

**LECTURA DELEUZIANA DE *LA ÚLTIMA NIEBLA* DE MARÍA LUISA BOMBAL:  
UNA NOVELA CORTA.**

**ANGIE DANIELA ORTEGA REY**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER**

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

**ESCUELA DE FILOSOFÍA**

**BUCARAMANGA**

**2015**

**LECTURA DELEUZIANA DE *LA ÚLTIMA NIEBLA* DE MARÍA LUISA BOMBAL:  
UNA NOVELA CORTA.**

**ANGIE DANIELA ORTEGA REY**

**Trabajo de grado para optar al título de Filósofa**

**DIRECTOR:**

**MARIO AUGUSTO PALENCIA SILVA**

**Magíster en literatura hispanoamericana**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER**

**FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

**ESCUELA DE FILOSOFÍA**

**BUCARAMANGA**

**2015**

## **AGRADECIMIENTOS**

A mi padre, por haberme guiado por los senderos de la lectura a muy temprana edad. A mi madre y a mi hermana por su incondicional apoyo y admiración.

A la profesora Judith Nieto y a mi director de tesis: Mario Augusto Palencia por estimular mi amor por la literatura y acompañarme muy dedicadamente en la primera y última etapa de mi formación.

A Melodi, mi más entrañable amiga; una mujer digna de admiración.

Finalmente al azar, por haberme hecho coincidir con personas tan especiales como Andrés, Brayan, Cristian y Jose, amigos sinceros y conversadores.

## DEDICATORIA

*Al amor de Fabio Andrés,  
que logró disipar la niebla  
que entreteje las fibras de un  
ayer agridulce.*

## CONTENIDO

INTRODUCCIÓN .....	10
<b>1. LA NOVELA CORTA: CONCEPTO Y CLASIFICACIÓN.....</b>	<b>12</b>
<b>1.1</b> “EN LA JAULA”, Henry James.....	<b>14</b>
<b>1.2</b> “THE CRACK UP”, F. Scott Fitzgerald.....	<b>16</b>
<b>1.3</b> “HISTORIA DEL ABISMO Y DE LA LENTE”, Pierrette Fleutiaux.....	<b>17</b>
<b>2. A ÚLTIMA NIEBLA: UNA NOVELA CORTA .....</b>	<b>21</b>
<b>3. BREVE CARTOGRAFÍA DE LA ÚLTIMA NIEBLA SEGÚN SU FILIACIÓN TIPOLOGICA.....</b>	<b>34</b>
<b>3.1</b> LÍNEA DE SEGMENTARIDAD DURA O MOLAR.....	<b>36</b>
<b>3.2</b> LÍNEA DE SEGMENTACIÓN FLEXIBLE O MOLECULAR.....	<b>37</b>
<b>3.3</b> LÍNEA DE FUGA.....	<b>41</b>
<b>4. CONCLUSIONES .....</b>	<b>46</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>48</b>

## RESUMEN

**TÍTULO:** Lectura Deleuziana de *La Última Niebla* de María Luisa Bombal: una novela corta\*

**AUTOR:** Angie Daniela Ortega Rey\*\*

**PALABRAS CLAVE:** Novela corta, La última Niebla, Línea de segmentaridad dura, Línea de segmentación molecular, Línea de fuga.

En el presente estudio se pretende rescatar la valiosa y necesaria relación existente entre la filosofía y la literatura; con la intención de aportar un nuevo punto de vista a la discusión y de reafirmar la recíproca interdependencia de estas dos disciplinas tan afines, se planteará un diálogo interdisciplinario entre la propuesta filosófica, escrita a dos manos, por los franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, titulada *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*; y la obra literaria escrita en 1934 por la escritora chilena María Luisa Bombal, *La Última Niebla*. Con la intención de llevar a cabo el desarrollo de esta monografía, se dividirá el texto en tres momentos; en el primero, se realizará un recorrido por los aspectos más relevantes del concepto novela corta, tratado por los mencionados filósofos franceses en la meseta: “Tres novelas cortas, o ¿Qué ha pasado?”. En un segundo momento, se intentará contraponer a la crítica tradicionalista, que encasilla a la mencionada pieza literaria dentro del género novelístico, una visión alterna que permita situar a este relato dentro del género novela corta. En un tercer y último momento, se propondrá una filiación tipológica para esta obra literaria, para ello se utilizará uno de los tres mapas ejemplificados por Deleuze y Guattari.

---

\* Trabajo de Grado.

\*\*Facultad de Ciencias Humanas. Escuela de Filosofía. Director: Mario Augusto Palencia Silva.

## ABSTRACT

**TITLE:** A Deleuzian lecture of Maria Luisa Bombal's *The final Mist* a short Novella\*

**AUTHOR:** Angie Daniela Ortega Rey \*\*

**KEYWORDS:** Short novella, The Final Mist, Hard Segmentary Line, Molar Segmentary Line, Line of Flight.

The present study aims to rescue the necessary relationship between Philosophy and Literature. With the intention of reaffirming this relationship, a dialogue will be posed between the philosophical approach of Gilles Deleuze and Félix Guattari, called *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* on the one hand, and María Luisa Bombal's literary work *The Final Mist*, written in 1934, on the other. First, the most relevant aspects of the concept of *Novella* will be reviewed, on the basis of the above mentioned French authors work: "Three Novellas, or what happened?" Next, an alternative view allows to place this short narration within the novella genre, as opposed to the received view which puts it within the Novelistic genre. Finally, the topological filiation of that literary work is proposed as one of the three maps exemplified by Deleuze and Guattari.

---

\*Project of Degree.

\*\* Faculty of Human Science.Philosophy School.Director: Mario Augusto Palencia Silva.

## INTRODUCCIÓN

Ámbitos disciplinarios como la filosofía y la literatura fluyen a la par por los excepcionales causes de la escritura, unas veces se alejan hasta el punto de mostrarse totalmente opuestos, otras se entremezclan forjando una relación sumamente estrecha como compleja a la vez; debido a este doble carácter, es de entender que dicha relación haya sido motivo de discusión durante mucho tiempo, ya que la evidente escisión que logra observarse entre ambos discursos confirma su independencia y, en ocasiones, hasta una mutua exclusión.

Sin embargo, hablar de la cercanía de estos dos campos, supone el reconocimiento de una correspondencia e incluso, interdependencia que ya desde la antigüedad había sido planteada al adjudicar a la literatura una labor ilustrativa, donde por medio de la narrativa propia de su discurso, se lograban poner en escena planteamientos filosóficos que, a la larga, llegaron a adentrarse en la conciencia de los oyentes; con esto, no se pretende señalar una relación de subordinación entre filosofía y literatura, más bien, se desea apuntar que en la base de esta diada se encuentra una contribución recíproca que permite a ambas disciplinas apropiarse de elementos que aportan un enriquecimiento a su discurso.

Dicho lo anterior, es importante mencionar que el objeto central del presente estudio es, sin duda, la necesaria relación entre filosofía y literatura; con la intención reafirmarla, se planteará un diálogo entre la propuesta filosófica de Gilles Deleuze y Félix Guattari, y la obra literaria *La Última Niebla* de la escritora chilena María Luisa Bombal. En un primer momento, se realizará un recorrido por los aspectos más relevantes del concepto *novela corta*, tratado por los mencionados autores franceses en la meseta: “Tres novelas cortas, o ¿Qué ha pasado?”. En segundo lugar, se intentará contraponer a la crítica tradicionalista que encasilla a

*La Última Niebla* dentro del género novelístico, una visión alterna, que permita ubicar a esta corta narración dentro del género novela corta. Para finalizar, se propondrá la filiación tipológica de dicha obra literaria con uno de los tres mapas ejemplificados por Deleuze y Guattari.

Así pues, solo resta decir que el análisis que aquí se propone de la obra literaria *La Última Niebla*, no pretende alterar la visión poético-narrativa que la autora quiso imprimir en cada palabra de su relato, más bien, lo que se quiere, es extraer de ellos mismos las bases teóricas que permiten identificar la esencia que hace única a esta narración, para suscribirla al género literario novela corta. Con esto, la intención de las siguientes páginas apunta a constituir un aporte valioso al constante debate suscitado por las relaciones entre filosofía y literatura, poniendo sobre la mesa una prueba más de la recíproca interdependencia de estos dos campos tan sumamente afines. Sin más preámbulo, es hora de dar paso al desarrollo de los objetivos anteriormente esbozados.

## 1. LA NOVELA CORTA: CONCEPTO Y CLASIFICACIÓN.

Pensar la novela corta desde una perspectiva conceptual sugiere, necesariamente, la idea de girar la mirada a una teoría específica que abarque y desglose tanto el concepto de novela corta como los elementos inmersos en su definición, pues no solo basta con hallar la respuesta del qué es, sino que también es importante dedicarle un poco de tiempo al porqué, un largo camino que sin duda al final servirá para encontrar y tal vez determinar esa esencia que encierran aquellos relatos breves que pueden ser considerados dentro del género: novela corta. Por esta razón, el presente capítulo intentará ahondar en el concepto y la clasificación de novela corta, expuesto por los autores franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, en su meseta: “Tres novelas cortas, o ¿Qué ha pasado?” donde se encargan de conjugar la filosofía y la literatura con el fin de proporcionar al lector lo que podría denominarse una teoría de la novela corta.

Así pues, para Deleuze y Guattari la novela corta es el género literario en donde todo lo que acontece se encuentra vinculado con una pregunta esencial: ¿Qué ha pasado?, cuestión que mantiene al lector en una posición muy diferente a la que estaría si se encontrara ante un cuento, puesto que en éste toda la atención es dirigida al constante suspenso que suscita la pregunta: ¿Qué va a pasar? Siempre se espera que algo se descubra; el cuento, sin duda, le suma importancia a lo enigmático. Por el contrario, en la novela corta el asunto del descubrimiento comienza a carecer de toda importancia al atribuírsele un valor más elevado al elemento del misterio, debido a que eso que ha pasado, el punto ciego en la historia, permanecerá inexequible a lo largo de la misma o quizá nunca llegue a saberse. Con esto, se puede observar que la novela corta sugiere un movimiento constante entre un pasado inmediato y un presente sumamente cercanos que

fácilmente parecen entremezclarse, creando una cierta aura de incertidumbre por aquello que permanece escondido entre estas dimensiones del tiempo, pero como rescatan los autores:

La novela corta tiene tan poco que ver con una memoria del pasado, o con un acto de reflexión, que juega, por el contrario, con un olvido fundamental. Se desarrolla en el ámbito de “lo que ha pasado”, pues nos pone en relación con un incognoscible o un imperceptible (y no a la inversa: no porque hable de un pasado que ella ya no tendría la posibilidad de darnos a conocer)<sup>1</sup>.

De este modo, ya no se espera que algo ocurra en el transcurso de la narración, lo que debiera suceder ya ha tenido lugar y, entonces, aquello que permanece oculto toma la forma de un secreto, no uno que se tenga que descubrir, sino uno que siempre se encuentra allí y configura cada suceso; para ilustrar lo anterior, se puede encontrar que “la novela corta pone en escena *posturas* del cuerpo y del espíritu que son como pliegues o envolturas”<sup>2</sup>, elementos que indudablemente dejan entrever esa influencia de lo secreto, tanto en el cuerpo de los personajes como en el mismo transcurrir del relato. Con lo anterior, Deleuze y Guattari señalan que el encadenamiento de la novela corta responde a cierto orden: “¿Qué ha pasado? (modalidad o expresión), Secreto (forma), Postura del cuerpo (contenido)”<sup>3</sup>, primer factor que permite identificar las diferentes posibilidades que tiene un lector de encontrarse frente a una novela corta.

Hasta aquí, se puede observar que la novela corta, en cuanto concepto, se define por los diferentes elementos que la constituyen, por un lado los señalados anteriormente y por el otro las líneas que la atraviesan de principio a fin con su manera particular de entremezclarse y crear, pues como advierten los autores: “estamos hechos de líneas”<sup>4</sup> no solo los hombres sino también los textos, las

---

<sup>1</sup>DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. 1874. TRES NOVELAS CORTAS, O ¿QUÉ HA PASADO? En: Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia. Trad. José Vásquez Pérez. Valencia- España: Pre-textos, 1988. p. 198.

<sup>2</sup>Ibíd.

<sup>3</sup>Ibíd., p. 199

<sup>4</sup>Ibíd.

novelas cortas, los cuentos, todos tienen su manera específica de mezclar sus líneas para formar mapas distintos y únicos. Con esto los franceses afirman que:

La novela corta se define en función de líneas vivientes, líneas de carne que ella revela de forma muy especial. Marcel Arland tiene razón cuando dice de la novela corta: "Sólo son líneas puras hasta en los matices, y solo es pura y consciente virtud del verbo"<sup>5</sup>.

Llegado este punto, Deleuze y Guattari sugieren una especie de clasificación, toman tres obras literarias y extraen de ellas un contenido teórico que construye, en cada caso, un mapa distinto que permite apreciar las diversas formas en que las líneas que componen a la novela corta pueden conjugarse y dar vida, de manera única, a cada relato. Así, a continuación se intentará realizar una síntesis detallada de las tres novelas cortas que los autores retoman en su meseta número ocho, para posteriormente esclarecer algunos aspectos de vital importancia en cuanto a los tipos de líneas y sus diferentes características.

### 1.1 "EN LA JAULA", Henry James.

En esta novela corta, Henry James relata al lector la historia de una joven empleada de la oficina de correos de un barrio elegante en Londres, sus días parecen transcurrir estáticos en medio de las ocupaciones cotidianas: expender sellos, realizar cobros y contar palabras son tan solo pequeños segmentos que componen una *línea de segmentaridad dura*, incluso el prometido, comprende otro segmento, otro territorio completamente diferente, pero hecho de segmentos que concuerdan, conjugables e igualmente delimitados; en esta línea "todo parece medible y previsto, el principio y el final de un segmento, el paso de un segmento

---

<sup>5</sup> Ibíd.

al otro”<sup>6</sup>. Así, queda identificada la primera línea, que no solo atraviesa una historia sino que atraviesa la vida, todas las vidas, pues la *línea de segmentaridad dura o molar* siempre se encontrará presente formando una columna de la cual no se puede prescindir.

Un día, sucede algo que atrapa la atención de la joven, una pareja comienza a enviarse curiosos mensajes firmados con pseudónimos, las verdaderas identidades se extravían y entonces empieza a percibirse un secreto que parece poner en riesgo la vida del hombre misterioso que envía los telegramas, la joven desarrolla un cierto grado de complicidad con él, creando nuevos segmentos que logran escapar a la línea anterior, segmentos flexibles que conforman una vida molecular desarrollada a partir de esta relación que, aunque no se base en un contacto directo, no puede decirse que es imaginaria. Esta segunda *línea de segmentación flexible o molecular* se crea a partir de pequeñas desterritorializaciones que emergen de la línea dura y como señalan los autores franceses:

En esta línea se define un presente cuya forma es la de algo que ha pasado, ya pasado, por próximos que estemos de ellos, puesto que la materia imperceptible de ese algo está completamente molecularizada, a velocidades que superan los umbrales ordinarios de percepción<sup>7</sup>.

Con esto, se puede ver que es precisamente en esta línea donde la cuestión de lo secreto empieza a cobrar una relevancia significativa, en relación con el asunto del qué ha pasado, pues al hacerse más interesante la forma del secreto que la materia, las desterritorializaciones que conforman esa nueva vida molecular comienzan a jugar su papel de pequeñas fugas interventoras del flujo constante de la *línea de segmentaridad dura o molar*, para de algún modo desembocar en una línea de máxima flexibilidad o por el contrario volver a la rigidez característica de ésta, dejando ese qué ha pasado a la deriva de la concentración del lector.

---

<sup>6</sup>Ibíd., p. 200

<sup>7</sup>Ibíd., p. 201

Así, la protagonista de esta narración, logra alcanzar su *línea de fuga*, aunque al final ella y su compañero sean devueltos irremisiblemente a su segmentaridad dura, el viaje inmóvil por aquella pequeña línea molecular que se extendió, nunca podrá considerarse irreal. Sin segmentos, sin forma, sin secretos, esta tercera línea, la *línea de fuga* no tiene marcha atrás, es una desterritorialización absoluta que convierte la pregunta ¿Qué ha pasado? En algo imperceptible al igual que a quien la traza.

## 1.2 “THE CRACK UP”, F. Scott Fitzgerald.

En las cortas páginas de este relato, Fitzgerald se encarga de instaurar en el lector la inquietud por saber qué es aquello que ha causado la situación actual del protagonista de la pieza, ¿qué ha pasado?, es la pregunta que empieza a emerger justo después de avisar que “toda vida es, evidentemente un proceso de demolición”<sup>8</sup>, como señalan Deleuze y Guattari, es la misma vida la que “no cesa de aventurarse por una segmentaridad cada vez más dura y reseca”<sup>9</sup>, repleta de segmentos perfectamente delimitados: la tradición, las clases sociales, la crisis económica, las pérdidas y el alcoholismo son fragmentos que conforman la *línea de segmentaridad dura o molar* de la que no se puede huir, siempre se encuentra allí estableciendo un orden que da la impresión de ser el dominante.

Es así que aunque la anterior línea, en cierta medida, configure el aspecto macro de una vida que se ha empezado a desmoronar, el derrumbe del que habla

---

<sup>8</sup> FITZGERALD, F. Scott. *The Crack Up*. Citado por: DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. 1874. TRES NOVELAS CORTAS, O ¿QUÉ HA PASADO? En: Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia. Trad. José Vásquez Pérez. Valencia- España: Pre-textos, 1988. p. 202

<sup>9</sup>DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. 1874. TRES NOVELAS CORTAS, O ¿QUÉ HA PASADO? Op. cit., p. 202.

Fitzgerald tiene que ver con pequeños cambios moleculares, casi imperceptibles, que producen nuevos segmentos, pero no de un carácter arborescente, sino rizomático; así, la *línea de segmentación flexible o molecular* intenta poner en riesgo el carácter de rigidez instaurado con la línea dura, como se dice en el texto, crea una micropolítica.

Y al final, como si se tratara de una colisión se crea una nueva línea capaz de hacer visible la gran ruptura que relata el personaje, el verdadero derrumbe:

Llegué a la conclusión de que los que habían sobrevivido habían realizado una verdadera ruptura. Ruptura quiere decir mucho y no tiene nada que ver con ruptura de cadena, en la que uno está generalmente destinado a encontrar otra cadena o a retomar la antigua<sup>10</sup>.

Esta genuina *línea de fuga* se extiende infinitamente, jamás retorna a la línea dura, pues su carácter de desterritorialización absoluta la convierte en un nuevo territorio fuera de alcance, no puede dividirse en segmentos y transforma lo que con anterioridad ha sucedido en las dos primeras líneas, en algo sin importancia, para el protagonista ya no existe eso que ha pasado, él mismo no es más que una línea que se va construyendo conforme avanza en el espacio.

### 1.3 “HISTORIA DEL ABISMO Y DE LA LENTE”, PierretteFleutiaux

En esta narración se pueden apreciar las tres líneas de las que se han venido hablando de una manera muy particular, casi literal, pues por un lado, se identifica la *línea de segmentaridad dura o molar* comprendida por los segmentos que rodean un gran abismo, en cada uno de ellos están situados los mirones de corto alcance y los mirones de largo alcance, éstos son los encargados de la vigilancia de cada uno de los movimientos que se producen dentro del abismo; los mirones

---

<sup>10</sup> FITZGERALD, F. Scott. The Crack Up. Citado por: DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Op. cit., p. 203.

de corto alcance poseen una visión que se limita a las estructuras de gran tamaño, observan los contornos y si descubren algún tipo de irregularidad que ponga en peligro el orden geométrico que resguardan, buscan la lente de rayo, encargada de devolverlo todo a su lugar, ésta es la instauradora de esa segmentaridad dura y muy cotidiana que desearía nunca encontrarse con una fuga.

Por otro lado, la *línea de segmentación flexible o molecular* se deja entrever gracias al papel que juegan los mirones de largo alcance, ellos tienen la posibilidad de ver más allá de esas grandes estructuras geométricas, observan toda la microsegmentaridad del abismo, pero se encuentran en una posición compleja, pues a la vez que observan aquel bello microcosmos por el que tal vez pudiesen crear una secreta simpatía, también constatan los más crueles estragos de la lente de rayo que corta y destruye todo brote de disparidad, entonces, se da “una ambigüedad de esta línea molecular, *como si dudase entre dos direcciones*”<sup>11</sup> una, seguir resguardando la línea dura y la otra, trazar una *línea de fuga*. De esta manera, un mirón de largo alcance decide darse a la fuga, abandonando su pequeño segmento, para correr, con su lente roto, hacia un encuentro incierto.

Con la clasificación descrita párrafos arriba, se puede inferir que la cartografía de la novela corta, enunciada por los franceses Gilles Deleuze y Félix Guattari, se encuentra comprendida esencialmente por tres líneas: la *línea de segmentaridad dura o molar*, la de *segmentación flexible o molecular* y la *línea de fuga*; las tres atraviesan de manera diferente cada uno de los textos descritos anteriormente, no dejan de mezclarse, a veces, de confundirse y entonces sucede que “uno puede interesarse más por una de estas líneas que por las otras, y, en efecto, quizá haya una que es, si no determinante, sí más importante que las otras”<sup>12</sup>; si bien, lo anterior es cierto, no se puede sobreestimar el hecho de que cada una de estas

---

<sup>11</sup>DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. 1874. TRES NOVELAS CORTAS, O ¿QUÉ HA PASADO? Op. cit., p. 206.

<sup>12</sup>Ibíd.

líneas tiene sus propias características, capaces de investir problemas y peligros que es necesario advertir.

De este modo, el primer problema que señalan los autores, tiene que ver con el carácter particular de cada una de las líneas, la primera, la de *segmentaridad dura o molar*, se caracteriza por encontrarse totalmente codificada, determinada, pues cada gran segmento que la conforma se encuentra perfectamente demarcado y controlado; de la segunda, la de *segmentación flexible o molecular*, podría pensarse que hace parte de lo imaginario o fantasioso, cayendo en un error, puesto que al igual que la tercera: la *línea de fuga*, las pequeñas líneas molares marcan una huida, son como diminutos escapes que intentan poner en jaque, o contribuir, con el orden rígido de la primera línea. Así, aunque parezca lo contrario, “las líneas de fuga no consisten nunca en huir del mundo, sino más bien en hacer que ese mundo huya, como cuando se agujerea un tubo”<sup>13</sup> y de esa forma trazar una nueva realidad, apoderarse de ella y usarla como un arma opuesta de la rigidez que crea aquello que es impuesto, ya sea por el Estado o por la tradición.

Un segundo problema, se encuentra vinculado con la posibilidad de determinar la importancia respectiva de las líneas, por un lado, la primera es la menos compleja, siempre permanece presente y nunca cambia; la segunda crea pequeñas raicillas, a modo de rizoma, entremezclándose con la anterior; la tercera, la *línea de fuga*, la que parece llegar de última es la que más reviste complejidad, ya que también se podría considerar que ésta permanece latente, espera el momento adecuado para emerger como producto de una detonación de las otras dos líneas, pensándolo de este modo, la *línea de segmentación flexible* estaría atrapada en medio de ambas, esperando inclinarse de un lado o del otro. Así, la *línea de fuga* parece obtener un lugar especial, se convierte de algún modo en llamativa y necesaria para la esencia de la novela corta.

---

<sup>13</sup>Ibíd., p. 208

Con lo anterior, se logra advertir que el tercer problema estaría relacionado con *la mutua inmanencia de las líneas*, esto, debido a que no resulta fácil identificar el punto exacto donde termina una y empieza otra, se entrelazan y cada una ejerce su influencia en las demás, la primera no desea desaparecer, la segunda no deja de crear pequeñas fugas que a su vez no cesan de reconstruir los segmentos de los que intentan escapar, pero esta vez a una escala menor; la tercera siempre se encuentra a la espera de poder prolongarse para trazar la huida, pero también corre el riesgo de rebotar en ese intento y caer de nuevo en la rigidez de la primera línea. En este punto se halla el cuarto y último problema: los peligros ocultos de cada línea, la de *segmentaridad dura o molar*, no esconde más peligro que su propia rigidez; la de *segmentación flexible o molecular* puede ser peligrosa para una u otra línea, dependiendo cuál sea el lado del que se incline; la última, la *línea de fuga*, la más difícil de trazar, es un peligro en sí misma, pues aunque pueda revotar en su intento por extenderse, también es capaz de lo contrario, de prolongarse extensamente y generar una ruptura, el inicio de un viaje sin regreso donde todo lo que alguna vez pudo importar ya se ha diluido.

Ya con el fin de concluir este recorrido por los aspectos de orden teórico que encierra la novela corta, cabe apuntar que la preocupación por esclarecer muchos de los puntos aquí tocados surge del interés por identificar argumentos sólidos que permitan determinar aquella naturaleza oculta, y tal vez similar, que se encuentra inmersa en los diferentes relatos que pueden ser considerados parte de este género literario. Debido a ello, en el siguiente capítulo se intentará extraer de un relato corto, a saber, *La Última Niebla* de María Luisa Bombal, toda la información necesaria que contribuya a determinar si ésta es en realidad una novela corta, según la perspectiva expuesta aquí, para esto se utilizarán las diferentes nociones rescatadas a lo largo de este capítulo y algunas que irán apareciendo conforme avance el texto.

## 2. LA ÚLTIMA NIEBLA: UNA NOVELA CORTA

La primera obra publicada por la escritora chilena María Luisa Bombal, en 1935: *La Última Niebla*, frecuentemente es asociada, en el mundo de la crítica literaria, dentro de un período caracterizado por grandes cambios en la sensibilidad y la forma de escribir en Chile; la renovación, tanto estilística como temática que destacados críticos como Amado Alonso<sup>14</sup> y Cedomil Goic<sup>15</sup> concuerdan en atribuir a Bombal, en este relato, rescata la revolución narrativa de la que por aquella época la autora, junto con otros escritores, estaban iniciando; cuestión que, a la par, propiciaría la creación de una nueva etapa para la literatura en ese país. El cambio, señalan los mencionados autores, respondió a la superación de la corriente naturalista, impulsado por la influencia de las nuevas tendencias modernas. De este modo, el naturalismo se acercaba a su fin dando paso a una transición, que según Goic<sup>16</sup>, Bombal deja ver con gran nitidez, ya que, precisamente, para esas fechas, inicia propiamente el periodo de la literatura contemporánea, produciendo un notorio cambio en la estructura de lo que hasta ahora se había conocido con el nombre de novela en Chile.

Dicho lo anterior, afirmar que *La Última Niebla* es una novela supone corroborar la postura tradicionalista\* que encasilla a esta obra como uno de los dos relatos de mayor extensión escritos por María Luisa Bombal, que no son catalogados dentro del género del cuento. Sin embargo, sostener que es una novela corta sugiere

---

<sup>14</sup> Véase, ALONSO, Amado. *Aparición de una novelista*, Prólogo a la segunda edición de *La Última Niebla*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento. 1941. Pág. 7- 29.

<sup>15</sup> Véase, GOIC, Cedomil. *La última niebla: consideraciones en torno a la estructura de la novela contemporánea*. En: *Anales de la Universidad de Chile*. Septiembre - Diciembre de 1963. No. 128. Pág. 59-83.

<sup>16</sup> *Ibíd.*, p. 61.

\*Aquí me refiero a los autores anteriormente citados como también a la profesora Lucía Guerra Cunningham, compiladora del libro: *María Luisa Bombal. Obras completas*.

entrar en conflicto con estas importantes referencias del ámbito literario, que apelan, en su mayoría, a la extensión y a la estructura de dicha narración con el fin de circunscribirla al género novelístico o cuentístico, sin detenerse a observar otros aspectos que dejan a la vista mínimos detalles, capaces de hacer percibir, a quien lee, la esencia propia de cada relato; por ello, el propósito del presente capítulo será exponer algunos elementos, provenientes de la propuesta filosófica de Gilles Deleuze y Félix Guattari, que permitan postular una visión alterna a la que la crítica literaria ha señalado y ha convertido en la postura imperante, así, se partirá de la premisa de que *La Última Niebla* es una novela corta.

Veamos: justo en el instante en que la niebla cubre por completo la última escena de la narración de Bombal, se experimenta la presencia de una sensación que solo una pregunta puede expresar: ¿Qué pasó?, la incertidumbre por llegar a contestar este interrogante dota al relato de un cierto toque de misterio que incita, una y otra vez, a la lectura de sus páginas, su singular narrativa logra atrapar al lector con la promesa de ponerlo en aprietos conforme avanza la historia, tal vez no se llegue a salir nunca de aquel aprieto, pero lo que sí es seguro, es que es necesario prestar mucha atención mientras se es conducido, de inicio a fin, por los singulares caminos de esta novela corta.

*La Última Niebla*, desde el principio, suscita en el lector una sensación de cambio, la atmósfera de extrañeza, que ya en la primera imagen la narradora sugiere, es la de un estado de alteración de los elementos: “El vendaval de la noche anterior había remojado las tejas de la vieja casa de campo. Cuando llegamos, la lluvia goteaba en todos los cuartos”<sup>17</sup>. Con esta oración-imagen, de entrada, se alcanza a comprender lo que ha sucedido antes de que el lector sea invitado: la muerte de la esposa amada, un matrimonio por necesidad y la repentina unión de dos caminos que con el tiempo tendían a alejarse, configuran el surgimiento de un nuevo mundo, tanto para la narradora-protagonista como para su primo y esposo,

---

<sup>17</sup>BOMBAL, María Luisa. Obras completas. Comp. Lucía Guerra Cunningham. Santiago de Chile: Andrés Bello. 2000. p. 55.

Daniel. Tras esta primera escena, el relato avanza vertiginosamente; para la segunda página, la situación en la que gira el presente, y tal vez el futuro, de los personajes, ya se empieza a intuir:

— ¿Qué te pasa? —le pregunto.

—Te miro —me contesta—. Te miro y pienso que te conozco demasiado. (...)

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. (...)

Comemos sin hablar.

— ¿Te aburres? —interroga de improviso mi marido.

—Estoy extenuada —contesto.

Apoyados los codos en la mesa, me mira fijamente largo rato y vuelve a interrogarme:

— ¿Para qué nos casamos?

—Por casarnos —respondo.

Daniel deja escapar una pequeña risa.

— ¿Sabes que has tenido una gran suerte al casarte conmigo?

—Sí, lo sé —replico, cayéndome de sueño.

— ¿Te hubiera gustado ser una solterona arrugada, que teje para los pobres de la hacienda? Me encojo de hombros.

—Ese es el porvenir que aguarda a tus hermanas...

Permanezco muda. No me hacen ya el menor efecto las frases cáusticas con que me turbaba no hace aún quince días.

Una nueva y violenta racha de lluvia se descarga contra los vidrios. Allá, en el fondo del parque, oigo acercarse y alejarse el incesante ladrido de los perros. Daniel se levanta y toma la lámpara. Echa a andar. Mientras lo sigo, arrebuja en la vieja manta de vicuña, que me echara compasivamente sobre los hombros la buena mujer que nos sirviera una comida improvisada, compruebo con sorpresa que sus sarcasmos no hacen sino revolverse contra él mismo. Está lívido y parece sufrir.

Al entrar en el dormitorio, suelta la lámpara y vuelve rápidamente la cabeza, a la par que una especie de ronquido que no alcanza a reprimir le desgarran la garganta. Le miro extrañada. Tardo un segundo en comprender que está llorando. Me aparto de él, tratando de persuadirme de que la actitud más discreta está en fingir una absoluta ignorancia de su dolor. Pero en mi fuero interno algo me dice que ésta es también la actitud más cómoda. Y entonces, más que el llanto de mi marido, me molesta la idea de mi propio egoísmo. Lo dejo pasar al cuarto contiguo sin esbozar un gesto hacia él, sin balbucir una palabra de consuelo. Me desvisto, me acuesto y, sin saber cómo, me deslizo instantáneamente en el sueño<sup>18</sup>.

El escenario que aquí se refiere, de algún modo, imprime enormes ecos al resto de la narración, puesto que la brecha que se abre, desde el inicio, entre ambos

---

<sup>18</sup>Ibíd., Pp. 56 – 57.

personajes, no llegará nunca a reducirse; la unión de dos personas que se conocen tan íntimamente, que devienen incapaces de amar, con aquel amor propio de la eroticidad, solo encuentra su fuerza y su razón de ser en la tradición, una tradición basada en lo que es correcto y no en lo que realmente se desea.

Llegado a este punto, no se espera que algo pase, la tónica en que se va narrando lo confirma; el relato, casi exento de un tiempo fácilmente medible no insinúa siquiera la presencia de un enigma que se tenga que descubrir, ni mucho menos la llegada de un evento que se deba esperar. A lo sumo, se logra entrever algo oculto que adquiere la forma de un secreto que se empieza a gestar en la protagonista, casi sin que ella misma se percate de ello. No obstante, aquel secreto no guarda dentro de sí una materia que le pertenezca o un objeto que le corresponda, más bien, como lo señalan Deleuze y Guattari<sup>19</sup> este secreto es pura forma y en este caso, se manifiesta por medio de la niebla, dicho de otro modo, la niebla, en esta novela corta, se convierte en el vehículo por medio del cual la forma del secreto se mantendrá inasequible y oculta.

Así pues, la niebla hace su primera aparición, como si ocultara y a la vez develara algo, llega de improvisto y atrapa a la protagonista, quien huye agitadamente dejando tras de sí la imagen de la muerte y su profundo silencio, encarnada en una joven muchacha aprisionada en su ataúd; “Atravieso casi corriendo el jardín, abro la verja. Pero, afuera, una sutil neblina ha diluido el paisaje y el silencio es aún más inmenso”<sup>20</sup>. Y como si se intentara negar lo secreto, que inminentemente la niebla trae consigo, la protagonista se sobresalta:

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

¡Yo existo, yo existo —digo en voz alta— y soy bella y feliz! Sí, ¡feliz!; la felicidad no es más que tener un cuerpo joven y esbelto y ágil<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup>DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. 1874. TRES NOVELAS CORTAS, O ¿QUÉ HA PASADO? Op. cit., p. 198.

<sup>20</sup>BOMBAL, María Luisa. Obras completas. Op. cit., p.59.

<sup>21</sup> Ibíd.

Es en este momento, donde por primera vez, la protagonista siente la presencia de aquel secreto que aunque no conoce, presiente y busca: “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”<sup>22</sup>. Pero la niebla se disipa, y con esto, las labores cotidianas hacen su aparición; el hermano de Daniel: Felipe, su esposa y un amigo, han llegado de visita, es necesario acudir a su recibimiento.

Entro al salón por la puerta que abre sobre el macizo de rododendros. En la penumbra, dos sombras se apartan bruscamente una de otra, con tan poca destreza, que la cabellera medio desatada de Regina queda prendida a los botones de la chaqueta de un desconocido. Sobrecogida, los miro. La mujer de Felipe opone a mi mirada otra mirada llena de cólera. Él, un muchacho alto y muy moreno, se inclina, con mucha calma desenmaraña las guedejas negras, y aparta de su pecho la cabeza de su amante<sup>23</sup>.

Aquí, según el orden en que la protagonista va narrando, puede observarse un elemento muy especial, antes ya mencionado: “la novela corta pone en escena *posturas* del cuerpo y del espíritu que son como pliegues o envolturas”<sup>24</sup>. Estas posturas tienen que ver tanto con el elemento del secreto como con el relato en general; cuerpos sorprendidos en situaciones inapropiadas, cuerpos inertes, cuerpos trazando una huida, cuerpos que imitan, cuerpos diluidos por la niebla, pero presentidos dentro de algún lugar de la misma; todos esconden algo, y tal vez sin saberlo, un mismo secreto.

Con lo anterior, se torna relevante resaltar, que como afirman Deleuze y Guattari, las llamadas *posturas del cuerpo* encierran el contenido de la novela corta; por ello, a partir de aquí, se intentarán recoger las escenas que, en *La Última Niebla*, se pueden considerar como una alusión explícita a este elemento indispensable en el encadenamiento de la novela corta.

---

<sup>22</sup> Ibíd.

<sup>23</sup> Ibíd., p. 60.

<sup>24</sup> DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. 1874. TRES NOVELAS CORTAS, O ¿QUÉ HA PASADO? Op. cit., p. 198.

Para continuar con la linealidad de la narración, se encuentra a la protagonista avanzando hacia el gran salón, donde Regina toca de memoria en el piano, para Felipe y Daniel, quienes apenas la escuchan. Ésta, conforme se percata de su presencia, deja a la vista una curiosa *postura del cuerpo*:

El piano calla bruscamente. Regina se pone de pie, cruza con lentitud el salón, se allega a mí casi hasta tocarme. Tengo muy cerca de mi cara su cara pálida, de una palidez que no es en ella falta de color, sino intensidad de vida, como si estuviera siempre viviendo una hora de violencia interior.

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<sup>25</sup>.

En medio de esta circunstancia, la protagonista pone en evidencia dos de las posturas, que en ella se tornan bastante recurrentes, la primera es la huida a el exterior; la segunda, es el erotismo y la sexualidad con la que dota al cuerpo femenino frente a la posición tradicional, para la época, en la que el cuerpo masculino se erige como dominante y poseedor de las pasiones que deben ser descargadas en una mujer. Así, en escenas como la del estanque:

Me acomete una extraña languidez. Cierro los ojos y me abandono contra un árbol. ¡Oh, echar los brazos alrededor de un cuerpo ardiente y rodar con él, enlazada, por una pendiente sin fin...! Me siento desfallecer y en vano sacudo la cabeza para disipar el sopor que se apodera de mí.

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

No me sabía tan blanca y tan hermosa. El agua alarga mis formas, que toman proporciones irreales. Nunca me atreví antes a mirar mis senos; ahora los miro. Pequeños y redondos, parecen diminutas corolas suspendidas sobre el agua<sup>26</sup>.

Se logra observar una marcada predilección, del cuerpo femenino, por los espacios abiertos que evocan a la naturaleza como elemento con el que se guarda una complicidad, al igual que con la niebla\*, que a cada instante atraviesa el relato para recordar el secreto que se encuentra en la base de lo que acontece:

---

<sup>25</sup> BOMBAL, María Luisa. Obras completas. Op. cit., p.61.

<sup>26</sup> *Ibíd.*, p. 62.

\*Es importante señalar que el campo léxico relacionado con la niebla parte de expresiones que aluden a una cantidad mínima de este elemento: Neblina, vaho, vapor; hasta llegar a su máxima expresión, refiriéndose a ella como: Niebla o bruma.

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 rendijas de las puertas y ventanas, se infiltraba lentamente en la casa, en mi cuarto, y esfumaba el color de las paredes, los contornos de los muebles, y se entrelazaba a mis cabellos, y se me adhería al cuerpo y lo deshacía todo, todo... Sólo, en medio del desastre, quedaba intacto el rostro de Regina, con su mirada de fuego y sus labios llenos de secretos<sup>27</sup>.

Hacia este punto de la narración, varios de los elementos mencionados se conjugan con el fin de que el lector asista, quizá, al momento más crucial para la vida de la anónima narradora. Un día, no se sabe cuánto tiempo después de la visita de Felipe y Regina, Daniel y la protagonista llegan a la ciudad, que por aquella época se encontraba sumergida en una enorme cortina de niebla, que parecía inmovilizarlo todo. Asisten a la cena que prepara la madre de Daniel, comen, beben vino y acuerdan que la mujer irá a pasar un tiempo a la casa de campo. Avanzada la noche, se disponen a dormir, pero con la media noche llega un sobresalto que impide a la narradora volver a conciliar el sueño; se levanta, siente que se ahoga, abre la ventana, y entonces, como la atmósfera no cambia, decide salir, pide permiso a Daniel, éste asiente. Se viste, toma su sombrero de paja y es así como echa andar a tientas por calles desconocidas e inundadas de una espesa niebla.

Mientras avanza sin rumbo, un extraño sentimiento de desasosiego se apodera de ella, un futuro repleto de rutina la atormenta, teme llegar a la vejez sin haber tenido, aunque sea una vez, el derecho de amar, de desear, de vivir intensamente. Entonces, en medio de la bruma alcanza a divisar una pequeña plaza, donde, por fin, se sienta en una banca. En aquel momento, se percata de que un hombre la observa, se acerca lentamente y es ahí donde comprende que lo estaba esperando, y que lo seguiría hasta el fin del mundo si era necesario. Enseguida, el hombre la conduce por calles solitarias, la obliga a detenerse en una casa donde la oscuridad es absoluta y de esa manera, la invita a pasar a una habitación que de pronto se ilumina. “La noche y la neblina pueden aletear en vano contra los

---

<sup>27</sup>Ibíd., p. 64.

vidrios de la ventana; no conseguirán infiltrar en este cuarto un solo átomo de muerte”<sup>28</sup>. Esta noche inicia el viaje sin regreso al mundo de la agitada incertidumbre.

En este punto, surge, nuevamente, el motivo de la postura erótica del cuerpo femenino, pues, en esta historia, es la voz de la mujer la que tiene aspecto sexual, la que siente el placer y posee en lugar de ser poseída:

(...) Una secreta aprensión me estremece cuando mis ropas refrenan la impaciencia de sus dedos. Ardo en deseos de que me descubra cuanto antes su mirada. La belleza de mi cuerpo ansia, por fin, su parte de homenaje. Una vez desnuda, permanezco sentada al borde de la cama. Él se aparta y me contempla. Bajo su atenta mirada, echo la cabeza hacia atrás y este ademán me llena de íntimo bienestar. Anudo mis brazos tras la nuca, trenzo y destrenzo las piernas y cada gesto me trae consigo un placer intenso y completo, como si, por fin, tuvieran una razón de ser mis brazos y mi cuello y mis piernas. ¡Aunque este goce fuera la única finalidad del amor, me sentiría ya bien recompensada!<sup>29</sup>

Y ahora, una nueva huida, emprendida por la protagonista, ella es quien traza la línea del abandono del amante, aunque jamás del olvido, pasan los años, no se sabe con certeza cuántos, pero el recuerdo sigue igual de vigente a los sucesos de aquella noche. La materia del secreto empieza a perder su interés, como si aquella experiencia se tornase cotidiana y deviniese costumbre; en términos deleuzianos, como si la fuga deviniera territorio. La niebla, que lo dota de su forma sigue intacta apareciendo y desapareciendo conforme el secreto permanece inasequible para todos.

Pasados muchos años, cuando los recuerdos se tornan un poco nublados, es donde la pregunta por el qué pasó empieza a emerger, cobrando vital importancia para el relato, la incertidumbre hace su aparición, y como si tratara de vengarse por el placer que estremeció al cuerpo, se introduce la duda en el pensamiento. Preguntas y preguntas atormentan a la protagonista, solo hay una prueba de que aquella noche fue verdadera, y esto la impacienta:

---

<sup>28</sup> *Ibíd.*, p. 67.

<sup>29</sup> *Ibíd.*, p. 68.

Busco mi sombrero de paja y no lo hallo. Lo busco primero con calma, luego, con fiebre... porque tengo miedo de hallarlo. Una gran esperanza ha nacido en mí. Suspiro, aliviada, ante la inutilidad de mis esfuerzos. Ya no hay duda posible. Lo olvidé una noche en casa de un desconocido. (...) Además de un abrazo, como a todos los amantes, algo nos une para siempre. Algo material, concreto, indestructible: mi sombrero de paja<sup>30</sup>.

No solo aquella prueba convence, tanto a la narradora como al lector, de la indiscutible existencia del misterioso amante, sino que acercándose al décimo aniversario del matrimonio de los primos, llega la visita inesperada de aquel hombre, que sentado dentro de un suntuoso carruaje camuflado por la densa niebla, echa una mirada al lago donde la protagonista se está bañando; ésta, rápidamente, reconoce aquellos ojos que el tiempo no ha podido borrar y conforme se aleja intenta llamarlo, pero no conoce su nombre, tampoco su voz. Gira la mirada angustiada para confirmar si aquello que acaba de pasar ha sido real, y he ahí que se encuentra con la presencia de Andrés, un pequeño trabajador de la hacienda, quien corrobora lo visto por sus ojos:

Apretando los brazos contra mi pecho desnudo, le grité, frenética:  
— ¿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<sup>31</sup>.

Con esta confirmación no queda duda, ni para la protagonista, ni para el lector que ha visto esta historia a través de sus ojos, de la veracidad de los acontecimientos. El secreto, en este punto ha dejado de importar totalmente, fue algo oculto desde el inicio y con el tiempo devino misterioso, inalcanzable. Ella, en medio de su huida, de su traición, supo tratar su secreto de una manera diferente, aquí, se puede mencionar a Deleuze y a Guattari cuando señalan:

“Y, sin embargo, es curioso como una mujer puede ser secreta sin ocultar nada, a fuerza de transparencia, de inocencia y de velocidad. El agenciamiento complejo del secreto es el amor cortés, es propiamente femenino y actúa con la mayor

---

<sup>30</sup>Ibíd., p. 73.

<sup>31</sup> Ibíd., p. 75.

transparencia. (...) Los hombres adoptan una actitud grave, caballeros del secreto, (...) pero acaban por decirlo todo y no era nada. Por el contrario hay mujeres que lo dicen todo, incluso hablan con espantoso tecnicismo, sin embargo al final uno no sabe más que al principio lo que habrán ocultado todo por celeridad, transparencia. No tienen secreto, puesto que ellas mismas han devenido secreto”<sup>32</sup>.

Con todo esto, al final se piensa: *¿Qué ha pasado?* Ya nada puede decirse con certeza, Daniel, se ha encargado de instaurar una enorme duda, una incertidumbre tan extendida como la niebla que todo lo atrapa y lo confunde. Los hechos, que tan fielmente la narradora ha referido, ahora, se tornan nebulosos, aunque ella se empeñe en reafirmarlos, no lo consigue. Sin embargo, existe un testigo, una persona, aparte de ella, que también ha visto al misterioso amante, ¡Andrés!:

— ¿Dónde está Andrés? —pregunto a sus padres, que están sentados frente al pabellón en que viven.

—De mañanita salí a limpiar el estanque —me contestan.

—No lo divisé por allá —grito nerviosa—. ¡Necesito verlo pronto, pronto!

¿Dónde está Andrés? Lo llaman, lo buscan en el jardín, en el parque, en los bosques.

—Habrá ido al pueblo sin avisar. Que la señora no se impacienta. Volverá luego, el muy haragán...

Espero, espero el día entero. Andrés no vuelve del pueblo. A la mañana siguiente encuentran su chaqueta de brin sobre una balsa que flota a la deriva en el estanque.

—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!

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.

Ante su padre que se postró sin un gemido, yo me atreví a tocarlo y a llamarlo<sup>33</sup>.

Con tan revelador acontecimiento, parece que la oportunidad de encontrar alguna certeza se pierde cada vez más, la protagonista lo sabe, pero se niega a olvidar, se niega a pensar que lo ocurrido no existió, tiene que encontrar una prueba que

---

<sup>32</sup>DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. 1730. DEVENIR-INTENSO, DEVENIR-ANIMAL, DEVENIR-IMPERCEPTIBLE...En: Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia. Trad. José Vásquez Pérez. Valencia- España: Pre-textos, 1988. p. 290.

<sup>33</sup>BOMBAL, María Luisa. Obras completas. Op. cit., p.83

la siga anclando a la vida. Con esto, se presenta la oportunidad perfecta, esta vez, por cuenta de una mala noticia que los atrae a la ciudad: Regina ha intentado suicidarse tras la ruptura con su amante, tal vez sobreviva, pero ella parece no querer luchar. Tras presenciar aquella escena, la narradora, emprende de nuevo el recorrido que muchos años antes había realizado, pero la niebla no la ayuda demasiado:

(...)En medio de la neblina, que lo inmaterializa todo, el ruido sordo de mis pasos que me daba primero cierta seguridad empieza ahora a molestarme y a angustiarme. Sufro la impresión de que alguien viene siguiéndome, implacable, con una orden secreta.

Busco una casa de persianas cerradas, de rejas enmohecidas. ¡Esta neblina! ¡Si una ráfaga de viento hubiera podido descorrerla, como un velo, tan sólo esta tarde, ya habría encontrado, tras dos árboles retorcidos y secos, la fachada que busco desde hace más de dos horas! Recuerdo que se encuentra en una calle estrecha y en pendiente, entre cuyas baldosas desperejadas crece el musgo. Recuerdo, también, que se halla muy cerca de la plazoleta donde el desconocido me tomó de la mano...

Pero esa misma plazoleta tampoco la encuentro. Creo haber hecho el recorrido exacto que emprendí, hace años, y, sin embargo, doy vueltas y vueltas sin resultado alguno. La niebla, con su barrera de humo, prohíbe toda visión directa de los seres y de las cosas, incita a aislarse dentro de sí mismo. Se me figura estar corriendo por calles vacías<sup>34</sup>.

No se alcanza a distinguir nada, nada parece ser real, hasta que, tras caminar a la deriva la pequeña plaza se vuelve a divisar, con una cierta desesperación la protagonista busca hasta que halla la casa, la misma casa en la que muchos años antes había pasado la noche que le dio un sentido a su vida, llama a la puerta y un sirviente la invita a pasar. No obstante, esta no es la casa que recuerda, ni la escalera ni los muebles, ni el cuarto iluminado y dispuesto para ella y su amante, en lugar de él, encuentra un estudio repleto de libros y mapas, una extraña sensación de intranquilidad vuelve a invadirla:

Al pie de la escalera, el criado me espera, respetuoso.

—La señora no está.

— ¿Y su marido? —pregunto, de súbito.

Una voz glacial me contesta:

— ¿El señor? Falleció hace más de quince años.

---

<sup>34</sup> *Ibíd.*, p. 89-90.

— ¡Cómo!  
—Era ciego. Resbaló en la escalera. Lo encontramos muerto...  
Me voy, huyo<sup>35</sup>.

La narradora, vuelve a asumir su postura de huida, se precipita rápidamente a salir del sitio, pero como si no se sintiera convencida sigue caminando a la deriva.

Ya llegando al final del relato, se encuentra la protagonista de regreso en el hospital, tiene una mezcla extraña de sensaciones, tiene fiebre, odio, angustia, ha sufrido una ruptura; desea sumergirse en aquella especie de inconciencia, que cree, poseen los suicidas antes de arrojar a los brazos de la muerte. Cierra los ojos, camina hacia la carretera. Cuando de pronto, en ese mismo instante, una mano la toma fuertemente por el brazo y la obliga a incorporarse de nuevo; es la mano de Daniel, que sin dar importancia a la sorpresiva postura en que la encuentra, la invita a seguir con su monótona existencia: “Daniel me toma del brazo y echa a andar con la mayor naturalidad. Parece no haber dado ninguna importancia al incidente. Recuerdo la noche de nuestra boda... A su vez, él finge, ahora, una absoluta ignorancia de mi dolor. Tal vez sea mejor, pienso, y lo sigo”<sup>36</sup>. Pero ésta no es, por completo, una vuelta al mundo del que deseaba huir, pues la niebla ya ha hecho su labor, ha develado y ocultado lo imperceptible, haciéndolo cada vez más inalcanzable, ha molecularizado el secreto, inmovilizando todo alrededor. Ha fundido a la protagonista con su misterio. Y sin embargo, el lector que presencié, de inicio a fin y en carne propia el relato de esta anónima mujer no puede encontrar respuesta a la pregunta: ¿Qué pasó? Sería, casi arbitrario atribuírsela incluso aunque su respuesta fuera: *nada ha pasado*.

Hasta aquí, se puede decir que la labor de exaltar, en *La Última Niebla*, los tres elementos teóricos, que Gilles Deleuze y Félix Guattari postulan como la forma en que se encuentra entrelazada la novela corta: “¿Qué ha pasado? (modalidad o

---

<sup>35</sup>Ibíd., p. 91-92.

<sup>36</sup>Ibíd., Pp. 94 - 95.

expresión), Secreto (forma), Postura del cuerpo (contenido)<sup>37</sup>, ha sido finalizada. Así pues, sólo quedan por agregar dos cosas, a modo de conclusión: por un lado, la presente novela corta tiene una forma muy particular de tratar los tres elementos anteriormente mencionados. Es de observar, el especial cuidado con el que se trata al aspecto de lo secreto, pues, por medio de la utilización de la niebla, casi como un símbolo que llama a lo oculto, la autora, cumple su labor de develar, de ocultar y al final de dejar en eterna incertidumbre la pregunta por el qué pasó, haciendo que el relato se sumerja cada vez más en la indeterminación; de este modo, aparece la presencia del tiempo, como una forma inquietante de dejar en suspenso las tres dimensiones tradicionales, para remitir los acontecimientos a un presente que fácilmente se confunde con el pasado. *Las posturas del cuerpo*, no quedan exentas del misterio que imprime Bombal a las diferentes formas en que el cuerpo de la protagonista presencia y a la vez es sorprendido por un secreto que parece escabullirse. Por último, la pregunta por el que pasó es la que termina siendo la esencia del relato, no es hasta el final que esta inquietud comienza emerger lentamente, trayendo consigo la incertidumbre, desdibuja las formas que la narradora lentamente fue trazando y para dar una magnífica despedida, suspende al relato en una nebulosa incierta que parece construir un camino a lo indeterminado.

Por otro lado, la particularidad con la que las líneas de este relato se encuentran trazadas, para configurar un mapa único de la novela corta, las hace merecedoras de un estudio más detallado del que se podría hacer en este capítulo que ya llega a su fin. Por ello, a continuación se procederá a extraer, de *La Última Niebla* todos los aspectos de orden teórico relacionados con las tres líneas que entretejen las fibras de las novelas cortas, convirtiéndolas en piezas únicas y a la vez reveladoras.

---

<sup>37</sup>DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. 1874. TRES NOVELAS CORTAS, O ¿QUÉ HA PASADO? Op. cit., p. 199.

### 3. BREVE CARTOGRAFÍA DE LA ÚLTIMA NIEBLA SEGÚN SU FILIACIÓN TIPOLOGICA.

Como ya se ha hecho notar en el primer capítulo del presente texto, la novela corta, tal como la conciben Deleuze y Guattari, lejos se encuentra de ser un género híbrido entre el cuento y la novela; en realidad, debe ser vista como un género literario, con una organización y una esencia propia; para corroborar esto, solo basta con echar un vistazo a su particular composición y encontrarse con esa esencia que la caracteriza, la pregunta por el *qué pasó*: su forma única de jugar con todos los elementos que confluyen en el transcurrir de la narración, para proporcionar una experiencia de lectura sumamente distinta, si se compara con la forma en que se presentan relatos de otros géneros. Sin embargo, no sería del todo correcto atribuir sólo a este elemento la ardua tarea de dotar de vida a la novela corta, sino que es necesario hacer hincapié en lo que se denomina una cartografía, que, por medio de líneas que fluyen y confluyen a lo largo de la narración, deja observar un amplio despliegue de posibilidades, donde las mezclas, las combinaciones y, sin duda, las fuertes divisiones que emanan de las líneas, permiten pensar que cada novela corta construye su propio mapa, totalmente distinto, pero siempre con algo en común, la esencia del género.

Dicho lo anterior, no parecería tan descabellada la idea de asemejar esta singular característica de la novela corta a cierto aspecto encontrado en el concepto de *rizoma*, descrito por los autores en su primera meseta<sup>38</sup>, esto es, en el sentido de que la novela corta, al igual que el rizoma, permite la aparición de pequeños brotes que se escapan a las grandes estructuras de tipo arborescente, propiciando la creación de mapas únicos y diversos y no de calcos, reproducciones exactas

---

<sup>38</sup>DELEUZE, Gilles y GUATTARI, INTRODUCCIÓN: RIZOMA. En: Mil Mesetas. Capitalismo y Esquizofrenia. Trad. José Vásquez Pérez. Valencia- España: Pre-textos, 1988. Pp. 09 – 32.

que responden a un modelo enraizado en la repetición al infinito de una lógica jerarquizadora, basada en los parámetros de un pensamiento homogeneizador; los mapas, por su parte, no reproducen nada, se oponen a los calcos, precisamente, por el hecho de trazar sus propias líneas con el fin de ir construyéndose, a sí mismo, de una manera más libre y alejada de lo establecido, esto es, de forma rizomática: con múltiples entradas, diferentes posibilidades de inicio o final; con diversas líneas que lo atraviesan, lo configuran, se extienden, se obstruyen y lo impregnan de devenir.

Para precisar la cuestión, hace falta señalar que el objetivo principal del presente capítulo no se encuentra dirigido a hacer encajar a la perfección la cartografía de *La Última Niebla* con alguna de las formas que Gilles Deleuze y Félix Guattari proponen como tipología de la novela corta, sino que, lo que se pretende es reafirmar la conclusión a la que se ha llegado en el capítulo anterior, a saber, que la obra literaria en cuestión es, efectivamente, una novela corta vista desde la propuesta filosófica de estos autores franceses. Para ello, se realizará un desglose, de orden teórico, en el que se observarán una a una las líneas por las cuales dicha novela corta se encuentra compuesta; esto, con el fin de ir construyendo la imagen de los trazos que conformarán el mapa que finalmente servirá de recurso para establecer la filiación tipológica del relato de Bombal.

Llegado este punto cabe recordar que, como cada novela corta constituye un mapa único y distinto, donde no se pueden premeditar los movimientos de sus líneas, del mismo modo en que el rizoma no puede controlar la dirección del crecimiento de sus brotes, no se debe esperar una total concordancia entre la cartografía de esta novela corta y uno de los tres modelos descritos en el primer capítulo, esto sería dar preponderancia a las grandes estructuras que reproducen calcos y ciertamente la novela corta, tal como se concibe en este texto, se encuentra empapada de singularidad; por esta razón, el factor que definirá la filiación tipológica de *La Última Niebla* tendrá que inferirse después de haber pasado por la extracción de los componentes teóricos que se iniciará continuación.

### 3.1 LÍNEA DE SEGMENTARIDAD DURA O MOLAR

Anteriormente se había mencionado que *La Última Niebla* surge del caos, con esto se ha querido señalar que la imagen inicial de la obra sugiere la molecularización de una línea que desde el comienzo ya puede inferirse, *la línea de segmentaridad dura o molar*, encarnada en la rígida tradición sobre la cual se encuentra edificada la vida y la realidad de los protagonistas; la viudez, la pobreza, la soledad, el matrimonio, el incesto, la amargura, la infidelidad y el suicidio sólo constituyen pequeños segmentos de la endurecida recta que atraviesa toda la narración. Durante el transcurrir del relato la protagonista intenta, en muchas ocasiones, darse a la fuga de la brusca realidad que le impone la línea molar, pero es de la mano de Daniel\*, quien parece ser el principio de realidad, que esta línea vuelve a aparecer para recordar, continuamente, la importancia de lo que es correcto ante los ojos de la sociedad, de lo que es verdadero y lógico según las estructuras del pensamiento racional.

De este modo, la primera línea identificada en *La Última Niebla* corresponde, en cierto sentido, a la columna vertebral de la narración, es ella la que permite que las demás líneas empiecen a emerger gracias a su excesiva dureza y rigidez, todo aquí debe seguir los designios de la tradición, donde el rol femenino se encuentra supeditado a los mandatos de la cultura occidental: casarse para ser feliz, tener una casa, hijos, un futuro previamente planeado y una existencia que no conlleva devenir. Territorios sumamente demarcados, consensuados y aprobados por los grandes estamentos sociales, para los cuales echar raíces es crear la estabilidad que se necesita, como lo menciona la protagonista cuando Daniel le muestra la necesidad de retornar a la línea dura: “Lo sigo para llevar a cabo una infinidad de pequeños menesteres; para cumplir con una infinidad de frivolidades amenas;

---

\* Aquí, vale recordar que Daniel sí se adhiere a las imposiciones de clase, obedece a los mandatos tradicionales que son impuestos por grandes estamentos sociales como la familia y la sociedad. Además, se siente perturbado cuando cae en el vacío de normas.

para llorar por costumbre y sonreír por deber. Lo sigo para vivir correctamente, para morir correctamente, algún día”<sup>39</sup>.

### 3.2 LÍNEA DE SEGMENTACIÓN FLEXIBLE O MOLECULAR

La segunda línea que se identifica en *La Última Niebla*, en cierta medida, puede verse como un brote propiciado por la tensión que emana de la línea dura, pues, en este relato, *la línea de segmentación flexible o molecular* muestra sus primeras apariciones ya en el momento en que se presenta a la protagonista, su llegada trae consigo una cierta sensación de inconformidad que permite pensar en la existencia de una desterritorialización, casi forzada, a la que, previamente, se ha visto sometida esta mujer y a la cual hasta ahora parece estar acoplándose. Así pues, esta novela corta parte de la molecularización, las pequeñas fugas se comienzan a hacer visibles desde el momento en que la protagonista se sumerge en largas ensoñaciones, particularmente cuando se siente agotada, deseosa y, en ocasiones, aburrida de la monótona compañía de su esposo, un ejemplo claro, se puede notar en la siguiente cita:

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. Bruscamente, despuntan como dos estrellas y yo permanezco entonces largo rato sumida en esa luz. Nunca como en esos momentos recuerdo con tanta nitidez la expresión de su mirada<sup>40</sup>.

Esta línea flexible, ya no posee segmentos bien delimitados, aparece y desaparece conforme la anónima mujer es empujada, hacia un lado, por su deseo de desterritorialización, a los brazos de su amante o hacia el otro, guiada de la

---

<sup>39</sup>BOMBAL, María Luisa. Obras completas. Op. cit., p.95.

<sup>40</sup>Ibíd., p. 72.

mano de su esposo a su realidad avasallante y endurecida. Este continuo movimiento se puede encontrar en gran parte de la obra y uno de aquellos momentos en los que más se hace visible es el siguiente:

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. Los oigo aproximarse lentamente, los oigo apretar el musgo, remover las hojas secas, quebrar las ramas que le entorpecen el camino. Son los pasos de mi amante. Es la hora en que él viene a mí. Cruje la tranquera. Oigo la cabalgata enloquecida de los perros y oigo, distintamente, el murmullo que los aquieta.

Reina nuevamente el silencio y no percibo nada más.

Pero tengo la certidumbre de que mi amigo se arrima bajo mi ventana y permanece allí, velando mi sueño, hasta el amanecer.

Una vez suspiró despacito y yo no corrí a sus brazos porque aún no me ha llamado.

Ignoro por qué huye sin haberme llamado.

De vuelta del pueblo, Andrés me informa, displicentemente, de que un día vio alejarse a todo galope, camino de la ciudad, un coche todo cerrado.

Sin embargo, no sufro desaliento alguno. He vivido horas felices y ahora que ha venido, sé que volverá.

Hacia años que Daniel no me besaba y por eso no me explico cómo pudo aquello suceder.

Tal vez hubo una leve premeditación de mi parte. ¡Oh, alguien que en estos largos días de verano lograra aliviar mi tedio! Sin embargo, todo fue imprevisto y tremendo y hay un vacío en mi memoria hasta el momento en que me descubrí, entre los brazos de mi marido.

Mi cuerpo y mis besos no pudieron hacerlo temblar, pero lo hicieron, como antes, pensar en otro cuerpo y en otros labios. Como hace años, lo volví a ver tratando furiosamente de acariciar y desear mi carne y encontrando siempre el recuerdo de la muerta entre él y yo. Al abandonarse sobre mi pecho, su mejilla, inconscientemente, buscaba la tersura y los contornos de otro pecho. Besó mis manos, me besó toda, extrañando tibiezas, perfumes y asperezas familiares. Y lloró locamente, llamándola, gritándome al oído cosas absurdas que iban dirigidas a ella.

Oh, nunca, nunca, su primera mujer lo ha poseído más desgarrado, más desesperado por pertenecerle, como esta tarde. Queriendo huirla nuevamente, la ha encontrado, de pronto, casi dentro de sí.

En el lecho, yo quedé tendida y sollozante, con el pelo adherido a las sienas mojadas, muerta de desaliento y de vergüenza. No traté de moverme, ni siquiera de cubrirme. Me sentía sin valor para morir, sin valor para vivir. Mi único anhelo era postergar el momento de pensar.

Y fue para hundirme en esa miseria que traicioné a mi amante<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup>Ibíd., Pp. 77-78.

Con esto, se puede notar que dentro de la obra existen momentos concretos donde la aparición de esta segunda línea, de tipo flexible, resalta debido a la literalidad con que se le trata en el texto, las cortas fugas siempre van acompañadas del elemento de la niebla\* como recurso representativo de la ambigüedad que esta misma línea encarna al hallarse fluctuante en medio de la dureza de la línea molar y la flexibilidad que ella desea instaurar. Para precisar lo dicho, cabría apuntar que, a grandes rasgos, son tres los estadios en donde se pueden encerrar las microfugas que se producen en *La Última Niebla*; el primero, tiene que ver con el elemento del secreto, esa materia oculta que deja pensar que algo ha pasado, pero de lo cual no se tiene noticia aún debido, principalmente, a que lo interesante de este secreto no es su materia, sino su forma, que termina por molecularizarse para impedir que se descubra. No obstante, ya desde el momento en que el secreto se empieza a sospechar se crea una molecularización, un pequeño escape de la linealidad en la que se adentra la narración, este elemento logra apartar, por momentos, la vista de la áspera realidad de la cual la protagonista se aqueja. Así, la necesidad de que el secreto permanezca titilante, imperceptible e inasequible, define un primer estadio en el que se reúne un paquete de diversas *líneas de segmentación flexible* que posibilitan que la anónima protagonista se oponga a la rigidez de la línea molar, aunque sea por instantes.

El segundo estadio que cabe señalar, encierra una gran cantidad de pequeñas fugas que dejan a la vista la singular disposición de ánimo de la protagonista, su predilección por la ensoñación, las huidas para encontrarse con la naturaleza, consigo misma y la tranquilidad que le arrebató su monótono día a día, esto puede notarse en sus constantes visitas al estanque:

De costumbre permanezco allí largas horas, el cuerpo y el pensamiento a la deriva. A menudo no queda de mí, en la superficie, más que un vago remolino; yo me he hundido en un mundo misterioso donde el tiempo parece detenerse

---

\*Sobre la relación entre las microfugas y la niebla pueden consultarse las páginas: 59, 61, 64, 74 y 89. Cfr. BOMBAL, María Luisa. Obras completas. Op. cit.

bruscamente, donde la luz pesa como una sustancia fosforescente, donde cada uno de mis movimientos adquiere sabias y felinas lentitudes y yo exploro minuciosamente los repliegues de ese antro de silencio. Recojo extrañas caracolas, cristales que al traer a nuestro elemento se convierten en guijarros negruzcos e informes. Remuevo piedras bajo las cuales duermen o se revuelven miles de criaturas atolondradas y escurridizas<sup>42</sup>.

Situaciones de este tipo, abarcan una considerable parte de las segmentaciones flexibles que crea esta mujer con el único fin de rehuir a esa línea dura que tanto le atemoriza; vivir siempre igual, envejecer lentamente y no conocer, sentir y vivir las pasiones y los deseos más profundos que imagina, se tornan, para ella, en un incentivo más que necesario para aventurarse hacia un flujo flexible que le traerá la felicidad más idílica, pero también la incertidumbre más tortuosa.

Con lo anterior, se encuentra que, esa micropolítica, como denominan Deleuze y Guattari a las microdesterritorializaciones producidas dentro del rizoma-novela corta, es fácilmente identificable con los pequeños cortes flexibles donde elementos como el silencio, el ensueño o la huida, enmarcan diversas fugas, de tipo molecular, que de ningún modo deben pensarse como imaginarias, ya que precisamente, por el hecho de ser tomadas como parte de una micropolítica dentro de una macropolítica, constituyen un mundo, que a menor escala, propicia la aparición de nuevas líneas que se extienden para atravesar todo el mapa y de este modo llegar a crear una desterritorialización, ya no por instantes, sino absoluta.

Finalmente, el tercer estadio que se desprende de los movimientos en los que se encuentra envuelto el flujo constante e intermitente de *la línea de segmentación flexible o molecular*, se ve reflejado en una nueva fuga, esta vez más larga y más desterritorializadora que la precedente; ella misma también guarda dentro de sí pequeños momentos de molecularización, pero aquí ya nada es perceptible. Las falsas desterritorializaciones que aparecen y vuelven a la línea molar abren paso a la *línea de fuga*, igualmente real que las dos anteriores, pero infinita, sin

---

<sup>42</sup>Ibíd., p. 74.

segmentos delimitados, pero también, es cierto, con muchos factores que reclaman una detallada referencia.

### 3.3 LÍNEA DE FUGA

Por último, la tercera línea identificada en *La Última Niebla*, la *línea de fuga*, aparece como el punto más visible de una cartografía que se ha venido enmarañando con el transcurrir del relato, las líneas que la componen no han dejado de entremezclarse y de obstruirse entre ellas, haciendo que se desvanezcan, hasta cierto punto, sus características individuales; debido a esto, la *línea de fuga* se muestra como el resultado de un estallido propiciado por la constante tensión emanada de las dos anteriores líneas, intenta extenderse tan lejos como para superarlas, huir de ellas y por fin crear un nuevo horizonte que le permita devenir tan imperceptible e inalcanzable, como lo desea. A partir de esto, se torna necesario, por unos minutos, centrar la mirada en las características propias de esta línea, debido a que esta cuestión permitirá observar, con mayor precisión, cómo y en qué momentos de la narración se hace visible el trazo de esta denominada ruptura o fuga.

Para empezar, habría que decir que la *línea de fuga* es una desterritorialización, no una que se encuentre destinada a volver a la estabilidad propia de la línea molar, sino una verdadera desterritorialización, capaz de extender su huida tan lejos como le sea posible mientras traza su nuevo horizonte, mientras evade todas las estructuras de las que no desea hacer parte y busca un arma para defenderse de ellas. No sería correcto pensar que esta línea por el hecho de pretender evadirse, huir o alejarse es de carácter imaginario, sino que de por sí es tan real como la misma acción, ya que como Deleuze y Guattari señalan: “Pero huir no significa, ni muchísimo menos, renunciar a la acción, no hay nada más activo que

una huida. Huir es lo contrario de lo imaginario<sup>43</sup>. Así pues, huir es crear un nuevo mundo sin necesidad de viajar, darse a la fuga de manera inmóvil para trazar de una vez por todas una ruptura, una verdadera ruptura, que permita recomenzar, no desde un punto primigenio, sino añadiendo segmentos a los flujos quebrados.

Otra característica de la *línea de fuga* tiene que ver con el delirio, pues “una fuga es una especie de delirio”<sup>44</sup> que permite salirse de la linealidad impuesta desde afuera y crear cosas nuevas, diferentes y únicas. La creación a su vez, se encuentra relacionada con la traición debido a que para llevarla a cabo se deben contraponer las fuerzas que desean arrastrar al hombre a lo establecido en la rígida molaridad de la que está intentando huir; por ello desterritorializarse es tan difícil, porque implica traicionar, elegir un objeto o un arma que ayude mientras se emprende la huida. Con esto, no se busca más que un devenir propio, una verdadera ruptura; devenir imperceptible, perder el rostro, evadirse de las grandes estructuras preestablecidas, esa es la verdadera intención de esta *línea de fuga*, la adquisición de una clandestinidad, eso es traicionar, adquirir el derecho a crear y trazar en el vacío una línea tan abstracta como propia.

Ahora bien, encontrar estas características en *La Última Niebla* no resulta para nada imposible, más aún, teniendo en cuenta que el elemento de la niebla\* es un factor que permite precisar las fugas que se van dando a lo largo de esta novela corta; por ello, como ya se ha mencionado párrafos arriba, las pequeñas fugas que viene acompañadas de niebla y posteriormente retornan a la realidad de la línea dura solo constituyen desterritorializaciones menores, que de cierto modo, abren camino a una verdadera *línea de fuga*; ésta puede verse, en su máximo esplendor, en el momento en que la protagonista del relato, acompañada, esta vez, de la más densa capa de niebla huye por las calles solitarias de una ciudad que apenas

---

<sup>43</sup>DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire. Diálogos. Trad. José Vásquez. Valencia- España: Pre-textos, 1980. p. 45.

<sup>44</sup>Ibíd., p. 49.

\*Para observar la relación entre el elemento de la niebla, ya no con referencia a microdesterritorializaciones, sino a una desterritorialización absoluta, puede remitirse a las páginas: 64, 67, 90, 92 y 95. Cfr. BOMBAL, María Luisa. Obras completas. Op. cit.

conoce, mientras traza su huida sin rumbo, encuentra una dirección, es conducida por un extraño más allá de lo que ella misma espera, ahora, esta anónima mujer se aventura a sumirse en la clandestinidad con un hombre desconocido que le dará una felicidad tan grande que durará años, incluso una década entera.

Al respecto de esta línea, conviene decir que aunque en un principio haya hecho parte de una huida física que emprende la protagonista para zafarse de una situación asfixiante, donde la angustia había infestado por completo su pensamiento, en un segundo momento pasa a ser, más que un viaje, una desterritorialización absoluta. Este desvío de la linealidad hace devenir a la protagonista como traidora, toma al extraño amante como objeto de su deseo y lo elige como arma para combatir el mundo del que intenta huir, construyendo entorno de este evento una verdadera ruptura, a partir de la cual cimentará toda una vida amorosa, que no interfiere con la que se está desarrollando en la otra línea, en la línea molar.

Con el paso de los años, cuando los recuerdos de aquella noche comienzan a tornarse dispersos, la anónima protagonista busca la forma de reavivarlos y aunque pequeños brotes que intentan evocar la línea dura, parezcan seducir su pensamiento para poner en jaque su *línea de fuga*, ella logra extenderla. Al final, la mujer será alertada por su esposo de que todo lo que ha sucedido responde simplemente a un sueño:

Echo un abrigo sobre mis hombros. Mi marido se incorpora, medio dormido.

— ¿A dónde vas?

— Me ahogo, necesito caminar... No me mires así: ¿Acaso no he salido otras veces, a esta misma hora?

—¿Tú? ¿Cuándo?

— Una noche que estuvimos en la ciudad.

—¡Estás loca! Debes haber soñado. Nunca ha sucedido algo semejante... Temblando me aferró a él.

—No necesitas sacudirme. Estoy bien despierto. Nunca, te repito, ¡nunca! Asegurando mi voz, trato de persuadirle:

—Recuerda. Fue una noche de niebla. Cenamos en el gran comedor, a la luz de los candelabros...

— ¡Sí y bebimos tanto y tan bien que dormimos toda la noche de un tirón! Grito: ¡No! Suplico: ¡Recuerda, recuerda! Daniel me mira fijamente un segundo, luego me interroga con sorna:

— ¿Y en tu paseo encontraste gente aquella noche?

— A un hombre

— respondo provocante.

— ¿Te habló?

— Sí.

— ¿Recuerdas su voz?

¿Su voz? ¿Cómo era su voz? No la recuerdo. ¿Por qué no la recuerdo? Palidezco y me siento palidecer. Su voz no la recuerdo... porque no la conozco. Repaso cada minuto de aquella noche extraordinaria. He mentido a Daniel. No es verdad que aquel hombre me haya hablado.

—¿No te habló? Ya ves, era un fantasma<sup>45</sup>...

Pero ni siquiera esto podrá poner en duda la veracidad de su viaje inmóvil, con insignificantes pero valiosas pruebas de que su ruptura ha sido verdadera; así, la niebla extenderá aquella *línea de fuga* hasta donde el lector ya no puede ver, la línea se seguirá trazando incluso aunque la imagen final sumerja al relato en la incertidumbre total: “Alrededor de nosotros, la niebla presta a las cosas un carácter de inmovilidad definitiva”<sup>46</sup>.

A modo de síntesis, se puede decir que, por una parte, la protagonista de *La Última Niebla*, al final, deviene imperceptible, ya no tiene secretos, no tiene nada que ocultar, ha trazado una verdadera fuga: “una verdadera ruptura es algo sobre lo que no se puede volver, algo que es irremisible porque hace que el pasado deje de existir”<sup>47</sup>. De ahí, tal vez, la razón por la cual no se conozca jamás su nombre: ha devenido de la manera en que pocas personas logran hacerlo, desconocida. Su clandestinidad ha hecho que su rostro se desdibuje y el nombre propio se desvanezca, por fin ha penetrado en la zona más inalcanzable, la de la desterritorialización definitiva, donde la única posibilidad que se conoce es la de devenir, crear rizoma.

---

<sup>45</sup>Ibíd., pp. 81 - 82.

<sup>46</sup>Ibíd., p.95.

<sup>47</sup> FITZGERALD, F. Scott. *The Crack Up*. Citado por: DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. José Vásquez. Valencia- España: Pre-textos, 1980. p. 47.

Por otro lado, cabe anotar que como se observó a lo largo del desglose que anteriormente se propuso, *La última Niebla* guarda una estrecha similitud con el segundo tipo de novela corta que Deleuze y Guattari proponen: “The Crack up” de F. Scott Fitzgerald; en ambos relatos la línea de fuga se prolonga hasta tal punto que el lector no se arriesga, con exactitud, a dar una respuesta a la pregunta ¿Qué pudo haber pasado? Sin embargo, cabe resaltar que aunque estas novelas cortas se asemejen, no se debe inferir que son iguales; la similitud de sus mapas las hace entrar en un grupo donde la predominancia de la *línea de fuga* brinda la característica principal, mientras que las demás líneas en su absoluta inmanencia permanecen enmarañadas, dotando a cada narración de una forma única de concebir las líneas de vida que la atraviesan.

#### 4. CONCLUSIONES

Diversos autores se han atrevido a catalogar a *La Última Niebla*, de María Luisa Bombal, como una obra literaria perteneciente al género novelístico; aquí se quiso proponer una visión alterna, suscribiéndola al género novela corta, basándose, principalmente, en la propuesta filosófica de Gilles Deleuze y Félix Guattari. De esta manera, se dio paso a un desarrollo temático que propició un abordaje profundo de la obra en cuestión, arrojando tres conclusiones esenciales que se precisarán a continuación:

- ✓ La novela corta es un género literario de breve extensión donde se puede apreciar una esencia única y característica en la forma de distribuir los elementos que componen la narración: la pregunta por el *qué paso*, el secreto y las posturas del cuerpo, son tan solo los contenidos inmersos en el encadenamiento de cada relato de este género. Todo lo que acontece a lo largo de la narración gira en torno a la pregunta *¿Qué pasó?* Ese es su principal rasgo; sin embargo, no se debe pensar que la novela corta determina estructuras exactas que actúan como plantillas para poder escribir relatos de este tipo, por el contrario, cabe pensar que solo presenta ejemplos, a modo de mapas, con el fin de que el lector infiera la versatilidad con que se pueden combinar las diversas líneas y elementos que atraviesan estas narraciones únicas, cada a su forma y siempre compuestas por una línea dura, una molecular y una línea fuga.
  
- ✓ *La Última Niebla* es una novela corta. Esto puede decirse, no solo por el visible hecho de que la obra literaria goza de una breve extensión, sino que, gracias al recorrido realizado en las páginas precedentes, se puede

establecer que los elementos señalados por Deleuze y Guattari tienen cabida en el desarrollo y en la forma en que se encuentra organizado todo el relato. El papel del secreto, visualizado en la niebla, las posturas del cuerpo, resaltadas con gran cuidado en cada personaje y la esencial pregunta por el *qué pasó* configuran, en esta pieza, el principal argumento para su clasificación.

- ✓ La novela corta: *La Última Niebla*, guarda su filiación tipológica con el segundo ejemplo que Deleuze y Guattari señalan: “The crack up” de Francis Scott Fitzgerald. La semejanza entre estas dos piezas radica en que la cartografía de ambas evidencia una predilección por la *línea de fuga*, que se extiende indefinidamente, llevando a los protagonistas a vivir lo que se denomina una “verdadera ruptura” de la cual ya no hay regreso. Se observa cómo la finalidad de toda esta cartografía que forma mapas únicos, estriba en un devenir imperceptible, en perder el rostro, desterritorializarse para por fin salir de aquellas estructuras de tipo arborescente que son impuestas de afuera, crear rizoma, vivir en constante movimiento, ahí se encuentra el verdadero territorio que cada quien desee trazar.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO, Amado. *Aparición de una novelista*, Prólogo a la segunda edición de *La Última Niebla*. Santiago de Chile: Editorial Nascimento. 1941. Pág. 7-29.
- DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire. *Diálogos*. Trad. José Vásquez. Valencia- España: Pre-textos, 1980.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. 1730. DEVENIR-INTENSO, DEVENIR-ANIMAL, DEVENIR-IMPERCEPTIBLE... En: Mil Mesetas. *Capitalismo y Esquizofrenia*. Trad. José Vásquez Pérez. Valencia- España: Pre-textos, 1988. p. 240-315.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. INTRODUCCIÓN: RIZOMA. En: Mil Mesetas. *Capitalismo y Esquizofrenia*. Trad. José Vásquez Pérez. Valencia- España: Pre-textos, 1988. Pp. 09-32.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. 1874. TRES NOVELAS CORTAS, O ¿QUÉ HA PASADO? En: Mil Mesetas. *Capitalismo y Esquizofrenia*. Trad. José Vásquez Pérez. Valencia- España: Pre-textos, 1988. p. 197-211.
- GOIC, Cedomil. *La última niebla: consideraciones en torno a la estructura de la novela contemporánea*. En: *Anales de la Universidad de Chile*. Septiembre - Diciembre de 1963. No. 128. Pág. 59-83.
- Bombal, María Luisa. *Obras completas*. Comp. Lucía Guerra Cunningham. Santiago de Chile: Andrés Bello. 2000.