

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE COMUNICACIÓN, LINGÜÍSTICA Y LITERATURA
ESCUELA DE LENGUA Y LITERATURA

DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE LICENCIADO EN
COMUNICACIÓN CON MENCIÓN EN COMUNICACIÓN Y LITERATURA

Análisis comparativo de la muerte, el sueño y la niebla, como elementos narrativos del pacto ficcional en *Lili en la niebla*, de Daniel Félix y *La última niebla*, de María Luisa Bombal.

Martín Torres.

Quito, 2017

¿Hello? ¿Is there anyone there?

–Gorillaz.

Agradecimientos

A mis padres, mi familia y amigos, por escuchar.
A Ana Estrella, por leer, por conversar y por sonreír.

A Santiago Páez, por las palabras.

Y a Mercedes Mafla, por las guerras avisadas.

A Rosa Inés Padilla, por el método y el aterrizaje.

A Daniel y a María Luisa, por la infinidad.

Gracias.

Introducción.

Capítulo 1: Las obras

1.1 La última niebla

1.1.2 Sinopsis y descripción formal

1.1.3 Personajes

1.2 Lili en la niebla

1.2.1 Sinopsis y descripción.

1.2.2 Personajes

Capítulo 2: Los matices y el significado.

2.1 Enfoques similares entre las dos obras

2.2 Manejo temporal.

2.3 Contextos diegéticos: el universo de lo posible.

2.2.1 Enfoque psicoanalítico y lenguaje poético.

Capítulo 3: Motivos y portales.

3.1 La estructura de las novelas como prefiguración temática.

3.2 Portales.

3.2.1 El sueño

3.2.2 La muerte

3.3.3 La niebla.

Capítulo 4: Individuos y creadores.

4.1 Lugares y personajes.

4.2 Las protagonistas como transformadoras de la realidad diegética.

Conclusiones.

Introducción

Esta investigación se centra en cómo los motivos del sueño, la muerte y la niebla ayudan a construir el pacto ficcional en dos novelas hispanoamericanas, *La última niebla* (1935) y *Lili en la niebla* (2013). Para analizar los textos, se ha utilizado dos libros base: *Lo verosímil* (1970) y *Seis paseos por los bosques narrativos* (1996). El uso de ambas obras está determinado por el terreno que cubren cuando se las utiliza juntas.

Para explicar este conjunto primario de textos, primero es necesario remitirse a las novelas que se van a analizar. *La última niebla*, escrita por María Luisa Bombal, es una obra que rompió con el paradigma naturalista de su entorno temporal. Centrada en la perspectiva de la protagonista, la novela lleva al lector a una duda constante entre la realidad y la ficción, utilizando como puentes al sueño y a la neblina.

Como tal, la novela de Bombal implica un cuerpo textual único, fragmentado solamente por los episodios que narra y la forma en que protagonista y narrador se separan para crear dos atmósferas diferentes. En este sentido, la obra no se limita a describir una realidad (de hecho, es bastante sucinta con la información que provee), sino que más bien crea constantemente un mundo propio. Estos espacios y tiempos son forjados por una cualidad particular, el lenguaje poético, que apela a las sensaciones y sentimientos de la mujer protagonista frente a un mundo que la aprisiona y otro que la libera.

Ahora bien, esta reconciliación de dicotomías termina por borrar la línea entre lo real y lo ficticio, llevando a la protagonista a elegir una opción desoladora: el suicidio y, después de que este fracase, la resignación.

Una forma similar de inactividad se presenta en *Lili en la niebla*. Su protagonista, una mujer joven que decide tomar su propia vida, unifica el delirio de su agonía con la historia de varios personajes que la rodean. La creación de niveles narrativos es más intrincada que en la obra de Bombal y se refleja en una estructura interrumpida y con saltos temporales.

Además, la incursión de varios personajes y actores¹, por cada nivel narrativo, genera relaciones entre la cotidianidad de la protagonista y el acercamiento con el ámbito que sale de la «realidad». En este caso, los elementos correspondientes a ese limbo entre lo real y lo imaginario ayudan a reformular el pacto ficcional porque, a pesar de incluir la historia de Lili como una invención, Félix tomó extremo cuidado al crear caminos que envuelvan al lector. Lo que en Bombal se logra a través de la emoción, en Félix se consigue conjugando imágenes poéticas con prosa y elementos relacionados al *macrouniverso* diegético. Para explicarlo mejor, es necesario recordar que *Lili en la niebla* sí parte de una estructura fragmentada, pero no aislada: todos los factores, incluso los paratextuales, están pensados en función de complementar lo que se está narrando, ya sea en la forma o en el significado que se desprende de ella.

Estos dos textos, como se puede advertir, presentan características esenciales muy parecidas, aunque la forma en la que están expresadas sea distinta. Lo último permite tender un puente más allá de la temporalidad y de la distancia geográfica: dos autores, separados por décadas de experiencias e influencias culturales, bordean los mismos temas para romper una narrativa imperante; esto último sobre todo en el caso de Bombal.

¹ Como los entiende Bal en *Teoría de la narrativa* (Madrid, 1990).

El centro de esta investigación parte de estos temas, de cómo los autores plasman sus percepciones acerca del sueño, la muerte y la niebla; pero, sobre todo, de cómo los utilizan para crear una amalgama funcional de lo real y lo ficticio. En los universos de estos textos, se manejan estos tres motivos como una forma eficaz de controlar el avance de los acontecimientos; las motivaciones, circunstancias, escenarios y transformaciones de los personajes; y, por consiguiente, un ambiente propio que permite a los autores crear con completa libertad, sin comprometer la verosimilitud de su relato.

Ahora bien, dado que las obras rodean constantemente los límites de lo real y lo ficticio, cabe la pregunta por lo verosímil. Entender las diferencias fundamentales entre esos dos conceptos, aparentemente contrarios, lleva a una tensión constante, que se resuelve dentro del texto como un sistema cerrado. Sin embargo, la línea que los separa es precisamente la «verosimilitud», y el grado en que esta aumenta o disminuye es el que marca qué tan definida está. Por lo que, para empezar a analizar el efecto de verosimilitud (que se logra en *La última niebla* y en *Lili en la niebla*, a través de la muerte, el sueño y la niebla) hay que delimitar primero lo que se entiende por *verosímil*.

Para obtener la primera parte de una perspectiva teórica acerca de ello, se ha planteado al libro *Lo verosímil*. Gracias a la tradición estructuralista de los autores de la *Nouvelle Critique*, los textos que conforman el libro permiten extrapolar el funcionamiento de la verosimilitud en una obra. Roland Barthes, Gérard Genette, Tzvetan Todorov y Julia Kristeva son los representantes más destacados de dicho movimiento, los cuales aportan con textos específicos sobre el manejo de la verosimilitud. Violette Chapellaubeau (Violette Morin, cuando escribió el texto), Jules Gritti, Christian Metz, Marie-Claire Boons y Olivier Burgelin

proponen una mirada sociológica y comunicacional, por el análisis de contenidos audiovisuales, que incluso aborda un guiño al psicoanálisis (en el caso de Boons).

Para Metz (1967)², «lo Verosímil es la reiteración del discurso», una convención social naturalizada, dada tanto por el género de la creación como por las obras anteriores y contemporáneas que la rodean. Esta convención se crea mediante la reducción de los elementos que son «posibles», aquellos que pueden darse dentro de un género y una época. Estas situaciones, a su vez, son susceptibles a las exigencias que el género y la época marquen.

Sin embargo, es necesario establecer una distinción entre las obras que se apegan a una fórmula nacida dentro de los parámetros de un género determinado y las que son verosímiles. Las primeras, aparecen como una manifestación de las reglas del género al que pertenece. Ello las vuelve conscientes de su condición de discurso: sus creadores no pretenden salir de ese lugar determinado. Por el contrario, buscan adaptar esa realidad, comprenderla y exponerla para reafirmar el fondo, aunque eso implique cierta libertad (no demasiada) en la forma. Las segundas, se piensan desde su propia realidad, buscan convencer. En palabras de Metz, una obra verosímil

[...] trata de persuadir, de persuadir al público de que las convenciones que le hacen restringir los posibles no son leyes de discurso o reglas de escritura —que no son convenciones en absoluto—, y de que su efecto, constatable en el contenido de la

² En adelante, las citas de Metz se referirán a su artículo *El decir y lo dicho en el cine: hacia la decadencia de un cierto verosímil*, recopilado en *Lo verosímil* (1970). En la edición de *Tiempo Contemporáneo*, se presenta esta aclaración: «Este artículo se reproduce con la amable autorización del Festival de Pésaro; fue presentado a la Mesa Redonda sobre *Ideología y lenguaje en el film*, organizada en el marco del Tercer Festival del Nuevo Cine (Pésaro, Italia, mayo-junio 1967).»

obra es, en realidad, efecto de la naturaleza de las cosas y responde a los caracteres intrínsecos del asunto representado. La obra verosímil se pretende, y pretende que la crean, directamente traducible en términos de realidad. (p.28)

Esto significa no *representar* la realidad, sino pretender ser una realidad distinta. Por tanto, existe una ruptura clara entre lo que se puede repetir, desde la colectividad, y lo que se plantea como un nuevo motivo, desde lo personal. No obstante, lo verosímil es una naturalización de lo que no está convenido, de lo que no se muestra como verdadero ante un tipo determinado de colectividad.

Para el autor, aquí se traza la diferencia entre lo que es verdadero y lo que es verosímil. Y, aunque suene tautológico, lo que no es realidad convenida es inverosímil. Tenemos, entonces, tres grados de distinción en el manejo de los términos. Por un lado, lo verdadero, ese gran concepto abstracto que es cada vez más imposible de aceptar como un todo, dada la fragmentación que sufre gracias a las percepciones individuales y sociales. Por otro lado, lo verosímil, que apunta a parecer verdadero sin serlo necesariamente, y que se determina como una realidad en sí misma. Finalmente, lo inverosímil, que aparece como un contraste en lo que no está naturalizado, en lo que no encaja dentro de lo que se ha convenido, pero tampoco dentro de la realidad independiente de lo verosímil.

La perspectiva de Gerard Genette, en cambio, se abarca desde el funcionamiento de lo verosímil en un texto, más que desde la definición del término como tal. Sin embargo, la aproximación semiológica está también vista desde el estructuralismo por lo que, para Genette (1970)³:

³ Las citas de Genette presentadas en esta introducción están tomadas de su texto *La escritura liberadora: lo verosímil en la "Jerusalén Liberada" del Tasso*, presentado en *Lo verosímil* (1970)

El texto es un todo cerrado, ordenado, coherente, justificado. Que el texto sea un todo implica que se puede y se debe estudiarlo ante todo en sí mismo, en su equilibrio y en sus tensiones internas, antes de esforzarse por relacionarlo, con otros sistemas, textuales o no, exteriores a él. (p. 31)

El funcionamiento de lo verosímil en una obra sí está influido por su contexto, lo que llama «extra-texto». Los aspectos políticos, históricos e ideológicos determinan en qué grado se considera algo como más o menos verosímil. Sin embargo, esto todavía contempla lo que *se entiende* por verosímil desde un punto de la historia. Genette, al igual que Metz, liga la convención como un aspecto importante de lo que es verosímil o no, pero sostiene que las manifestaciones de esta característica tienen «motores» que funcionan casi exactamente igual en la mayoría de casos. Es decir, extrapola el funcionamiento de la verosimilitud a partir de cómo se construye en un texto determinado: *Jerusalén Liberada* (Tasso, 1581). Lo que nos dice que dicho método se puede utilizar para un análisis similar al que se propone esta investigación.

La manera en la que una obra se presenta, desde cómo se disponen los acontecimientos, incide en el grado de posibilidad que posea. Genette considera a estos *posibles*, que están condicionados por el género y los elementos extra-textuales, como algo que se actualiza con cada movimiento que sucede al anterior. En este sentido, estas renovaciones hacen que el concepto de verosimilitud siempre esté en constante movimiento, aunque los mecanismos que lo hacen funcionar en un texto se puedan seguir y adaptar.

Sin embargo, es destacable que, como se trata de representar una realidad (atada, quiérase o no, a la realidad «real») los textos terminen condicionados a ciertos patrones. Por ejemplo, aquellas obras que no presentan una coherencia procesal terminan percibidas como menos

verosímiles y, por consiguiente, rezagados al margen de un canon determinado. De este razonamiento se desprende el mecanismo de la *restricción*, que es «la reducción del número de posibles en el texto». (Genette, p. 43). Como tal, se encarga de determinar cómo un suceso, dentro de lo que se está contando, se relaciona como causa y resultado de otros.

El relato, dice Genette, «constituye lo relatado como posible [...] pero en *posible textual*». Esto quiere decir que, dentro del propio texto, que es un sistema cerrado, lo que se narra no necesariamente se presencia un algo tangible y concluido: solo está presente la posibilidad. Además, todo texto, constituido como tal, ya implica un cierto grado de correlación entre los sucesos que se cuentan y «desde este punto de vista [...] *todo texto es verosímil por el hecho mismo de ser un texto*, hay que agregar inmediatamente que es porque este verosímil se torna real» (Genette, p. 44).

Para aterrizar este hilo teórico, se ejemplifica cómo la verosimilitud se enfrenta con una verdad narrativa y, por lo tanto, cómo estos dos conceptos se excluyen dentro del texto. Aunque Genette utiliza a Agatha Christie y a Borges, se puede extrapolar la noción de *restricción* a cualquier género literario, gracias a dos sencillas ideas: primero, el camino que una narración tome, con la sucesión de acontecimientos que el autor disponga, excluye todos los demás, volviéndolos inverosímiles. Segundo, pueden presentarse «falsos posibles», que sirvan para desorientar al lector (como en una novela policial). En ese caso, lo que en realidad sucede –dentro del texto– puede quedar eclipsado por lo que *parece* más posible.

Ligado a la restricción, existe otro mecanismo de lo verosímil: la *inclusión-exclusión* o *inserción*. Consiste en un camino que se trunca por las posibilidades del texto mismo. Es decir, se expone un posible, pero de inmediato se descarta. Sin embargo, lejos de ser un capricho arbitrario, este mecanismo tiene una función estructural dentro de la obra: al

exponerlo y descartarlo, se anula el camino que la narración pudo haber tomado, por lo que se refuerza la sensación de verosimilitud del que, de hecho, sí se tomó.

La *comparación*, en cambio, permite justificar un hecho casi imposible dentro de un contexto que, de lo contrario, sería muy difícil de aceptar. Mediante el lenguaje, se intenta insertar un elemento dentro de la coherencia interna de la obra, se lo trata de «materializar» (si el término lo permite). «Es la inversa de la metáfora lírica, la cual tiende a desrealizar lo real mediante la referencia a un sistema a veces difícilmente identificable.» (Genette, p. 48).

Hasta este punto, los mecanismos de verosimilitud que establece Genette han bordeado la noción de «censura», de cómo, por exclusión, algo es juzgado inverosímil dentro de la percepción de un texto. Sin embargo, la manera de mostrar en lugar de silenciar solo se puede entender si se tiene en cuenta un aspecto comunicativo. Por tanto, es crucial ver a la verosimilitud como un puente entre el autor, su texto y el lector. Como tal, también es un instrumento para que el lector pueda percibir de mejor manera lo que el autor está tratando de decir.

Cómo el lector perciba el grado de verosimilitud de una obra también está influenciado por el género y su incidencia en lo que se está narrando. Esto parte de cómo el autor entiende, a su vez, lo que el lector *espera* encontrar. No obstante, si esta *expectativa* está dada por un anhelo de mimetizar con lo extra-textual hasta un grado casi difuso, el lector perderá todo interés puesto que se pierde la singularidad, tanto de la obra como un todo, como de los elementos situacionales que expone.

Para abordar el tema de la apertura y la desalienación de un texto, en relación a los elementos extra-textuales del contexto en el que se desenvuelven el autor y el lector, Genette explica que:

Lo verosímil, en cuanto se intenta captarlo no como justificación de detalle, sino en sus mecanismos generales, es en suma un principio de integración de un discurso a otro o a varios otros. Por ello mismo es un factor de alienación. (p. 54)

El primero de esta serie de mecanismos «que muestran» es la *parodia*. Esta forma de visibilizar los posibles que se intenta crear, como una respuesta a los que ya existen en un género, está ligada a lo que el texto parodia, sea modelo, obra o género. Esto lo convierte en algo provisional, ilusorio: «la parodia denuncia generalmente un solo nivel de convenciones, un solo sistema de verosimilitud y así se relaciona siempre positivamente con otras capas del extra-texto». (Genette, p. 55)

Lo *fantástico*, en tanto que segundo mecanismo, que muestra, de lo verosímil, también implica su contrario. Mientras lo primero se sostiene dentro de la posibilidad durante un tiempo prolongado y trata de crear un sistema apegado al realismo (por el nivel de detalle), lo segundo lo vuelve «verdadero» dentro de lo extra-textual. Dado este contraste directo, lo *fantástico* se dibuja como una forma de crear sentidos y de destruirlos, sin la necesidad de justificarse.

Por lo tanto, este mecanismo está diseñado para sorprender y desconcertar sutilmente. A través de contrastes, da la sensación de describir una realidad sin tener que explicarla, la toma como parte natural del relato; casi como si, de pedírsele una explicación, sería una obviedad.

Genette también abarca el *lirismo* como un mecanismo de este tipo. No obstante, este no es lo contrario a lo verosímil (como se había visto en lo *fantástico*) y, a pesar de ser igual de imprevisible y espontáneo, no posee ninguna relación concreta con el texto. Este mecanismo utiliza como herramienta también al lenguaje, pero sirve para reintegrar una porción *no verosímil* del texto dentro de las premisas anteriormente establecidas. Es decir, «el fenómeno es puramente discursivo y no modifica en nada los “acontecimientos”». (Genette, p. 59).

Debido a la naturaleza de las imágenes que se crean en las novelas de Bombal y Félix, un apartado de este mecanismo resulta sumamente útil. Al abordarlo, Genette introduce el elemento sintáctico y el tiempo verbal para mostrar que es necesario, para comprender cómo se crea la verosimilitud, dirigirse a las palabras como tales:

No se pasa del discurso a la acción sino del discurso del narrador al discurso del personaje; la diferencia está marcada por el empleo sucesivo [...] del imperfecto y del presente por una parte, y del pretérito indefinido por otra parte, pero la articulación no es adversativa. (Genette, p. 59)

Sobre esto, también Eco, a quien se mencionará más adelante, hace un análisis similar, por lo que el método analítico se comprueba como extrapolable.

Respecto a la verosimilitud como parte del discurso literario, Genette acepta que existe una «bruma» que cubre la estructura de una obra, la vuelve autónoma frente a los factores extra-textuales que influyen en ella. Señala a la *Divina Comedia*, *Don Quijote* y *Fausto* como ejemplos de esta «autonomización», puesto que estas son obras que desarticulan los discursos ya formados y los reestructuran tomando los mismos elementos extra-textuales que condicionaron su aparición en un primer momento. Sin embargo, la crítica literaria cambia

conforme al canon de cada época, y la verosimilitud cambia sus parámetros con cada canon de teorías científicas vigentes.

Para Julia Kristeva (1970)⁴, el discurso literario se puede entender como una respuesta a un ciclo de consumo que se retroalimenta constantemente («realidad-autor-obra-público»). De esta forma, la literatura es una causa y un resultado directo del pensamiento, que está integrada también en un contexto al que responde y forma. Sin embargo, es en esta relación de consumo, en que la literatura funciona como un objeto producido con respecto a la realidad, lo que la vuelve analizable.

Toda palabra, como signo, es también una intención sustitutiva. Es decir, reemplaza algo en la realidad para tratar de decir, nominar, explicar y, en última instancia, como se vio en Genette, comunicar. Al definir lo verosímil como un «querer decir la verdad»:

El sentido de lo verosímil no tiene objeto fuera del discurso, la conexión objeto-lenguaje no le concierne, la problemática de lo verdadero y de lo falso no le atañe. El sentido verosímil simula preocuparse por la verdad objetiva; lo que le preocupa efectivamente es su relación con un discurso en el que el «simular-ser-una-verdad-objetiva» es reconocido, admitido, institucionalizado. (Kristeva, p. 65)

Esto se traduce en que lo verosímil sea un *sentido*, una frontera permeable entre lo que le ha dado origen y el texto en el que reside. Es decir, la verosimilitud es una relación entre discursos. La autora divide a este estudio dentro de dos ámbitos fundamentales, separados solamente para fines prácticos: lo semántico y lo sintáctico.

⁴ En adelante, las porciones en las que se cita a Kristeva están tomadas de su texto *La productividad llamada texto*, presente en *Lo verosímil (1970)*.

Lo *verosímil semántico* es un juego comparativo, de semejanza, e incluso de alineación. Cuando un texto se sincroniza a otro, es verosímil. Al hacerlo, sin embargo, también se sincroniza con la realidad con la que está alineado ese texto, con todos (o la mayoría) de los conceptos que trata de representar. En tanto que lo *verosímil sintáctico* nace de la derivación de las partes de un discurso dentro del sentido del mismo. Es decir, es una herramienta retórica que se debe a la estructura del texto del que puede ser característica.

Es en la conjunción de ambos aspectos en los que se puede analizar cómo lo verosímil funciona, o puesto de manera más precisa, cómo funciona la verosimilización de un texto. Sin embargo, la autora consideraba que el análisis se dirigiría a la obsolescencia, dado que la productividad de un texto decaería gracias a la inmediatez de la sociedad de consumo.

Para Barthes (1971), la verosimilitud gira alrededor de la capacidad y las características narrativas de lo que se está contando. Ya sea en la descripción de una escena o en el carácter predictivo que tiene una sucesión de eventos, el discurso literario le ha concedido una importancia crucial a la retórica y a su fin estético.

Al hacer un repaso por el desarrollo de la descripción, en la civilización occidental, el autor procura hacer énfasis en su búsqueda estética. Desde la antigua Grecia, el discurso estético descriptivo se ha ligado siempre a una necesidad por adornar, y dado que está fundamentado en un punto de vista finalmente subjetivo, los parámetros de la descripción se guían más por la forma en la que la realidad es percibida.

Al tratar la «objetividad» de un relato, el uso estético de la descripción «realista» mantiene el texto anclado a una forma de entender la realidad. Como ya se había visto anteriormente, la noción de verosimilitud está atravesada fuertemente por cómo se relaciona una obra dentro

de un contexto. Sin embargo, la relación que tiene con el lector, que en este caso funge de intérprete, es la que permite que el sentido de una obra pueda realmente medirse como funcional o no.

Barthes lo ejemplifica no desde la obra, en tanto que esta ya está acabada, sino desde las interpretaciones que se renuevan conforme se generan otras formas de entender, otros cánones. En este punto, parece prudente abarcar el papel que tiene la relación obra-interpretación, dado que el enfoque se mueve constantemente entre lo que el autor trata de comunicar y lo que el lector aprehende.

Una vez esbozada la perspectiva de *Lo verosímil*, y de cómo funciona el término dentro de las propias relaciones que genera, cabe transportar el énfasis al concepto de «pacto ficcional». Para hacerlo, se utilizará la perspectiva de Umberto Eco, en *Seis paseos por los bosques narrativos* (Lumen, 1996):

La regla fundamental para abordar un texto narrativo es que el lector acepte, tácitamente, un pacto ficcional con el autor, lo que Coleridge llamaba «la suspensión de la incredulidad». El lector tiene que saber que lo que se le cuenta es una historia imaginaria, sin por ello pensar que el autor está diciendo una mentira. Sencillamente, como ha dicho Seade, el autor finge que hace una afirmación verdadera. Nosotros aceptamos el pacto ficcional y fingimos que lo que nos cuenta ha acaecido de verdad.

(p. 85)

Como se puede intuir, la balanza, que define cómo un recurso narrativo puede ser utilizado para reforzar o disminuir la sensación de verosimilitud, se polarizaría demasiado si se pone el peso solamente en el autor o solamente en el lector; por tanto, encuentra su punto medio

en el texto. Utilizando una escena de *Péndulo de Foucault*, y la experiencia que desencadenó una breve correspondencia con un lector, Eco muestra hasta qué punto la línea del pacto ficcional puede llegar a ser difusa.

El lector mencionado había llevado a cabo un ejercicio, casi detectivesco, con respecto a la noche entre el 23 y 24 de junio de 1984, en París, y el recorrido que el personaje de Casaubon. Al ser una obra de ficción y, por ende, una ramificación de cómo Eco imaginó, estudió y escribió el pasaje, no guardó una exacta concordancia con lo que el lector había encontrado: esa noche, en París (el París real, por fines prácticos) hubo un incendio que cruzaba justamente por el recorrido que el personaje, de haber sido real, llevó a cabo. Desconcertado, decidió escribir al autor para preguntarle cómo había sido posible que el personaje no lo viera ni lo mencionara.

Entonces, Eco explica que no todos los lectores están familiarizados con esa forma de entender la literatura, sobre todo de ficción. Sin embargo, también hace hincapié en otro aspecto que llama la atención: la escritura del fragmento se estudió cuidadosamente, al hacer el recorrido y llevar una grabadora para anotar todas las impresiones y los detalles descriptivos posibles. Es decir, la metodología con la que cada autor construye sus textos, muy aparte de ser individual, pero compartir ciertos rasgos de conjunto, afecta directa o indirectamente la forma en la que el lector recibe la información que se le está tratando de comunicar.

En el caso de la anécdota, Eco cuidó muchos de los detalles que incluyó en la narración, pero, al partir del principio humano básico de que no se puede aprehender omnisciente y simultáneamente la realidad, dejó pasar un detalle relevante para otras personas (la gente que lo vio, la gente que lo reportó, la gente que lo escribió y el lector que lo señaló).

Por supuesto, esto carece de importancia si la relación está entre cómo lo escribió Eco y cómo lo entendió el lector, sencillamente porque ambas cosas no están en consonancia. Sin embargo, la verdadera «evidencia» se encuentra en el texto, ya que, sin importar la intención con la que fue escrito, y tampoco el contexto genérico, el lector pudo cuestionar y argumentar un rasgo que le pareció inverosímil. Aun así, es importante tener en cuenta que este fenómeno es posible solamente porque, para el lector, la línea entre la ficción y la realidad no existía como un concepto marcado. Paradójicamente, el desconocimiento del pacto ficcional produjo que el mismo se confirme con mayor intensidad.

Este pequeño detalle revela la hipótesis central de esta investigación: es posible, mediante el uso de un recurso narrativo, crear un instante (o un universo entero) compartido entre el autor y el lector.

El pacto ficcional es el que permite que la verosimilitud sea juzgada como tal dentro de un texto. Funciona, por supuesto, por contraste. Al tratar con sistemas dicotómicos, los extremos suelen ayudar a identificar uno u otro polo. Lo curioso, sin embargo, es que, en el caso del pacto ficcional, existe una retroalimentación constante de los polos «ficción» y «realidad». Y, por el mismo motivo, ambos polos tienen un funcionamiento esencialmente cercano: «al leer historias de ficción, nosotros suspendemos la incredulidad con respecto a ciertas cosas, y no con respecto a otras.» (p.86)

De esto último se desprende cómo un polo afecta a otro. Eco continúa ejemplificándolo mediante *La metamorfosis* de Kafka, dado que el célebre comienzo del libro indica que un hombre, sin previo aviso, se ha despertado convertido en un insecto (hecho poco verosímil). No obstante, la descripción del insecto, acorde con la convención de *cómo* es un insecto, hace que el hecho fantástico sea más creíble.

El mismo mecanismo se repite conforme la descripción del espacio y la trama se va desarrollando: la habitación no posee elementos surrealistas o fantásticos, fuera de las características personales o particulares que cualquier otra habitación tendría; los parientes de Gregorio Samsa aceptan su repentina transformación, pero reaccionan con desagrado (como con cualquier insecto) ante ese nuevo ser.

Ahora bien, al aclarar los términos, su aplicación y sus diferentes ángulos y matices, es necesario enfocarlos en esta investigación, que consiste en analizar y comparar los elementos que utilizaron Daniel Félix y María Luisa Bombal, en las obras escogidas, para crear un ambiente verosímil dentro del pacto ficcional en sus novelas. Ambos textos tienen una extensión similar e historias alternas que se entretajan alrededor de las protagonistas, quienes zozobran entre su percepción de la realidad y la ficción. Es decir, *La última niebla* y *Lili en la niebla* comparten muchas características formales y conceptuales aunque se diferencien en el contexto espacio-temporal de su publicación.

La investigación que se propone abarca tres elementos cruciales en ambas novelas: el sueño, la muerte y la niebla. Los autores crean mundos basados en la realidad, pero introducen estos tres factores como una suerte de portales hacia una perspectiva distinta. Los protagonistas de sus obras mezclan la percepción de lo real y lo ficticio para crear una atmósfera de indefinición, a través de símbolos y alegorías poéticas, como la niebla o la ciudad. Del mismo modo, el uso del lenguaje narrativo, a pesar de ser formalmente prosa, envuelve al lector en un tipo determinado de ambiente que se acerca más a la poesía.

Es aquí en donde el presente trabajo empieza su punto de partida. La idea de *percepción* se puede rastrear a la mayoría de campos del conocimiento, cada uno de ellos con una forma distinta de relacionar al término con su área. Esta perspectiva de extrapolación implica ya un

cambio en la manera en la que se piensa esta investigación: no puede lograrse una visión abarcativa sin transferir los conocimientos entre las áreas del saber que intentan entender la realidad. Esto es especialmente cierto cuando se establece que el ser humano, al igual que la Literatura, está hecho de historias; la diferencia radica en cómo se las cuenta para volverlas parte de lo que considera real.

¿Cómo se diferencia entre algo que es real y algo que no lo es? Dentro de un ámbito como el de la narración, ¿qué diferencia lo que existe y lo que no, lo que ha sucedido y lo que sólo fue invención? ¿Cómo entender un fenómeno tan particular como *la realidad*, y todo lo que la rodea, para enmarcarlo en una aplicación práctica y teórica?

LAS OBRAS

1.1 La última niebla⁵

1.1.1 Sinopsis y descripción formal.

María Luisa Bombal (Chile, 1910-1980) fue una escritora de narrativa entre cuyas obras más destacadas figuran dos novelas (*La última niebla*, de 1934, y *La amortajada*, de 1938) y cinco cuentos cortos (*Las islas nuevas* y *El árbol*, de 1939; *Trenzas*, de 1940; *Lo secreto*, de 1944 y *La historia de María Griselda*, de 1946). Su corta, pero aclamada, trayectoria literaria se configuró por una vida personal un tanto alborotada: en una entrevista⁶, conducida por Victoria Pueyrredon y conservada en la Biblioteca Nacional de Chile, 8 años antes de su muerte, reconoce, con una voz parsimoniosa y cálida «sí, hay mucho de mí en mi obra.»

Siendo una niña pequeña, y después de la muerte de su padre, vivió y se educó en París. Al regresar a Chile, se dedicó a la dramaturgia, conoció a Neruda y se enamoró del ingeniero Eulogio Sánchez. Tras el fracaso de esa relación, intentó suicidarse, y se radicó en Buenos Aires. Ahí, escribió *La última niebla* e, inmediatamente, la crítica la reconoció como una escritora destacada e innovadora. Al volver a Chile, sufrió un colapso nervioso que terminó en el intento de asesinato a Sánchez, por lo que pasó cuatro meses en prisión.

Al salir, pasó un tiempo en Estados Unidos, en donde se casó, tuvo una hija y enviudó. Después de ganar una serie de reconocimientos de la crítica y la Academia, fallece sola a los 69 años.

⁵ En la edición de editorial Andina, 1971.

⁶ Grabación no comercial, 1972. Recuperada el 3 de septiembre de 2017 de <http://bit.ly/2ghLcel>

Su primera novela, publicada en 1934 y reeditada en 1941, es una novela corta presentada de un solo tirón. No presenta divisiones por capítulos aunque sí tiene separaciones marcadas por el término e inicio de una parte del relato. Además, estas divisiones no tienen una extensión determinada.

La última niebla está escrita desde la perspectiva de una mujer, recién casada con su primo, cuyo nombre nunca se menciona. La línea temporal de la historia se diluye con las ensoñaciones que la protagonista experimenta; en especial, el aparición de un amante misterioso y su respectivo impacto en la inconformidad de la mujer. Finalmente, después de intentar suicidarse, debe continuar una existencia vacía.

De una corta extensión (aproximadamente unas sesenta y seis páginas), y con la adhesión de un estudio introductorio, escrito por Dámaso Alonso, la obra de Bombal posee solamente un rasgo fuera de la narración: una dedicatoria que, por lo demás, no nos dice nada acerca de la novela. Sin embargo, hay un rasgo particular que podemos intuir una vez que la unimos con el principio del texto.

«A Oliverio Gironde y Norah

Lange, con admiración y gratitud. »

En la paratextualidad, que Gerard Genette propone en *Palimpsestos* (Madrid, 1989), estos «umbrales» presentan o relacionan al lector con el texto. En este caso, no solo nos revela la relación de la autora con estos dos personajes, auspiciantes de la obra⁷, sino que también nos

⁷ Curiosamente, este dato se encuentra en otro elemento paratextual: la solapa.

acerca al estilo de Bombal. Además de ser breve, la autora utiliza una precisión eficiente que engloba lo que se quiere decir, en pos de la funcionalidad.

Al analizar el inicio de la novela, y en cuanto al narrador, vemos una descripción que muta de lo impersonal a lo colectivo y, finalmente, a lo individual. Después de la primera línea («El vendaval de la noche anterior había removido las tejas de la vieja casa de campo (p. 37).»), se introduce ya la perspectiva del narrador en «Cuando llegamos, la lluvia goteaba en todos los cuartos. (p.37)». Finalmente, en la primera línea de diálogo, a forma de acotación, se muestra el narrador protagonista en el que se desarrollará toda la obra: « [...] y como echaran sobre mí una mirada de extrañeza, Daniel replicó rápidamente: Mi prima y yo nos casamos esta mañana. (p.37)»

Acerca de esta primera parte del texto, Alonso (Santiago, 1941) se centra en el establecimiento de los factores que tienen que ver con los acontecimientos que se desencadenarán a continuación:

La rapidez, casi instantaneidad, con que se nos presenta el material de la novela – escenario, personajes, condición y situación– revela una maestría madura inesperada en una escritora novel. (p. 13)

En cuanto a forma, la presentación del texto no presenta más variantes, aunque los ambientes están determinados al margen de una línea temporal específica. Es decir, los acontecimientos se ordenan a través de la perspectiva de la narradora protagonista y se mantienen sin especificar un tiempo diegético. La obra, a partir del primer párrafo, se narra en tiempo presente, como una larga interiorización que toma lugar simultáneamente entre el ámbito externo e interno del personaje.

Llegado este punto, es importante establecer la distinción entre estos dos ámbitos. El narrador, en el caso de *La última niebla*, representa el aspecto interno, del que podemos conocer más profundamente por «lo que piensa»; por otro lado, el personaje se muestra por «lo que hace».

En el ámbito interno, la narradora cuestiona constantemente los paradigmas de su vida acomodada, así como la resignación a una vida que, poco a poco, se vuelve estéril e infructífera. Este lado de sí misma se deja ver también cuando está sola, en contraste con la mujer frágil y asustadiza que es cuando está cerca de otros personajes. Se toma, por ejemplo, estos tres pasajes. El primero, en el que se ve la percepción que la narradora tiene de sí misma:

Me miro al espejo atentamente y compruebo angustiada que mis cabellos han perdido ese leve tinte rojo que les comunicaba un extraño fulgor cuando sacudía la cabeza. Mis cabellos se han oscurecido. Van a oscurecerse cada día más. Y antes que pierdan su brillo y su violencia, no habrá nadie que diga que tengo lindo pelo. (Pp.45-46)

Precedido por el primer encuentro con Regina, y con el recuerdo de la anterior esposa de Daniel, este primer fragmento evoca la nostalgia y la resignación que marcan un primer momento de la protagonista.

El siguiente fragmento se desarrolla a partir del tedio que le produce su nueva vida. El segundo encuentro con Regina desata una respuesta más fuerte en la protagonista. Después de salir corriendo de la casa, se sumerge en un estanque del bosque:

No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua. (p.48)

Esta nueva forma de autoconsciencia nace de lo físico y del contacto con la naturaleza, como una consecuencia del proceso mental que empieza a tomar lugar en la narradora. Está sola y desnuda en medio del bosque, con el agua y la luz como catalizadores de la introspección que, en última instancia, es la que crea el contacto con su identidad y su función como narradora.

Ahora bien, el tercer fragmento ilustra mejor el contraste, al unificar en un mismo momento a la protagonista con los demás personajes; además de sus impresiones amalgamadas simultáneamente con lo que ocurre fuera de su interiorización:

El amante de Regina deja caer sobre mis rodillas una torcaza aún caliente y que destila sangre. Pego un alarido y la rechazo, nerviosa. Mientras todos se alejan riendo, el cazador se obstina en mantener, contra mi voluntad, aquel vergonzoso trofeo en mi regazo. Me debato como puedo y llorando casi de indignación. Cuando él afloja su forzado brazo, levanto la cara. (p.51)

El uso del tiempo presente da la sensación de simultaneidad, por lo que las impresiones de la narradora están ligadas a sus acciones, aunque no sean, necesariamente, coherentes entre sí. Ante el gesto, por ejemplo, la narradora pudo haber confrontado al cazador con ira, pero no lo hizo. Esto, lejos de ser una inconsistencia textual, funciona para que el personaje tenga un cambio gradual y llegue a otros puntos decisivos en el resto de la novela.

1.1.2 Personajes

Aunque en menor medida que en *Lili en la niebla*, las relaciones con los demás personajes también afectan a la creación de la protagonista en *La última niebla*. Daniel, Felipe, Regina, el amante de esta, Andrés y, por último, el amante de la protagonista, entretejen una transformación que se forja progresivamente.

Todos los personajes que rodean a la protagonista están pensados desde el potencial que permiten para la narrativa global. Por supuesto, esto no significa que se le quite la agencia a la protagonista. Por el contrario, ayudan a su determinación a tomar decisiones y crean las condiciones para poder lograr un desarrollo en la historia. La forma en que están contruidos implica una constante tensión entre sus propios ámbitos internos y externos, pero no se les da voz, sino que se crean a través del aspecto narrativo de la protagonista.

Daniel abarca la vida de resignación, requisito fundamental para que la protagonista se sienta inconforme y busque salir de su realidad; para que el espacio del ensueño sea posible. Atormentado por los recuerdos de su anterior relación, incide en que la protagonista se sienta anulada, comparada e insuficiente. Provee, además, el contraste necesario entre la frialdad que él representa y la pasión que desata el amante.

Regina y su amante, por otro lado, muestran la factibilidad de tener un amorío, como un secreto a voces. Esta ambigüedad con la que se describe al amante en un inicio, « [...] su hermano Felipe, con su mujer y un amigo, han venido a visitarnos de paso para la ciudad» (p. 44), es la que plantea la cuestión de la infidelidad como algo casi naturalizado. Además, genera una comparación que tendrá sentido una vez que aparezca el amante. El efecto que tiene ver la sugerente relación es casi inmediato, aunque muy sutil:

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. Parece que me hubieran vertido fuego dentro de las venas. Salgo al jardín, huyo. (p.47)

Andrés es el único testigo de la existencia del amante de la protagonista. Debido a que es un niño, que actúa como un confidente imparcial y circunstancial, pero también inocente, el diálogo tiene un dejo de condescendencia, así como de ingenuidad:

- ¿Lo viste, Andrés, lo viste?
- Sí, señora, lo vi –asintió tranquilamente el muchacho.
- ¿Me sonrió, no es verdad Andrés, me sonrió?
- Sí, señora. Qué pálida está usted. Salga pronto del agua, no se vaya a desmayar –dijo, e imprimió vuelo a su embarcación. (p.71)

Su muerte trunca la posibilidad de comprobar lo que, en última instancia, se confirma como un hecho ficticio. La desesperación de la protagonista se puede camuflar bajo el halo de una desaparición y una muerte sin sentido, pero realmente es el amante quien se aleja de la protagonista:

- La red, al engancharse en algo, debe haberlo arrastrado. El infeliz no sabía nadar y...
- ¿Qué dices? –interrumpo; y como Daniel me mira extrañado, me abrazo a él gritando desesperadamente—. ¡No! ¡no! ¡tiene que vivir, tienes que buscarlo! (p.84)

El amante de la protagonista, por supuesto, marca el encuentro y las posteriores ensoñaciones y anhelos, que, a su vez la desilusionan y finalmente la empujan a resignarse. Su aparición es un momento clave para esta investigación: el motivo de la niebla, como una especie de portal que permite transitar entre la realidad y la ficción.

Entre la oscuridad y la niebla vislumbro una pequeña plaza. [...] Y he aquí que, de pronto, veo otra sombra junto a la mía. [...] Comprendo que lo esperaba y que le voy a seguir como sea, donde sea. (pp. 55-56)

Con el amante de la protagonista, la lista de personajes que intervendrán en toda la trama termina, sin que eso signifique que no existe un desarrollo significativo. Es decir, por el lado de la construcción de los personajes, las cartas han sido repartidas mas no han sido jugadas.

1.2 Lili en la niebla⁸

1.2.1 Sinopsis y descripción formal.

Daniel Félix (Quito, 1984) es escritor y editor. Publicó el libro de relatos *Historias de Peyoteburgo* (2004) y *Lili en la niebla* (2014). Ha escrito ensayos y artículos para revistas culturales del Ecuador, y libros de texto, para bachillerato, sobre filosofía y literatura. Una investigación suya, en coautoría, sobre la situación bélica en Irak y Siria, fue publicada por la revista de política internacional *Línea Sur* N° 8 (2015). Forma parte de la antología del nuevo cuento ecuatoriano *Despertar de la hydra* (2017). También fue coautor de la adaptación a novela gráfica del cuento de José de La Cuadra *Banda de Pueblo* (2017). Como editor, ha trabajado para casas editoriales, universidades y fundaciones como: El Conejo, Santillana, FLACSO, Ildis, Aldhea, entre otras. Es editor de la colección de narrativa contemporánea *Mademoiselle Satán* de Editorial El Conejo.

Publicada en 2013, *Lili en la niebla* es una novela corta que enlaza los mundos de Lili, Xavo, Delia y Morgana. A través de varios saltos, entre lo tangible y lo etéreo, las historias convergen en un solo cauce narrativo, que es el que forma el texto como tal. Consta de un preludio, una evocación final y cuatro partes, mismas que serán analizadas y comparadas, simultáneamente, con las de Bombal, en el cuerpo teórico de la investigación.

La inclusión de un preludio, en la obra de Félix, es importante porque marca un distanciamiento paradójico entre el autor, el narrador y el narratario⁹: se establece que el texto es una invención de José Gabriel Euclides y que la voz narrativa de este segmento

⁸ En su primera y única edición: Editorial, El Conejo. 2013.

⁹ Tal y como lo entendía Gerald Prince, sobre todo en *Notes Towards a Categorization of Fictional 'Narratees'*. (1971)

(presumiblemente, otra prolongación/personaje del propio Félix) ha decidido publicar el manuscrito, después de la muerte de su verdadero autor.

La utilización de estos tres niveles narrativos, desde la primera página, ya resulta desconcertante: los personajes de la novela son inventos de otro personaje quien, a su vez, es el invento de un personaje (en apariencia, ausente), de quien podemos elucubrar por lo que dice en el preludio. Si bien pareciera que conforme los niveles narrativos se alejan de la novela la información cada vez es más escasa, en este preludio se caracteriza eficientemente a Euclides y a quien ha decidido publicar uno de sus cuadernos. Se puede intuir, entonces, que el elemento de la ambigüedad aporta insumos importantes a la creación de un efecto final en el universo diegético de la novela.

La evocación final, por otro lado, cuenta con un párrafo, que funge como una descripción y una condena atemporal, y un fragmento de *Beclouded*¹⁰, en el que Emily Dickinson personifica al viento y a la naturaleza, igualándolos con la humanidad. En conjunto, la exclamación final y el fragmento dan un cierre explícito a la novela, pero, paradójicamente, el cierre está marcado no por un final, sino por una suspensión. Esto concluye el proceso de ralentización constante que el estilo va dejando, como una estela, detrás del texto.

En cuanto a las cuatro partes, que componen la historia de Lili y el resto de personajes, se dividen en fragmentos, lo que no sucede con *La última niebla*. Esto se explica por la facilidad con la que se puede cambiar de líneas narrativas. Al tener más personajes y una trama menos lineal (en cuanto al orden de los acontecimientos), la novela de Félix necesita cortes más

¹⁰ Dickinson, E. (1809). *Poems: First series*. Roberts Brothers, Boston.

marcados. Esto permite multiplicar la voz narrativa y extraerla, en algunas ocasiones, para crear un nivel más. Por ejemplo, la parte XIX¹¹ *Sobre una nota del editor*:

La fábula del Ángel de los Suicidas es un texto inconcluso, mencionado por el transcriptor, que diera origen a una especie de secta, de la que José Gabriel Euclides, en varios apuntes y en textos manchados con ceniza, escribe: [...] (p. 66)

La voz que apareció en el preludio se ha dividido, entonces, en dos: un transcriptor y un editor. Sin embargo, estas manifestaciones de cada nivel narrativo no deben ser confundidas con personajes, sino como una especie de *figurantes*¹², más alejados de la acción narrada. Incluso, podría catalogarse a estas pequeñas intrusiones como momentos de *metatextualidad diegética*, pues están dentro de una de las ficciones que la obra posee. Esto, lejos de ser un elemento novedoso (se lo puede ver, por ejemplo, en *Otra nota del transcriptor*, dentro de *La familia de Pascual Duarte*¹³), definitivamente es característico por la forma en la que Félix lo aborda; esto es, introduciendo al texto dentro del elemento y no al contrario.

Para explicar esta última parte, con el ejemplo de Camilo José Cela, se deben diferenciar los matices en las porciones explicativas que están en la periferia y las que están insertas en el texto. En el caso de *Lili en la niebla*, las voces narrativas cambian y muestran información dentro de la novela, estirando los límites de lo que se cuenta: al crear, transforman y dibujan ritmos que, si bien son inciertos hasta que avanza la lectura, le dan estructura a la obra. En *La familia de Pascual Duarte*, esas aclaraciones no afectan la historia de Pascual, describen lo que la rodeó hasta el momento de su publicación.

¹¹ Félix, D. (2013). *Lili en la niebla*. El Conejo, Quito. Página 66.

¹² En su acepción teatral.

¹³ Cela, C. (1942). *La familia de Pascual Duarte*.

Ahora bien, como se había aclarado antes, en *La última niebla*, no existen estos segmentos de texto: la narración es una, con una sola voz.

1.2.2. Personajes

En la obra de Félix, es Lili, como personaje de Euclides, quien define el universo en el que suceden los acontecimientos. Ella, junto a la guía del Ángel de los Suicidas, trazan el universo en donde están Delia, Xavo y Morgana.

En este apartado, se analizará el uso recursivo de los personajes principales, y las ramificaciones que dan como resultado personajes secundarios, más que hacer un recuento pormenorizado de las historias de cada uno.

Dentro de los niveles narrativos que se habían abarcado antes, podemos entender cómo cada personaje genera circunstancias que hacen aparecer más personajes. Euclides, y quien decidió publicar su cuaderno, son generados por Félix para dar paso a la historia de Lili. Esta última es el punto de partida para Morgana, por proximidad sanguínea; de Xavo y Delia, por proximidad social; para el Ángel de los Suicidas, por proximidad de consecuencia y es por ello que este se convierte en su guía para atravesar el proceso. Sin embargo, es un viaje truncado y no un camino con un fin determinado, lo que convierte a este último personaje en un ente que se mueve a voluntad en todos los niveles narrativos.

Lili, como personaje de Euclides, fue pensada para encarnar (si es posible el término) al limbo, a la aparente indefinición. La transición es lenta, diseñada para ralentizarse hasta llegar al estatismo de la suspensión, el punto medio entre dos realidades, el balance. Cuando la voz narrativa la evoca por primera vez, los matices muestran una (aparente) indecisión e incluso imprecisión:

Seguía acostada, aunque no tuviera sueño, quería permanecer dentro de la cama mientras pudiera. Escuchó gruñir un perro, como un cerdo, a lo lejos, en alguna calle del barrio. (p.15)

Detengámonos por un momento en la primera oración. A nivel sintáctico, por ejemplo, podríamos fragmentarla para dar un cambio sutil sin perder la esencia de lo que se quiere comunicar:

- Seguía acostada. Aunque no tuviera sueño, quería permanecer dentro de la cama mientras pudiera
- Seguía acostada, aunque no tuviera sueño. Quería permanecer dentro de la cama mientras pudiera.

Es necesario precisar, no obstante, que la ambigüedad de esta caracterización no sólo está en la sintaxis sino también en lo que la idea representa. Elegir la inactividad, la dilación como una forma de comodidad, implica subvertir una cotidianidad socialmente convenida. Es decir, no estamos frente a un personaje que, como se podría pensar, es indeciso y pasivo frente a un entorno determinado. Por el contrario, como personaje, Lili está construida mediante la idea de la decisión de *dejar de participar del mundo*. La muerte, entonces, ya no está marcada por la causalidad, sino por un apersonamiento de la condición humana, que espera llegar a su fin (al igual que la protagonista de Bombal).

Este es uno de los puntos más claros en la tónica general de la obra. La novela se enmarca en transición hacia lo suspendido, que es un estado en sí mismo.

A pesar de ser su madre, Morgana es generada por (para) Lili, en términos de construcción, porque provee un enlace a su pasado. La relación que ambas comparten es distante y jamás

se llega a concretar en un contexto temporal funcional, dado que solo comparten espacio cuando Lili está casi muerta e incluso ahí, la presencia de Morgana es más fantasmagórica (casi una visión) que concreta. Lo mismo sucede con uno de los personajes que se generan, en cambio, a través de Morgana: la abuela. Ella aparece solo como un recuerdo, completamente ligada a las divagaciones de la madre de Lili, pero aporta, en pocas palabras, información crucial para la consolidación del limbo en el que Lili ha sumergido a todos los demás personajes: «Recordó que su abuela le contaba que la neblina bajaba para que los fantasmas pudieran ir por la ciudad sin ser vistos». (p.24)

En el caso de Xavo y Delia, los personajes funcionan a tres niveles: individual, como pareja y en el contexto de la relación con Lili.

A nivel individual, ambos proveen un contexto para que la historia tome una bifurcación. En el caso de Xavo, están los fragmentos del libro en que va a la playa y visita a Enéas (un guiño hipertextual a Virgilio). Ahí se lo caracteriza como un personaje propenso a la fuga, a esa liquidez reflexiva que termina por atraparlo y encerrarlo en completa libertad: algo como la paradójica prisión desértica de Borges¹⁴. Xavo, como un individuo, escapa, pero anhela lo que ha dejado atrás; es decir, se atrapa a sí mismo en el deseo de desaparecer.

Delia está más cerca de Lili en el momento diegético del suicidio. Esta cercanía está cruzada por una complicidad más contemporánea, a diferencia de la cercanía con Xavo (que está fundamentada más en el pasado y las posibilidades apagadas). Es caracterizada como una mujer sin complejos y consciente de sí misma:

¹⁴ *Los dos reyes y los dos laberintos*, publicado por primera vez en *El hogar* (1939) y luego incluido en *El Aleph* (Lozada, 1949)

Ella, Delia, sin ninguna preferencia de género y en una barca de placeres burgueses, no se avergonzaba de su vida ni de nada... Podía decirse que había sentido, en más de una ocasión, el sonido del mundo... (p. 39)

Y, sin embargo, también se presenta como una mujer cuyos recuerdos siempre encausan a su contemporaneidad: otra manera de devenir entre el pasado y el presente diegético, motivo recurrente en la construcción de la obra. Al estar más cerca de Lili, como se había mencionado antes, la bifurcación a la que da contexto tiene que ver con la aparición de dos personajes más y de su propia relación con Lili: Carmen y el Cantuña, y una noche de fiesta.

Como pareja, Xavo y Delia tienen una construcción corta, retratada sobre todo en los capítulos VI y X. En estos, se muestra su vida de pareja y la complicidad que sienten para entrelazarse con Lili. A pesar de tener un vaivén constante entre la conciencia de un mundo fragmentado y la duda de la naturaleza del mismo, ambos aceptan su posición sin cuestionarla activamente; intuyen que son instrumentos. Para esto, basta ver unos pocos fragmentos del capítulo X, sobre el cual se volverá más tarde:

- En todo caso no es mi sueño –respondió él, ido.
- Ya sé que no es tuyo. [...] Este sueño es de Lili. Es algo que aún no sucede.

[...]

Delia se rió. Nada tenía sentido alguno. Sin duda era un sueño o sin sueño era una duda; era el sueño de Lili y la duda de Xavo; era algo ante lo cual no quedaba más que reír. (pp. 41-41)

Gracias la dinámica individual y de pareja de Xavo y Delia, se puede entretejer la relación que mantienen con Lili. A nivel de construcción, esto mantiene la historia moviéndose.

Provee un contexto de pasado (Xavo) y un contexto contemporáneo (Delia), además de diluir el presente diegético hasta un punto casi irreconocible. Debido a la particularidad de una relación en la que los límites de la pareja (Delia-Xavo) se funden con la presencia, y en función, de Lili (Lili-Delia-Xavo), se reconoce también una forma de distinguir cada relación por la perspectiva de cada uno de los tres personajes. Siempre, sin embargo, teniendo en cuenta que Lili es el motor y el conector de dichas relaciones.

Esta red con tres vértices, que no puede sino sobreponerse y crear una madeja interna, se mantiene gracias a que las posibilidades se multiplican, como una matriz:

Lili-Delia; Lili-Xavo; Lili-Xavo-Delia;

Xavo-Delia-Lili; Delia-Xavo-Lili. Xavo-Delia-Lili.

Xavo-Lili-Delia

No obstante este pequeño esquema es tan solo de las relaciones principales que aparecen a lo largo de la obra, sirve para apreciar cómo la construcción de los personajes está pensada para crear un mecanismo paradójico: existe una gran relación, compuesta de pequeñas relaciones, englobada dentro de uno de sus elementos.

Ahora bien, el Ángel de los Suicidas es el personaje más enigmático ya que es externo a la aprehensión de Lili (aparentemente). A pesar de cumplir también una función con respecto a Lili, que es la de ayudarla en la transición al suicidio, posee una autonomía distinta: es el único que parece moverse a voluntad entre todas las dimensiones del texto.

Está construido como un ser eterno, o al menos temporalmente longevo, cuya característica principal es la movilidad:

Viví algunos años ahí, con la condesa y mi hijo, el Puma, hasta que un viento indescriptible me llevó lejos, al desierto, donde aprendí el lenguaje de los escorpiones. [...] He realizado todos los oficios conocidos por el hombre, algunos que solamente los dioses conocen, e incluso muchos prohibidos por la mayoría de credos. Fui príncipe escandinavo y mendigo neoyorquino. Luché en la batalla de Gondolin y conozco las verdaderas muertes de Judas y Elvis.

Pero la eternidad no es algo lineal. Cuando me aburrí de vagar el gran sueño, retorné a la indomable África [...] Y volví a errar por el mundo... (pp. 97-99)

Algunos detalles del personaje se debaten en la ambigüedad de lo específico y lo arbitrario. Esto se debe a que se sostienen conforme se construyen. Distraen al lector de la inmortalidad del Ángel y, como habíamos visto que Eco ejemplificaba con Kafka, proveen un referente concreto para un concepto inverosímil: es decir, lo equilibran, acercándolo a lo creíble.

Como se puede ver, la construcción de verosimilitud también se enfoca desde la incertidumbre y desde las aparentes aproximaciones surrealistas que enlazan los tres motivos principales que esta investigación analiza.

MATICES Y SIGNIFICADO

2.1 Enfoques similares entre las dos obras

Ambas novelas escritas en Latinoamérica utilizan un lenguaje más bien neutro. Los términos coloquiales son bastante reducidos y los protagonistas se caracterizan por sus hábitos y costumbres, aunque estos puedan ser extrapolables a espacios más variables. Se requieren, por ejemplo, espacios urbanos marcados y un espacio fuera de la ciudad, el tránsito ocurre como una consecuencia natural del viaje de los personajes. Lo que llama la atención es la cercanía temática y recursiva a pesar de que las obras fueron publicadas con setenta y dos años de diferencia, en lugares y contextos distintos.

El fuerte tono de inconformidad en las protagonistas de ambas obras las lleva a tomar un curso de acción respecto a cómo deben cambiar sus vidas. En el caso de Lili, el desasosiego parece formar parte de un estado de suspensión (que se vuelve una de las tónicas de la novela). En la obra, se nos muestra un personaje que ha atravesado por varios proyectos, aparentemente fallidos, que lo han llevado a dicho estado. En la protagonista de Bombal, el sentido de desasosiego llega también después de una aparente calma. *Aparente* porque, mientras en el exterior se muestra a un personaje sumiso y casi distraído, en el interior asistimos a las divagaciones marcadas de intensidad que nos cuenta la narradora.

Asimismo, ambas obras recurren a pasajes de la niñez o la juventud de las protagonistas para establecer un criterio acerca de la constitución de los personajes como entes temporales; se abarca el pasado y el presente, pero la elucubración del futuro vuelve a un estado de inactividad similar de cuando las historias arrancaron. El aspecto que diferencia a las dos

protagonistas es que Lili terminará suspendida fuera del tiempo diegético, mientras que la protagonista de Bombal está condenada a la resignación y la vejez.

Estas analepsis, en *Lili en la niebla*, están abordadas desde el narrador omnisciente, lo que marca un punto de vista más externo y permite que se incluyan detalles más específicos. Para analizarlo, se utilizarán fragmentos del capítulo XIV:

El calor lo humedecía todo. El parabrisas, los lentes de Lili, el forro de cuero de los asientos. Era el verano más fuerte que la niña hubiese sentido. Sudaban los sauces y los eucaliptos a un lado del camino, transpiraba el empedrado, toda el agua emergía desde dentro de las cosas, de forma instantánea. (p. 55)

[...] La niña alzó la cabeza y se sorprendió con el tamaño de los árboles, aun más grandes de lo que parecían dentro del automóvil, el verdor de sus hojas; el sabor del aire caliente y húmedo. (p. 56)

Ahora bien, en estos fragmentos se puede ver a una niña en un viaje al campo con sus padres. No existe un elemento que podría llevarla al suicidio posteriormente. Es, a las luces de un fin práctico, una niña como cualquier otra. La descripción de la escena forma parte, no solo de un contexto que podríamos llamar *realista*, sino del contexto narrativo (más específicamente, del narrador) en que la obra se lleva a cabo.

Sin embargo, inmediatamente, se incluye un fragmento que emula el pensamiento de la pequeña, en primera persona. En este, existe un elemento que juega con lo fantástico:

Algún día iré al mar, madre me lo ofreció. A padre no le gustan los viajes, dice madre, pero lo hice prometer. Quiero conocer el mar porque ahí vive un niño que no tiene padres, quiero conocer el mar para conocer a ese niño... (p. 56)

Tras esta incursión, el fragmento continúa con una descripción del día de la niña (su pasado inmediato) y de su presente:

Hay vacas y árboles y hierba. Padre está fuera de la camioneta con madre. Están sacando la comida que trajeron y yo corro. Me caigo. Una araña me mira y yo la miro. Y nos quedamos quietas, muy quietas. (p. 57)

Una vez que el fragmento termina, unas líneas después, se incluye el elemento fantástico más importante, el Ángel de los Suicidas, en forma de diálogo:

“Lo ves –dijo el aparecido, nebuloso y lleno de enigmas, mientras sus ojos veían una araña suspendida sobre las transparencias del aire–. Ese sueño que tenías de niña. Recuerdas...” (p. 57)

El elemento ficcional más importante se ha dejado al final del capítulo, creando la sensación de que esos recuerdos no están desconectados de toda la historia general. Más profundamente, dan cuenta de aspectos sintácticos, sobre todo en el fragmento del recuerdo de la niña, que el autor incluye para marcar el ritmo (puntuación, frases cortas) y crear la noción de que así pensaría una niña que describe las acciones conforme van sucediendo. Incluso el pasaje de la araña tiene un cierto toque de inocencia y remite a que la niña no solo presta atención a detalles minúsculos, sino que está al mismo nivel: se conecta con ellos.

Ahora bien, en la protagonista de Bombal, los recuerdos están incrustados dentro de las introspecciones de la narradora:

Este cuerpo grande y un poco torpe yo también lo conozco de memoria, yo también lo he visto crecer y desarrollarse. Desde hace años, no me canso de repetir que si Daniel no procura mantenerse derecho terminará jorobado. Y como a menudo enredé en ellos dedos temblorosos de rabia, conozco la resistencia de sus cabellos rubios, ásperos y crespos. (p. 39)

Inmediatamente, se sugiere un elemento fantástico:

Cuando era niño, Daniel no temía a los fantasmas ni a los muebles que crujen en la oscuridad durante la noche. Desde la muerte de su mujer, diríase que tiene siempre miedo de estar solo. (p. 39)

El funcionamiento básico es el mismo, pero la sutileza con la que se maneja en el último caso no depende de cuántos detalles se provea, sino de cuáles detalles se muestran, cuáles se ocultan y en qué momento. El tratamiento de la verosimilitud parece estar ligado a dos ámbitos claves: 1) los personajes tuvieron una infancia, la misma que los prefiguró para llegar al estado de su madurez (pero no son entes acabados) y 2) los recuerdos se matizan lo suficiente como para no caer en la obviedad: no todos los eventos que las personajes recuerdan son traumáticos o afectan directamente sus vidas; son pequeños trozos y experiencias que aparecen dentro de una historia más grande.

Entonces, al igual que con cualquier ser humano, son los espacios cotidianos en los que se fundamentan los recuerdos. Estos ámbitos familiares están introducidos para matizar lo fantástico, pero también para incorporarlo dentro del texto. En el caso de Félix, es más

inmediato notarlo por la cercanía (unas pocas líneas después de esto, se introduce el elemento fantástico) mientras que en *Bombal*, la cercanía es más lineal, pero se toma más espacio para revelarlo.

Existe, por otro lado, una especie de *despertar* (aunque el término parezca irónico) en las dos novelas, que involucra la percepción de las protagonistas. En *Lili*, es la interiorización de que ha comenzado a morir tras consumir veneno. En la protagonista de *Bombal*, en cambio, este despertar se fragmenta en dos: la inconformidad con su vida y el darse cuenta de que la relación que tuvo con su amante estuvo fundamentada en una ficción; por supuesto, para ella, eso no lo hizo menos real.

En *Lili en la niebla*, se empieza a notar un cierto uso característico de los términos. Es decir, desde un aspecto nominal, las palabras parecen estar cargadas de un contenido simbólico más profundo: son utilizadas por una razón directamente relacionada con la trama; como si se estuvieran dejando pistas para que el lector anticipe lo que puede suceder a continuación. Eco (1996), en la primera parte de *Seis paseos en los bosques narrativos*, hace mención a un mecanismo parecido:

Todo texto es una máquina perezosa que le pide al lector que le haga parte de su trabajo. Pobre del texto si dijera todo lo que su destinatario debería entender: no acabaría nunca. Si yo les llamo diciendo «cojo la autopista y llego dentro de una hora», está implícito que, junto con la autopista, cogeré también el coche. (p. 11)

Sin embargo, el trabajo que se le pide hacer al lector de las obras seleccionadas está velado. No es necesario que crea ciegamente, sino que dude. El inicio del capítulo III de la obra de Félix, «*Lili creyó despertar*» (p. 22), da cuenta de la misma ambigüedad con la que se ha

tratado las motivaciones de la protagonista. ¿Estamos, entonces, ante el sueño o la realidad? Este caminar entre los dos mundos nos empieza a mostrar a la niebla como portal, incluso como síntoma de la disolución del límite entre uno y otro mundo: «Afuera, por inverosímil que pareciera a esas horas, croaban los sapos llamando al agua; la niebla deambulaba por la ciudad hace meses, las nubes cubrían el cielo.» (p. 22)

Después de algunas páginas, se regresa a la escena y el Ángel de los Suicidas provee la aclaración que se está buscando. Por supuesto, la ambigüedad no permite que el lector descansa sobre una certeza:

No estás dormida. Quizá por primera vez no lo estás. Pero tampoco estás despierta. De alguna manera mi presencia aquí y lo que voy a hacer es para darte, digamos, un pequeño empujón, hacia lo que quieres. (p. 35)

En *La última niebla*, el primer despertar sale de un estado de vigilia, «Me agito largamente entre las sábanas, sin llegar a conciliar el sueño» (p. 53), y se puede identificar la oración exacta en donde Bombal coloca el inicio del quiebre: «Una idea loca se apodera de mí.» (p.53). Después de que la protagonista ha salido a caminar, se introduce el desarrollo de esa inconformidad:

Y pasado mañana será lo mismo, y dentro de un año, y dentro de diez; y será lo mismo hasta que la vejez me arrebate 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. [...] Y he aquí que, de pronto, veo otra sombra junto a la mía. Levanto la cabeza. (p. 55-56)

Enseguida, la descripción del personaje está diluida entre lo real y lo ficticio por la inclusión de una sola palabra: «Es joven; unos ojos muy claros en un rostro moreno y una de sus cejas, levemente arqueada, prestan a su cara un aspecto casi **sobrenatural.**» (p.56).

Finalmente, el primer despertar: «Y es rápido, violento, definitivo. Comprendo que lo esperaba y que le voy a seguir como sea, donde sea.» (p.56).

Tras intuir una posibilidad, casi una condena, y establecerla, la protagonista deambula por la ciudad y se da cuenta de que tiene una última oportunidad de romper ese ciclo eterno que terminará en su final gris. El amante es una respuesta, una salida que se presenta de formas improbables, oportunas. Ante la aparente arbitrariedad de su ruta, se puede establecer una analogía con la búsqueda de la protagonista, en su propia mente, de una solución. Como se verá, la aparición del amante no es, entonces, tanto una casualidad, sino más bien, una construcción de la mujer, enfocada en escapar, aunque sea una noche, de la cotidianidad que la aprisiona. Por supuesto, este escape tendrá consecuencias en ella misma y permitirá el desarrollo posterior de todas las ensoñaciones contenidas en la novela.

La verosimilitud del primer despertar se matiza por efecto de dos elementos: la rapidez y la apariencia de precisión. A través de la desesperación que va tomando forma dentro de ella, la protagonista emprende una incursión en la ciudad. En lo que parece relativamente poco tiempo, se viste, sale y deambula hasta la plaza en donde se encuentra con su amante por primera vez.

Sin embargo, es la forma en la que están presentados los acontecimientos, más que lo que ha sucedido, lo que lleva la atención del lector a las divagaciones de la narradora. Por ejemplo, este párrafo antes de entrar la interiorización de la condena que le espera: «Me visto. Tomo

al pasar el sombrero de paja con que salí de la hacienda. El portón es menos pesado de lo que pensaba. Echo a andar, calle arriba. [...] Ando, cruzo avenidas y pienso:» (p. 54)

La sucesión de frases cortas obligan, lejos de lo que podría pensar el lector, por los signos de puntuación, a moverse rápidamente por el texto. Entre las dos interiorizaciones siguientes, tan solo está la frase «Vago al azar, cruzo avenidas y sigo andando.» (p. 55)

Sin poner mucho énfasis en la ubicación exacta o la ruta que siguió para llegar a la plaza, la protagonista se ha perdido, literalmente, en sus divagaciones. Sin embargo, esta «desubicación» no supone una falta de coherencia entre sus actos y sus intenciones pues, como se verá en el segundo despertar, sirve a un propósito narrativo: será más difícil corroborar la veracidad de todo lo que ha sucedido. Así, mientras el lector se enfoca en los pensamientos casi afiebrados de la protagonista, las acciones fuera de su cabeza contribuyen a que no se repare en la *forma* en la que se pierde: en realidad, la protagonista no se ha perdido de forma accidental.

Ahora bien, en el segundo despertar, la resignación se vuelve a apoderar de la protagonista, pero, como ya se ha marcado en el estilo de Bombal, es parte de un proceso que se dibujó insostenible. La muerte de Andrés, el sombrero de paja y, sobre todo, haber entrado en la casa en donde supuestamente sucedió todo la noche que conoció a su amante, se han dispuesto para llegar a un momento cumbre:

Con la vaga esperanza de haberme equivocado de calle, de casa, continúo errando por una ciudad fantasma. Doy vueltas y más vueltas. Quisiera seguir buscando pero ya ha anochecido y no distingo nada. Además ¿para qué luchar? Era mi destino. La casa, y

mi amor, y mi aventura, todo se ha desvanecido en la niebla, algo así como una garra ardiente me toma, de pronto, por la nuca: recuerdo que tengo fiebre. (pp. 98-99)

A partir de esa última afirmación, se vuelve a desorientar al lector. La sospecha, «¿es que todo ha sido un sueño?», ya es casi una confirmación. A través de sus reflexiones, el relato general vuelve al ámbito de la verosimilitud. La pasión que el amante logró despertar en la protagonista sirvió para mantener un anhelo durante toda su vida adulta. La resignación trascendió, incluso, el deseo del suicidio, lo que suspende la historia cuando llega a su final. Se puede ejemplificar el mecanismo de la *inserción*, que se había abarcado en la revisión de Genette (1970): «Hace algunos años hubiera sido, tal vez, razonable destruir, en un solo impulso de rebeldía, todas las fuerzas en mí acumuladas, para no verlas consumirse, inactivas.» (p. 102)

Finalmente, el encuentro con Regina, después de su intento de suicidio, termina por arrojar a la protagonista a una resignación mucho más profunda y, por consiguiente, al final de la historia:

Pero un destino implacable me ha robado hasta el derecho de buscar la muerte, me ha ido acorralando lentamente, insensiblemente, a una vejez sin fervores, sin recuerdos... sin pasado. (p. 102)

Por último, pero no menos importante, está el evidente enfoque *femenino* que maneja la obra, entendido desde sus protagonistas mujeres. Lo interesante, sin embargo, es que este enfoque está alejado de las idealizaciones marcadas por un canon predominantemente masculino. Lucía Guerra Cunningham (1989) aborda el tema separando estas dos formas de caracterizar:

La representación literaria de la sexualidad femenina, desde una perspectiva patriarcal, reproduce imaginariamente dos figuras básicas en la cultura de Occidente: la *virgo intacta*, signo, por excelencia, de la inocencia sexual que sacraliza la maternidad en la imagen de la Virgen María y la *vagina dentata* que postula la apertura a la sexualidad como un peligro de devoración. Oposición semántica que fija a la mujer en la alteridad y que simultáneamente utiliza el sujeto masculino para afianzar su propia identidad. (p. 685)

Tanto en la obra de Bombal como en la obra de Félix, la perspectiva de lo femenino implica dar una voz y una capacidad creadora a las protagonistas. En *La última niebla*, a pesar de los elementos extra-textuales que rodeaban a la obra al momento de su publicación, se trata el deseo sexual como un potente anhelo que no está desligado a los demás aspectos de la psicología humana que lo rodean. Al contrario, las figuras masculinas sirven como una herramienta que resalta las formas en las que la protagonista se relaciona con sí misma. Su descubrimiento, basado en su percepción y en el contraste con Regina, la lleva a dar un paso al costado de su matrimonio, a buscar una alternativa a una realidad con la que se siente inconforme.

En *Lili en la niebla*, a pesar del *locus* masculino desde el que habla el autor, y desde el que «escribe» Euclides, la caracterización de Lili, Delia y Morgana tampoco entra en ninguno de los ámbitos clásicos. Los personajes están contruidos en aspectos que abarcan la sexualidad, el deseo y la maternidad, pero con una espesa capa de desasosiego, contemplación y acción. Adicionalmente, el énfasis no se pone en los aspectos que podrían atañer al imaginario de la mujer, sino que se realizan desde el tema central de la novela: el tránsito de Lili hacia la muerte y todas sus ramificaciones.

No obstante, también se pueden encontrar personajes que sí simbolizan percepciones femeninas más estereotipadas (aunque no tan planas). En *La última niebla*, Regina se describe como una mujer apasionada, no solo por la relación poco discreta que mantiene con su amante, sino como parte de lo que llamaremos «personalidad». Es más, podría argumentarse que dicha relación, al igual que en el contexto de la protagonista, es una consecuencia más que una causa:

Regina se levanta contrariada. Durante el almuerzo no cesa de protestar ásperamente contra los caprichos de nuestros maridos. No le contesto, temiendo exasperarla con lo que ella llama mi candor. (p. 49)

Es una mujer, para Guerra Cunningham, «poseedora de un placer significativamente asociado con la cabellera frondosa» (p. 685), pero no se puede tan solamente reducir a un símbolo de la sensualidad. Cerca de terminar la obra, Bombal introduce un aspecto más profundo para este personaje, al llevarlo al intento de suicidio, como consecuencia de su propia pasión desbordada. Ya no es tan solo la fulgurante mujer que no teme demostrar sus puntos de vista o actuar sobre los deseos que la acometen, sino una mujer postrada y moribunda, cuya fuerza no se apaga (aunque sigue ligada a su amante):

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 tenga olor a éter y sangre. (p. 100)

Bombal la convierte, entonces, en un instrumento de *inserción* para la verosimilitud de su protagonista: Regina es el camino no recorrido.

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, preguntándolo de qué se queja, ¡ella, que lo ha tenido todo! Amor, vértigo y abandono. (p. 101)

De esa forma, se establece un contraste entre la ensoñación y el cruel despertar, pero también se amalgama la paradoja de «sentirse vivo a través de la muerte».

En *Lili en la niebla*, Carmen se construye como una *femme fatale* y sirve como un telón ambiental para la intervención del Cantuña. En este caso, el estereotipo es más marcado: «Se llamaba Carmen. Era la vocalista de la banda. De un solo trago, Carmen, se bebió un cuarto de botella y observó a Lili y Delia como si estuvieran expuestas en una vitrina.» (p. 83)

El deseo que representa Carmen es más voraz y no tiene un fondo simbólico, pero termina enmarcándose en función de Lili:

Dio la vuelta y se encontró de frente a Carmen quien la miraba desde el sombrero afelpado, justo antes de acorralarla y empezar a lamer su cuello y labios, con violencia, como un derrumbe... (p. 85)

Entonces, podemos ver la pasividad con la que Lili afronta un avance sexual que no le interesa, que ella no ha buscado. Sin embargo, Carmen no ocupa un rol similar al de Regina, en Bombal, porque no se le da otra dimensión más allá de la de mostrar un desarraigo moral generalizado. Así, se verosimiliza al personaje dentro del contexto diegético, pero no se profundiza en él, lo que lo vuelve pasajero: una forma acabada de mostrar el desinterés de Lili.

Detrás de los elementos extra-textuales dispares que engloban a las obras, se pueden ver las similitudes en el tratamiento de los elementos que rodean a los motivos que se analizarán. El pacto ficcional, en ambas obras, se desarrolla a través de la interacción de elementos que se construyen sobre estructuras realistas.

2.2 Manejo temporal

Para analizar cómo se maneja el tiempo en las novelas escogidas, se utilizará el concepto de Mieke Bal, en su *Teoría de la narrativa* (1990), porque lo entiende de una forma procesal: «Se ha definido a los acontecimientos como procesos. Un proceso es un cambio, una evolución, y presupone, por tanto, una *sucesión en el tiempo* o una *cronología*». (p. 45). Esto se aplica gracias a que los autores siguen un criterio lineal, pero no necesariamente específico. Es decir, la estructura general del tiempo responde a un resultado; no a la verosimilitud del tiempo en la realidad, sino a la perspectiva narrativa que permite sobreponer líneas temporales y ejecutar elipsis, prolepsis y analepsis. En pocas palabras, el tiempo está armado desde las naturalezas de cada narrador (omnisciente, en Félix; protagonista, en Bombal.)

Bal separa dos grandes grupos en los que se puede establecer una narración: la crisis y el desarrollo. Explica que «el primer término indica un corto espacio de tiempo en el que se han condensado los acontecimientos; el segundo, un período mayor que presenta un desarrollo.» (p. 46). Las novelas escogidas están, casi naturalmente, entre los dos grandes grupos de esta primera distinción. Esta particularidad no es extraña para la categorización de Bal, posiblemente porque, a partir de la segunda mitad del siglo XX, las estructuras narrativas y el manejo del tiempo estuvieron más atravesadas por la experimentación:

En sí mismas, ninguna de estas dos formas tiene claras ventajas sobre la otra. Se ha dicho a veces que un desarrollo será más realista, más acorde con la experiencia de la «vida real». Ello parece dudoso por decir poco. En la realidad también se presentan momentos de crisis, momentos durante los cuales, en un breve instante) toma un giro

decisivo la vida de personas o de toda una nación. [...] Es difícil, por consiguiente, proponer principios fijos. Sin embargo, ello no tiene por qué ser un obstáculo, ya que la distinción entre crisis y desarrollo es relativa. Una forma se inmiscuye en la otra. Una fábula tiende a un mayor o menor grado de una de ellas, o se queda en medio. (pp. 46-47)

El nivel de verosimilitud de una obra o, más precisamente, la forma en la que se contribuye a darle credibilidad también está fusionado con cómo se maneja el tiempo porque establece una manera de representar una realidad. Con riesgo de entrar en el escabroso terreno de por qué los autores mostrarían una cosa y no otra, el análisis temporal apunta a describir la función de esos acontecimientos y cómo se relacionan en un contexto general propio y frente a las temáticas que abordan.

De ese modo, los motivos recurrentes en las obras aparecen también como prefiguraciones que definen las técnicas que se utilizarán al escribirlas (en este caso, el manejo del tiempo y su relación con lo que se está contando). Entonces, los saltos narrativos, aunque narrados en tiempos verbales varios, responden a la necesidad del autor, como tal, de estructurar una narración que se soporte a sí misma, utilizando los datos que se proveen. Esto define un control sobre la forma en la que se presentan los acontecimientos y, en el contexto general, cómo se relacionan para dar sentido al relato.

Ahora bien, basado en la paráfrasis que Eco (1996) hace de Genette, «la analepsis parece reparar un olvido del narrador, la prolepsis es una manifestación de impaciencia narrativa.» (p. 40), se usarán ambas figuras, junto con la elipsis para entender la relación entre fondo y forma, en el aspecto temporal, de las novelas de Bombal y Félix.

En *La última niebla*, la línea temporal principal está desarrollada en un solo sentido. Es decir, va hacia adelante, en un tiempo que está convirtiendo al futuro constantemente en presente. Incluso cuando la protagonista regresa al pasado, está narrando desde el presente:

Hay mañanas en que me invade una absurda alegría. Tengo el presentimiento de que una felicidad muy grande va a caer sobre mí en el espacio de veinticuatro horas. Me paso el día en una especie de exaltación. Espero. ¿Una carta, un acontecimiento imprevisto? No sé, a la verdad. (p. 64)

Esta forma de introspección, que se ha notado característica en todo el análisis, permite que el autor *dibuje* una cotidianidad marcada por la rutina, la misma que puede ser llenadora o agobiadora, según sea la circunstancia. En el fragmento anterior, el matiz que aporta a la verosimilitud es, nuevamente, la imprecisión. Al especificar que «Hay mañanas en que...» también se está diciendo que hay mañanas en que no, y cada oportunidad viene marcada por lo sensorial, por el «presentimiento». Cada día existe la posibilidad del fracaso y de la «exaltación»: el espacio para la concreción dura veinticuatro horas. Por supuesto, nada de eso cambiará y eso implica ya una suspensión.

Sin embargo, esa cotidianidad también se rompe y la protagonista puede elucubrar alrededor de varias dimensiones puesto que se fundamenta en la ensoñación; toda línea temporal es posible y sucede en alguna medida: «¡Tengo siempre tanto en qué pensar! Ayer, por ejemplo, dejé en suspenso una escena de celos entre mi amante y yo» (p. 65)

Cada posibilidad es resuelta inmediatamente, por lo que la condena a un futuro gris y a una seca vejez es mucho más desgarradora todavía. Existen, elipsis tan grandes que hacen que

sea imposible para el lector determinar específicamente el paso del tiempo. Después del encuentro con el amante, y de que la mujer vuelva al lecho de su casa, Bombal introduce:

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. Mi seno está perdiendo su redondez y consistencia de fruto verde. La carne se me pega a los huesos y ya no parezco delgada, sino angulosa. (p. 63)

En la primera oración, «Pasan los años», no se nos especifica exactamente cuántos, ni cuánto tiempo ha estado casada la protagonista con Daniel. Esta es la afirmación temporal más obvia que se tiene a la mano, el verbo en presente y la presencia de una palabra que remite al tiempo nos indica que, si algo está marcando un contexto, es esta frase. No obstante, la descripción siguiente es la que verosimiliza todo el fragmento y el contexto diegético.

La protagonista, al mirarse al espejo, dice sutilmente que sus arrugas ya no son momentáneas, sino que están ahí permanentemente y que su forma se ha desgastado. Se alude a su seno y a su carne que, irónicamente, se entiende más como piel caída: la turgencia, relacionada con la juventud y la salud, se ha desvanecido. Enseguida, se refuerza la idea de la ensoñación con la concepción del tiempo, que ha dejado de existir.

Y qué importa que los años pasen, todos iguales. Yo tuve una hermosa aventura, una vez... Tan sólo con un recuerdo se puede soportar una larga vida de tedio. Y hasta repetir, día a día, sin cansancio, los mezquinos gestos cotidianos. (p. 63)

Esta alienación podría parecer adquirida después del encuentro con el amante, pero la hemos visto repetirse, por la naturaleza de la narradora, desde el principio de la novela. Existe, entonces, una revelación que también refuerza la idea de que la protagonista se puede perder

en las posibilidades de algo que no ha sucedido: es escritora, en el más primal de los sentidos; es decir, escribe.

Me levanto, enciendo a hurtadillas una lámpara y escribo: “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 tu cuerpo contra mi cuerpo, tu cuerpo fuerte y conecedor 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”. Escribo y rompo. (p. 64)

Claramente, la protagonista utiliza al encuentro con el amante como un hito, a partir del cual el tiempo deja de importar. Esto está entrelazado con el proceso del primer despertar, que se había revisado anteriormente y muestra que la mujer llevará la posibilidad hasta que sea insostenible.

Existe una sola marca de tiempo específica en toda la novela: «Llega el día de nuestro décimo aniversario matrimonial. La familia se reúne en nuestra hacienda, salvo Felipe y Regina, cuya actitud es agriamente censurada.» (p. 68). Sin embargo, está inserta en un fragmento corto que termina en la misma página, dando paso a otro, que se encamina hacia la ambigüedad, nuevamente: «Hoy he visto a mi amante. No me canso de pensarlo, de repetirlo en voz alta. Necesito escribir: hoy lo he visto, hoy le he visto.» (p. 68)

No es, entonces, más que una forma de contextualizar la anécdota del fragmento porque, muestra que un cierto tiempo ha pasado, pero después desorienta nuevamente al lector y la marca temporal se diluye, por específica que haya sido. Este tipo de elementos construyen la

verosimilitud al crear la ilusión de especificidad y marcan, de todas formas, una linealidad desde un punto A hacia un punto B, en términos generales.

En *Lili en la niebla*, el manejo temporal, aunque esencialmente de la misma naturaleza, presenta una complejidad más profunda porque abarca varias líneas de tiempo, conducidas por una línea principal, que es la del suicidio de Lili. Hay, en ese sentido, cuatro líneas diferenciables: El tránsito de Lili (T_1), Lili, Xavo y Delia (T_2), Morgana (T_3) y las retrospectivas (T_4).

Como se puede ver, la temporalidad está presentada en función de los personajes y, a su vez, se pueden distinguir tres niveles, utilizados indistintamente: presente, pasado cercano y pasado lejano; además de un pequeño guiño al futuro. Sin embargo, esto no quiere decir que en cada línea temporal se manejen exclusivamente los personajes que las definen. Por el contrario, lo que hace que la convergencia de las líneas sea tan lograda es la complejidad con la que se rozan.

La primera línea, T_1 , es de la que se desprenden las demás. En ella, Lili se ha envenenado y, mientras muere, conoce al Ángel de los Suicidas, quien le explica que las ensoñaciones en las que viven los demás personajes y sus líneas temporales parten de ese proceso de transición. Mientras esta línea avanza, las demás se desarrollan sin ningún orden específico y el tiempo parece ralentizarse hasta llegar a la suspensión, al final de la obra.

Todo el proceso de T_1 parte desde una inactividad y pretende llegar a otra, lo que se asemeja a lo sucedido en *La última niebla*. La capacidad del Ángel de moverse a través de las líneas temporales, simultáneamente, facilita que T_1 sea la línea principal y que de ella se desprendan las demás.

Estoy más vivo que tú. Pero eso ya carece de importancia. He venido a presentarme como un acompañante de paso, alguien que llega cuando ya nada puede cambiar, que simplemente viene a observar un rato y que luego seguirá viajando. (p. 28)

En este parlamento del Ángel se intuye el motivo de la linealidad, a pesar de la capacidad de simultaneidad que tiene este ente. El camino que debe transitar no varía y está marcado, por tanto, ningún giro posible en la historia evitará el tránsito de Lili: es una constante. Incluso, después de que el tránsito se complete, el Ángel responderá a su naturaleza errante y «seguirá viajando»

T₂, por otro lado, es la línea temporal que abarca el pasado más cercano a T₁. En ella, Lili, Xavo y Delia se encuentran, ya sea juntos o separados. Por ejemplo, el capítulo VIII muestra una escena en la que Lili y Delia conversan «la primera vez que intimaron sin Xavo». Sin embargo, la presentación de la escena no está armada directamente. Por el contrario, la naturaleza anecdótica anula cualquier especificidad temporal: «Sin la música, el mundo carecía de sentido. Delia recordaba lo que Lili le había dicho...» (p. 37).

En T₂ también aparece un recurso intrigante. A partir de una conjetura que el narrador se permite, se desarrolla un trayecto descrito como un *posible*, pero se torna en presente, y que salta en diferentes realidades no excluyentes. Así, el efecto de superposición se teje con ese «hilo» que parece enfocar a Delia, pero que (revela inmediatamente) en realidad está jalado por Lili:

Si tomáramos como punto de partida el chorro de agua de la ducha, o la cara que pone frente al espejo mientras se lava los dientes, podríamos seguir el hilo desde la puerta

de su hogar y extenderlo hasta la parada del bus donde alguien más sube cuatro gradas y paga el pasaje [...] (p. 53)

Mientras esta descripción ambigua avanza, es solamente al final del párrafo, y al principio del siguiente, que ya se muestra a Delia: « [...] podríamos ver a Delia jugando con su *black* mientras el bus se aleja... Delia. Llega atrasada porque el conductor se pasó un rojo» (p.53).

El narrador, entonces, parece querer guiar a través de lo que está contando, de ese ejercicio hipotético: «Si tomáramos [...]», «podríamos seguir con el hilo [...]», «podríamos ver a Delia». De golpe, la narración ya no es hipotética y se *tangibiliza* mediante el presente narrativo (sin olvidar, por supuesto, que todavía está dentro de T₂: es un recuerdo).

Espera a Xavo, por la tarde, y cuando llega cambia. [...] Pero el hilo continúa; le lleva de vuelta; se uniforma y comienza a tocar, sus manos tejen una melodía repasada. Luego, cogida de la mano de Xavo, sube al carro y mira a Lili, con ingenuidad; luego en la cantina, el humo les acaricia. (p. 53-54)

En este punto, la descripción narrativa, sin incursiones editoriales, aporta a la construcción de verosimilitud con tres factores. Primero, la ubicación geográfica que, aunque no sea completamente específica, tiene un referente real (Guápulo). Segundo, el avión que pasa da la sensación de inmediatez, de fugacidad, pero también de especificidad. Es decir, es casi un adorno sin ninguna razón más allá que la arbitrariedad que representa para el momento que se está contando. Tercero, la ritualidad, más precisamente, la rutina y el dominio de que algo pasa «siempre» o «nunca», da estabilidad al relato. Sobre este último, se volverá en breve.

Delia mira un perro en la acera del frente. Lili toma el hilo en este punto, y les dirige a un parque-mirador donde, bajo un árbol, miran las luces: la iglesia de Guápulo, el

valle, el puente y el río. Pasa un avión por la derecha. El cielo está despejado pero la niebla siempre sube por la quebrada. (p. 54)

En este capítulo, se evidencia también la superposición de líneas temporales y espaciales, gracias a esta frase: «Delia, piel. Mira desnuda y besa a Xavo, besando en él a Lili. Y todas las caricias» (p. 54). Esta suerte de propiedad transitiva de los cuerpos se repite en el último párrafo del capítulo XXV, a partir del cual la diferenciación formal se vuelve progresivamente más difusa en cuanto a T_1 :

Sin embargo, momentos antes del orgasmo, recostado bajo la camarera, completamente borrachos y agitados, por su imaginación pasaron los cuerpos de Delia y Lili, reemplazando a esa extraña que podía no existir. (p. 93)

En cuanto a T_3 , el manejo temporal también está ordenado de una forma no convencional. Al desarrollarse casi aparte de T_1 , aparece una relación tan solo establecida en función de Lili. Es decir, durante la mayoría de la obra, la línea temporal se relaciona solo a través de recuerdos indirectos y, sin embargo, se enlaza con la línea principal cuando el tiempo ha dejado de fluir ordenadamente. Esto no es una sorpresa tomando en cuenta cómo se propone inicialmente.

Después de presentar al personaje, en el capítulo II, el manejo de T_3 se muestra como un ejercicio casi casual, a la mitad del capítulo IV:

Todo iba al revés.

Más temprano, Morgana se había encontrado en la universidad con el director de la facultad, que se acercó para comentarle acerca de unos eventos académicos.

Luego, cuando ordenaba los papeles de trabajo y libros [...]

Y algo antes de eso, una paloma había intentado [...]

Y antes había comprado un cigarrillo a la entrada de la universidad [...]

Y no mucho antes de aquello, al bajarse del auto, Morgana casi pega un resbalón en la vereda. Adentro, la radio había puesto una canción que le recordara a su primer esposo. (p. 25-26).

A través de este recurso, Félix da información del personaje, no solo de su cotidianidad (que la construye), sino también de su pasado distante (que la ha definido). Ese retroceso temporal, que se podría observar como una pequeña serie de analepsis, ubica espacialmente a Morgana en el resto de T₁: «No sabía de qué, pero una urgencia de esconderse embriagaba a Morgana, en su oficina...» (p. 26).

La superposición de líneas temporales se evidencia más gracias a pequeños detalles esporádicos, puestos como pequeños recordatorios. En el caso de Morgana, la única mención relacionada a T₁: «Xavo buscaba una fosforera que debía estar en algún lugar del pantalón. Morgana en su oficina. Delia se amarraba el zapato.» (p. 30)

Morgana vuelve al panorama después de que el Ángel de los Suicidas se presentara ante ella. La aparición del Ángel no se contextualiza. Por el contrario, el capítulo comienza con una parte de diálogo, cuyo inicio no se revela al lector. Sin embargo, lo que se revela es útil para analizar el mecanismo de verosimilitud. En este punto, ya se ha introducido al Ángel de los Suicidas (un ente completamente inverosímil) como un elemento narrativo, pero todavía no se lo construye del todo. Este ser enfoca, al principio del capítulo, la atención del lector con la primera y la última frase de su intervención: «No importa que lo creamos o no [...] Soy el Ángel de los Suicidas» (p. 58).

Por tanto, el factor inverosímil se atenúa porque lo que se cuestiona no es la aparición del ser, sino el suicidio de Lili, y se revela una máxima que guía el cuestionamiento hacia la perspectiva de la realidad. «No importa que lo creamos o no» implica que, a pesar del punto de vista que el observador/lector tenga sobre ella, la realidad es un hecho inamovible.

Esto último puede extrapolarse hacia la ficción, en una noción *negativa*, contraria: lo único que importa es si lo creemos o no porque, de lo contrario, la ficción termina siendo una simple mentira. Aunque, efectivamente, la ficción se construye a partir de un punto de vista subjetivo, en la medida en la que se decida o no creerlo, forma parte de una realidad establecida. De la misma manera, sucede con el amplio grupo de conceptos que, como humanidad, llamamos ideología. Así, el ente fantasmagórico (aunque no un fantasma), plantea una pregunta acerca de su propia tangibilidad, aunque sea implícita dentro del pacto ficcional. «No importa qué creas. Estoy aquí.»

Después de la presentación como tal, que se revisará en un apartado posterior, también se verosimiliza a través de un objeto cotidiano. Esto recuerda al papel que tuvo el sombrero extraviado en *La última niebla*: «Un escalofrío recorría la columna de Morgana. Sus dedos sudaban mientras sostenía un cuaderno que la aparición, más que demoníaca como extraviada en el tiempo, acaba de entregarle.» (p. 59)

Así, ambos mundos se tocan, el Ángel expresa su misión y confirma la línea temporal principal, al unirla con T₃: «Tu hija se ha suicidado; es mi labor ayudarla a pasar a mejor vida.» (p. 59). Inmediatamente, el capítulo se cierra con lo que se había visto antes, un referente «realista»: «Los mirlos, con sus frentes rojas y largos picos, volaron en la calle y se instalaron sobre los cables de luz.» (p. 59). A partir de esa convergencia, Morgana se

convierte en una espectadora, testigo y narradora. Félix introduce, a través de cuentos y poemas, la información que finalizará T₁.

La línea temporal T₄ es la que refiere a las retrospectivas más alejadas de T₁. En ella, se puede ver la construcción de las relaciones personales entre los personajes y sus infancias/juventudes. Al estar distribuida por toda la obra, es más sencillo entender esta línea de tiempo a través de ejemplos específicos, algunos de los cuales se tomarán solo como muestra, en lugar de listarlos todos.

La condición de escritora de Morgana, en el capítulo II, establece un nivel ambiguo de *meta-verosímil*. Es decir, no se puede establecer realmente si lo que escribe el personaje son recuerdos, si están basados en recuerdos, o si es meramente ficción. No obstante, se aclara: «Desde una lápida de Morgana, era a su criterio el más difícil, el más confrontativo, el que más monstruos y fantasmas le había arrancado durante las noches [...]» (p. 18). Más adelante, el narrador omnisciente introduce una retrospectiva acerca de la niñez que, a diferencia del ámbito literario del personaje, está marcada como un recuerdo; el verdadero primer elemento de T₄:

Recordaba la cara de su abuela Morgana (ella había heredado el nombre y el mal humor cuando hallaba los platos de la cocina sucios y apilados), que sonreía mientras ella, Morgana niña, jugaba con la falda sobre la que la abuela la subía y la adormecía con su voz profunda y dulce que después nunca volvió a escuchar. (p. 26)

En esta analepsis, se refuerza un paradigma familiar femenino «abuela-madre-hija». Este tipo de relación se convierte en una cadena temporal lineal, pero también se puede prolongar como un estado de estados sobrepuestos: la madre es hija también, la hija es madre, al igual

que la abuela. Sin embargo, la hija (Lili) ya no puede ser madre, ni abuela, y la madre tampoco puede ser abuela, debido a que el ciclo se trunca con el suicidio.

Asimismo, el capítulo XIV, en donde ya se analizó el mecanismo de verosimilitud del cambio temporal, empieza como una retrospectiva, también dada por el narrador omnisciente: «Cuando tenía ocho años, los padres de Lili la llevaron de paseo fuera de la ciudad.» (p. 55). Más adelante, en el capítulo XVII, esa perspectiva cambia y el recuerdo llega desde Lili: «Mi abuela me decía que hasta Dios, en algún momento, se aburría de serlo y por eso mandaba al diablo para que se hiciera cargo, y que así se había creado el mundo.» (p. 60)

Cerca del final de la novela, la última manifestación de T₄, involucra al Ángel de los Suicidas y a Xavo. Como parte de T₁, la línea temporal de las retrospectivas también está supeditada a la estructura macro de la novela. Por tanto, conforme la obra se acerca, como un todo, hacia su final, la narración involucra más elementos fantásticos y los mezcla con lo real: «Tenía seis años de edad. Vivía en una casa de paredes altas [...]» (p. 101); «"Así comienza esta historia", dijo el Ángel, y su voz bramó como un trueno.» (p. 102); «Mira a un lado de la playa y ve a una mujer [...] Carece de ojos, sus párpados jamás han sido despegados.» (p. 105)

El narrador omnisciente mezcla tres ámbitos: lo real (la descripción de la primera vez que Xavo fue a visitar el mar), la transición (el cambio de voz, la interrupción del Ángel de los suicidas) y lo fantástico (el encuentro con una mujer misteriosa, tal vez una sirena, y una especie de nacimiento al revés).

La novela termina en una bifurcación basada en los actores. Por un lado, Xavo, Delia y Morgana deben continuar en una línea temporal que avanza y que sale del espacio diegético

que la niebla y el suicidio abarcado durante el transcurso de la novela. Por otro lado, se escribe en forma de prolepsis, que Xavo y Delia desperatarán, que el Ángel de los Suicidas continuará con su cometido y que se llevará el alma de Lili, mientras que esta última, como se explica en *Evocación final*, quedará en un estado de suspensión, fuera de la linealidad, hasta que se retome nuevamente.

Al respecto de este manejo de líneas temporales, Bal (1990) comenta sobre la dificultad que puede suponer para el lector (y para el crítico) seguir el ritmo de lo que se está contando:

La elaboración de líneas paralelas en una fábula dificulta el reconocimiento de una sola secuencia cronológica. Varios acontecimientos suceden a un tiempo. No es siempre posible decidir si la coincidencia en el tiempo es parcial o completa. La vaguedad de la cronología es a veces tan significativa como su laboriosa presentación. [...] Es también de importancia aquí la aparición de un paralelismo, y el hecho de que la acronía, la imposibilidad de establecer una cronología precisa, es a menudo el resultado de una interferencia de diversas líneas. (p. 49)

Sin embargo, la vaguedad de la cronología, en las obras de Bombal y Félix, se unifica con la característica de mezclar lo fantástico con lo realista, a través de lo ambiguo. Para cuando las posibilidades, dentro del contexto narrativo, llegan al final de ambas obras, el tiempo también se congela y se perpetúa. Mientras la protagonista de Bombal está condenada a vivir una vida gris, fuera del escape que creó para sí misma, la protagonista de Félix se condena a una suspensión entre el mundo de los vivos y el de los muertos.

En ambos casos, todas las líneas temporales (que incluyen las que no se llevaron a cabo) convergen dentro de un final igual de ambiguo: ¿es abierto o cerrado? ¿Es un estado

definitivo siempre y cuando se siga desarrollando la novela? De ser así, ¿las historias terminarían con la muerte de ambas protagonistas?

2.3 Contextos diegéticos: el universo de lo posible.

Dentro de la importancia de establecer matices, se encuentra la búsqueda por tender puentes entre el aspecto analítico y el aspecto conceptual de esta investigación. Al analizar el pacto ficcional, es necesario voltear la vista, no solo a lo que es verosímil sino también a lo que es *posible*.

Como se ha visto en los autores de la *Nouvelle critique* que colaboran en *Lo verosímil* (1970), el estudio de la verosimilitud siempre está rodeado de lo que el lector/espectador/receptor percibe como posible. Partiendo de ese punto, y más cerca del núcleo estructural del análisis, es necesario entender los puntos en donde convergen lo fantástico y lo realista, dentro de la ficción.

Es, entonces, una categoría que, si bien se ha empleado anteriormente, debe ser profundizada para dar paso, nuevamente, al análisis textual de los tres motivos principales. El límite se difumina conforme se indaga porque lo *posible* es una construcción que se basa en lo hipotético. Por esta razón, es un concepto englobado en lo verosímil.

Eco (1996), al analizar *Flatland*, de Edwin Abbot, reflexiona acerca de la importancia de la percepción bidimensional que tienen los habitantes de Planilandia y de cómo esta forma de ver parte de nuestra propia percepción tridimensional. Es decir, se utiliza, por medio del contraste, al mundo real para crear un mundo imposible que, en teoría, puede existir y volverse posible:

Y he aquí entonces que también el mundo más imposible, para ser tal, tiene que tener como fondo lo que es posible en el mundo real. Esto significa que los mundos narrativos son parásitos del mundo real. No hay una regla que prescriba el número de

los elementos ficcionales aceptables, es más, existe una gran flexibilidad sobre este tema. (pp. 92-93)

El visualizar a una narración como un sistema cerrado, se analizan los elementos que contiene a partir de las leyes que el texto mismo establece. No sería fructífero cruzar uno u otro límite (creerlo todo o no creer nada) porque el pacto ficcional aparece, como su nombre lo indica, como un acuerdo entre las partes involucradas. Cualquier polarización resultaría en la anulación de la reciprocidad entre el autor y el lector: los puentes necesitan tener, necesariamente, dos extremos sobre los cuales reposar.

Al hablar de esta superposición entre mundos, de este punto en que se unifican los dos conceptos y dan paso a lo literario, como tal, Eco echa luz sobre algunas de las preguntas con las que se terminó la sección anterior:

En un cierto sentido, un universo ficcional no acaba con la historia que cuenta, sino que se extiende indefinidamente. En realidad, los mundos de la ficción son, sí, parásitos del mundo real, pero ponen entre paréntesis la mayor parte de las cosas que sabemos sobre éste, y nos permiten concentrarnos en un mundo finito y cerrado, muy parecido al nuestro, pero más pobre. (p. 94)

Cabe mencionar que, para los fines de esta investigación, la última parte de la cita anterior resulta, por decir lo menos, obsoleta; abierta al matiz, en todo caso. Para aprehender la realidad que percibimos, no es necesario entender hasta su último detalle. Existen, por ejemplo, ondas electromagnéticas y varios espectros invisibles para nuestros ojos (desde mundos microscópicos hasta planetas teóricos) que escapan de nuestro profundo

entendimiento y, aun así, forman parte de una realidad que hemos reclamado alegremente como nuestra, como la «verdadera» realidad.

Juan José Saer (1979), en su pequeño ensayo *La selva de lo real*¹⁵, aborda este mismo cuestionamiento: «Mi primera preocupación de escritor es, en consecuencia, esa crítica de lo que se presenta como real y a la cual todo el resto debe estar subordinado.» (p. 268). En él, Saer se pregunta por los contrastes entre lo europeo y lo latinoamericano, la escritura como herramienta del cambio social y lo que constituye e implica el acto de narrar. Si bien dice que la forma en la que la literatura afecta a la realidad es un proceso progresivo y, casi siempre, mal entendido, las abstracciones que afectan y definen nuestros comportamientos sociales también lo son.

En este sentido, lo *posible* se liga a lo *real*, a través del lenguaje y, más importante todavía, a través de la materia prima del lenguaje, que son las ideas. Esas mismas abstracciones, en la literatura, se ejecutan a partir de un nivel medio entre lo etéreo y lo práctico: siempre existe un referente dado que la percepción varía sobre un hecho materializado. Sin embargo, esos hechos no son los únicos aprehensibles. Están, por ejemplo, las sensaciones físicas que los seres humanos experimentamos y que podemos traducir y comunicar a partir del lenguaje. Por supuesto, también existen elementos que existen, pero no se comunican.

Por tanto, para que algo sea verosímil, significa que lo percibimos como posible y ello lo libera, aunque sea momentáneamente, del contraste entre lo *real* y lo *falso* (o *ficcional*). El pacto ficcional, entonces, necesita ser considerado desde ese contexto, en el que se permite describir el límite en el que los autores de las novelas utilizan para incorporar elementos

¹⁵ Incluido en *El concepto de ficción* (Ariel, 1997)

fantásticos en un relato que, de lo contrario, podría ser considerado realista (aunque se ha visto también que es ambiguo cuando se proyecta como una pregunta en lugar de una respuesta).

Como una construcción humana, la literatura refleja, por definición, una perspectiva. César Moreno Fernández (1996), citado por Brahimán Saganogo (2007) establece tres condiciones básicas que definen a la literatura. De ellas, interesan a esta investigación la segunda y la tercera: la condición psicológica y la condición axiomática. Saganogo explica:

La segunda condición alude tanto a la dimensión comunicativa como la de la conciencia del que crea. La tercera sugiere una adecuación entre el contenido y la forma (con valor técnico, o sea, intención estética). (p. 56)

Esto quiere decir que, en el planteamiento de la literatura como un hecho generado a partir de cómo se expresa una determinada realidad, es importante el encuentro entre quien expresa y a quién se expresa. Ese encuentro está cruzado por la forma en la que se plantea, a nivel práctico y conceptual.

En las obras escogidas, se mezclan los referentes «realistas» con los elementos fantásticos, sin la necesidad de cruzar el umbral directo de uno u otro lado. En *La última niebla*, sobre todo, el realismo tiene una presencia más establecida, a nivel temático. Al comparar las dos novelas, se puede distinguir que los elementos fantásticos en la obra de Bombal están creados internamente, son imaginados, mientras que, en *Lili en la niebla*, son externos: el Ángel de los Suicidas es un ente atemporal y Lili es una de las incontables almas que ayudará a transitar al otro lado.

No obstante, es necesario recordar que Félix introdujo en el prólogo un elemento referencial: como tal, el relato del suicidio de Lili es una creación de José Euclides. Este personaje, también ficticio, aunque caracterizado como real, sigue siendo parte del relato aunque, en apariencia, se le aparte como un autor capaz de escribir la novela presentada.

En este juego de cambio, entre las nociones de lo real y lo ficticio, la equivalencia puede perder su sentido si es que no se esclarece que el texto es su propia referencia, dado que el mundo que consideramos «real» no es sino un conjunto de convenciones y perspectivas que las personas alcanzan a aprehender.

Saganogo sigue el hilo de esta investigación con una oración intrigante: «El logro de la teoría literaria sobre la *mimèsis* se explica por el nacimiento del concepto de referencia lingüística más cercana a la alucinación» (p. 65). En este caso, no se trata del lenguaje imitando a la realidad, sino del lenguaje imitando a otra forma del lenguaje, abstrayendo una percepción sobre un hecho y simulándola, pero no imitándola, propiamente.

Es decir,

[...] se trata de una realidad intermedia de la realidad de los mundos reales. En los mundos posibles, para que las proposiciones sean válidas, no es necesario que versen sobre los mismos inventarios que en el mundo real, sino que sean compatibles con éste. (p. 66)

Se aprecia que el pacto de ficción de ambas obras está fundamentado sobre su propio contexto. En *Lili en la niebla* es más notoria esa división porque se ha introducido un elemento, más elaborado dentro de lo paratextual, referido anteriormente: José Euclides. El *Preludio*, el capítulo XVIII y XIX dan voz al Editor, quien aparece cortamente para explicar

una realidad, dentro de la realidad de la obra. El efecto que esto causa es cercano a la misma intención del pacto que se propone: no importa si se trata de establecer con más énfasis la ficcionalidad de la historia de Lili si es que se parte también de un elemento ficticio. El pacto no se rompe ni se ve alterado. Por el contrario, vuelve más viable que se introduzcan elementos fantásticos y que el relato se fragmente.

En el capítulo XVIII, por ejemplo, se especifica que lo que se va a incluir no es parte de la historia sino un insumo adicional, tanto formal, como simbólicamente: el capítulo es una larga oración que termina en puntos suspensivos, aparentemente una carta. Al respecto, el Editor conjetura. «(Nota del E: estos papeles, grapados al cuaderno original, están escritos a mano; la epístola pareciera ser una distracción, como si José Gabriel quisiera cambiar, negarse...)» (p. 62)

En el capítulo XIX, en cambio, se distancia nuevamente el narrador para poder posibilitar al Ángel de los Suicidas en una mezcla entre alucinación y mito. En la definición de aquello que es posible, los recursos son inagotables cuando no se suscribe solamente a la ficción o solamente a la realidad.

De ahí que esa sensación de sopor sea un motivo tan importante para lograr matizar y confundir estados: son los locos los que pueden escuchar a los dioses, ellos les hablan porque saben que nadie les cree.

2.2.1 Enfoque psicoanalítico y lenguaje poético.

Al tomar la ambigüedad como una herramienta de la creación artística, que está atravesada por la expresión de una perspectiva, a través del lenguaje escrito, las opciones que representan la posibilidad de lo verosímil se permiten más licencias porque están

contextualizadas en sí mismas. Es decir, no solo es un contexto determinado el que hace que la obra sea *percibida* como posible, sino que es la obra misma la que actúa sobre la percepción del lector.

Por esta razón, es tan difícil establecer un consenso en cuanto a lo que «ficción» (o su complementario «realidad») realmente significa, aplicada a la literatura. En ese sentido, la complejidad no radica en el impulso por descubrir tanto como en la descripción de los fenómenos que se manifiestan en los textos constituidos. Es impensable *imaginar* algo que no existe porque, por definición, al imaginarlo, se lo traería a un plano distinto de existencia. Ni superior ni menor, sino distinto. Ese mismo plano está condicionado por lo que es y por lo que nosotros percibimos de él. Ahí aparece la paradoja: es y no es.

Como se podría esbozar, entonces, analizar el funcionamiento de un pacto que, temporalmente, nos insta a creer que algo, que reconocemos como un elemento fantástico, es real, nos termina refiriendo a la herramienta con la que se expresa: el lenguaje, como manifestación del pensamiento.

Juan Senís Fernández (2005) ubica a lo imaginario (más cercano ya al pensamiento que al lenguaje) como un contraste dicotómico:

El desarrollo del concepto de lo imaginario – y la ulterior derivación en la tendencia conocida como poética de lo imaginario – es el resultado de un largo proceso que hunde sus raíces en el siglo XIX, en la crisis del positivismo, y que pasa por el psicoanálisis, el desarrollo de la antropología y el auge de la teoría literaria, entre otras vías. El afán por explicar el misterio del hombre y de la palabra poética ha existido siempre. Como decíamos más atrás, pueden buscarse antecedentes bastante

remotos, pero sólo a partir del siglo XVIII – con el reconocimiento definitivo de lo irracional como categoría artística fundamental – encontramos, tras una tendencia natural de Occidente a condenar la imaginación, un camino que nos conduzca a los antecedentes más cercanos del desarrollo del estudio de lo imaginario: el psicoanálisis y la antropología cultural. (p. 14)

Para el autor, el psicoanálisis parte de una necesidad profunda de explicar al ser, desde una respuesta al positivismo; mientras que la antropología cultural también explica al individuo, pero como agente de una cultura. Es decir, se cubre el terreno de lo individual, lo colectivo y lo cultural que, en otras palabras, abarca la intangibilidad del pensamiento humano. Esa cualidad de intangible, no impide su aprehensión y ahí radica la clave para ubicar un análisis práctico y descriptivo. En última instancia, existe un elemento que inhabilita la creación de una fórmula universal para el arte y es, precisamente, la retroalimentación entre las personas y su cultura (sin tomar en cuenta la inevitable prolongación de las relaciones entre diferentes culturas, a nivel global).

Fernández también relaciona, a través de Gilbert Durand, el inconsciente freudiano con la capacidad de crear imágenes, símbolos y mitos; para fines prácticos, se añadirán las metáforas, casi como una necesidad *sígnica* y poética de entender y expresar el mundo. La relación de esta forma de entender la mente humana con las obras escogidas está atravesada por un asunto estilístico. Las narrativas de Bombal y de Félix están escritas en un tono más bien poético, por lo que las imágenes creadas para acompañar lo que se cuenta tienen un aire concordante a su temática. En *Lili en la niebla*, los recovecos de la agonía se entremezclan con el sueño y la niebla; en *La última niebla*, la temporalidad se trastoca por el ensueño febril de la protagonista, quien crea un elemento externo para lidiar con su propia mortalidad.

Así, el lenguaje poético y la psiquis humana se rozan dentro de la creación literaria. En este caso, los autores de las obras escogidas lograron establecer los tres motivos principales alrededor de los que gira esta investigación. No es coincidencia, entonces, que Fernández llegue a esta idea cuando explica a Freud:

Así, pues, la creación de imágenes, símbolos y mitos en el inconsciente – aparecidos en el sueño principalmente – es el resultado de esta dicotomía entre el principio del placer y el de la censura. De esa forma explica Freud la actividad imaginante y simbólica del hombre. (p. 17)

Ahora bien, el acercamiento freudiano siempre ha reducido a las pulsiones sexuales y el inconsciente como una recopilación de eventos individuales que se encadenan para explicar la construcción de las personas. Sin embargo, es útil revisar el concepto de *inconsciente colectivo* que Jung (1970) analizará en *Arquetipos e inconsciente colectivo*, pero con la complementariedad del inconsciente freudiano:

no es de naturaleza individual sino universal, es decir, que en contraste con la psique individual tiene contenidos y modos de comportamiento que son los mismos en todas partes y en todos los individuos. En otras palabras, es idéntico a sí mismo en todos los hombres y constituye así un fundamento anímico de naturaleza suprapersonal existente en todo hombre. (p. 10)

Esta conexión que propone el psicoanálisis entre lo individual y lo colectivo se enlaza, a su vez, con la antropología porque trasciende lo particular para buscar lo esencial. Es decir, trata de comprender al ser humano con las variables de etnia, nación, etc. La característica cultural termina por contextualizar el alcance y los límites que se buscan en un estudio específico,

pero la comprensión del ser humano, en tanto a su propia naturaleza, se mantiene como una constante.

Por ello, Fernández (2005) liga esa parte ancestral a la antropología:

Lo importante de Jung es que considera las imágenes, los símbolos y los mitos no sólo como el resultado de una oposición de fuerzas sexuales en un individuo, sino como manifestación de una psique colectiva, de una parte ancestral común a todo ser humano. (p. 18)

No se debe perder de vista, sin embargo, que lo que se está analizando a través de esta convergencia de disciplinas es el mecanismo concreto y comparativo de tres motivos, en dos obras. Por lo tanto, siempre será necesario remitirse al objeto, sin perder de vista al individuo. El objeto, como concreción literaria, es el lenguaje empleado y cómo se relaciona con su autoreferencia; es, como se había mencionado anteriormente, la idea, expresada por medio del lenguaje. Esto no establece necesariamente una jerarquía entre ambos elementos, sino que ayuda a percibirlo como un puente entre los dos extremos de la dicotomía, una tercera realidad.

Es por eso que, aunque todas las ramas del conocimiento humano estén construidas sobre la retroalimentación de la experiencia, la idea, la expresión y el relato (no necesariamente en un orden procesal y lineal), y la interdisciplinariedad sea útil para enriquecer el texto, es imposible lograr una teoría completamente unificadora. En el caso particular de esta investigación, también sería ineficiente.

Esto último se traduce en la lúdica actividad del supuesto y de su conexión con lo imaginario y lo posible. Ricardo Piglia (1984), en una entrevista realizada por Mónica López Ocón y

recogida en *Crítica y Ficción*, habla acerca de la literatura de ficción, su relación con el psicoanálisis y las nuevas posibilidades de lectura que abre el entender un discurso teórico como insumo literario:

¿No es el psicoanálisis una gran ficción? Una ficción hecha de sueños, de recuerdos, de citas que ha terminado por producir una suerte de bovarismo clínico. Se podría decir, además, que hay muchos elementos folletinescos en el psicoanálisis; las sesiones, sin ir muy lejos, ¿no parecen repetir el esquema de las entregas? El psicoanálisis es el folletín de la clase media, diría yo. (p. 10)

Más adelante plantea la misma cuestión del puente, la mediación entre un extremo y otro, como una herramienta teórica:

¿Cuál es el lugar de la verdad en la crítica? La ficción trabaja con la verdad para construir un discurso que no es ni verdadero ni falso. Que no pretende ser ni verdadero ni falso. Y en ese matiz indecible entre la verdad y la falsedad se juega todo el efecto de la ficción. (p. 13)

La cercanía del lenguaje poético con el psicoanálisis no radica, entonces, en una relación de búsqueda o interpretación. El análisis de los motivos principales está, en ambas novelas, interconectado con todos los elementos que las constituyen y es por eso que el trabajo de los autores permite una comparación. De ese modo, al no asumir al psicoanálisis como una llave a la mente del autor, sino a la construcción de imágenes poéticas como un resultado palpable y tangible en la obra, se sortea una de las dificultades que el mismo Freud (1955) admitió: «¡Desgraciadamente el psicoanálisis debe rendir las armas frente al poeta» (p. 399). Esto no

es una sorpresa si consideramos que el psicoanálisis no aspira, pues, a estudiar la literatura sino la mente de quienes la crean.

Sin embargo, ese no es el afán de esta investigación. En este punto es donde convergen todas las nociones previamente revisadas en el análisis práctico y descriptivo de cómo funcionan los motivos que serán analizados dentro de las novelas: son portales, son situaciones límite entre dos extremos complementarios, son recursos que no se agotan porque la obra es un sistema cerrado. La maravilla de la retrospectiva es que, si bien no se puede afectar el objeto del estudio de forma real, sí se puede cambiar el prisma mediante el cual es observado, enriquecer la manera en la que se lo entiende, sin la pretensión de modificar el texto.

El siguiente capítulo se remitirá a los textos seleccionados, y se los analizará y comparará como realidades atemporales. Para responder a la inquietud por el funcionamiento de un motivo como herramienta para la verosimilitud, en el estilo de los autores, es obligatorio describir, procesar y entender los puntos comunes (en un nivel abarcador) y las diferencias (en un nivel más particular al contexto individual de la obra, como producto práctico acabado).

Somos, como seres humanos, historias (tal vez esta sea una prolongación de la alegoría planteada por Bradbury en *Fahrenheit 451*), y esto nos permite asumirnos parte de una colectividad compleja, cuyas convenciones se marcan en objetos misteriosos y desconcertantes (como los libros) y en prácticas ancestrales (como contar historias), que se renuevan dentro de niveles todavía más complejos (como el arte).

MOTIVOS Y PORTALES

3.1 La estructura de la obra como prefiguración temática.

Al tener a los portales cada vez más cerca, se propone extender la metáfora arquitectónica para poder visualizarlos mejor. Por tanto, resulta importante analizar las estructuras de ambas novelas para encontrar la convergencia de otro elemento dentro de los motivos que amalgaman los textos como un todo.

Como se puede comparar en las descripciones formales, las dos novelas no tienen un tratamiento «convencional» en la estructura. Es decir, la forma aristotélica, si bien se podría cumplir desde cierto punto de vista, no posee un equilibrio marcado. Ambas obras empiezan a narrar las perspectivas de dos mujeres desde la soledad que permite la interiorización (si se toma en cuenta a la narración de la historia de Lili, como el principio de la novela de Félix). Sin embargo, en el inicio, mientras la soledad de Lili se da de una forma, podría decirse, literal, la soledad de la protagonista de Bombal se realiza a través del aislamiento que se esboza.

Gracias a la construcción del personaje/narrador de Bombal, podemos conocer, de primera mano, las sensaciones y pensamientos que lo definen. Se sugiere, entonces, que el planteamiento nacerá desde cómo el personaje *se siente* y se llevará hasta lo que *va a hacer*:

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

–Mi prima y yo nos casamos esta mañana. Tuve dos segundos de perplejidad. (p. 37)

Mientras tanto, el planteamiento de *Lili en la niebla* sugiere que lo que *ha hecho* dará paso a lo que va a *sentir*. El estado de vigilia dentro de su propia cama, en medio de su habitación, esa decisión de permanecer en cama «aunque no tuviera sueño», contrasta directamente con la incapacidad de separar el sueño de la realidad. Esto se impone en la primera página, por medio de un solo párrafo: «Despertar era algo imposible, un acto fallido diluyéndose en laberintos del sueño, en el océano.» (p. 15)

Esto significa que ambas obras, a pesar de tratar temas que rayarán en lo metafísico, están fundamentadas en una realidad tangible, palpable para el lector. Construidas sobre una capa de realidad, no existe sospecha en la habitación como cualquier otra habitación, ni en la casa de campo como cualquier otra casa de campo (como ya se había establecido con Eco, anteriormente). Y el único motivo de esta concreción radica en el aspecto descriptivo: no hay razón todavía para pensar que el desarrollo estará atravesado por un hecho fantástico. Estamos ante la configuración de lo que llevará al conflicto central y, sin embargo, no se ha establecido un quiebre sino un estado en constante flujo.

Como se había repasado anteriormente, la pretensión psicoanalítica forma parte de un cambio de perspectiva sobre cómo entender la realidad. Partiendo de ello, la obra de Bombal también fue una respuesta a su contexto literario, por lo que, sin necesidad de enmarcarse completamente en una corriente como el surrealismo, contrastó con sus predecesores y contemporáneos. Al respecto, Cedomil Goic (1963) comenta:

Agotadas las posibilidades de la novela naturalista, ineficaz para dar expresión a nuevas características de la sensibilidad, la renovación venía confirmada por la renuncia a aspectos dominantes de la novela moderna. [...] Pertenciente a una

generación más joven que los surrealistas, se mueve con comodidad y seguridad de sus medios en los nuevos términos impuestos a la novela contemporánea. (p. 60)

Lili en la niebla no nace como una respuesta a una corriente determinada, pero, dado el contexto de comienzos de este siglo, sí se presenta como una novela mucho más ecléctica, por lo que responde a una posmodernidad globalizada/globalizante. Su estructura está formada por recovecos que navegan entre el verso, la canción, el relato corto, la metaliteratura y, en fin, por la polifonía.

Visto desde el nivel de narradores, las dos novelas difieren formalmente, pero no esencialmente. Los puntos en común, en cuanto al lenguaje permanecen paralelos en el sentido de la creación de imágenes poéticas dentro del texto. Sobre todo, esto se evidencia en los rasgos descriptivos que no se limitan a una mirada que busca ser objetiva, fundamentándose en el positivismo (o en el caso literario, en la búsqueda por el realismo).

Goic comenta, respecto a la cercanía poética del estilo, sobre todo en cuanto al narrador:

La sustitución de todo imperio por el moroso abandonarse a las instancias de la intimidad de la conciencia contemplativa, constituye uno de los rasgos más salientes de la novedosa singularidad poética de la obra. [...] La narración aparece mostrando, presentando y construyendo mucho más que puramente diciendo. (p. 63)

La narratividad de *Lili en la niebla* está dada por varias voces, entre las que aparece un narrador conjetural. Aunque omnisciente en apariencia, se permite dudar y ejercer comentarios centrados en la estética más que en la mera eficiencia:

Lili se sentía ligera, como si tuviera fiebre, en su mente todavía sentía los ecos del sueño; imágenes de lugares, montañas y piedras gigantes; un océano oscuro y confuso, todo confuso, ahora en vigilia. Quizá este era un sueño más. (p. 22)

Ahora, por cómo está presentada la novela de Félix, este narrador conjetural aparenta ser un dios, pero no lo es. Esto no es casualidad, ya que no se debe perder de vista que, mientras *La última niebla* es una novela con una sola voz, que interioriza toda su perspectiva y la sesga, *Lili en la niebla* está escrita bajo la supuesta autoría de José Euclides, la intervención del Editor y, probablemente (aunque no se pueda asegurar diegéticamente) de Félix. Es decir, ambas novelas carecen de pretensión objetiva porque quienes narran están haciéndolo desde una perspectiva *viciada*.

Esto afecta la estructuración de los textos por la forma en que están presentadas. A saber: *La última niebla* no contiene capítulos, pero sí está dividida en partes que muestran lo narrado fuera de la temporalidad definida. Esto se conjuga con el aparente desconcierto que la narradora protagonista experimenta al perderse voluntariamente en los recovecos de su ensueño. La similitud de los días y años que transcurren se rompe solamente por las anécdotas que la narradora decide mostrar, además de sus perspectivas al respecto.

Ahora bien, en *Lili en la niebla*, en cambio, sí existe la división por capítulos y partes, pero el manejo del tiempo se enfoca en la misma lógica de hechos y pensamientos, presentados polifónicamente. Anteriormente, también se había revisado la utilidad de esta división para cambiar de voces narrativas, de líneas temporales, de espacios, y para entrar y salir de la historia central (la del suicidio de Lili) y reforzar la percepción metaliteraria; es decir, «esta historia nace de otra historia que, a su vez, nace de otra historia».

Al examinar la presentación formal de ambas novelas, ya se intuía lo que más tarde se confirmó: la convergencia de factores entreteje a las obras como un todo. En *La última niebla*, ese todo está establecido en la relación que tiene la protagonista consigo misma y, por prolongación, con su amante (o, al menos, esta investigación se enfocará ese hilo conductor). Entonces, se tiene un antes del primer encuentro, un periodo de idealización, el segundo encuentro, un periodo de desencanto y el final, que incluye la resignación. Dentro de esta estructura, la relación que tiene la protagonista con su mundo externo e interno abarca la ingenuidad pasiva con la que comienza la obra, los «despertares», mencionados anteriormente, y su vejez.

A pesar de que se sabe condenada a pasar el resto de sus días en una vida gris, la protagonista no llega a experimentar su condena ni su muerte en la novela. Esto toma sentido cuando se entiende un elemento clave: el paso del tiempo nunca cedió, solamente se enmascaró (o se endulzó) por el ensueño que proveyó un propósito etéreo.

En *Lili en la niebla*, la estructura se divide en varios niveles, pero todos se centran también en función del tránsito de Lili hacia su muerte; incluso cuando no se llega a concluir ese tránsito, sino que se suspende, al igual que en la obra de Bombal, por el final de la novela. Esta «condena» es un estado que solamente será transitorio cuando se complete. Sin embargo, eso no sucede en la novela *concreta*, sino que se proyecta hacia un tiempo verbal futuro. Por esta razón, se puede apreciar cómo el manejo temporal también está incrustado en la estructura que se maneja: el juego temporal, los cambios de nivel y las relaciones de los demás personajes están determinados por el esquema fantástico del suicidio de Lili. Es decir, la novela de Félix se apoya, finalmente, en la antigua pregunta de qué sucede cuando un ser humano experimenta la muerte, mas no en qué existe *después* de esa transición.

Al acercarse a esa pregunta por la mortalidad y por el instante, *Lili en la niebla* apuesta por la fragmentación que, eventualmente, llega hasta la suspensión. Al igual que en la obra de Bombal, el elemento clave radica en que el mecanismo de verosimilitud está implícito una vez que se ha marcado la premisa inicial: lo que se cuenta (podría) (no) (es) (ser) real. La estructura de esta novela es un poco más intrincada porque los distintos niveles que la constituyen son paradójicos: no apuntan a resolver la ambigüedad; al contrario, echan mano de ella para que el lector deambule por el mismo tránsito inconcluso que Lili, a partir del tránsito conclusivo de Euclides.

En ambas obras, la estructura se puede entender desde ese enfoque macro lineal que abarca manejo temporal, acontecimientos, imágenes poéticas y elementos que, si bien están colocados sobre una base referencial realista, salen completamente de ese paradigma mediante la ambigüedad, encarnada en motivos recurrentes. Ahora bien, esa misma estructura da paso a un «ambiente» determinado, una «atmósfera diegética» que es la que configura lo que plantea cada novela; es decir, las reglas del juego que los autores utilizarán para hacer su relato verosímil. Esta pequeña recapitulación está enfocada a establecer que, como sistemas cerrados, las novelas analizadas también están definidas por a) el hecho de ser novelas, b) el no ser novelas realistas (de hecho, el ser novelas *contemporáneas*), c) tratar los temas que tratan y d) la forma en que los tratan. Esto último siendo el punto central de este apartado.

Fernando Ainsa (1973), al abordar la construcción de un sistema novelesco, en una interesante equiparación de la crítica y la novela como géneros que se retroalimentan constantemente, parafrasea a Carlos Fuentes y cita a Michel Butor respecto a este nuevo

tratamiento genérico y la transición formal que implica este tipo de novelas. Dicho sea de paso, se refuerza la idea de agregar nuevas lecturas a diferentes disciplinas:

CARLOS FUENTES, por su parte, ha destacado las notas de ambigüedad, enriquecedoras de la realidad, que ya son perceptibles en muchas obras. Este enriquecimiento ha supuesto el tránsito de la antigua literatura naturalista y documental a la nueva novela diversificada, crítica y ambigua. Un nuevo lenguaje, donde la palabra se convierte en 'nudo de significados' que proyecta a distintos 'centros de alusiones', opera parte del cambio de una literatura que también entiende como crítica, en el sentido más profundo de la palabra: "crítica como elaboración antidogmática de problemas humanos." (p. 228)

Por tanto, existe una coherencia de los autores, profundamente enraizada en la percepción y la conciencia de estar haciendo *ficción*, que permite acceder al puente que conecta ambos lados de la dicotomía realidad-fantasaía, así como entender que esos motivos principales se expresan en momentos específicos que permiten que las historias se sigan contando.

Ahora bien, estas novelas se han analizado un poco al margen de sus contextos (aunque no estrictamente espaciales) porque, a pesar de las décadas de separación con las que fueron concebidas y escritas, comparten aspectos significativamente marcados, de entre los que destacan los motivos que forman el núcleo central de esta investigación: el sueño, la muerte y la niebla.

3.2 Portales

La metáfora de los *portales* se utiliza porque los motivos analizados son pasos que los autores utilizan a lo largo de las obras para introducir elementos fuera de lo que, ambiciosamente, se ha llamado realismo. Es decir, permiten el paso del lector a una realidad enriquecida por la perspectiva de varios elementos fantásticos o inusuales. Son mecanismos de paso, sin embargo, no unen dos realidades separadas, sino que crean el efecto envolvente de cambiar la atmósfera narrativa.

Los tres estadios están incrustados en el tejido interno de las novelas. Por ello, estos portales aparecen en determinados momentos, con más intensidad, a pesar de que constituyen factores que cambian, y en ocasiones definen, el desarrollo de la obra. El tratamiento que le dan Bombal y Félix a estos portales es bastante similar: no solo son mecanismos funcionales, sino también estéticos. Es decir que, mediante el estilo de cada uno, se crean imágenes poéticas que diluyen los límites entre lo *real* y lo *fantástico*. De esta forma, el lenguaje sirve para amalgamar ambas posibilidades y conjugarlas dentro de una tercera realidad, que vendría a ser, por supuesto, la obra como tal (con todas sus características narrativas particulares y sus mecanismos interconectados dentro de la diégesis).

Ahora bien, los portales se revisarán repitiendo el motivo de la transición. En este sentido, el sueño y la muerte comparten una cercanía especial, mientras que la niebla se lee como la incertidumbre: su claridad y textura contrastan completamente con la metáfora de la oscuridad porque en ninguna de las dos novelas la transición superior se completa realmente.

También existen ramificaciones a los portales analizados, ya que las metáforas se prolongan conforme las necesidades expresivas varían: el sueño también abarca la ensoñación, la

imaginación, la memoria, la alucinación por fiebre, sobre todo en *La última niebla*; la muerte abarca la enfermedad, el suicidio y la agonía, más clara en *Lili en la niebla*; y la niebla, que se acerca al agua y la lluvia, como una especie de punto medio entre ambas, suele ser un catalizador, y está presente en ambas novelas con el mismo peso.

Cabe aclarar que estos portales y sus respectivas ramificaciones están bastante ligadas, como se ha visto con el resto de elementos de la construcción narrativa, entre sí y con la totalidad de las obras. Por lo tanto, en los apartados que los ocupan, se tratará de estirarlos y resaltarlos individualmente, pero sin olvidar esta cualidad holística.

3.2.1 El sueño

El sueño es el primer portal que se analizará, dada su cercanía cotidiana con todos los seres humanos. Si bien, la muerte y la incertidumbre también forman parte del diario vivir de las personas, la conciencia respecto a ellas no es tan marcada, ni está tan naturalizada, como sucede con el sueño.

Tan incontrolable como los otros dos portales, el sueño también ha sido una metáfora para la premonición dada la propensión del ser humano a acercarse a lo que no entiende. Curiosamente, los griegos lo ligaban a la muerte y el psicoanálisis lo interpretó como una forma expresiva del lado oculto de la psiquis.

En *La última niebla*, la primera aparición del sueño es más bien instantánea «Me desvisto, me acuesto y, sin saber cómo, me deslizo instantáneamente en el sueño» (p. 41) y es importante por el contexto. Este cierre del primer día está entre los comentarios sarcásticos y el llanto de Daniel, que dan a conocer su infelicidad y la actitud fría hacia la protagonista, y el despertar de ella ante un lecho vacío. Inmediatamente después, aparece una ruptura entre

los motivos del sueño y la muerte (mostrando cómo están relacionados) la primera vez que la protagonista se enfrenta a esta última. Esto, sin embargo, se abordará en el apartado correspondiente, pero lo que sí se aclarará es que este primer encuentro parece pertenecer a la dimensión de lo imaginado. Es decir, el primer encuentro de la protagonista con la muerte es casi un acto premonitorio, aunque de un camino que no llegará a concretarse de ese modo. Después, en la obra, el tiempo diegético ha pasado, sin que se especifique cuánto, y el sueño vuelve a aparecer justo después de ese encuentro con la muerte, como algo anecdótico, pero también repetitivo e incierto:

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. (p. 44)

Adriana Méndez Rodenas (1994) explica la relación entre la psiquis y el sueño, como la entienden Lacan y Freud, al equiparlo con el lenguaje poético. Como ya se había establecido anteriormente, este impulso creativo funciona de forma similar, aunque pertenezca a dos ámbitos distintos, uno voluntario y otro involuntario:

El misterioso contacto entre poesía y ensoñación que ha cautivado a todo lector de *La última niebla* tiene que ver con la representación de lo Imaginario, entendido tanto en su acepción Lacaniana de enlace entre el yo y el Otro como en su sentido más convencional de impulso imaginativo. [...] De ahí que ella transite entre lo real y lo irreal, entre la realidad y la fantasía, mediante la ensoñación o el *daydreaming*. Interpretamos el relato de Bombal desde el punto de mira psicoanalítico que

establece, no una ruptura entre realidad y fantasía, sino, al contrario, una continuidad entre lo vivido psíquicamente en ambos planos. (pp. 936-937)

En el caso de *Lili en la niebla*, la ambigüedad en el sueño se presenta desde el comienzo de la novela de Euclides. A pesar de que la novela comienza con el día, Lili se debate entre el despertar o el seguir durmiendo: «Despertar era algo imposible, un acto fallido diluyéndose en laberintos del sueño, en el océano» (p. 15)

Asimismo, la intuición de un mensaje oculto dentro de su mente aparece de forma sutil: «Desde un tiempo atrás, sin saber por qué, todo le causaba miedo; se sentía como un gato golpeado. Se cobijó otra vez e intentó volver a dormir...» (p. 16). Después de la descripción del cuarto en el que Lili se debate, justo antes del final del capítulo, aparece la prefiguración de un mundo que se está despedazando y reconstruyendo con ella como vórtice y el sueño como herramienta:

Luego, todo se hubiera vuelto difuso, las calles y los edificios, los aviones, toda la ciudad de personas, personas e historias, de libros y televisiones, de un movimiento vertiginoso que Lili también, acostada sobre su cama, soñaba..., y soñaba con Xavo y Delia. (p. 17)

Esa misma ambigüedad, entre ambos mundos, aparece nuevamente en el tercer capítulo *Un sueño en la niebla*. El principio, que ya había sido abordado anteriormente, juega como una preparación «Lili creyó despertar.» (p.22). Lo que anticipa es precisamente el primer cambio dentro del universo diegético, mismo que desembocará en la introducción del Ángel de los Suicidas, elemento fantástico que tomará cuerpo e importancia conforme se desarrolle la

novela. Lo notable es lo difuso que se siente el ambiente narrativo y cómo da paso a que la primera manifestación del portal funcione como tal:

Lili se sentía ligera, como si tuviera fiebre, en su mente todavía sentía los ecos del sueño; imágenes de lugares, montañas y piedras gigantes; un océano oscuro y confuso, todo confuso, ahora en la vigilia. Quizá este era un sueño más. [...] Golpearon la puerta. (pp. 22-23)

Dentro del sueño, también los recuerdos toman un papel notable sobre todo por la conexión entre ambos elementos que establece Freud en la noción del *daydreaming*. Sin embargo, la imaginación es la idea clave que permite establecer varios enlaces entre lo real y lo fantástico y, llevándolo a un extremo, es lo que permite que se ponga en tela de duda la realidad; lo que, como seres posmodernos, también nos deja entendernos como agentes creadores con cada aspecto subjetivo de la percepción.

Los recuerdos de Lili, Morgana y Xavo, usualmente relacionados con la infancia, son prolongaciones del portal del sueño porque introducen esos eventos fantásticos que juegan dentro del ambiente de lo verosímil. En el caso de Morgana, por ejemplo, se traslada a un segundo sujeto: «Recordó que su abuela le contaba que la neblina bajaba para que los fantasmas pudieran ir por la ciudad sin ser vistos.». (p. 24) Para Xavo, el recuerdo del encuentro con la mujer sin ojos también vuelve a la narración difusa y después de esa especie de nacimiento al revés, el narrador termina el capítulo con una imagen poética casi surreal: «La luna sale entre el abismo y el islote reflejando el fuego sobre el agua.». (p. 105)

Es decir, mientras Bombal y Félix se alejan más del *calco realista* sobre el que se construyen los portales, el lenguaje poético está más presente; o, precisando, se vuelve más evidente.

Ahora bien, en este mismo portal, grabada en sus paredes, encontramos la materialidad que está detrás de la ensoñación, la ficción, la mentira, la alucinación, los recuerdos y demás prolongaciones: la idea. En *La última niebla*, Bombal desorienta al lector, sin que este se dé cuenta, al confundir la vigilia con el sueño (pero sin revelárselo hasta más avanzada la novela) mediante un estado afiebrado:

A medianoche me despierto, sofocada. Me agito largamente entre las sábanas, sin llegar a conciliar el sueño. Me ahogo. [...] Salto del lecho, abro la ventana. Me inclino hacia afuera y es como si no cambiara de atmósfera. La neblina, esfumando los ángulos, tamizando los ruidos, ha comunicado a la ciudad la tibia intimidad de un cuarto cerrado. Una idea loca se apodera de mí. Sacudo a Daniel, que entreabre los ojos. (p. 53)

Bombal ha hilado los tres portales en este fragmento, de manera sutil. Incluso, la metáfora se construye a través de la ventana y la niebla como catalizador. Cuando la protagonista abandona la casa, el ambiente se prolonga mediante el mecanismo que se había revisado anteriormente: «se pierde» en la ciudad para encontrarse con su amante. Ahora bien, una pequeña referencia, de antes de irse a acostar, confirma la hipótesis planteada de que la misma protagonista construye toda la situación de forma voluntaria, aunque lo consciente sea debatible: «No sé por qué me siento tan débil y no sé por qué no puedo dejar de sonreír.» (p. 53)

Sin embargo, después del encuentro con el amante, la protagonista vuelve a despertar, curiosamente, nunca se explicita que se haya ido a dormir en primer lugar, lo que puede ser una marca o simplemente una elipsis: «[...] y no sé por qué me es dulce quejarme, y dulce a

mi cuerpo el cansancio inflingido por la preciosa carga que pesa entre mis muslos. Cuando despierto, mi amante duerme extendido a mi lado.» (p. 61)

Después de abandonar al amante y regresar a casa, la narradora dice: «Y he aquí que estoy extendida al lado de otro hombre dormido. –“Daniel, no te compadezco, no te odio, deseo solamente que no sepas nunca nada de cuanto me ha ocurrido esta noche...”» (p. 61). Méndez Rodenas (1994) explica, a través del psicoanálisis, que todo el episodio pudo traducirse a la imaginación por la necesidad de la protagonista de reprimirse en su cotidianidad:

*En La interpretación de los sueños, Freud ha mostrado cómo el material reprimido en el inconsciente aflora a la consciencia durante el sueño (589-592). En otras palabras, a través del sueño el deseo reprimido rompe la censura impuesta por la conciencia y empieza a "hablar" en el lenguaje imaginario del paisaje onírico. Por supuesto que la misma función compensatoria se le otorga también al sueño diurno, a la fantasía, ensoñación o *daydreaming*.*

Esto va en consonancia con cómo se construye la protagonista después del encuentro con el amante. Se entiende que, a partir de ese evento, la protagonista creó un mundo alterno, al que acudía constantemente para evitar su vida como la esposa de Daniel, como parte de un sistema de valores burgués y lineal:

La hora de comida me parece interminable. Mi único anhelo es estar sola para poder soñar, soñar a mis anchas. ¡Tengo siempre tanto en qué pensar! Ayer tarde, por ejemplo, dejé en suspenso una escena de celos entre mi amante y yo. Detesto que después de cenar me soliciten para la tradicional partida de naipes. Me gusta sentarme

junto al fuego y recogerme para buscar entre las brasas los ojos claros de mi amante.
(p. 65-66)

Así, se constituye un cambio de ambiente que determina el resto de la historia. Con *Lili en la niebla* sucede igual y, aunque se profundizará sobre este fragmento en el tercer capítulo de esta investigación, se puede evidenciar como el sueño de Lili influye decisivamente en el avance de la novela. Más todavía si tomamos en cuenta que Félix también mezcla los portales (en este caso, el sueño y la muerte) para obtener un resultado ambiguo que sirva para envolver al lector:

- Esto ya parece un sueño –dijo Delia apretando la mano de Xavo que miraba, distraído, las casas vacías y los negocios cerrados.
- En todo caso no es mi sueño –respondió él, ido.
- Ya sé que no es tuyo. Tú sueñas con cosas más raras aún, me lo has contado. Tus sueños incluyen huracanes y ballenas voladoras, y cosas por el estilo. Este sueño es de Lili. Es algo que aún no sucede.

[...] Sin duda era un sueño o sin sueño era una duda; era el sueño de Lili y la duda de Xavo. (pp. 41-42)

En Félix, el tratamiento del sueño está abarcado dentro de la agonía de Lili, pero también entra en el ámbito de la alucinación, no tanto de los personajes como de su *creador* Euclides. Al igual que en Bombal, se utiliza para ligarlo con uno de los elementos más inverosímiles, pero mejor contruidos, el Ángel de los Suicidas. Los traumas que Euclides sufriera en la guerra, darían paso a las ideas que plasmaría en su manuscrito:

La guerra ocasionó en el escritor un grave conflicto psíquico y una lesión permanente en los humores. Durante sus estancias en los sanatorios, en particular uno en Malasia donde tuvo múltiples episodios esquizofrénicos que después relataba, prosaico, como apariciones instantáneas que carecían de cualquier lógica. La más frecuente de estas era a de un hombre con chaqueta de cuero, barba profusa y lentes oscuros, que conversaba con los moribundos. (pp. 66-67)

Este ejercicio de crítica metaliteraria es una forma que tiene el autor de explicar y justificar ciertas características del texto, desde una posición alejada de sí misma: la de editor. En los múltiples niveles que se crean en el libro de Félix, la polifonía resultante permite establecer parámetros más prácticos en cuanto a la creación de verosimilitud. Las explicaciones del narrador, del editor y del transcriptor dan paso a una aparente distancia del texto cuando, en realidad, todos los elementos forman parte del mismo *espejismo*.

En *La última niebla*, dichas marcas solo se pueden encontrar bajo una voz: la de la protagonista. Por tanto, la autora deja pequeñas pistas que revelan detalles cruciales que ligan al amante con el sueño. Por ejemplo:

A menudo, cuando todos duermen, me incorporo en el lecho y escucho. Calla súbitamente el canto de las ranas. Allá muy lejos, del corazón de la noche, oigo venir unos pasos. [...] Son los pasos de mi amante. Es la hora en que él viene a mí. (p. 73)

Y en cierto punto, después del *segundo despertar* que se analizó anteriormente, la protagonista se muestra consciente de cómo ha construido un elemento alterno a su realidad. En el análisis de Méndez Rodenas (1994) se explica cómo la protagonista utiliza los mecanismos de desplazamiento, que básicamente es una sustitución del objeto receptor de

un contenido afectivo, y de condensación, que es una identificación entre una persona y otra, en donde

la primera es alguien que nos causa rechazo y la segunda, quien comparte algunos de los rasgos negativos de aquella. Como el personaje indeseado se censura en el inconsciente, durante el sueño se evade esta prohibición y el inconsciente permite poner en contacto a estas dos personas, creando una "figura compuesta" que vendría a reunir las características de ambas. (p. 939)¹⁶

Sin embargo, la economía con la que la protagonista explica su situación al lector y cruza el portal mediante el lenguaje poético es, simplemente, impecable:

Bien sé ahora que los seres, las cosas, los días, no me son soportables sino vistos a través del estado de vida que me crea mi pasión. Mi amante es para mí más que un amor, es mi razón de ser, mi ayer, mi hoy, mi mañana. (pp. 88-89)

3.2.2 La muerte

La muerte, como portal para introducir elementos fantásticos en un contexto *realista* (conforme avanza esta investigación, el término parece cada vez menos preciso), es un instante delgado que sirve para materializar algo más allá del final. Esto es importante, y una fuente inagotable de recursos narrativos y poéticos, porque permite dotar de las perspectivas y los significados que realmente posee a un fenómeno universal humano.

En este sentido, la muerte no está tomada como una herramienta para cerrar un ciclo. Por el contrario, es un comienzo, una fuerza generadora. Los elementos fantásticos también se

¹⁶ La autora parafrasea esta explicación del libro *The Interpretation of Dreams*, páginas 355-356.

introducen desde las ramificaciones, que son el suicidio y la enfermedad, precisamente porque la muerte no está concebida como un final. Esta prolongación explica cómo se dilata lo que normalmente se podría catalogar como un momento. La muerte es, entonces, incluso de forma semiótica, una transición; por tanto, la metáfora del portal permite una apertura hacia nuevos cambios en el universo diegético de ambas obras.

Al igual que el sueño, su naturaleza universal equivale a un amplio espectro polisémico y, lejos de su experimentación metafísica, deja una antigua pregunta que se ha respondido mediante algunos ejes filosóficos, teológicos y científicos. Esa respuesta siempre estará atada a la percepción cultural y, en última instancia, a la subjetividad.

La literarización de la muerte, y la forma de comprenderla a nivel cultural, si bien influye en esta investigación, no es determinante para analizarla como portal. Dentro del mismo espectro del psicoanálisis, Edmundo Gómez Mango (1999) liga a la dicotomía vida-muerte con el lenguaje poético, y tiene en claro que se puede aplicar a la narrativa:

La palabra sigue siendo, como lo quería Hegel, el asesinato de la cosa. El lenguaje es separación del mundo, es representación fantasmagórica de la realidad. [...] Lo poético designa el centro germinal, seminal, genésico de la actividad de la lengua, a la que se aproxima, como ninguna otra forma, el poema. Así entendido, lo poético no es privativo de la poesía. (p. 13)

De esta manera, el foco de análisis se centra en más bien en cómo se utiliza la *representación* y *percepción* de la muerte en ambos autores para introducir los elementos fantásticos que cambiarán el ambiente y desarrollo de las novelas. Como se había mencionado anteriormente, en *Lili en la niebla*, este portal está más extendido pues la historia, como tal, se desarrolla a

partir de lo que Abdón Ubidía, en la contraportada del libro, llamó «un suicidio absurdo e inocente». Además, se evidencia la dilatación de la agonía y se suspende en un lugar sin tiempo, una especie de limbo que precede la desaparición total de Lili. Por otro lado, en *La última niebla*, la muerte está entendida en dos niveles: como eventos determinados que cambiarán también el rumbo de la historia y como una «muerte en vida», que es equivalente al limbo en el que Félix suspende a su personaje principal.

Pero antes de entrar en la obra de Bombal, y en la historia de Lili, cabe empezar por los elementos que están en un nivel más externo: José Euclides y la primera esposa de Daniel. Estas son las primeras manifestaciones del portal de la muerte porque están dados antes de que las historias empiecen a desarrollarse, sobre todo en Félix, por la fragmentación explícita de la novela.

Dentro del universo narrativo que el autor construyó, sin la muerte de Euclides, la publicación del manuscrito con la historia de Lili no hubiera sido posible. En el prelude, el narrador aclara:

Euclides, en la dilación final de una enfermedad venérea que aun evoco en mis pesadillas y que debilitó su salud mental y física, hubiera imprecado la publicación de sus palabras; pero ahora él no está, como ya no están de moda tantas fábulas en la voluntad del ser humano. (p. 11)

Aquí se da paso al nivel interno de creación en la novela: todo lo que se genera alrededor del suicidio de Lili. Sin embargo, con el elemento de la esposa de Daniel, en la obra de Bombal, sucede directamente debido a la unidad de la obra en cuanto a niveles. Después de llegar a la casa de campo, la narradora introduce el portal por sí misma:

Hacía apenas un año efectuaba el mismo trayecto con su primera mujer; aquella muchacha huraña y flaca a quien adoraba, y que debiera morir tan inesperadamente tres meses después. Pero ahora, ahora hay algo como de recelo en la mirada con que me envuelve de pies a cabeza (p. 38)

Se entiende que el matrimonio de la protagonista de Bombal estaba, entonces, destinado al fracaso y a la sombra de la idealización de la primera esposa, muerta de forma repentina. No es, como en Félix, un factor decisivo, pero definitivamente influye pues, de no haber muerto la primera esposa, Daniel no se hubiera casado con la protagonista, y esta, a su vez, no hubiera dado en la casa de campo, anulando completamente la historia que se desarrollaría después.

Ya dentro de la historia, en *La última niebla*, este portal se utiliza como forma de proyección. El primer encuentro de la protagonista con la muerte llega también de forma repentina, después de la primera noche de la pareja, en donde no se consumó el matrimonio:

La muchacha que yace en ese ataúd blanco, no hace dos días coloreaba tarjetas postales, sentada bajo el emparrado. Y ahora hela aquí aprisionada, inmóvil, en ese largo estuche de madera, en cuya tapa han encajado vidrio para que sus conocidos puedan contemplar su postrera expresión. [...] Esta muerta, sobre la cual no se me ocurriría inclinarme para llamarla porque parece que no hubiera vivido nunca, me sugiere de pronto la palabra silencio. (p. 42)

Tras salir de la habitación y correr hacia el bosque, Bombal introduce el portal de la niebla, como catalizador de la muerte y como un ente hostil: «Y porque me ataca por vez primera, reacciono violentamente contra el asalto de la niebla. ¡Yo existo, yo existo –digo en voz alta– y soy bella y feliz!» (p. 43). Sin embargo, lo que delata a ese encuentro como parte de la

ensoñación de la protagonista es que, al encontrarse con Daniel, Felipe, Regina y el amante de esta última, no hay ninguna muestra en ellos que reconozca la existencia del cadáver.

Para María Luisa Bastos (1985), todo el encuentro es un presagio:

ilumina súbitamente el sentido cabal de la no consumación del matrimonio: una mujer no amada es una mujer muerta. [...] al mismo tiempo irradia presagios fúnebres que acabarán por cumplirse en la novela, cuyo desenlace mostrará -además de la muerte, real o frustrada, de la cuñada de Daniel, Regina- que en esa muerta, [...] estaba prefigurada la historia de la narradora, quien quedará reducida al «silencio de años, de siglos» (p. 558)

Esta perspectiva, junto a la de Méndez Rodenas (1994), establecen que la aparición del amante, creada por la protagonista, estaba ya prefigurada cuando esta última se dio cuenta de la situación en la que se hallaba envuelta:

demuestra la verdad psíquica de que la muerte del deseo conduce a un deseo de muerte. [...] Entonces para preservar su instinto vital y su deseo, para sobrevivir de algún modo en una situación psicológicamente dañina, la protagonista desplaza su frustrada energía en un hombre-misterio. (p. 939)

Justo antes del encuentro con el amante, esta hipótesis se vuelve a confirmar cuando la protagonista dice: «No me siento capaz de huir. De huir, ¿cómo, adónde? La muerte me parece una aventura más accesible que la huida. De morir, sí, me siento capaz. Es muy posible desear morir porque se ama demasiado la vida.» (p. 55)

Una vez que el encuentro con el amante ha «sucedido» y los años han pasado, la muerte vuelve a aparecer, pero esta vez ya no como un deseo, sino como un factor temible, ya que se lleva al único testigo de la existencia del amante, a Andrés, un niño. Se ha ahogado en el estanque:

Se le busca, en efecto, y se extrae, dos días después, su cadáver amoratado; llenas de frías burbujas de plata las cavidades de los ojos, roídos los labios que la muerte tornó indefensos contra el agua y el tiempo. (p. 84)

Después de saber que el encuentro, de hecho, no sucedió jamás, la protagonista debe enfrentarse a un segundo encuentro con la muerte, esta vez en forma de agonía, cuando se le notifica que Regina, quien fuera símbolo de vitalidad y transgresión, decidió intentar matarse de un tiro, al romper con su amante:

Regina está tan fea que parece otra. Algunos mechones muy lacios, y como impregnados de sudor, le cuelgan hasta la mitad del cuello. Le han cortado el pelo. Se le transparentan las aletas de la nariz y, sobre la sábana, yace, inmóvil, una mano extrañamente crispada. Me acerco, Regina tiene los ojos entornados y respira con dificultad. Como para acariciarla, toco su mano descarnada. (p. 99)

Este cambio en la figura de Regina muestra un potente contrapunto con la figura de la mujer sensual, de cabello rojo y abundante. La protagonista se da cuenta, entonces, que Regina pudo sentir el amor verdadero, no un ensueño, y que ella preferiría lidiar con esas consecuencias atroces, incluso con su desaparición, en lugar de saberse vieja y desengañada. Esta escena precede al tercer y último encuentro con la muerte que, en Bombal se traduce en la condena de vivir una existencia gris, monótona y vacía.

Como se ve, para la protagonista la muerte sería una liberación, así como lo fue en su momento la fantasía del amante. Sin embargo, Daniel evita que esto se lleve a cabo:

El hecho de lanzarse bajo las ruedas de un vehículo requiere una especie de inconsciencia. Cerraré los ojos y trataré de no pensar durante un segundo.

Dos manos que me parecen brutales me atraen vigorosamente hacia atrás. Una tromba de viento y de estrépito se escurre delante de mí. Tambaleo y me apoyo contra el pecho del imprudente que ha creído salvarme. (p. 101)

Una vez más, la figura del esposo se interpone en el camino y, finalmente, la protagonista se sabe sellado su destino. De este modo, termina resignándose a lo que temió desde el principio y enterrándose bajo el peso de unos estándares que no son suyos, sino de la sociedad burguesa de la que forma parte:

Tal vez sea mejor, pienso, y lo sigo. [...] 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)

En *Lili en la niebla*, la misma sensación premonitoria (aunque no se establece si un evento desencadenó al otro o viceversa) de la protagonista de Bombal, aparece con Morgana, en el capítulo II:

Desde una lápida de Morgana, era a su criterio el más difícil, el más confrontativo, el que más monstruos y fantasmas le había arrancado durante las noches [...]

Decía uno de estos relatos breves del libro de Morgana [...] Recuerda los ojos cafés de su hija. Piensa en el gozo que tantas veces ha tenido al mirar lo profundo de ellos... sonríe mientras abre la llave del gas... [...]

Camina a la cocina en busca de su madre [...] Su rostro era frágil como construido de arena: pensó que podía ser un muñeco de nieve y temió que, de tocarlo, se deshiciera. (pp. 18-20)

En estos fragmentos, ya aparecen la idea del suicidio, el juego con el motivo madre/hija y varias alusiones a la muerte. Conforme avanza el texto, aparece la primera muestra del suicidio de Lili: «Del bolsillo sacó una pastilla, la miró por un rato con una cara en la que se confundía la inocencia con la idiotez y la diluyó en la taza. Tenía las manos frías. Sentía náuseas» (p. 23). Unas líneas más abajo, al terminar el capítulo, se sugiere, sin anunciarlo todavía, la llegada del Ángel de los suicidas: «Golpearon la puerta.» (p. 23). El portal se ha abierto.

A medida que la muerte de Lili se aproxima, los demás personajes experimentan la sensación de estar «en un sueño», que no es más que la agonía de la muchacha. Más adelante, en el capítulo XIV, tras el recuerdo de la niñez de Lili, el Ángel de los suicidas le advierte a ella que el tiempo no ha dejado de avanzar y se evidencia más cómo se acerca su muerte: «Terminar tu historia Lili. Es necesario que lo hagas, que la termines. Tu historia, es necesario que... tendrás que». Lili sentía que el mundo se desvanecía. » (p. 57)

La misma agonía se refuerza en el capítulo XVII, como en Bombal, a través de la voz de la protagonista. En este caso, al ser un suicidio, Lili no busca evitar la muerte, sino acelerarla (después de todo, esa es precisamente la idea de quien causa su propia muerte de manera

intencional): «Querer abrir los ojos y no hallarlos; buscarme donde ya no estoy; apenas logro recordar mi nombre. [...] Ser pluma, ser letra, humo o niebla. Pero al final de todas las formas, siento perder mi propia forma, mi existencia. » (pp. 60-61)

Asimismo, se revela que Lili probablemente estaba embarazada, y que decidió cortar el ciclo que su abuela, su madre y ella habían repetido. El Ángel entrega esta información, en el cuaderno de Lili, como un relato, a Morgana, quien lo publicaría después (tal como Euclides con el manuscrito):

No puede respirar; un bebé muerto se ha atrancado en su pecho. Cae de espaldas. La planta de los pies quema, como una ampolla; arquea la espalda. Recuerda una cara que no llegó a nacer, que sólo ella había conocido, que huyó y raptó consigo. (p. 75)

La muerte también cumple la función del portal de la niebla, solamente que, en lugar de desvanecer el mundo exterior y de desdibujarlo, borra la percepción de Lili: «El piso la recibe, hueco. Cada convulsión, como descargas eléctricas que borran el cuarto y la ventana.» (p. 75).

Mediante las imágenes poéticas, y la inserción de poemas, Félix consolida el portal de la muerte como un modificador de todo el ambiente narrativo. En la línea temporal que describe la agonía de Lili, moribunda, la suicida tiene un momento casi teatral; se quita el peso de lo verosímil al narrador y se lo pone en otro de los personajes, uno que sobrevivió:

También dice Morgana que, tras hablar el Ángel de los Suicidas, el cuerpo frío de Lili, desde los ojos que se perdían respondió en verso libre:

[...] El nuevo día, el que nunca ha sucedido
lejos, allá,
donde solo las fábulas puedan volver. (pp. 76-77)

El lenguaje poético se vuelve más común a medida que la muerte de Lili se aproxima. En las intervenciones del narrador, pequeñas escenas que se mezclan con el resto de líneas temporales, aparecen figuras tropos y figuras retóricas. Por ejemplo:

Por momentos Lili tenía la sensación de que despertaría, en la cama y que todo era un sueño. (Xavo no perdía la fe, aunque el Ángel de los Suicidas **fuese cual piedra. La noche profunda** los había atrapado. ¿Dónde, se preguntaba Delia, estaría el sol a esas horas?) (p. 84)

El capítulo XVIII, *Némesis*, consiste en un poema que es la última intervención de Lili. Curiosamente, en Félix se invierte a la noción de la muerte como noche, el final de toda la agonía y la consumación del suicidio se retratan con la madrugada. Entre algunos versos que evidencian esta idea y el suicidio, se encuentran:

Ese amanecer,
ansiado pero que no llega,
Grabado en una gota de lluvia
que toca el suelo.

[...] Echarse a la tierra para concluir lo que ha terminado.

Bañarse en el recuerdo del baño ausente.

Matar al tiempo

o dar la vida al templo.

[...] Y planear dejar atrás
lo ganado en la peor batalla
darlo y dejarlo todo a un solo tiempo
sin ninguna fuerza. (pp. 106-107)

La agonía termina, después de una conversación entre Delia, Xavo y Lili que se abarcará en el apartado *Niebla*, de la siguiente forma: «El Ángel de los suicidas tomó el cuerpo ya inerte y se escondió dentro de la niebla. Nadie más dijo o pensó nada.» (p. 111)

El portal de la muerte, entonces, da paso al de la niebla. Después de las condenas autoimpuestas de las protagonistas, solo queda el último ambiente narrativo, el de la incertidumbre y la eterna paradoja lineal que es, para los humanos, el tiempo. Una vez que la vida se transforma en muerte, y que la muerte aparece como la ventana hacia un plano inaprehensible, el vacío solamente se puede explicar a través del simulacro en que hemos convertido a las palabras.

3.2.3 Niebla

El portal de la niebla es, sin lugar a dudas, el que termina de precisar ambientes narrativos en ambos autores. A diferencia de los otros dos portales, la niebla lleva la metáfora arquitectónica hacia la inmaterialidad porque implica, por definición, un limbo o, si se quiere un tercer estado, entre dos realidades concretas. Sin embargo, también refleja una paradoja: cuando algo se oculta detrás de la niebla, también se muestra como una intuición, una sensación, o una silueta difusa.

En un primer acercamiento inconexo, la niebla se podría colocar cerca de la ceguera blanca de Saramago en *Ensayo sobre la ceguera* (1995), por ejemplo, en la que se remite a un estado

metafórico, de crisis moral. La tiniebla es blanca, la incertidumbre es blanca también, contra toda convención acerca de la muerte o de lo que se oculta. En Bombal y Félix, la metáfora de la niebla no tiene un contenido moral como en la obra de Saramago, probablemente porque la visión crítica no está centrada en la sociedad, sino por el contrario, en el tejido de lo *real*. En ambas obras, la niebla abarca los otros dos portales. Es esa incertidumbre la que también se refleja en lo que no podemos entender: en lo que está más allá de la muerte, en lo que significan los sueños y en lo que se esconde detrás del velo blanco, sedoso y húmedo de la niebla.

Este portal se aproxima a lo que, para Eco (1996), quien analiza las impresiones de Proust acerca de un fragmento de *Sylvie*, se desprende del uso del término «bruma»:

Es una atmósfera. La atmósfera azulada y purpúrea de *Sylvie*. Algo que «no está en las palabras» sino que «está entre las palabras, como la bruma de una mañana de Chantilly». La palabra «bruma» es muy importante. Parece de verdad que el efecto que *Sylvie* está destinado a producir en su lector es un «**efecto niebla**», como si miráramos un paisaje con los ojos entrecerrados, sin distinguir exactamente el contorno de las cosas. Pero no es que no se distingan las cosas, porque, es más, las descripciones de paisajes y de personas en *Sylvie* son nítidas, precisas, de una claridad neoclásica. En efecto, lo que el lector no consigue entender es en qué momento del tiempo se encuentra. (p. 39)

Esa imprecisión es, de hecho, una prolongación de la incertidumbre que significa la niebla en las obras analizadas. Para Bombal, la niebla es una indicación, además de un ente que parece poseer agencia propia. En la obra, el agua se utiliza como una metáfora en dos de sus

tres estados. En estado líquido, representa la vida y cómo esta sucede inevitablemente. Tanto la lluvia como el estanque¹⁷ se mantienen en movimiento (este último por la renovación de las corrientes que conducen a él), pero la niebla, no; está suspendida. Al estarlo, da paso al mismo tipo de alteraciones temporales que Proust describe y que Eco explica.

Cuando la protagonista se encuentra con la muerte, aparece la neblina por primera vez. Esa suspensión temporal indica que el ensueño se presenta, de una u otra forma. Parece ser que, cuando la protagonista se sumerge en sus cavilaciones, la niebla se cierne sobre el mundo exterior: «Atravieso casi corriendo el jardín, abro la verja. Pero, afuera, una sutil neblina ha diluido el paisaje y el silencio es aún más inmenso.» (p. 43). Más adelante, cuando los portales de la muerte y la niebla se cruzan (como se ha revisado anteriormente), se evidencia también esta suspensión que, en palabras de la narradora, es «inmovilidad»: «Tengo miedo. En aquella inmovilidad y también en la de esa muerta estirada allá arriba, hay como un peligro oculto. Y porque me ataca por vez primera, reacciono violentamente contra el asalto de la niebla. (p. 43)»

En el primer *despertar*, la protagonista también atraviesa el portal de la niebla, antes de sumergirse en el estanque: «Me interno en la bruma y de pronto un rayo de sol se enciende a través, prestando una dorada claridad de gruta al bosque en el que me encuentro;» (p. 47). Esto ya nos muestra la estructura de retroalimentación que existe en la paradoja: dentro de lo estático, existe la posibilidad de un flujo eterno. Cuando la protagonista decide vivir una vida alterna en sus ensoñaciones, deja atrás el plano *real* con los niveles que eso implica (su cuerpo, su matrimonio, su sociedad). Ese mundo interno, en donde la protagonista halla

¹⁷ Estos dos elementos no están abarcados en el portal de la niebla, más bien resultan portales equivalentes, pero no son el objeto de esta investigación.

refugio, empieza a reemplazar al externo y los papeles se revierten. Es decir, para la narradora, cada vez es más difícil distinguir su creación del mundo real.

Bombal prepara el terreno para la aparición del amante. El portal se abre y se mezcla con el del sueño:

La niebla se estrecha, cada día más, contra la casa. Ya hizo desaparecer las araucarias cuyas ramas golpeaban la balaustrada de la terraza. Anoche soñé que, por entre las rendijas de las puertas y ventanas, se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles, y se entrelazaba a mis cabellos, y se me adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo... Solo, en medio del desastre, quedaba intacto el rostro de Regina, con su mirada de fuego y sus labios llenos de secretos. (p. 53)

Es necesario recordar que, para este punto, Regina se ha mostrado como la figura que la protagonista encuentra transgresora de todo el sistema social que amenaza con aprisionarla: una mujer fuerte y segura, que ha buscado un amante en las narices de su esposo y que se rehúsa a vivir de forma monótona y gris. Eso explica que, dentro de la suspensión de la niebla, lo único que no se desdibuje sea su rostro y sus secretos.

Revisitando un fragmento ya visto, se puede notar cómo el portal de la niebla introduce a la ciudad, aunque se presente como si fuese al revés: «La neblina, esfumando los ángulos, tamizando los ruidos, ha comunicado a la ciudad la tibia intimidad de un cuarto cerrado.» (p.53). Ya en la ciudad, la neblina sigue presente y crea varios niveles de los que se desprenderá el encuentro con el amante: «Entre la oscuridad y la niebla vislumbro una pequeña plaza». (p. 55); «La luz blanca de un farol, luz que la bruma transforma en vaho,

baña y empalidece mis manos, alarga a mis pies una silueta confusa que es mi sombra.» (p. 55). Aquí, en el punto máximo de la inmersión en la niebla, el portal crea su realidad alterna más poderosa: «Y he aquí que, de pronto, veo otra sombra junto a la mía. Levanto la cabeza. Un hombre está frente a mí, muy cerca de mí.» (p. 56) Una vez dentro del cuarto del amante, esa realidad alterna se consagra como su propio contraste. Es el ejercicio de un espejo. Lo que muestra es el perfecto contrario, aunque parezca que su reflejo es fiel: las manos derechas se proyectan como manos izquierdas. Este cuarto contrasta con el que comparte con Daniel, impregnado de pasado: «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).

Después del encuentro con el amante, el portal de la niebla se dejó abierto. Existe todo un *mundo detrás del mundo*. En este contexto, el agua del estanque permite nuevamente que el amante aparezca: «Hoy he visto a mi amante. No me canso de pensarlo, de repetirlo en voz alta. [...] Sucedió este atardecer, cuando yo me bañaba en el estanque.» (p. 68) Sin embargo, Bombal va más allá, haciendo de la inmersión algo más implícito: «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.» (p. 69). Aquí, el elemento de la tensión y el lenguaje poético colaboran a crear esa atmósfera luminosa que representa la luz de un poste, en medio de la neblina:

Emergía de aquellas luminosas profundidades cuando divisé a lo lejos, entre la niebla, venir silencioso como una aparición, un carruaje todo cerrado. [...] Reconocí inmediatamente los ojos claros, el rostro moreno de mi amante. [...] esbozó a mi intención una sonrisa, un leve ademán de la mano. [...] El carruaje echó a andar

nuevamente y sin darme siquiera tiempo para nadar hacia la orilla, se perdió de improviso en el bosque, como si se lo hubiera tragado la niebla. (pp. 69-70)

El enigma más grande, dentro de toda la escena, descansa en Andrés, el hijo menor del jardinero. Al preguntarle si él también había visto lo que ella, el niño responde: «Sí señora. Qué pálida está usted. Salga pronto del agua, no se vaya a desmayar.» (p. 71) ¿Es una muestra de condescendencia? ¿Una prolongación más del ensueño? Conforme la novela avanza, las metáforas también se desdibujan, se amalgaman como la fantasía y la realidad.

Tras el paso del tiempo, el rostro del amante se vuelve lejano. El recuerdo de sus encuentros se va enfriando (en apariencia) y el ámbito *real* parece cobrar fuerza con los contrastes que ofrecen dos encuentros sexuales con Daniel. En el primer encuentro, el fantasma de la esposa muerta aparece y lo ennegrece todo, pero en el segundo, «se produjo el milagro.» (p. 77) La lluvia de verano cae como un elemento refrescante: «Era la primera lluvia de verano. Me sentí menos desgraciada, sin saber por qué. [...] Daniel estaba de pie junto al lecho. Una sonrisa amable erraba en su semblante. Me tendía un vaso de cristal empañado y filtrando hielo.» (p. 77). No obstante, ese último encuentro con Daniel sirvió para alimentar la pasión de la protagonista, reafirmando lo que el amante significaba para ella: «¿Y ahora, comprendes por qué volvía a Daniel? [...] Todo fue un capricho, un inofensivo capricho de verano. “¡Tú eres mi primer y único amante!”» (p. 80)

Ahora bien, después de esta confesión, el portal empieza a cerrarse. Daniel pone en duda todo el paseo que desembocó en el encuentro con el amante. Andrés, su único testigo, muere ahogado en el estanque y la protagonista empieza a intuir que ya no importa si el amante fue o no real: lo que sintió es lo suficientemente *real* como para sobrellevar el desengaño. En su

desesperación, busca nuevamente la casa en la ciudad en donde su encuentro tomó lugar. La presencia del portal es, ahora, más fuerte que la del ensueño; la protagonista está en el nivel más externo. Esta frase, probablemente, resume lo que se ha dicho hasta ahora de este portal: «La niebla, con su barrera de humo, prohíbe toda la visión directa de los seres y las cosas, incita a aislarse dentro de sí mismo.» (p. 95).

La última aparición de la niebla en la novela termina sumiendo a la protagonista en ese estatismo que, llevado al mundo *real*, lejos de sus ensoñaciones, sella la eternidad que el texto de Bombal decide callar, tal vez por piedad. Una vez que Daniel ha impedido que la protagonista se suicide, y cuando esta se ha dado cuenta de que debe cumplir su destino en esa dimensión perdida que es su vida, la narradora termina: «Alrededor de nosotros, la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva.» (p. 108)

En *Lili en la niebla*, en cambio, el portal de la niebla termina por acercarse más a desdibujar la percepción consciente de Lili. La suspensión del suicidio, dentro de un lugar desconocido, más allá de la muerte, revela un ánimo de desintegración; en ese sentido, se explica la cercanía entre «desaparecer», «ocultar», «destruir» y «cambiar». Aquí, se tiende un puente entre las dos obras analizadas pues, en *La última niebla*, la narradora explica: «La casa, y mi amor, y mi aventura, todo se ha desvanecido en la niebla.» (p.98)

El funcionamiento de ese portal en la obra de Félix es también metafórico, pero de un modo distinto. Cuando la niebla aparece, lo hace para *desaparecer* a los elementos que cubre; pero es una cuestión de perspectiva. Aquello que cambia, desaparece en su forma anterior; se destruye como una totalidad, para dar paso a otra; se oculta como lo que era, para mostrar algo que es, aunque eso implique el vacío.

La primera mención de la niebla aparece en el capítulo III, Un sueño en la niebla, indicando el tono que tendrá en toda la obra: «Afuera, por inverosímil que pareciera a esas horas, croaban los sapos llamando al agua; la niebla deambulaba por la ciudad hace meses, las nubes cubrían el cielo.» (p. 22). «Inverosímil» y «niebla» aparecen tan juntos porque, inmediatamente se pondrá en duda la tela de la realidad diegética y se introducirá al Ángel de los Suicidas. El portal también abarca al sueño desde lo externo.

La polifonía, como se había mencionado, permite varias perspectivas sobre las líneas temporales que se desarrollan, pero se mantiene también una creación unitaria porque, después de todo, los personajes están sometidos a ser creaciones (de Euclides y, a su vez, de Félix). Morgana, entonces, sirve como instrumento para explicar la presencia de la niebla, aunque, como se aclara más tarde, de forma imprecisa. «Recordó que su abuela le contaba que la neblina bajaba para que los fantasmas pudieran ir por la ciudad sin ser vistos.» (p. 24). El Ángel de los Suicidas no es un fantasma, como el mismo lo aclara, pero esta frase podría ser más una especie de metonimia. Es decir, básicamente, los fantasmas son recuerdos con agencia propia, atemporal. Los recuerdos, los caminos que los personajes recorrieron desde sus infancias, se reviven para darle sentido a la decisión de Lili de tomar su propia vida, aunque la maestría de Félix probablemente resida en nunca conseguirlo: la literatura como pregunta, no como respuesta.

Como la observación de Eco (1996) sobre Proust y *Sylvie*, ese «efecto niebla» está diseñado para desorientar al lector dentro de la multiplicidad de líneas temporales, puesto que los capítulos también se intercalan con varias voces. Sin embargo, como se ha señalado, la semiótica del portal se mantiene. Cuando Lili conversa con el Ángel de los Suicidas, afuera, «A través de la neblina, en la calle, se filtraba una luz intensa que llenaba la casa de algo

transparente.» (p. 28). Es decir, cuando los elementos fantásticos se presentan, es a través de la niebla; la manera más literal de la metáfora del portal.

La forma en la que la niebla se ha apoderado de la ciudad da cuenta de cómo la vuelve imposible. Todo parece, porque lo es, salido de la imaginación de Lili, de una mezcla de las nociones individuales y colectivas de todos los personajes, pero siempre con ella como centro: «La niebla es casi irreal; baja desde las montañas y sube desde las cloacas; es aire frío y caliente al mismo tiempo; es un movimiento uniforme que va y viene; es un conjuro desde otro lado.» (p. 30). En *Lili en la niebla*, los portales se mezclan de forma más homogénea, porque parten de la percepción de la protagonista y la base *realista* sobre la que está construida es menos lineal.

La voz del narrador, en el principio del capítulo VI *Hoz y soga ciegas*, es la prueba de la calidad estilística de Félix. Al igual que Bombal, con sus cortas y contundentes frases, condensa toda su perspectiva respecto a la niebla en este fragmento:

Es y se ha sabido siempre, si nos remontamos a las primeras memorias personales, que el contacto con la niebla, más allá del toce superficial con el cristal puro del agua en la atmósfera, tiene que ver con los aspectos circunvalantes, con los recovecos del misterio mismo, como cuando se mira uno al espejo y encuentra a otro, o cuando el relámpago asciende y conquista el centro del cielo. Es una puerta y un abismo, un puente y una soga ciega, cuando el ser humano, hijo y dador de vida se yergue, se encuentra de frente con aquel cúmulo informe, silencioso, delatador, casi obscuro y se sumerge en una luminosidad imposible donde no sabe qué aguarda adentro. [...]

Esto, carente de nombre, que desciende sobre la plácida línea y cuya intención primigenia es el derrumbe de una frontera inexistente; (p. 29)

A través del lenguaje poético, Félix explica lo que esta investigación abarca desde la teoría. Es decir, la línea entre la realidad y la ficción existe solamente como una convención, pues los dos terrenos que divide también son convenciones. La ciudad de Félix se fusiona entre lo colectivo y lo individual con Lili como el catalizador. La niebla, como motivo, surge de ella, pues es ella la que le da el significado. Ella misma cruza el límite de lo imaginado y lo real, tal como la protagonista de Bombal.

En su voz, se puede hallar esta última idea, por su deseo de muerte, de liberación:

quiero convertirme en la historia que alguien narra, para escapar entre la niebla y el cerro. Ser pluma, ser letra, humo o niebla. [...] Quisiera salir corriendo y unirme a esa masa de nada que me acorrala. Resbalar por el infinito, mirar la tierra desde el espacio. Quisiera sumergirme en mis propios ojos y dejar de ser... (p. 61)

En este punto, el portal da paso a lo que está más allá de la muerte. Esa realidad metafísica, que ocupa la última parte de la transición de Lili, completa los espacios en blanco, se abstrae de sí misma para avisar al lector que no solo los personajes están dentro de la niebla, él también lo está: «Dentro de la niebla, entre la alucinación del narrador y el hilo invisible que juntaba todas las historias: el cuerpo en enfriamiento de Lili, sus labios moribundos mientras el veneno destruía su estómago» (p. 100). En este ambiente, el Ángel de los suicidas da paso a la narración inicial, al comienzo de toda la historia, al punto en donde inició todo lo que ahora, en la agonía de Lili, converge. Es decir, la línea divisoria se ha terminado de borrar.

Con este pensamiento en mente, ya no se cuestiona la línea entre lo real y lo ficticio dentro de la obra, sino que se rompe la cuarta pared. El lector está incluido en la novela y los límites se difuminan; como si Lili ahora caminara *entre los vivos*, lejos de la historia que se cuenta en la novela. En medio del caos resultante de sacar a Lili de un plano y ponerla en otro, se lee:

Dentro de la niebla, Xavo y Delia miraban el cuerpo de Lili y al Ángel que lo embalsamaba. Morgana, como una intrusa, olvidó enseguida lo siguiente: [...]

Xavo: A veces pienso que Lili es la única despierta. Es como si todos fuéramos parte de un cuento y ella quiere escapar. Reposar en la retina del lector. En el mundo real.

Lili: Esto es real. Yo y tus ojos son reales. (p. 109)

Finalmente, «El Ángel de los Suicidas tomó el cuerpo ya inerte y se escondió dentro de la niebla. Nadie más dijo o pensó nada.» El silencio de esa historia se rompe fuera de ella, en el último capítulo, antes de la *Evocación final*. La muerte, como metáfora de un nuevo comienzo, se une a la del amanecer:

Entre tanto, mientras la niebla y las tinieblas dejan el paso a un Sol, rescatado de otro sol que anunciaba lluvias, que confrontaba a más individuos habitando una ciudad incrédula, mojara, cuyo brillo no liberaba, ni el tiempo perdonaba o lamentaba lo ya concluido. (p. 112)

Esta frase inconclusa, aunque probablemente un descuido editorial, es una bella metáfora para explicar la inconclusión. La oración, caótica e incompleta, es un fin aparente, un todo en sí misma, aunque no se cierre sintácticamente. La niebla y la noche se han ido. La muerte ha comenzado. El tercer portal, con todo su contenido, también se ha cerrado.

INDIVIDUOS Y CREADORES

4.1 Lugares y personajes.

Después de analizar los portales como mecanismos movibles, se analizarán los espacios y cómo los personajes se relacionan con ellos. En este caso, como señalara Setha M. Low (2009), en un texto antropológico, «places are socially constructed by the people who live in them and know them.» (p. 22), pero, dada la perspectiva individual de las obras (sobre todo en la de Bombal) esta idea se puede extrapolar hacia el otro factor de la dicotomía retroalimentada de individuo-sociedad.

Por tanto, la forma en la que la protagonista de Bombal se relaciona con su casa, el bosque (o jardín) y la ciudad, es análoga a cómo Lili, Xavo, Delia y Morgana se mueven dentro de la ciudad, la playa y el campo. Los lugares, construidos por sus habitantes, también comparten un aspecto pragmático, puramente material, y es esto lo que facilita la confusión entre un enfoque y otro. Para mantener la clasificación cercana a la flexibilidad de Bal (1990), no será necesario proponer ejemplos específicos, pero sí se analizará la relación que tienen con dichos espacios.

La ciudad, dice Bal,

y el campo se contrastan a menudo en novelas románticas y realistas, a veces como el pozo de pecados frente a la inocencia idílica, o como posibilidad de adquirir riquezas mágicamente en contraste con la labor de los granjeros; o como el emblema del poder frente a la impotencia de la gente del campo. (pp. 51-52),

y esa distinción resulta más pertinente en Bombal que en Félix, probablemente por la diferencia temporal. La ciudad, en la primera, es donde la protagonista se pierde y encuentra al amante. En cambio, en el segundo, es un espacio por el que los personajes se mueven con completo conocimiento, como fieras que conocen su entorno de manera instintiva.

El campo (como contraste de todo lo que no es la ciudad) es un lugar de interiorización. La playa, en Félix, y el bosque, en Bombal, poseen características similares: los personajes se relacionan con la naturaleza y su enigmática inmensidad; en ambos, los personajes tienen encuentros con personajes de tercer orden, quienes facilitan diálogos para el desarrollo y movimiento de la historia. Es decir, Eneas y Andrés, relacionados con el mar y el estanque, dan a los personajes la capacidad de reflexionar acerca de sus decisiones, les ayudan a, de alguna forma, mantener el norte de sus propias decisiones y desplazarse de dichos lugares.

Es sensato destacar que, dentro del análisis literario, se permean otras ramas del conocimiento humano, por lo que, y sobre todo en las obras analizadas, los símbolos que se pueden hallar en los espacios no competen a esta investigación más allá de cómo se utilicen para introducir elementos inverosímiles en las bases *realistas* que construyen sus narradores. Henri Lefebvre (1974) dice, acerca de estas abstracciones: «¿En qué consiste la fantasía del arte? Se trata de remitir lo actual, lo próximo, las representaciones del espacio, a lo más lejano, a la naturaleza, a los símbolos, a los espacios de representación.» (p. 273)

Por ello, los contextos en los que las protagonistas experimentan dichos elementos fantásticos no son concordantes entre sí: el Ángel de los Suicidas aparece en el hogar de Lili, el encuentro de Xavo con la mujer sin ojos se da en la playa, y el amante de la protagonista de Bombal aparece en una plaza, la lleva a una casa que parece vacía y luego a un cuarto, pero también

aparece en el bosque, junto al estanque. Por tanto, no existe una hipótesis que unifique ambos factores, por el contrario: en las novelas analizadas, los lugares que los personajes habitan (permanente o casualmente) no afectan la inserción de los motivos como parte del pacto ficcional.

Lo que sí se puede desprender del tratamiento que los autores le dan al espacio (entendido, ahora, fuera de la teoría antropológica) es que son los personajes los que se encargan de imprimirle una carga determinada a esos espacios. La habitación matrimonial de la protagonista de Bombal, por ejemplo, lleva la carga de la primera mujer de Daniel. Asimismo, el departamento de Lili es el lugar que ella escogió para morir, probablemente por el apego del hogar propio, y por tanto es donde el Ángel de los Suicidas la encontraría. De igual forma, en ambos casos, la ciudad necesita estar cubierta de niebla para que el amante y el Ángel se puedan mover con libertad.

En conclusión, como establece Bal, los espacios cumplen un rol práctico en las narraciones: «Los acontecimientos suceden en algún lugar.» (p. 50). Debajo de la simpleza aparente de esta aseveración, se encuentra la necesidad humana de percibir al tiempo y al espacio como elementos de la realidad. Incluso si no hubiera un espacio explícito en el que los textos se desarrollasen, es difícil pensar en una completa ausencia del espacio. Es decir, incluso la nada, o el vacío, poseen una característica topográfica, tal vez hasta más potente que una cafetería, un llano o un barco en altamar. En tal caso, ante la incapacidad de separar tiempo y espacio, se podrían unificar bajo el manto del *evento*: una batalla, por ejemplo, no es un lugar específico, aunque *tome lugar* en un punto geográfico, ya sea explícito o implícito.

En las novelas analizadas, los espacios generales se vuelven genéricos y los específicos no tienen un peso narrativo simbólico más que el que las acciones que se llevan a cabo les dan. Por lo tanto, es necesario observar, aunque brevemente, como esta característica antropocéntrica se refleja en los personajes y en su capacidad de crear o transformar la realidad de sus propios universos. Esta noción, aunque atemporal, se ha rescatado en otras áreas como un enfoque casi posmoderno: la *realidad* está dada por lo que percibimos y por cómo lo procesamos para construirnos. Es decir, la infinidad de universos radica en la constante construcción de nuestros universos personales y cómo estos se relacionan, entre sí, y con ellos mismos. El absoluto es una eterna convergencia.

4.2 Las protagonistas como transformadoras de la realidad diegética.

Una vez que se ha visto el funcionamiento de los portales y se ha trazado el entretejido que forman las obras sobre sí mismas, el énfasis se lleva hacia las protagonistas de las novelas. El papel de los autores literarios se ha visto confrontado contra los textos que producen; son dioses y, como tales, debieron ser declarados muertos. Sin embargo, cuando se acepta el pacto de verosimilitud que se propone de modo técnico, los personajes que se producen deben también encontrar un lugar en la discusión. ¿Son víctimas? ¿Victimarios? ¿Entes que juegan? ¿Entes que crean? ¿Son, para empezar, entes?

En el caso de las novelas analizadas, las protagonistas son creadoras. Por ello, modifican sus universos diegéticos, y dan paso a los elementos inverosímiles, no como algo externo, sino como parte de su propia percepción. Esto se explica por el centro que tienen en forma individual. Es decir, la protagonista de Bombal desarrolla una realidad alterna gracias a sus propias motivaciones y necesidades, mientras que Lili arrastra a su percepción del universo diegético a la desaparición; sin embargo, solo su perspectiva desaparece, lo demás tiene una condena diferente.

Ahora bien, el factor en común entre las dos protagonistas es su cercanía a la escritura, como un desahogo, pero, más precisamente, como una expresión de su mundo interno. En Bombal, la protagonista presenta sus momentos más conmovedores cuando escribe para el amante que ella mismo creó. En un fragmento analizado anteriormente se muestra que ella no solo escribe, sino que destruye la primera nota que escribe para él: «Escribo y rompo.» (p. 64). Cuando empieza a cerrarse el portal y ella empieza a olvidar el rostro de su amante, también

le escribe, pero la particularidad es que es una carta para aclarar una *infidelidad*, si el término cabe:

Hace ya un tiempo que no distingo las facciones de mi amigo, que lo siento alejado. Le escribo para disipar un naciente malentendido: “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. (p. 76)

Es decir, la escritura no es un impulso, sino que sirve para esclarecer un conflicto interno, a partir de la disonancia creada por la existencia de la realidad alterna en la que el amante existe. Curiosamente, estas cartas escritas al viento confirman lo que la protagonista admitió después: el amante nunca existió. Sin embargo, ella necesitó poner una muerte simbólica de por medio, antes de admitir que lo que había creado estaba en su mente: «Me levantaba medio dormida para escribir y, con la pluma en la mano, recordaba, de pronto, que mi amante había muerto.» (p. 88)

En *Lili en la niebla*, el elemento de la creación no pasa solo por la meta-literatura de Félix, con Euclides, ni por los portales que Lili abre al suicidarse, también está presente en el cuaderno que Lili dejó detrás y que el Ángel de los Suicidas decidió dar a Morgana. A pesar del desinterés de Lili por ser, como su madre, una autora publicada, su opinión acerca de la literatura remarca una búsqueda por lo real, pero no escapa de la paradoja y la tautología, que contienen al universo: las cosas son lo que son, pero también son algo más. Por tanto, las cosas son, y no son, lo que son.

El ejercicio crítico termina por abrumar a Lili. En un diálogo, casi kafkiano, la muchacha explica: «Escribir es como cocinar, tomar una foto de la comida, y luego servir la foto en la

mesa y pretender que los demás la coman y te digan que ha estado buena.» (p. 38). Sin embargo, ella también ha escrito, como un ejercicio que prefigura lo que se incluirá como el trayecto del alma de Lili hacia el estado de suspensión previo a la muerte. El relato —que aparentemente estaba escrito en el cuaderno de Lili, y que Morgana, aparentemente también, publicaría en una antología de cuentos, *Desaparecida*— retrata la agonía y el paso a la «montaña donde la esperan fantasmas de niños y madres, que repiten saltos al vacío y simulan estar vivos, y la reciben entre bailes, alegres de su regreso, mientras ella cae y ríe sin memoria.» (p. 75). Dado el carácter intransferible de la muerte, y como suele pasar con los eventos universalmente humanos, se podría conjeturar que esta transición es distinta, acomodada bajo la construcción que somos y que subyace sobre lo colectivo.

Como se había establecido en algún punto, los seres humanos estamos hechos de historias. Por tanto, tiene sentido que los personajes de esas historias también lo estén. Una especie de herencia inagotable se transmite no solo hacia nuestras realidades sino también hacia las realidades de nuestras creaciones. En el caso de la protagonista de Bombal, por ejemplo, es su entorno, junto con su temperamento y personalidad, lo que la llevó a contarse una historia y enamorarse de ella. En *Lili en la niebla*, la cuestión se lleva hacia *el otro*, cuando se reflejan nuestros actos sobre los demás, a partir de nuestra propia individualidad. Como seres polisémicos, las posibilidades que desarrollamos siempre partirán de un punto de vista subjetivo, personal. Esto último no quiere decir que la humanidad esté condenada a la vía de exaltación del *yo*, que ha seguido por los últimos años. Por el contrario, al estar conscientes de dicha diversidad, es natural que se tenga en cuenta la alteridad y cómo la misma nos construye y nos determina. Es decir, no solo somos las historias que nos contamos, sino las que nos cuentan y las que contamos a los demás.

Conclusiones

Como se puede notar al llegar al final de esta investigación, la verosimilitud es un concepto sobre el que no se puede tener un consenso definitivo. Sin embargo, esto se debe a que la multiplicidad de puntos de vista acerca de lo que *es* la realidad es tan infinita como puntos de vista humanos han existido desde que experimentamos nuestras consciencias. El hecho de lo diverso no significa que se deba fracasar ante el intento por la verdad universal; al contrario, posibilita la extrapolación de puntos de vista útiles para poder alcanzar una certeza, lo que nos permite, en última instancia, avanzar.

A la par, la línea entre la realidad y la fantasía no existe más que de forma teórica puesto que una mentira no depende del hecho, sino del contexto alrededor del mismo. El generar historias, a partir de una base *realista*, es solo un palimpsesto, que genera, a su vez, terceras realidades. Por tanto, el pacto ficcional sí es analizable, pero solamente si se entiende desde el universo diegético de las obras que se proponen. No implica una negación absoluta del individuo frente al autor, como tampoco implica una búsqueda perpetua por la aceptación del lector. Es, al contrario, un terreno medio entre ambos que, por definición, radica en el texto, en cómo esté escrito, en cómo esas relaciones de negociación puedan establecer un diálogo en ausencia.

De ser visto con escepticismo, el pacto ficcional perecerá antes de tener la oportunidad de dialogar porque depende de la lectura que se le pueda dar. Evidentemente, el pacto también depende de que el autor elabore un texto que, desnudado hasta su núcleo, es una aseveración, un mensaje que existe, independientemente de si es leído o no. Es así que la radicalización de los puntos de vista críticos lleva, como toda radicalización, a extremos que conducirán

unos a otros, pero con una innecesaria carga teórica que anula el diálogo con la obra. Esto último, no obstante, no debería ser sorprendente, tomando en cuenta que el enfoque cambia constantemente del autor, al lector, a la obra, al contexto, en distintas variables y con diferentes nombres.

La propuesta de esta investigación fue analizar de forma holística los elementos que construyen el pacto ficcional en las obras, separándolos solamente de manera temporal, sin removerlos ni alienarlos por completo. En el proceso, se ha puesto en evidencia cómo las novelas están conectadas a pesar de provenir de contextos tan distintos porque, de una u otra forma, también tienen una cercanía, no referencial, pero sí lingüística y de propósito. El cuestionamiento hacia lo individual, hacia cómo se aprehende y se transforma la realidad, es algo cuya vigencia ha llevado a la literatura a tener cierto enlace con la muerte de las utopías y la resaca general de las promesas cumplidas en el siglo XX. En este sentido, Bombal camina hacia una eternidad inmóvil, congelada en su propia temporalidad. Félix, como autor contemporáneo, parece adscribirse a una corriente ecuatoriana que está destinada a destruir la ciudad, a fragmentarla hasta hacerla desaparecer y, en medio de las ruinas, encontrar la luz y la humanidad.

También se ha observado la riqueza que nace de la experimentación, de la unión de varios elementos y perspectivas narrativas, y la necesidad de cuestionar los límites de lo que se puede y no se puede conocer. Da pregunta por la *realidad* se desprende, inmediatamente, la interrogante por lo *irreal*. Al parecer, los autores también se preguntaron por la imaginación, por lo que se puede crear, por los niveles infinitos que se generan a través de las posibilidades de la Literatura.

Esas mismas intuiciones son las que han llevado a la crítica a perseguir las respuestas dentro de los objetos artísticos. En parte por un afán occidental, en parte por la necesidad de salir de la oscuridad, se han establecido parámetros especiales que tratan de unificar, de categorizar, de abarcar toda la realidad y de sostener una verdad, aunque sea una verdad temporal. Resulta infinitamente conmovedor que, como humanidad, estemos destinados a caminar siempre hacia el horizonte.

Pragmáticamente, la verosimilitud se consigue a través de la sutileza o la entera brutalidad. De la misma forma en que, cuando escuchamos de un crimen horrendo, existe la fragmentación entre el aceptarlo, porque concebimos la crueldad humana capaz de cualquier acto, y el rechazarlo, porque la esperanza no es una opción. Así también la verosimilitud oscila entre tensiones que se pintan mediante lo que se nos muestra y lo que se nos oculta.

La niebla, como el portal más potente en las obras, es el más fácil de comprender, dado que contribuye la misma posibilidad que la noche y, probablemente, se la mire con el mismo desconcierto. No extraña que se la utilice tanto en géneros como el terror o el suspenso, pues, por definición, sirve como una balanza que nos muestra las relaciones entre lo existente y lo que no está ahí. Es esa tercera realidad que, detrás de una variedad de circunstancias, termina dotando de sentido al acto de *revelar* o *esconder*.

Así, la novela, como un género literario abarcador, replica lo que conocemos, pero es inagotable y total porque su forma permite a los autores contar una historia, sin importar el enfoque; de hecho, es probable que de ahí se desprenda su encanto. Al leer los textos críticos utilizados para la investigación, resulta ineludible que la necesidad de escribir está intrínsecamente ligada al pensamiento. Dependiendo cómo se presenten, ambas formas,

novela y crítica, pueden confundirse entre sí, pues los límites dependen del enfoque que adopte el lector.

Una especie de dios enmascarado, que reside más allá del lenguaje, muestra, de fondo, que para poder llevar a cabo el pacto ficcional de forma óptima, se debe tener en cuenta todo el tejido que se esconde detrás de los pequeños símbolos arbitrarios del lenguaje. El texto, como el pacto, dependen de lo que se busque conseguir con ello; de qué es lo que se está tratando de decir, pero, más allá, de para qué. Incluso detrás de la pulsión expresiva, habita algo inexplicable, que se puede canalizar según la necesidad del autor. Entonces, la importancia del propósito radica justamente en su cualidad lúdica. Al igual que en un juego de niños, las mentiras se vuelven parte de una convención (sea con los demás o con nosotros mismos) que las validan y las convierten en una realidad independiente. Es así, también, cómo funcionan los libros. La única diferencia radica en la elaboración de las mentiras, ya que el lenguaje poético también está sujeto a la forma en la que se lo recibe. ¿Cuándo una mentira deja de serlo? Cuando se sabe que lo es. A partir de ello, comienza a ser una historia, un juego, una forma de aceptar las motivaciones de los demás, así como las propias.

Como se puede percibir, la tensión que un autor es capaz de imprimir a su obra es la que borra los límites de los universos que construye. Parece, además, que mientras más se acerca a esos momentos liminales, se tiende a dar paso a un lenguaje poético cargado de significaciones generales. Es decir, los símbolos más antiguos son también metáforas que llevan consigo una especie de fuerza apelativa; también de carácter melancólico, sí, pero de una fe que descansa sobre el presente, mas no sobre el futuro.

Finalmente, y sobre todas las cuestiones que se han tratado de retomar en esta despedida, radica la cuestión del individuo y la alteridad. El análisis teórico debe entenderse como un intento por acercar al lector, al autor y al texto, por mantenerse alejado del frío positivismo como de la abrasadora anulación del *otro*. Detrás de las herramientas del lenguaje escrito, las palabras, está la materia prima que se materializa en el pensamiento: las ideas. Sin embargo, no se puede abstraer platónicamente al ser humano de la realidad que experimenta, que lo forja como parte de un sistema, casi mágico, en constante retroalimentación.

La belleza de este infinito juego de niños se esconde detrás de la niebla de la memoria, de lo que hemos visto y no podemos olvidar, pero, indudablemente, también se revela cuando entendemos que la obstinación viene de nuestra luz, aunque esté oxidada, perdida y empolvada. Es necesario romper y contemplar nuestros espejos como artefactos ilusorios, que no obedecen sino a la inmediatez, y recordar que, como diría Leonard Cohen (1992) en un himno dedicado a los ciclos eternos de la humanidad:

There is a crack in everything
That's how the light gets in.¹⁸

...por definición, no estamos solos.

Strange...how the glass seems to sing. ...But the words are like death: ...they could be anything....—Motörhead

¹⁸ Leonard Cohen. (1992). Anthem. En *The Future* [Disco compacto]. Canadá: Columbia Records.

Bibliografía

Aínsa, F. (1973). La espiral abierta de la novela latinoamericana. (Notas para la construcción de un sistema novelesco). *Thesaurus: boletín del Instituto Caro y Cuervo*, 28, pp. 224-260. Recuperado de:

https://cvc.cervantes.es/lengua/thesaurus/pdf/28/TH_28_002_036_0.pdf

Álamo, F. (2014). El concepto de ficcionalidad: Teoría y representaciones textuales. *Revista de Literatura*, 76, pp. 17-37. Almería: Universidad de Almería.

Bachelard, G. (1975). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bal, M. (1990). *Teoría de la narrativa*. Madrid: Cátedra.

Barthes, R., Boons, M., Burgelin, O. (et. al.), (1970). *Lo verosímil*. Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo. Disponible en:

<https://es.scribd.com/document/274252736/Lo-Verosimil>

Bastos, M. (1985). Relectura de *La última niebla*, de María Luisa Bombal. *Revista Iberoamericana*, 132-133, pp. 557-564. Nueva York: Lehman College.

Domínguez, J. (1989). La retórica en la interpretación psicoanalítica. *Estudios de lingüística Universidad de Alicante*, 5, pp. 17-28. Recuperado de:

https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/6584/1/ELUA_05_02.pdf.

Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Editorial Lumen.

Elbanowski, A. (2009). El prólogo y el concepto de ficción en la literatura hispanoamericana. *Revista del CESLA*, 12, pp. 73-80. Recuperado de:

<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=243321003008>

- Entrevista con Hans Robert Hauss (1996). *Salud mental y cultura*, 62, 313-327.
Recuperado de <http://documentacion.aen.es/pdf/revista-aen/1997/revista-62/11-entrevista-con-hans-robert-jauss.pdf>
- Freud, S. (1965). *The interpretation of Dreams*. Traducción James Strachey. Nueva York: Avon Books
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos*. Madrid: Taurus.
- Genette, G. (2001). *Umbrales*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Goic, C. (1963). La última niebla: consideraciones en torno a la estructura de la novela contemporánea. *Anales de la Universidad de Chile*, (128), Pág. 59-83. Recuperado de: <https://anales.uchile.cl/index.php/ANUC/article/view/22204/23518>
- Guerra-Cunningham, L. (1989). Estrategias discursivas en la narrativa de la mujer latinoamericana. *Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias*, 1992, pp. 683-690. Barcelona: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.
- Lefevre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing.
- Low, S. (2009). Towards an Anthropological Theory of Space and Place. *Signification and Space. Semiotica*, 175, pp. 21-37. Nueva York: University of New York.
- Mayorga, E. (2002). El recurso de la imaginación en La última niebla de María Luisa Bombal. *Gamma*, 36, pp. 14-21. Recuperado de: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6084291>

Méndez, A. (1994). El lenguaje de los sueños en *La última niebla*: la metáfora del Eros.

Revista Iberoamerica, 60. pp, 935-943. Recuperado de: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/6448/6624>

Piglia, R. (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.

Saer, J. (1997). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Ariel.

Senís, J. (2005). *Una aproximación al mito artístico. (Algunos arquetipos y mitos en torno a la mujer escritora)*. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha.

Saganogo, B. (2007). Realidad y ficción: literatura y sociedad. *Estudios sociales, nueva época*, 1, pp. 53-70. Guadalajara: Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades.