrato desde el cual es posible determinar que la reflexión acerca del sueño conduce a una incertidumbre última que ningún razonamiento puede conmover.

En el juego de verificaciones, entra una serie de motivos que constituyen otros tantos elementos rítmicos de la narración. Esos elementos los forman: el sombrero perdido y no hallado; el carruaje,

que Andrés vuelve a ver; el testimonio del pequeño, anulado por su muerte; la salida en la ciudad, negada por el esposo; el reconocimiento en la ciudad de la plazoleta, la fuente, las calles empinadas, los dos árboles frente a la casa, la casa con las persianas bajas, la verja, el jardín abandonado, pero la casa con otros interiores y su dueño muerto quince años atrás.

Estas repeticiones y las variaciones, desalentadoras para la voluntad de verificación, configuran el juego azorante de la incertidumbre frente a la determinación clara y distinta de la realidad.

Por último, hay dos circunstancias que complican aún más, si cabe, tal incertidumbre. La entrada repentina y develadora en la conciencia del tiempo que padece la mujer en el momento del frustrado suicidio, parece sacarla de un largo estado de sueño donde aquella conciencia permaneció atenuada largamente. Este momento la retrotrae al momento de su boda, al comienzo de la narración, donde se repite la lúcida conciencia del tiempo y el hastío consiguiente que la domina. Esta referencia le da la medida del tiempo transcurrido. Entonces eran jóvenes, ahora ve en su marido un hombre viejo. Entre estos dos momentos hay otro en que disciplinadamente se propone el conciente retorno al cuidado cotidiano, sin éxito pues en todo ve un momento de su pasión dominadora. Penetrando de lleno en esta disposición del ánimo nos encontramos con otra repetición que acrecienta la complejidad de la narración. La mujer recuerda la noche de bodas: su marido experimenta dolorosamente la presencia de su primera mujer ausente, entonces finge una absoluta ignorancia de su dolor; ahora, a su vez, el marido finge una absoluta ignorancia del dolor de la mujer¹⁴. Esta repetición del motivo inicial al final de la narración le confiere un carácter circular al diseño de la obra, una forma hermética. Con una variación significativa, los términos se han invertido, la novela termina como comienza.

Esta estructura, como expresión de tiempo que no progresa, con-

¹⁴Vid. págs. 36 y 85.

diciona un impresionante contraste con la experiencia desoladora de la mujer que ha penetrado en el sentido erosivo de la temporalidad y se entrega a los poderes mortales sin resistencia. Por otra parte, se constituye en un elemento más para el sentimiento de incertidumbre que domina el mundo narrativo.

Otros motivos entretejidos, en juego de repetición y variación, constituyen una expresión indirecta de ciertos momentos del drama pasional de la mujer. Representan una modalidad expresionista de la narración. Estos motivos son manifestaciones del existir personal y por tanto aparecen condicionados de un modo diferente en cada momento narrativo. Su recurrencia no es garantía de identidad semántica. Muy al contrario, cada reiteración va tocada de una variación en el sentido; la variación que le confieren las circunstancias narrativas en que viene conectada y a cuya significación particular sirve. El silencio, el bosque, la lluvia, el estanque, el fuego, el viento, la niebla o neblina, no son motivos de significación única y repetida. En cada momento diverso en que lo inanimado aparece, cambia su significado porque no existe en el mundo personal de la mujer de un modo independiente sino que entra en él en conexión estrecha con la disposición total de su sentimiento de la realidad.

El baño en el estanque, por ejemplo, tiene primeramente el sentido que le da la experimentación del goce demorado de la caricia y del reconocimiento de la propia belleza y gracia corporales, negadas entonces por la mirada indiferente del esposo. En la ocasión siguiente, el estanque enriquece la significación del mundo de ensueño que proporciona a los objetos un valor que suelen perder cuando saliendo de las maravillosas profundidades del estanque —como de las fantasmagorías del ensueño a la plena vigilia— surgen a la luz ordinaria del día. Este segundo momento sirve además para acrecentar el sentimiento de incertidumbre, pues al salir a la superficie, la mujer contempla en medio de la niebla el carruaje que trae al amante¹⁵.

¹⁵Vid. págs. 41 y 58. Cfr. Alonso, 17.

De todos estos motivos el de mayor interés y significación es la niebla, cuyo relieve queda, por otra parte, exaltado, en uno de sus momentos, por el título de la novela.

Si bien puede concebirse que la función de la niebla es la de ser el elemento formal del ensueño, como hace Amado Alonso¹⁶, es en verdad mucho más que eso y como momento de la construcción narrativa, definitivamente, otra cosa. No debemos fiarnos en general de la asociación vulgar de la atmósfera del sueño con algo vagaroso o nebuloso. Los sueños son nítidos y limpios. Lo que aparece difuminado es el deslinde entre el sueño y la vigilia¹⁷. Mejor que a lo señalado por el crítico español es a esta incertidumbre de lo real a lo que indirectamente apunta el motivo de la niebla con su valor sugestivo y, más precisamente todavía, al sentimiento de la incertidumbre del personaje innominado.

La niebla es en esta novela un motivo que expande su significación en un juego rítmico de repeticiones y variaciones de significado con los que se expresa algo que no puede ser efectivamente dicho si no es puesto de manifiesto por esta vía poética. La función específica de la niebla es representar lo ominoso, la presencia de las potencias hostiles del mundo. Es una construcción imaginaria de sorprendente efectividad narrativa como elemento fundamental de la estructura cerrada de la obra.

En primer término, la niebla y la neblina —nada relevante hay en esta diferencia de forma— aparecen en correspondencia con otros elementos oscuros que pesan abominablemente sobre el personaje y acrecientan el sentimiento de anulación personal a que lo somete su

¹⁶“Pero la función poética constante de la niebla es la de ser el elemento formal del ensueño en que vive zambullida la protagonista. La niebla, siempre cortina de humo que incita a ensimismarse, diluye el paisaje; esfuma los ángulos, tamiza los ruidos; en el campo se estrecha contra la casa; a la ciudad la da la tibia intimidad de un cuarto cerrado. De la bruma emerge y en la bruma se pierde el coche misterioso. Toda la felicidad soñada no es más que un palacio de niebla, y, al fin, todo se desvanece en la niebla”, Alonso, 21.

¹⁷Vid. Roger Caillois, *L'Incertain qui Vient des Rêves*, Paris, 1956.

negación erótica. Por ello la primera percepción de la niebla es la de una potencia enemiga que se suma a la del silencio y la muerte.

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

Retrocedo y abriéndome paso con nerviosa precipitación entre mudos enlutados, alcanzo la puerta, después de haber tropezado con horribles coronas de flores artificiales.

Atravieso corriendo el jardín, abro la verja. Pero, afuera, una sutil neblina ha diluido el paisaje y el silencio es aún más inmenso]¹⁸.

El sentimiento de disminución de su ser que experimenta frente a la omnipotencia de estas entidades que dominan con imperio absoluto, despierta en ella una fuerte voluntad de supervivencia.

[Tengo miedo. En aquella inmovilidad y también en la de esa muerta estirada allá arriba, hay como un peligro oculto. Y porque me ataca por vez primera, reacciono violentamente contra el asalto de la niebla.

¡Yo existo, yo existo —digo en alta voz— y soy bella y feliz!]¹⁹.

El avance implacable de la niebla aumenta constantemente invadiéndolo todo. Frente a la destrucción, la omniabarcadora presencia de la niebla, sólo se muestra impotente ante el fuego y la pasión de Reina.

[La niebla se estrecha, cada día más, contra la casa. Ya hizo desaparecer las araucarias cuyas ramas golpeaban la balaustrada de la terraza. Anoche soñé que, por entre las rendijas de las puertas y ventanas, se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y esfumaba el color de las paredes, los contornos de los

¹⁸p. 37.

¹⁹p. 38.

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 Reina, con su mirada de fuego y sus labios llenos de secretos]²⁰.

En un nuevo nivel sorprendemos una ley de estructura que penetra más profundamente en el sentido del mundo narrativo. Se engendra en la contraposición, en el triunfo de la pasión sobre todas las potencias destructoras, y en su derrota final avasallada por éstas.

Luego después, en la ciudad, la niebla muestra el mismo sentido de oscura potencia que pesa sobre la totalidad de lo existente. El mismo carácter opresivo presenta el cuarto y la ciudad entera, que adquiere merced a la niebla la intimidad de una estancia cerrada. Este dominio nebuloso se corresponde con el momento de máxima angustia en que el personaje se ahoga.

[Me ahogo. Respiro con la sensación de que me falta siempre un poco de aire para cada soplo. Salto del lecho, abro la ventana. Me inclino hacia afuera y es como si no cambiara de atmósfera. La neblina, esfumando los ángulos, tamizando los ruidos, ha comunicado a la ciudad la tibia intimidad de un cuarto cerrado]²¹.

Es el punto más alto en la significación del motivo durante el curso ascendente de la narración. Hasta este momento, la niebla posee una presencia omniabarcadora que diluye lo real, inmoviliza de muerte los objetos, acecha como un peligro oculto, ataca, se estrecha contra la casa, hace desaparecer los árboles, se infiltra en todos los ámbitos, esfuma el color de las paredes y los contornos de los muebles, se adhiere al cuerpo, todo lo deshace, ahoga, esfuma, tamiza, envuelve; nada escapa a su poder funesto.

Frente a esta presencia ominosa, algo vendrá. Algo se gesta lentamente para manifestarse por último y desplazar su mortal dominio.

²⁰p. 45.

²¹p. 46.

En la expectación ciega, desprovista todavía de objeto, que progresa hacia su realización objetiva, encontramos el otro término de la estructura²². Cuando la mujer encuentra definitivamente al amante y ambos se refugian en el cuarto donde todo el calor de la casa parece haberse concentrado, la pasión pone barreras a los elementos acechantes; entonces, la niebla y la noche, quedan más allá de los cristales de la ventana.

[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]²³.

A partir de este momento, la pasión prevalece sobre la destrucción y la muerte. El amor desplaza por completo la presencia de lo hostil en la existencia de la mujer. Cuando la niebla vuelve a aparecer, envuelve la visión del carruaje que trae al amante. El vislumbrar apenas el rostro de éste agobia de felicidad a la mujer y desplaza el signo de incertidumbre que la niebla pone en el instante²⁴.

En la plenitud erótica de la mujer, duda e incertidumbre, ponen poco a poco una creciente desconfianza en la realidad de lo acontecido. Así como la entereza de la pasión y la fuerza de la credulidad de la mujer ceden, avanza la niebla recuperando el omnímodo poder frente al cual se rebelaba. Al regresar a la ciudad, la mujer siente, debilitada su seguridad, la presencia hostil.

[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. Sufro la impresión de que alguien viene siguiéndome, implacable, con un orden secreta]²⁵.

Para su deseo de verificación, la niebla desrealizadora significa la resistencia encontrada en la búsqueda de la realidad de su experien-

²²p. 48.

²³p. 49.

²⁴p. 58.

²⁵p. 78.

cia amorosa. Es una barrera para su voluntad de reconocimiento y su necesidad de certidumbre. La niebla prohíbe entonces toda visión directa de los seres y las cosas, hasta el extremo de dejar las calles aparentemente vacías.

[Creo haber hecho el recorrido exacto que emprendí, hace años y, sin embargo, doy vueltas y vueltas sin resultado alguno. La niebla, con su barrera de humo, prohíbe toda visión directa de los seres y las cosas, incita a aislarse dentro de sí mismo. Sufro la impresión de estar corriendo por calles vacías]²⁶.

Y cuando ve frustrado el afán de revivir la antigua aventura, la gana el desencanto; entonces todo se desvanece en la niebla.

[Con la vaga esperanza de haberme equivocado de calle, de casas, continúo errando por una ciudad fantasma. Doy vueltas y 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]²⁷.

Este poder destructor reduce todo a la consistencia de un sueño, se convierte en el signo de incertidumbre definitiva que abrumba a este ser necesitado de testimonios que vigilen la realidad de lo vivido para animar de pasión su existencia.

La inmediatez de la muerte en la frustrada tentativa de suicidio devolverá a la mujer la conciencia plena del tiempo y con ella, muertos su pasado y su esperanza, queda entregada al poder aciago, muerte y destrucción sin barreras, de *la última niebla*. De todas las notas que cargan de sentido el motivo, la última niebla, recibe aquella instancia que identifica en su inmovilidad a la muerte. La entrega a la existencia cotidiana, con su frío ritual de gestos ordinarios

²⁶p. 78.

²⁷p. 81.

que se repiten al infinito, implica la definitiva derrota de aquello que le permitió prevalecer sobre la muerte.

[Lo sigo (a Daniel, su esposo) para llevar a cabo una infinidad de pequeños menesteres, lo sigo para vivir correctamente, para morir correctamente, algún día.

Alrededor nuestro, la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva]²⁸.

En la conexión estructural de los diversos momentos, podemos sorprender, primeramente, un ritmo de composición en la simple recurrencia del motivo, y, seguidamente, un recurso indirecto de expresión de las tensiones del ánimo del personaje en las variaciones que se establecen de acuerdo al momento narrativo en que el motivo aparece. Como expresión totalizadora, la niebla porta un signo funesto omniabarcante, como el fondo abominable sobre el cual se eleva la pasión, cuyo devastador asedio concluye por rendir toda resistencia para imponer al fin su fatal imperio sobre la existencia del personaje. Puede considerarse también como un signo caracterizador de la incertidumbre con que el personaje se mueve entre la vigilia, el sueño y el ensueño, y, en general, como un signo de indeterminación de lo real. Una expresión, por último, del sentimiento metafísico de la inseguridad del hombre en el mundo.

Si observamos, ahora, cómo se han entretajido estos motivos; de qué manera cierto principio de reflexividad nos remite a términos iniciales de la narración desde el momento final; de qué modo alternan paralelamente las historias de la mujer y de Reina; y por qué vías se invierten las posiciones del personaje y de Daniel, su marido; cómo, en fin, un juego variable de reiteraciones y circularidades nos van conduciendo de uno a otro momento de la narración para crear un íntimo y necesario juego de internas referencias, penetraremos entonces en el apretado diseño de trenza circular que configura la hermeticidad estructural de *La Última Niebla*. Tal carác-

²⁸p. 85.

ter hermético tiene la forma compleja y la morosidad obsesionante que el mundo personal de la protagonista dicta a la narración. Por ello mismo podemos decir que en cuanto diseño, es decir, como momento exterior de una interioridad, es fisiognómico. Está expresando el peculiar erotismo, la morosidad desprovista de cuidado, la característica imaginativa y soñadora de la mujer; la condición de su mundo: corriente fluvial que por múltiples brazos confluentes avanza sin saltos ni caídas abruptas²⁹. La estructura alcanzada es por igual expresión de una tendencia hacia el otro de prodigiosa riqueza pasional que se distrae en forma perversa sin recaer sobre el prójimo. Como en un reflejo de dos egoísmos monstruosos, desprovistos de caridad, los personajes despiertan el trágico sentimiento suscitado por quienes, dotados de ricas disposiciones orientadas hacia el otro, no llegan, sin embargo, a puerto por una torsión egoísta del ánimo.

En síntesis, hemos podido ver de qué manera los tres aspectos fundamentales considerados se encuentran en estricta interdependencia y muestran la consiguiente adecuación al sentido esencial de lo narrado: la existencia angustiada y llena de incertidumbre de una extraña mujer sin nombre cuya pasión es la sola garantía de un auténtico existir. El modo narrativo presenta un punto de vista estrictamente fiscalizado y sujeto a limitaciones que expresan con fidelidad el confinamiento individual del personaje y la singularidad de su conciencia; en íntima relación con ello, el contenido cósmico personal despliega su confusa estructura sometida a una ley de incertidumbre que regula niveles de realidad indiscernibles y tensiones preñadas de angustia, expectación y desengaño; finalmen-

²⁹Cfr. Alonso, 25 y 27. El crítico español apunta certeramente la femineidad fisiognómica de la narración y del sentido poético de su estructura. En la falta del principio activo, en el confinamiento individual, se sorprenden rasgos de una extremada femineidad. Cfr. F. J. J. Buytendijk, *La mujer*, Madrid, Revista de Occidente, 1955. 309.

Agradezco a Félix Schwartzmann su atenta lectura del original de este artículo y sus útiles observaciones y sugerencias.

te el personaje al constituirse en el estrato fundamentalmente estructurante impone universalmente su condición personal al mundo narrativo y proyecta en la disposición artística de los motivos su singularidad fisiognómica. La novela se manifiesta de este modo como una estructura narrativa, esto es, como un complejo articulado, como una unidad de sentido, en que todas las partes se hallan en estrecha interdependencia. Siendo su estructura personal, es la peculiar perspectiva de vida y la disposición del personaje femenino la que se eleva a nivel portador del mundo y condiciona la configuración de los otros personajes, de los acontecimientos y del espacio. Hemos señalado, por último, las correspondencias existentes entre estructura del narrador y estilo; entre tipo de narrar y visión de la naturaleza, del paisaje y del otro; entre estructura narrativa y visión del mundo en general. La legitimidad de estas correlaciones se prueba en la universalidad analítica y heurística que alcanzan las aplicaciones realizadas.

