



UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACION
FACULTAD DE HISTORIA GEOGRAFIA Y LETRAS
DEPARTAMENTO DE CASTELLANO

Tres actos de resistencia femenina en
La última niebla, de
María Luisa Bombal

Memoria para optar al título de
Profesora de Castellano

Profesor Guía: Cristian Rodríguez Meza
Alumna: Cristina Lagos González

Santiago - Chile
2020

Agradecimientos

Agradezco a Rosa González, mi madre, por su amor infinito, su calidez incomparable y porque dentro de todo este arduo, complicado y a veces solitario camino, siempre me alegró el corazón saber que nunca he dejado de ser *su niñita*.

A María de los Ángeles, mi tía, que me brindó un hogar acá en Santiago, gracias por su inconmensurable ayuda, sin ella nada de esto habría sido posible.

A Gabriela, mi tía, que siempre estuvo enviándome fuerzas y mucho ánimo, conformando este matriarcado de oro, del que me siento una afortunada integrante y que me ha impulsado a seguir su maravilloso ejemplo y jamás rendirme.

A Mariela y Marquitos, mis hermanos, porque indudablemente compartir risas y alegrías con ellos alivió y renovó en muchas ocasiones mi alicaído ánimo.

A Rodrigo, mi compañero de vida, porque ha sido su compañía y amor incondicional el cayado en el que confiada me he podido apoyar durante todos estos años; agradezco tu dulce presencia y la enorme sabiduría que te habita.

A Pablo Tranamil, por su amistad a prueba de distancia, de estrés y de pandemia, gracias por tu enorme cariño y apoyo durante todo este tiempo.

A Nahiomy C. Narváez, por ser la amiga llena de luz con la que siempre soñé, por estar ahí, apoyándome siempre y porque con su claridad única es capaz de devolverme a la realidad cuando me da por viajar al futuro y angustiarme por lo que no existe.

A Constanza Plaza, mi multicolor y mágica amiga, que me enseñó que la vida tiene de todo y que todo hay que vivirlo con inteligencia y con el corazón,

gracias por ser brillante, piola y por estar ahí, constante, a pesar de la distancia.

Al profesor José Rozas, por soportarme no por una ni dos ni tres, sino que por ocho gramáticas y jamás hacerme sentir como rezagada, porque gracias a él aprendí que excelencia y humanidad no son cualidades que se deban excluir mutuamente.

Al profesor Jaime Blume, por su brillante y dulce amor por la pedagogía, por incidir grandemente en mi formación y porque de él aprendí que lo bueno siempre es bello, pero no al revés.

A Elianita, por su afectuosa preocupación, más allá del deber, por ser la viga maestra que sostiene al departamento de Castellano y porque sin ella, no seríamos nada.

Al Profesor Cristian Rodríguez, por su guía y apoyo, sus consejos, orientaciones y libros, y por su olímpica paciencia, sin él, este trabajo nunca habría visto la luz.

A Marcos Lagos, mi padre, porque de él aprendí que el frío pétreo esculpe a las más majestuosas montañas.

A todos, gracias de corazón.

Índice

Introducción.....	6
1. Panorama de la narrativa chilena en la primera mitad del siglo XX.....	9
1.1 María Luisa Bombal: contexto biográfico.....	24
1.2 María Luisa Bombal: innovación literaria.....	34
1.3 Estudios en torno a la obra de María Luisa Bombal.....	37
2. Mujer: presencia y desarrollo histórico.....	42
2.1 Mujer y educación.....	46
2.2 Mujer y trabajo.....	49
2.3 Mujer y matrimonio.....	55
2.4 Mujer, hogar, familia y <i>mito de la felicidad eterna</i>	59
3. La categoría de espacio en la novela.....	65
3.1 Espacios en la narrativa de María Luisa Bombal.....	67
4. Concepto de resistencia.....	70
4.1 Resistencia al interior de <i>La última niebla</i>	73
5. La casa matrimonial.....	75
5.1 Dinámicas esposa/esposo.....	80
5.2 Resistencia a través de la escritura.....	86
6. Regina: la infidelidad como resistencia.....	97
6.1 Intento de suicidio y castigo social.....	104

7. El estanque.....	110
7.1 Autoexploración y percepción del medio natural como resistencia.....	112
Conclusiones.....	122
Anexo: Propuesta Didáctica.....	126
Bibliografía.....	138

Introducción

La literatura, como manifestación artística, da la posibilidad de comunicar multiplicidad de voces que encuentran en ella no solamente una vía a través de la que fluye la expresión estética, sino también para representar diferentes estados y situaciones presenciados y vividos y que fueron considerados dignos de quedar consignados y masificarse por medio del oficio de escribir.

Mucho se ha hablado de que la pluma masculina tuvo, durante largo tiempo, la oportunidad y el privilegio de retratar la realidad, expresarla desde su particular punto de vista y observar y plasmar las circunstancias propias de cada época.

La pluma femenina ha existido también, pero ha tenido que mantenerse al margen de lo público por mucho tiempo; como tantas otras cosas que se escapan a lo que se espera de las mujeres, no es bien visto que escriban, de manera que son censuradas o ignoradas, teniendo muchas veces que recurrir, por ejemplo, a la argucia de usar nombres masculinos para lograr que sus obras puedan llegar a tener algo de circulación. Ciertamente la mujer escribe, al igual que el hombre, para dar su punto de vista de aquello que observa y vive a su alrededor, pero también lo hace con otra intención: la de enunciarse con su propia voz, escribe para *decirse* a ella misma, por fin, luego de tanto tiempo de ser dicha por otros (hombres). Es sabido que ha tenido que entablar una lucha constante para poder decidir sobre sí misma y su destino, pero en la época en que esto no le estaba permitido, encontró en la literatura una forma de mostrar que no bastaba con que otros decidieran quién debía ser, qué debía hacer, cómo lo debía hacer y que una cosa era cómo los hombres la “pintaban” sobre el papel, pero otra muy diferente era realmente ser y vivir siendo mujer.

En la primera mitad del siglo XX, la escritora chilena María Luisa Bombal hace lo propio a través de sus novelas, en donde retrata a la mujer burguesa, que no es feliz ni plena a pesar de que aparentemente lo tiene todo.

En esta investigación se realizará un análisis de la obra *La última niebla*, primera novela de la escritora, publicada en Argentina en el año 1935, con el objetivo de descubrir y exponer tres actos de resistencia femenina frente al mandato socio-patriarcal que se desarrollan en dos tipos de espacios presentes en la novela: el espacio cultural, representado por la casa del esposo de la protagonista y el espacio natural, representado por el estanque ubicado en el bosque al que la protagonista accede en determinados momentos durante la novela.

El tema escogido se enmarca en la posibilidad que la perspectiva de género otorga para realizar un análisis que aborde la obra desde un punto de vista distinto a lo ya hecho por autoras como Lucía Guerra y Susana Munnich; Guerra (2012) analiza la obra bombaliana desde un punto de vista simbólico y a la vez sociológico, reduciendo *La última niebla* exclusivamente a un binomio antitético de símbolos masculinos y femeninos en donde, finalmente, lo más relevante es que los personajes de Bombal terminan siempre supeditados al peso del sistema socio-patriarcal:

La trayectoria de las protagonistas pone de manifiesto la complejidad de la ideología de María Luisa Bombal, quien desde una posición ambivalente, denuncia la subordinación de la mujer, pero no ofrece un planteamiento político con respecto a los modos de modificar esos factores hegemónicos de carácter patriarcal que han conducido a la mujer a dicha situación conflictiva. (p.48)

Munnich (1991), por su parte, propone a esta novela como un relato en donde:

La narradora de LUN [*La última niebla*] nos intenta convencer de que la niebla es una entidad maligna que la amenaza constantemente, y que no le permite vivir en paz su pasión erótica (ensueño) y [...] esconde un temor neurótico de la sociedad y un deseo obsesivo de erotismo (p. 26).

Coincidimos con ambas autoras en que, ciertamente, la protagonista de esta novela se ve finalmente compelida a seguir los mandatos del sistema social en el que se encuentra inmersa, pero consideramos también que *La última niebla* tiene mucho más que ofrecer desde el punto de vista interpretativo y que no sería del todo correcto concentrarse únicamente en las pulsiones eróticas insatisfechas de la protagonista para proponer que nunca logra realizar actos significativos que

contribuyan a liberarla, aunque sea de manera relativa, de la cautividad en la que se encuentra.

Objetivo general:

- Establecer la existencia de tres actos que den cuenta de la resistencia que manifiestan los personajes femeninos presentes en la obra (Protagonista y Regina) a los mandatos sociales de la época frente a los que deben mostrarse obedientes solo por el hecho de ser mujeres.

Objetivos específicos:

- Conocer el contexto histórico-literario en el que se enmarca la obra de María Luisa Bombal.
- Establecer espacios de regulación y liberación de la subjetividad femenina al interior de la obra.
- Analizar dichos espacios y establecer qué influencias establecen sobre los personajes femeninos.
- Establecer tres actos efectuados por los personajes femeninos de la obra y que los conducen a manifestar resistencia frente a su situación de seres subordinados socialmente.

Metodología:

Para el desarrollo de la presente investigación se utilizará el análisis fenomenológico-hermenéutico cualitativo, apoyado mediante el uso de bibliografía que abarca las temáticas de la sociología, la simbólica y el feminismo, todo ello, aplicando la *perspectiva de género*, categoría analítica que apunta hacia la distinción entre la diferencia sexual y los roles sociales que se construyen a partir de dicha diferencia (Miranda-Novoa, 2012).

1. Panorama de la narrativa chilena en la primera mitad del siglo XX

La publicación de *La última niebla* en el año 1935 (en Argentina, en Chile sería publicada en el año 1941) marca una especie de quiebre en lo que a la literatura latinoamericana del momento se refiere pues, a nivel estilístico, esta obra se aleja del periodo naturalista, que reinó en la literatura chilena desde 1890 hasta su declive, que comienza a manifestarse a mediados de la década del 30, generando así el cambio del paradigma literario que hasta ese momento se había instalado en la creación literaria nacional.

Hasta antes de publicarse la primera novela de la escritora chilena María Luisa Bombal, en Chile campeó el estilo *naturalista*, pensado para impulsar un tipo de literatura moralizante y de corte didáctico, que pretendía plasmar una realidad casi fotográfica en la obra, para así mostrar problemas en la vida cotidiana y dar con alguna solución mediante determinados cambios que pudieran resultar en enseñanzas para el lector. Al respecto, Promis (1977) nos señala lo siguiente:

Se trata de convencer al lector sobre aquello que la obra dice, de comprobar que eso que se lee es la verdad histórica y que por lo mismo, la obra es una enseñanza sobre su comportamiento real, un texto en el que puede aprender a solucionar sus problemas de la vida cotidiana. (p.11)

Este movimiento literario mantendrá su validez por más de 30 años y a lo largo de él surgen obras que presentan una serie de situaciones siempre atravesadas por el mismo enfoque: el autor se transforma en un observador de las distintas situaciones que pueden ser encontradas en la vida cotidiana perteneciente a cierto sector de la sociedad chilena de la época y a partir de esa observación rigurosa va creando lo que más que una novela, pretende ser un manual del “*buen vivir*”, en concordancia con los valores enaltecidos y apreciados en la época. De esta manera, la obra ideada no apunta sino a ser una especie de guía con una clara función destinada al lector:

El valor de la literatura no radica en su condición de autonomía artística, sino que, por el contrario, se la concibe como expresión o documento social, como investigación de la vida

a distintos niveles socio-históricos o como estudio psicológico de un personaje representativo. (Ibíd.)

Este enfoque tan extremadamente científico es consecuencia, principalmente, “de los criterios con que antiguamente se consideraba a la novela; vale decir, como un relato de ficciones carente de cualquier tipo de utilidad social” (Ibíd.). Es a partir de ese juicio, permeado de un pretencioso aire intelectualista, que la novela comienza a mutar, para convertirse en lo que hemos descrito en párrafos anteriores, puesto que “por novela se ha entendido hasta hoy día un tejido de acontecimientos quiméricos y frívolos, cuya lectura era peligrosa para el gusto y para las costumbres”¹. Aunque, avanzado el tiempo, la mirada hacia la novela va cambiando, debido a que comienza a ser vista como *expresión de la sociedad o documento social*:

La novela pierde entonces su “peligro” y se transforma en útil y necesaria para el desarrollo y el programa social. El novelista moderno se esfuerza por demostrar a sus lectores que la obra es un trasunto de su realidad vital; que la lectura no significa evadirse del mundo histórico, sino proyectarse a él gracias a un nuevo y original modo de conocimiento. En síntesis, la novela enseña a conocer mejor la sociedad, corregir sus errores y propagar sus virtudes. (Promis, 1977, p.12)

Gracias a la nueva concepción que adopta la literatura, a partir de aquellas observaciones realizadas a mediados del siglo XVIII, el emergente grupo de escritores naturalistas se esforzará por mantener con vigor esta tradición literaria hasta bien entrado el siglo XX:

El naturalismo propuesto por Emile Zolá [...] busca determinar el mecanismo de los fenómenos humanos, señalando los engranajes de las manifestaciones intelectuales y sensoriales bajo el influjo de la herencia y el ambiente, para mostrar luego al hombre viviendo en el medio social que él produjo, que modifica diariamente y que a su vez lo transforma. La novela se convierte así en sociología práctica, o al decir de Zolá, en la fórmula de la ciencia moderna aplicada a la literatura. (Fernández, 1994, p.319)

En definitiva, lo que propone Zolá es hacer de la literatura una suerte de ciencia exacta, que refleje la realidad de forma transparente, fiel, sin adornos ni

¹ Diderot (1762), cit. en Promis (1977), pp. 11-12.

florituras. Es así como durante este periodo, la literatura creada se basa principalmente en describir de forma apegada a la realidad lo que se observa en entornos definidos; básicamente, los lugares que los escritores de la época creían que retrataban de forma fiel las características representativas de la identidad nacional, con sus costumbres, vicios, conflictos y vivencias cotidianas. De esta forma “la novela naturalista desarrolla un análisis de la naturaleza, los seres y las cosas. El narrador no tiene otro interés que el de la observación exacta, la penetración del análisis y el encadenamiento lógico de los acontecimientos” (Goic, 1976, p. 71). Al respecto, se agrega:

Desde sus orígenes románticos a mediados del siglo XIX, la novela chilena fue entendida, pues, como una forma literaria dependiente de las circunstancias socio-históricas. Románticos y naturalistas ven en ella un instrumento útil para estudiar las características de la sociedad. (Promis, 1977, p.14)

De esta manera, la novela se circunscribe al papel de retrato social, es una observación analítica de hechos y situaciones en las que priman las descripciones de ambientes, mientras que los personajes y sus acciones quedan relegados a un segundo plano, pues lo realmente importante es dar cuenta del entorno en donde los personajes se desenvuelven, y relatar cómo este entorno ejerce una influencia irremediable en el personaje, en su desarrollo y posterior desenlace.

Durante las siguientes tres décadas de principios del siglo XX este es el derrotero que toma la literatura chilena, cuyos autores no cejan en su empeño de ceñirse al positivismo científico para “crear” sus relatos, situándose como observadores atentos ante lo que pudiesen captar, aunque solo fuese desde fuera, sin internarse mayormente en el lado profundo de lo que puedan percibir; por lo mismo, “la novela no vale en cuanto tal, sino en la medida en que se enajena en documento, investigación, testimonio de costumbres o de comportamientos psicológicos” (Ibíd.).

Como ocurre con todo aquello que tiene una larga duración, el periodo naturalista no se mantiene plano ni homogéneo durante sus casi cuatro décadas de vigencia. Experimenta variaciones en su expresión y a medida que va

transcurriendo el tiempo, el foco de los escritores va cambiando, tanto de escenarios como de lo que se pretende retratar a través de la presencia de ellos y sus personajes en las distintas novelas que surgen con el correr de la época.

Es aquí donde nace un primer término que pretende de cierta forma marcar una diferencia con el estilo naturalista “a secas”. Finalizado el primer decenio del siglo XX, surge el término *realismo*, que, “según Orrego Luco, es definido por el concepto de verdad que conlleva”² (Ibíd.). Esta tendencia aparece por una necesidad de remarcar con mucha más fuerza el ya presente rechazo que existe en el ámbito literario de la época hacia todo lo que sea nacido de la *imaginación*. Al respecto, Promis menciona que:

La escuela realista y de observación que vive del hecho frío, se ha separado poco a poco de toda imaginación, rechazando primero las *intrigas* (que abundan en las novelas de Stendhal y en muchas de Balzac), huyendo en seguida de todo desarrollo psicológico, del estudio moral tal como estos dos escritores lo comprendían, para estudiar únicamente el hecho externo (Ibíd., p.15).

En esta etapa, el naturalismo pasa a ser considerado como una “desviación” del realismo, aunque Orrego Luco entiende ambos conceptos como “dos vertientes de una misma tendencia que posee una noción característica de verdad, aunque el naturalismo es señalado como transgresor de ciertos límites que apuntan “al pudor de quien escribe” y “la dignidad de la pluma”, señalando incluso que lo que abunda en Zolá son “escenas equívocas y palabras de dudoso gusto [...] que menoscaban sus triunfos de escritor y [...] disminuyen su mérito verdadero” (Ibíd.).

Se aprecia cómo en este momento nos encontramos con opiniones que de forma categórica critican al naturalismo y ensalzan al realismo, imponiéndose esta última corriente como un surtidor nuevo, que en su esencia mantiene las mismas directrices que el naturalismo pero que se muestra más refinada en su desarrollo, puesto que el realismo:

Es el resultado de una serie de esfuerzos que, ampliando el camino de la historia, haciendo más precisa la labor de la sociología y la fisiología y demás ramas del saber, producen todas

² Orrego Luco (1889), cit. en Promis (1977).

un rumbo diverso y un horizonte más extenso para los conocimientos humanos y que el naturalismo no es sino la exageración desmedida del realismo, por cuanto este es [...] el resultado de la evolución generalizadora del siglo y el naturalismo en cambio, es una escuela que se centra en la miseria. (Balmaceda [1889], cit. en Promis [1977], *Ibíd.*)

Es así como a través de este nuevo giro se pretende generar una suerte de escape de las rígidas normas creativas propuestas y defendidas por el naturalismo, ya que, en el fondo, los críticos de la época coinciden en que naturalismo y realismo son bifurcaciones de un mismo sendero, pero consideran censurable la inclinación morbosa e insistente del naturalismo en centrarse en los aspectos míseros y deleznable de la existencia humana. Frente a esto último, Promis resalta que “quienes critican al naturalismo igualmente son naturalistas” (*Ibíd.*). De igual manera, no puede dejar de señalar “que a principios del siglo XX, tanto escritores como críticos tenían unos conceptos bastante confusos sobre los límites del realismo y el naturalismo, insistiendo en separarlos como tendencias que, si bien no son distintas, por lo menos son diferentes en los aspectos ‘morales’” (*Ibíd.*, p.16). Asimismo, sostiene que declarar abiertamente al naturalismo como una “deformación” del realismo llega a ser realmente contradictorio, pues todos los escritores de la época utilizan los mismos métodos en ambos estilos para dar lugar a la actividad creadora (*Ibíd.*). Por último y para zanjar una discusión que a su juicio es inconducente y poco práctica sostiene que “es más conveniente denominar naturalismo a la totalidad del movimiento artístico en cuestión y reservar el concepto de realismo para la filosofía opuesta al romanticismo y a su idealismo” (*Ibíd.*). De esta manera, para José Promis “el naturalismo es un estilo artístico o modo de representación de la realidad cuya vigencia en la novela chilena surge alrededor de 1890 y se prolonga aproximadamente hasta 1935” (*Ibíd.*).

La otra “variante” del estilo naturalista con la que podemos encontrarnos durante el periodo es la conocida como *modernismo*. Si bien se caracteriza por mantener el foco en la tierra y el medio en el que los personajes se desarrollan, además dota a la narración “de un espíritu cosmopolita y exotista, que muchas veces dará como resultado una imagen refinada y ajena a los principios del positivismo literario” (*Ibíd.*, p.21). A pesar del cosmopolitismo agregado a estas

obras, el influjo naturalista no abandona la propuesta literaria establecida, “puesto que la experimentación de la realidad para dar paso a la obra sigue siendo siempre la observación experimental, aunque en este punto, los autores dejan de lado las estrictas normas de creación impuestas por el naturalismo, permitiendo que otras influencias literarias impregnen su obra” (Ibíd.). Por lo anterior, no se duda en señalar “que la novela modernista es inequívocamente naturalista” (Ibíd., p. 22).

Este “nuevo camino” que no es iniciado por un escritor nacional, sino por uno extranjero, que no es otro que el nicaragüense Rubén Darío, con la publicación en Valparaíso de *Azul...* (1888), abre las puertas a un cambio desde el punto de vista de la expresión. Según Fernández (1994):

En el crisol modernista cupieron muchos ingredientes -individualismo, excentricidad, fuga de la realidad, libertad sin límites, subjetividad-. Teniendo así, una primera etapa en la que se manifestaron con claridad características como símbolos elegantes, colores, sensualismo y refinamiento, derivando a un segundo momento dentro del cual, a la vez que el lirismo personal alcanza manifestaciones intensas, el ansia de lograr una expresión artística cuyo sentido fuera genuinamente americano es lo que prevalece. (Ibíd., pp. 321-322)

La última “variante” que surge en el movimiento naturalista posee un nombre discutido; para unos se denomina *criollismo*, siendo este nombre el más extendido (Ibíd.), aunque otros autores prefieren el nombre de *mundonovismo* (Promis), pero también suelen acuñarse otros nombres como *nativismo* o *americanismo*. A raíz de las denominaciones anteriormente mencionadas no resulta complejo dilucidar lo que prima en su estilo, pues sus lineamientos creativos se basan en dar cuenta de la raza y el medio como una unidad, iluminar de preferencia la vida natural y la existencia ignorada de la geografía. Al respecto, Montes (2009) señala:

Nuestros escritores llevan pronto su mirada al campo, especialmente de la zona central. Mantienen el interés por las personas sencillas, las que ya no trabajan en los minerales y en la gran ciudad. El fondo es el nuevo escenario de un mundo circunscrito a la ruralidad misma y a los villorrios vecinos. Este es descrito morosamente, y en general con simpatía. En él coexisten la familia del patrón, poderosa, pero no siempre abusadora y los inquilinos, pobres a la vez que resignados, a menudo ingeniosos, de buenos sentimientos, quizás andariegos y con una sabiduría popular proveniente antes de la experiencia y del contacto con la naturaleza que de la instrucción sistemática. (p.104)

Por otro lado, el porqué de esta preferencia indisimulada del campo y el ambiente rural por sobre la ciudad y la vida urbana se justifica porque:

En general prefieren el campo: la ciudad les parece poco chilena. Ellos son ante todo autóctonos y vernáculos; prefieren el pueblo a la clase alta, que hallan cosmopolita y sin color local; tienen cierto espíritu apostólico, a lo ruso, y consideran la realidad, el detalle preciso y material como los antiguos historiadores el sacrosanto documento, con cierta superstición. (Fernández, 1994, p. 326)

Por otra parte, Latorre, que fue el más representativo escritor de esta generación, agrega que “la novela chilena es [...] mucho más que un mero relato de costumbres y mal podría denominársela, como es común hacerlo, *costumbrista*. Por el contrario, es el relato épico de la feroz oposición entre el hombre y la naturaleza bárbara”³ (Promis, p. 24).

De esta manera, el autor de *Chile, país de rincones*, manifiesta lo que es fundamental para este movimiento, vale decir, describir de manera pictórica escenas del mundo rural y sus habitantes, vivencias y costumbres y más aún, dejar plasmada la lucha que existe entre la naturaleza salvaje e indómita y la misión del hombre, que debe doblegarla y entregar civilidad en donde no la hay, dejando en claro que a pesar de la admiración que los escritores manifiestan por ámbito natural, eso no significa que el hombre busque vivir en armonía con este, sino que se da la dicotomía tradicional naturaleza-selvajismo / hombre-conquista.

Junto a lo anterior, el criollismo apuesta por las descripciones detalladas de lugares comunes donde habitan los personajes, alegando que esa es la única manera de ser entendido por el mundo y de esa forma lograr la universalidad a la que aspiran sus obras:

Pintar al hombre del pueblo y a su medio ambiente, la aldea, constituía por lo tanto la forma de otorgar universalidad a la obra; este asunto era el medio que permitía a los mundonovistas saltar las barreras geográficas e inscribirse en el concierto total de la literatura. Ellos pensaban que las particularidades representativas del medio, siempre que estuvieran bien descritas, conferirían trascendencia significativa a la representación literaria. (Ibíd., p.24)

³ Latorre (1971), cit. en Promis (1977).

Es característica particular de este estilo que los escritores transcriban la forma de hablar del campesinado a través de expresiones deformadas: *taitita, pa'llá, maire, paire, p'al, curao, iñor, naiden*, etc., teniendo como finalidad brindar a la obra un carácter de fidelidad con la realidad referida, no solo a través de la exhaustiva descripción de sus paisajes, sino también mediante algo tan importante como era la forma de hablar y de comunicarse que existía entre quienes eran “protagonistas” de la vida que retrataban los escritores de la época. A raíz de lo anterior suceden dos cosas como consecuencia colateral de esta fijación por retratar de forma tan exacta lo que se ve y escucha: debido al uso de vocablos deformados, indigenismos, que en el uso campesino son comunes, y algunos arcaísmos, se vuelve necesaria la presencia de glosarios al interior de las obras para así facilitar al lector la comprensión de lo que el autor quiere comunicar a través de los diálogos de sus personajes y, por otro lado, pensar en traducir estas obras se transforma en una tarea complejísima de abordar, si es que no imposible, ya que no se puede pretender encontrar equivalencias idiomáticas a los giros y vocablos utilizados. A raíz de lo antes señalado es que Montes (2009) afirma que “las obras criollistas resultan pintorescas y de marcado sabor propio, a la vez que amenazadas de excesivo localismo y escasa universalidad” (p.104).

Observando lo anterior, Montes señala que es muy posible que Latorre pretendiera llevar a cabo el consejo que Tolstoi dio a los novelistas rusos de su tiempo: “describe bien tu aldea y serás universal”, agregando, como tajante conclusión, que “Latorre describió bien su aldea, pero no alcanzó la universalidad” (Ibíd., p. 105).

Al leer lo antes escrito, podemos percatarnos de forma bastante fácil que el periodo literario previo a la aparición de la obra bombaliana es más bien de *recreación* que de *creación* en sí. Debido a las marcadas pautas del movimiento imperante de la época, no se permite la generación espontánea de ideas que lleven al nacimiento de novelas en donde prime la creatividad “a libre vuelo”, como podría esperarse de la escritura, sino que se estructuran verdaderos informes sociológicos, con temáticas de causa-consecuencia que por obligación deben tener cierta

exactitud en sus postulados para no ser desechados a la hora de la crítica, debido a la misión didáctica y ejemplarizadora que la novela debía poseer en aquella época, pues de lo contrario, era marginada de los círculos prestigiosos de lectores y críticos, porque todo aquello que se escribía con una finalidad distinta a la de enseñar, educar o guiar, era severamente despreciado por ser sindicado como un escrito que contribuye a viciar y nublar el comportamiento de las personas. Por otro lado, cuando el escritor pone su mira en el campo, lejos de ocurrir una posible innovación en cuanto a la narrativa o a la profundización en la psicología de los personajes, sucede entonces que los autores, en lugar de narrar, describen de forma minuciosa, exhaustiva y casi agotadora todo cuanto ven y escuchan. De esta manera, nos encontramos frente a “pinturas verbales” realizadas con muy buenas capacidades de observación, pero que a su vez carecen de profundidad en el desarrollo de personajes y acciones, como lo señala Montes (2009), quien critica específicamente en el autor de *Zurzulita* “que el avance argumental de sus obras se vuelve lento, pero no por las reflexiones hondas y sutiles de las grandes novelas, como las de Thomas Mann, por ejemplo; ni por la manifestación de una sensibilidad entre exquisita y patológica tan abundante en Marcel Proust” (p.106). Si bien es cierto, puede parecer un poco excesivo comparar a nuestro humilde Mariano Latorre con el nobel alemán o con uno de los novelistas franceses más importante de la primera mitad del siglo XX, aun así no deja de ser menos cierta la aguda crítica de Montes, quien añade “al manifestar que la morosidad y el afán irremediable del autor por contar y recontar todo lo que ve en el campo desemboca en un resultado que para el lector es agotador” (Ibíd.).

Marta Brunet destaca durante este periodo, siendo catalogada como la primera presencia femenina de calidad en la narrativa nacional. En el año 1923 publica su primera novela, *Montaña adentro*, en donde da cuenta del ambiente rural en el que está inmersa, pues era dueña de un fundo en Curacautín. De esta obra se comenta:

El título mismo de la novela [...], sobre todo el “adentro”, decidor, habla a las claras del deseo de penetrar en la vida ruda de los campesinos de lugares agrestes, yendo más allá de la

superficialidad de la visión criollista, con un realismo a la manera de Maupassant. Rompiendo así con la visión idílica del campo y su gente. (Fernandez, 1994, p. 495)

Con la aparición de Brunet, se hace presente una escritora que de cierta manera rompe el molde “creativo” de la época, pues muestra el sufrimiento que cada uno de sus personajes vive al interior de la obra, desapareciendo así el bucolismo que los escritores de ese entonces habían arrojado en la narrativa rural. Ciertamente este universo literario ya había sido explorado por Mariano Latorre y una coincidencia que marcó ambos estilos fue la utilización que los dos autores hicieron del lenguaje popular, tan propio del criollismo, pero la diferencia radica en lo siguiente:

Los críticos más importantes de la época celebraron su lenguaje [el de Brunet], repartido entre el habla popular campesina [...] y el decir castizo del narrador y aplaudieron su facilidad para expresar sonidos, olores, texturas y cromos y para crear con ellos atmósferas que enmarcan las acciones siempre directas y ágiles del relato. (Ibíd., p. 496)

Lo que impresiona de esta novelista son sus personajes y su innovación respecto de su forma de estar al interior de la novela, pues ella va más allá de simplemente instalarlos allí como meros adornos o accesorios complementarios del paisaje:

En las novelas de Marta Brunet los personajes se mueven vacilantes entre los imperativos de su naturaleza verdadera y las condiciones deformantes del medio ambiente que los obligan a ocultarse tras máscaras acartonadas y sin expresión humana, enajenando su íntima e insoslayable realidad. Para Marta Brunet, lo auténtico del hombre es su naturaleza irreflexiva, la fuerza pánica y avasalladora del sexo; lo falso es el raciocinio que disfraza; el comportamiento intelectual que marcha en íntimo maridaje con el interés, el egoísmo, la avaricia y el ansia de poder. (Promis, 1977, p.77)

Es evidente que, debido a las innovaciones estilísticas introducidas por esta autora en su obra, se aleje del movimiento literario de la época (criollismo) dando lugar a personajes con nuevas características, que si bien fueron rechazadas por ciertos sectores, fueron celebradas por los críticos de la época, tales como *Alone*, Pedro Nolasco Cruz y Armando Donoso, entre otros. Al respecto, Montes (2009) comenta que:

El criollismo quedó atrás. Los nuevos personajes están más matizados, se acogen elementos surrealistas, se amplía el escenario hacia el pueblo o la gran ciudad, los conflictos humanos son más universales. El conjunto resulta variado, entretenido, representativo de ambientes no limitados por la ruralidad. (p.109)

Al introducir estas innovaciones tanto en sus personajes como en la forma de narrar, la autora chillaneja da un salto renovador en la literatura chilena, alejándose del criollismo pero sin quitar el foco del ambiente rural, y a su vez, permitiendo que los matices que integran a personajes y narrador, enriquezcan de manera sobresaliente su creación literaria. El ya citado Montes agrega: “Si a todo ello se le añade [...] la capacidad de evolucionar en la técnica, la penetración psicológica, especialmente en los caracteres femeninos, se apreciará la amplitud del registro literario y humano de Marta Brunet” (p.110). En el año 1961, esta narradora recibirá el premio nacional de literatura. La única mujer que lo ha recibido antes es Gabriela Mistral (1951).

Todo lo que existe y muy especialmente, aquello que es creado por el hombre, necesariamente muta, cambia y se renueva, y los periodos literarios asociados a diferentes épocas y en distintas culturas no pueden estar exentos de estas variaciones. Es así como las etapas anteriormente mencionadas y sus distintas propuestas van quedando atrás poco a poco, gracias a la innovación y, por qué no decirlo, al atrevimiento que tuvieron algunos autores de abandonar el camino previamente establecido y arriesgarse a crear, distanciándose así del movimiento naturalista y de todos sus matices, que durante largos años anquilosaron de cierta manera la producción literaria chilena. Una de las primeras voces en alzarse a favor de este cambio fue la del escritor chileno Manuel Rojas (1896 - 1973), quien es denominado por Promis como *el primer disidente* y, a su juicio, es quien mejor representa la queja contra los escritores que adscribían al movimiento naturalista en la época (alrededor de 1930). Según palabras del crítico, “Manuel Rojas enjuicia y juzga el valor artístico de la literatura criollista y a la vez establece criterios que deberían adoptar los jóvenes narradores chilenos de la época” (p.45). Mientras, para Montes, Rojas es una especie de “gozne” que permite ver hacia atrás y hacia adelante, destacando que ese “atrás” es digno y el adelante es “excelente” (p. 114).

El autor de *Hijo de Ladrón* expone sin tapujos lo que piensa sobre esta generación y sus bases creativas, que considera como una excusa que los escritores allegados al movimiento naturalista utilizan para disfrazar o cubrir una serie de falencias que un escritor no puede tener:

Rojas se queja de la falta de cultura intelectual del escritor chileno y le atribuye ser la causa del auge del mundonovismo literario nacional. “¿Qué puede hacer un escritor que carece de una cultura que le permita ahondar temas de alta significación intelectual? No puede, sin caer en el ridículo, trabajar una obra que tenga como tema principal un problema que requiera conocimientos anteriores para ser tratado. Y ante esta dificultad, que no es insuperable, sino perfectamente franqueable, el escritor chileno se dedica a lo que le rodea, a lo que menos esfuerzo y preparación intelectual le cuesta, a lo que no le exige más que cierta preparación literaria, espíritu de observación, retentiva y habilidad: a la descripción de lo objetivo, que en ocasiones llega a ser superficial a fuerza de ser objetivo: el campo, las montañas, el mar y los hombres de Chile”. (Promis, 1977, p. 46)

El llamado *disidente* considera que la insuficiencia principal del movimiento literario regente estriba en su “incapacidad para captar la esencia profunda de las cosas; sus logros alcanzan solo a niveles superficiales que se traducen en una imaginaria pintoresca que nada dice de la verdadera realidad” (Ibíd.).

Como ya hemos visto, la estructura literaria que rige la “creación” hasta ese entonces se centra principalmente en una mirada objetiva que es necesario conservar a lo largo de toda la obra, observación científica rigurosa y fieles descripciones en desmedro de la interioridad humana y sus dramas y complejidades, que es en donde, para el autor de la tetralogía de Aniceto Hevia, radica precisamente la riqueza que se espera de una obra literaria para ser entregada al lector. Es justamente desde esa perspectiva que:

Rojas propone un cambio de jerarquía dentro del sistema de la representación literaria: que los elementos hasta entonces considerados fundamentales, especialmente los vernaculares, queden subordinados en una nueva representación en que lo más importante sea la perspectiva humana que se proyecte sobre ellos, pues solo de esta forma se podrá aspirar al efecto que producen obras de significación universal como las de Dostoievski, donde se presentan personajes que no pueden ser sino rusos pero que se convierten en seres universales gracias a la interpretación que de ellos hace el narrador. (Ibíd., p. 47)

Queda en evidencia, en el fragmento anterior, que el autor de *Lanchas en la bahía* entendió a cabalidad lo que Dostoievski planteaba acerca de la universalidad que partía de personajes tradicionales y lugares propios, cosa que Latorre nunca llegó a comprender porque se quedó atrapado en la parte más superficial, mientras que Manuel Rojas “llega más lejos pues su aporte a la narrativa chilena fue la interiorización del relato, que al universalizarse, se hace trascendente” (Fernández, p. 486). Lo que el creador de Aniceto Hevia plantea no es de ninguna manera menospreciar o desacreditar los temas tradicionales, sino “proponer una forma distinta de tratarlos, porque el modo como lo han hecho los escritores naturalistas ha producido una sobresaturación excesiva” (Promis, p. 48).

A pesar de lo anterior, no se puede decir que este autor se alejara del naturalismo desde sus primeras publicaciones, pues, como lo consigna Montes (2009):

Al comienzo es un narrador más entre varios de la época, como Marta Brunet y Eduardo Barrios. Omnisapiente y objetivo, el narrador presenta los hechos en un orden cronológico, sin mayores complicaciones técnicas. Descripción, relato y reflexiones se relacionan armoniosamente. El telón de fondo es Chile -cordillera o mar- con preferencia en ambientes de clase media o baja. (pp. 114-115)

Rojas da el salto a mediados de siglo; en el año 1951 publicará *Hijo de ladrón*, primera parte de una tetralogía inspirada en las andanzas de su protagonista Aniceto Hevia, siguiendo *Mejor que el vino* (1958), *Sombras contra el muro* (1964) para finalizar con *La oscura vida radiante* (1971), publicada dos años antes de su fallecimiento.

De forma indudable, la publicación de *Hijo de ladrón* representa una ruptura definitiva con el movimiento anteriormente criticado por su autor, porque:

Hijo de ladrón es una novela diferente. La acción casi inexistente, transcurre en sólo tres días. Aniceto Hevia, al salir de la cárcel, piensa: “¿Por qué llegué hasta aquí?” Es el inicio de un largo racconto en el que se entremezclan recuerdos, emociones, vivencias, personas. [...] No hay una trama en el sentido tradicional, sino más bien una sucesión de recuerdos, de vivencias, a la manera de la vieja novela picaresca, aunque sin sentido moralizador. Se rompe la linealidad temporal y el espacio exterior casi no importa. Solo interesa el hombre,

el hombre joven, madurado prematuramente por la vida dura, que sufre, cae y se levanta, que conoce la miseria y la sobrelleva. [El protagonista] no es el hombre anecdótico. Es el hombre por dentro, con sus problemas, sus motivaciones, sus esencias. (Fernández, pp. 488-489)

En la época de *Hijo de Ladrón*, los preceptos de Émile Zola, tan celosamente obedecidos en décadas pasadas, ya no están presentes en las obras publicadas y se aprecia en la estructura de la obra de Rojas cómo quedan atrás la obligada descripción con agotadora y detallada fidelidad, la linealidad inalterable del tiempo, la importancia del entorno por sobre los personajes y el determinismo forzoso que acechaba de principio a fin a los personajes para finalmente sumergirlos en un destino tan nefasto como inapelable, tanto si nacían y crecían en un entorno poco favorecido como si lo hacían en un medio privilegiado. Con esto no se pretende señalar que Aniceto Hevia tenga un destino dickensiano que espere por él, pero sí indicar que el hecho de que su autor se centre en la interioridad del personaje hace que sea posible percibir las reflexiones, asociaciones y vivencias que pasan por su cabeza, para ser testigos de la sabiduría que este personaje va adquiriendo a través de sus distintas vivencias y desventuras y de esta manera otorgar un sentido más amplio a sus acciones para así poder justificar cierta esperanza de redención en su favor.

Si bien es cierto, el llamado *disidente* rompe definitivamente con el naturalismo en 1951, el cambio de la senda que los escritores habían seguido por tanto tiempo se comenzó a gestar desde mucho antes, para terminar desembocando en creaciones que marcaron un divorcio definitivo entre naturalismo (y vertientes varias) y la nueva creación chilena que comienza a plantar sus primeras semillas a mediados de los años treinta.

En síntesis, podemos apreciar que el naturalismo nace a finales del siglo XIX y perdura cómodamente durante los tres primeros decenios del siglo XX, para comenzar su crisis y declive alrededor de 1935.

Como pudimos observar en los párrafos anteriores, este estilo, que llega desde Europa con sus ideas y metodología y del que el escritor francés Émile Zola

es considerado “padre”, se consagra en la literatura chilena de la época, con exponentes como Luis Orrego Luco (Casa Grande⁴), Augusto D’Halmar (Juana Lucero⁵) y Mariano Latorre (Zurzulita⁶), teniendo en distintas épocas diferentes enfoques y escenarios de inspiración, así como también diferentes “intenciones” con respecto a lo que desean entregar al lector. Partiendo con un estilo en donde el narrador se muestra a sí mismo como un ser omnisciente que todo lo ve, y que se encarga de mostrar más que una novela, una especie de estudio sociológico que muestra las costumbres de la ciudad y lo que envuelve a sus habitantes. El narrador aquí adquiere la frialdad de un científico, para analizar causas y consecuencias que llevan a sus personajes a desembocar en tristes desenlaces, independiente de si su lugar de origen es humilde o socialmente encumbrado. El ser humano no puede escapar al sufrimiento, el que finalmente es provocado por él mismo. A continuación, el modernismo trata de remozar este estilo dotándolo del exotismo y el cosmopolitismo que los autores de la época solo podían encontrar en el exterior, en la evocación de lejanos y desconocidos paisajes y sensaciones, para finalmente, volver la mirada a lo nacional con el criollismo, pero ya no a las grandes urbanizaciones, esta vez al campo, a la ruralidad y su simpleza, retratada, ya sea de forma fiel o idealizada. Es ahí donde los autores de esta época consideran que se encuentra el verdadero valor nacional, en sus paisajes inexplorados, en sus montañas, campos y gente autóctona, todo aquello se vuelve valioso para el autor criollista, incluso los fallos en el habla son expresión inconfundible de pertenencia.

Pero como ya lo hemos mencionado antes, los periodos prolongados no son homogéneos y evidentemente para este estilo literario no sería la excepción. A lo largo de su permanencia va mutando, y llegado cierto momento comienza un agónico camino que marcaría su final, el cual comienza precisamente cuando la primera novela de María Luisa Bombal ve la luz en 1935.

⁴ Publicada en 1908.

⁵ Publicada en 1902.

⁶ Publicada en 1920.

1.1 María Luisa Bombal: contexto biográfico

Que María Luisa Bombal publique en 1935, en Argentina⁷, su novela *La última niebla*, tal como se ha señalado, marca un antes y un después en el ámbito creativo de la literatura. El hecho de que rompa con los cánones establecidos hasta ese momento por el naturalismo imperante es lo que marca esta novela y a esta autora como una especie de aire renovado que circulará por el campo creativo de la literatura de la época.

Bombal nace en Viña del Mar en 1910, en 1919 fallece su padre y su madre decide mudarse con ella y sus dos hermanas a París. Estando allí, María Luisa recibe formación académica y mantiene contacto con el mundo intelectual francés, lamentablemente su estadía en Europa se ve interrumpida por un “soplo” que llega a oídos de su madre, quien había regresado a Chile con sus hermanas, pero había decidido dejarla a ella en Francia para que completara sus estudios en la universidad de La Sorbona. La inquieta joven participaba en distintas actividades culturales y se había interesado por el teatro, participando en L’Atelier de Charles Dullin, en donde llegó a interpretar pequeños papeles, de esta manera, fue vista actuando precisamente por la familia que la acogía en Francia, quienes no dudaron en telegrafiar a Chile y contárselo a su madre, la que a su vez no dudó tampoco en hacerla regresar inmediatamente a su país natal. Si bien es cierto, la futura autora no manifiesta tristeza o frustración por tener que abandonar la Galia de forma obligada y apresurada, dejando atrás su vida allí y una carrera inconclusa en La Sorbona, sí queda patente en esta situación, que a primera vista pueda parecer cómica, el peso que restringía enormemente las actividades y en general la vida de las mujeres, en especial la de aquellas que pertenecían a la clase burguesa, como es el caso de María Luisa y que por tanto limitaban sus actividades en cualquier esfera social. El teatro, a pesar de ser una manifestación cultural antigua y con magníficos exponentes y obras especialmente en Europa, no era considerado un oficio decente, atribuyéndosele toda clase de vicios y comportamientos licenciosos a todos quienes participaran de él, de hecho, hubo épocas en que las mujeres tenían

⁷ *La última niebla* se publicará en Chile en 1941, bajo el sello de Editorial Nascimento.

prohibido participar de él, siendo los papeles femeninos interpretados por varones. De esta manera, esta breve participación teatral fue el hecho que sentenció la estadía de la joven Bombal en París.

Será el transatlántico *Reina del Pacífico* la nave que se encargará de traer de regreso a Chile a una joven María Luisa de veintiún años, durante abril de 1931. En el Puerto de Valparaíso la reciben su madre y sus hermanas Loreto y Blanca y junto a ellas un joven de 28 años, Eulogio Sánchez, quien sería el primer gran amor de la escritora.

Mientras estudiaba en la Facultad de Letras de La Sorbona, teniendo como uno de sus profesores de literatura francesa a Ferdinand Strowsky, María Luisa escribe un cuento para su clase, siendo distinguido por el maestro como el mejor relato de todos los que recibió, pero no puede evitar hacerle una pregunta que resultará casi profética durante la existencia futura de la novelista: “¿Por qué, señorita, es usted tan trágica, pesimista, por qué?” (Gligo, 1996, p.49). La tragedia para ella ciertamente parte en aquel puerto en donde la espera su familia, junto a Eulogio Sánchez, de quien la mayor de las Bombal se enamora sin que medie ninguna clase de advertencia o consejo que pudieran brindarle ni su madre, ni sus hermanas. Desde un comienzo, la escritora se sumerge en una tormentosa relación amorosa con Sánchez (quien era casado) que se arma sobre promesas rotas, idas y vueltas, incertidumbres y largas esperas, cartas enviadas que siempre quedan sin respuesta, un intento de suicidio (María Luisa se pega un tiro en la misma casa de Sánchez, durante una cena a la que fue invitada junto a su hermana Loreto) y varios años después un intento de homicidio, que termina con Eulogio en un hospital y con una atormentada María Luisa que es enviada a la Casa Correccional de Mujeres y posteriormente a una clínica psiquiátrica, pues el episodio es calificado como “un acto impulsivo emocional de último grado” (Ibíd., p.145), propiciado por “su temperamento excesivamente nervioso y sentimental; la marca del episodio amoroso vivido a sus veintiún años y las circunstancias anteriores al suceso que la llevaron a un estado de extrema depresión” (Ibíd.). Finalmente, es absuelta de los cargos presentados por el Ministerio Público (Sánchez decide no presentar cargos

y realiza también algunas gestiones para acelerar el juicio y posterior absolución de la culpable) en octubre de 1941.

Años antes del lamentable episodio vivido por la autora, ella decide, movida más que nada por la herida del desamor ocasionada por Eulogio, viajar a Buenos Aires y de esta manera poner tierra de por medio entre ella y su situación con él. De esta manera se marcha de Santiago para llegar a la casa de Pablo Neruda, que en ese momento es cónsul de Chile en el país trasandino, y con quién había trabado amistad al regresar de Europa, años antes.

Neruda ya es un poeta reconocido y es gracias a ello que la escritora puede integrarse con facilidad en el mundo intelectual y literario de Buenos Aires, en donde encuentra buenos amigos en quienes son amigos del nobel: Raúl González Tuñón, José González Carvalho, Conrado Nalé Roxlo, Pablo Rojas Paz, Nora Lange, entre otros. Ese mismo año conocerá también al poeta español Federico García Lorca, que permanece en Buenos Aires desde la primavera de 1933 al otoño de 1934: “Era el hombre con más vitalidad y encanto que he conocido [Federico]. Cantaba, tocaba el piano. Le gustaba interpretarnos en notas musicales y lo hacía genialmente, todos nos reconocíamos” (Ibíd., p. 89).

A pesar de estar lejos de Chile y rodeada de buenos amigos que la tratan con cariño y respeto, Bombal no deja de padecer internamente, porque le resulta difícil olvidar:

María Luisa ha fracasado en un aspecto fundamental para ella. No ha sido “vista” ni reconocida por el hombre que amó. Se hará mil veces la pregunta que se han hecho tantos hombres y mujeres en el mundo: “¿por qué, por qué no me amó?” y sentirá lo que muchos de esos hombres y mujeres han sentido antes y después de ella: no fue amada porque no era nada, porque no servía para nada. (Ibíd., p.90)

Por aquellos días, Neruda se encuentra trabajando en su obra *Residencia en la tierra*, mientras ella escribe una obra que proyecta llamar *La última niebla*.

En abril del año 1934, el nobel es designado cónsul en Barcelona, se va con su esposa Maruca y María Luisa se queda sola en Buenos Aires.

En esa época comienza a frecuentar la casa de Oliverio Girondo y Norah Lange y a rodearse de un nuevo círculo de intelectuales entre los que destacan Ricardo Molinari, Leopoldo Marechal, Eduardo González Lanuza y Jorge Luis Borges. Son precisamente Girondo y Lange quienes ayudan a la autora chilena a publicar *La última niebla*, patrocinada por la editorial *F.A. Colombo*, apareciendo en el verano de 1935 en Argentina. “En el ambiente intelectual de Buenos Aires el libro es considerado una joya y María Luisa es festejada” (Ibíd., p. 98).

Los críticos literarios celebran esta nueva creación literaria elogiando tanto a la autora como a su obra y el español Amado Alonso, fundador del Instituto de Filología de Buenos Aires, también hace lo suyo, dedicándole un artículo de 15 páginas, titulado *La aparición de una novelista*, en donde alaba el sentido poético contenido en la obra de Bombal.

Esta obra cruza la cordillera porque la escritora nacional le envía un ejemplar a Marta Brunet, luego pasa a manos de Ernesto Montenegro, que en aquel momento preside la Sociedad de Escritores De Chile, y después al crítico literario Hernán Díaz Arrieta (Alone) y posteriormente lo lee Ricardo Latcham; todos ellos escriben elogiosas columnas celebrando la calidad literaria presente en la obra.

Mientras, en Argentina, María Luisa se encuentra padeciendo estrechuras económicas que en nada merman a pesar de su éxito literario, las que se harán patentes a medida que el tiempo transcurre. En medio de eso ha conocido al pintor Jorge Larco, con quien entabla amistad, habla de arte y literatura. Más tarde él le pedirá que se casen “para vivir juntos como dos compañeros que se ayudan a sobrevivir en el borrascoso mundo del arte” (Ibíd., p.100), así, ella podrá seguir escribiendo sin angustias y Jorge ilustrará sus libros futuros como ya ha hecho con *La última niebla*. Acordado el enlace, el 28 de junio de 1935, María Luisa Bombal se casa con Jorge Larco en la embajada de Chile.

Aunque la autora de *La amortajada* sabe que no es amor lo que une su matrimonio y que lo pactado ha sido una amistosa compañía, no puede ignorar las andanzas de su esposo; en el círculo artístico en el que Larco se mueve, para nadie

es un secreto su homosexualidad. Durante un tiempo la convivencia es apacible y armónica, pero María Luisa comienza a sufrir por la vida que lleva y en la que ella básicamente no es una presencia primordial para la existencia del pintor. Los problemas comienzan y todo desencadena en un escandaloso divorcio el año 1937.

Luego de este tremendo episodio en la vida de la autora, las aguas parecen calmarse y vuelve a frecuentar su antiguo círculo de amistades: Oliverio, Norah, Bibí Zogbé, Conrado Nalé y Jorge Luis Borges. Por aquellos días, el vínculo amistoso que la une a este último se profundiza y a pesar de que sus caracteres son muy distintos, se unen en aficiones que les son comunes. A Borges es a quien confía el tema de la nueva novela en la que está trabajando: “ese argumento es de ejecución imposible -le dice el escritor-. Corres dos riesgos graves: o la muerte va a oscurecer los hechos humanos, o los hechos humanos van a opacar la parte sobrenatural. No creo que puedas hacerlo” (Ibíd., p.108).

La escritora va perfilando su segunda novela, *La amortajada*, bajo los atentos consejos de Borges, pero igualmente firme en aquel que le diera tanto tiempo atrás Pablo Neruda: “nunca te dejes corregir por nadie” (Ibíd.).

La editorial *Sur*, que fue cauta frente a *La última niebla*, es ahora la que publica bajo su sello *La amortajada*, en el año 1938. Al igual que con su primer título, la viñamarina es aplaudida vivamente por la crítica. Su amigo Borges (quien, irónicamente, en un principio la trató de desalentar en el intento de escribir esta novela), Gabriela Mistral y la revista *Aurora* de Chile entre otros, solo tienen palabras elogiosas para “la radiante niña chilena” (Ibíd., p.111).

A raíz de la inquietud que le genera un tema presente de manera muy sutil en *La amortajada* es que decide escribir *El árbol*:

Como los anteriores personajes femeninos de la escritora, Brígida, la protagonista, es una mujer cautiva de un matrimonio en el que no puede expresar su amor: “una niña que a los dieciséis años había conservado sus muñecas y permanecido totalmente ignorante”. Sin embargo, aparece como la primera heroína capaz de rebelión, quizás porque es capaz de ver ese cuarto de vestir, su vida, bajo una luz nueva. (Ibíd., p.114)

Este cuento será publicado al año siguiente, 1939, manteniendo la misma línea de personajes femeninos misteriosos y sutiles, los ambientes en los que cuesta distinguir qué pertenece al mundo onírico y qué es propio del mundo real. Ese mismo año la editorial *Sur* publica en su revista *Las islas nuevas*, historia protagonizada por una enigmática mujer que desea amar y ser amada, pero que carga una tara secreta que le impide entregarse al hombre al que ama, mientras la historia se desarrolla en un ambiente extraño que parece inhóspito para los hombres que lo intentan conquistar.

En el año 1940 se estrena en Argentina la película *La casa del recuerdo*, cuyo guion es escrito por María Luisa Bombal. El filme es un éxito total. A raíz de lo anterior, se generan oportunidades para que trabaje en el ámbito periodístico pues la revista *Saber Vivir* se interesa en ella, solicitándole un cuento o artículo mensual. De esta forma y durante ese mismo año, la narradora publicará sus relatos poéticos *Trenzas y Mar, Tierra y Cielo*.

Durante el año 1941, la autora chilena viaja a Estados Unidos, a Washington D.C. para trabajar ocupándose del examen y visado de doblaje de las películas norteamericanas que ingresan a nuestro país. Ese mismo año escribe la crónica *Washington, ciudad de las ardillas*, que será publicada en la revista *Sur*, en Buenos Aires (Ibíd., p.156).

Desde antes de la publicación de *La última niebla*, la vida de su creadora ha sido de cualquier manera menos tranquila. Siendo muy joven se queda sola estudiando en un país en el que se mueve con naturalidad a pesar de la lejanía de su familia y de sus escasos años, conoce a mucha gente y se empapa del ambiente cultural francés. Cuando regresa a Chile, en lugar de comenzar a buscar marido, sin dificultad alguna se ve inmersa en los círculos intelectuales de la época y nunca se cuestiona si eso es bien o mal visto en su círculo social, se olvida de que las cosas en Chile no funcionan de la misma manera que en la vanguardista Europa y eso le traerá consecuencias en sus aspiraciones. Bombal sabe que quiere escribir, pero también sabe que quiere amar y ser amada, quiere casarse y formar una familia, como lo van haciendo sus ex compañeras de colegio, de las que va

recibiendo invitaciones a sus fiestas de matrimonio sin que ella pueda decir que se encuentra siquiera comprometida. La relación trágica con Eulogio Sánchez deja una marca indeleble en su corazón y en la percepción que la autora tiene de sí misma y ni los posteriores éxitos editoriales que cosecha en Argentina logran aplacar la insatisfacción que lleva consigo como un lastre del que no puede deshacerse. Ella tiene una forma de ser muy marcada, y a pesar de estar atada interiormente a lo que se espera por tradición de una mujer de su clase social, no puede mostrarse de otra manera que como es, chispeante, atrayente, brillante, sociable, encantadora, inteligente, y eso solo la aleja más de lo que quiere lograr: que alguien la quiera por lo que ella es. Sus amoríos se van sumando como las cuentas de un rosario, pero siempre son como un soplo que llega con intensidad y se va apagando a medida que el tiempo pasa, dejándola inmersa en la soledad y con la molesta y dolorosa sensación de que hay algo en ella que le impide ser amada. A pesar de todo eso, ella sigue soñando, sigue esperando a quien un día llegará a desposarla y con quien podrá formar su propia familia.

No obstante todo lo anterior, María Luisa termina casándose en abril de 1944 con el conde Fal de Saint Phalle y Chabannes, hombre culto y agradable a quien conoce en una recepción a la que es invitada; su segundo esposo es 25 años mayor que ella y “tiene, además, ese rico olor a agua de colonia que le recuerda a su padre” (Gligo, 1996, p.163). En noviembre de ese mismo año nace la única hija del matrimonio, Brigitte de Saint Phalle.

La vida matrimonial y la maternidad producen en la escritora un alivio genuino, sus fantasmas han retrocedido al punto que pareciera que ya no la lastiman, pero junto a ello su pluma se ha relajado hasta quedar paralizada. Hace tiempo había comenzado *La historia de María Griselda*, y una y otra vez pretende arreglarla porque no está satisfecha con el desarrollo de la historia, pero finalmente termina comprendiendo que no podrá cambiar nada de lo que ha escrito, así que termina enviando el borrador tal como lo ha dejado, años atrás, para ser publicado por la revista *Sur* el año 1946. También aparecerá ese mismo año publicado en Estados Unidos por la revista *Norte*.

Ese mismo año, trabajará también en la creación de una nueva obra, pero que tendrá sus fundamentos en *La última niebla*. La idea nace a partir del interés que genera su novela para ser adaptada al cine, pero bajo ciertas condiciones: debe tener una extensión de por lo menos 100 páginas más, los diálogos y personajes deben ser concretos y no deben quedar cabos sueltos en la trama. Así nace *House of mist (Casa de niebla)*, con personajes con nombre, apellido y hasta títulos nobiliarios, que se desenvuelven en medio de una espesa niebla, pero que no poseen la sutileza y el misterio presente en la primera novela de la escritora. En esta narración, todo tiene su razón y sentido. En la novela “Hay un deseo indisimulado de final feliz” (Gligo, p.169). *House of mist* será publicada finalmente en 1947, por Farrar, Strauss and Company, en Estados Unidos.

La vida de María Luisa sufre de un sinfín de altibajos en los siguientes años; traduce algunas de sus obras al inglés -ayudada por su esposo- y revisa y escribe guiones cinematográficos, labor que no le es grata, pero que debe mantener porque es una manera de subsistir económicamente. Su hija Brigitte se va durante dos años a Argentina, a estar una temporada con la familia de Blanca Bombal, una de sus tías y luego regresa para proseguir sus estudios, resultando ser una estudiante brillante en el área científica. La viñamarina trata de retomar su oficio de escritora, pero un desinterés creciente por lo que la rodea le impide tomar esta tarea con la seriedad y compromiso que la construcción de una novela requieren. Esto, junto a una sombra que ella y su esposo se han encargado de disimular a través de los años; el alcoholismo que desde temprana edad acompaña a la autora y que con el correr del tiempo no ha hecho sino profundizarse. Lo necesita para que la existencia se le vuelva más llevadera, pero al mismo tiempo hace que su mente se llene de bruma, le impide conectar con su parte creadora y los intentos de escribir quedan reducidos a eso, solamente intentos que no dan ningún fruto. Su pluma comienza a decaer.

En diciembre del año 1969 muere su esposo, el conde de Saint Phalle y María Luisa se queda sola. Brigitte tiene su vida hecha lejos de ella y no tiene interés en acercarse.

En el año 1971, Bombal se va a Argentina. Su hermana Blanca la ha invitado a vivir con ella y la escritora acepta, pero la convivencia se dificulta debido a sus costumbres, por lo que decide arrendar una habitación en una residencial.

En este punto, la narradora chilena se encuentra sola, pero esta soledad es distinta, es desoladora porque vuelve al lugar de su juventud para encontrar que “aquel tiempo de juventud y locura ha pasado. Oliverio Girondo, Norah Lange, Conrado Nalé, Arturo Capdevila, todos están muertos” (Gligo, p.203).

Luego de una estadía llena de tristeza y de profunda melancolía, decide regresar a Chile en agosto del año 1973.

A los pocos días de regresar a Chile, vive el derrocamiento del gobierno de Salvador Allende y la muerte del buen amigo que la acogió cuando llegó a Buenos Aires, Pablo Neruda.

Su regreso, para sorpresa de la autora, genera admiración y reconocimiento. Tanto en Viña del Mar y Valparaíso como en Santiago; es invitada a dar entrevistas y “la Sociedad de Escritores de Chile descubre que no es socia y la invita a hacerlo” (Gligo, p.213).

En el año 1974 la Universidad Católica de Chile anuncia la creación de una antología de recuerdos de infancia de diez escritores chilenos, María Luisa es invitada a participar. Decide poner manos a la obra, pero le es imposible escribir. Decide entregar un borrador de otro relato que había escrito hacía tiempo. Así se publica en 1975 *La maja y el ruiseñor*.

Entre el periodo de 1974 a 1980, espera con ansia disimulada ser galardonada con el Premio Nacional de Literatura. A pesar de las insistentes candidaturas presentadas en su favor esto nunca se concreta. Una de las excusas que frenan la distinción es “la escasez de su producción”.

Luego de un triste deambular entre casas y recuerdos, entre soledades y silencios, María Luisa Bombal, la que alguna vez fue *la radiante niña chilena* (Gligo, p.111), muere el 6 de mayo de 1980, en el Hospital Salvador, en Santiago.

Resulta imposible no percatarse de la amalgama increíble que fue la vida de esta escritora. Nació en un sitio privilegiado y recibió lo mejor que ese mundo podía entregarle, conoció a temprana edad un entorno cultural rico y variado en el que pudo desarrollarse, publica antes de los veinticinco años una novela que cosecha un éxito insospechado y no será la única creación suya que se posicionará de manera tan triunfal ante la crítica, pero a su vez, las sombras que carga esta sorprendente mujer, con el tiempo no hacen sino alargarse.

El gran drama de María Luisa Bombal es que jamás logrará conciliar sus dos caras internas; por un lado, la mujer culta, brillante, extrovertida y atrayente que no duda en involucrarse en el ambiente intelectual y cultural que la rodea, ya sea Francia, Chile o Argentina; siempre termina rodeada de artistas y escritores, porque ella forma parte de ese mundo, pero en contradicción con su forma de ser, se encontraba el lado de su personalidad apegado a la tradición de su círculo social, que la hace desear con fuerza encontrar a un hombre con el que casarse y formar su propia familia, aspiraciones que tienen las mujeres de la época (en realidad no tenían la posibilidad cierta de ambicionar mucho más) pero que en ella no se realizan porque su personalidad dista mucho de lo que se espera de una mujer para casarse. A pesar de eso, la viñamarina jamás cambió su forma de ser y quizás ese fue el detonante que truncó sus sueños afectivos desde una edad temprana, quizás es por eso que las mujeres de sus novelas se casan pero no son felices, es posible que una voz interna le dijera que había otros caminos para alcanzar la anhelada felicidad y que un anillo y un velo blanco sobre su cabeza no eran garantía de nada. Puede que la autora haya escrito sobre eso, pero lo cierto es que en la vida real nunca se dio por aludida y su vida se tornó en permanente búsqueda de una felicidad que le fue más bien esquiva a lo largo de su existencia, pero posiblemente sea esa la razón de que su escritura haya brillado tanto a pesar de su brevedad, y que aún hoy en día se pueda reactualizar y admirar desde diferentes perspectivas, demostrando así que la trascendencia habita de forma indudable en sus obras.

1.2 María Luisa Bombal: innovación literaria

María Luisa publica su trabajo en una época en donde tradicionalmente quienes lo hacen son varones. Mientras está en Argentina, traba amistad con integrantes del mundo literario que ya poseen publicaciones a su haber y lo que a todos une, en primer lugar es una cosa: son hombres. De ahí que su creación y su estilo sean tan celebrados y aplaudidos cuando sus novelas ven la luz: “María Luisa Bombal fue una narradora excepcional, tanto por su escritura como por la recepción de sus textos, en una época en la que, generalmente, se aceptaba y canonizaba la producción literaria de una abismante mayoría de hombres” (Guerra, 2012, p.134).

No obstante lo anterior, las novelas de la chilena ven la luz en la imprenta y no solo eso, sino que son leídas y aplaudidas, y las alabanzas más altisonantes provienen precisamente de quienes dominan el campo literario, tanto desde la creación como desde la crítica (hombres).

¿Pero qué es lo que a primera vista impacta, sorprende o agrada tanto de la novela escrita por la joven chilena?

Esta narradora se aleja, en cuanto al estilo, de la tradición heredada del naturalismo, que domina la escena literaria en Latinoamérica en aquel periodo, pero sin distanciarse de ella de forma tajante.

La acción, en el caso de *La última niebla*, se produce en escenarios que le son familiares al estilo de la época; un paisaje rural, una casona patronal y una pareja de recién casados, cierto bucolismo en las descripciones de los paisajes, pero no bien se inicia la novela, nos encontramos con el relato proveniente de una narradora, la mujer que protagoniza la historia y que nos va guiando a través del camino hacia la hacienda de su esposo.

Desde el principio *La última niebla* va marcando sutiles diferencias en su expresión. Un matrimonio que inmediatamente se revela carente de todo sentimiento profundo (y que en una publicación que proviene de una mujer podía sonar incluso desafiante, en una época en la que las mujeres tenían como misión última y fundamental casarse y formar una familia y el matrimonio era un

sacramento con carácter sagrado e indisoluble). Se muestra sin ahondar en detalles el parentesco sanguíneo que une a los esposos y a medida que la historia avanza, podemos contemplar a un hombre que llora por su primera mujer fallecida en presencia de su nueva esposa y una noche de bodas que nada tiene que ver con las que son relatadas en las novelas folletinescas que se publicaban en ese entonces. Luego, de a poco va apareciendo *la niebla*, que se va tomando el paisaje y cada página como un manto silencioso que todo lo envuelve. Mucho se habla de la brevedad de esta obra, pero no como una crítica negativa, sino como agradeciéndole que no se vuelva una descripción infinita de detalles comunes, como hasta ese momento acostumbraban serlo las novelas que se publicaban. De hecho, Amado Alonso⁸, en un elogioso artículo que escribe sobre *La última niebla*, declara que el naturalismo es una especie de “ortopedia igualadora” (Alonso, cit. en Bombal, 1941, p.9) que vuelve uniformes a los narradores chilenos, enfatizando que la escritora logra esquivar esa influencia (y aparentemente sin ningún esfuerzo) pues “el arte narrativo de María Luisa Bombal no tiene el menor residuo de naturalismo” (Ibíd., p.10) y destacando:

Ella (la protagonista) parece narrar para sí misma, y el lector tiene que ajustar su ojo a la pupila de ella, tiene que hacerse ella. Y así como ella no necesita hacer un previo recuento de sus objetos familiares, de las personas de su trato ni de su disposición, colocación, y situación en la vida o en el espacio, sino que, al narrar cada cosa se hace presente en el momento justo de su necesidad, así el lector, que mira con ojos prestados, cuando aparece una persona o cosa la reconoce, o más exacto, sigue el relato como si la reconociera, pues en el contenido anímico transmitido se incluye el reconocer a los objetos como existentes y conocidos antes. (Ibíd., p.15)

El filólogo hace hincapié en este aspecto (por cierto, bastante reconocible en todas las obras de la autora), ya que el hecho de que su personaje pueda prescindir de hacer recuentos o descripciones previas libera a la obra de la carga de largos y detallados retratos que, de acuerdo al naturalismo, se hacían imprescindibles en una obra de calidad. Es así como el estudioso español pareciera agradecerle por

⁸ *Aparición de una novelista*, artículo escrito por Amado Alonso e incluido en la publicación de *La última niebla* en 1941.

no caer en el acostumbrado hecho de nombrar y describir hasta el cansancio todo lo que rodea a los personajes, pues la habilidad creadora de ella se encarga de que nada de eso sea necesario para conducirse a través de la lectura sin extraviarse por no conocer los detalles, pues cada personaje pareciera que ya lleva esa información consigo aún sin verbalizarla.

A su vez, el crítico chileno Hernán Díaz Arrieta (*Alone*) declara que en la novela de Bombal se percibe “un ambiente de verdad poetizado sin visible intención de hacer poesía, lo que presta a *La última niebla* calidad literaria fuera de lo común y por encima de la moda”⁹ (Gligo, p.99). Es así como la joven escritora irrumpe en la escena literaria de aquellos años como un soplo nuevo de creación narrativa que sacude con singularidad las pesadas reglas impuestas por el naturalismo y la novela criolla. Sin lugar a dudas su “fineza narrativa” cautiva a quienes alaban su obra y no pasa inadvertida tampoco su capacidad, manifiesta en este trabajo, de borrar los límites entre la realidad y el sueño. La autora viñamarina puede conjugar estos dos ambientes sin generar conflicto al lector, se puede caminar con sutileza entre ambos mundos al leer la novela y no sentir extrañeza al no saber en qué momento la protagonista sueña o vive.

Esta es la perspectiva que en aquellos años se tiene de esta autora y de su creación. Una especie de revolución en las letras hispanas de la que hasta Jorge Luis Borges se haría eco y que no pasaría inadvertida para el mundo literario de aquellos días, pero que solo décadas más tarde sería estudiada desde otro ángulo y de forma multidisciplinaria, gracias a distintas investigadoras, de manera que las obras de la escritora viñamarina logran reactualizarse, irguiéndose en nuestra actualidad como novelas que ciertamente hablan sobre una temática vigente que, hemos de reconocer, no eran vistas por la autora como motivo de disconformidad o subyugación, pero a pesar de eso, es imposible eludir los destellos de sutil protesta que se perciben en sus páginas, a pesar del paso inexorable de los años.

⁹ Alone (1935), cit. en Gligo (1996).

1.3 Estudios en torno a la obra de María Luisa Bombal

Al hacer una revisión sobre los estudios y trabajos que se han realizado en torno a la obra de María Luisa Bombal, nos encontramos con un importante corpus que desde los años 80 ha aumentado hasta la actualidad. Es gracias a estudiosas que se han apoyado en aspectos contemporáneos para dar nuevas lecturas e interpretaciones a la obra de la autora viñamarina que ha sido posible que de las páginas de sus escritos se puedan desentrañar distintos aspectos, todos ellos aunados en la visión de la mujer de la época. Lucía Guerra, desde la década del ochenta se dedica a estudiar la obra de esta escritora desde un punto de vista otorgado por la visión sobre la mujer latinoamericana en la literatura, además de abordar interdisciplinariamente el feminismo, los estudios de género y la literatura femenina, publicando en 1980, *María Luisa Bombal; una visión de la existencia femenina* y también *Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: una dualidad contradictoria del ser y el deber ser* en 1985, entre otros ensayos. Dentro de la línea investigativa referente a nuestra autora, publica en el año 2012 el libro *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal*, texto que ella misma define como una reactualización teórica y una ampliación de contenidos del texto publicado anteriormente en 1980 (Guerra, 2012, p. 9). Esta obra se divide en dos ejes temáticos: el primero, aborda la alteridad en la que debe vivir la mujer debido a la subordinación social de la que es objeto, confrontando el tema del sueño y la enajenación en *La última niebla*, el retorno a las raíces primordiales (a través de la muerte) en *La amortajada* y la marginalidad en *El árbol*; mientras que la segunda parte del estudio, profundiza en la reapropiación arquetípica de la imagen de la mujer, mediante su presencia simbólica en los elementos que habitan la naturaleza, analizando aspectos de las obras *Las islas nuevas*, *Trenzas* y *La historia de María Griselda*. Como vemos, Lucía Guerra hace un recorrido por la totalidad de la producción narrativa de Bombal, analizando su trabajo desde una perspectiva que muestra diversidad de contenidos, en donde tienen cabida la filosofía, el aspecto simbólico, la historia y la literatura. En el mencionado estudio, Guerra Cunningham presenta a los personajes femeninos desarrollados por la escritora como mujeres presas de sus circunstancias particulares, como seres que son

incapaces de burlar la realidad que las condena a vivir silenciadas y confinadas a los roles tradicionales de esposas y madres, recluidas en el caserón del esposo, planteando el matrimonio carente de amor como una especie de renuncia a la vida por parte de estas mujeres y en donde el único escape al que pueden recurrir de forma inocua es la ensoñación y la evasión mental, para finalmente capitular ante sus respectivas existencias sin lograr jamás una solución real a sus conflictos vitales (soledad, falta de amor, carencia de sentido en sus vidas, etc.). Así, en palabras de la crítica académica:

La trayectoria de las protagonistas pone de manifiesto la complejidad de la ideología de María Luisa Bombal, quien, desde una posición ambivalente, denuncia la subordinación de la mujer, pero no ofrece un planteamiento político con respecto a los modos de modificar esos factores hegemónicos de carácter patriarcal que han conducido a la mujer a dicha situación conflictiva. Por medio de la denuncia implícita, María Luisa Bombal, igual que sus coetáneas, se limita a presentar a la mujer como un ser tronchado, cuya existencia está escindida entre las convenciones del régimen patriarcal y el deseo de una realización amorosa que para las mujeres de la época poseía un carácter trascendental. (Guerra, 2012, pp. 48-49)

En el año 1983, Marjorie Agosín publica *Las desterradas del paraíso, protagonistas en la narrativa de María Luisa Bombal*, en donde se muestra contraria a la postura planteada por Guerra, pues considera que la narradora nacional va más allá de exponer a un cúmulo de personajes femeninos que son incapaces de lidiar con sus realidades mutiladas por el medio socio-patriarcal en el que se hayan inmersas, proponiendo que existe tanto denuncia como subversión en los textos de Bombal:

Agosín revela la dimensión feminista en esta muy olvidada escritora chilena. La Bombal subversiva se revela por ejemplo, en *La última niebla*, cuya narradora anónima cuestiona radicalmente la institución del matrimonio e intenta reinventar su mundo y su identidad por medio de la creación de un espacio femenino. La mujer es la hacedora en este universo fluido: Bombal ha invertido los papeles arquetípicos al convertir a la mujer en héroe, en narradora, ya no la Otra, sino el Yo, en cuya conciencia, o ensueño, el lector participa. (Levine, 1985, p. 978)

Como lo señala Levine, Agosín se posiciona desde una vereda que dista de la que ocupa Guerra, para señalar que en Bombal sí se elaboran, además de la crítica y la denuncia de la situación subordinada de la mujer de la época, posibilidades (soterradas) que permiten a las protagonistas generar un espacio propio ocupado solo por ellas, en el que toman cierta agencia de su existencia mediante recursos que ellas mismas se proporcionan.

En el año 1991, Susana Munnich publica el texto *La dulce niebla. Lectura femenina y chilena de María Luisa Bombal*, en donde realiza un análisis del significado de la niebla al interior de la obra *La última niebla*, tanto desde la perspectiva emocional como psicológica y social de la protagonista, para concluir, entre otras cosas, que la niebla es una fabricación psicológica de la que la protagonista hace uso cada vez que ocurre una situación que la pone en contacto con la realidad que ella se esfuerza por evadir, brindándole la oportunidad de esquivar la dureza de la vida real para poder sumergirse en su ensueño:

En cuanto mecanismos de evasión y sustitutos del mundo real, la niebla y los ensueños son lo mismo, pero en cuanto intervención de SN [Munnich denomina a la protagonista como Sin Nombre], son muy diferentes. La niebla ocupa el lugar de una entidad que SN rechaza, y los sueños, de una experiencia que anhela. Porque es necesario advertir que la invención bipolar ensueños/niebla ocupa en la vida de SN el lugar que debería ocupar la polaridad real erotismo/sociedad. SN sustituye el erotismo por los ensueños y la sociedad por la niebla. (Munnich, 1991, p. 55)

Munnich se centra, a través de su estudio, en el factor predominante de la niebla, en la necesidad de evasión permanente de la protagonista, encontrando una serie de dualidades en su forma de actuar y pensar (adulterio/cópula marital, calor/frío, voluntad/sumisión, etc.) que la conducen a través de una existencia completamente carente de sentido para ella misma, concluyendo que la narradora de *La última niebla* intenta convencer al lector de que la niebla es una entidad maligna que la amenaza constantemente y que no la deja vivir su pasión erótica, además de señalar que ella es una mujer que esconde un temor neurótico por la sociedad y un deseo obsesivo de erotismo (Ibíd., p. 26), descartando así cualquier posibilidad de denuncia y mucho menos de subversión al interior de sus páginas.

En el año 2007, Rubí Carreño publica el ensayo literario *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX* (Bombal, Brunet, Donoso, Eltit), en donde, como lo señala el título, analiza la presencia del tema de la violencia en las obras y personajes de los autores mencionados. En primera instancia, la autora señala que en las novelas bombalianas “el aislamiento y el encierro forman parte de la vida de las mujeres” y que la violencia se manifiesta a través de la radical ausencia de los hombres (Carreño, 2007, p.101). También indica que una particularidad de estas novelas es que adquieren voz las “misisas”, las esposas de los dueños de las haciendas, que deben vivir enclaustradas una vez que se casan (Ibíd.) y retoma el tema que fija la dicotomía mujer/naturaleza, hombre/cultura, resultando en la consecuente subordinación de la mujer ante la ley del hombre, aunque Carreño destaca, entre otras cosas, lo siguiente: “En una primera instancia, siguiendo los preceptos surrealistas y adelantándose por décadas a lo que será el feminismo de la diferencia, Bombal intentará cambiar esa cosmovisión de lo masculino/femenino cambiando las jerarquías entre ambos términos” (Ibíd., p.105). Está claro que para Carreño Bolívar sí existe un elemento al menos de denuncia en la escritura de esta autora, opinión que se destaca en el siguiente apartado:

Es así como la protagonista de *La última niebla* (1935) se cuestiona que la vida de una mujer sea bordar una pena de amor ante una tapicería inconclusa; los personajes masculinos abandonan la razón que por “esencia” les correspondería y son arrastrados a la apatía o a la destrucción a causa de sus pasiones; las mujeres detestan sus casas, deconstruyendo, de este modo, el estereotipo de reina del hogar. (Ibíd., p.106)

La académica reconoce en estas obras una mezcla entre la tradicional asociación de la mujer a la naturaleza y el deber ser de una esposa burguesa, pero también visibiliza la transgresión que se manifiesta en el sentir de sus personajes, así, su creadora se pliega de forma parcial al movimiento surrealista, utilizando tópicos tradicionales, pero valiéndose a la vez de un discurso transgresor al enunciar la interioridad de sus personajes femeninos:

Las protagonistas intentan actuar de acuerdo con las normas de comportamiento sexual de una mujer burguesa (fidelidad, recato, y sexo en el marco matrimonial). Sin embargo, sus deseos y fantasías transgreden continuamente los límites de lo permitido. Bombal mostrará

las frustraciones, los amantes imaginarios y convertirá el cuerpo moral de madre y esposa en un cuerpo sexuado y negado continuamente en sus derechos sexuales, en este último punto, se distancia del surrealismo. (Ibíd., p.107)

En su ensayo se encarga de reconocer y revalidar la propuesta subversiva presente al interior de la obra de Bombal, destacando los distintos matices que pueden ser hallados en sus personajes femeninos, no quedándose solamente en la futilidad de sus recursos de escape, sino que observando desde un ángulo distinto las posibilidades de rebelión que ofrece la novela de esta autora nacional.

Con motivo del centenario del nacimiento de la escritora viñamarina, en el año 2010 se realiza el “Simposio de homenaje a María Luisa Bombal”, organizado por la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica, dando lugar a distintas ponencias en torno a la escritora y su obra, tanto de investigadores chilenos, como europeos y estadounidenses. Dichas ponencias fueron recopiladas en formato de ensayo y publicadas en un libro, en el año 2015 (editado por Macarena Areco y Patricio Lizama) bajo el título de *Biografía y textualidades, naturaleza y subjetividad: ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Dichos trabajos abordan temas que van desde la relación entre biografía y novela de la autora, pasando por distintas propuestas estilísticas que pueden verse en narraciones que son comparadas con alguna de las escritas por Bombal, la relación que puede ser hallada entre el efecto cinematográfico y las técnicas narrativas que la escritora usó en sus novelas, la subalteridad que proporcionan los paisajes naturales al desarrollo de algunos personajes femeninos de sus obras, o bien, las dificultades que representa la tarea de traducir una obra de esta autora al inglés. Como vemos, los ensayos mencionados anteriormente abordan un gran e interesante abanico de temas, pero no se detienen en el análisis e interpretación del actuar y sentir de los personajes femeninos al interior de las obras escritas por María Luisa Bombal.

Como podemos ver, es imposible decir que no existan estudios serios y profundos en torno a la producción de esta autora nacional, pero sí se percibe una especie de disenso a la hora en que sus obras son abordadas con la intención de

hacer un análisis; por un lado, estudiosas que sugieren que sus textos están habitados por mujeres que no son un aporte real a la crítica de la situación de la mujer frente a la subordinación social, por otro, están las que sostienen que tanto la crítica como la transgresión sí están presentes en su obra, aunque finalmente estas protagonistas deban claudicar frente al peso de un sistema que se muestra más fuerte que ellas.

Precisamente esta investigación nace con la intención de dar una pequeña respuesta a esa necesidad de encontrar en esta obra visos de crítica, subversión y resistencia por parte de sus personajes femeninos. En ninguno de los estudios citados las autoras hablan de resistencia, quizás porque a nivel histórico, las resistencias se hacen de forma abierta y desencadenan hechos que terminan desembocando en acontecimientos tan grandes como las revoluciones, pero como veremos más adelante, la resistencia forma parte también de un acto individual que impide la desintegración de la identidad humana y permite sostenerse frente a situaciones que son invalidantes y mutiladoras, como es el caso de las mujeres que protagonizan las obras de María Luisa Bombal.

2. Mujer: presencia y desarrollo histórico

A través de los siglos, el varón se ha erigido como descubridor, conquistador, inventor, guerrero, gobernante, constructor, artista, sabio, entre otros muchos roles que le estaban asegurados por el solo hecho de nacer hombre:

Una revisión a la historia no nos deja dudas acerca de esto. Ha sido el espíritu realizándose a través de cuerpos de hombres, ha sido el espíritu masculino quien lo ha hecho todo o casi todo. El hombre (y esta afirmación es un axioma que no necesita comprobarse) es el rey de la creación. Sobre sus hombros está su cabeza que, a juzgar por la cantidad y solidez de sus contenidos, debe pesarle tanto como el mundo. Él es quien inventa los aparatos para dominar a la naturaleza y para hacer el tránsito humano sobre la tierra más cómodo, más fácil, más agradable. Él es quien lleva a cabo las empresas comerciales, las conquistas, las exploraciones, y las guerras. Él es quien dice los discursos, organiza la

política y dicta las leyes. Él es quien escribe los libros y quien los lee, quien modela las estatuas y quien las admira. Él descubre las verdades y las cree y las expresa. Es el que tiene los medios de comunicación con Dios, el que oficia en sus altares, el que interpreta la voluntad divina y el que la ejecuta. Él es el que diseña los vestidos que usarán las mujeres y el que aprueba los diseños de los vestidos. Él es...(Castellanos, 2005, pp.174-175)

La mujer debe, por su parte, avocarse a una sola tarea que le es asignada no bien se sabe su sexo al momento en el que es dada a luz; aprender acerca de los quehaceres del hogar y la crianza, el correcto funcionamiento de ambos es el camino que indefectiblemente le está reservado, sin excepción y por obligación. Si nos retrotraemos en el tiempo, a la época nómada de la humanidad, en la que el hombre aún no descubría que podía sembrar la tierra y cosechar sus frutos mediante sus propias manos, la historia apenas varía un poco pues:

La mujer que engendraba no conocía el orgullo de la creación; se sentía juguete de oscuras fuerzas pasivas y el parto doloroso era un accidente inútil y hasta inoportuno. [...]. Engendrar y amamantar no constituyen *actividades*, son funciones naturales; ningún proyecto les afecta, por eso la mujer no encuentra en ello el motivo de una altiva afirmación de su existencia; sufre pasivamente su destino biológico. (De Beauvoir, 2015, p. 65)

Y a pesar de que no existe aún la casa fija que cuidar, desde ese entonces, la mujer se encuentra encasillada en un rol prácticamente inamovible, y es que:

Las faenas domésticas a las que está dedicada, puesto que son las únicas conciliables con las cargas de la maternidad, la confinan en la repetición y la inmanencia: son faenas que se repiten día tras día, bajo una forma idéntica que se perpetúa casi sin cambios, siglo tras siglo, no producen nada nuevo. (Ibíd.)

Como mencionábamos anteriormente, el caso del hombre es totalmente opuesto, él no está confinado, no debe moverse entre la pequeñez de la cotidianidad que tan familiar es para la mujer:

El *homo faber* es un inventor desde el origen de los tiempos: ya el palo y la clava, con que arma su brazo para varear los frutos y abatir a los animales, son instrumentos con los cuales

ensancha su presencia sobre el mundo; no se limita a transportar al hogar los peces capturados en el seno del mar: primero es preciso que conquiste el dominio de las aguas construyendo piraguas; para apropiarse de las riquezas del mundo se anexiona el mundo mismo. (Ibíd., p.66)

Pero para insertarse en el mundo debe existir una condición primordial para que esto ocurra: *estar presente y moverse* en él con objetivos claros, cosa que la mujer no puede hacer. Le está vetado posicionarse como individuo y lograr cosas, ella debe estar confinada porque así lo ha decidido el hombre, que es quien le brinda subsistencia y protección, y el tributo que debe rendirle a cambio es ser su propiedad sumisa, silenciosa y estar oculta entre las paredes de la casa.

En el hogar que se establece, una vez descubierta la agricultura, la mujer sigue desarrollando una labor ininterrumpida de madre, cuidadora y esposa que administra el recinto que protege a la familia. Al respecto, Basaglia (1986) nos señala que:

La mujer fue considerada hembra del hombre o señora de la casa, ella representa algo más allá o más acá de lo humano puesto que su historia existe en tanto la historia del hombre la engloba como *objeto* de su deseo o de su poder o como historia de la "casa", único lugar donde ella pudo ejercer parte de su poder y expresar cierto margen de deseo subjetivo. (p.18)

Y, en conjunto con la existencia de una casa, la importancia de que la mujer procrea es fundamental, pues de ella nacerán quienes heredarán la tierra que pertenece al padre de familia. De esta manera, el matrimonio garantiza no solo el nacimiento de la prole y los herederos, también así se avala que los hijos sean del esposo. Aunque esta familia está compuesta por un padre, una madre e hijos, quien ordena y dirige es el *pater familias*. Son los hombres quienes son individuos reconocibles al interior del entramado social; mujeres, niños y cosas son propiedades de estos hombres. Es así como:

Prisionera en los muros de su casa, confirmadas las funciones por la rígida división del trabajo, la mujer es objeto de la lenta erosión de la historia que -hasta el momento de la toma de conciencia de su condición- la anula, negándole espacio, subjetividad y autonomía. (Ibíd., p.27)

Frente a esta situación que se prolonga por los siglos de los siglos, cabe hacerse la siguiente pregunta: ¿por qué es tan fácil para el hombre obviar la presencia de la mujer o reducirla hasta el punto de invisibilizarla? De Beauvoir (2015) plantea que “la mujer se determina y se diferencia con relación al hombre y no este con relación a ella: la mujer es lo inesencial frente a lo esencial, él es el sujeto, lo absoluto; ella es lo *otro*” (p.18). Y pensando en esta falta de esencialidad en la que nace y se desarrolla, resulta fácil e incluso obvio anularla en todos los aspectos posibles, desde la toma de decisiones (que otros [hombres] toman por ellas) hasta su participación en la vida pública. Según Basaglia (1986) ellos la ven “como una entidad que carece de características propias, solamente definible en función a otros” (p.17), es decir, como *la madre de..., la esposa de..., la hija de...*; la mujer no puede pararse en el mundo con una imagen individual y propia, es como si siempre debiera caminar del brazo de alguien, de un hombre, por supuesto.

Y como si todo lo anterior fuera poco, se ha declarado y asumido como axioma, para apoyar y reafirmar su alejamiento de esferas de participación pública, que la mujer es irremediabilmente corta de entendimiento e inteligencia:

Educada en no pensar, es definida estúpida por naturaleza; incitada a ser bella para gustar al hombre, es considerada, por naturaleza, frívola y sexualmente insaciable; impedida para participar e influir sobre la realidad social, se le reprocha su natural inhabilidad e impotencia. Prisionera de los límites fabricados *para* ella, no puede ser sino otra cosa que naturalmente limitada. (Ibíd., p.42)

Como mencionamos anteriormente, esta invisibilización, que surge de la diferenciación hecha entre hombres y mujeres (en detrimento absoluto de la mujer) permea sin excepción todos los ámbitos en los que habita, desde su comportamiento en casa, la educación que recibe, cómo debe conducirse en el

ámbito social, a qué debe aspirar, etc. Siendo siempre su sello distintivo el silencio y la sumisión.

2.1 Mujer y Educación

Tradicionalmente se ha sostenido que el hombre representa la cultura, el saber y la técnica; en cuanto a la mujer, que representa a la naturaleza, lo relativo a la tierra y los ciclos naturales y cósmicos, de ahí se deduce que ella sea esclava de estos ciclos y que él, con sus saberes, domine todos esos ámbitos:

En la teoría que situó al hombre al lado de la cultura, la mujer continuó sumergida en las profundidades de la naturaleza. El mundo de los sentimientos, las pasiones y el amor - reducto femenino- cerraban a la mujer el acceso al universo de la razón, la ciencia y la justicia, espacios que rigen la sociedad civil y que permiten la entrada a la sociedad política. (Stuven y Fernandois, 2013, p. 286)

De esta manera, se facilita el aislamiento de la mujer en cuanto al contexto educacional, sesgando así su formación, y siéndole proporcionada solo la educación que se juzga necesaria para que pueda desarrollar sus labores de esposa y administradora del hogar. A su vez, la Iglesia católica interviene en la enseñanza femenina, la que tradicionalmente era encargada a los conventos (puesto que en la época la educación no era considerada una responsabilidad del estado), reforzando el aspecto religioso porque esta también “postulaba para la mujer un rol vinculado exclusivamente a la familia y al espacio doméstico, lo cual justificaba que su educación no saliera de los estrictos límites del hogar” (Ibíd.). Así, los hombres son preparados desde niños con conocimientos que versan sobre diferentes temas y dependiendo de la clase social a la que pertenecen, se formarán para seguir un oficio o para ingresar a la educación superior y, por ende, salir a la vida pública. Las mujeres, de forma indistinta (ya sean de clase social alta o baja), son educadas en la piedad y en los conocimientos que requieren para desempeñar un buen papel de madres y esposas y, al mismo tiempo, la Iglesia las ve como mediadoras para llevar la religión a sus esposos e hijos (Ibíd., p. 253). Como vemos,

el interés de la Iglesia no radica solo en entregar a las niñas un mínimo de educación y así colaborar con la formación de ciudadanas: “el catolicismo se interesó especialmente en inculcar a las mujeres y a la sociedad en general el valor de la familia, institución que con una mujer como centro, debía ser eje de aprendizaje de los principios de la fe y la moral” (Ibíd., p. 265).

El hecho de que en el año 1853 llegue a Chile la congregación religiosa del Sagrado Corazón señala un antes y un después en cuanto a la educación femenina en el país, puesto que de la mano de esta orden viene la misión de educar de una forma más completa a las niñas. Dicha organización religiosa ya contaba con una red de colegios establecidos en varios países y su misión era brindar una formación completa a las alumnas que educaban, siendo su característica más destacable la visión que tuvo su fundadora, Sofía Barat, quien no se dio por satisfecha con la enseñanza solo de las primeras letras y rudimentos de aritmética, “sino que se impuso el desafío de entregar a sus alumnas una educación tan exigente como la que establecía la Compañía de Jesús para los hombres” (Ibíd., p. 255). Así, se amplía de forma progresiva el espectro de la educación femenina, que va integrando procesos de enseñanza más complejos para las estudiantes, quienes siguen siendo educadas bajo la mirada cristiana, pero ahora disponen de una gama más amplia de conocimientos para aprender, ya que se implementan planes y programas que son diseñados por la congregación para la organización y entrega de variados aprendizajes. Esta clase de enseñanza será replicada por otras congregaciones que ingresan en años venideros a Chile siempre con la misión de formar a las futuras esposas y madres de la ciudadanía guiadas de la mano de la Iglesia católica. A pesar de lo bienintencionada que pueda parecer la Iglesia en este punto, se hace necesario enfatizar que esta última no tomaba en sus manos la educación de la mujer porque realmente considerara que este fuera un derecho inalienable y fundamental, sino porque “el control que ejerce la mujer sobre la esfera familiar privada la convierte en una pieza clave para la Iglesia, que busca mantener su imperio sobre las conciencias, y a través de ellas, su acceso al poder político del estado” (Ibíd., p.291). De esta manera se configura una suerte de “complicidad”

mujer-iglesia, mediante el adoctrinamiento implícito que se genera en el ámbito de la educación femenina bajo la sombra eclesiástica, que no da lugar al desarrollo de su intelecto más que de manera parcial y con una intención final bastante clara, que nunca fue la independización y consecuente autonomía femenina, sino constituir, mediante su formación y adoctrinamiento, una prolongación del intrusivo brazo de la Iglesia, que pretende, mediante sus pupilas, penetrar en los hogares e influir finalmente en los miembros de cada una de las familias que componen en aquella época la incipiente sociedad sobre la que el clero debe seguir manteniendo el poder. De esta forma, por mucho que una niña de la época tuviera acceso a algún establecimiento destacado que impartiera una pulcra e innovadora formación de corte francés, incluyendo conocimientos sobre idiomas, historia, letras y matemáticas, la misión final para la que seguía siendo moldeada era, sin distinción, la clausura del hogar.

Como hemos podido revisar de forma sintética, la esfera educativa es la primera área que le es negada a la mujer o que se le entrega de forma jibarizada, pues no se espera de ella (como sí del varón) que se integre de manera pública a la sociedad. Los procesos de enseñanza que se le destina tienen como objetivo que disponga nada más que de los rudimentos básicos para poder desenvolverse de forma no del todo analfabeta al momento de cuidar de su prole y del hogar, pero nunca se procura iluminarla desde el punto de vista intelectual y menos situarla en un plano de igualdad frente al hombre. Más aún, la Iglesia se vale de un pseudo apoyo que en realidad oculta la intención de utilizarla como una extensión de su presencia en el hogar, mediante el adoctrinamiento presente en su enseñanza, que suplanta la formación que cabría esperar para las futuras ciudadanas del país, aunque en realidad no hay que olvidar que en Chile, hasta el año 1949 la mujer era considerada como *incapaz relativa*, y recién en 1952 puede participar a través del sufragio en una elección presidencial (Ibíd., p. 256).

Huelga recalcar la importancia que reviste la educación en la vida y desarrollo de las personas, pero también es innegable lo relegadas que estuvieron a lo largo

de la historia las niñas y mujeres de este proceso, que se comenzó a abrir camino de forma integrada hace no tantos años atrás. Hoy en día, cuando no se discute que la escolarización es un derecho inalienable y aun cuando las mujeres están presentes en todas las áreas de desarrollo profesional, a nivel técnico y universitario, sigue quedando un largo trecho por recorrer, principalmente para desterrar la idea, aún enraizada, de que existen carreras que son para hombres y otras para mujeres, y que eso es algo que viene dado por naturaleza. También queda un trecho considerable para avanzar en cuanto a la estigmatización que existe en relación al desempeño que las mujeres puedan tener en áreas consideradas como masculinas. Pero no hay que olvidar que las mujeres que hoy pueden decir que se han logrado especializar en algún campo del saber, cualquiera que este sea, lo han hecho gracias al combate infatigable de quienes estuvieron antes que ellas, y que levantaron el puño, el libro y la bandera para no ser excluidas del camino del conocimiento al que nunca se les debió negar el derecho.

2.2 Mujer y Trabajo

Como mencionamos antes, al ser descubierta la agricultura, desaparece de forma mayoritaria la vida nómada y el modo comunitario de subsistencia que hasta entonces habían llevado los seres humanos, lo que trae consigo una serie de consecuencias sociales y culturales, entre las que destacamos la siguiente:

La posición igualitaria ocupada por la mujer en la comunidad primitiva fue determinada por el valor de su trabajo productivo, que se realizaba colectivamente. A partir de la disolución de las estructuras comunitarias y de su reemplazo por la familia patriarcal, el trabajo de la mujer se individualizó progresivamente y fue limitado a la elaboración de valores de uso para el consumo directo y privado. (Larguía y Domoulin, 1976, p.12)

Lo anterior nos señala que paulatinamente la mujer fue quedando relegada a la permanencia en el hogar, realizando labores que correspondían exclusivamente con el cuidado de la casa y la prole. De esta forma, fue segregada y su trabajo se constituyó en el cimiento económico invisible de la sociedad (Ibíd., p.13). Al opacar su trabajo, comienza a surgir la creencia (sostenida a día de hoy por algunos

grupos) de que estas labores le corresponden de forma natural (característica sexual) y, por tanto, quedan fuera de las actividades consideradas “trabajo” como tal. La mujer no pelea en batallas, no navega ni descubre nuevos territorios, no explora, no tiene permitido atravesar los límites de su hogar y, así, expandirse, como naturalmente lo hacen los hombres. También es importante señalar que, a partir de la diferenciación sexual de los roles y labores, “el trabajo del hombre cristalizó a través de los diferentes modos de producción en objetos económicamente visibles, destinados a crear riqueza al entrar en el proceso del intercambio” (Ibíd.). Existe aquí lo que se conoce como división biológica del trabajo, caracterizada, entre otros aspectos, por asignar a cada persona, en razón de su distinción sexual, actividades que le son propias y excluyentes y “se le ha relacionado con la posesión y con la carencia de cualidades físicas, intelectuales, emocionales y con destrezas específicas para cada sexo” (Lagarde, 2005, p.113), proponiéndose como inmutables, racionales, justas, etc., siendo estas divisiones “consensualizadas como naturales o como creaciones divinas, teniendo como función teleológica justificar la representación simbólica de poderes inalterables” (Ibíd., p.115). Finalmente se insta la idea de que la labor más importante de la mujer es su rol de reproductora, no siendo este reconocido como trabajo porque es una función connatural, que le viene dada por naturaleza y por ende, no es una actividad que pueda construirse o perfeccionarse. De esta unión indiscutida de la mujer con la naturaleza se deduce que si su trabajo no existe como separación creativa de esta última, entonces solo una parte de la humanidad evoluciona socialmente: los hombres, mientras que la otra, las mujeres, permanecen sin evolucionar precisamente por estar ligadas a la naturaleza (Ibíd., p.116).

Sabemos que hubo excepciones en cuanto a la realización de algunas labores, pero fueron solo eso, y en consecuencia, no marcaron ninguna pauta de continuidad; de hecho, algunas mujeres que se atrevieron a realizar labores que trascendían el rol asignado al hogar, fueron duramente castigadas y sancionadas por la sociedad, ya que constituían un peligro para el funcionamiento del sistema. Un ejemplo de esto fue Hipatia de Alejandría (355 d.C. - 416 d.C.), filósofa y maestra

griega, quien fuera asesinada mediante lapidación por atreverse a profundizar en el campo del conocimiento. Porque hubo épocas en que era peligroso o demoníaco que una mujer pensara, fuese aventurera o sabia y, peor aún, que lo fuera más que los hombres que la rodeaban. Por ello, se ve obligatoria e indefectiblemente relegada a un solo lugar:

A la mujer, encargada de las minucias de la cotidianidad, no le fue posible tener un proyecto, ejercer una acción, una obsesión, que fuera más allá de su papel, pues permanentemente era interrumpida e impedida por las necesidades de los demás: los hijos, el hombre, las exigencias domésticas. (Basaglia, 1986, p.131)

Los trabajos del hombre y la mujer se dividen desde muy temprano en la historia de la humanidad, quedando, tal como se ha señalado, los asignados a esta última, circunscritos al ámbito doméstico. La mujer vive y trabaja en función de otros, para satisfacer las necesidades de otros:

Sin remuneración salarial, ella trabaja en la preservación y en la transformación vital y cotidiana de los otros. Ideológicamente su trabajo aparece como un intercambio entre cónyuges (por amor o por obligación terrena o divina) y entre madre e hijos (por instinto maternal): ella cuida a los otros, ella sostiene a su prole. (Lagarde, 2005, p.131)

De esto deviene el fenómeno de la doble enajenación del trabajo, pues el producto de su este no le pertenece y tampoco es reconocido, porque no es considerado más que devenir natural, Lagarde al respecto afirma que el trabajo de la mujer es visto como “algo que ocurre de manera irrenunciable y de lo que ella no es responsable” (Ibíd., p.133).

Finalmente, esto deriva en el hecho de que exista una prohibición ideológica de concebir a la mujer como trabajadora, de llamar a sus actividades trabajo y a relacionarse con ella a partir de la cultura (Ibíd., p.117), ya que otorgarle este status trastoca la tradición que le asigna su anclaje a la naturaleza, para implantarla en un territorio que solo le corresponde al hombre. Pero si se mira bien la historia, la mujer nunca ha estado ausente de la actividad laboral como tal. Que se pretenda convertir

en invisible su trabajo a través de una postura ideológica es muy distinto a decir que dicho trabajo no existe o que es de data muy reciente:

Las mujeres se han incorporado a espacios de producción y trabajo de los que luego fueron arrancadas. Ideológicamente, sin embargo, se construye la idea de que las mujeres son ajenas a la máquina, a la fábrica, a la producción. Nada más falso. Las mujeres siempre han trabajado productivamente. (Nash (1982), en Lagarde p.135)

En base a lo anteriormente expuesto, se advierte la pretensión de instalar una especie de “antagonismo social entre mujer y trabajo” (Ibíd., p.136), dada por determinados grupos sociales que erigen como modelo ideal de femineidad a cierto tipo de constructo que cumple con requisitos específicos, entre los que se encuentran permanecer siempre en casa, pendiente de su prole y del esposo:

La familia se identificó como el ámbito por excelencia de la opresión femenina, porque en su seno se construye la identidad de género en el proceso de socialización y se produce la división sexual del trabajo, porque las madres-esposas-amas de casa suelen ocuparse del trabajo doméstico (trabajo dedicado a la producción de la persona misma, de la mano de obra, que no se considera trabajo productivo porque no está remunerado y carece de valor) incluso cuando tienen trabajos asalariados en el mercado laboral, es decir, una doble jornada laboral. (Golubov, 2017, p.15)

Esta especie de escisión entre trabajo y mujer es integrada culturalmente por ellas mismas, sintiendo que existe discordancia entre el hecho de mantener un trabajo y sus aspiraciones de casarse y formar una familia. Así, ellas se ven de forma clara como esposas y madres, pero no como trabajadoras; esa parte de su identidad no es una aspiración, se da más bien por necesidad, siendo esta última superada cuando llega un varón que las toma por esposas y las “saca” del mundo laboral, para “instalarlas” en un hogar que pronto será habitado por sus hijos.

Llegado el momento en el que se vuelve más común y no tan mal visto que las mujeres trabajen fuera de casa, lo que sucede es que mientras ellas permanecen solteras trabajan. Pero, finalmente, la gran mayoría solo se mantienen activas

laboralmente hasta que se casan. Luego de eso, gran parte se dedica al cuidado de los hijos y del hogar, y las que continúan trabajando, lo hacen porque es absolutamente necesario para mantener su hogar, pero eso las hace cargar con una doble jornada: la de su trabajo “puertas afuera” y el trabajo que les espera dentro del hogar, del que siguen siendo las responsables absolutas, pues en ningún momento, por mucho que puedan tener una jornada remunerada, se desprenden de su papel de madres, esposas y cuidadoras de la casa. De esta manera, la mujer permanece encerrada en su condición de vasalla (De Beauvoir, 2015, p. 675) y la jornada que sostienen, por ejemplo, al interior de una fábrica, no las dispensa de las servidumbres del hogar (Ibíd., p. 676).

Es imposible negar que “gracias al trabajo la mujer ha franqueado en gran parte la distancia que la separaba del varón; únicamente el trabajo es el que puede garantizarle una libertad concreta” (Ibíd., p. 675). Es así, básicamente, porque al poder sostenerse a sí misma no debe obediencia ni sumisión, al encargarse de su manutención, se ve libre de la opresión del que la mantiene económicamente y, más aún, “el trabajo es uno de los ejes de la antropología que permite aprehender a la mujer en su dimensión histórica, como ser humano” (Lagarde, 2005, p.111). Es en esta actividad en la que manifiesta agencia histórica y deviene en sujeto, ya no como objeto anclado al devenir de otro. Pero es complejo que pueda traspasar el umbral del hogar para poder desempeñar una labor distinta; su papel está tan señalado en la sociedad que no solo basta con que tenga la oportunidad y la voluntad de dedicarse a una labor distinta de ser esposa y/o cuidadora:

A fines del siglo XIX y hasta mediados del siglo XX, en América Latina a las mujeres que realizaban actividades fuera del hogar se las percibía como desviadas de la unidad familiar, considerando que la familia se identificaba con el bien nacional, a las mujeres que salían de la esfera privada y se desplazaban hacia el dominio público se las consideraba como efectuando un sabotaje a la unidad doméstica, promoviendo actividades contrarias a los intereses del estado. (Stuven y Fermandois, 2013, p.253)

Esto muestra la compleja realidad de la época: algo que a día de hoy se da por sentado, como es la posibilidad de que una mujer pueda tener un trabajo remunerado fuera de su hogar, hasta hace no muchos años atrás era considerado como un atentado contra el Estado y su estructura. Visto de esa manera, al decidir trabajar fuera del hogar, una mujer se echaba una carga pesada sobre sus hombros, ya que debía enfrentar un enorme cuestionamiento social. La esfera pública sigue siendo terreno exclusivo de los hombres, ya que ellos redactan el ordenamiento jurídico; son ellos los que se encargan de mover los engranajes de la sociedad a través de sus oficios, técnica y conocimientos, relegándolas al ámbito intramuros del hogar, pues fuera de él no hay espacio para ellas. Así, podemos ver que:

Vetadas del acceso a la autoridad, el prestigio y los valores culturales propios de la esfera pública, las mujeres se constituyeron históricamente, a nivel imaginario, como lo radicalmente diferente a los asuntos públicos. Ser mujer, profesional e independiente no era parte de dicha norma. (Ibíd., p. 254)

Lo anterior es una breve descripción de cómo ha sido el tránsito histórico de la mujer en el ámbito del trabajo, desde épocas pretéritas en las que el hombre desconocía que podía, mediante su propia mano, plantar en la tierra y luego cosechar sus frutos. Es necesario recalcar que en realidad, la mujer jamás ha estado ausente del ámbito laboral; muy por el contrario, sin su trabajo habría sido imposible construir las estructuras sociales que prevalecieron después. Lamentablemente, llegamos a un punto en que nos encontramos con que la participación de la mujer ha sido negada y borrada de la historia, siendo reemplazada por un ideal limitado que disocia el trabajo de lo que es ser mujer, bajo una mirada sesgada y con la intención de mutilar la personalidad femenina para relegarla a una silenciosa permanencia en el hogar, sin voz ni presencia en su propio devenir histórico. Se pretendió por largas épocas, recluirla entre los muros del *oikos*, enseñándole desde la más tierna infancia que esa era su más grande misión y que desviarse de ese camino era también perder su propia esencia como persona. Afortunadamente el paso de los años trajo consigo voces que se alzaron y luchas que dieron sus frutos y que a día de hoy pueden ser apreciadas en distintas

esferas y áreas de conocimiento. Es verdad que esta invisibilización de la presencia femenina en el ámbito del trabajo aún es muy marcada en varios espacios, y hablar de la brecha salarial sería profundizar en otro tema tan extenso como presente, pero ese no es el objetivo de este trabajo. Por otro lado, es posible decir que prácticamente no quedan espacios que no cuenten con presencia femenina, lo que nos lleva a afirmar que están tomando su historia en sus propias manos, aunque falta mucho aún para que esto sea regla general, pero el quiebre de los cánones tradicionales es irreversible. Es innegable que la invisibilidad y el silencio que durante tanto tiempo fueron la condena de tantas mujeres hoy están dando paso a las voces que se elevan, junto a las manos y mentes que desean hacer tan visible y tangible su trabajo como lo haría cualquier ser humano que desea dejar impronta de su existencia, por muy pequeña que pueda ser, pues cuando se habla de la contribución que un ser humano desea hacer para su crecimiento, no existen pasos que sean insignificantes.

2.3 Mujer y Matrimonio

En los apartados de educación y trabajo, intentamos abordar de forma sucinta la invisibilización a la que durante siglos ha estado sometida la mujer, a la que de forma sistemática, sesgada y deliberada se le ha negado la posibilidad de crecimiento y formación intelectual desde su infancia y también se la ha anulado como trabajadora al no permitírsele durante mucho tiempo poder especializarse en las distintas áreas del saber o no dejarla desarrollar trabajos más allá de los límites de su hogar. El hecho de apartar a la mujer de aquellos aspectos tiene como principal objetivo conducirla por un solo derrotero, que se señala como su único destino y su máximo objetivo e ideal: el matrimonio, definido como “la unión de hombre y mujer, concertada mediante ciertos ritos o formalidades legales, para establecer y mantener una comunidad de vida e intereses” (Real Academia Española, s.f., def.1). Otra definición para esta palabra aplica específicamente para una religión: “En el catolicismo, sacramento por el cual el hombre y la mujer se vinculan perpetuamente con arreglo a las prescripciones de la Iglesia” (Ibíd., def. 4).

Recogemos esta última definición porque sabemos que el matrimonio no es una unión que se da exclusivamente en la religión católica, pero, para efectos de esta investigación, es la que nos resulta atingente abordar.

Tomando en cuenta el contexto histórico en el que se publica la novela *La última niebla* (primera mitad del siglo XX, año 1935) y que la historia gira en torno a la vida de una mujer casada, nos encontramos con que en esta época, desde muy pequeñas, a las mujeres se les enseña a ser obedientes, sumisas, silenciosas, modestas y se les inculca que, llegada cierta edad, deben contraer matrimonio y formar una familia:

Como institución, la maternidad está enclavada en un ámbito más amplio de instituciones: el matrimonio y la familia. La maternidad no debe ser vivida en pareja temporal o en soledad, sino en el matrimonio. La mujer solo puede tener relaciones eróticas coitales en el matrimonio y solo puede ser madre en el matrimonio. (Lagarde, 2005, p. 443)

Las mujeres se preparan para esto durante su corta adolescencia y es con lo que “sueñan”, y aunque no lo sueñen, en la mayoría de los casos, es su único destino, porque así ya está decidido por sus padres.

El destino que la sociedad propone tradicionalmente a la mujer es el matrimonio. La mayor parte de las mujeres, todavía hoy, están casadas, lo han estado, se disponen a estarlo o sufren por no estarlo. La soltera se define con relación al matrimonio. (De Beauvoir, 2015, p. 373)

Para conformar una familia es necesario que un hombre y una mujer, en primer lugar, contraigan matrimonio. Esta es la unión socialmente aceptada porque está bendecida por Dios, de manera que todo lo que fructifique de esa relación cuenta con el beneplácito del Señor. Por supuesto, este vínculo tiene un carácter sagrado y, por tanto, es indisoluble y eterno, pues se “entiende que en el sacramento del matrimonio se contienen necesariamente unidad e indisolubilidad como realización de la fidelidad del hombre hacia Dios, así, el matrimonio cristiano expresa el carácter definitivo e irrevocable del sí divino en la definitividad e

irrevocabilidad del sí humano” (Larrabe, 1986, p. 33). Una vez que se establece este vínculo, no existe posibilidad alguna de deshacerlo.

La personificación que la Iglesia hace del matrimonio superpone la imagen de Dios con la del esposo y la de la mujer con su pueblo amado o con su Iglesia. Así, “Yahvé asume para sí el título de Esposo para lograr una mayor educación en el amor por parte de los esposos” (Ibíd., p. 23) -no es necesario preguntar por qué la mujer no es Dios, ya que quien comete las infidelidades y quien es débil es el pueblo o la iglesia misma-. El divorcio o la ruptura del vínculo matrimonial se vuelve un tema tabú, pues se hace referencia a quebrantar un vínculo con el mismísimo Dios (lo cual vale para hombres y mujeres) y a su vez “querer unir en nuevo matrimonio a divorciados, sería semejante a pensar que Dios no es fiel ni constante en su amor a la humanidad” (Ibíd., p. 64). Si bien es cierto, existe lo que se llama *nulidad eclesiástica*, es una opción engorrosa y burocrática, sin mencionar el estigma que deben arrastrar quienes anulan su matrimonio.

En los cuentos de hadas (que tradicionalmente se leían a las niñas), se solía cerrar la historia con la infaltable sentencia de “*y vivieron felices para siempre*”, luego de que los personajes (una sufrida y bondadosa joven y un noble príncipe que llega a rescatarla de sus penurias) se casan, pero la realidad es que luego del “*sí, acepto*” que dan los contrayentes para hacer efectivo el contrato de unión es cuando recién comienza la historia. Y de hecho, la palabra contrato no se utiliza en absoluto, tal vez porque le resta romanticismo a un acto que pretende representar la sublimación del amor entre un hombre y una mujer, pero que fríamente visto es eso: un contrato que establece colaboración mutua entre ambos cónyuges. Vistas así las cosas, podría asumirse que el establecimiento de este vínculo jurídico posibilita la igualdad en cooperación y derechos para quienes realizan esta unión, pero eso no es así, pues es imposible dejar de lado que:

El matrimonio siempre se ha presentado de manera radicalmente opuesta para el hombre y para la mujer. Los dos sexos son necesarios el uno para el otro, pero esa necesidad jamás ha engendrado reciprocidad entre ellos; nunca han constituido las mujeres una casta que

estableciese intercambios y contratos con la casta masculina en pie de igualdad. La mujer siempre ha sido dada en matrimonio a unos hombres por otros hombres. (De Beauvoir, 2015, p. 374)

Así, el matrimonio no parte como una aspiración absoluta y voluntariamente escogida por las mujeres, por el contrario, en el ámbito burgués, es muy común que sea un arreglo entre las familias de los novios, con la intención de acrecentar sus fortunas mediante una especie de fusión de las mismas gracias a la unión de sus respectivos hijos:

Para las jóvenes, el matrimonio es el único medio de integrarse en la colectividad y si se quedan solteras, son consideradas socialmente como desechos. Por eso las madres han buscado siempre con tanto ahínco casar a sus hijas. En el seno de la burguesía, apenas eran consultadas [las jóvenes]. Se las ofrecía a eventuales pretendientes en el curso de entrevistas. (Ibíd., p. 375)

A pesar de que este destino (el matrimonio) sí se les ofrece a las mujeres sin ambages y con la absoluta seguridad de que ellas lo quieren para sí mismas sin dificultades (a diferencia de una educación formal especializada o un trabajo remunerado), se sigue haciendo presente la pasividad y la imposibilidad de elección a la que se ven sometidas. En la mayoría de los casos, casarse no es un acto libre, sino una imposición guiada por rígidas normas sociales que básicamente coercionan a las jóvenes para que busquen contraer matrimonio, porque para ellas no hay más sitio en la sociedad que como esposas y madres. De esta forma, aunque una mujer pudiera mantenerse soltera por voluntad, igualmente no tendría un lugar en su círculo, ya que al no cumplir con lo que se espera de ella, sería aislada por no adecuarse a la norma imperante. Por el contrario, como los varones sí tienen un lugar asegurado en la vida pública (y este lugar no depende de la construcción de una familia), son más libres de escoger; pueden dilatar su decisión de contraer matrimonio o, inclusive, aun si decidieran permanecer solteros, no serán vistos como desechos que nadie escogió ni tampoco serán aislados de ningún lado. Entonces es fácil observar, una vez más, quiénes tienen todo que perder si no se aseguran un matrimonio; para la mujer esto simboliza un rito de pasaje, desde la

niñez y la pertenencia al hogar paterno, a la adultez y la pertenencia al hogar del esposo, con ella cuidándolo y dándole descendencia; ella deja de ser “señorita”, para convertirse en “señora”. De ser, en primera instancia, “la niña” del hogar, pasa a ser una carga vergonzante si nunca piden su mano. En cambio, la posición del hombre jamás varía, independiente de si está soltero o contrae matrimonio, jamás deja de ser “señor”:

Así pues, la joven aparece como absolutamente pasiva; sus padres *la casan, la dan* en matrimonio. Los muchachos *se casan, toman* a la mujer [en matrimonio]. Buscan en el matrimonio una expansión, una confirmación de su existencia, pero no el derecho mismo de existir, es una carga que asumen libremente. Por consiguiente, pueden interrogarse sobre sus ventajas y sus inconvenientes, [...] para ellos no es más que un modo de vivir, no un destino, les está permitido preferir la soledad del celibato; algunos se casan tarde o no se casan. (Ibíd., p.377)

Es así como el camino del matrimonio se perfila en la vida de las mujeres desde una edad muy temprana y se toma como la única vía legítima que pueden escoger para dedicar su vida. A esto se le añade el hecho de ser presentado como el único destino pleno de felicidad y realización que le corresponde, de forma absoluta e indiscutida.

2.4 Mujer, hogar, familia y mito de la felicidad eterna

Si la condición para que una mujer pueda tener hijos es que esté casada, el requisito para que pueda casarse es que sea virgen, que no *haya conocido varón*, emulando así el estado de *pureza* de la única figura femenina destacada en el imaginario de la religión católica: la Virgen María.

Al hombre se supone que se le exige lo mismo, pero la normativa con él es bastante más laxa, ya que no se castiga que tenga experiencia en el ámbito sexual. En realidad esta normativa no es punitiva con ellos por una sencilla razón: es imposible que queden “embarazados” (biológicamente); en cambio, la mujer virgen garantiza que los hijos que nacerán de ella serán de su esposo. Queda establecido,

de esta manera, que “las mujeres que se casan embarazadas violan el tabú de la virginidad: atentan contra la norma que regula las relaciones de progeneración, su atentado es a la sociedad y al hombre mismo” (Lagarde, 2005, p. 440). De este punto deriva también la monogamia obligatoria, que es el primer mandato que establece el matrimonio, denominado también *voto de fidelidad*, y que tiene la misma finalidad que la imposición de la virginidad femenina antes de contraer matrimonio; es decir, garantizar que los hijos que gesta la esposa son legítimamente de su esposo, asunto de capital importancia (sobre todo si hacemos el ejercicio de remontarnos a una época en la que no había forma de comprobar la paternidad) teniendo en cuenta lo que la progeneración representa a nivel social: descendencia, posición social, heredad, entre otros. De esta manera se establece que solo la monogamia (femenina) garantiza la legitimidad de los hijos:

Solo la monogamia de la mujer, es decir, la exclusividad erótica que conduce directamente a la exclusividad conyugal procreadora, asegura al hombre social y jurídicamente la progeneración. De ahí la necesidad de establecer certeramente la filiación de los hijos de la mujer, es decir, la necesidad de transformar la ignorancia en certidumbre originada en el pacto jurídico, al convertir a los hijos de la progeneradora en los hijos de su cónyuge; así se establece la obligatoriedad de la monogamia femenina. (Ibíd., p. 441)

La prole que es aportada al matrimonio será la que conforme legítimamente el núcleo familiar y su cuidado será la tarea principal de la esposa y madre. En el cuidado de los hijos y del hogar radica su entera felicidad, pues esa es la labor que por naturaleza le está destinada y para la que la religión asegura que la mujer tiene una vocación divina, junto con la de ser esposa:

Se canta la gran ayuda que supone la mujer virtuosa, fiel, trabajadora, buena administradora de la casa, la que cumple sus deberes de esposa y madre con inteligencia y fortaleza. Una mujer así vale más que las perlas, es la joya de su marido y es el más feliz de los esposos quien posee una esposa buena, bella, agradable. (Larrabe, 1986, p. 27)

Es patente lo que la Iglesia espera de la mujer: un número importante de virtudes que en general no son exigidas al esposo, o por lo visto son menos abrumadoras que las que se le piden a ella.

Ya hemos hablado de la invisibilización del trabajo doméstico, que es desempeñado por las mujeres, muy especialmente por aquellas que son madres y esposas. La posibilidad y el deber que tienen los hombres de tener una vida laboral fuera de casa para poder llevar el sustento a la misma les ha permitido menospreciar el trabajo que las mujeres desempeñan allí: por un lado porque ignoran el gran esfuerzo físico y mental que este conlleva y, por otro lado, porque la mujer, al verse imposibilitada de vender su fuerza de trabajo (a su esposo), no puede calcular el valor monetario de estas labores (lo más cercano a ser un ama de casa remunerada es ser asesora del hogar, en dicha situación sí existe un contrato laboral de por medio y una venta de fuerza de trabajo). De esta manera, la labor efectuada por la mujer que es ama de casa queda relegada a una actividad que ella desarrolla “por naturaleza” y que, debido a esa cualidad, no puede ser considerada como trabajo, pues para eso nació. A pesar de lo anterior, Pateman (1995) comenta: “El contrato de matrimonio también es un tipo de contrato de trabajo. Ser esposa conlleva ser ama de casa, es decir, que una esposa es alguien que trabaja para su esposo en el hogar marital” (p.163).

Visto desde esta perspectiva, el trabajo de las madres y esposas pierde en gran medida la aureola de santidad y luminosa virtud que pretende otorgarle con tan bella retórica la Iglesia y queda expuesto sencillamente como un trabajo más, que requiere responsabilidad, esfuerzo y planificación y que, por supuesto, implica desgaste y cansancio por parte de quien lo ejecuta (la mujer), lo que puede conllevar a distintas sensaciones y sentimientos de frustración, insatisfacción, fatiga y hastío por parte de las mujeres amas de casa, pero estos sentimientos son acallados por ellas mismas: hablar de ellos es censurado, pues la mujer debe, en primer lugar, estar agradecida de haber sido escogida por un varón para formar su propia familia y su hogar; ese es su trabajo, la misión que le corresponde por naturaleza y aunque

la queja sea justificada, está prohibida, pues sería tanto como poner en duda el funcionamiento natural de un entramado social que así se ha sostenido históricamente. Pero el cuestionamiento que pueda generar la inconformidad con esta vida férreamente determinada es legítimo, pues ella también cuenta como ser existente en la historia, y el confinamiento en las cuatro paredes del hogar se siente quizás demasiado agobiante como para seguir limpiando y criando con una perenne sonrisa en los labios:

En verdad, toda existencia humana es trascendencia e inmanencia a la vez; para superarse exige conservarse, para lanzarse hacia el porvenir necesita integrar el pasado y, sin dejar de comunicarse con otro, debe confirmarse en sí misma. Estos dos momentos están implícitos en todo movimiento vivo: al *hombre*, el matrimonio, le permite precisamente la feliz síntesis de ambos; en su trabajo, en su vida política, conoce el *cambio*, el *progreso*, experimenta su dispersión a través del tiempo y el universo; y cuando está cansado de ese vagabundeo, funda un hogar, se fija en un lugar, se ancla en el mundo; por la noche, se recoge en la casa donde su mujer cuida de los muebles y de los niños, del pasado que ella almacena. Pero ella no tiene más tarea que *mantener* y *conservar* la vida en su pura e idéntica generalidad; ella perpetúa la especie inmutable, asegura el ritmo *igual* de las jornadas y la permanencia del hogar, cuyas puertas mantiene cerradas; no se le otorga ninguna influencia directa sobre el porvenir ni sobre el universo; no se supera hacia la colectividad si no por mediación del marido. (De Beauvoir, 2015, p. 378)

A su vez, Pateman (1995) recalca que las relaciones que se mantienen en la esfera privada del hogar (esposo-esposa) son por naturaleza desiguales (p.164), lo que se convierte en asimetría hacia la esposa y la consiguiente subordinación que encuentra la mujer al interior del matrimonio. De esto se deduce que la esposa estará inmersa en un ambiente de dependencia hacia su marido, de hecho, es lo que se espera pues “ser esposa es ser sierva conyugal en la reproducción. La obediencia, la sujeción y la pertenencia -ser de-, caracterizan políticamente a la esposa a partir de su dependencia vital del esposo” (Lagarde, 2005, p.445).

Ligado a lo anterior, también nos encontramos con el concepto de felicidad, el que, en primera instancia, nace precisamente del hecho de contraer matrimonio,

del que surgen los hijos y la consiguiente fundación de un hogar cuyo pilar fundamental es el esposo que lo sostiene, secundado por la mujer que lo cuida. Así nace el mito del *matrimonio con final feliz* en el ideario popular, la imagen se enraíza con bastante fuerza en la cultura y permea con facilidad la mente de gran cantidad de mujeres, adoctrinadas por la religión, que engrandece y santifica esta labor y que también es acicateada por productos culturales como las novelas de amor. En consecuencia, se implanta la noción de que las mujeres deben estar dichosas por ser pedidas en matrimonio, pues eso las libera de manera definitiva de ser consideradas *cargas para sus familias y desechos sociales* (la solterona representa, por excelencia, a la mujer que ha fracasado en la vida) y cumplen, como *Dios manda*, con la misión que les está reservada desde antes de nacer. Lo complejo surge cuando se ha concretado el matrimonio y comienzan a nacer los hijos, porque las mujeres que se han arrojado a la *aventura* del matrimonio estando intoxicadas del cuento color de rosas, se encuentran contra un muro de trabajo duro, aislamiento, soledad y rutina, que a medida que pasa el tiempo, no hace sino aumentar:

La mayoría de las mujeres que han seguido el camino que les indicaba el mito [del matrimonio con final feliz] declaran ser felices a pesar de las dificultades cotidianas, como acto de fe, y continúan asegurándolo aunque los hechos lo contradigan flagrantemente, pues confesar su desengaño equivaldría a reconocer su fracaso y tener que abandonar el empeño. Nunca se les ocurre buscar la causa de su infelicidad en el propio mito. (Greer, 2019, p.306)

Sabemos que el concepto de felicidad mencionado antes es muy amplio y puede ser interpretado de múltiples maneras. Hay tantas formas de concebir la felicidad como individuos en su búsqueda, pero a nivel social nos encontramos con que para la mujer el ser feliz, radica en el matrimonio y los hijos, quedando fuera cualquier otra aspiración que pudiera ser asociada a este estado. Como hemos podido apreciar, esto nos muestra que no solo en el trabajo existe la división por sexos, sino también a la búsqueda de la felicidad y plenitud se le ha otorgado esa

división, dictaminando, como siempre, un camino único para la mujer, en donde debe estar supeditada a otros:

La felicidad es también genérica: las mujeres en particular deben encontrar la plenitud, deben ser felices como madresposas [sic], en el espacio de la familia, de la conyugalidad y de la maternidad. Cualquier otra búsqueda es reprobada, como se reprueba también la infelicidad conyugal y maternal. (Lagarde, 2005, p. 439)

El designio insoslayable del matrimonio y la maternidad se transforman así no solamente en un deber destinado de antemano, también se convierten en la única llave de la que, presuntamente, la mujer dispone para alcanzar su felicidad, lo que hace que este paso se vuelva difícil de despreciar en el caso de ellas, y más aún, se transforma en una especie de mordaza que impide transparentar, si así es el caso, que el matrimonio y los hijos no son siempre fuente de dicha y plenitud. Aquí se aprecia también el aspecto de sufriente silenciosa atribuido como virtud a la mujer, que debe silenciarse a sí misma en medio de su dolor, porque si algo está mal es por su culpa, es su responsabilidad, pues “la infelicidad femenina es considerada producto de la incapacidad personal de la mujer y, consecuentemente, ella es culpabilizada por ser infeliz. No solo no le está permitido elegir su destino, pues ya viene “dado” por su naturaleza (femenina), sino que además le está vedado quejarse si no es dichosa al transitar el camino que le fue impuesto y, por si fuera poco, es ella y nadie más quien tiene la culpa de esa infelicidad y ella lo cree así. Como ha sido mencionado antes, el hecho, además, de que se le inculque desde muy temprana edad que su felicidad la espera cuando se case y forme una familia hace que ella misma identifique desde ese entonces su felicidad con una sola cosa: el amor. “Así el contenido de la felicidad de las mujeres es la experiencia amorosa, y es evidente que el sentido de la vida de la mayoría de ellas es la realización del amor” (Ibíd., p.440). Vistas las cosas de esta manera, lo que la sociedad les reserva tradicionalmente no es muy prometedor. Es posible que muchas mujeres anhelaran de forma real este rol y es posible también que fueran felices haciéndose cargo de lo que les estaba predestinado (con altos y bajos), pero también es plausible que muchas otras se vieran forzadas a encarar este destino que no querían, pero frente

al que no tenían absolutamente ninguna alternativa. Y teniendo en cuenta cómo todo estaba organizado, la mujer que quisiera rechazar las escasas posibilidades que la vida y la sociedad le ofrecían, debía ser una persona valiente y arrojada, porque hacer algo así implicaba prácticamente renegar de la propia naturaleza y automarginarse a nivel social, familiar y genérico de lo que se consideraba como un deber sagrado.

No obstante la dura carga que implica lo dicho, hubo mujeres que, a pesar de no poder huir de las obligaciones impuestas por la sociedad, lograron desde “dentro” encontrar formas de establecer su propia resistencia personal. En los espacios resguardados que les estaban reservados, pudieron valerse de actos de resistencia a través de los que lanzaron discretos, pero decisivos mensajes en los que comunicaban que, si bien es cierto, aceptaban su destino con la cabeza gacha, porque se sintieron incapaces de rehusarse, eso no significaba que no existiera disconformidad, infelicidad o vacío, y que de una forma u otra, encontraron la manera de exponerlo al resto que las rodeaba, no solo con la intención de emitir una queja lastimera, sino más bien para comunicar que no eran meros instrumentos de los que otros podían hacer uso, a los que se les podía dar órdenes o de los que se podía disponer, si no para demostrar que tenían conciencia de sí mismas y derecho a aspirar a la felicidad y satisfacción, aunque todo lo que las rodeara estuviera diseñado precisamente para que no lograran alcanzar dichos objetivos.

3. La categoría de espacio en la novela

El espacio es un elemento relevante en nuestra investigación, por lo que se hace necesario profundizar un poco en su definición y función al interior de la novela. Si hablamos de espacio asociado a una obra, inmediatamente nos imaginamos *lugares*, ya sea abiertos o cerrados en donde los personajes se desenvuelven, realizan acciones o dicen cosas, se muestran de una u otra manera y, muchas veces, estos lugares son determinantes en cuanto al desarrollo de una trama. Bal (1990) hace una distinción entre *lugar* y *espacio*, definiendo al primero como:

“[Lo] que se relaciona con la forma física, que es medible matemáticamente y que se relaciona con las dimensiones espaciales, mientras que el segundo se aprecia cuando se establece una relación entre el personaje y el lugar, el espacio se genera a partir del punto de vista que le otorga el personaje al observarlo y reaccionar ante él”. (p.101)

A su vez, Bobes (1998) nos señala que “en principio, consideramos el espacio como el lugar físico donde están los objetos y los personajes y [...] puede constituirse en un elemento organizativo de la novela” (p.174). De lo anterior se desprende el hecho de que en una novela los personajes no están “flotando”, sino que interactúan en lugares bien definidos y que el espacio donde están situados está íntimamente ligado con la trama del relato, pudiendo incluso vincularse de manera profunda con ellos.

Aunque el espacio esté presente y sea descrito con profusión, siempre será el telón de fondo sobre el que se desarrollarán los personajes, a causa de las acciones que ellos lleven a cabo, este podría adquirir cierta notoriedad, pero “el espacio no se percibe a sí mismo sino en relación a los objetos que están en él” (Ibíd.). También, gracias a él se puede apreciar el dinamismo físico de quienes intervienen en la obra, es decir, si se trasladan de un lugar a otro, dentro de un espacio cerrado o si realizan viajes que involucran apariciones en sitios distantes. De esta manera “el espacio como categoría sintáctica suele apoyarse en el *viaje*, es decir, en el desplazamiento del héroe en el espacio” (Ibíd.).

Los espacios también contribuyen a la posibilidad de dar una lectura adicional a los seres que en ellos se sitúan y desenvuelven, pues pueden ser representaciones de los personajes mismos, pero que se encuentran expresadas de manera “oculta” y a las que solo se puede acceder realizando una lectura analítica:

El espacio se presenta en la novela como lugar y distancia donde está y se mueve el personaje y donde los objetos crean un ambiente que puede condicionar o reflejar el modo

de ser de los personajes, estableciendo una relación de tipo metonímico o metafórico. (Ibíd., p. 175)

El espacio queda subordinado al personaje, vale decir, es relevante en la medida en que ellos se desarrollen en él para avanzar en la trama. Es por eso que “el espacio se suele estudiar a partir del movimiento de los personajes y de los efectos que producen en el narrador o en los personajes mismos” (Ibíd.). Visto de esta forma, también es posible detectar que hay espacios que pueden modificar o intervenir el comportamiento de los héroes, siendo de alguna manera catalizadores que desencadenan determinadas acciones, para terminar desembocando en hechos que pueden resultar fundamentales para el desarrollo de la trama narrativa.

A partir de lo anterior, podemos concluir que los espacios no son únicamente escenarios planos en donde los personajes actúan, sino que también existe una conexión entre ellos, en donde podemos entender la presencia de un individuo en un lugar y no en otro, o el espacio mismo puede ser señalado como una extensión de determinado personaje, lo que puede ser advertido a través de las características que dichos espacios vayan presentando a lo largo del desarrollo de la novela.

3.1 Espacios en la narrativa de María Luisa Bombal

Como ya se ha señalado en apartados anteriores, durante mucho tiempo, hombres y mujeres tuvieron espacios de desarrollo vital absolutamente determinados; los espacios públicos para ellos y los espacios privados para ellas. En las novelas bombalianas esta distinción se retrata muy fielmente: en *La Amortajada*, Ana María, que sale de la casa de su padre para casarse y dirigirse a la casa de su marido, en donde deberá luchar de forma silenciosa contra el peso de haber estado destinada desde siempre a seguir un solo camino, con el dolor de saber que estar casada no le da ningún lugar de privilegio a nivel emocional en la vida su esposo y a comprender que los hombres no viven en torno al amor, como sí tienen que hacerlo las mujeres, mientras están recluidas en su hogar y ven crecer a los hijos y se ven envejecer a ellas mismas, lamentablemente este cúmulo de

cosas únicamente las entiende cuando acontece lo que ningún ser humano puede eludir: su muerte.

Yolanda, la misteriosa mujer que protagoniza *Las islas nuevas*, también está “guardada” en la estancia de la que es dueño su hermano. Confinada a vivir en soledad en medio de la pampa, observa cómo cada día los hombres intentan domar la naturaleza que tanto los cautiva y los atemoriza y extraña. Se suele también compararla con ese espacio natural, extraño y que escapa del control de los hombres, porque la mujer es naturaleza y, por tanto, debe ser siempre conquistada, doblegada por el hombre.

No podemos dejar de mencionar a la anónima protagonista de *La última niebla*, que recién casada llega a la casa de su esposo, en donde permanece la mayor parte del tiempo, teniendo una vida que transcurre entre el tedio y la rutina de un vivir sin sentido. Si logra salir de la casona matrimonial es para viajar al pueblo cercano, pero siempre acompañada por su esposo, nunca sola. Por el contrario él, en las primeras páginas de la novela, anuncia una repentina salida al pueblo, sin tener que dar ninguna clase de explicación ni mucho menos solicitar un permiso para hacerlo.

Brígida, la heroína del cuento *El árbol* una vez casada se va vivir también a la casa de su esposo y es allí donde contempla los días pasar. Su esposo es el que trabaja, por tanto, entra y sale de ahí a diario, pero ella no. Como buena esposa “de su casa” debe permanecer allí, pendiente de la llegada de su marido. Vivir bajo el alero de un hombre prácticamente indiferente hace que su aislamiento se acentúe y que pierda la noción de la realidad, desdibujada a través de las ramas del gomero que oculta las ventanas, cubriendo precisamente áreas de la casa que ella ocupa con regularidad.

En *La historia de María Griselda* (narración que a través de un personaje se interconecta con *La Amortajada*) se nos muestra un escenario ya conocido: la casa de campo matrimonial, en donde vive oculta la esposa, mujer de una belleza tildada

como sobrenatural. Alejada de todo, a causa de los celos e incomprensión de su esposo, no tiene acceso a una vida fuera de esa casa, salvo por los paseos que acostumbra dar en el bosque cercano.

En la historia de *Trenzas*, se nos muestra un par de hermanas que toman caminos separados: una en la casa de la ciudad y la otra en la casona del campo. Es cierto que ninguna se ve compelida a contraer un matrimonio que no desea, pero ambas deciden permanecer en casa, dedicarse a ella, de la manera que consideran necesaria, para finalmente terminar perdiéndolo todo sin haber encontrado un sentido real a sus vidas y ser solamente testigos de cómo van cambiando las cosas debido a factores externos a sus propias decisiones.

Como podemos apreciar, la narrativa de María Luisa Bombal está compuesta esencialmente de mujeres que tienen que seguir un destino inexorable, ya sea custodiadas en enormes casonas a las que son conducidas por esposos junto a los que no se augura ninguna clase de felicidad por distintos motivos: incomprensión, frialdad e ineptitud de ellos, por carencia de amor de ellas o, bien, porque ellas mismas han decidido que ese sea su destino. Nos encontramos así con mujeres que deben, en lo posible, tratar de hacer propios esos espacios, aunque desde un inicio se encuentren con todo tipo de hostilidades, pudiendo asistir también a los procesos en los que cada una se sumerge. Inequívoca es la observación que puede recogerse en algunas narraciones, en donde se hace patente la sensación de libertad y cierta placidez que acomete a las protagonistas cuando se encuentran envueltas en un ambiente natural, lejos de las opresivas cuatro paredes de la casona principal, espacio de naturaleza en donde no son agudamente observadas (o peor aún, ignoradas); no están obligadas a comportarse de ninguna forma en particular y pueden, de cierta forma, ser ellas mismas. El espacio natural de su entorno es el que, de cierta forma, les ofrece la libertad que al interior de las casonas que habitan se les arrebató. Es allí donde pueden abrir sus sentidos y contemplar todo lo que encuentran de manera abierta, sin los límites impuestos en el hogar del que se supone que son “las señoras”, pero en donde no pasan de ser una figura

decorativa de la que, a regañadientes o con angustia, se hacen cargo esposos tan cerrados de corazón que parecieran sentir que lidian con seres extraños, fácilmente despreciables o carentes de todo interés en lugar de ser capaces de mirar más allá y ver que frente a ellos tienen a mujeres para las que el acto de sentir y amar no representa la debilidad a la que ellos tanto temen.

La capacidad que muestran estas mujeres de unirse con tanta facilidad a la naturaleza concuerda, sin lugar a dudas, con la tradición que asocia a la mujer a aquello que es indómito, salvaje y que, por tanto, debe ser conquistado, pero más allá de esa observación, es posible encontrar detrás de ese contacto la visión libre de imposiciones que posee la mujer; ella no está encargada de conquistar ni doblegar nada ni a nadie, puede fundirse sin temor alguno con el agua, la tierra y la humedad frente a las que se encuentra porque no tiene que desafiar esos elementos, puede compenetrarse con ellos sin miedo a perderse, porque si bien, ha sido escindida por mandato del hombre, la naturaleza no la ha dividido, ni se le ha mostrado como algo a lo que temer. La mujer entiende que está fuera de todo lo que el hombre ha querido que quede marginada, pero también sabe que no está fuera de los elementos fundantes, porque la naturaleza no la ha excluido de ahí.

4. Concepto de resistencia

Para efectos de nuestra investigación se hace necesario establecer el significado de esta palabra, muy especialmente por cómo se presenta en la obra analizada. En primer lugar, si vamos al diccionario de la RAE y buscamos la palabra *resistencia*, nos indica ‘acción y efecto de resistir’ (Real Academia Española, s.f., def.1); si buscamos la palabra *resistir*, esta es definida como ‘tolerar, aguantar o sufrir’ (Ibíd. def. 1). Esta última acepción no se aleja del significado que nos interesa, pero para completarlo, debemos volver a la palabra inicial *resistencia* y mirar la entrada que señala: ‘Conjunto de las personas que, generalmente de forma clandestina, se oponen con distintos métodos a los invasores de un territorio o a una dictadura’ (Ibíd. def. 3). En esta definición encontramos, pues, términos como

“oponerse”, “clandestino” e “invasores” y hay otra entrada, que apunta de forma aún más acotada a la definición que buscamos: *resistencia pasiva*, que se define como ‘la renuencia a hacer o cumplir algo’ (Ibíd. def. 1). Es así como la palabra *resistencia* está muy familiarizada con la oposición en el aspecto político y social a través de la historia.

Como vemos, la resistencia de la que se habla anteriormente tiene un carácter “visible”, puesto que se habla de un grupo de personas que la efectúan con la intención de hacer evidente su descontento o disconformidad con determinadas situaciones.

Sin perjuicio de lo anterior, también es posible encontrar otros tipos de oposiciones, aquellas que se efectúan de forma individual o que son más bien “invisibles”, tal como lo explicita Josep María Esquirol (2015) al señalar que “podemos usar la palabra resistencia para referirnos [...] a la fortaleza que podemos tener y levantar ante los procesos de desintegración y de corrosión que provienen del entorno e incluso de nosotros mismos. Es entonces cuando la resistencia manifiesta un hondo movimiento de lo humano” (p.8). De esta manera, este autor propone la resistencia como una fortaleza que ayuda a soportar procesos que son nocivos para nosotros mismos (y que frecuentemente provienen de individuos o factores externos) y a través de ella se logra mantener cierta estabilidad. Es sabido que algunas veces el ser humano muestra resistencia ante ciertos eventos o factores porque existe, por ejemplo, inmadurez (es natural que un adolescente muestre resistencia ante la autoridad de sus padres), pero también es verdad que las personas muestran resistencia ante factores que saben que pueden afectar su forma de ser, identidad o integridad, y esta obedecería más bien a una forma de protección que a una forma de agresión. De hecho, Esquirol señala también que resistir “se trata de una acción en forma de reacción, de una defensa, más que de una ofensiva” (Ibíd., p.10). De lo anterior, es posible establecer que la resistencia surgirá a partir de una situación a la que podamos sentir como dañina o amenazante, y podrá ser abierta, pero la mayoría de las veces, será oculta o

defensiva, más que ofensiva. Al respecto, James Scott (2004) señala que “el acuerdo y la sumisión explícitos pueden prevalecer si se presenta una amenaza suficientemente contundente, pero crecerá la reactancia oculta” (p.124), lo que nos lleva a deducir que no importa si lo que causa daño o aflicción es más grande que el individuo mismo; de forma soterrada, igualmente se generará algún grado de resistencia cuya finalidad será la de otorgar una especie de vía de escape o brindará la oportunidad de apropiarse de un discurso que haga frente a lo que causa la incomodidad o el desacuerdo. A esto, Scott lo denomina *discurso oculto* y se identifica con la disidencia, desobediencia o resistencia hacia quien ostente el poder (p. 129). Como ya mencionamos, no será necesariamente un desafío abierto hacia quién muestre ese poder o autoridad, pues, según lo expuesto por Scott, “la discreción frente al poder exige que la parte del yo que esté dispuesta a responder o a replicar mantenga un bajo perfil, ese es el yo que se expresará en el ámbito más seguro del discurso oculto” (Ibíd.). Así se propone que también existen muestras de rebeldía o de resistencia que no necesariamente se manifiestan de forma abierta, que pueden (o deben) mantenerse en silencio y que, a pesar de ese silencio en el que quienes esgrimen estos actos se ven obligados a refugiarse para salvaguardar la integridad, la subversión se manifiesta de todas formas, se muestra una disconformidad y un descontento que no se hace patente de manera pública, pero que sí existe en el ámbito interno de quien se ve subyugado por esta inferioridad y que no necesariamente debe ser compartido. También puede presentarse como un acto individual, como lo expone Todorov (2013) al decir que “no es pues, necesario dirigirse realmente a otro: incluso el acto más personal, la toma de conciencia de sí, implica siempre ya a un interlocutor, una mirada ajena que se posa sobre nosotros” (p. 60). Es importante destacar que un acto de resistencia puede partir de uno mismo y para uno mismo.

Como se lee anteriormente, la toma de conciencia es una especie de “desdoblamiento” a nivel mental, pues requiere que “salgamos” de nosotros mismos para poder contemplarnos en la situación en la que nos encontramos y desde ahí se pose nuestra mirada sobre nosotros, para dar cabida a preguntas tales como:

¿por qué estoy aquí?, ¿es justo que yo viva así?, ¿por qué estoy por debajo de otros? El nacimiento del germen de la resistencia surge cuando el individuo que está subyugado se mira a sí mismo y comienza a interpelar su situación, interrogándose primero y dando paso a otras situaciones después. Los grupos humanos que primero vienen a la memoria al recordar situaciones de esa índole son los esclavos, que fueron sometidos por un grupo de poder, pero que, primero a escondidas, mostraron resistencia haciendo sobrevivir sus tradiciones, manifestadas en sus creencias, danzas y en la transmisión oral de ese conocimiento, hasta que todo desembocó en rebeliones que condujeron a la abolición universal de ese sistema. Pero no es necesario retrotraerse hasta la época de la esclavitud para encontrarse con posturas desafiantes que existan de forma oculta como signos de protesta o resistencia; basta mirar no tan lejos en el tiempo ni en contexto social para encontrarse con diferentes grupos que han vivido distintos procesos de resistencia a raíz de la propia toma de conciencia acerca de sí mismos: homosexuales, afrodescendientes, minorías disidentes y mujeres, entre otros. Son grupos que a lo largo de la historia han debido enarbolar luchas contra sistemas de opresión, en donde todo parte desde la toma de conciencia, generando así resistencias.

Es la resistencia que ha ejercido el último grupo mencionado, el de las mujeres, el factor que concierne a esta investigación, oposición que ha quedado evidenciada de forma muy marcada en la literatura, que, de forma soterrada pero constante (y por medio de la pluma femenina), ha denunciado la situación de marginación y de abuso de la que ha sido víctima a través de la historia.

4.1 Resistencia al interior de la obra *La última niebla*

Decir que María Luisa Bombal era feminista es hallarse en las antípodas de lo que era su forma de pensar: “No me inspiró para nada el feminismo, porque nunca me importó. Además, no sentía que la mujer estaba subordinada, me parece que cada una siempre ha estado en sitio” (*Obras*, 2010, p. 286). Con estas declaraciones hechas por la escritora y recopiladas en un testimonio autobiográfico es posible

pensar de inmediato en echar por tierra toda interpretación que roce lo mínimamente feminista en sus escritos, pero no es posible obviar que sus novelas tratan de comunicar algo que era cierto y que se debía quedar detrás de las puertas de la vida privada; a pesar de que en esa época el matrimonio era el deber y destino al que por excelencia debía optar una mujer y la maternidad su más alta misión, esto no reportaba necesariamente felicidad ni plenitud; podían existir mujeres casadas que eran profundamente infelices y ni aun siendo madres ese dolor desaparecía. Y lo que hacía que el ojo lector de la época se desviara de esa temática era la belleza con la que Bombal revestía ese dolor y esa decepción; la calidad estética de esta escritora propiciaba que finalmente el estilo presente en sus obras se llevara la atención en lugar de las quejas y sufrimiento interno de las protagonistas de sus novelas.

La obra *La última niebla* se desarrolla principalmente en dos lugares: la casa del esposo y el estanque del bosque. El primero es el lugar en donde la heroína, una vez casada, debe irse a vivir y que se encuentra en medio de una hacienda, en un ambiente rural al cual los protagonistas acceden en las primeras páginas en medio de un clima frío y lluvioso. La recién casada no tarda en darse cuenta de que su matrimonio no está destinado a ser feliz, pero no existe para ella una salida que le permita escapar de esa situación. Cosa que sí consigue su cuñada Regina, a la que descubre junto a su amante un día que llegan a la hacienda en el contexto de una visita familiar, y en donde tenemos uno de los tres actos de resistencia que desarrollaremos en la presente investigación, efectuado en este caso, hacia la institución del matrimonio, sacramento indisoluble e inviolable, tal como se ha establecido anteriormente, que es quebrantado por esta mujer de oscuros cabellos que pareciera no temerle a nada. Tiempo después, es la misma protagonista de la obra quien se ve envuelta en una aventura similar, mientras deambula por la ciudad en una visita que realiza con su esposo a la casa de su suegra, teniendo un encuentro íntimo con un desconocido, pero el verdadero acto de resistencia ocurre cuando regresan a la casa del esposo y ella comienza a escribir sobre ese suceso, transgrediendo la intimidad misma de su habitación matrimonial, situándose, por

medio de la escritura, en un contexto que le reporta satisfacción y visibilidad, instancias que le son negadas por su entorno real.

El segundo, es el espacio natural del bosque perteneciente a la hacienda, específicamente un estanque en el que la protagonista suele bañarse y crear un espacio íntimo de autoexploración, en donde gracias al elemento acuático, logra conocerse a sí misma sin la intervención ajena del esposo. En este lugar se presenta otro acto de resistencia a través de la dinámica de autoconocimiento y exploración física individual que conducen a la experiencia autoerótica, imposible de pensar en el contexto de la intimidad matrimonial, ya que en este se da una escisión insalvable entre mujer esposa/mujer erótica, dado que la institución matrimonial prescribe que el contacto sexual debe servir exclusivamente a la reproducción, que conduce a la consolidación de la familia mediante el nacimiento de los hijos, dejando de lado la parte física y afectiva que conlleva la unión entre hombre y mujer. Además, la percepción misma de la naturaleza permite en la protagonista una profundización a nivel sensorial que le brinda la oportunidad de ahondar en su dinámica de observación tanto del entorno como de sí misma. Así, en estos dos espacios, convergen los tres actos de resistencia al interior de la novela.

5. La casa matrimonial

“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” (*Obras*, p.47). *La última niebla* comienza con estas dos líneas y de inmediato es posible intuir que a medida que se avance por sus páginas no habrá una historia feliz. De hecho, queda inmediatamente claro en la siguiente línea: “Mi prima y yo nos casamos esta mañana” (Ibíd.). Se nos presenta así la historia de un par de primos que se casan sin sentir amor el uno por el otro; “¿Para qué nos casamos? -Por casarnos-respondo” (Ibíd., p. 49). Y para iniciar la vida matrimonial, la mujer es llevada a vivir a la casa de su esposo, ubicada en una hacienda perdida entre la niebla. La obra

comienza mostrando de forma inmediata lo que era la costumbre rígida de la época para las mujeres: contraer matrimonio e irse a vivir junto al esposo, y, como en este caso, algunas veces la existencia del amor es obviada o vista como algo accesorio o circunstancial, sin mencionar el papel subordinado que a partir de ese punto comienza a ocupar la mujer.

Desde el momento en que los novios hacen ingreso a la casa, se muestra un espacio que en lugar de transmitir calidez y ser percibido como un auspicioso comienzo para los recién casados, deja ver un sitio frío, poco acogedor y húmedo, en el que la lluvia que los ha recibido penetra sin piedad en una casa vieja y desvencijada que resiste muy mal los embates de la naturaleza. Al respecto, Lucía Guerra (2012) señala:

En primer término, el frío que circunda la noche de bodas en inhóspitas habitaciones prefigura, por medio de signos de sugestión, la frialdad de las relaciones matrimoniales. El egoísmo y la ausencia de amor se expresan en la atmósfera de desolación creada por la confluencia de signos tales como el vendaval de la noche anterior, las rendijas de los techos por donde penetra el agua y el frío, el escalofrío de Daniel, las habitaciones heladas, la manta de vicuña que cubre a la protagonista y las rachas de lluvia que azotan la casa. (p. 61)

También podemos enfatizar que la frialdad se extiende al momento en que los esposos deben compartir el lecho matrimonial. La protagonista solamente expresa que sin saber cómo se desliza en el sueño y que al otro día ve a su lado un surco vacío (Ibíd., p. 50). Esta situación marca el presagio inequívoco de lo que será un matrimonio absolutamente carente de sentimientos de afecto del uno hacia el otro.

Respecto al símbolo de la casa, Jean Chevalier (1986) expresa lo siguiente: “La casa está en el centro del mundo, es el centro del universo” (p. 257) y en ese aspecto, concuerda con lo que vive la protagonista, pues a partir de ese momento, esta casa será su universo, ya que la tarea de la esposa consiste en cuidar del hogar que le es entregado por el esposo. Refiriéndose a este mismo símbolo, Juan

Eduardo Cirlot (1992) por su parte, sostiene que la casa representa la tradición (p. 120), coincidiendo nuevamente con la situación de la protagonista, que por haberse casado, debe mudarse junto a su esposo al hogar que este le entrega, perpetuando así la tradición del matrimonio y convivencia que dictan las normas de la época respecto a cómo deben hacer las cosas un esposo y su mujer:

La mujer al casarse, recibe como feudo una parcela del mundo; recibe, así mismo, garantías legales que la defienden contra los caprichos del hombre pero se convierte en su vasalla. El jefe de la comunidad económicamente es él y por tanto es él quien la encarna a los ojos de la sociedad. (De Beauvoir, 2015, p. 377)

Junto a lo anterior, Lucía Guerra (2012) complementa con lo siguiente: “Se destaca el espacio cerrado de la casa como un símbolo de la regulación social que anula la naturaleza misma de la condición femenina” (p. 65), estableciéndose así una simbólica invertida, en la que símbolos vistos desde el punto de vista masculino se oponen al ser contemplados desde una óptica femenina.

Al detenernos en la lectura de la novela, podemos apreciar que el matrimonio de estas dos personas efectivamente se ha concretado solamente para seguir una convención social. Además “la decisión de la protagonista de entrar en la institución del matrimonio, ha sido, en efecto, motivada por el deseo de evitar convertirse en una solterona, mujer que por no cumplir con los roles fundamentales de madre y esposa, pertenece a un sector marginal” (Guerra, 2012, p. 54). Los deberes de una esposa están férreamente demarcados y tanto hombres como mujeres lo saben: “¿Sabes que has tenido suerte al casarte conmigo?, ¿Te hubiera gustado ser una solterona arrugada, que teje para los pobres de la hacienda?, Ese es el porvenir que espera a tus hermanas” (*Obras*, p.49). A través de estos ácidos comentarios que Daniel le dirige a su esposa, le muestra no solo que debe sentirse agradecida de que él la haya tomado por esposa aunque entre ambos no exista ningún vínculo importante, sino que además le da a entender que la única meta favorable a la que puede optar una mujer no es otra más que casarse, porque de lo contrario envejecerá sola tal como sus hermanas (esta es la única vez que en la obra se

menciona la existencia de familiares directos de la protagonista, mujeres anónimas y solas, al igual que ella) sin otra alternativa que tejer para los más pobres de la hacienda, es decir, casada para servir a otros y solterona para continuar sirviendo a otros igualmente. Sin perjuicio de lo anterior, la fragilidad e inhabilidad de la mujer para bastarse a sí misma es algo que no se discute, de esta manera:

Se da por sentado que las mujeres tienen especial necesidad de sentirse seguras y protegidas por las comodidades de su casa y de recibir reiteradas garantías de que son amadas. Se considera que las mujeres que se niegan a casarse se exponen a la inseguridad, a una vejez desolada, a la pobreza y a la degradación. (Greer, 2019, p. 344)

A medida que la obra avanza es posible ir advirtiendo más detalles, el primero y más notorio de ellos es que Daniel es viudo y continúa amando a su esposa ya fallecida, recordando aquí una de las variantes del amor romántico que sostiene que “los grandes amores eran los que la muerte truncaba o los jamás disfrutados debido a algún otro impedimento” (Ibíd., p. 362) y de hecho, obliga a su nueva esposa a imitar en todo a su antigua mujer: “Mi marido me ha obligado después a recoger mis extravagantes cabellos; porque en todo debo esforzarme en imitar a su primera mujer, que, según él, era una mujer perfecta” (*Obras*, p. 52). Si nos detenemos en este pasaje en donde se habla por primera vez del cabello (símbolo recurrente en la novela bombaliana), salta a la vista que la cabellera es un elemento que aquí debe estar sujeto, amarrado, restringido en cuanto a su movimiento; no es casual que en la casa matrimonial sea donde la protagonista deba llevarlo así. Para Cirlot, los cabellos representan una manifestación energética, señalando: “la cabellera opulenta es una representación de la fuerza vital y de la alegría de vivir” (p.111) y la protagonista hace una mención bastante decidora al respecto cuando dice: “desato mis cabellos. Hubo un tiempo en que los llevé sueltos. Muy lacios y apegados a las sienes, brillaban como una seda fulgurante. Mi peinado se me antojaba entonces un casco guerrero” (*Obras*, p.51). Y a continuación añade: “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” (Ibíd., p. 52). La protagonista revela, a través de la conexión con su cabello que ella efectivamente

poseía una energía vital poderosa, manifestada a través del peculiar brillo que tenía su melena, que podía llevarla suelta, libre y sin atarla, pero eso se acaba una vez que se encuentra casada, pues sus cabellos deben quedar prisioneros en una apretada trenza y han comenzado a perder el tinte rojizo que tanto le gustaba.

La cabellera de la heroína denuncia de forma muy sutil ciertas cosas: ya no es un casco guerrero, pues ahora debe sujetarse sin gracia sobre su cabeza por medio de una trenza que además es la forma en que la esposa muerta llevaba su propio cabello y, para angustia de la protagonista, el fulgor rojizo que antes tenía se ha apagado. Así, por medio del símbolo del cabello, la mujer nos comunica que el matrimonio ha provocado en ella una especie de capitulación hacia la vida, llevándose, en primera instancia, su libertad y su alegría de vivir y, en segunda, ha cerrado las puertas a vivir con plenitud desde el punto de vista sensual, pues el brillo que describe la dueña de la cabellera es de color rojizo y al respecto, Cirlot señala que “los cabellos cobrizos tienen carácter venusino” (p.111). Esta falta de plenitud sensual viene dada por la ausencia de amor que ella y su esposo se profesan y por la consiguiente falta de interés que se dispensan el uno hacia el otro, lo que finalmente desemboca en la prácticamente nula vivencia de experiencias de tipo sensual en su vida.

Resulta bastante gravoso, además, el pequeño pasaje en el que la protagonista comenta que debe forzarse a pretender ser alguien que no es, y peor aún si se piensa en que debe imitar a una mujer muerta. Es mucho lo que se dice de este matrimonio tan vacío, pero que, favorecido por las convenciones de la época, es imposible pensar que naufrague, por lo menos no a la vista del resto de la sociedad, porque, de forma consensuada, a nivel social no se duda de que los matrimonios son contraídos por amor, y que por este bello sentimiento se establecen, dándoles la fortaleza de perdurar en el tiempo, como lo señala Greer:

El matrimonio sin amor es un anatema en nuestra cultura [occidental] y una vida sin amor resulta inimaginable. La mujer que permanece soltera por fuerza ha debido dejar escapar la

oportunidad, por perder a su hombre en la guerra o bien por dudar demasiado. Se considera como axioma que todas las parejas están enamoradas. (p.281)

En el párrafo anterior se puede apreciar hasta qué punto el deber oprime a la protagonista al interior de su casa, que, como sostiene Lucía Guerra (2012), para la mujer representa un símbolo del orden patriarcal que mutila la existencia (p. 37).

5.1 Dinámicas esposa/esposo

A medida que se avanza en la novela, se va haciendo patente el vacío interno de la protagonista, que debe lidiar con la ausencia total de amor por parte de su esposo, la pequeñez del mundo que la rodea y al que se encuentra supeditada (aunque se puede decir que esto pareciera no afectarla tanto), la superficialidad en la que vive, pues para ella la felicidad consiste únicamente en características tangibles que van desapareciendo con el tiempo y sin que nada se pueda hacer por evitarlo: “la felicidad no es más que tener un cuerpo joven , esbelto y ágil” (*Obras*, p. 51); y, finalmente, la crueldad tremenda de no tener posibilidad alguna de que su situación cambie. Ella no es agente de su propia vida, pues difícilmente las mujeres podían serlo en esa época. De esta manera se va perfilando la existencia de la protagonista, de la que desconocemos detalles antes de convertirse en la esposa de Daniel, como si el hecho de contraer matrimonio recién validara su existencia y gracias a eso se pudiera volver visible.

Como consecuencia directa de la falta de un lazo afectivo, se hace patente la nula comunicación que existe entre ambos: respuestas poco amables, escasas conversaciones y gestos ariscos y fríos componen el cuadro de intercambios comunicativos de esta pareja, en donde queda en evidencia el papel de subordinación que toma la esposa al interior del matrimonio, dado que no puede ni debe quejarse ante las actitudes de su esposo.

La innominada protagonista de esta obra vive todo esto en silencio, mezcla de resignación e indiferencia, se esfuerza por cumplir con el *deber ser*, algo que

también se conoce como *mantener el tipo*. Al mismo tiempo, esto tiene su raíz en el hecho de que “los prejuicios contra la rebelión o las quejas de las mujeres casadas son muy intensos: la expresión pública de su aburrimiento o descontento se considera un gesto de profunda deslealtad, ingratitud e inmoralidad” (Greer, p. 387). Ella jamás se queja de su situación con nadie, solo consigo misma, manteniendo un intenso diálogo interior que de a poco va transmutando en una plácida ensoñación que se presta para ayudarla a sobrellevar su existencia carente de sentido:

La protagonista de *La última niebla* está restringida al espacio cerrado del hogar y sin poseer el impulso necesario para romper los límites físicos y existenciales que la sociedad de época asignaba a la mujer, opta por la pasividad y el ensueño, únicas vía de evasión y transgresión dentro de los esquemas establecidos por el orden burgués. (Guerra, 2012, p. 56)

Para resaltar la inmovilidad vital en la que habita la esposa de Daniel, el tiempo en la narración avanza, pero, a la vez, ella se encuentra interiormente estática en el paso del mismo, siempre haciendo y pensando las mismas cosas, sin poder jamás salir de ese círculo, pero siendo víctima de sus huellas ineludibles. A raíz de eso, la protagonista se ve una noche, durante una solitaria caminata por la ciudad, haciendo la siguiente reflexión:

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 o leeré los periódicos locales. Después de comer me divertiré en provocar pequeñas catástrofes dentro del fuego, removiendo desatinadamente las brasas. A mi alrededor, un silencio indicará muy pronto que se ha agotado todo tema de conversación y Daniel ajustará ruidosamente las barras contra las puertas. Luego nos iremos a dormir. 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 todo 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. (*Obras*, p. 56)

Durante este periplo nocturno, la esposa se atreve a observar su nada auspiciosa realidad y puede contemplar fríamente cómo será su futuro, siempre repitiendo los mismos actos rutinarios y carentes de sentido, que deberían llenar su

vida, pero que solo parecen poblarla de vacío e insignificancia y lo peor es que no existe una salida; de hecho, momentos después, reflexiona sobre la posibilidad de huir, pero lo hace confesándose de forma inmediata que de eso no se siente capaz, pues la acometen dos preguntas: “cómo y adónde” (Ibíd.). Como mujer burguesa, totalmente dependiente de su cónyuge, no cuenta con recursos de ninguna clase para emprender una fuga, quedaría en el absoluto desamparo, aunque jamás se atreve a confesarse a sí misma que de todas formas le resulta más cómodo permanecer infelizmente al lado de su esposo. Respecto a lo anterior, resulta impensable que una mujer de la clase social a la que pertenece la protagonista ejerza algún tipo de trabajo. En su mayoría, estas mujeres eran educadas para contraer matrimonio y continuar con el linaje familiar, por lo tanto, no está presente en ellas la idea de lanzarse a la libertad en caso de no ser felices en su vida conyugal. Por lo mismo, si sucedía el caso de que una mujer no fuera feliz en su matrimonio, la indefensión era absoluta. Sobre esto, Simone de Beauvoir señala:

Gracias al trabajo la mujer ha franqueado en gran parte la distancia que la separaba del varón; únicamente el trabajo es el que puede garantizarle una libertad concreta. Tan pronto como deja de ser un parásito, el sistema fundado sobre su dependencia se derrumba; entre ella y el universo ya no hay necesidad de un mediador masculino. (p. 675)

Pero, naturalmente, nuestra protagonista pertenece a esa casta “privilegiada” de mujeres a las que les fue vedado saber valerse por sí mismas y que se corresponden de forma bastante exacta con los personajes femeninos que retratan los clásicos cuentos de hadas. Además, como lo menciona Masiello (1985), tanto en el ámbito literario como en la realidad, quien se hace a sí mismo por medio de su acceso al trabajo es el hombre, pues el trabajo ayuda al héroe que busca su identidad, mientras que las mujeres quedan fuera ese mundo, siendo excluidas de la producción laboral (p. 812).

La heroína también se plantea a sí misma la posibilidad del suicidio, reconociendo incluso que de aquello sí se siente capaz, pero esta dramática alternativa no permanece más que en su pensamiento.

Es cuando la solitaria mujer camina sin compañía por la ciudad y en medio de la neblinosa noche se detiene a descansar en una pequeña plaza, que sucede lo inesperado: de pronto, nota que un desconocido está junto a ella, se le acerca y la besa. No quedándose en eso, el relato avanza y luego la protagonista camina de la mano de este hombre sin nombre (al igual que ella) y llegan hasta la que se supone que es la casa del desconocido. Entran y caminan hasta su habitación, en donde la mujer y él mantienen un encuentro amoroso:

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. A mi garganta sube algo así como un sollozo, y no sé por qué empiezo a quejarme y no sé por qué me es dulce quejarme, y dulce a mi cuerpo el cansancio infligido por la preciosa carga que pesa entre mis muslos. (*Obras*, p. 59).

Esta descripción fue muy celebrada por los críticos de la época, ya que la narradora ciertamente describe un episodio erótico pero de una forma tan estética que no existe transgresión alguna en el lenguaje que empañe el buen gusto que manifiesta la obra:

Es importante señalar que los espacios de la crítica estaban también impregnados por la noción convencional de lo masculino y femenino [...], hecho que influía en las valoraciones de un discurso crítico masculino que se aproximaba al texto literario de mujer con la preconcepción de que no podía ser otra cosa que una sutil expresión del alma femenina. (Guerra, 2007, p. 25)

Es en este encuentro donde se satisfacen los deseos de la protagonista, en donde manifiesta qué es lo que esperaba recibir afectivamente de su esposo en su matrimonio, pero que no ha podido conseguir a lo largo de todo el tiempo que llevan casados. En su relato se presentan distintas situaciones que contribuyen a reportarle satisfacción, desde el momento del beso en la pequeña plaza hasta la llegada a la habitación del amante desconocido y todo lo que media entre ese instante y el encuentro íntimo. Todo lo que le sucede es diametralmente opuesto a

lo que ha vivido junto a Daniel en su frustrante y frío matrimonio: la pasión que no existe en su vida conyugal, y que sí se da en este contacto, la valoración de la belleza de la protagonista, que su marido desdeña desde el primer instante, lo que tiene como consecuencia una decepcionante vida íntima, al contrario de Regina, por ejemplo, que vive la suya de forma satisfactoria y plena. Se infiere que la vida íntima que la heroína mantiene con su esposo es inexistente pues ella hace hincapié en este hecho en un pasaje de la novela: “noche a noche, Daniel se duerme a mi lado, indiferente como un hermano” (*Obras*, p.60), no dejando lugar a dudas acerca de la pobre intimidad que ambos mantienen.

En cuanto esta ensoñación toma lugar en la vida de la protagonista, se hace necesario reflexionar “que frente a la imposición social de guardar las apariencias para seguir cumpliendo con el papel de una señora decente, no existe otra salida que el desdoblamiento, la sublimación de lo sexual en la enajenación y el ensueño” (Guerra, 1985, p. 96). Es en esa alteridad en la que la protagonista concentrará sus energías para poder vivir.

Si atendemos al pasaje del encuentro con el amante, podemos pensar que ese momento efectivamente sucedió, pero, por otro lado, es posible observar que lo que allí aparece es el resultado imaginado de una fantasía hecha a medida, y curiosamente ambas observaciones son plausibles, como lo detalla Guerra Cunningham (2012):

El mayor grado de ambigüedad en la novela resulta de la imprecisión y ausencia de límites exactos entre la vivencia onírica, la ensoñación y la realidad concreta. Se dan así varias instancias ambiguas en las cuales subyace una pluralidad de interpretaciones. Las circunstancias que configuran el encuentro con el amante dan origen a una incertidumbre que jamás se resuelve. En primer lugar, esta escena se inserta en un marco perfectamente reconocible como real: la protagonista en un cuarto de la ciudad comunica a su marido que saldrá a caminar; de regreso de su aventura, sin una transición que podría aclarar los límites entre lo real o ensoñado, la protagonista afirma: “Y he aquí que estoy extendida al lado de otro hombre dormido”. Por otra parte, la descripción del amante también contribuye a la

ambigüedad: “De él se desprende un aspecto casi sobrenatural”, subrayado por el vaho irreal de la niebla que lo envuelve y su persistente mutismo. (p. 75)

Respecto al mismo episodio, Munnich (1991) es más taxativa al señalar que:

LUN [*La última niebla*] tiene un desarrollo muy simple. Relata la vida de una mujer que vive encerrada en un mundo sin brillo ni expectativas y cuyo único placer es el ensueño. Se presume que su vida sexual es un fracaso puesto que ensueña aventuras eróticas con un amante imaginario. (p. 28)

Así, podemos ciertamente dudar o no del episodio del amante, pero lo que no deja lugar a dudas es lo que esta vivencia (o ensoñación) significó para la protagonista de la novela, pues a partir de este punto, su vida entera se ve alimentada de este momento, como lo explicita Guerra (2012): “opta por la pasividad y el ensueño, únicas vías de evasión y transgresión dentro de los esquemas establecidos por el orden burgués” (p. 56). Desde que se describe nuevamente despierta junto a un cuerpo que no es el de su amante, la protagonista prolonga durante largos años esta ilusión, infiltrándola en distintos momentos de su vida, ya sea algún instante anodino junto al fuego de la chimenea: “Me gusta sentarme junto al fuego y recogerme para buscar entre las brasas los ojos claros de mi amante” (Obras, p. 61), ya sea alguna circunstancia más inquietante, como la que se puede vivir en medio de un fenómeno de la naturaleza: “Un gran viento me lo devolvió la última vez [al amante]. Un viento que derrumbó tres nogales e hizo persignarse a mi suegra” (Ibíd.). De esta manera, la perspectiva que nos ofrece la protagonista de la obra cambia; de enfocarse al principio, en su vida en la hacienda, en las interacciones que mantiene con su esposo y sus familiares políticos y las dinámicas que ella misma manifiesta con su entorno, pasan a ser invadidas por aquel momento que ella recuerda haber vivido una noche de niebla en la ciudad. Así, la anónima mujer se percata inclusive del paso del tiempo a su alrededor y en ella misma: “Pasan los años, me miro al espejo y me veo, definitivamente marcadas bajo los ojos, esas pequeñas arrugas que solo me afluían, 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” (Ibíd., p. 60). Pero lo que un día

pareció horrorizarla, porque para ella la felicidad consistía en ser joven y esbelta y ágil (Ibíd., p. 51), en ese momento de su vida carece de importancia porque asegura que ha conocido el amor; de hecho, ese solo recuerdo para ella se transforma en garantía de fortaleza frente a la tediosa vida que tiene por delante, reflexionando de la siguiente manera: “¡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 solo con un recuerdo se puede soportar una larga vida de tedio. Y hasta repetir, día a día, sin cansancio, los mezquinos gestos cotidianos” (Ibíd., p. 60). En este pequeño párrafo, la protagonista resume en lo que se ha convertido y lo que será su vida a partir de ese punto, un continuo recordar una y otra vez lo que ella piensa que sucedió esa lejana noche. De esta forma, usará ese recuerdo para darse fuerzas y poder continuar viviendo como le es mandado y poder, como ella misma expresa, repetir, día a día, sin cansancio, los mezquinos gestos cotidianos que tiene la obligación de ejecutar.

5.2 Resistencia a través de la escritura

Es a partir de esta situación (la continua remembranza de su aventura) que, sin darse cuenta, la protagonista da inicio a su pequeña “rebelión”. Sus ensoñaciones responden a la insatisfacción provocada por una vida carente de afectos, en la cual no es vista ni reconocida y en donde, desde un principio, se intuye la tremenda frialdad que prevalecerá en su matrimonio, que no cambiará con el paso del tiempo. Ciertamente al día de hoy esta argucia que emplea para sobrellevar su pobre vida emocional puede parecer insignificante, por ello, debemos tomar en cuenta la época en la que fue escrita esta historia (primera mitad del siglo XX) y así podremos dimensionar mejor el peso de estas ensoñaciones, que al poco andar en la obra, adquieren un carácter de salvación personal para la esposa de Daniel. Además, es necesario considerar que:

Se crea un personaje femenino asumido como sujeto sexualmente deseante. Una protagonista femenina que enfrenta un entorno hostil y marcadamente agresivo por parte de

su pareja mediante la evasión de un adulterio que, aunque no termina de resolverse sobre su existencia real, no es por ello menos válido para la protagonista. (Murillo, 2016, p.9)

Asimismo, hay que enfatizar que para la protagonista era fundamental sentirse amada por un hombre, pues “en la cultura genérica patriarcal que enmarca la conyugalidad, el amor consiste para la mujer en la satisfacción de su necesidad de ser-de y para-el-otro, en lograr la mirada y el reconocimiento del otro para vivir” (Lagarde, 2005, p. 440). La mujer no conoce otro nivel de realización personal más que este y por ello es a lo que aspira, sobre todo al momento de casarse.

Lucía Guerra (2012) comenta que esta mujer opta por el ensueño, ya que es la única vía de transgresión que existe dentro del esquema del orden burgués (p. 56), pero cabe también preguntarse por qué optó por ella; si en realidad debía estar tan agradecida con su primo que la tomó por esposa y la salvó del terrible destino de convertirse en una anciana tejedora para los inquilinos de la hacienda, ¿no debía entonces entregarse en cuerpo y alma a su esposo, porque esa sería la única manera en que podría pagarle tan inmenso favor?, ¿no tenía acaso, el deber de ser amable, servil y dócil, y no solo mostrarlo, sino que también sentirlo, aunque muy en su interior supiera que no guardaba una gota de amor por Daniel? Eso no debía ser impedimento para que ella, en su papel de buena esposa, figurara como el ideal que se esperaba de todas las mujeres de su tiempo. Sin embargo, nuestra protagonista decide ignorar en parte este sagrado deber, y aquí se produce un primer gran quiebre normativo en la novela: “una mujer [que] se resista a contentarse con el marido que Dios le ha deparado pone en jaque profundas creencias enraizadas en la sociedad y fundamentalmente en el sistema patriarcal” (Murillo, p.10). Aunque mantiene las apariencias, porque sabemos que no tiene la fuerza ni la audacia para optar por abandonar a su esposo, lejos de proponerse ser la esposa que su marido podría esperar, resuelve que interiormente no obedecerá. Decide valerse de una sutil resistencia que por años la ayudará a sobrellevar las mezquindades de una vida que si no era escogida, era obligada, como en su caso; y además de imaginarla, decide sacarla de la abstracción de su mente y darle cierta

solidez. Así, se valdrá de la escritura para expresar todo cuanto acontece en su pensamiento a partir del día de su encuentro con el amante y poder darle un carácter presencial y real a sus ensoñadas vivencias. De esto podemos darnos cuenta por primera vez cuando la mujer de Daniel menciona: “Me levanto, enciendo a hurtadillas una lámpara y escribo” (*Obras*, p. 60). A través de este pequeño acto, la protagonista nos muestra que no solo se da el lujo de recordar de forma constante una (supuesta) infidelidad, sino que además se permite infiltrarla a través del acto de escribir en su habitación matrimonial, desafiando así la sacralidad de la casa del esposo. Al respecto, podemos decir que el acto de escribir, para la protagonista, no es una acción baladí de la que puede hacer uso cada vez que quiera, porque ella misma menciona que debe hacerlo de noche, levantándose a hurtadillas (de su esposo) y encendiendo una lámpara. Cuando ella escribe, recurre a la realización de un discurso en el que puede tener agencia sobre sus actos y frente a esto hay que recordar que “los discursos son cuerpos de conocimiento que otorgan lugares de poder”¹⁰ (Golubov, 2017, p. 21). Es aquí, mediante la escritura, en donde se abre la posibilidad de que esta mujer ejecute actos frente a los que ella misma se sentirá en libertad de tomar acciones que conducen a su bienestar interior, porque “los discursos producen activamente lugares de enunciación y posiciones subjetivas que tienen consecuencias materiales y simbólicas” (Ibíd.). Por medio de la escritura, la anónima heroína construye su propio lugar en su existencia, en ese espacio ella deja de ser la esposa de Daniel, la señora de la hacienda, la mujer a la que los mandatos sociales de la época obligaron a contraer un matrimonio en el que no existía ninguna clase de sentimiento y puede tomarse a sí misma e insertarse en una alteridad en la adquiere importancia, en la que ella misma puede ser la protagonista y en la que es por fin vista y no ignorada o invisibilizada. El hecho de que deba hacer esto en la oscuridad de su habitación y a escondidas de su esposo nos muestra que en realidad lo que ella expresa al momento de la escritura es algo completamente marginal, que no debe ser contemplado por nadie más y que así se quedará, pues ella misma se encarga de que lo que sale de su pluma no

¹⁰ Talbot (2001) cit. en Golubov (2017).

permanezca: “Escribo y rompo” (*Obras*, p.60). Junto a lo anterior, que la esposa deba escribir en las sombras de la oscuridad, fuera de la mirada de Daniel, nos comunica, efectivamente, que es ella la que busca ocultar esta situación y que procura buscar un espacio que le sea cómodo para expresar lo que siente, a sabiendas de que lo que hace sería incorrecto a los ojos de su esposo:

Es precisamente en este último espacio de relativa libertad de expresión, lejos del alcance de los poderosos, donde se debe buscar el discurso oculto. La disparidad entre lo que encontramos aquí y lo que se dice en presencia del poder da la medida aproximada de lo que se ha suprimido en la comunicación cargada de significados de poder. Por esta razón, el discurso oculto es el lugar privilegiado para la manifestación de un lenguaje no hegemónico, disidente, subversivo y de oposición. (Scott, 2004, p. 41)

La mujer de Daniel se procura a sí misma un espacio oculto para escaparse del discurso de poder y de la figura hegemónica dominante encarnada en su esposo y poder crear su propio discurso, brindándose, aunque sea de forma parcial, un lugar propio que está inserto dentro del que le ha correspondido habitar por obligación.

Como si de una infidelidad se tratara, escribir es algo ella hace a escondidas, de tal manera que en la novela se nos comunica que el esposo jamás es testigo de este acto. Así, pareciera que la escritura se muestra como algo que está prohibido y que debe ser encubierto por la mujer. No deja de resultar llamativo que ella deba esforzarse por ocultar precisamente una acción que al realizarla le confiere cierta sensación de libertad y satisfacción. Cuando imagina cosas no se oculta, evidentemente porque no hay que esforzarse mucho para esconder un pensamiento, pero la escritura si debe ocultarse porque no es invisible.

Al observar cómo transcurre la novela, nos encontramos con que es íntegramente narrada por la protagonista: “escuchamos” su voz de principio a fin. Pero también existen diálogos que sostiene con otros personajes. Con quien más dialoga es con su esposo Daniel. Al examinar la comunicación que mantienen ellos,

salta a la vista la nula cercanía afectiva que existe: respuestas carentes de amabilidad por parte de Daniel hacia ella (“-¿Buena suerte?- interrogado con júbilo/ ¡Maldita niebla!- Rezonga Daniel por toda respuesta”) (*Obras*, p.54), comentarios que tienen la intención de incomodarla o molestarla (“¿Sabes que has tenido una gran suerte al casarte conmigo?/ ¿Te hubiera gustado ser una solterona arrugada que teje para los pobres de la hacienda?/ Ese es el porvenir que aguarda a tus hermanas”) (Ibíd., p. 49) o que su esposo le dirige con la intención soterrada de disminuirla (“-Te miro y pienso que te conozco demasiado- / -No necesito ni siquiera desnudarte-”) (Ibíd., p. 48).

Como podemos observar, cuando se producen expresiones de oralidad entre la protagonista y su esposo, hay ausencia de un intercambio amable; cuando ella escribe, expresa su interioridad, que no tiene cabida en las palabras, pues no puede comunicársela a nadie y lo que allí brota es una intimidad rica de sensaciones y sentimientos que solamente en ese plano privado de escritura personal pueden hacerse visibles, pues no tienen lugar en su vida y de ninguna manera están presentes en su matrimonio. Tampoco resulta fortuito que sea con Daniel con quien ella tenga más intercambio de palabras, a fin de cuentas, ¿con quién va a hablar más una mujer casada si no es con su esposo? Al respecto, de Peretti (1989) comenta lo siguiente:

Para la tradición, pues, la voz ocupa en el lenguaje una centralidad antropo(teo)lógica. La voz tiene una relación de proximidad esencial y absoluta con el pensamiento. De ahí que la civilización occidental privilegie, frente a la escritura que sólo es un instrumento secundario y representativo, el habla plena que dice un sentido, que ya está ahí, presente en el logos. (p.30)

Frente a lo anterior, existe una confrontación clara en la novela: a Daniel, el esposo, le corresponde la voz; a la protagonista, su anónima esposa, le corresponde la escritura. Daniel es el hombre, en él reside el pensamiento racional (*logos*) que es expresado mediante la voz, estableciéndose una conexión inmediata y sin mediación entre pensamiento y habla; en cambio, la mujer expresa su pensamiento

(que no es racional) por un medio secundario, un intermediario, la escritura. A Daniel se le atribuye entonces la voz, que es el elemento de la conciencia misma, siendo el privilegio de la conciencia la posibilidad de la viva voz, expresión que pone de manifiesto el lazo que une habla, logos y presencia (de quien habla). Así, el sujeto que habla es consciente de estar presente (Ibíd., p. 34). Daniel, siendo el hombre, no es alguien que está subordinado, por tanto *lleva la voz cantante* en lo que es considerada su propiedad (y hacia quienes son de su propiedad; sirvientes, esposa y de cierta manera, inclusive su madre), es su voz la que se hace oír por sobre todas las otras y no necesita de ningún apoyo externo (escritura) para que así sea. De esta forma, “la autoridad que otorga el logos [al varón exclusivamente], asume, al tiempo que justifica, el orden masculino como punto de referencia privilegiado” (Ibíd., p. 35). Por su parte, la mujer como subordinada, no tiene voz, puesto que el logos no reside en ella, por tanto se le hace imposible hablar para hacerse oír (su voz está desprovista de autoridad). Esto se corrobora mediante la dinámica de las conversaciones que mantienen: la forma en que él se dirige a ella es agresiva, porque sabe que es quien domina; en cambio, la actitud que ella adopta ante ese comportamiento es, en la mayoría de los casos, el silencio, porque carece de una voz que le otorgue simetría frente a su esposo y el silencio forma parte de la sumisión que por regla general se le exige a una esposa.

Como hemos señalado en apartados anteriores, en la época en que se desarrolla la novela *La última niebla*, la educación que reciben las mujeres es deficiente porque de ellas no se espera más que cuiden de su hogar; de esta forma, solo aprenden a leer, escribir y rudimentos de otras áreas que se consideran necesarias para un adecuado manejo y administración de la casa. No es raro entonces, que la protagonista sepa escribir, más aun si consideramos que pertenece a la burguesía. Lo que sí puede considerarse extraño es que opte por la escritura para expresar sentimientos que se supone no debería albergar en su interior, pero aun así lo hace, y aunque lo ignora, esto reviste una transgresión a lo que se espera de ella, que no solo ha recreado interiormente una aventura amorosa, sino que además la ha prolongado y le ha otorgado “presencia” por medio del acto

de escribir, entendiendo que la mujer no aprendía a escribir para expresar sus sentimientos y menos si estos cuestionaban algo con tanto peso social como el matrimonio y delataban que no era fuente de felicidad ni plenitud:

El discurso modernizador que privilegió el progreso y el dominio de la naturaleza construye un femenino asimilado a esta, pero excluido del sistema de dominio y poder: el logos. Así, la escritura para las mujeres se convierte en un acto de subversión y constitución de identidad. (Espinosa, 2005, p. 12)

Por medio de la escritura, mediante la que ramifica vivencias imaginadas a partir del recuerdo de su aventura amorosa, la protagonista va configurando en parte su identidad, pues esta le brinda la posibilidad de mostrarse como un sujeto sintiente y deseante, dejando así su lugar asignado de objeto, y muestra que también puede hallar reciprocidad en su deseo; que es capaz de albergar sentimientos de gran intensidad que durante mucho tiempo debió obligarse a mantener en la opacidad de su conciencia pues no existía para ella ninguna manera de canalizarlos ni sacarlos a la luz:

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. (*Obras*, p.60)

Esto, por las razones ya latamente expuestas, explica la escisión insalvable entre mujer-madre y mujer-erótica, construida por la imposición patriarcal.

En esta novela la protagonista se convierte en mujer-esposa, mas no en mujer-madre, pero aun así no puede integrar su faceta de mujer-erótica en la vivencia de su matrimonio, porque su esposo no le profesa ninguna clase de afecto, lo que incide directamente en cómo ella se desenvuelve en el ámbito íntimo y porque la institución censura dicho aspecto en la mujer casada.

Como consecuencia de lo expuesto, la heroína de la novela tiene dos opciones: la primera es sencillamente asumir su papel de esposa como corresponde y acallar su voz interior, aquella que busca algo más que el papel de muerta en vida que su esposo le ha asignado (pues ella debe imitar en todo a la fallecida primera esposa) y permanecer como lo señala Olivier (1980):

El discurso del hombre es mortífero para la mujer, en la medida en que, al tomarla como objeto, le arrebató su lugar de sujeto y decide en vez de ella lo que debe resultarle bueno. De ese modo, es el hombre quien define el lugar y el lenguaje femenino, pero solo puede tratarse de un lugar de muerte y de un papel de muda, ya que no es ella quien lo eligió. (p.188)

La segunda es decidir abrazarse a sí misma a través de la toma de conciencia de las sensaciones y sentimientos que alberga dentro de sí y poder expresarlos de alguna forma, en este caso, por medio de la escritura, para establecerse como sujeto que es capaz de sentir y desear. Ciertamente esta última es la opción más compleja y es a la que decide acceder, porque al carecer de forma concreta de un otro a quien comunicar lo que siente, deberá recurrir a diversas estrategias para poder comunicar lo que yace dentro suyo y uno de esos mecanismos es precisamente la escritura, que es el medio a través del que ella expone su deseo y le otorga corporeidad y existencia. De esta manera “el deseo se vuelve de tal manera el eje de su postura contracultural y subversiva: asume la escritura como registro del itinerario existencial que cuestiona la unidimensionalidad y el deber” (Espinosa, p. 13). Mediante la escritura, la esposa de Daniel no solo realiza una emisión de su voz interna, también le otorga corporeidad a su quiebre con la tradición; si bien no tiene una voz dominante, como sí la tiene su esposo, tiene la escritura, que, aunque sea considerada como un elemento secundario (De Peretti), configura de igual forma su expresión y le brinda la facultad de construir una historia propia.

Que la esposa de Daniel ejecute este acto de subversión oculta no solo se instala en el ámbito de generarse a sí misma un lugar en el que pueda obtener una

voz, también genera una ruptura con él desde el punto de vista del lenguaje y de la superioridad que este otorga a quien lo posee. Ella, por medio de su escritura oculta, ejecuta un acto de desobediencia al varón, al llamado *pater familias*, encarnado en la figura de Daniel, ya que origina un discurso al margen del discurso dominante y que es encubierto, desafiando así el estatus controlador y censor del esposo:

La escritura se presenta como transgresión de la ley, muerte del soberano (o figura del padre) e inversión del sentido.

En el marco de la oposición habla/escritura, la escritura, propiedad de todos, supone una usurpación del poder detentado hasta entonces por el habla viva del soberano. (De Peretti, 1989, p.43)

La escritura de la protagonista se presenta entonces como un atentado hacia la autoridad patriarcal representada por Daniel quien, aun ostentando la voz de autoridad, queda excluido del discurso que ella organiza en secreto. Se invierte la realidad al interior de los relatos que ella escribe en silencio, en donde es Daniel quien pasa a ser ignorado e invisibilizado, como hace con ella en la realidad por medio de su voz (la voz del soberano o del padre). En lo que escribe la esposa, es él quien no cuenta para nada, pues ella se ensueña con alguien que no tiene relación alguna con su esposo; puede decirse incluso que es como si realmente Daniel muriera en los relatos que su esposa escribe, dando lugar a la muerte del habla viva del soberano. Asimismo, la protagonista no solo ejerce esta resistencia a su situación de subordinación y carencia de voz al interior de su vida, también se libera de la presencia hegemónica del esposo. De esta forma, la heroína genera un relato que trastorna el papel de Daniel al interior de su matrimonio; es tal la inversión que la protagonista realiza a través de la escritura, que subvierte el valor de la figura de su esposo, poniéndolo por debajo del valor de la figura del amante:

Hace ya un tiempo que no distingo las facciones de mi amigo, que lo siento alejado. Le escribo para disipar un naciente mal entendido: “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

podría 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. Oh, amigo adorado, ¿comprendes ahora que yo nunca te engañé? Todo fue un capricho, un inofensivo capricho de verano. ¡Tú eres mi primer y único amante!”. (*Obras*, p. 66)

Aquí se expone cómo la protagonista quiere explicar a su amante lo que ella misma define como un “capricho de verano”, que no es otra cosa que una serie de encuentros íntimos que ha mantenido con su esposo a lo largo de la época estival. Lo que ella se esfuerza por disminuir no es más que el cumplimiento de sus “deberes conyugales” para con su legítimo esposo, pero ella juega a invertir los sucesos, situando sus encuentros con su marido en el nivel de la infidelidad y otorgándole a la imagen de su amante la posición de víctima de “infidelidad” por parte de ella. Como vemos, la esposa trata de explicar una situación que en un matrimonio es normal que ocurra, pero que se complace en disfrazar de algo ilícito, además de reducirla a algo totalmente ínfimo y sin importancia, dándole el carácter de mero capricho, ciertamente ubicándose ella misma en un plano que resulta muy masculino, pues en ese contexto la infidelidad del hombre es prácticamente pasada por alto, restándole importancia y reduciéndola a algo prácticamente anecdótico, “un capricho”, como se empeña en señalarlo la mujer.

Respecto a lo que la esposa genera para sí misma por medio de la escritura (apropiarse de un lugar como sujeto, expresar su interioridad, otorgarse una voz propia), es posible consignar que también tiene autoridad, que es la señora de la casa y también da órdenes, que también tiene voz, pero no hay que perder de vista que eso es posible solamente porque su estatus de esposa la deja investida con esa facultad relativa, pero basta la voluntad de su esposo para despojarla por completo de todo eso. En cambio, ella no cuenta en absoluto con ese poder, no puede despojar a nadie de nada. Sin embargo, es mediante el acto de escribir que se reviste de autoridad, ficticia, claro está, pero no por eso para ella deja de ser menos legítima, ya que le brinda la capacidad de construir su propio relato, y darse a sí misma un lugar dentro de una historia, en la que puede ser tan partícipe como ella quiera.

De esta manera, nuestra protagonista encuentra en la escritura no solamente un método de evasión de su pesada y monótona vida; mediante el acto de escribir puede enarbolar una resistencia íntima a lo que enfrenta como un estado de infelicidad del que no puede escapar más que a través de su imaginación y de sus ensoñaciones, las que son volcadas en el papel cada vez que le es posible y lo necesita. Es probable que esta sutileza utilizada por la protagonista para tratar de sobrellevar su situación pudiera ser menospreciada por el solo hecho de presentarse a nivel imaginario, pero decir esto sería olvidar por completo que a la mujer prácticamente se la adoctrinaba para que no tuviera noción sobre su individualidad ni mucho menos sobre sus deseos, de tal manera que la toma de consciencia que presenta en relación a sus anhelos y sentimientos y el hecho de que elija expresarlos escribiendo no dejan de ser un desafío real a su situación vital.

Por medio de la acción de escribir, la mujer trastoca visiblemente la frase “vivir para contarlo”, transformándola en un “contarlo para vivir”. Necesita contar lo que va figurándose en su mente a partir de su aventura en la ciudad, para poder alimentarse de ello y extraer desde ahí las fuerzas para mostrar su mejor cara y cumplir con su deber señalado por la tradición. Y aunque pueda parecer que finalmente termine rindiéndose ante el mandato patriarcal y social de su matrimonio y de lo que la sociedad y el ámbito familiar, presidido por su esposo, esperan de ella, lo cierto es que, por medio de la escritura, logra plantearse a sí misma otra existencia, en donde le es posible realizar una autoexploración interna y generar un espacio para sí misma en donde se manifiesta de acuerdo a lo que piensa, siente y desea, sin tener que cubrirse con la máscara de la obediencia ni de la costumbre.

Esta infidelidad, que queda presa en la mente y en la intimidad de las páginas escritas por la protagonista, será contrastada con la experiencia real que vive su concuñada Regina, quien sí posee el arrojo y el valor para desafiar y resistir abiertamente la estructura patriarcal y la institución del matrimonio, aunque por ello deba pagar un precio muy alto, como lo analizaremos en el apartado siguiente.

6. Regina: la infidelidad como resistencia

Anteriormente mencionamos cómo la protagonista de la obra encuentra una manera de evadir su infelicidad, cómo logra hacer frente a una vida carente de sentido y afectos en la que no es vista ni considerada como alguien importante y en la que no tiene la posibilidad de ser un sujeto con influencia sobre sus decisiones. Jamás puede revelar lo que siente a nadie, pues sobre ella está el peso de la sociedad entera, que restringe en modo superlativo la movilidad de la mujer en todos los aspectos, de tal forma que vive su frustración de manera silenciosa, hallando un escape mediante la ensoñación de una aventura amorosa y su posterior prolongación mediante el ejercicio de escribir. Cercana a la protagonista y a su entorno nos encontramos en la obra con otra mujer que pertenece a su círculo inmediato de familiares: Regina, quien es esposa de Felipe, hermano de Daniel, por tanto, concuñada de nuestra heroína.

Al poco tiempo de que Daniel y su esposa llegan a la casona, arriban Felipe y Regina para visitarlos acompañados de un amigo, así se lo hace saber Daniel la tarde en que se la encuentra caminando por el campo: “Diviso a mi marido, que apacigua el trote de su caballo para gritarme que su hermano Felipe, con su mujer y un amigo, han venido a visitarnos de paso para la ciudad” (*Obras*, p.51).

Esta es la primera vez que se nombra a Regina e inmediatamente después en la narración, la protagonista descubre sin querer el secreto de su concuñada cuando entra al salón de su casa por una puerta lateral:

Entro en el salón por la puerta que abre sobre el macizo de rododendros. En la penumbra, dos sombras se apartan bruscamente una de otra, con tan poca destreza, que la cabellera medio desatada de Regina queda prendida a los botones de la chaqueta de un desconocido. Sobrecogida, los miro. La mujer de Felipe opone a mi mirada otra llena de cólera. 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. (Ibíd., p.51)

Así, interrumpe el furtivo encuentro entre el amigo y Regina (suponemos que es amigo de Felipe, pues en aquella época las amistades entre distintos sexos son prácticamente inexistentes y si las hay son muy mal vistas) y por toda respuesta recibe una mirada encolerizada de parte de esta última, de la que se puede deducir una velada amenaza y la obligación de la protagonista de guardar silencio acerca de lo que ve.

De esta manera se nos muestra la segunda forma de resistencia presente en la novela: la infidelidad conyugal, que cometida por el hombre no reviste mayor falta, pues este dispone de mujeres que no pertenecen al espectro de esposas para satisfacer sus necesidades (Lagarde, p. 446), pero cuando es una mujer quien realiza este mismo acto, la condena social, moral y religiosa es avasalladora. Como vemos, a pesar de que la infidelidad es una práctica de larga y antigua data, en el contexto sociocultural patriarcal impone sanciones concretas o simbólicas para las mujeres, mientras que premia la falta masculina (Hernández y Perez, 2007). Lo anterior, sabiendo que, por tradición, la infidelidad entendida como el involucramiento sexual o emocional con una persona que no es la pareja, ha sido pensada en forma primordial como un acto naturalmente masculino (Yañez y Rocha, 2014). Además, el adulterio se complejiza por el hecho de que el matrimonio, que se considera base y sostén de la sociedad se pone en entredicho:

La infidelidad, vivida en secreto y/o develada, pone en entredicho a la institución amorosa y sus bases normativas socioculturales que la sostienen; ubicando a los individuos que deciden experimentarla en tensión consigo mismos y en transgresión a los estereotipos dominantes que definen la relación de pareja monogámica y heterosexual.
(Gómez, 2016, p. 77)

En *La última niebla*, nos encontramos con dos actos de infidelidad: el perpetrado por la protagonista, pero que es manifestado a través de su imaginación, sus ensoñaciones y la escritura; y, por otro lado, el consumado por Regina, quien sí transgrede su estatus de esposa monógama de forma real y, más aún, lo hace igual que la protagonista, al interior de la casona patriarcal, teniéndola como testigo

accidental de esta situación, quien queda profundamente impresionada por lo que presencia de manera fortuita, aunque no hace mención alguna de lo que ve ni a su marido ni a nadie, contraviniendo también lo que habría sido su deber de esposa, al no denunciar un comportamiento que de cierta manera socava la estructura familiar patriarcal en su propia casa. De esta manera, muestra una especie de lealtad hacia su concuñada y también se muestra la forma en que la mujer casada debe vivir la infidelidad: mientras el hombre casado que es infiel puede pavonearse de sus conquistas y hacerlas públicas sin arriesgarse a perder credibilidad, honor o prestigio, la mujer está obligada a mantener estas vivencias en secreto, a disimular y a esconderse, pues las consecuencias que caen sobre ella si es descubierta en el engaño son bastante tremendas y van desde la humillación pública, el repudio del esposo, hasta la pérdida de los hijos y el aislamiento social.

A nivel simbólico, aparece nuevamente destacado el cabello, esta vez el de Regina, que es descrito como una larga melena de color negro que su dueña lleva suelta. Al contrario que la esposa de Daniel, su concuñada no es obligada por su esposo a atar sus cabellos, los lleva libres, lo que de inmediato nos habla de su personalidad, develando un carácter mucho más fuerte y decidido que el de la protagonista de la historia. El hecho de que sus cabellos sean negros, nos habla de energía oscura y conexión con la tierra (Cirlot, p.111), tal como en el caso de la heroína, pero con la gran diferencia de que Regina no tiene ataduras que le impidan hacer uso de su energía vital, ni tampoco tiene la terrible obligación de pretender ser igual que una mujer muerta. Al momento de comparar su situación con la de su concuñada, nos encontramos con que esta última parece estar mucho mejor situada en su vida, debido a que no es obligada por su esposo a tratar de ser alguien que no es; no está obligada a esconder ni disimular su forma de ser, pero es posible notar también que tampoco experimenta felicidad en su matrimonio, puesto que ha decidido incumplir los votos de fidelidad dictaminados por su compromiso y ha buscado un amante, desobedeciendo así la máxima obligación de una mujer casada: la obediencia y lealtad hacia su esposo.

En su libro *La dulce niebla* (1991), Susana Munnich plantea que entre la protagonista y su concuñada existe una relación especular; esto quiere decir que las vivencias de una (Regina) son espejo de lo que la otra (protagonista) desea experimentar, propiciándose de esta forma un juego imitativo en el que la heroína utiliza las aventuras de la esposa de Felipe para nutrir sus fantasías y ensoñaciones. Así se explica, por ejemplo, la similitud que existe entre la apariencia del amante de Regina y el hombre con el que la protagonista se encuentra en la plaza durante su paseo nocturno en la ciudad. Así, la mujer de oscuros cabellos actúa sin querer como una especie de catalizador en la imaginación de la protagonista, proporcionándole “material” a sus ensoñaciones.

Tal y como sucede con la heroína, de Regina tampoco sabemos nada, salvo que es la esposa del hermano de Daniel. Es posible aseverar que las mujeres de la historia se vuelven visibles solo porque están casadas, pues de ellas se ignora de dónde vienen y quiénes eran antes de convertirse en “esposas de”, mientras que los varones de la obra, Daniel y Felipe, tienen un origen familiar más o menos claro y se mencionan pequeños extractos de su pasado (como que Daniel ya había estado casado o que durante la adolescencia él y Felipe espiaban a las muchachas de la familia cuando ellas iban al río), de tal manera que sus vidas no son invisibles hasta que se unen en matrimonio; de hecho, la presencia de su madre hace que su imagen cobre más fuerza porque se sabe de quién nacieron y el hecho de que no se mencione al padre es porque ellos lo encarnan al ser las cabezas de sus respectivas familias. Por ende, podemos ver a estos dos personajes en contraposición a sus esposas y notar que frente a ellas se perciben como figuras mucho más sólidas, porque ellos existen por sí mismos, en cambio, ellas existen gracias a sus esposos.

En la obra es patente la gran diferencia de carácter que existe entre Regina y su concuñada; la primera tiene un carácter fuerte y se hace notar, mientras que la segunda está acostumbrada a ser invisible y no discute con su esposo (lo que corresponde con el modelo de esposa de la época). Además, ocurre algo muy

peculiar con Regina, pues ella no mantiene diálogos con nadie al interior de la obra, o si lo hace solo se describe que lo hace y cómo lo hace, pero no se muestra verbalmente lo que ella expresa: “Regina se levanta contrariada. Durante el almuerzo no cesa de protestar ásperamente contra los caprichos intempestivos de nuestros maridos. No le contesto, temiendo exasperarla con lo que ella llama mi candor” (*Obras*, p. 53).

En esta escena se muestra cómo Regina expresa lo que siente: los esposos se van de cacería temprano y a ella le parece que es un capricho inoportuno. La heroína no reclama en absoluto, a pesar de que su sueño fue interrumpido en la mañana por Daniel, quien se levantó muy temprano, hizo ruido en su habitación y la desordenó por completo antes de irse. Aquí podemos ser testigos de que las actitudes y gestos de Regina dicen mucho más que la silenciosa forma de ser de la protagonista. Si nos detenemos a pensar en la molestia de Regina, es de suponer que lo que la exaspera realmente no son los caprichos de su esposo, sino que Daniel y Felipe se hayan llevado de cacería con ellos a su “amigo”. Como podemos notar en la obra, Regina no habla, pero lo que ella hace comunica mucho más que la recatada presencia de su concuñada: lanza miradas llenas de cólera (a la protagonista), toca el piano y hace notar su presencia, pero curiosamente su esposo la ignora; “Regina está tocando de memoria, [...] detrás de ella, su marido y el mío fuman sin escucharla” (*Obras*, p.52). En este par de líneas se resume bastante bien lo que significaba ser una esposa en aquella época: se es cónyuge, figura como señora de la casa, pero es ignorada por el esposo porque la presencia de ella es fácilmente asimilable a la de un mueble más de la sala de estar. En la escena, además de la heroína, el único que realmente contempla a Regina es su amante, porque ella no le pertenece, es propiedad de otro. Su marido, en tanto, puede darse la libertad de desdeñarla pues la sabe de su propiedad y eso lo libera de tener que tomarla en cuenta. Regina es ignorada por Felipe tal y como la protagonista es despreciada por Daniel, solo que a diferencia de esta última, Regina toma cartas en el asunto y busca fuera de su matrimonio aquello que su esposo seguramente le niega, y aquí entran en juego los factores que mencionamos anteriormente,

partiendo por el hecho de que la mujer casada no puede comportarse como mujer-erótica porque esa conducta se reprueba en la esposa que será una futura madre. Como lo propone Lagarde (2005), el espacio de una mujer-erótica no es el matrimonio: “El erotismo es el espacio vital reservado a un grupo menor de mujeres ubicadas en el lado negativo del cosmos, en el mal, y son consideradas por su definición esencial erótica como malas mujeres, se trata de las putas” (p. 202).

Como vemos, el matrimonio no es un espacio concebido para que la mujer pueda expresar su sensualidad, existiendo una clasificación clara impuesta para las que sí lo hacen. Además no hay que perder de vista que erotismo y reproducción son factores que no van asociados:

La sexualidad y el erotismo se suelen ver como elementos separados entre sí y ambos separados de las vivencias subjetivas. La sexualidad parece ser un sistema amplio destinado a la reproducción y el erotismo ni siquiera es algo de lo que se puede hablar. La sexualidad erótica se encuentra socialmente inserta como algo que hay que invisibilizar, evitar y/o guardar en lo más profundo de la intimidad. En el cuerpo. (Gómez, 2016, p. 44)

Es posible que Regina no haya aceptado la mutilación erótica que el matrimonio le impone, decidiendo transgredirlo y buscar a alguien con quien no mediara un compromiso para poder sentirse libre de manifestar una parte de su ser que debía mantenerse silenciada a causa de su condición de esposa. De esta forma, ella es la contraparte de la protagonista, es alguien que decide tomar el riesgo de transgredir su condición de mujer casada y apropiarse de su corporalidad, al vivir el plano de la afectividad con quien ella considera que puede lograr un nivel más pleno. Así, la obra confronta a dos mujeres presas de las mismas insatisfacciones, pero que optan por caminos distintos para poder lidiar con ellas. Su respectivo descontento es provocado por un mismo factor, matrimonios infelices en los que ellas son infravaloradas, invisibilizadas y en donde finalmente no son más que ornatos de sus esposos. No es casual que el matrimonio coarte de forma tan arrasadora la intimidad de las personas, en aquella época (y aun hoy en ciertos

espacios) el sexo por placer se considera como una transgresión lesiva para el alma humana:

El erotismo, cuando está abandonado a su propio impulso y domina a la persona, es capaz de arruinar al hombre, deshumanizándolo progresivamente y haciéndole capaz de las mayores bajezas. La lujuria es uno de los vicios que más degradan al hombre y que más sufrimientos acarrea a la humanidad. (Iraburu, 2012, p. 32)

Solamente en el contexto del matrimonio el sexo no es visto como algo denigrante ni sucio, ahí está destinado en exclusiva a la procreación, los hijos se consideran como un regalo de Dios, son la bendición que corona la existencia de la mujer y su esposo, pero por ese mismo motivo, el placer no tiene cabida:

Como sabiduría ligada al placer, la sexualidad erótica es concebida como mala. Es negada, porque puede subvertir la relación de dependencia que articula la sujeción y la obediencia al poder supremo. Subvierte a la vez un saber: el conocimiento de sí mismo y de los otros. La sexualidad erótica es un espacio en el cual la divinidad pierde su omnipresencia. Por su mediación y por su vivencia los seres humanos se humanizan, se afirman como los reales-concretos, como creadores frente al mito. (Lagarde, 2005, p. 205)

Hemos de enfatizar, una vez más, que todas estas sanciones estaban enmarcadas en una cultura social y religiosa patriarcal, en donde impera el doble discurso en lo referente a la conducta sexual de hombres y mujeres que habían contraído matrimonio. Ahora bien, aunque el hombre cuente con manga ancha para poder experimentar su subjetividad erótica y la mujer no, al final nos encontramos con lo que hemos señalado anteriormente: la experiencia erótica es vista como algo casi maligno, pues cuando las personas se apropian de ella pueden afirmarse sobre su existencia, esto hace que hombres y mujeres tomen conciencia de su presencia real y puede provocar cuestionamientos al poder. Podemos ver entonces, que Regina escoge desafiar el entramado tanto social como religioso y resistirse a su papel asignado como buena esposa por medio de la infidelidad y su búsqueda de plenitud afectiva y erótica a través de ella.

Como hemos podido revisar en la obra, el encuentro que la protagonista mantiene con su amante ensoñado es descrito con profusión de detalles y de una manera muy estética, en cambio, de Regina, que sí vivió una situación real de adulterio que presumiblemente duró varios años, no aparece ninguna clase de descripción de alguna vivencia íntima, salvo lo que presencia la protagonista el día que llegan de visita a la casona del campo. Espinosa (2005) plantea que “la posibilidad de que la infidelidad no pertenezca al mundo real permite anular la posible falta de la protagonista” (p.19), descartando que pueda haber alguna escena descrita sobre la intimidad de Regina y su amante, pues ella sí comete un “error real”, que es censurable, sancionable de forma pública y que, por lo tanto, va a acarrear consecuencias tangibles. El riesgo que asume Regina es real y las secuelas que derivarán de su transgresión también lo son, pues al ser una mujer adúltera, debe pagar el precio que significa quebrantar su matrimonio y su voto de obediencia y fidelidad.

6.1 Intento de suicidio y castigo social

Luego de que la protagonista contempla el secreto romance de Regina en su casa, y a partir de eso se generan en ella misma ciertas interacciones y sublimaciones de su propio deseo a nivel psíquico, no volvemos a saber de este personaje en bastante tiempo más; vuelve, apenas, a ser mencionado cuando Daniel y ella “festejan” su décimo aniversario y solo se dice que ellos (Regina y Felipe) no acudieron a la celebración: “Llega el día de nuestro décimo aniversario matrimonial. La familia se reúne en nuestra hacienda, salvo Felipe y Regina, cuya actitud es agriamente censurada” (*Obras*, p. 62).

Además de lo anterior, no se los vuelve a nombrar, aunque sí queda flotando en el aire la incógnita acerca de por qué no asisten al festejo, siendo integrantes importantes de la familia. Luego de esa mención, pasa bastante tiempo y varios acontecimientos en la obra hasta que, a través de un telegrama que Daniel muestra a su esposa, se enteran de que Regina no está bien y deben ir a la ciudad; “La

noticia llega de madrugada, por intermedio de un telegrama que mi marido sacude febril ante mis ojos. Transcurridos algunos segundos comprendo. Regina está en peligro de muerte. Debemos salir sin tardanza para la ciudad” (Ibíd., p. 73).

Luego, cuando van viajando en el tren camino a la ciudad, la protagonista pregunta qué le ha pasado a Regina y es duramente increpada por su esposo, quien le replica que es posible que el telegrama sea vago para no preocuparlos y puede que le haya sucedido algo muy grave.

Cuando llegan al hospital, Daniel, su esposa y su suegra, deben esperar hasta que ven aparecer a Felipe por la puerta de la habitación donde está su mujer. Cuando por fin sale, su cuñada observa agudamente su expresión:

La puerta se abre, es Felipe. 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 qué sentimiento responde. (Obras, p.74)

A continuación, les comenta que Regina “se ha pegado un tiro, puede que viva” (Ibíd.) y según la protagonista, lo hace con una voz fría y opaca, sin dejar traslucir emoción alguna. Inmediatamente, la madre de Daniel y Felipe se arroja a los brazos de este último y solloza, mientras dice “pobre, pobre Felipe” (Ibíd.), en lugar de decir “pobre, pobre Regina”, porque, después de todo, la que está herida de muerte es ella y no su esposo, pero como lo que se ha dañado es propiedad de Felipe, es necesario compadecerlo a él.

Mientras Felipe abraza a su madre de manera mecánica y ausente, le comenta lo siguiente a heroína: “la trajeron de casa de su amante” (Ibíd.) Ahí ella se da por enterada del contexto del intento de suicidio de su concuñada, curiosamente lo sabe antes que su esposo y que su suegra, a pesar de que no es la que comparte lazo de sangre con Felipe ni tampoco se puede decir que fueran cercanos de manera afectiva. Puede que incluso Felipe lo haya hecho con una

velada intención, la de transmitirle a su cuñada el mensaje de “no hagas lo que hizo Regina porque puedes terminar así”. El caso es que a ella el gesto de su cuñado no le parece adecuado: “Lo miro y desdeño en pensamiento sus mezquinas reacciones. Orgullo herido, sentido del decoro” (Ibíd.).

En su imaginación, se encarga de recrear lo que debió pasar Regina a nivel emocional hasta llegar al momento en el que decide atentar contra su vida. Y no puede evitar, finalmente, comparar la existencia suya con la de su concuñada y explicarse así por qué le es tan difícil compadecerla aun cuando su vida se encuentra en peligro:

Tras el gesto de Regina hay un sentimiento intenso, toda una vida de pasión. Tan solo un recuerdo mantiene mi vida, un recuerdo cuya llama debo alimentar día a día para que no se apague. Un recuerdo tan vago y tan lejano, que me parece casi una ficción. La desgracia de Regina: una llaga consecuencia de un amor, de un verdadero amor, de ese amor hecho de años, de cartas, de caricias, de rencores, de lágrimas, de engaños. Por primera vez me digo que soy desdichada, que he sido siempre horrible y totalmente desdichada. (Ibíd., p. 75)

Después de su reflexión hacia su cuñada, resulta por lo menos curioso que tampoco la compadezca; la suegra compadece a su hijo y ella se apiada a sí misma, porque Regina tuvo lo que la protagonista siempre quiso y no logró; la idealización que la esposa de Daniel hace de su concuñada es tan grande que no alcanza a medir hasta qué punto el atrevimiento que ha tenido su concuñada le ha significado un precio demasiado alto.

Cuando por fin pueden pasar a verla, lo que la impresiona es la apariencia de la mujer de Felipe, señalando que está tan fea que parece otra (la protagonista siempre alabó la hermosura de Regina, con sus cabellos largos y negros y su pálida piel), comenta que “tiene mechones sudorosos pegados a su cuello. Le han cortado el pelo” (*Obras*, p. 78). Al respecto, Lucía Guerra (2012) señala lo siguiente:

Simbólicamente, el hecho de que a Regina le corten el pelo y su cabellera se transforme en “mechones muy lacios y como impregnados de sudor”, luego de su intento de suicidio y el

consecuente escándalo al conocerse sus aventuras amorosas ilícitas, representa el castigo de la sociedad y la castración de la fertilidad y el impulso vital. (p. 65)

Así sobreviene el castigo para Regina por su gravísima falta hacia su esposo, la sociedad y Dios; no podía ser que esta mujer se saliera con la suya durante tantos años y no sucediera nada. Sobre su cabellera se cierne la reprimenda social y moral, pues como lo señala Jean Chevalier (1986): “El corte de los cabellos correspondía no solamente a un sacrificio, sino a una rendición, era la renunciación -voluntaria o impuesta- a [...] la propia personalidad” (p. 218). Regina no es quien corta sus cabellos, a ella se los cortan otros, quienes piensan que merece en justo castigo todo lo que le está pasando.

Lo que sí toma Regina, o al menos trata de hacerlo, es su vida. Puede que haya sido un impulso, debido quizás a la intención de su amante de abandonarla (en la novela nunca se deja clara la motivación que tuvo, pero se intuye que tiene directa relación con su amante), pero prolongando la resistencia que ella impuso al ámbito social que la presionó a cumplir un papel impuesto de esposa feliz, quiso también apropiarse de su cuerpo en su totalidad, se negó a seguir viviendo de una manera con la que no estaba de acuerdo (sin su amante y fingiendo el papel de buena esposa) y escogió el último camino que le quedaba, apropiarse de su vida arrebatándosela a sí misma, convirtiendo su intento de suicidio en una especie de continuación y punto final a su resistencia:

En ninguna circunstancia se permite la muerte por decisión autónoma del sujeto. El suicidio es un pecado de dimensiones mayúsculas, al grado de que los suicidas no tienen derecho a ser sepultados en tierra santa, ni siquiera a tener cristiana sepultura. En el ámbito laico, el suicidio es reprobado y considerado como un atentado contra la persona, contra sus seres queridos y contra la sociedad y el estado. (Lagarde, 2005, p. 762)

Como mujer burguesa que es, formada en valores católicos, de la misma manera que su concuñada (precisamente en el hospital la esposa de Daniel recuerda el convento donde fue educada), Regina seguramente sabe la condena que cae sobre quienes se suicidan, pero ni siquiera el miedo que puede haber

sentido por eso la frena al momento de tratar de acabar con su vida. Seguramente la atormenta más ver su vida vacía de la presencia y afectos de su amante que la promesa del infierno reservada a los suicidas. En la novela, a pesar de la gravedad de la situación, hay un factor que salta a la vista: al parecer, Regina no ha tenido éxito en su cometido y su suicidio se ve reducido a un intento de autoeliminación, pues no solo se mueve y reacciona al contacto, como le sucede cuando la protagonista se acerca a ella y trata de tomar su mano:

Me acerco. Regina tiene los ojos entornados y respira con dificultad. Como para acariciarla, toco su mano descarnada. Me arrepiento casi enseguida de mi ademán, porque, a este leve contacto, ella revuelca la cabeza de un lado a otro de la almohada, emitiendo un largo quejido. (*Obras*, p. 78)

También es capaz de hablar y recuerda lo que ha pasado previo al disparo. De esta forma, en su lecho de posible muerte, Regina, despojada de su belleza y vitalidad y reducida a un cuerpo débil y malogrado, desnuda su intimidad de forma inconsciente y dolorosa, hace presente lo que durante tanto tiempo tuvo que esconder, pues el delirio de la posibilidad de su muerte provocan que olvide cualquier filtro o que procure esconder o disimular cualquier emoción:

Se incorpora de pronto, pero recae pesadamente y se desata en un llanto desesperado. Llama a su amante, le grita palabras de una desgarradora ternura. Lo insulta, lo amenaza y lo vuelve a llamar. Suplica que la dejen morir, suplica que la hagan vivir para poder verlo, suplica que no lo dejen entrar mientras ella tenga olor a éter y a sangre. Y vuelve a prorrumpir en llanto. (*Ibíd.*)

De esta manera tan lastimosa, confirma y hace pública su falta, ventila su intimidad y su escandaloso secreto, llama al amante y a él dedica su último aliento. Al parecer, solamente la protagonista es testigo de todo esto, pues no se menciona que esté junto a ella ni su esposo, ni nadie más.

Como mencionábamos anteriormente, en la novela no se esclarece si Regina muere o sobrevive. En caso de que muera, quedará la sensación de que pagó con

su vida su atrevimiento a desafiar las leyes impuestas a las mujeres, al resistirse a ser una esposa como “Dios manda”, al haber atentado contra el sagrado vínculo del matrimonio y comportarse como una traidora con su esposo. Es posible que los miembros de su familia consideren que incluso sea lo mejor, porque así esa herida quedará cerrada y todos podrán seguir viviendo como si nada y Felipe será digno de compasión, ya sea porque quedó viudo o porque fue un hombre engañado por su pérfida esposa. Ahora bien, si Regina sobrevive, deberá pagar en vida las consecuencias de su desobediencia. Cargará con el estigma de haber querido atentar contra lo más sagrado, su propia vida, además de haberle sido infiel a su esposo de forma sostenida en el tiempo. Su intento de suicidio la habrá hecho cruzar una línea, pasar de ser una mujer sana a convertirse en una enferma, una loca:

El suicidio es el cambio cualitativo que hace pasar a la mujer normal al ámbito de las mujeres anormales, al de las locas, enfermas mentales o perversas pecadoras. La sociedad cura, encierra, narcotiza y tortura a las locas, a mujeres específicas que presentan síntomas inconfundibles que las hacen peligrosas y dañinas para los demás. (Lagarde, 2005, p. 767)

Como sucede en aquella época con las mujeres de la clase social a la que pertenece Regina, seguramente será encerrada en un convento o en alguna institución psiquiátrica, ambos lugares no serán más que sitios de aislamiento y expiación, destinados a “corregir” lo que ha hecho mal. Porque ella se desvió del camino que le fue asignado y eso es algo que debe esforzarse por enmendar si continúa con vida. Hay un momento en el que la protagonista se queja acerca de su cuñada:

Y siento de pronto que odio a Regina, que envidio su dolor, su trágica aventura y hasta su posible muerte. Me acometen furiosos deseos de acercarme y sacudirla duramente, preguntándole de qué se queja ella, ¡ella, que lo ha tenido todo! Amor, vértigo y abandono. (Obras, p. 78)

Regina tuvo todo lo que la heroína deseó pero que nunca alcanzó. Ciertamente la primera tuvo su aventura, fue dueña de su felicidad y de su desdicha, y a través de eso impuso su resistencia personal, más frontal y real que la aplicada por la misma protagonista y aunque, literalmente, su vida se le haya ido en su

empeño, seguramente los recuerdos reales pesan más en su alma que las ensoñaciones. Regina mostró, al igual que la protagonista, que la mujer, aunque subyugada por el patriarcado, aún “posee las posibilidades reivindicadoras de la insubordinación” (Guerra, 2012, p.72); haciéndolas valer para sí misma fue responsable de los acontecimientos que la precipitaron al final que tuvo, pero, en última instancia, fue un destino al que no fue conducida por nadie, siendo algo que ella tomó con sus propias manos, enfrentándose a los rígidos mandatos que su época imponía a la mujer, para finalmente, tenerlo todo, como le asegura la protagonista mientras la contempla en su lecho de agonía.

7. El estanque

El estanque presente en la novela es la contraposición natural a la casona de la hacienda. Si bien es cierto, también figura entre las propiedades de Daniel, pues se encuentra en sus tierras, es un lugar con el que únicamente la protagonista tiene contacto, es un espacio natural, en contraposición al espacio cultural construido para ser habitado por el hombre que configura la casa. La heroína de la novela tiene contacto con este espacio al comienzo de la novela, justamente después de ser testigo casual del amorío secreto que Regina mantiene con el amigo de Felipe y de la interacción que sostienen de forma discreta pero evidente para ella en la casa de Daniel: “Regina vuelve a cruzar el salón para sentarse nuevamente junto al piano. Al pasar sonrío a su amante, que envuelve en deseo cada uno de sus pasos” (*Obras*, p. 52). La honda impresión que estas escenas le provocan se hace patente cuando ella asegura que siente que le han vertido fuego en las venas (*Ibíd.*) y sale corriendo de su casa, para dirigirse al bosque en donde se encuentra el estanque.

A nivel simbólico, la casa representa un lugar que hace referencia al centro del universo (Chevalier, 1986) y Simone de Beauvoir (2015) propone que para el hombre la casa equivale a la síntesis entre su expansión en la esfera pública y su recogimiento en la intimidad de un lugar al que puede retornar al final del día y encontrar lo que le pertenece (p. 378), para Gilbert Durand (2004), la casa

corresponde a un microcosmos que contiene una constelación de imágenes del espacio bienaventurado, del centro paradisíaco, pero cuyo espacio cerrado adquiere *cualidades obstétricas*, es decir, simboliza a la mujer con su capacidad receptora y dadora de vida (p. 253). En la novela *La última niebla*, el simbolismo que corresponde al espacio de la casa es completamente deformado, volviéndolo un lugar de encierro y hostilidad para la mujer, en donde no hay calidez para ella ni tampoco representa un lugar que pueda ser asociado a la creación de vida, ni mucho menos puede ser un espacio “bienaventurado”. Se deduce que fue en ese lugar en donde fallece la primera esposa de Daniel, de la que él estaba profundamente enamorado; por tanto, la idea de “paraíso perdido” se ajusta con bastante precisión a lo que para él pueda significar la casona de la hacienda.

Así, el estanque se perfila como un reflejo inverso de lo que configura la casa. La innominada protagonista recurre a este espacio natural como un escape a la sujeción y subyugación que ejerce sobre ella el encierro en la casona del esposo. El estanque se transforma en su lugar de liberación, en donde puede despojarse de sus vestiduras de esposa y puede soltar sus cabellos, que deben apretarse a su cabeza en una trenza que le pertenece en realidad a otra, a una muerta, pudiendo por fin ser ella misma. El ámbito natural le entrega un lugar en el que no debe pretender ser alguien más. El agua que la envuelve la dota de legitimidad ante sí misma, sin cuestionamientos y sin tener que lucir la pesada careta que debe colocarse sin falta al interior de la casona de su marido. Al respecto, Lobos (2017) señala también que “la naturaleza se posiciona como una otredad liberadora, donde cumple una función de mimetización con respecto a la protagonista, abriéndole un espacio donde esta puede cuestionarse los valores en la casa conyugal y en la sociedad” (p. 2).

El espacio natural, libre de la intervención de dominio cultural ofrece a la heroína un territorio del que ella se apropia, pero al que accede no como dominadora, si no como una igual con el ámbito natural y en donde le es posible contemplarse desde sus propios ojos, sin una mirada ajena que juzgue qué es

adecuado que haga y qué no, y en donde le es dada también la posibilidad de revalorizarse desde la autoobservación, validándose sin la carga que le significa la presencia y opinión de su esposo, repleta de apreciaciones negativas que tienen su punto de partida en la añoranza de una mujer que no está y que no volverá a estar presente, y que le impiden por completo brindar una mirada habitada por el amor a su actual esposa.

Este espacio, además de entregarle la oportunidad de escapar de la mirada castradora de sus esposo, le otorga también la posibilidad de materializar una suerte de fusión a nivel natural, en donde su cuerpo se funde, a través de la presencia del agua, con lo informe y primordial, escapando de la normativa social y conectando con la naturaleza, como lo señala Le Breton (1990):

El cuerpo toma las categorías del reino vegetal. Parcela inseparable del universo, que lo cubre, entrelaza su existencia con los árboles, los frutos, las plantas. Obedece a las pulsaciones de lo vegetal, confundido en esta comunidad de todo lo que vive. (p. 16)

De esta manera, adquiere, además de la revalorización de sí misma en el plano sensual, la posibilidad de sentirse parte de un universo integrado por los elementos naturales que la rodean y que, a diferencia de lo que debe vivir al interior de la casona matrimonial, en donde es infravalorada, acallada e invisibilizada, en este ámbito rodeado de la naturaleza, no queda excluida, si no que forma parte de un todo dentro del que puede apreciarse visible y viva.

7.1 Autoexploración y percepción del medio natural como resistencia

Una vez que la protagonista de *La última niebla* contrae matrimonio con Daniel, se da cuenta de que ha decidido formar parte de una institución que no le garantizará amor, afecto, ni mucho menos satisfacción a nivel íntimo y sensual. Desde el primer despertar que vive en el lecho marital se deja entrever que su vida con Daniel no le reportará ningún tipo de felicidad ni de satisfacción:

Me desvisto, me acuesto y sin saber cómo, me deslizo instantáneamente en el sueño. 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 del pueblo. (*Obras*, p. 50).

La noche de bodas se supone que es el clímax dentro de la celebración de un matrimonio, pero para la protagonista no es más que un deslizarse en el sueño luego de un extenuante camino hasta la vieja casona del que a partir de ese día se convierte en su esposo, y al otro día encontrarse sola y como único rastro de él, hallar un surco vacío en su lecho. La ausencia de Daniel es el anuncio de la soledad total que vivirá la protagonista en su vida matrimonial. Al mismo tiempo, Guerra (2012) sostiene que la huella del surco vacío en la cama de la protagonista es la huella de la ausencia de la sexualidad institucionalizada (sexo dentro del matrimonio), que se prolongará a través de otros símbolos contenidos en la obra (p. 68), lo que da cuenta de que esta circunstancia se hace presente desde el principio y no deja lugar a dudas de que será una situación que no cambiará con el pasar del tiempo.

La imposibilidad de la experimentación del placer sensual al interior del matrimonio de la protagonista no se deja entrever de inmediato, ella da señales de que carece de algo, pero, como no lo ha vivido, no puede evidenciarlo con claridad:

No obstante, 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. (*Obras*, p.51)

No puede pretender encontrar respuestas a su sensación de vacío a través de lo real, de manera que se afana en atribuirle a sus sueños la capacidad de brindarle solución a sus interrogantes, para que sea finalmente Regina quien, por medio de sus propias vivencias, le haga comprender en dónde estriba su sensación de vacío e insatisfacción. Es después de ser testigo de las aventuras de su concuñada que la anónima protagonista siente la carencia que lleva en silencio y

comienza a experimentar sensaciones que la sacuden, impulsándola a buscar refugio en la naturaleza de forma instintiva:

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. (*Obras*, p. 52)

Como hemos mencionado anteriormente, pareciera que luego de contemplar a Regina en situaciones que transgreden la tradición matrimonial a la que ambas están adscritas, los sentidos de la protagonista hubiesen despertado y se hubiesen percatado de la luz y de los aromas que en su paseo anterior por el bosque no vio ni sintió, además, ya no siente miedo al internarse en la espesura y por ello no necesita dar grandes voces diciendo que existe y que es feliz. Al ver vivir a su concuñada algo que ella inconscientemente también anhela, es como si la protagonista hubiese despertado y pudiera por fin contemplar su entorno natural con otros sentidos, más abiertos y libres para captar lo que surge de allí. En medio de esa contemplación ella realiza la siguiente reflexión:

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. (*Obras*, pp. 52-53)

Es en esa reflexión, que es casi como una autoconfesión, en donde la heroína se revela a sí misma lo que ansía y que antes no había podido poner en palabras. Para ella, el vivir un matrimonio frío y carente de pasión comienza a transformarse en una situación compleja, que ya no pasa inadvertida, pues gracias a Regina, logra identificar en sí misma su carencia y su deseo. Y he aquí que la mujer se sumerge por primera vez en el estanque:

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. Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes 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. (*Obras*, p. 53)

A través de esta inmersión, la joven ejerce su resistencia frente a la invisibilización que hace su esposo de ella en la primera noche en que duermen juntos; así como se desviste y se sumerge en el sueño en su primera noche, y al otro día lo único que encuentra es vacío junto a ella, aquí también se desviste y se sumerge, pero para encontrarse a sí misma y verse de una manera en que nunca antes lo había hecho. El agua le revela una imagen de belleza irreal que ella desconocía y que no es su esposo el que la reconoce tampoco, si no el estanque, el agua presente en él le permite apreciarse en su hermosura a través de su lente de agua cristalina. Anteriormente la protagonista se había dicho a sí misma que era bella, joven y feliz, pero la circunstancia es distinta, se sintió impulsada a hablar fuerte para no tener miedo, que era lo que en ese instante sentía, al haber estado cerca de una persona muerta y luego encontrándose en medio del silencio del bosque envuelto en la niebla (*Obras*, p. 51). Ahora en cambio, la sensación de temor ha desaparecido, para dar paso a una observación dichosa de ella misma, quien señala que nunca antes se había atrevido a mirarse (*Obras*, p.53), cosa que no debe parecer extraña, pues en este caso, la religión prescribe que el cuerpo no debe ser mirado ni tocado, mucho menos por la mujer, pues esto puede acarrear situaciones que ofenden a Dios. Además, si tomamos en cuenta que la protagonista fue educada en un convento, es natural entonces que antes hubiese dudado en observarse a sí misma. Así, podemos corroborar que:

Las representaciones del cuerpo y los saberes acerca del cuerpo son tributarios de un estado social, de una visión de mundo y dentro de esta última, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí misma. (Le Bretón, 1990, p. 13)

De esta forma, lo que la protagonista concibe o ignora acerca de su propia corporalidad es producto de su estado social, permeado por la visión de mundo en la que se haya envuelta y que está influenciada básicamente por la religión,

propiciando, de esta forma, que ella ignore más sobre sí misma de lo que imagina, reflejándose en la complacencia y admiración con las que se observa al estar sumergida en el agua.

Pero ahora, en el estanque, esos temores también han quedado atrás y se atreve a mirarse, solazándose en lo que ve. La contemplación que hace de su propio cuerpo al interior del estanque puede ser percibida como una especie de fortalecimiento de su propia identidad femenina, como lo propone Lobos (2017), al enunciar que en el estanque “encuentra un refugio de la identidad herida, donde la protagonista hace uso de funciones regenerativas, basadas en los ciclos de la naturaleza para reconstruir su subjetividad” (p. 2). Y es que, tradicionalmente, al agua se le atribuye en todas las culturas la capacidad de sanar al ser humano, de dolencias tanto externas (cuerpo), como internas (alma); siendo “el fundamento del mundo entero, el elixir de la inmortalidad, confiere larga vida y fuerza creadora; es el principio de toda curación, el contacto con el agua implica siempre regeneración” (Eliade, 1974, p. 222). Así, la protagonista se zambulle en el estanque situado en medio de este espacio natural (bosque) y se ayuda a sí misma, otorgándose una visión nueva de ella, pero también, de cierta manera, curándose a nivel interno, de su herida, provocada por la indiferencia y la invisibilidad que vive dentro de su matrimonio.

Junto a lo anterior, la mujer puede vivir un momento íntimo de autoerotismo, proporcionado por las corrientes presentes en el estanque, a través del que puede percibirse por primera vez como un sujeto que es capaz de experimentar esa clase de sensaciones, rompiendo la castración a nivel sensual que vive al interior de su insulsa unión matrimonial. Así, al experimentar esta especie de cópula acuática, la protagonista goza de la oportunidad de resarcirse a nivel sensual, borrando, de cierta forma, el vacío y la indiferencia que le dejó la ausencia de Daniel al no despertar a su lado después de una inexistente primera noche de casados, siendo sustituida por la inmersión que vive de forma solitaria en el estanque (en ausencia del componente masculino), pero colmada de sensaciones. La sumersión misma

otorga un sentido de “limpieza” a su primer amargo despertar en la casona de su esposo:

En el agua todo se disuelve, toda forma se desintegra, toda historia queda abolida; nada de lo que ha existido hasta entonces subsiste después de una inmersión en el agua. Por desintegrar toda forma y abolir toda historia, poseen las aguas esa virtud de purificación, de regeneración y de renacimiento; todo lo que en ella se sumerge “muere” y sale de las aguas como un niño sin pecado y sin historia. (Eliade, 1974, p. 229)

De esta forma, la protagonista se encarga de “lavar” ese recuerdo y salir de las aguas como alguien nuevo, pues efectivamente ha vivido sensaciones nuevas, se ha contemplado de una forma en la que antes no lo había hecho y se ha conectado íntimamente con el entorno natural en el que yace el estanque. En relación al mismo aspecto sanador y regenerador que poseen las aguas, es que Chevalier (1986) sostiene que “sumergirse en las aguas para salir de nuevo sin disolverse en ellas [sin morir], salvo por muerte simbólica, es retornar a las fuentes, recurrir a un inmenso depósito de potencial y extraer de allí una fuerza nueva” (p. 52).

Aunque no se describan hasta una década más tarde en la narración, las inmersiones de la protagonista en el estanque son frecuentes. Cuando vuelve a mencionarse que ella se encuentra sumergida nuevamente entre sus aguas, es, tal y como en la primera vez, después de un gesto mezquino de Daniel hacia ella (una mirada displicente durante la celebración de sus diez años de matrimonio). Lo central que la protagonista quiere hacer es relatar cómo es que mientras se baña en el estanque, divisa un carruaje cerrado en donde cree ver a su amante ensoñado, pero además de esa descripción, en su relato, la mujer deja entrever otros detalles. Cuando menciona; “de costumbre permanezco allí largas horas, el cuerpo y el pensamiento a la deriva” (*Obras*, p. 62) comunica inmediatamente que sus baños en el estanque son una costumbre que no abandonó desde que llegó a la hacienda, por lo tanto, esta acción es algo que incorpora a su vida de forma frecuente, de lo que se puede sostener que a través del paso del tiempo “la protagonista construye

un puente mimético entre sus sensaciones y los ritmos y estados de la naturaleza, lo que le permite reconstruirse y sanarse” (Lobos, 2017, p. 22), hecho que hace presuponer que la mujer se dirige al estanque cada vez que necesita alejarse de su papel asfixiante de esposa, encerrada en la casona de la hacienda y precisa del contacto con la naturaleza para poder fluir con ella, reconectarse consigo misma y sus sensaciones, que son bloqueadas y silenciadas en el ámbito doméstico e íntimo de su vida. Su resistencia se genera al entrar en contacto con las aguas del estanque, en donde logra reestablecer las rutas que la conducen a entrar en contacto consigo misma y a vivirse como sujeto sintiente, por su cuenta y en medio de la naturaleza, que lejos de anularla, le permite construir su subjetividad reencontrándose a través de las sensaciones a las que puede tener libre acceso sumergida en el agua.

De esta misma forma, al estar en contacto con el agua, la mujer puede acceder a un mundo distinto, en donde todo es extraño, pero no por ello temible; se mueve y se ve diferente:

A menudo no queda de mí, en la superficie más que un vago remolino; yo me 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 negruzcos e informes. Remuevo piedras bajo las cuales duermen o se revuelven miles de criaturas atolondradas y escurridizas. (Obras, p.63)

Al estar inmersa, la protagonista pareciera transmutarse en un ser que pertenece a ese elemento, se apropia de su luz, de las criaturas que yacen dormidas en el fondo del estanque y que se revuelven cuando explora y remueve las rocas en donde descansan. Su identidad se ve transformada por efecto del agua. Todo cambia cuando saca a la superficie los elementos que encuentra en el suelo subacuático, lo que en el agua resulta bello y misterioso, se vuelve informe y pierde su gracia una vez extraído del estanque. Algo muy similar ocurre con ella, de cierta forma, cuando se ve obligada a abandonar las profundidades de su estanque pierde

la grácil forma y los lentos y elegantes movimientos que adquiere estando en el agua, pues tiene que plegarse al rol que por obligación debe desempeñar, debe volver a su encorsetada vida de esposa y vestir una piel que no le acomoda. Pero a cambio tiene en cada experiencia con el agua, un momento que es solo suyo y no puede serle arrebatado por nadie:

Así la naturaleza le provee la posibilidad de rastrear y de identificarse, brindándole una gama de diversas sensaciones nuevas, al contrario de lo que padece en el contexto casa-cultura, ya que este último le brinda una posibilidad limitada y pobre de sensaciones. (Lobos, 2017, p.21)

La protagonista sondea el fondo del estanque como lo hace con ella misma, se mapea, se identifica haciendo suyo el espacio natural en el que se encuentra inmersa sin necesidad de una mirada ajena que le indique lo que debe hacer o por dónde comenzar. Aquí ella, durante unos momentos, quiebra y resiste las pesadas cadenas de la institución y la imposición social y se reencuentra consigo misma, bebe de sí en un ejercicio de autorreconocimiento propiciado por la protección que le brinda el estanque.

Como indica la tradición, las aguas son creadoras de vida, tal como lo refleja la obra en cuanto a la descripción del estanque y de todas las creaturas que lo habitan, es un lugar lleno de vida, de una distinta, de la cual pareciera que a ratos se nutre y alimenta la innominada protagonista, pero así como el agua tiene un lado claro y luminoso, también posee un lado agresivo y oscuro, pues también puede acabar con la existencia de los seres que la habitan o contemplan. Es lo que pasa precisamente con Andrés, el único niño presente en la obra y que trabaja junto a su familia en la hacienda de Daniel. Una de las tareas de Andrés es sacar las hojas secas que caen en el estanque para evitar que se pudran en él y ensucien el agua. El niño realiza esta labor a bordo de una pequeña balsa, desde la que sorprende a la protagonista el día que ella asegura ver a su amante a bordo del carruaje cerrado.

Tiempo después, la heroína busca al pequeño Andrés para que le confirme que vio, junto con ella, el carruaje junto al estanque. Llamaron al niño, pero este no aparece, lo buscan y dos días más tarde lo encuentran ahogado en el estanque.

Tradicionalmente se declara que el agua es un elemento femenino, líquido amniótico que está presente en el útero y que nutre a la vida que se está desarrollando en su interior. Pero una vez más nos encontramos con que esos significados tradicionales están invertidos. Aquí, este estanque no fue para este niño fuente de vida, sino ocasión de muerte. Pareciera ser que la dueña y señora de él y la única que puede hallar regeneración y nuevas fuerzas en su interior es solamente la esposa de Daniel. Andrés no forma parte de la simbiosis que la protagonista comparte con el estanque, más bien parece ser que el niño fue escogido como tributo por el agua, a cambio de la fortaleza que se nos figura le regala en cada inmersión a la heroína. Andrés, a diferencia de ella, no encontró vida, sino muerte en sus aguas y, de paso, dejó a la mujer con una dolorosa duda sin resolver.

Ciertamente no deja de ser llamativo el estrecho contacto que la protagonista tiene con el elemento que por excelencia está ligado a la fertilidad y nutrición de la vida y el hecho de que ella sea incapaz de concebir. En *La última niebla* no se menciona jamás, por nadie, la intención o el deseo de tener hijos, ni siquiera la protagonista lo menciona o tan siquiera lo insinúa, atendiendo a que, de acuerdo a su papel de esposa, la maternidad era el paso que coronaba su vida de mujer casada. Respecto a esto, Guerra (2012) comenta que en la novela “se niega la visión convencional para presentar la actividad sexual normativa dentro de la institución del matrimonio como sinónimo de infertilidad y negación de la vida” (p. 70). De tal forma que no hay espacio para vida nueva en la unión de la protagonista y Daniel y, consecuentemente, el elemento que pareciera surtir de vitalidad a la mujer es el mismo que arrastra al niño Andrés a su prematura muerte.

Después del fallecimiento de Andrés, al interior de la novela se suceden los hechos de forma relativamente vertiginosa y el estanque no vuelve a ser

mencionado. Pero a juzgar por todo lo que la protagonista vivió en su interior (en el estanque), es posible pensar que bañarse allí nuevamente sea parte de la infinidad de pequeños menesteres con los que la anónima protagonista deba seguir haciendo frente a su vida, tal y como lo expresa en las últimas líneas de la novela, al decidir seguir finalmente “el camino correcto” al lado de su esposo, pues eso es lo que finalmente es su deber y su destino.

Conclusiones

A lo largo de la historia existió y sigue existiendo en muchos aspectos un camino demarcado y preestablecido que estaba hecho para que la mujer lo siguiera, sin tener derecho alguno a rechazarlo y pretender buscar por sí misma opciones distintas a las que se le presentaban por una sociedad que no la concibió, durante muchas épocas, como algo diferente a ser esposa y madre, empeñándose en inculcarle que esa era la única aspiración a través de la que podía probar su valía y que era por naturaleza su destino.

A pesar de que el camino que las mujeres estaban obligadas a seguir parecía grabado en piedra, hubo voces que, de a poco y de manera muy soterrada, fueron mostrándose en desacuerdo, hasta que todo desembocó en una lucha abierta por exigir el derecho a decidir sobre el propio destino en lo que respecta a qué sentir, cómo amar y qué hacer con la vida de cada una.

En nuestra investigación se abordan tres actos que proponemos como resistencia, enarbolados por las mujeres representadas en la novela, cuyos caminos no pudieron ser escogidos, pero que representan una búsqueda de maneras de resistir, en su trinchera personal, las presiones e ingratitudes y amarguras que debían, por obligación, sortear calladas y sumisas.

Es posible señalar que a través del lenguaje escrito, la protagonista logra infiltrar en el espacio de la casa matrimonial una fantasía extramarital que se convierte en una especie de sustento y resistencia a nivel interno para poder lograr sobrellevar una vida pobre de afectos y carente de sentido. La acción de escribir le proporciona, no en la realidad, pero sí en el campo de su imaginación, la agencia para poder perfilar cómo podría ser la felicidad que ella anhela, pero a la que en su realidad no puede acceder, permitiendo que salga a la luz su subjetividad y que construya, por medio del ejercicio de la escritura, su propia voz, que, aunque invisible al lado de la voz masculina, que es poseedora del logos y de la ley, no por

ello fue menos válida para su dueña, pues gracias a ella, la protagonista pudo perfilarse como sujeto deseante y dador de afectos, pudiendo así volverse relativamente visible y suficiente, aunque fuera solo para ella, a pesar de estar inserta en un mundo en donde era constantemente invisibilizada, menoscabada e ignorada.

El desafío abierto de la infidelidad de Regina, también acaecido en la casa patriarcal, que en la novela está muy lejos de representar un lugar feliz en donde la mujer puede sentirse plena, nos permite plantear el cuestionamiento y la resistencia hacia el matrimonio, transgrediendo así una institución que descansa en la sociedad y en la religión, poniendo en tela de juicio su posición incontestable como sitio de felicidad y culmen de las aspiraciones que puede y debe concebir una mujer. A través de Regina, la protagonista logra descubrir que ella misma también desea esa clase de vivencias para sí misma, aunque no se atreva inicialmente a confesárselo y aunque, finalmente, en apariencia, Regina deba tributar, con su vida, su desacato, eso no disminuye ni borra el hecho de que se haya atrevido a retar los cimientos de la institución matrimonial.

Finalmente, aunque sea de manera solitaria, nuestra protagonista accede a un espacio situado en medio de la naturaleza, en donde, a través del contacto con un medio que no está intervenido por el hombre, se le brinda la posibilidad de ofrecer resistencia a su propia existencia silenciosa y sumisa, logrando descubrirse a sí misma desde un punto de vista distinto, en donde se adueña de su corporeidad y de sus sensaciones, siendo también testigo de lo que la naturaleza puede ofrecer a través de la observación y exploración que ella realiza mediante sus inmersiones en el estanque. Este espacio le brinda así la oportunidad de auto observarse y revalorizarse desde su propia mirada.

El cuerpo y el deseo son los principales motores que movilizan, tanto a la protagonista de la obra como a Regina a ofrecer ciertas pautas de resistencia al sistema socio-patriarcal que las aplasta y domina, a primera vista puede parecer

un motivo bastante básico, pero es necesario recordar que dada la época, el horizonte y la capacidad que tienen las mujeres de comprender el mundo y sus posibilidades es tan limitado, está tan castrado por la sociedad, el estado y la religión, que las mujeres no tienen más alternativa que tratar de apropiarse de lo único que no pueden quitarles del todo, su corporalidad y su deseo, sublimándolos de tal manera que así logran abrir una ventana mediante la que pueden tener una panorámica distinta de ellas mismas y de sus propias existencias.

Ciertamente las alternativas de resistencia escogidas por este par de mujeres pueden parecer, a día de hoy, tanto acomodaticias como triviales, pero es necesario contextualizar que a principios del siglo XX la existencia de la mujer se encontraba presa de poderosos mandatos que era imposible pensar en desafiar, por lo que el hecho de que nazca el cuestionamiento interior que manifiesta descontento e inconformidad frente a la situación que viven, tanto la protagonista como Regina (aun perteneciendo a una clase social privilegiada) no deja de ser para ellas mismas, sumergidas en su realidad, un acto subversivo y de resistencia.

Es preciso aclarar que no ha sido intención de esta investigación satanizar el matrimonio ni la maternidad, pues es totalmente legítimo que las mujeres puedan considerar estas instancias como caminos vitales que las puedan conducir a la felicidad que se busca, pero lo que sí es cuestionable y reprochable es que en el pasado la mujer haya sido empujada en contra de su voluntad a “escoger” estas alternativas como opción de vida, siéndoles señaladas como únicas opciones válidas de felicidad y realización, solamente pensando en el papel reproductivo y de cuidados que tradicionalmente se le ha adjudicado exclusivamente a la mujer. Por supuesto que lo óptimo siempre es escoger con absoluta libertad los derroteros que cada ser humano crea convenientes y válidos para alcanzar su propia felicidad y plenitud.

Finalmente, entendiendo que esta investigación no debe quedarse solo en el plano de una exposición de información, es que se ha preparado una propuesta

didáctica de acuerdo a los planes y programas vigentes para 4° año de Enseñanza Media, en donde se propone una actividad pedagógica que tiene como eslabón principal la lectura y análisis de la novela *La última niebla*, la problematización de la situación de la mujer y en donde también se recurre a la creatividad de los estudiantes y a su capacidad de utilizar dispositivos tecnológicos y aplicaciones móviles para generar un producto final en concordancia con los objetivos planteados en la correspondiente unidad.

Anexo: Propuesta didáctica

Introducción

La propuesta didáctica que se presentará está planteada de acuerdo al programa de estudio de Lengua y Literatura para 4° medio, aprobado por Decreto Exento N° 496 del 15 de junio de 2020. Dentro de lo expuesto en dicho programa, está contemplada la unidad *Comparando lecturas literarias*, cuyo propósito principal es el cotejo de obras literarias de distintos géneros y épocas y que muestran conflictos humanos a partir de diferentes criterios presentes en las obras. Lo que esta unidad ofrece también es la comparación de perspectivas sobre la mujer, tema que está directamente relacionado con esta investigación, pues el tópico central es la mujer y los diferentes puntos de vista que se pueden generar a partir de ella y de los textos que nacen, sobre todo, de autoras en distintas épocas.

Fundamentación y utilidad

El hecho de que en 4° año de enseñanza media se aborde la perspectiva sobre la mujer a nivel literario, da pie para que esta investigación no se quede solamente en el plano de lo cualitativo y descriptivo, sino que pueda ser aplicada en el aula de clases, principalmente por medio del análisis de la obra que es el eje investigativo de esta memoria: hablamos de “*La última niebla*”, de María Luisa Bombal, que se plantea como una novela que a pesar de haber sido escrita en la primera mitad del siglo XX, puede ser actualizada a nuestra realidad, atendiendo al conflicto humano que yace al interior de la misma, que gira precisamente en torno a la perspectiva que se tiene de la mujer en esa época y cómo ese contexto ha cambiado hasta la actualidad, además de propiciar la lectura de escritoras chilenas, ya que de las 75 sugerencias de textos para este nivel encontradas en el programa, tan solo 9 corresponden a autoras nacionales.

Presentación de la propuesta:

Nombre: *Comparando perspectivas sobre la mujer a través de dos textos literarios escritos por autoras del siglo XX y XXI.*

Curso: 4° año medio

Unidad: Comparando lecturas literarias

Propósito de la unidad:

En esta unidad, se propone que los estudiantes comparen interpretaciones de obras literarias de distintos géneros y épocas que muestran conflictos humanos, a partir de criterios contextuales, temáticos y estéticos. Para ello, compararán obras literarias que presentan relaciones de tensión consigo mismo o con el otro, e investigarán en diversas fuentes para ampliar sus interpretaciones.

Objetivos de aprendizaje:

OA1:

Formular interpretaciones de obras que aborden un mismo tema o problema, comparando:

- La relación de cada obra con sus contextos de producción y de recepción (historia, valores, creencias, ideologías, etc.).
- El tratamiento del tema o problema y perspectiva adoptada sobre estos.
- El efecto estético producido por los textos.

OA8:

Investigar sobre diversos temas para enriquecer sus lecturas y análisis, o para responder interrogantes propias de la asignatura:

- Seleccionando fuentes e información según criterios de validez y confiabilidad.
- Procesando la información mediante herramientas digitales e impresas y géneros discursivos determinados.
- Comunicando sus hallazgos por medio de géneros (escritos, orales o audiovisuales) del ámbito educativo.

Actitudes:

Pensar con apertura a distintas perspectivas y contextos, asumiendo riesgos y responsabilidades.

Propósito:

Se espera que los estudiantes comparen interpretaciones propias de obras a partir del contraste entre sus contextos de producción. Para ello, contrastarán las visiones de la mujer en fragmentos de obras escritas por autoras de los siglos XX y XXI, generando opiniones frente a dichas obras y sus contextos.

Temática literaria:

- Hombres y mujeres en la sociedad
- Roles
- Percepción de la mujer
- Situación de la mujer en distintas épocas.

Tiempo: 9 clases (18 hrs. pedagógicas)

Descripción de la actividad:

En esta propuesta, que está pensada para ser llevada a cabo en nueve clases (18 hrs. pedagógicas), los alumnos deberán leer la novela “*La última niebla*” (1935) de la escritora chilena María Luisa Bombal y el primer capítulo de la novela “*El verano sin hombres*” (2011) de la escritora estadounidense Siri Hustvedt y de esta manera poder establecer una comparación entre las historias que viven las protagonistas en la novela, rescatando rasgos como la situación social, afectiva, cultural y familiar de las mujeres que aparecen retratadas, pudiendo establecer semejanzas y diferencias que aparecen descritas y visualizando las perspectivas de ambas mujeres presentes en las novelas. A partir de ese paralelismo, los estudiantes leen la novela seleccionada completa y se dividen en grupos de trabajo, para poder llevar a cabo la evaluación final, que consiste en crear un breve cortometraje con la técnica *stop motion*, mediante una aplicación que instalarán en sus teléfonos móviles para capturar las secuencias. Este trabajo será desarrollado a partir de una escena de la obra escogida, que los alumnos seleccionarán libremente para ser recreada, con el requisito fundamental de que no deberá ser una copia de la escena presente en el libro, sino que deberán adaptarla, dándole una resolución alternativa, distinta a como aparece en la obra. Al momento de presentar sus cortometrajes, los grupos realizarán un breve comentario sobre la escena de la novela escogida, justificando la elección del final alternativo que decidieron otorgarle. Finalmente, se hará una socialización de opiniones y comentarios, para reforzar el contenido de las lecturas vistas y de los trabajos expuestos.

Actividades por clase:

Preparación:

Clase 1 (2 hrs. pedagógicas):

La profesora comienza la clase preguntando a sus estudiantes cómo es su vida cotidiana, en su tiempo libre y, de forma muy somera, qué piensan hacer al salir del colegio. Luego de escuchar las respuestas de los estudiantes, la profesora les pregunta si piensan que podrían hacer las mismas cosas si estuvieran a principios del siglo XX.

La profesora escucha atentamente las respuestas de los alumnos y les pregunta por las diferencias que se daban entre la vida de los hombres y la vida de las mujeres, qué podían hacer y qué se esperaba de cada uno a nivel social y familiar.

A continuación, les explica que deberán leer dos textos (novelas) que sitúan a mujeres en distintas épocas en las que se viven problemáticas propias de sus vidas (principios del s. XX y s. XXI).

La docente solicita que se junten en grupos de 5 personas y comiencen a leer el primer capítulo (7 páginas) de la novela "*El verano sin hombres*", de Siri Hustvedt. Se realiza lectura silenciosa. Al terminar la lectura, la profesora pregunta a los estudiantes por la vida de la mujer del texto, ¿qué es lo primero que se menciona al comenzar la historia?, ¿qué desencadena esa situación?, ¿cómo deducen que ha sido la vida de la protagonista?, ¿a qué época puede asociarse su vida, s XX o XXI?, ¿por qué?

Luego de socializar las respuestas, se solicita a los estudiantes, presentarse con la obra "*La última niebla*" para la clase siguiente.

Clase 2 (2 hrs. pedagógicas):

La profesora, mediante preguntas dirigidas, sintetiza lo visto en la clase anterior, sobre la base de la lectura realizada. A continuación, solicita a los alumnos

juntarse en sus respectivos grupos de trabajo y comenzar la lectura de la obra "*La última niebla*" (7 páginas).

Luego de la lectura, realiza a los estudiantes las siguientes preguntas, ¿qué situación desencadena que la protagonista llegue a la casa de campo?, ¿cómo se percibe el matrimonio de la pareja que llega a la casona?, ¿cuál es la situación económica que se percibe de la pareja?, ¿a qué época puede ser asociada la novela?

Luego de que los alumnos responden y socializan sus respuestas, la profesora entrega una guía con un cuadro comparativo (fig.1) en donde se enuncian criterios para establecer similitudes entre las protagonistas de ambas novelas. Los estudiantes deberán anotar una respuesta en el espacio correspondiente al criterio mencionado en la tabla. También pueden agregar criterios que consideren que no están presentes en la tabla y que enriquezcan la comparación entre ambos personajes femeninos. A continuación, la profesora pregunta cuáles son las principales diferencias que perciben entre las dos novelas y si se puede establecer con claridad a qué época pertenece cada obra.

La profesora comunica a los estudiantes que la evaluación final consistirá en la creación de un cortometraje mediante la técnica de *stop motion* y que deberá contener una escena de la novela "*La última niebla*", pero que deberán ser modificada, recreándola de la manera en que a ellos les hubiese gustado que fuera y no tal y como aparece en la novela. El cortometraje puede ser realizado con los materiales que los estudiantes consideren adecuados y pueden escoger entre musicalizarlo o colocar la narración de la historia como fondo de sonido, deberá ser realizado con sus celulares utilizando alguna aplicación de creación de stop motion, como por ejemplo "stop motion studio", "stop motion cartoon", "motion", "stop motion maker", etc, y su duración no deberá ser de menos de un minuto ni de más de tres.

Antes de presentar su cortometraje, cada grupo expondrá de forma breve qué escena de la obra seleccionó y por qué escogieron ese final alternativo. La profesora indica que la obra "*La última niebla*" debe ser leída completa, para que así puedan tener claridad de todas las escenas posibles contenidas en la novela y poder escoger una para recrearla. A continuación, la profesora aclara las dudas

respecto al trabajo final y solicita avanzar de forma domiciliaria con la lectura de la novela.

Clase 3 (2 hrs. pedagógicas):

La profesora comienza la clase consultando por el avance de la lectura de la novela "*La última niebla*". Luego, muestra a los estudiantes dos videos de *youtube*: el primero es el cortometraje del cuento "*El almohadón de plumas*", realizado con la técnica stop motion, para que tengan un acercamiento al trabajo que deben hacer, sabiendo que deben crear personajes y la escenografía de una escena (este video tiene una duración de 10 minutos). A continuación, el segundo video ("*#TallerdeStopMotion Cap4: Cómo hacer stop motion usando solo papel*"), en donde se expone una técnica más sencilla que la de las figuras de plasticina pero que igualmente da buenos resultados al crear una animación (este video tiene una duración de 15 minutos).

Luego, la profesora solicita que se reúnan los grupos de trabajo y prosigan con la lectura de "*La última niebla*", anunciando que será la última clase que se realizará lectura de la novela.

En los últimos diez minutos de clases la docente solicita a los estudiantes que traten de avanzar en la lectura de la novela e idealmente tenerla terminada para la próxima clase, ya que deberán esbozar un pequeño proyecto sobre cómo van a trabajar la escena de la novela que seleccionarán para el producto de animación, explicitando qué escena seleccionaron, los materiales, aplicación, duración aproximada, modificación de la escena, y si será musicalizada o narrada. La profesora aclara dudas acerca del trabajo.

Desarrollo:

Clase 4 (2 hrs. pedagógicas):

La profesora pide a los estudiantes que se dividan en sus respectivos grupos de trabajo y diseñen el proyecto de su cortometraje. Se les solicitará registrar: la escena que escogieron de la obra, por qué decidieron escoger esa escena y optar por ese final. También deberán describir qué materiales utilizarán para recrear su cortometraje y qué aplicación móvil utilizarán. Lo anterior deberá ser entregado ya que será evaluado como trabajo en clases, indicando fecha, curso, asignatura, e integrantes del grupo. Al finalizar la clase, la profesora indica a los grupos que la clase siguiente deben llevar materiales para comenzar el diseño de sus personajes y escenografía, dichos materiales deberán ser los que indicaron en sus proyectos.

Clase 5 (2 hrs. pedagógicas):

La profesora indica a los grupos que se conformen y comiencen a trabajar en el diseño de sus personajes y escenografía para la posterior creación del producto audiovisual, comunicándoles que el trabajo en clases será evaluado con puntaje que se sumará a la nota final. Los alumnos deben atenerse el proyecto entregado en la clase previa, puede haber variaciones, pero no pueden cambiar la escena que escogieron. Se les recomienda avanzar en sus maquetas un 30%. El trabajo se continuará en la clase siguiente.

Clase 6 (2 hrs. pedagógicas):

La profesora indica a los grupos que se conformen y que continúen elaborando el diseño de su proyecto. Se les recomienda dejar listo en un 50% la maqueta para la presentación. Los avances serán evaluados con puntaje asignado a la nota final. El trabajo se continúa en la clase siguiente.

Clase 7 (2 hrs. pedagógicas):

La profesora indica a los grupos que se conformen y que continúen trabajando en la construcción de sus personajes y escenografías. Se les recomienda avanzar en un 80% la confección de sus maquetas para la presentación. Los avances serán evaluados con puntaje asignado a la nota final. El trabajo se finaliza la clase siguiente.

Clase 8 (2 hrs. pedagógicas):

La docente indica que se conformen los grupos para terminar la construcción de las maquetas. Una vez terminadas, los grupos pueden comenzar a tomar las fotografías para preparar el stop motion. Los avances serán evaluados con puntaje asignado a la nota final. La profesora comunica que las presentaciones de los cortometrajes comenzarán en la clase siguiente, por lo tanto, todos los grupos deben presentarse con sus trabajos terminados.

Presentación:**Clase 9 (2 hrs. pdagógicas):**

La profesora indica que los grupos deben presentar sus cortometrajes. En primer lugar, cada grupo expondrá brevemente qué escena de la obra fue escogida por ellos y qué variación realizaron a la trama y por qué decidieron hacerla. A continuación exhiben su cortometraje mediante el uso de un proyector y parlantes. Para finalizar exponen una breve conclusión sobre la situación de la mujer abordada a través del contenido de su trabajo.

Una vez mostrados los cortometrajes, la profesora pide a los alumnos comentar los trabajos vistos en base a la novela y expresar opiniones al respecto. Los trabajos se calificarán de acuerdo a la rúbrica presentada (fig.2).

Fig. 1. Cuadro comparativo personajes femeninos de ambas novelas:

	Protagonista "La última niebla"	Protagonista "El verano sin hombres"
Tiene un nombre		
Estado civil		
Hijos		
Familia (padres, hermanos, amigos, etc.)		
Oficio o Carrera profesional		
Posee independencia Económica		
Necesita tener pareja		
Puede expresar lo que siente		
Es culta		
Es creativa		

Fig. 2. Rúbrica evaluación stop motion “*La última niebla*”:

Criterios	4	3	2	1
Realizan la actividad solicitada en clases (proyecto) y lo entregan en el tiempo asignado				
Trabajan en clases avanzando en un 50% de su maqueta				
Trabajan en clases avanzando en un 80% de su maqueta				
Trabajan en clases dejando terminada la maqueta para el producto audiovisual final (stop motion)				
Exponen el producto audiovisual (stop motion) en la fecha correspondiente				
El stop motion expuesto permite identificar con facilidad la escena escogida de la novela				
El stop motion está hecho de forma creativa				
Realizan la modificación solicitada a la escena escogida de la novela				
Argumentan con claridad y coherencia el cambio realizado a la escena de la novela				

Bibliografía utilizada:

- Bombal M. (2010). *Obras Completas*. Santiago, Chile. Editorial Zig-Zag.
- Hustvedt S. (2011). *El verano sin hombres*. Barcelona, España, Editorial Anagrama.
- Programa de estudio Lengua y Literatura 4° Medio para formación general (2021).

Videos Youtube:

- Cortometraje “*El almohadón de plumas*”, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=IGIkUWv1THc> [abril, 2021].
- Video “#TallerdeStopMotion Cap. 4: Cómo hacer Stop Motion usando solo papel”, recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=sBxgZIQWivY> [abril, 2021].

Bibliografía

Libros:

- Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa: una introducción a la narratología*. Madrid, España. Ediciones Cátedra.
- Basaglia, F. (1986). *Una voz: Reflexiones sobre la mujer*. Puebla, México. Universidad Autónoma de Puebla.
- Bobes, M. (1998). *La novela*. Madrid, España. Editorial Síntesis.
- Bombal, M. (2010). *Obras completas*. Santiago, Chile. Editorial Zig-Zag.
- Castellanos, R. (2005). *Sobre cultura femenina*. México, D.F. Fondo de Cultura Económica.
- Carreño R. (2007). *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX*. Santiago, Chile. Editorial Cuarto Propio.
- Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona, España. Editorial Herder.
- Cirlot, J. (1992). *Diccionario de símbolos*. Barcelona, España. Editorial Labor.
- De Beauvoir, S. (2015). *El segundo sexo*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Debolsillo.
- De Peretti, C. (1989). *Jacques Derrida, texto y deconstrucción*. Barcelona, España. Editorial Anthropos.
- Durand, G. (2004). *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México, D.F. Fondo de Cultura Económica.
- Eliade, M. (1974) *Tratado de las religiones*, tomo 1. Madrid, España. Ediciones Cristiandad.
- Esquirol, J. (2015). *La resistencia íntima, ensayo de una filosofía de la proximidad*. Barcelona, España. Editorial Acantilado.

- Fernández Fraile, M. (2007). *Historia de la literatura chilena*, tomo 2. Santiago, Chile. Editorial Don Bosco.
- Gligo, A. (1996). *María Luisa (Biografía de María Luisa Bombal)*. Santiago, Chile. Editorial Sudamericana.
- Goic, C. (1976). *La novela chilena*. Santiago, Chile. Editorial Universitaria.
- Golubov, N. (2017). *La crítica literaria feminista. Una introducción práctica*. Ciudad de México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Greer, G. (2019). *La mujer eunuco*. Barcelona, España. Ediciones Debolsillo.
- Guerra, L. (2012). *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal*. Santiago, Chile. Ediciones Universidad Católica de Chile.
- Guerra, L. (2007). *Mujer y escritura: fundamentos teóricos de la crítica feminista*. Ciudad de México. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Iraburu, J. (2012). *El matrimonio en Cristo*. Pamplona, España. Editorial Edebasa.
- Lagarde, M. (2005). *Los cautiverios de las mujeres*. Ciudad de México. Universidad Autónoma de México.
- Larguía, I. y Dumoulin, J. (1976). *Hacia una ciencia de la liberación de la mujer*. Barcelona, España. Editorial Anagrama.
- Larrabe, J. (1986). *El matrimonio cristiano y la familia*. Madrid, España. Editorial Católica S.A.
- Le Bretón, D. (2002). *Antropología del cuerpo y modernidad*. Buenos Aires, Argentina. Ediciones Nueva Visión.
- Montes, H. (2009). *Breve historia de la literatura chilena*. Santiago, Chile. Editorial Zig-Zag.
- Munnich, S. (1991). *La dulce niebla. Lectura feminista y chilena de María Luisa Bombal*. Santiago, Chile. Editorial Universitaria.
- Olivier, C. (2014). *Los hijos de Yocasta*. México, D.F. Fondo de Cultura Económica.
- Pateman, C. (1995). *El contrato sexual*. Itztapalapa, México. Editorial Anthropos, Universidad Autónoma Metropolitana.

Promis, J. (1977). *La novela chilena actual*. Buenos Aires, Argentina. Editorial Fernando García Cambeiro.

Scott, J. (2004). *Los dominados y el arte de la resistencia. Discursos ocultos*. México, D.F. Ediciones Era.

Stuven, A. y Fernandois, J. (2013). *Historia de las mujeres en Chile*, tomos 1 y 2. Santiago, Chile. Editorial Taurus.

Todorov, T. (2013). *Míjail Bajtín: El principio dialógico*. Bogotá, Colombia. Instituto Caro y Cuervo.

Artículos:

Alonso, A. (1941). *Aparición de una novelista*. Incluido en *La última niebla*. María Luisa Bombal. Santiago, Chile. Editorial Nascimento.

Online:

Espinosa, P. (2005). *La última niebla de María Luisa Bombal: excentricidad, desacato y eroticidad en el devenir identitario femenino*. Repositorio Pontificia Universidad Católica de Chile. Acta literaria n° 31, pp. 9-21. Recuperado de <https://repositorio.uc.cl/handle/11534/1708> [Consultado en diciembre, 2020].

Guerra L. (2012). *Naturalización del deseo y el saber en los textos de María Luisa Bombal*. Anales de Literatura Chilena, n° 17, pp. 133-146. Recuperado de <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-propertyvalue-755901.html> [Consultado en junio, 2020].

Guerra L. (1985). *Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: una dualidad contradictoria del ser y el deber ser*. Revista Chilena de Literatura, n°25, pp.87-99. Recuperado de <https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41159/42696> [Consultado en noviembre, 2020].

Hernández, Y. y Pérez, V. (2007). *Un análisis feminista de la infidelidad conyugal*. Nómadas. Revista Crítica de Ciencias Sociales y Jurídicas, n° 16, pp. 1-7.

Recuperado de <https://theoria.eu/nomadas/16/yhgarcia.pdf> [Consultado en marzo, 2021].

Levine, S. (1985). *Las desterradas del paraíso de Marjorie Agosín*. Revista Iberoamericana, n° 132-133, p. 978. Recuperado de <http://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/lberoamericana/article/view/4083> [Consultado en abril, 2021].

Masiello, F. (1985). *Texto, ley transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia*. Revista Iberoamericana, n°132-133, pp.807-822. Recuperado de <https://revistaiberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/lberoamericana/article/view/4114/4282> [Consultado en febrero, 2021].

Miranda-Novoa, M. (2012). *Diferencia entre la perspectiva de género y la ideología de género*. Revista Díkaion, n°2, pp.337-356. Recuperado de <http://www.scielo.org.co/pdf/dika/v21n2/v21n2a02.pdf> [Consultado en marzo, 2021].

Murillo, V. (2016). *Mujeres que escriben, mujeres al descubierto*. Revista Estudios, n°33, pp. 401-419.

Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5761941> [Consultado en febrero, 2021].

Yáñez, K. y Rocha, T. (2014). *Experiencias y significados de la infidelidad femenina*. Psicología Iberoamericana, n°2, pp.25-35. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/1339/133938134004.pdf> [Consultado en marzo, 2021].

Tesis:

Gómez, E. (2016). *Mujeres magallánicas: Relación de sentido y significación en la infidelidad* (tesis de magíster). Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Lobos, P. (2017). *El despertar de la conciencia femenina y ecológica en La última niebla de María Luisa Bombal*. (Bachelor degree). Universidad de Estocolmo, Estocolmo, Suecia.

Otros:

Real Academia Española (s.f.)

Resistencia. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en enero, 2021 de <https://dle.rae.es/resistencia>

Matrimonio. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado en enero, 2021 de <https://dle.rae.es/matrimonio?m=form>