

EL TIEMPO Y EL PROCESO DE INDIVIDUACIÓN EN «LA ÚLTIMA NIEBLA»

REVISTA IBEROAMERICANA, Números 135-136 (Abril-Septiembre 1986)

Posted at: <http://www.armandfbaker.com/publications.html>

El hombre es el único ser viviente que tiene previo conocimiento de su propia muerte. Por eso, el tiempo, que lo lleva inexorablemente hacia la muerte, siempre ha sido uno de los elementos más importantes de su existencia. Como lo ha expresado Hans Meyerhoff en su libro *Time in Literature*, “El tiempo es especialmente significativo para el hombre, porque es imposible separarlo del concepto de su ser... Lo que llamamos el yo, la persona o el individuo, se experimenta y se conoce solamente contra el fondo de una sucesión de momentos temporales”¹. Puesto que los escritores modernos han tenido interés en todos los problemas que afectan la psique humana, el tema del tiempo ha cobrado importancia en muchas obras del siglo XX y ha sido de especial interés para los autores de la narrativa hispanoamericana.

Se ha dicho que el tema central de *La última niebla*, de la escritora chilena María Luisa Bombal, es la búsqueda de amor². El amor es un elemento importante en la vida de la protagonista, pero lo que más le preocupa es sentir la conciencia de su propia individualidad y protegerla contra el paso del tiempo. ¿Cuál es la causa de esta preocupación con el tiempo? Al examinar lo que ocurre en la vida de la protagonista, se descubre que su lucha contra el tiempo es el resultado de una profunda disociación psíquica que no le permite tener un equilibrio entre la conciencia y el inconsciente. Para aclarar lo que María Luisa Bombal ha querido expresar, al trazar los rasgos psicológicos de esta mujer desequilibrada, será oportuno

¹ Hans Meyerhoff, *Time in Literature* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1960), pp. 1-2.

² Véanse Margaret V. Campbell, “The Vaporous World of María Luisa Bombal”, *Hispania*, XLIV (1961), p. 415; y Arthur A. Natella, “El mundo literario de María Luisa Bombal”, en *Cinco aproximaciones a la narrativa hispanoamericana contemporánea*, edición de Gladys Zaldivar (Madrid: Playor, 1977), p. 135.

estudiar la obra desde la perspectiva de la psicología junguiana, con especial atención a ciertos símbolos arquetípicos que se utilizan para revelar lo que ocurre en la subconciencia del personaje. Antes de intentarlo, sin embargo, conviene examinar rápidamente la experiencia de la mujer con el amor y el efecto que esto produce en su actitud hacia el tiempo.

EL TIEMPO Y EL AMOR

Al principio de *La última niebla*, la protagonista—una mujer innomidada—subsiste en un estado de tedio, donde el lento fluir de los días uniformes no le ofrece nada. Aunque acaba de casarse, no ha experimentado el amor en el presente ni tiene esperanza de tenerlo en el futuro. Su marido, Daniel, sólo la destina como sustituto de su primera esposa muerta, y ella se ha casado simplemente para escapar a la vida de solterona que la esperaba.

La protagonista narra su historia en primera persona y, casi siempre, en tiempo presente³. Nunca habla de lo que siente en las zonas más remotas de su conciencia, pero cuando asiste al velorio de una muchacha muerta poco después del principio de la obra, el lector advierte que la vista del rostro descolorido e inmóvil de la difunta le hace reconocer, con inquietante claridad, el vacío de su existencia sin amor:

Esta muerta, sobre la cual no se me ocurría inclinarme para llamarla porque parece que no hubiera vivido nunca, me sugiere de pronto la palabra silencio. Silencio, un gran silencio, un silencio de años, de siglos, un silencio aterrador que empieza a crecer en el cuarto y dentro de mi cabeza.⁴

Estas palabras indican claramente que la narradora se identifica con la difunta, y la sensación de muerte y silencio—“un silencio de años, y de siglos”—le hace percibir que su vida se ha estancado al borde de un

³ La obra empieza con una breve descripción retrospectiva cuando la narradora describe en tiempo pasado su llegada a la casa de campo. Luego la narración se traslada al presente y la acción sigue desarrollándose en el momento actual. Dos excepciones a esto son la descripción de la escena cuando aparece el carruaje del amante desconocido, y la carta que ella escribe a su amante después de hacer el amor con su marido.

⁴ María Luisa Bombal, *La última niebla* (Buenos Aires: Editorial Andina (1967), p. 42. En adelante los números de página al fin de cada cita corresponden a esta edición de la obra.

abismo temporal⁵. Al salir del cuarto, tropieza con unas “horribles coronas de flores artificiales” que tampoco tienen vida. Corre al jardín, donde toca los árboles, como si de este modo pudiera asegurarse de su propia vitalidad, y luego exclama: “¡Yo existo, yo existo... y soy bella y feliz! Sí. ¡Feliz! La felicidad no es más que tener un cuerpo joven y ágil” (p. 43). La felicidad, para ella, consiste en ser joven y, sobre todo, en existir plenamente. Pero el insistir en el hecho de su existencia demuestra que la mujer reconoce, inconscientemente, la falta de plenitud que amenaza su ser.

Y no es solamente la sensación de estancamiento lo que le preocupa a la protagonista; aunque el futuro no le ofrece nada que pueda llenar su vida, aunque su vida es vacía y apenas parece fluir, el tiempo la lleva rápidamente hacia la vejez, cuando la posibilidad de conseguir el amor—la plenitud—habrá desaparecido para siempre. Una noche, cuando viaja a la ciudad con su marido, siente la intensificación de la angustia que produce esta doble amenaza del tiempo. Pensando en la vida monótona que le espera cuando vuelvan al campo, exclama con amargura:

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 hasta que mi cuerpo se marchite y mi cara se aje y tenga vergüenza de mostrarme sin artificios a la luz del sol (p. 55).

En este momento de dolor percibe claramente que el tiempo no le trae ninguna esperanza de vivir plenamente, y la lleva a la vejez y a la muerte.

Esa noche, en la ciudad, la desesperada búsqueda de la protagonista llega a un clímax. Se escapa de la casa donde duerme su marido y, cuando

⁵ Es evidente que la protagonista posee una concepción romántica de la vida y del tiempo. En su libro *Studies in Human Time*, Georges Poulet ha observado que el típico romántico siente la insatisfacción que resulta de la imposibilidad de experimentar el ser entero en la fugacidad del momento: “El sentir la existencia como un abismo es sentir la absoluta finitud del momento presente. El momento creado por el hombre ya no le satisface al hombre. La nostalgia romántica aparece así como el vano deseo de una vida que la mente nunca puede darse en ningún momento y, no obstante, ve desde lejos, allí, más allá de los extremos del momento, en el esquivo reino de la duración... Encarcelado en el instante, el romántico se refugia en el pensamiento todo el resto de su vida” (*Studies in Human Time* [Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1956], p. 26). Tal como veremos en lo que sigue, cuando la protagonista no logra experimentar la plenitud de su ser en el momento actual, inventa una plenitud imaginaria que basa en la memoria del pasado y en la anticipación del futuro.

se encuentra con el hombre misterioso que va a ser su amante, siente que la vida y el tiempo por fin empiezan a asumir un carácter dinámico. Al estrechar el cuerpo de su amante, siente agitarse dentro de él la plenitud vital que tanto ha anhelado encontrar: “Entre mis brazos, toda una vida física, con su fragilidad y su misterio, bulle y se precipita” (pp. 59-60). En este momento, sin embargo, ocurre una cosa curioso. Al abrazar a su amante, siente la corriente de su vitalidad que “bulle y precipita”; pero en el momento en que sale de la casa y vuelve a caminar por entre los árboles “inmóviles”, es evidente que la sensación de vitalidad se ha convertido en una experiencia estática que nunca cambiará: “Todo yo he quedado impregnada de su aroma, y es como si él anduviera aún a mi lado o me tuviera aún apretada en su abrazo o hubiera deshecho su vida en mi sangre, para siempre”(p. 61). Aunque la mujer no se dé cuenta de lo que ocurre, el tiempo ha vuelto a estancarse, porque su vida depende de una experiencia que ya ha terminado. Sin reconocer el efecto que esto produce en su vida, basa el concepto de su duración en algo que sólo existe en la memoria.

Bajo la grata influencia de su recuerdo de plenitud, la actitud de la protagonista cambia por completo; ya no teme el paso del tiempo, porque el recuerdo de amor la protege contra la amenaza de la vejez:

Pasan los años. Me miro al espejo y me veo, definitivamente marcadas bajo los ojos esas pequeñas arrugas que sólo me afluían antes, al reír... Pero ¡qué importa! ¡Qué importa que mi cuerpo se marchite, si conoció el amor! Y qué importa que los años pasen todos iguales. Yo tuve una hermosa aventura una vez... Tan sólo con el recuerdo se puede soportar una larga vida de tedio (p. 63).

Se ve, además, que el carácter del tiempo ha cambiado radicalmente; la distinción entre pasado, presente y futuro se hace borrosa e indefinida. Al pensar en la posibilidad de reunirse con su amante, la mujer declara: “Lo puedo encontrar hoy, mañana o dentro de diez años. Lo puedo encontrar aquí, al final de una alameda o en la ciudad, al doblar una esquina. Tal vez nunca lo encuentre. No importa; el mundo me parece lleno de posibilidades, en cada minuto hay para mí una espera, cada minuto tiene para mí su emoción” (p. 63). No importa que el futuro nunca llegue a cumplirse en el presente; no importa que siempre quede como futuro. Ella funda el concepto de su duración en el recuerdo que la sostiene en cada momento del tiempo.

Porque está ausente su amante, la protagonista proyecta su recuerdo en las cosas del mundo natural. Un día se baña en el estanque y experimenta

un “momento eterno” de comunión con la naturaleza⁶, en el que cada movimiento y cada segundo parecen dilatarse como en una película proyectada a velocidad retardada:

De costumbre permanezco allí largas horas, el cuerpo y el pensamiento a la deriva. A menudo no queda de mí, en la superficie, más que un vago remolino; yo me he hundido en un mundo misterioso donde el tiempo parece detenerse bruscamente, donde la luz pesa como una sustancia fosforescente, donde cada uno de mis movimientos adquiere sabias y felinas lentitudes... (pp. 68-69).

En esta descripción se observa nítidamente el carácter del tiempo que contamina el mundo de la protagonista después de su aventura amorosa. Cree vivir todavía en el flujo de una experiencia vital, pero el lector percibe que, como las aguas inmóviles del estanque, la mujer se ha apartado de la corriente de la vida, y se hunde en un estado de intemporalidad⁷.

Durante los años que siguen, la actitud de la protagonista hacia el tiempo sigue siendo esencialmente la misma, hasta que un día su marido trata de convencerla de que el recuerdo de su amante es solamente un sueño. Ella quiere negarlo, y procura hallar una prueba en el testimonio de Andrés—cree que el jardinero ha visto el carruaje de su amante—, pero al ir a buscarlo sabe que Andrés se ha ahogado en el estanque. Tal como ha muerto el consuelo del recuerdo al escuchar las palabras de su marido, Andrés ha muerto: “Se extrae, dos días después, su cadáver amorotado; llenas de frías burbujas de plata las cavidades de los ojos indefensos contra el agua y el tiempo” (p. 84). Al contemplar el cuerpo medio descompuesto de Andrés, la mujer vuelve a sentir la amenaza del tiempo, tal como la sentía

⁶ Según Poulet, la experiencia de comunión con la naturaleza en el que siente la presencia de la eternidad es algo que les ocurre con frecuencia a los que tienen una concepción romántica del tiempo: “Poseer su vida en el momento es la pretensión o el deseo fundamental del romántico. A veces, es una especie de iluminación instantánea, parece encontrar lo que busca. En la comunión con la naturaleza... el hombre puede proyectar, y encontrar desde fuera, la imagen total de su ser... Experimenta un gozo inesperado que llama un momento eterno” (Georges Poulet, *op. cit.*, pp. 26-27).

⁷ Al estudiar el realismo en la novela moderna, Georg Lukács también ha visto que crear un estado de vitalidad imaginaria produce una vida estática: “Cuando el tiempo se separa del mundo exterior de la realidad objetiva, el mundo interior del sujeto se transforma en un flujo siniestro e inexplicable y adquiere, paradójicamente, un carácter estático. Cuando el tiempo se aísla de este modo... la visión estática del mundo... aquí reina sin límite” *Realism in Our Time* [New York: Harper & Row, 1964], p. 39).

en la primera parte de la obra. Sin la protección de su recuerdo, ella también va a ser indefensa contra el agua y el tiempo, y parece ver su propio destino reflejado en los ojos vacuos del jardinero muerto.

Ahora, después de vivir durante años en un mundo subjetivo donde el tiempo apenas parece fluir, la protagonista está obligada a estar demasiado consciente del tiempo que transcurre: “Noche a noche oigo a lo lejos pasar todos los trenes. Veo en seguida el amanecer infiltrar, lentamente, en el cuarto, una luz sucia y triste. Oigo las campanadas del pueblo dar todas las horas...” (p. 85). Está torturada por las dudas que le ha infiltrado su marido, y sufre tanto que procura olvidar el recuerdo de su amante. Para no recordar, intenta limitarse a lo que siente en el momento presente: “Empecé entonces a forzarme a vivir muy despacio, concentrando mi imaginación y mi espíritu en los menesteres de cada segundo” (p. 86). Limpia la casa para quitar el polvo y las telarañas, de la misma manera en que trata de quitar de su conciencia el recuerdo de amor. Mas ella no puede olvidar; ha proyectado el recuerdo de su amante en todas partes, y ahora todo lo que la rodea la obliga a evocar el ayer. Al fin tiene que admitir:

¡Oh no! ¡Yo no puedo olvidar! Y si llegara a olvidar, ¿cómo haría entonces para vivir? (p. 88).

Es incapaz de negar el pasado porque su existencia entera depende de su capacidad de guardar intacto el recuerdo de su amante:

Mi amante es para mí más que un amor, es mi razón de ser, mi ayer, mi hoy, mi mañana... (p. 88).

Sin el apoyo de su única experiencia de plenitud, su duración en el tiempo pierde su coherencia; el pasado carece de sentido, ya no tiene esperanza de amor en el futuro, y vuelve a vivir en un presente estático cuando la vida no le ofrece nada y el tiempo la conduce irremediabilmente a la muerte.

Otro viaje a la ciudad le trae una esperanza momentánea, pero cuando encuentra una casa que parece ser la de su amante, le dicen que el amo era ciego y que murió antes de la fecha de su supuesta aventura de amor. La protagonista ya no puede evitar la conciencia de su fracaso; el sueño del pasado queda completamente destruido por el contacto con la realidad actual. Intenta suidarse, pero cuando la salva su marido, está obligada a reconocer el efecto del tiempo. Después de vivir durante años en un mundo donde el tiempo parecía detenerse, descubre que no se ha detenido nunca:

Aturdida, levanto la cabeza. Entreveo la cara roja y marchita de un extraño. Luego, me aparto violentamente, porque reconozco a mi marido. Hace años que lo miraba sin verlo. ¡Qué viejo lo encuentro, de pronto! ¿Es posible que sea yo la compañera de este hombre maduro? Recuerdo, sin embargo, que éramos de la misma edad cuando nos casamos (p. 102).

Como si despertara de un largo sueño, como si recorriera en un instante todos los años cuya acción erosiva había procurado escapar durante el tiempo de su fantasía, la mujer vuelve de repente a la realidad actual.

Así, cuando pierde la esperanza de conseguir el amor, la protagonista sabe que también ha perdido la última posibilidad de existir plenamente. Después de todo lo que ha sufrido, no le queda más que una existencia vacía:

Un destino implacable... me ha ido acorralando lentamente, insensiblemente a una vejez sin fervores, sin recuerdos... sin pasado (p. 102).

Ha experimentado una doble desgarradura—ha perdido el ser pasado y el ser futuro—y ahora está aislada de nuevo en un presente estático⁸. En la última página de la obra piensa en el futuro, pero describe una vida que no lo ofrece nada que pueda satisfacer su deseo de plenitud.

Lo sigo para llevar a cabo una infinidad de pequeños menesteres; para cumplir con una infinidad de frivolidades amenas; para llorar por costumbre y sonreír por deber. Lo sigo para vivir correctamente, para morir correctamente, algún día (p. 103).

La descripción de un porvenir vacío y, sobre todo, la repetición de la palabra infinidad —“una infinidad de pequeños menesteres” y una “infinidad de frivolidades amenas”—revelan claramente la angustia del abismo temporal al que se asoma en este momento trágico.

Y ahora el lector percibe que a través de la obra entera la protagonista siempre ha vivido en un momento estático. A pesar de lo que ha pasado

⁸ Tal como era posible comparar a la protagonista, al comienzo de la obra, con el romántico que trata de poseer la plenitud de su vida en la fugacidad del instante, su fracaso al fin de la obra es igualmente romántico; compárase la descripción de la mujer en este momento con las siguientes palabras de Poulet: “Y así se abre en el corazón del hombre, en la conciencia de su propia existencia, un vacío insoportable que rodea la existencia real: la existencia en el tiempo. Es como si la duración se hubiera roto por la mitad, como si el hombre sintiera la pérdida de su futuro y de su pasado. El intento romántico de formarse un ser de presentimiento y de memoria termina con la experiencia de una doble desgarradura del ser” (Georges Poulet, *op. cit.*, p. 29).

desde el principio de de la novela, nada ha cambiado en su situación. Cuando la obra termina, tiene que afrontar circunstancias que son idénticas a las del principio, y la falta de cambios refuerza la sensación de tiempo estancado. Es la “última” niebla porque representa el fin de la última posibilidad de experimentar la plenitud, y porque el tiempo la lleva inexorablemente a la última hora de su vida.

En la segunda parte de este trabajo se examinarán las causas psicológicas de esta tragedia temporal.

EL PROCESO DE INDIVIDUACIÓN

C. G. Jung ha dicho que el destino del hombre es crear más conciencia y de este modo encender una luz en la oscuridad del ser absoluto. Según el psicólogo suizo, uno de los obstáculos a este destino es la incapacidad del hombre de establecer un equilibrio entre la conciencia y el inconsciente. La conciencia individual tiene sus raíces en el inconsciente colectivo. Pero cuando estas raíces se desconocen, o se olvidan, el inconsciente se opone a la conciencia y se produce un estado de desequilibrio con una tendencia a la neurosis y, en los casos más graves, a la locura. Sobre este punto ha escrito Jung: “El peligro principal es el de sucumbir a la influencia fascinadora de los arquetipos, y esto suele ocurrir cuando las imágenes arquetípicas no están asimiladas en la conciencia. Si ya existe una tendencia a la psicosis, las figuras arquetípicas, las cuales poseen cierta autonomía a causa de su natural numinosidad, pueden resistir el control de la conciencia y hacerse completamente independientes”⁹. El problema no reside en la existencia de estos elementos instintivos, sino en la disociación de la conciencia, que ya

⁹ C. G. Jung, “Archetypes of the Collective Unconscious”, en *Collected Works*, IX, 1 (Princeton: Princeton University Press, 1971), p. 39. En el pasaje que sigue, Jung describe más completamente lo que ocurre cuando las fantasías inconscientes empiezan a controlar la mente consciente: “Las fuerzas que surgen de la psique colectiva producen un efecto confuso y cegador. Un resultado de la disolución de la persona es el poner en libertad ciertas fantasías involuntarias cuya existencia uno no había sospechado anteriormente. Pero a medida que crece la influencia del inconsciente colectivo la mente consciente pierde su capacidad de actuar independientemente. Poco a poco se deja conducir, mientras empieza a mandar un proceso inconsciente e impersonal. Así sin darse cuenta la personalidad consciente está manipulada como una pieza de ajedrez por un jugador invisible. Es este jugador quien decide el juego del destino, y no la mente consciente y sus proyectos” (“Relations Between the Ego and the Unconscious”, en *The Portable Jung*, edición de Joseph Campbell [New York: Viking Press, 1971], p. 108.

no puede controlar el inconsciente. En todo caso de disociación, pues, es indispensable integrar los contenidos del inconsciente en la conciencia.

Esta tarea de integración psíquica se lleva a cabo de acuerdo con un proceso sintético que Jung ha llamado “el proceso de individuación”. Es un proceso que sigue el curso natural de la vida, una vida en que el individuo debe recobrar el equilibrio de su ser primordial. Desgraciadamente, un desarrollo de este tipo no se logra fácilmente. Como lo explica Jung: “El método terapéutico de la psicología compleja consiste, por una parte, en hacer un esfuerzo de traer a un estado de plena conciencia los contenidos del inconsciente y, por otra parte, sintetizarlos con la conciencia mediante un acto de reconocimiento. Sin embargo, porque el hombre civilizado posee un alto grado de disociabilidad y porque lo emplea constantemente para evitar todo riesgo, no es seguro que el reconocimiento resulte en la acción apropiada”¹⁰. Solamente cuando el individuo actúe en armonía con las advertencias que le manda el inconsciente es posible terminar el proceso de individuación y cumplir el destino de aumentar la conciencia universal.

Ya se ha observado que la protagonista de *La última niebla* narra su historia en primera persona y en tiempo presente. Porque la narración proviene de la zona más racional de la conciencia, nunca se describe lo que ocurre en la subconsciencia ni se explica cuál es el motivo psicológico de las acciones¹¹. Uno de los aspectos de la alta calidad poética de la novela, no obstante, es el hábil empleo de símbolos, que tienen la virtud de revelar los motivos inconscientes. Algunos símbolos surgen del contexto de la obra misma, pero otros corresponden a un simbolismo universal, que se basa en los arquetipos del inconsciente colectivo.

Como ha dicho con razón Saúl Sosnowski en su estudio del agua en *La última niebla*, los símbolos más importantes son los del agua y el fuego¹².

¹⁰ C. G. Jung, “Archetypes of the Collective Unconscious”, *op. cit.*, p. 40.

¹¹ Cedomil Goič ha hecho unas observaciones semejantes sobre el modo de narrar en *La última niebla*: “El narrador se prohíbe decir todo aquello de que su conciencia no ha podido tener inmediato conocimiento o percepción... El narrador renuncia a la omnisciencia y al dominio consciente y activo del universo, limitándose al conocimiento actual, a un presente que se desplaza a la par de las modificaciones de la conciencia del narrador. Por esta vía no hay más conocimiento que de la interioridad personal y de lo que aparece a la superficie fisiognómica de seres y objetos” (*La novela chilena* [Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1968], pp. 146-147).

¹² Saúl Sosnowski, “El agua, motivo primordial en *La última niebla*”, *Cuadernos Hispanoamericanos*, 277-278 (julio-agosto 1973), p. 368. Arthur Natella también habla de lo que llama “la dicotomía entre niebla y fuego”, *op. cit.*, p. 157.

Cuando se ven desde la perspectiva del simbolismo universal, estos elementos representan dos fuerzas primordiales. Según la simbología de la filosofía esotérica que estudia Edouard Schuré, el fuego representa la energía creadora de la Divinidad, mientras que el agua representa el universo físico, antes de ser fecundado por el espíritu divino¹³. En su *Diccionario de símbolos tradicionales*, Juan Eduardo Cirlot reitera lo que ha dicho Schuré, y añade que el fuego representa el principio activo que se asocia al carácter masculino, mientras que el agua representa el principio pasivo que se asocia al carácter femenino¹⁴. Refiriéndose al contenido psicológico de estos símbolos, Jung declara que “el agua es el símbolo más frecuente del inconsciente”, y el fuego representa algo como el “eterno fuego heraclitano”, que se asocia a la noción de “una inmanente fuerza vital”¹⁵. Para Mircea Eliade, el agua se relaciona con el concepto de la existencia preformal antes de la Creación; mientras que el fuego, que se asocia a la imagen del sol, representa la inteligencia y la filosofía racional¹⁶.

Y ¿cuál es el significado de estos símbolos para el tiempo? El río o cualquier forma de agua que fluye es un símbolo del tiempo que pasa, pero el arquetipo que se considera en el presente estudio corresponde más bien a la totalidad del agua, la cual es representada por la imagen del agua quieta o estancada—el mar, el océano, el lago etc.—. Pensar el agua de esta manera es equivalente a un concepto de permanencia o intemporalidad¹⁷. El fuego, por otra parte, es el principio activo que representa el perpetuo cambio, el *panta rhei* del “fuego heraclitano” que se asocia a la eterna combustión de toda las cosas en el mundo fenomenal.

Como el *yang* y el *yin* de la cosmología china, el fuego y el agua representan los polos opuestos de la energía universal. Corresponden a ciertas características cuya naturaleza antagónica y a la vez complementaria puede compararse de acuerdo con el esquema que va a la continuación:

¹³ Edouard Schuré, *From Sphinx to Christ: An Occult History* (Blauvelt, New York: Rudolf Steiner Publications, 1970), p. 20.

¹⁴ J. E. Cirlot, *A Dictionary of Symbols* (New York: Philosophical Library, 1962), p. 91.

¹⁵ C. G. Jung, “Archetypes of the Collective Unconscious”, *op. cit.*, pp. 18 y 33.

¹⁶ Mircea Eliade, *The Sacred and the Profane* (New York: Harcourt, Brace and Co., 1959), pp. 130 y 158.

¹⁷ Ya hemos visto que para Jung el agua es un símbolo del inconsciente, y penetrar en el inconsciente colectivo es entrar en “una eternidad donde todo ya ha nacido y todo ya ha muerto” (*Memories, Dreams, Reflections* [New York: Vintage Books, 1965] p. 67).

<i>Fuego</i>	<i>Agua</i>
hombre	mujer
conciencia	inconsciente
luz	oscuridad
calor	frialdad
plenitud	vacío
visión	imaginación
realidad	fantasía
inteligencia	intuición
orden	caos
forma	desintegración
actividad	pasividad
cambio	permanencia

Aunque parecen oponerse, cuando se ven desde una perspectiva individual, se observa que estos elementos constituyen los componentes de la armonía universal. Se manifiestan como fuerzas opuestas cuando se ven desde el punto de vista de la conciencia racional, pero siempre ha sido la tarea del hombre el llegar a un estado de conciencia más amplia y más equilibrada—conciencia intuitiva o conciencia cósmica—donde se reintegran como partes del Todo. Para la psicología moderna, esta tarea de reintegración significa, como se anotó anteriormente, que las fuerzas inconscientes tienen que integrarse en la mente activa, que los arquetipos tienen que ser asimilados por la conciencia. De este modo, el hombre lleva a su fin el “proceso de individuación” y logra experimentarse en la plenitud de su ser.

En su libro sobre la obra de María Luis Bombal, Hernán Vidal ha demostrado que la autora concibe sus personajes femeninos, de una manera que concuerda perfectamente con las características arquetípicas que acaban de examinarse en los párrafos anteriores. Al describir el carácter femenino en la narrativa de María Luisa Bombal, escribe: “La escritora asocia la feminidad con el estrato más arcaico de la psiquis humana, el inconsciente colectivo, asiento de la energía instintiva, que también es manifestación del flujo vital que sustenta a la naturaleza y al universo”¹⁸. Vidal comenta la necesidad de resolver el conflicto entre lo femenino y lo masculino en la mente de los personajes: “La evolución psíquica del ser humano es un conflicto entre las zonas femenina y masculina de la psiquis. En la ambigüedad esencial de la narrativa de María Luisa Bombal, ese conflicto

¹⁸Hernán Vidal, *María Luisa Bombal: La feminidad enajenada* (Barcelona: Clásicos y Ensayos, 1976), p. 50.

toma caracteres dialécticos. La zona femenina intenta impedir la liberación parcial del ego y mantenerlo en sujeción fascinada... El conflicto psíquico debe terminar en un equilibrio entre lo femenino y lo masculino. La parte femenina de la psiquis necesita de lo masculino para alcanzar conciencia individualizada de sí misma...; la zona masculina... necesita una armoniosa relación con lo instintivo...”¹⁹.

Al examinar *La última niebla* desde la perspectiva de los símbolos arquetípicos, se verá que la lucha de la protagonista contra el tiempo es también una lucha por establecer un equilibrio entre las diferentes zonas de su psique. El arquetipo del agua toma varias formas: aparece como lluvia niebla, neblina, bruma, humedad; el arquetipo del fuego aparece como incendio, hoguera, llama, calor, fiebre, sol, luz. También tienen importancia otras cosas de valor simbólico, tales como las hojas, los pájaros, los árboles y ciertos personajes secundarios, como Regina y el amante desconocido.

Como presagio de la importancia que va a tener a través de la obra entera, el símbolo del agua se menciona en el primer párrafo de la narración: “El vendaval de la noche anterior había remojado las tejas de la vieja casa de campo. Cuando llegamos, la lluvia goteaba en todos los cuartos” (p. 37). En seguida se presenta el símbolo del fuego cuando Daniel intenta encender la chimenea y lucha contra la humedad de los leños mojados por la lluvia: “Se empeña en avivar la llama azulosa que ahuma unos leños empapados” (p. 38). De este modo se introduce la oposición entre el fuego y el agua, que paralela la lucha que ahora se observa en la psique de la protagonista.

El humo que resulta del intento de quemar el madero mojado presagia la llegada de la niebla. De acuerdo con el simbolismo del elemento acuoso que se mencionó previamente, la niebla representa la ausencia de formas que existe antes de la creación de los cuerpos individuales. Porque lo que más importa a la protagonista en este momento es afirmar su identidad, la niebla representa para ella un factor negativo. Como lo ha expresado Cedomil Goič, “la niebla y la neblina... aparecen en correspondencia con otros elementos [la falta de amor, la negación de su individualidad por su marido, la contemplación del rostro de la mujer muerta] que pesan abominablemente sobre el personaje y acrecientan el sentimiento de anulación personal... Por ello la primera percepción de la niebla es la de una potencia enemiga que se suma a la del silencio y la muerte”²⁰.

¹⁹ Vidal, *op. cit.*, p. 52.

²⁰ Cedomil Goič, *op. cit.*, p. 157.

Esto nos permite entender lo que ocurre cuando la protagonista sale del velorio y procura en vano encontrar una señal de vida en el ambiente físico:

Me voy bosque traviesa, pisando firme y fuerte, para despertar un eco. Sin embargo, todo continúa mudo y mi pie arrastra hojas caídas que no crujen porque están húmedas y como en descomposición. (...) Tengo miedo... y porque me ataca por vez primera, reacciono violentamente contra el asalto de la niebla (p. 43).

La humedad de la hojas y el efecto desrealizador de la niebla representan una amenaza para la plenitud individual que la mujer quiere experimentar a toda costa. También es evidente que el elemento acuoso representa una falta de vitalidad que refuerza la sensación de estancamiento temporal que se estudió en la primera parte de este trabajo.

La relación de todo esto con la subconsciencia de la protagonista se muestra claramente en la descripción de su sueño de la niebla:

La niebla se estrecha cada día más contra la casa... Anoche soñé que, por entre las rendijas de las puertas y ventanas, se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles, y se entrelazaba a mis cabellos, y se me adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo... (pp. 51-52).

Cuando la mujer sueña que la niebla borra los contornos de su cuerpo, indica que en su subconsciencia, teme perder su individualidad. Tal como la idea de hundirse en el mundo impersonal del inconsciente colectivo puede significar la pérdida de la identidad personal, el sumergirse en el agua representa la desintegración de las formas que integran el yo. “La inmersión en el agua—escribe Mircea Eliade—significa un regreso a la existencia preformal, una reincorporación al estado indiferenciado de la preexistencia... La inmersión es equivalente a la disolución de las formas”²¹. Cuando huye de la niebla, es evidente que la protagonista no quiere reconocer la advertencia que le ofrece el inconsciente; rechaza las fuerzas intuitivas e intenta refugiarse en el estrecho mundo que abarca la conciencia.

Así, por el mismo motivo por el que la mujer quiere evitar la fría humedad de la niebla, anhela experimentar la sensación vivificadora del fuego, el mismo fuego vital que ha observado en la persona de Regina. Poco después de sorprender a ésta en los brazos de su amante, la protagonista escucha mientras la otra toca el piano con “una especie de pasión desatada”,

²¹ Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 130.

en la que se refleja la plenitud del amor que anhela experimentar ella misma. Mira la cara de Regina—“su cara pálida, de una palidez que no es en ella falta de color, sino de intensidad de vida”—y luego exclama: “Parece que me hubieran vertido fuego dentro de las venas” (pp. 46-47). En el sueño donde el mundo se deshace con la niebla, solamente queda intacto “el rostro de Regina, con su mirada de fuego” (p. 52). La imagen de Regina no es afectada por la niebla, porque refleja el calor de una existir apasionado.

Pero aunque arda en Regina una pasión que triunfa sobre el ataque de la niebla, ocurre lo opuesto en el mundo estancado de la protagonista. Al día siguiente de su encuentro con Regina, los hombres van de caza, y la mujer los espera en un “enervante silencio” producido por la bruma. Entonces ve un reflejo de su conflicto interior en las cosas que la rodean:

¡Con qué rapidez la estación va acortando los días! Ya empieza a incendiarse el poniente. Tras los vidrios de cada ventana, parece brillar una hoguera. Todo lo abraza una roja llamarada cuyo fulgor no consigue atenuar la niebla (p. 49).

El sol del poniente parece simbolizar el fuego que ella acaba de sentir en Regina—un fuego que “todo lo abrasa”—, pero no consigue vencer la niebla que domina su propia existencia huera.

Otro símbolo que sirve para describir la situación de la protagonista en esta parte de la obra es el de los pájaros. Inmediatamente después de sentir el ataque de la niebla cuando atraviesa los húmedos senderos del bosque, está asustada al sentir el vuelo de un pájaro oscuro: “Un soplo frío me azota la frente. Sin ruido, tocándome casi, ha pasado sobre mí un pájaro de alas rojizas, de alas de color de otoño. Tengo miedo nuevamente” (p. 44). La sensación de frialdad producida por las “alas de color de otoño” le hace sentir de nuevo el inexorable flujo del tiempo que la acerca al fin de la existencia. Luego, al día siguiente, cuando los hombres vuelven de la caza, el amante de Regina deja caer en el regazo de la protagonista el cuerpo “aún caliente” de un pájaro muerto (p. 51). Ella intenta rechazar el pequeño cuerpo roto que destila la sangre de su “fuego vital”, pero la acción del hombre, junto con la actitud turbadora de su mirada insistente, sugiere que él ha entendido el secreto de su preocupación. Parece que el hombre se entera de su deseo de plenitud y la obliga a mirar este símbolo de su existencia letal, sólo para incrementar su tormento.

Sintiendo que la niebla aumenta su angustia y viendo la imposibilidad de alcanzar el calor de un amor real, la protagonista empieza a buscar alivio

en el mundo creado por su imaginación. Con la plena conciencia del abismo de su existencia sin amor, proyecta su deseo de plenitud en la naturaleza: abraza un árbol, un símbolo fálico que ella convierte en un sustituto del amor masculino:

Me acomete una extraña languidez. Cierro los ojos y me abandono contra un árbol. ¡Oh, echar los brazos alrededor de un cuerpo ardiendo y rodar con él, enlazada, por un pendiente sin fin... ! (p. 47).

Trata de calentarse en el fuego de un abrazo imaginario y dejarse llevar por el vertiginoso fluir de una pasión que nunca llega a su fin. Pero no se satisface al sentir el contacto del árbol; para acercarse aún más a la vitalidad de la naturaleza, se desnuda y se sumerge en las tibias aguas del estanque:

No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales... Me voy enterrando hasta la rodilla en una espesa arena de terciopelo. Tibias corrientes me acarician y penetran. Como con brazos de seda, las plantas acuáticas me enlazan el torso con sus largas raíces. Me besa la nuca y sube hasta mi frente el aliento fresco del agua (p. 48).

Ahora es el baño en las aguas del estanque lo que se emplea como sustituto del amor masculino, pero en esto se pone de relieve una especie de contradicción en la actitud de la protagonista. Antes había hecho todo lo posible por escaparse del efecto desrealizador del elemento acuoso, pero ahora acepta con placer la disolución de sus formas por el agua. Lo hace porque el elemento acuoso ahora obra en su favor: disuelve los contornos de la realidad y le permite imaginar la plenitud de una experiencia sexual.

Aquí cabe recordar las ideas de Jung con respecto a la importancia de integrar el inconsciente en la conciencia. Como hemos visto, lo esencial es reconocer el contenido del inconsciente y, de una manera u otra, ponerlo en relación con la conciencia, porque cuando uno se desentiende de los arquetipos, crean complejos y neurosis que irrumpen en la mente consciente y la controlan. En cambio, al reconocer los arquetipos y al asimilarlos en la conciencia, quitamos su poder destructivo, y más o menos garantizamos su cooperación en la tarea de reintegrar el ser²².

²² En su autobiografía, Jung describe lo que el individuo puede hacer para evitar el control de los arquetipos: “Lo esencial es diferenciarse de estos contenidos inconscientes a fuerza de personificarlos y de ponerlos en relación con la conciencia. Esta es la técnica de quitarles su poder. No es tan difícil personificarlos porque siempre

Cuando hay un estado de disociación, el inconsciente a veces produce un sueño que tiene el efecto de neutralizar el desequilibrio si tratamos de entenderlo; como observa Jung, la falta de equilibrio puede ser productiva si el sujeto actúa para corregirlo: “Veo la pérdida de equilibrio como un hecho positivo, puesto que reemplaza una conciencia defectuosa con la actividad autónoma e instintiva del inconsciente, la que siempre se dirige a la formación de un equilibrio nuevo y que, en efecto, producirá este fin, con tal de que la mente consciente sea capaz de asimilar los contenidos producidos por el inconsciente, es decir, de comprenderlos y digerirlos”²³.

Al intentar limitarse a la conciencia, es evidente que la protagonista no trata de entender la señal que le manda su subconsciencia por medio del sueño de la niebla. Y porque no asimila las imágenes instintivas, el inconsciente empieza a dominar sobre la conciencia. Porque no actúa para corregir el desequilibrio que es evidenciado por el sueño, llega el momento en que las fuerzas inconscientes empiezan a afectar su actitud hacia el amor.

La mujer viaja a la ciudad con su marido, pero el cambio de lugar no quita de su conciencia la sensación de vacío producida por el arquetipo del agua: “Hace varias horas que hemos llegado a la ciudad. Detrás de la espesa cortina de niebla, suspendida inmóvil alrededor nuestro, la siento pesar en la atmósfera” (p. 52). Después de su baño en el estanque, es obvio que el elemento acuoso ha vuelto a obrar en contra de los deseos de la protagonista. Por eso, y porque sufre a causa del frío en la habitación grande donde se reúnen para cenar, busca alivio en el calor del vino: “El vino dorado, que nos sirven en copas de pesado cristal, nos entibia las venas; su calor nos va trepando por la garganta hasta las sienas” (p. 52)²⁴.

Como vimos al estudiar el tema del tiempo, esa noche el conflicto entre la búsqueda de existencia, y las fuerzas desrealizadoras representadas

poseen cierto grado de autonomía, una identidad propia... En último término, el factor decisivo siempre es la conciencia, la que puede entender las manifestaciones del inconsciente y adoptar una postura hacia ellas: (*Memories, Dreams, Reflections, op. cit.*, p. 187).

²³ C. G. Jung, “Relations Between the Ego and the Unconscious” *op. cit.*, p. 111.

²⁴ Hernán Vidal cree que la protagonista se debilita porque intenta limitarse a las sensaciones más inmediatas: “En el contexto de *La última niebla*, narrar en tiempo presente indica una casi simultaneidad de un incidente, su percepción por la conciencia y la representación lingüística. Esta inmediatez deja a la narradora a merced de las objetividades del mundo sin que pueda categorizarlas dentro de su emocionalidad... El predominio del presente narrativo... señala una confrontación con la realidad en estados mentales de desorientación y estupefacción que debilitan las defensas de la conciencia de la narradora contra contenidos inconscientes, los que más tarde inundan su mente y la hacen víctima de alucinaciones”; *op. cit.*, p. 86.

por la niebla, produce una crisis en la mente de la protagonista. La atmósfera nebulosa se hace de tal manera espesa y sofocante que ella no puede respirar. Sale de la casa y empieza a deambular por la ciudad oscura. Mientras camina, envuelta en la húmeda capa de la bruma, medita en la sombría perspectiva de su vida sin amor. Entra en una pequeña plaza, donde se apoya de nuevo contra un árbol. Luego, como si el agua pudiese aliviar su dolor, busca “la humedad de su corteza” mientras escucha “una fuente desgranar una sarta de pesadas gotas” (p. 55). El fluir del agua en la fuente representa para ella la esperanza de una existencia llena de vitalidad, pero las “pesadas gotas” contradicen la sensación de fluidez.

Cuando la mujer se encuentra con el amante misterioso, tenemos una situación que corresponde perfectamente al concepto junguiano del *ánimus*. Según Jung, cada persona tiene en su subconsciencia un arquetipo que corresponde al sexo opuesto. En el caso de un hombre, este arquetipo se llama el *ánima*; en el caso de una mujer es el *ánimus*. El *ánima* o, en ese caso, el *ánimus* debe servir como guía en el mundo del inconsciente, y si la persona reconoce su importancia psíquica, puede ayudarla a entender las fuerzas instintivas²⁵. La protagonista no reconoce que el encuentro con el hombre misterioso es una proyección del inconsciente, pero el lector ve una serie de indicios que demuestran que todo lo que ocurre es un sueño. Recuérdese el efecto del vino que se mencionó previamente—al terminar la cena la mujer declara: “Cuando me levanto, debo apoyarme en mi marido. No sé por qué me siento tan débil y no sé por qué no puedo dejar de sonreír” (p. 54)—, lo cual sugiere que, cuando se acostó, el alcohol ya había empezado a afectar los procesos racionales. Otra señal de que todo es irreal se advierte cuando, al salir de la casa, la mujer siente que “el portón es menos pesado de lo que pensaba” (p. 54). Luego cuando el amante aparece de repente en la oscuridad brumosa, su cara tiene “un aspecto casi sobrenatural” (p. 56), el que hace resaltar su carácter numinoso. Porque no reconoce el significado de lo que ocurre, la protagonista cae víctima de la influencia del inconsciente, que ahora la domina casi por completo.

La sensación de calor que se asocia al arquetipo del fuego también aparece durante el sueño: de su amante se desprende “un vago pero envolvente calor”, y cuando empiezan a caminar la mujer es guiada por “una mano tibia” que la protege contra el frío de la niebla. Luego, cuando entran

²⁵ Según Jung, el *ánima* y el *ánimus* se manifiestan en fantasías o en sueños y su función es servir como puente entre la conciencia y el inconsciente colectivo (*Memories, Dreams, Reflections, op. cit.*, p. 392).

en la casa de su amante—símbolo de la subconsciencia—vemos que el calor ha triunfado por completo sobre el elemento acuoso:

Todo el calor de la casa parece haberse concentrado aquí. La noche y la neblina pueden aletear en vano contra los vidrios de la ventana; no conseguirán infiltrar en este cuarto un solo átomo de muerte (p. 57).

Al contrario de lo que pasó en el sueño de la niebla, la influencia negativa del elemento acuoso ya no puede tocarla, porque ella se ha refugiado dentro de los muros impenetrables de su fantasía de amor.

La experiencia amorosa llega a su punto culminante cuando hacen el amor y la mujer se siente envuelta en el fuego vital que irradia del cuerpo de su amante: “Su cuerpo me cubre como una grande ola hirviente, me acaricia, me quema...” (p. 60). El calor de su amante le parece ser idéntico al que había observado antes en Regina, pero el lector ya ha percibido que la sensación de arder es el producto de un fuego ilusorio.

Después de la noche en la ciudad, la protagonista sigue viviendo en el mundo estático de su sueño amoroso. En la ocasión de su segundo baño en el estanque, cuando experimenta el éxtasis de un momento de intemporalidad (pp. 68-69), el misterioso amante aparece por segunda vez y, como en la ocasión previa, hay indicios de que la experiencia carece de realidad objetiva; después de salir de la niebla “como una aparición”, el carruaje de su amante pasa por la hojarasca “sin producir el menor ruido”; los caballos beben en el estanque “sin provocar un solo círculo en la tersa superficie” (p. 69); luego el carruaje desaparece tan misteriosamente como había aparecido: “Se perdió de improviso en el bosque, como si lo hubiera tragado la niebla” (p. 70). Como la experiencia anterior, es claro que la aparición del amante es una proyección de su subconsciencia insatisfecha, el producto de un deseo instintivo que ella nunca ha asimilado en la conciencia.

Al contrario de lo que ocurre al principio de la obra, es evidente que la protagonista ahora se deja controlar completamente por el arquetipo del agua. No es que la función de la niebla haya cambiado—nunca deja de producir el mismo efecto de esconder la realidad—sino la actitud de la protagonista. Al principio de la obra quería sentir el contacto de los seres reales para asegurarse de su propia existencia y, en aquella ocasión, la presencia de la niebla representaba un obstáculo a sus deseos. Ahora sabe, inconscientemente, que su experiencia de amor es irreal, y la niebla la ayuda a proteger su ilusión contra la luz injuriosa de la realidad.

El motivo de las hojas también se utiliza para mostrar el cambio en la actitud de la protagonista. En la ocasión en que huía de la imagen de la mujer muerta, procuraba en vano producir una señal de vida en las hojas húmedas del bosque. Ahora, tal como ha cambiado su actitud hacia la niebla, le gusta que las hojas se llenen de humedad:

¿Por qué, en otoño, esa obstinación de hacer constantemente barrer las avenidas? Yo dejaría las hojas amontonarse sobre el césped y los senderos, cubrirlo todo con su alfombra rojiza y crujiente que la humedad tornaría luego silenciosa. Trato de convencer a Daniel para que abandone un poco el jardín. Siento nostalgia de parques abandonados, donde la mala hierba borre todas las huellas y donde arbustos descuidados estrechen los caminos (p. 62).

Mientras sigue bajo la influencia de la alucinación producida por el inconsciente, le gusta el silencio de las hojas mojadas por la humedad. Y de acuerdo con lo que se observó en la primera parte de este trabajo, las hojas y el jardín en abandono representan para ella cosas del ayer; parece ver reflejado en esos elementos el recuerdo de su aventura de amor. Por eso, barrer las hojas y limpiar los senderos significa destruir el pasado que ella quiere conservar intacto. Por eso también le inquieta la visión de Andrés cuando recoge las hojas del verano: “Provisto de una red, continuó barriendo las hojas secas que el otoño recostaba sobre el estanque...” (p. 71).

Durante los años cuando la protagonista sigue creyendo en la realidad de su amante, vuelve a aparecer la imagen del fuego. Pero ya no es el fuego activo que se asocia con la conciencia, sino un fuego cómodo cuyas brasas tibias la incitan a fantasear: “Mi único anhelo es estar sola para poder soñar a mis anchas... Me gusta sentarme junto al fuego y recogerme para buscar entre las brasas los ojos de mi amante” (p. 66). Desde el momento en que la protagonista se deja guiar por el inconsciente, también ha desaparecido el conflicto entre el fuego y el agua que se notaba al principio de la obra. No obstante, la paz que experimenta en este momento es demasiado frágil, y el lector se da cuenta de que este estado de ánimo no puede perdurar.

Diez años pasan y su fe en el sueño de amor sigue tan firme como siempre. Un día, sin embargo, vuelve a aparecer el motivo de las hojas y se destruye el símbolo del pasado que la mujer ha asociado al recuerdo de amor: “Han prendido fuego a todos los montones de hojas secas y el jardín se ha esfumado en humo como hace años en la bruma” (p. 80). En seguida, su marido Daniel le expresa que ella en ningún momento había salido de la casa aquella noche, que todo ha sido un sueño producido por el vino.

En este punto clave de la acción, la débil estructura de la fantasía amorosa empieza a desintegrarse. Y cuando pierde su fe en el recuerdo, es evidente que los arquetipos vuelven a obrar en una dirección contraria a los deseos de la protagonista. Al compararse el humo de las hojas con la bruma del pasado se advierte que el elemento acuoso representa de nuevo el tormento de su existencia vacía. De igual modo, el fuego amable, el que durante años la ha ayudado a mantener la fantasía de su amante, ya se convierte en un incendio devorador, cuando las palabras con las que Daniel le prueba que todo ha sido un sueño le hacen sentir “una quemadura dentro del pecho” (p. 82). Durante casi todos los años de su matrimonio, la protagonista ha sido una víctima pasiva de las fantasías producidas por el inconsciente. Ahora, al estar obligada a ver las cosas desde una perspectiva racional, sufre porque no ha podido integrar las fuerzas instintivas en la conciencia. Se ha ido de un extremo a otro y siempre se ha cerrado a la otra mitad de su ser—primero a la subconsciencia y luego a la conciencia—sin haber podido establecer un equilibrio entre las diferentes partes de su psique.

Claro indicio de ello se ve en el hecho de que todavía trata de preservar el sueño de amor. La perspectiva de otro viaje le trae una breve esperanza, pero cuando llega a la ciudad encuentra la misma atmósfera nebulosa que tanto la atormentaba en la ocasión anterior. Como al principio de la obra, la niebla representa para ella el abismo de su existencia sin amor.

La noticia del intento de suicidio de Regina la tortura aún más, no porque siente compasión por ella, sino porque le hace ver de nuevo la horrible vacuidad de su propia vida, en contraste con la vida apasionada de la otra: “Tras el gesto de Regina, hay un sentimiento intenso, toda una vida de pasión. Tan sólo un recuerdo mantiene mi vida, un recuerdo cuya llama debo alimentar día a día para que no se apague” (p. 93). Aunque le ha hecho sufrir, el pasado de Regina es real. Impulsada por la nueva fuerza de su conciencia racional, la protagonista por fin está obligada a reconocer que la tenue “llama” de su propia aventura de amor procede de un fuego irreal.

En la casa de su amante, desde hace diez años, el calor había triunfado sobre el aspecto negativo del elemento acuoso. Al buscar la casa de nuevo, la niebla destruye el calor del recuerdo y, cuando finalmente la encuentra, ya no puede evitar la conciencia de su derrota por las fuerzas inconscientes cuya importancia nunca ha querido reconocer: “La casa, y mi amor, y mi aventura, todo se ha desvanecido en la niebla” (p. 98). Por otra parte, el fuego ya se ha convertido en una fuerza destructiva que consume su

vitalidad personal: “Algo así como una garra ardiente me toma, de repente, por la nuca; recuerdo que tengo fiebre” (p. 99).

Al fin de la obra, cuando la mujer queda en un mundo estático después de su inútil intento de suicidarse, el símbolo del fuego desaparece por completo. Ya no tiene esperanza de experimentar el calor de un amor verdadero ni la quemadura de una pasión imaginaria. Lo que siente ahora es la sensación de un vacío permanente simbolizado por la presencia de la *última niebla*:

Alrededor nuestro, la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva (p. 103).

* * *

En uno de los pasajes citados previamente hemos visto que la protagonista culpa a “un destino implacable” (p. 102) de haber sido la causa de su fracaso. También se ha dicho con razón que la heroína de *La última niebla* sufre como mujer indefensa en una sociedad masculina²⁶. Si su caso se analiza desde el punto de vista que se ha tomado en el presente trabajo, también puede señalarse otra causa de su tragedia. Siguiendo las ideas de Jung, es posible demostrar que la causa principal es su propia inacción ante los problemas causados por el no querer reconocer las necesidades inconscientes. Desde el principio de la obra la mujer recibe signos del inconsciente que deben advertirle que algo no es satisfactorio en su estado mental. Más aún, los arquetipos le señalan el camino que debe tomar para curarse. El temor inspirado por el arquetipo del agua y, especialmente, por la niebla de indica que lo que ella ha de evitar es la actitud de pasividad que amenaza destruir su identidad como individuo. Por otra parte, la atracción que siente hacia las imágenes producidas por el arquetipo del fuego le indica que la verdadera vitalidad depende del ejercicio de las fuerzas conscientes que la conducen a la acción. Recuérdense ahora las ya citadas palabras de Jung: “El método terapéutico de la psicología compleja consiste, por una parte, en hacer un esfuerzo de traer a un estado de plena conciencia los contenidos del inconsciente y, por otra parte, sintetizarlos con la conciencia

²⁶ Véanse el ya citado libro de Hernán Vidal, y el artículo de Linda Gould Levine “María Luisa Bombal from a Feminist Perspective”, *Revista/Review Interamericana*, IV, 2 (Summer 1974), pp. 148-161.

ARMAND F. BAKER

mediante un acto de reconocimiento. Sin embargo, porque el hombre civilizado posee un alto grado de disociabilidad, y porque lo emplea constantemente para evitar todo riesgo, no es seguro que el reconocimiento resulte en la acción apropiada.”

En el caso de la protagonista de *La última niebla*, la “acción apropiada” habría sido esforzarse por establecer un buen matrimonio con Daniel, de ser algo más que un mero sustituto de la primera esposa muerta²⁷. Y si no logra hacer esto porque Daniel se niega a reconocerla como persona, ella quizás debiera aceptar las consecuencias de abandonar a su marido y buscar el amor en otra parte. Pero ella nunca actúa; se refugia en una situación imaginaria, lo cual produce más disociación. Visto de esta manera, la tragedia no es el resultado de ser la víctima de un destino cruel, ni de una sociedad masculina, sino de ser ella misma el agente de su propia destrucción.

También es posible ahora señalar las causas de lo que ocurre con el tiempo en la obra. El estatismo es el resultado de la incapacidad de actuar que resulta de la disociación en la conciencia de la protagonista. Sin el vínculo que debe conectar las diferentes zonas de la conciencia, es imposible llevar una vida productiva, como dice Jung: “Si el inconsciente predomina por completo sobre la conciencia, se produce una condición psicótica. Si el inconsciente ni predomina completamente ni se entiende, el resultado es un conflicto que impide todo progreso”²⁸.

Es obvio que la protagonista no ha hecho nada para llevar a su término el proceso de individuación. Como ha dicho Jung, cuando las imágenes instintivas no están asimiladas por la conciencia, lo que sufre es la conciencia misma. Irónicamente, al procurar vivir solamente en la conciencia, la mujer no solamente niega la otra mitad de su propio ser, sino que impide el desarrollo de las mismas facultades conscientes. Quiere experimentar la plenitud de su ser, pero trata de vivir dentro de los límites de

²⁷ Hernán Vidal ha acertado en observar que al principio de su matrimonio ella perdió una oportunidad de establecer una buena relación con su marido, cuando éste sufrió un quebranto emocional: “El desplome de la masculinidad de Daniel daba a la mujer la oportunidad de expresar compasión... un acto de compasión por este ser sufriente habría sido el inicio de un proceso que habría reemplazado en su mente la imagen perdida de la muerta, empujándolo hacia la unión que la narradora le ofrecía tácitamente con su aceptación del matrimonio. Sin embargo, ya fija la mujer en su actitud de desconexión de lo masculino, había preferido mantenerse en el letargo de su pasividad ensimismada” (*op. cit.*, p. 86).

²⁸ C. G. Jung, “Relations Between the Ego and the Unconscious”, *op. cit.*, p. 111.

un conocimiento elemental que es casi un estado de inconsciencia. Y cuando finalmente vuelve en sí, sabe que ya es tarde, porque ha perdido la última oportunidad de vivir plenamente.

El valor humano de esta obra de María Luisa Bombal reside, como en toda obra de índole trágica, en el hecho de señalar, por una vía negativa, el curso de acción de debe ser tomado por cada persona. Al identificarse con los sentimientos de la protagonista, el lector siente el efecto purificador de una catarsis emocional, y al reconocer el defecto trágico del personaje le será posible, tal vez, evitarlo en su propio esfuerzo de aumentar la conciencia y cumplir el destino de todo ser humano.

ARMAND F. BAKER - *State University of New York at Albany*

Posted at: <http://www.armandfbaker.com/publications.html>