



Universidad de Concepción
Dirección de Postgrado
Programa de Magíster en Literaturas Hispánicas

VOCES DESDE LAS SOMBRAS EN “LA AMORTAJADA”
espacios de diálogo entre literatura y fotografía.

Paulo Andrés Arias Ruiz
CONCEPCIÓN – CHILE
2016

Tesis para optar al grado de Magíster en Literaturas Hispánicas

Profesora: Dra. María Teresa Aedo Fuentes.
Facultad de Humanidades y Arte
Universidad de Concepción



*Mi
sombra
va entrando
y saliendo
de la sombra
de los árboles
y edificios
por la vereda;
conmigo encima.*

*Abajo están
los zapatos,
arriba,
el pelo;
entremedio,
eso que llamo
“yo”*

Sergio Larraín.

TABLA DE CONTENIDO

Resumen	iv
I. Introducción	1
II. Presentación de la propuesta	
a) Hipótesis	5
b) Objetivo general	5
c) Objetivos específicos	5
III. Revisión de la crítica precedente	7
IV. Marco teórico	11
V. Análisis literario	
a) Relación: palabra – imagen	34
b) Relación: fotografía – literatura	36
c) Fotografía en Latinoamérica	40
d) Aparición de la sombra	44
e) Poder, resistencia y muerte desde las sombras	46
f) Derribamiento de los binarismos y las dualidades	52
VI. Conclusión	58
VII. Referencias bibliográficas	61

Resumen

La escritura de *La amortajada* de María Luisa Bombal abre un espacio de diálogo entre texto e imagen que permite el despliegue de voces situadas en un lugar imposible – la muerte (silencio y olvido) – y generan sombras desde las cuales se reinterpretan los lugares de poder y resistencia. Desde la fotografía es posible realizar una re-lectura de la novela, que permite dilucidar algunos rasgos en la obra que significaron matices nuevos respecto de los ya existentes en los estudios anteriores sobre *la amortajada*.

El análisis interpretativo realizado a la novela de Bombal a partir de las interacciones desde o hacia la imagen (fotografía) y texto (literatura) reconoció la escritura de la obra como apertura de un espacio de diálogo entre ambos códigos y atendió al despliegue de voces desde ese lugar en principio imposible que es la muerte, esto es, voces surgidas desde el silencio y los rincones oscuros de la memoria, como hablas que emergen desde la sombra y generando sombras desde las cuales se reinterpretan los lugares de poder y resistencia en la novela de Bombal. No es solo que se represente la sombra como una zona donde no llega la luz – el ojo - del poder, sino que se realiza la resignificación de la sombra como palabra y subjetividad de otras que configuran la forma de un cuerpo e instalan una presencia a contraluz.

I. Introducción

María Luisa Bombal nace en Viña del Mar en 1910. En el verano de 1934 realiza la primera publicación con su novela *La última niebla*. Bombal escribe *La amortajada* en medio del movimiento de Vanguardia en Buenos Aires, bajo el alero de Victoria Ocampo que dirige la Editorial Sur por esos años. La novela se termina de imprimir el 21 de abril de 1938 y con la cual gana el Premio de la Novela Municipal de Santiago en 1942. Ambas novelas son publicadas en Buenos Aires. Su principal producción literaria se publica entre los años 1934 y 1939. Susana Münnich destaca la riqueza de sus imágenes y su estupendo lenguaje. (2006, p. 19)

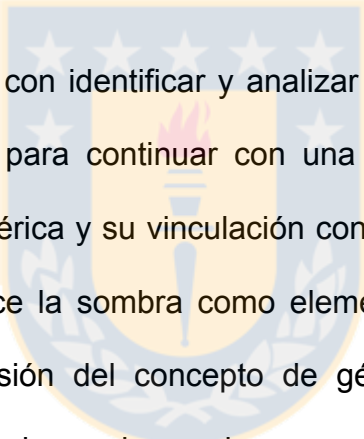
El objeto de estudio de la presente investigación es la novela *La amortajada*¹, la cual es abordada a partir de una visión interdisciplinaria que busca realizar una lectura de interacción entre literatura y fotografía, a través de *las voces*² presentes en el texto desde donde se despliegan las *sombras*³ que

¹ Para la presente propuesta con las respectivas citas se utilizará el texto *Obras Completas* (2000) de María Luisa Bombal, tercera edición, editorial Andrés Bello.

² Para nuestra propuesta llamaremos voces a la narradora, la propia Ana María y aquella voz que la llama cada ciertos momentos.

³ *El Diccionario de los símbolos*, primera edición en español, dice que la sombra “por una parte, es lo que se opone a la luz y, por otra parte, la propia imagen de las cosas fugitivas, irreales y cambiantes”. Esta definición nos da el primer punto a considerar en nuestro trabajo, planteando que *las voces* son las sombras de los personajes que visitan el cuerpo amortajado durante la novela, por tanto consideraremos a esos

se proyectarán tanto en palabra como imagen. Cabe mencionar que *La amortajada* cuenta con dos versiones, una es la versión original de 1938 y la otra es la cuarta versión, que corresponde a la versión modificada por la autora en 1968, y de la cual se desprende la mayoría de las que hoy se encuentran disponibles. Refiriéndose a estas modificaciones, Bombal confiesa en una entrevista a Carmen Merino: “Siempre vi que faltaba resolver el problema religioso. Lo dejé sin abordar, porque en esa época no lo tenía resuelto”



Comenzaremos con identificar y analizar las relaciones existentes entre literatura y fotografía, para continuar con una revisión de la situación de la fotografía en Latinoamérica y su vinculación con la literatura de la época. En el siguiente punto aparece la sombra como elemento a estudiar y se culminará con el análisis y revisión del concepto de género, poder, resistencia y su relación con la luz y sombra en la novela.

Cuando Bombal se propone su proyecto y comenta a Borges su idea de *La amortajada* éste le dice que “ese argumento era de ejecución imposible y que dos riesgos lo acechaban, igualmente mortales; uno, el oscurecimiento de los hechos humanos de la novela por el gran hecho sobrehumano de la muerte sensible y meditabunda; otro, el oscurecimiento de ese gran hecho por los

personajes la luz que proyectará su sombra sobre nuestras voces y teniendo siempre presente que es la sombra la que mueve al texto.

hechos humanos” (Münnich, 2006). Sin duda, la originalidad de la temática y su hábil manejo de un tema tan complejo le valió el reconocimiento de sus pares.

Si bien en su primera novela la frustración de la mujer se desarrolla en un plano real donde la indiferenciada conjunción de sueño, ensueño y realidad sucede en un tiempo inmediato, en *La amortajada* en palabras de Guerra “se elabora dicha frustración a través de un contexto totalizante y redondeado que no sólo cubre el pasado y el presente en la vida de Ana María, sino que también incorpora su trayectoria de inmersión en el ámbito ignoto de la muerte” (2012, p. 77). La muerte nos proveerá de las imágenes en las cuales centraremos el cuerpo de nuestro análisis.

La novela se presenta por medio de fragmentos e imágenes donde Bombal “elabora la disposición de su novela a partir de fragmentos ordenados en un montaje espacial y temporal (Guerra-Cunningham, 2012, p. 79). Lo anterior nos lleva a reconocer tres tipos de espacios narrativos desde los cuales se nos muestran las imágenes/palabras: los recuerdos que evoca Ana María al sentir la aproximación de un personaje, el discurso de la narradora y en tercer lugar el microrrelato del *leitmotiv*⁴. El itinerario del análisis recorrerá estos

⁴ La RAE lo define como: Motivo central o asunto que se repite, especialmente de una obra literaria o cinematográfica. Ahora bien, en el *Manual de Retórica y Poética* de Beristáin (1995) se define como repetición de un motivo que da lugar a una configuración estable, formada por motivos y que más o menos funcionan como

espacios configurados por las distintas voces, permitiéndonos transitar a través de ellos sin orden lineal y estableciendo múltiples relaciones.



microrrelatos, que se convierten en formas narrativas o figurativas autónomas y móviles.

II. Presentación de la propuesta

a) Hipótesis

La escritura de *La amortajada* de María Luisa Bombal abre un espacio de diálogo entre texto e imagen que permite el despliegue de voces situadas en un lugar imposible – la muerte (silencio y olvido) – y generan sombras desde las cuales se reinterpretan los lugares de poder y resistencia.

b) Objetivo general

El objetivo general de esta tesis es realizar un análisis interpretativo de *La amortajada* a partir de las interacciones desde o hacia la imagen (fotografía) y texto (literatura) utilizando como eje y referente el juego de las distintas voces que se articulan desde la sombra.

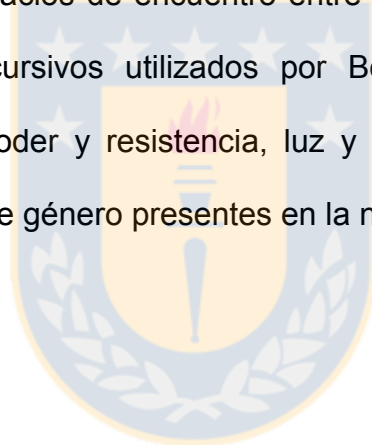
c) Objetivos específicos

1. Estudiar las relaciones existentes entre Literatura y Fotografía a fin de identificar conceptos y elementos comunes a ambas disciplinas que permitan analizar sus formas de interrelación y producción de sentidos en la novela de María Luisa Bombal.

2. Situar la llegada de la fotografía a Latinoamérica y revisar los impactos socio-políticos y estéticos que tuvo esta técnica en el periodo en el cual se publica la obra de Bombal.

3. Analizar el concepto de *sombra* desde las artes visuales e identificar los elementos que permiten el *revelado* del personaje protagónico de Ana María desde el espacio de diálogo entre palabra e imagen en *La amortajada*.

4. Analizar en los espacios de encuentro entre posiciones y técnicas diversas, los mecanismos discursivos utilizados por Bombal para desestabilizar las lógicas binarias de poder y resistencia, luz y sombra, y su relación con las conceptualizaciones de género presentes en la novela.



III. Revisión de la crítica precedente

Para abordar la obra de María Luisa Bombal, es obligatorio consultar a ciertos autores y autoras que han estudiado detenidamente su obra, entre ellas, Lucía Guerra-Cunningham, como también Marjorie Agosín y Magali Fernández, entre otros. Ahora bien, para el presente trabajo se organiza y divide en tres grupos las críticas y comentarios sobre la obra de María Luisa Bombal. Cabe hacer notar que en general los estudios críticos se relacionan con la novela *La última niebla*, cuyo texto es uno de los fundadores del *Neorrealismo* como le llamó Goic (2009, p. 73), ya que rompe con los cánones naturalistas y criollistas de la época e inicia las nuevas fórmulas de la literatura contemporánea en Chile.

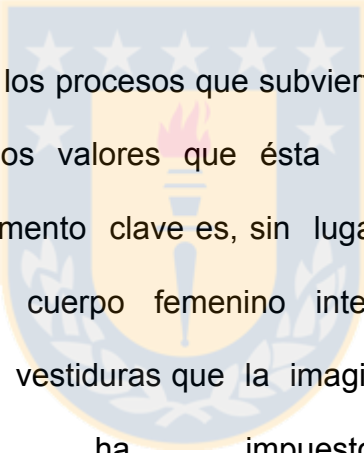
En la mayoría de los relatos de Bombal, el eje principal de la narración es el mundo femenino y su protagonista es siempre femenina. Frente a esto, surge la temática del deseo, la que ha sido abordada por varios autores, entre ellos Nicolás Román quien afirma que esta problemática es una encrucijada en la narrativa de Bombal, “En sus novelas y cuentos hay un enfrentamiento al dilema de la enunciación del deseo femenino, donde la rigidez de su silenciamiento se vuelve tensa en la incorporación de la agencia subjetiva”. (2012, p. 171). Las lecturas de su narrativa desde el punto de vista feminista son variadas y el deseo también es una constante. Por un lado, Lucía Guerra-

Cunningham (1989), lee en Bombal una apuesta velada por la escenificación del deseo femenino recurriendo a distintos procesos de enunciación; y por otro lado, la lectura de Kemy Oyarzún en (Román, 2012, p. 172) que, a diferencia de la anterior, deja ver que los procesos de enunciación velados y críticos del deseo de esta narrativa no son suficientes para escapar a la trama patriarcal dominante en el lenguaje. También se puede decir que la obra de Bombal, como señala Paola Bianco, “refleja la condición de la mujer hispana a través de la textualización del contexto social e histórico de una época en que la conducta y los rasgos psicológicos de cada sexo estaban claramente definidos”. (2002, p. 77).

Por tanto, esta escritura desde una experiencia y subjetividad de mujer es una nueva literatura que tiene un nuevo modo de expresión que busca “dar énfasis y primera importancia no a la mera narrativa de los hechos, sino a la íntima, secreta historia de las inquietudes y motivos que los provocan ser o les impidieran ser”⁵. Puede desprenderse de esto entonces que Bombal comparte ciertos puntos de vista con el feminismo, aun cuando declaró no ser parte del movimiento feminista de la época. Sus personajes, como indica Mayorga, “son “mujeres frustradas por el sometimiento a cánones de conducta que las relegan al ámbito de lo doméstico” (2002, p. 14), pero que a través de los espacios del cuerpo y la muerte se enfrentan al mundo que las rodea. Para Susana Münnich

⁵ Citado por Marjorie Agosín, “entrevista con María Luisa Bombal” p.5 en (Mayorga, 2002)

uno de los grandes aportes de Bombal es realizar una descripción inteligente y realista del juego erótico de la mujer insatisfecha, pero falla en atribuir el papel de víctima a las protagonistas, ya que, “para ejercer este dominio ellas deben bloquearse al sentimiento amoroso, que es precisamente lo que dicen estimar más que ninguna otra cosa” (2006, p. 68). Este es, quizás, uno de los puntos relevantes para nuestra investigación, ya que podemos leer esta contradicción en términos de una sombra que depende de la luz.



En los procesos que subvierten la norma textual masculina y los valores que ésta implícitamente postula, un elemento clave es, sin lugar a dudas, el uso estratégico del cuerpo femenino intencionalmente embozado por las vestiduras que la imaginación masculina y patriarcal le ha impuesto” (Guerra-Cunningham, <http://cvc.cervantes.es>, 1989).

El cuerpo también es una constante en su obra, Guerra-Cunningham en el prólogo de las obras completas de María Luisa Bombal dice que “el cuerpo de la mujer deja de ser objeto de seducción, para convertirse en sitio engendrador de sensaciones que remiten a una auto identidad, fuera de las construcciones adscritas por la hegemonía patriarcal” (2000, p. 22). Desde el cuerpo la autora rompe con las representaciones tradicionales de la mujer para

abordar su sexualidad como un atributo, como un objeto, resignificando la figura de la amante, de la figura deseada y motivada por el placer, liberándola de la oposición con la mujer aceptada y planteándola como una faceta femenina (cuerpo) que existe y busca formas de constituirse a pesar de la opresión.

La muerte también es un tema recurrente en la obra de Bombal, tanto muerte atribuida como símbolo o como estado biológico. “La muerte discurre paralela a la vida de las protagonistas que pueblan este microcosmos literario. Las perspectivas de una vida carente de sentido, vacía y sin perspectivas, conducen a la mujer al escabroso y doloroso camino de la autodestrucción” (Orozco Vera, 1989, p. 51). Estas mujeres que presenta Bombal conciben la muerte como consecuencia de la ausencia del amor en sus vidas y son esclavas silenciosas de una existencia sin sentido que conlleva en sí misma una muerte lenta y dolorosa.

Ahora bien, la crítica antes mencionada, servirá de margen de marco inicial para la propuesta que realizaremos. Es claro que debido a la interdisciplinariedad de este análisis nos apoyaremos en los elementos que nos entregan los autores ya nombrados, circulando por el cuerpo, el deseo y la muerte sin encasillarnos en alguno en particular.

IV. Marco teórico

Debido al carácter interdisciplinar de nuestra investigación, requiere en un principio establecer las relaciones entre la disciplina de la fotografía y de la literatura que corresponden al primer objetivo específico propuesto.

Imagen y palabra constituyen respectivamente los elementos básicos de la comunicación fotográfica y literaria a partir de los cuales conforman sus propias estructuras o sistemas de producción de significados.

Será necesario aclarar en un principio esta dualidad entre palabra e imagen, para lo cual se trabajará con Sandra Llano-Mejía y el texto *Metáfora: trazo e imagen* (2004), donde menciona que “la imagen es el aliento, el gesto que precede a la palabra” (p. 372). Sumaremos también a este punto la relación de palabra – imagen que nos propone Adriana Valdés (2012) al decir que “El conocimiento que proviene de la imagen es fulgurante; la palabra (lo que suele entenderse como la conceptualización - la verbalización) viene después” (2012, p. 23). Para ejemplificar esto menciona en su texto que “Benjamin en uno de sus libros compara al conocimiento con el relámpago, y a la palabra como el trueno, que se oye un cierto rato después de verse el fulgor.” (p. 23). De ninguna forma esto tiene una connotación negativa ni despectiva sino que se plantea cómo a través del tiempo se ha intentado relacionar las dos áreas de

estudio. Para cerrar este punto sumaremos a Mario Boido y su texto *De límites y convergencias: la relación palabra/imagen en la cultura visual Latinoamérica del siglo XX* (2012), donde nos entrega algunos de los elementos que crean esa relación.

Del mismo modo debemos establecer la relación entre Fotografía y Literatura. En *Estética de la fotografía* de François Soulages nos encontraremos con las claves de la integración entre literatura y fotografía. “Nunca se fotografía otra cosa que palabras, nunca se escribe otra cosa que imágenes”. (2005, p. 272). Bernard Plossu, citado en el texto antes mencionado, compara el acto fotográfico con el de la literatura “ La cámara de fotos es para mí una manera de escribir. “El proceso mental es el mismo: durante veinte años se acumula una cultura, un saber, una sensibilidad, y luego todo se despliega bajo la pluma en un segundo”

Al realizar este análisis y clasificación es atingente incorporar el texto *La desmaterialización fotográfica* (2011) de José Pablo Concha, dado que al realizar la lectura desde Ana María ella nos plantea imágenes en su narración. “Las imágenes son contextualizadoras de otras imágenes. (Concha Lagos, 2011, p. 161), lo que nos lleva nuevamente a Soulages:

Al igual que el lenguaje, la fotografía parece permitir el descubrimiento de un sentido; el diccionario Larousse

querría convencernos de que a una palabra corresponde tanto una definición determinada por el lenguaje como una foto del objeto referente posible de esa palabra; el significado correlato del significante sería esclarecido paralelamente por la cadena significativa discursiva y por la instantánea fotográfica. (2005, p. 256)

Ambos autores nos sumergen en conversaciones entre literatura y fotografía y nos proponen una obra de arte participativa.

Asimismo, el texto de Valeria de los Ríos nos lleva a proponer que esta relación de imagen – palabra es una dualidad coexitiva, donde cada una de ella se nutre de la otra. “Tanto la cámara fotográfica como la máquina de escribir son capaces de imponer un modo de ver y escribir específico, que convierten al protagonista en un objeto representado, más que en un sujeto de la representación”. (2011, p. 199)

Para que exista una obra es necesario quizás tener algunos referentes al momento de la creación de la novela o fotografía. En relación a lo fotográfico, Barthes nos dice que el llamado referente fotográfico no a la cosa facultativamente real a que remite una imagen o un signo, sino a la cosa necesariamente real que ha sido colocada ante el objetivo y sin la cual no habría fotografía. (Barthes,

1987, pp. 135-136). Debemos considerar que las personas que circulan frente a Ana María se convierten en una imagen que hace referencia a un pasado, a una historia que será contada por medio de palabras utilizando imágenes como referentes mentales. No olvidemos que las voces sobre las cuales se realizará el análisis son tres: la narradora, Ana María y el leitmotiv. De estas tres voces surgen las relaciones entre fotografía y literatura.

Ahora que hemos expuesto los autores con los cuales trabajaremos para tratar la relación de literatura y fotografía, necesitamos conocer cual es el contexto en cual se desarrollo la fotografía en Latinoamérica y cuales fueron sus influencias en la literatura de la época.

La invención de la fotografía tuvo su anuncio oficial como dominio público en la Academia de las Ciencias en Paris 1839 y apenas 5 meses después, en diciembre del mismo año, llega a Latinoamérica. Desde 1822, año en el que Niepce logra fijar sobre cristal una imagen a la que decidió llamar heliógrafo o a partir de 1839 en que se dio a conocer como daguerrotipo, se convirtió en un descubrimiento que ha reformado el comportamiento social y se ha convertido en fuente y archivo de memorias.

También en Latinoamérica nos encontramos con algunos precedentes de

experimentación del proceso fotográfico⁶ realizados por Esteban Martínez en México en 1805, utilizando una cámara oscura y solución de cloruro de plata sobre una plancha de metal. Historiográficamente se considera al francés Hércules Florence⁷ como el descubridor de esta nueva técnica al experimentar con cámara oscura, luz solar y conseguir impresiones fotográficas sobre papel, procesos realizados en Campinas (Brasil) en 1833.

Nos valdremos en un principio de los aportes de María Luisa Bellido en su texto *Fotografía Latinoamericana. Identidad a través de la lente* (2002), donde describe los procesos por los cuales circuló la fotografía desde su llegada a nuestro continente.

El siglo XIX para la mayoría de los países latinoamericanos es el periodo de emancipación política y la instauración como estados independientes. En este período es decisivo el afianzamiento de las ideas de la Ilustración y de los valores de civilización y progreso sostenidos por los nuevos detentadores del poder: los burgueses. En *Las buenas maneras. Fotografía y sujeto burgués en América Latina (Siglo XIX)* (2002) José Antonio Navarrete explica que esto conllevó, entre otras cosas, “constituir el cuerpo de la nación vinculado a los

⁶ Antecedentes recogidos por Erika Billeter en *Canto a la realidad. Fotografía Latinoamericana (1860-1933)*, Lunwerg Editores. Barcelona, 1993.

⁷ Florence es el ejemplo, no solo en el campo de la fotografía, sino que uno más en el campo de la creación, del acto silenciar estas experiencias innovadoras frente a los descubrimientos de agentes europeos y estadounidenses. Florence fue el primero en denominar “photographie” frente a los precursores europeos, como Niépce, Daguerre, Talbot o el propio Herschel a quien se le atribuye el término.

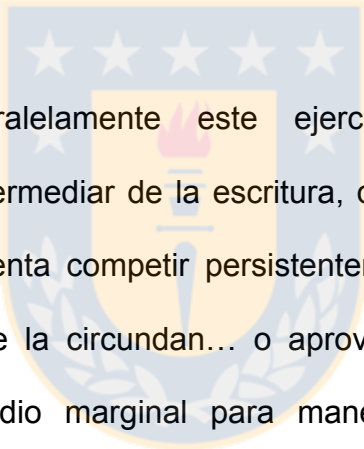
diferentes grupos sociales y étnicos en un 'proyecto' de construcción de la identidad: dar consistencia, en suma, al recién adquirido gentilicio nacional, una noción generalizada e inclusiva, independientemente de las enormes diferencias y, en consecuencia, contradicciones existentes entre sus elementos constitutivos en lo económico-social, político y cultural" (2002, p. 11).

Distintos autores afirman que la llegada de la fotografía a Latinoamérica fue principalmente una experiencia del viejo continente, debido a que el registro fotográfico les permitió construir un álbum visual de mundos exóticos carentes de tecnologías avanzadas. Sin embargo, aun cuando estas afirmaciones tengan algo de ciertas, no debemos ser tan categóricos, ya que otros medios artísticos vieron el potencial de la fotografía, tal como sucede con la literatura.

Valeria de los Ríos nos dice que "los escritores latinoamericanos se sintieron atraídos por la fotografía y comenzaron a registrar tempranamente sus deseos y ansiedades en torno a ella, tanto a nivel temático como retórico". (2011, p. 26). Existieron varias corrientes reflexivas sobre la fotografía, por un lado Holmberg y Martí celebraban la capacidad reproductiva de la fotografía en su reproducción de la realidad certificando lo real; por otro, Céspedes, Darío y Quiroga se planteaban las posibles fisuras del discurso identitario y testimonial de la fotografía; y en un tercera postura, Arlt ironizaba sobre la condición mercantil y las virtudes identitarias de la fotografía. A partir de la segunda mitad

del siglo XX se hace latente las reflexiones sobre la importancia de lo que representan las imágenes en la sociedad y la forma en que estas se manipulan para engañar al espectador. Un claro ejemplo de esto es la obra de Bioy Casares *La invención de Morel* (1940).

Tratando de adaptarse a las tecnologías, los escritores latinoamericanos incorporan la fotografía en su narrativa desde una ecología mediática de su época.



Paralelamente este ejercicio demuestra el carácter intermediar de la escritura, que como medio de inscripción intenta competir persistentemente con los nuevos medios que la circundan... o aprovechándose de su carácter de medio marginal para manejar la multiplicidad de otros medios, resistiendo el propósito meramente comunicativo de éstos y experimentando el significado de sus funciones no reflexivas. (De los Rios, 2011, p. 27).

Por medio de sus crónicas y/o cuentos José Martí, Ladislao Holmberg y Darío exponen sus posturas frente la fotografía, lo cual permite masificar rápidamente las posibilidades de la nueva tecnología. Queda claro, entonces, que los escritores latinoamericanos la incorporan prontamente.

Aclarado el punto anterior, nos interesa revisar el concepto de sombra para sustentar en el análisis su función como un elemento generador de espacios.

Previamente, es necesario mencionar a qué llamaremos espacios. En su obra *La poética del espacio* (2000), Bachelard nos dice que “Veremos a la imaginación construir ‘muros’ con sombras impalpables, conformarse con ilusiones de proyectos....” (p. 28). Pero además afirma que “La sombra es también una habitación.” (Bachelard p. 125). En *La amortajada*, las voces presentes en la obra permitirán crear estos espacios, por donde circularán las sombras y luces en la investigación.

En las Artes Visuales la aparición de la sombra se remonta directamente a los orígenes de la pintura. Plinio el Viejo en su *Historia Natural* (XXXV, 15)⁸ menciona que poco se sabe a ciencia cierta sobre el origen de la pintura, pero una cosa es clara y cierta: Nació cuando, por primera vez se cercó con líneas la

⁸ Plinio el Viejo escribió: "La cuestión sobre los orígenes de la pintura no está clara [...]. Los egipcios afirman que son ellos los que la inventaron seis mil años antes de pasar a Grecia [...]. De los griegos, por otra parte, unos dicen que se descubrió en Sición, otros en Corinto, pero todos reconocen que consistía en circunscribir con líneas el contorno de la sombra de un hombre [...]. (*Historia natural*, XXXV, 15, citado por Stoichita, 1999: 15)

sombra de un hombre⁹. Este hecho da origen al nacimiento “en negativo” de la representación artística occidental.

Victor Stoichita, en *Breve historia de la sombra* (1999) reflexiona sobre la apreciación de la sombra diciendo que analizarla es “una invitación al espectador a imaginar la huella del autor inscrita directamente en el acto de la creación, como un signo evanescente que está ‘flotando’ precisamente como al presencia pasajera de una sombra” (p. 95). La sombra en este texto es estudiada a través de la historia del arte hasta llegar a la fotografía.

En palabras de Stoichita, de los textos de Plinio se deduce que “el origen de la representación artística en su totalidad se remite al primitivo estadio de la sombra” (1999, pp. 15-16). Este estadio primitivo (primera operación de representación) resulta de la fijación de la sombra en la pared y no de la observación y representación del cuerpo humano mismo. Este estadio primitivo del que hablamos es lo previo al nacimiento de la pintura. A través de la sustitución de la proyección plana por el modelado, la sombra abandona su

⁹ Según el relato de Plinio el Viejo, la primera pintora fue una doncella de Corinto que, pretendiendo retener físicamente la imagen de su joven amante, dibujó en la pared de su cuarto el perfil del muchacho cuya sombra era proyectada por una vela. La joven era una hija del alfarero Butades de Sición. Esta leyenda de Plinio el Viejo ha sido representada por artistas como Felice Giani, Jean-Baptiste Regnault, Joseph Wright de Derby, Louis-Jean-François Lagrenée, el Mayor, o por Joseph-Benoît Suvée «Butades o el origen de la pintura» (1791).

función generadora de la imagen para convertirse en un medio de expresión descubriendo las cualidades de las luces y las sombras, lo que conlleva a la incorporación del color.

También estamos de acuerdo con Hegel al decir que la luz pura y la oscuridad pura son dos vacíos que se convierten en la misma cosa. Solo a través de algún tipo de luz (dependerá de la distancia, tipo de luz, entre otros) podrá modificarse la oscuridad, dando paso a ciertos tipos de sombras. La sombra de un instante a otro puede desaparecer: “cuando el reflector o la vela se apagan, ya no queda nada” (Boltanski 1986, citado por Stoichita 1999, p. 210).

Chevalier, en su texto *Diccionario de los Símbolos* observa que “La sombra por una parte, es lo que se opone a la luz y, por otra parte, la propia imagen de las cosas fugitivas, irreales y cambiantes” (1986, p. 955). Esta última acepción es totalmente atinente a nuestra investigación, ya que nuestro análisis adoptará desde diversos puntos de vista la serie de transformaciones y cambios que se van sucediendo en el relato de Bombal.

Ahora bien, en el *Léxico técnico de las Artes Plásticas* sombra se define en de la siguiente manera:

Sombra es la percepción, ante un objeto que se halla iluminado de que éste presenta una de sus zonas más clara que la otra, dado que la luz no alcanza a tocar toda su superficie con el mismo grado de intensidad, ya que partes del objeto se encuentran más cercanas al foco de iluminación que otras. En consecuencia, las zonas más oscuras son sombras. Los gradientes de claridad y oscuridad o de luz y sombra apoyan la posibilidad de representar el volumen en un medio bidimensional; el efecto resultante depende de la distribución de los gradientes de mayor o menor claridad, ya que estos guardan una directa relación con las formas claras y oscuras que la luz establece sobre la superficie del objeto. Las primeras son sombras propias del objeto y son producidas por la forma del objeto, su orientación espacial y la distancia a que éste se encuentra de la fuente luminosa. Las sombras proyectadas o arrojadas se desprenden del objeto para dar sombra sobre otro objeto, o bien, de acuerdo con la forma del objeto se desprenden de una parte de él, para dar sobre otra parte del mismo. (Crespi & Ferrario, 1999, p. 124)

De la definición anterior extraeremos varios puntos que nos serán de utilidad para el análisis de nuestro objeto de estudio.

Vale mencionar que, curiosamente, las bases de la “fenomenología de la sombra” no provienen ni de la psicología ni de la física, sino que provienen de la estética. Fue Leonardo Da Vinci uno de los pensadores sobre la sombra y el primero en ofrecer una visión sistemática de la misma en cuanto tal: “analiza todos los tipos objetivos de sombra...” (Baxandall, 1997, p. 153).

Existen tres leyes sobre la sombra: Por un lado, toda sombra es sombra de algún cuerpo; un cuerpo no proyecta su sombra a través de otro cuerpo; para proyectar sombra, un cuerpo ha de recibir luz. Estas tres leyes, aunque parezcan lógicas pueden sufrir variaciones si se enfrentan a determinadas problemáticas, lo que será también considerado en el análisis.

Para terminar con nuestro marco teórico y por consiguiente fundamentar el desarrollo de nuestro último objetivo específico, debemos revisar los conceptos de género, poder, resistencia y describir la manera en que estos interactúan para dar pie a las luces y sombras en la novela.

Al momento de investigar la obra de Bombal, es fundamental integrar a dos autoras; Por un lado, Agata Gligo con el texto biográfico de Bombal, titulado

María Luisa (sobre la vida de María Luisa Bombal), de donde extraeremos datos biográficos que nos ayuden a entender mejor ciertos aspectos de la obra de la autora y, por otro, Lucía Guerra-Cunningham, quien es sin duda la investigadora que más estudios tiene publicados sobre su narrativa, así como también con sus importantes aportes a los estudios de la literatura latinoamericana desde las teorías de género y la crítica literaria feminista.

Refiriéndose a las propuestas de Guerra-Cunningham, Carolina Escobar observa que se vale de la Antropología de Margaret Mead y de la Filosofía de Simone de Beauvoir, develándolas como “el aparataje ideológico que monumentalizaba el nivel atributivo del género en la sociedad burguesa del Chile de los años 30, advirtiendo una serie de preconcepciones y esencializaciones que diseñaban una ontología femenina sustentada en su condición de alteridad del sujeto masculino, en la dependencia amorosa y en el binomio mujer-naturaleza”. (2012, p. 4). Entonces Guerra-Cunningham nos dará algunas “luces y sombras” a nuestra investigación.

Guerra-Cunningham en su texto *La mujer fragmentada: historias de un signo* (2006), analiza el contexto latinoamericano en el cual se construye “la mujer” como signo y desde el cual establece vínculos con las simbologías heredadas y re-citadas y con las representaciones de lo femenino en la cultura patriarcal local para normar al sujeto femenino. Estas construcciones se basan

en una serie de oposiciones binarias que pretenden esencializar y naturalizar rasgos de identidad, sin embargo:

Ser hombre y ser mujer son dos categorías sujetas a circunstancias históricas que van modificando aquello que se plantea como inherente, intrínseco e inmutable. (Guerra-Cunningham, 2006, p. 15)

Convencionalmente, los planteamientos de Identidad de Género se construyen de acuerdo a esquemas binarios. El juego de producción de significados y simbolizaciones para los signos hombre y mujer en la novela de Bombal se encuentra planteado inicialmente también en asociación a las ideas de *luz* como lo que representa a lo masculino y al concepto de *sombra* como lo que representa a lo femenino. Para comprender esto es preciso atender a lo que dice María Jesús Orozco acerca de que en “La problemática femenina que vertebra como hilo conductor la narrativa de la escritora chilena, define a la mujer en las relaciones con el otro sexo”. (1989, p. 41). Es decir, en nuestro texto los hechos se relatan a través de las imágenes que nos presenta una mujer que yace amortajada en una habitación y que fue víctima de las normativas sociales. Para trabajar este punto Simone de Beauvoir constata que “El destino que la sociedad propone tradicionalmente a la mujer es el matrimonio” (1972, p. 172), dado que la mujer es considerada un ser inesencial que sólo logra la autorrealización a través de las relaciones con el otro, ese otro

denominado para nuestra propuesta hombre/luz. En el caso de *La amortajada*, el hombre es el elemento soñado o presente que marcará la vida de Ana María y, como anota Mercedes Valdivieso¹⁰, “la vida emocional y temporal dependerá del capricho o la determinación de los hombres que la rodean, no se pertenece en absoluto” de modo que:

Adscribir significados a lo femenino es, en esencia, una modalidad de territorialización, un acto de posesión a través del lenguaje realizado por un sujeto masculino que intenta perpetuar la subyugación del Otro. (Guerra-Cunningham, 2006, p. 14)

Rompemos con estos binarismos por medio de la incorporación de Cixous. En ella encontramos un análisis crítico del paradigma de la oposición *masculino/femenino*. En esta oposición es cuando aparece el concepto muerte en el pensamiento, ya que para que uno de estos términos exista es necesario que el otro deba ser destruido. Nuestra propuesta en un principio postula que desde este lado *femenino, negativo, pasivo* es de donde surge la movilidad del texto y las imágenes. *Desde las sombras se desarticularán los sistemas de poder/luz*. (definido culturalmente femenino negativo pasivo).

¹⁰ Mercedes Valdivieso se cita en este trabajo desde el texto de Lucía Guerra “Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal” (2012).

En el inicio de su texto *La risa de medusa* Cixous (1995) nos presenta lo siguiente:

¿Dónde está ella?

Actividad/Pasividad
Sol/Luna
Cultura/Naturaleza
Día/Noche
Padre/Madre
Cabeza/Corazón
Inteligible/Sensible
Logos/Pathos

Forma convexa, paso, avance, semilla, progreso.
Materia, cóncava, suelo – en el que se apoya al andar –
Receptáculo

Hombre

Mujer

(pág. 13)

Lo anterior es la base del análisis que hace Cixous sobre cómo el pensamiento siempre ha funcionado por oposición, es decir,

Palabra/Escritura
Alto/Bajo

Esto es lo que Toril Moi llama “pensamiento binario machista”. Con esto Cixous, nos hace cuestionar donde está “*Ella*” dentro de estos binarismos, estas oposiciones duales jerarquizadas. Todos los sistemas tratan de una victoria sobre el otro, volviendo al mismo punto: jerarquizar. Y frente a esta victoria,

siempre hay una víctima, una *muerte*. Cixous introduce el concepto de muerte y dice que para que uno de los términos adquiriera significado debe destruir al otro (Moi, 1988).

Este punto es importante porque en gran medida es el esquema en el que está atrapada Bombal y sus personajes.

En palabras de Guerra, uno de los mayores aportes de Cixous consiste en aclarar que “escribir el cuerpo significa develar un continente negro, que no es ni negro ni inexplorable como indicara Freud, sino un inagotable territorio de lo no dicho...” (2007, pág. 48)

Las protagonistas luchan contra el esquema que las atrapa, las fija en un espacio y determina sus posibilidades de construcción de identidad y de autopercepción, lo que hace que siempre estén incómodas en los espacios sociales y simbólicos que les asignan.

Ante la subordinación y sometimiento del cuerpo y el placer femenino, Cixous opone la *jouissance*, la cual se halla al margen de toda penetración fálica. Es más, desde ese goce independiente y autónomo, el yo se reconstituye a través de la escritura para dejar de ser la mujer tachada que, en la teoría de

Lacan, carece de un discurso (Guerra, 2007, pág. 51). Entonces se vislumbran los lineamientos para que pueda surgir la transgresión.

Su legitimización del cuerpo femenino como cuerpo de la escritura desató las mordazas de la autocensura y motivó la exploración de una topografía corporal inédita, que contribuyó a la creación de un discurso que, con contadas excepciones, había permanecido inmerso en el vacío y en el silencio (Guerra, 2007).

“La mayoría de las mujeres que han despertado recuerdan haber dormido, *haber sido dormidas*” (Cixous, 1995, pág. 17)

Es necesario, entonces, exponer con Cixous lo siguiente:

¿Quién

invisible, extraña, secreta, impenetrable, misteriosa, negra, prohibida

Soy yo...

¿soy yo ese no-cuerpo vestido, envuelto en velos, alejado cuidadosamente, mantenido apartado de la Historia, de las transformaciones, anulado, mantenido al margen de la escena, al ámbito de la cocina o al de la cama? (Cixous, 1995, pág. 22)

La historia ha girado en torno al falogocentrismo, “pero eso no quiere decir que sea lo natural, “no hay más “destinos” que “naturaleza” o esencia, como tales, sino estructuras vivas, solidificadas” (Cixous, 1995, pág. 42) y estas que pueden *modificarse*.

Cuando “el reprimido” ...regresa, el suyo es un retorno explosivo, absolutamente arrasador, sorprendente, con una fuerza jamás aún liberada, a la medida de la más formidable de las represiones” (Cixous, 1995, pág. 58). La mujer se apodea y se autodefina.

No obstante, debemos llevar un poco más allá la reflexión sobre los dualismos, para lo cual es necesario recoger los aportes de Donna Haraway en *Ciencia cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (1995), donde deja en evidencia la función de los binarismos, en particular los de género, como dispositivos de poder y control:

Resumiendo, ciertos dualismos han persistido en las tradiciones occidentales; han sido todas sistémicas para las lógicas y las prácticas de dominación de las mujeres, de las gentes de color, de la naturaleza, de los trabajadores, de los animales, en unas palabras, la dominación de todos los

que fueron constituidos como otros, cuya tarea es hacer de espejo del yo.

Los más importantes de estos turbadores dualismos son: yo/otro, mente/cuerpo, cultura/naturaleza, hombre/mujer, civilizado/primitivo, realidad/apariencia, todo/parte, agente/recurso, constructor/construido, activo/pasivo, bien/mal, verdad/ilusión, total/parcial. Dios/hombre. (1995, p. 304)

Resalta el carácter reductor de los binarismos jerarquizantes también en el plano de la construcción de sujetos y de subjetividad:

El yo es Aquel que no puede ser dominado, que sabe que mediante el servicio del otro, es el otro quien controla el futuro, cosa que sabe a través de la experiencia de la dominación, que proporciona la autonomía del yo. Ser Uno es ser autónomo, ser poderoso, ser Dios; pero ser Uno es ser una ilusión y, por lo tanto, verse envuelto en una dialéctica de apocalipsis con el otro. Más aun, ser otro es ser múltiple, sin límites claros, deshilachado, insubstancial. Uno es muy poco, pero dos son demasiados. (1995, p. 304)

Así, en Haraway encontramos un análisis crítico del paradigma de la dualidad. Nuestra propuesta es ver como a partir de los diversos cuestionamientos surgen los escapes a los sistemas establecidos, cómo se abren ciertas grietas en el discurso, donde se desestabilizan las fijeza y desde donde surge la movilidad de las palabras y las imágenes. Desde las sombras se desarticulan los sistemas de poder y luz.

Por lo anterior es que la luz y la sombra serán para nuestra investigación los componentes más importantes de la narrativa de Bombal. La luz a través de los cirios es la alegoría de la visibilidad social a la cual ella se opone buscando refugio en los espacios de su memoria.

Foucault nos dice que “La plena luz y la mirada de un vigilante captan mejor que la sombra, que en último término protegía. La visibilidad es una trampa”. (2002, pág. 121). La luz entonces cumple un rol controlador y vigilante que intenta someter a los sujetos a sus lineamientos, pero siempre coexisten con la sombra, la cual es un ente difusor frente a este sometimiento.

Entendiendo el poder como una red de relaciones de fuerza aparece la resistencia, que no debe entenderse como anterior al poder sino que la resistencia “es coextensiva al mismo y rigurosamente contemporánea” (Foucault, 2000), es decir, no puede existir una sin la otra: “En el momento

mismo en el que se da una relación de poder existe la posibilidad de la resistencia”. (Girardo Díaz, 2006, pág. 117).

En sus estudios sobre la novela latinoamericana moderna, Rodríguez (2004) señala que para que exista poder es indispensable que exista luz, sin ella sería imposible realizar una jerarquización y un juicio normalizador. “La luz brota en él de todos los rincones, no hay ángulo sin luz, jerarquización sin ella [...] el poder se hace visible a sí mismo” (pág. 13). Anteponiéndose a esta luz es que aparece la sombra, como elemento de resistencia al poder disciplinario. *Las voces* de nuestro objeto de estudio se convierten en “una forma de fuga al entramado del poder de una sociedad disciplinaria” (Rodríguez 2004, pág. 15) desde donde no se dejan ver totalmente, se resisten a la luz, transitando por las sombras para generar los espacios de diálogo que proponemos.

En un principio planteamos entonces que la luz forma parte de un modo de representación que configura la razón observable. La luz como elemento normalizador nos revela los espacios, los movimientos, todo queda visible al espectador, “es la luz desde donde se deviene el sujeto”. (Román, 2012, pág 175). La luz “*revela*” la sombra, nos hace ver el caos como un agente de confusión, nos muestra las diferencias de figura y fondo, de vida y muerte.

No podemos dejar de lado la muerte. Muerte como fuente principal de la obra, que la autora trata de un modo muy particular. No es una muerte desde lo religioso o desde la trascendencia, sino más bien una muerte desde la inmanencia, desde la naturaleza, terrenal, inusual y tangible. Es ese estado inerte en el cual se “camina” durante la novela. La muerte nos hace transitar en el texto entre la luz y la sombra perdiéndose los límites entre uno y otro, convirtiendo todo en difuso y reconstruyendo un espacio desde el cual puede circular libremente sin encasillamientos. No debemos olvidar que para que pueda existir la muerte, previo debió existir la vida. Por tanto debe estar inmerso en un contexto en el cual desarrollarse para posteriormente poder reformularse, reinventarse, replantearse.

En palabras de Alberto Toutin la muerte en *La amortajada* “No se trata de un estado de inmovilidad, sino de expansión de sensaciones nuevas y puras, favorecidas por una experiencia de reposo que la dispone a una comunicación más fluida tanto con el mundo de los vivientes vivos como con el mundo de los muertos vivos.” (2007, p. 79)

Considerando todo lo expuesto en este capítulo es que damos paso al desarrollo del análisis interpretativo de *La amortajada*.

V. Análisis¹¹ literario

a) Relación: palabra – imagen

Y es así como se ve inmóvil, tendida boca arriba en el amplio lecho revestido ahora de las sábanas bordadas, perfumadas de espliego que se guardan siempre bajo llave, y se ve envuelta en aquel batón de raso blanco que solía volverse tan grácil. (narradora).

Comenzar el análisis requiere, en primer lugar, alinear dos conceptos que se han utilizado en el transcurso de la investigación. Palabra – Imagen son los elementos básicos desde los cuales se constituyen las disciplinas que se convocan en esta investigación.

Ahora bien, existen muchas teorías sobre la relación palabra – imagen. En esos estudios se da un juego de similitud y diferencia a través del cual circulan las reflexiones, tal como lo menciona Boido. No pretendemos ignorar esas diferencias, pero más nos interesa establecer las relaciones que nos ayuden

¹¹ Para el análisis, cuando se incluya una cita de la novela en estudio se utilizará un margen especial más cercano al lado derecho de la página, que se diferencia del resto de las citas de textos. A su vez, cada cita se identificará en relación con una de las tres voces a la que pertenece según nuestra clasificación propuesta.

con nuestra investigación. La posibilidad de superar las diferencias de estos dos conceptos de la manera que necesitamos para nuestro trabajo está sugerida por Jacqueline Lichstein, citada en el texto de Boido:

Palabra e imagen son distintas, pero también iguales. Incompletas en sí mismas buscan en la otra su complemento, pero cuando se encuentran resaltan sus diferencias. Esta incompletitud es inherente a toda forma de representación, es el síndrome de la unidad original que liga palabras e imágenes justamente como representación verbal y visual. (Boido, 2012)

¿Es posible entonces que en *La amortajada* convivan estos dos conceptos? Es una pregunta que para nosotros obviamente tiene una respuesta afirmativa. Tanto imagen como palabra nos permiten circular a través de la novela, indagar en la escritura. Solo prevalecerá la duda frente a si Bombal al momento de escribir la novela era consciente de este hecho.

Sandra Llano Mejía reflexiona sobre esta relación y establece que “En la representación del mundo primero fue la forma-signo, trazo y color; luego la palabra hablada y escrita. Hoy, como si fuera una profecía, hemos vuelto a la comunicación por medio de imágenes”. (2004, p. 365). Bombal quizás no tenía

las herramientas que conocemos hoy, pero sin duda sus obras son más que palabras sin compañía, puesto que se nutren probablemente de sus vivencias de niña, de sus vacaciones en el sur del país, para construir las imágenes que nos presenta en su narrativa. “María Luisa, sola o con niños, se interna en los bosques. Busca y encuentra las callampas de sus cuentos y pisa el suelo suave de agujas de pino” (Gligo, 1985, p. 24). Fueron tal vez estas experiencias en el Fundo San Roberto, cercano a Renaico (Provincia de Malleco) a las cuales recurría constantemente, según Valdés (2012), tratando quizás - a partir de este conocimiento de la imagen instantánea – de generar palabras capaces de expresar posteriormente ese conocimiento adquirido.

Allá lejos, en la extremidad de una llanura de tréboles, bajo un cielo vasto, sangriento de arrebol, casi contra el disco del sol poniente, divisé la figura de un jinete arreando una tropilla de caballos. (Ana María).

b) Relación: fotografía - literatura

Como ya mencionamos en el capítulo anterior, al momento de escribir Bombal se valía de imágenes, integrándolas muy frecuentemente en su narrativa. Respecto de este hecho, Soulages observa que “El trabajo del

inconsciente es el mismo en el fotógrafo y en el escritor: acumulación, desplazamiento, metamorfosis, sublimación, surgimiento, etc.” (2005, p. 268). Por lo que esto es un elemento común en ambas áreas, tanto la fotografía como la literatura nacen de las experiencias de sus autores, sea de forma consciente o inconsciente los elementos en la escritura van reflejando de algún modo nuestra forma de ver el mundo.

–¿Ana María te acuerdas de tu madre? – Solía preguntarle a veces, casi como en secreto, cuando ella era muy niña

Y para darle gusto, a cada vez, ella cerraba los ojos y concentrándose fuertemente lograba captar un instante la imagen de otros ojos muy negros que la miraban burlones tras de tul atado a un breve sombrero. Algo así como un perfume flotaba alrededor de la tierna evocación. (narradora).

La cita anterior, propone Gligo (1985), corresponde quizás a ese recuerdo que Bombal tiene de su padre, un hombre siempre bien vestido, afeitado con cuidado y oliendo a agua de colonia. Por medio de esta recreación de imágenes la escritora reescribe sus recuerdos, sus vivencias; “Los cambios a nivel visual son capaces de modificar no solo nuestros modos de ver, sino también de

escribir. (De los Ríos, 2011, p. 175). En este acto de reencuentro con la imagen hay una intención de recuperar el objeto ausente según Concha (2011), pero la autora lo modifica a su antojo y libertad.

Por lo mismo entonces “tanto la cámara fotográfica como la máquina de escribir son capaces de imponer un modo de ver y escribir específico, que convierten al protagonista en un objeto representado, más que en un sujeto de la representación. (De los Ríos, 2011, p. 199)

Bombal, quizás sin tener del todo claro el modo en que funciona en su obra, utiliza uno de los recursos más eficientes del proceso fotográfico donde:

Uno de los modos más eficientes en la manera de configurar el mundo es a través de la influencia en la conducta de las personas que hoy ejercen la imagen técnica, en general, y la fotografía en particular. Es, en rigor, la cadena de imágenes la que ejerce dicha influencia. Las imágenes establecen las relaciones referenciales entre ellas, construyendo sistemas de significación autónomos. (Concha Lagos, 2011, p. 161)

No debemos olvidar a Barthes en relación con el referente cuando nos dice que este es necesariamente un elemento real que se coloca frente al objetivo, y cuya ausencia provocaría la no existencia de la obra Imagen - palabra. Es decir, fotografía y literatura.

Por tanto en *La amortajada* existen tres actos fotográficos. Por un lado tenemos a la narradora que nos provee de una mezcla de realidad (vivencias de la autora) y ficción (lo que quiere contarnos la narradora de estas vivencias), por otro están los recuerdos que suscitan los personajes que se acercan a Ana María y en tercer lugar el *Leitmotiv*. En los tres casos sucede el proceso fotográfico expuesto por Concha:

En el encuentro con la imagen, la intención es recuperar el objeto ausente. Esta recuperación está definida desde la subjetividad de quien observa, debido a que la imagen, en rigor, realiza la remisión no al objeto ausente, sino a la “presencia” del objeto en la conciencia del sujeto que mira. (2011, p. 58).

La fotografía entendemos “se sitúa, desde sus inicios, en una situación ambivalente en cuanto a su capacidad de reproducir la realidad. Se la considera como testimonio por su carácter documental, al mismo tiempo que se reproduce

su capacidad para distorsionar lo que representa.” (De los Ríos, 2011, p. 93). Entonces, tanto la literatura como la fotografía son capaces de crear mundos a partir de una realidad e intervenirla a su gusto.

Frente al acto de observar una imagen:

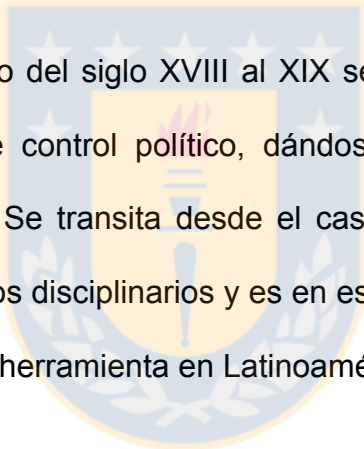
el primer impulso es comprender aquello que la imagen me ofrece. Inconscientemente, señalamos significaciones otorgando valores específicos según la posibilidad informativa o afectiva. De este modo, una fotografía podrá ser usada como fuente de conocimiento o como depositaria de acontecimientos, objetos o sujetos reconocibles por medio de un vínculo emocional. Tanto en uno como en otro caso, la acción es decodificadora; es decir, quien mira la foto es capaz de reconocer una significación propuesta de manera, “velada” en la superficie de la imagen. (Concha Lagos, 2011, p. 218).

c) Fotografía en Latinoamérica

¿Como influyó la fotografía en Latinoamérica?

Como ya se expuso en el marco teórico, la llegada de la fotografía a

nuestro continente sucede en diciembre de 1939 convirtiéndose casi exclusivamente en una práctica retratista, cumpliendo un rol importante, como herramienta de orden y normalización, aportando en el proceso de regulación social, creando la imagen de un “ciudadano domesticado, previsible y, en consecuencia, indiferenciado; pero, sin duda alguna, consciente individualmente de formar parte de la élite social” (Navarrete, p. 14).



En efecto, el paso del siglo XVIII al XIX según Foucault (2002) opera un cambio de modelo de control político, dándose paso al nacimiento de una sociedad disciplinaria. Se transita desde el castigo y exclusión al control y la vigilancia como métodos disciplinarios y es en este periodo cuando se incorpora la fotografía como una herramienta en Latinoamérica.

De este modo, el retrato fotográfico se vuelve uno de los agentes normalizadores de la época, se constituye como una imagen cuidadosamente construida, que responde a la necesidad de la elite de imponer una determinada imagen de sí mismos al futuro. La fotografía se convirtió en la herramienta de “reproducción objetiva” de la realidad permitiendo identificar y clasificar todo aquello que no entraba en la normalidad homogenizante de la época. La fotografía se convirtió en una novedosa herramienta de engranaje de la

sociedad disciplinaria. Dentro de las utilidades que se le concedieron está su uso en la identificación de los criminales, registro de tribus indígenas, prostitutas, entre otros.

Tal como menciona Bellido (2002, p. 117), hubo que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIX, para que la fotografía dejará a la elite y se interesara en documentar sectores sociales marginales.

Tras la Gran Guerra, acontecida entre 1914 y 1918, el mundo occidental sufrió una completa transformación. Tuvo lugar en esta época una serie de rupturas interrelacionadas: en lo político, lo económico, lo social; y también en el campo de las artes. El retrato vuelve a imponerse de forma clara en la fotografía, vinculando la visión artística con una estética próxima a las vanguardias, fundamentalmente el surrealismo, que aprovechó las posibilidades técnicas para dotar de mayor fuerza expresiva a sus obras.

Es sabido que varios escritores de finales del siglo XIX así como también Martí, Darío y Arlt en la década del 30 se interesaron en reflexionar acerca del alcance que tendría esta nueva tecnología.

En Argentina, Arlt reflexionaba sobre el proceso fotográfico que se vivía en su país y el como esta tecnología la vinculaba con el afán de figurar y de pasar

a la inmortalidad. “Arlt da cuenta de que en la Argentina de los años treinta no se existe si no hay fotografía que lo certifique” (De los Rios, 2011, p. 32)

A este entorno intelectual es al que llega Bombal a Buenos Aires en Septiembre de 1933 invitada por Neruda. Conoce a Federico García Lorca, Norah Lange, Alfonsina Storni entre muchos otros. A partir de esta conexión con un círculo vanguardista creemos en las influencias en su escritura desde una perspectiva de cultura de masas, especialmente con el mundo fotográfico que la circundaba. Si observamos atentamente sus textos, y en nuestro caso la novela *La amortajada*, podemos indagar la relación que mantiene esta obra con este fenómeno tecnológico, cultural y artístico. Es sumamente importante agregar además que posterior a la publicación de la novela, Bombal escribe una reseña cinematográfica sobre *Puerta Cerrada*, en la que destaca su gran capacidad de análisis y observación de los cuadros fotográficos de la película siguiendo la línea iniciada por Quiroga y Arlt en la década del 20.

Volvemos a mencionar a Goic (2009, p. 73), donde habla de la obra de Bombal como uno de los textos fundadores del *Neorrealismo*, ya que rompe con los cánones naturalistas y criollistas de la época e inicia las nuevas fórmulas de la literatura contemporánea. Por lo mismo, es que reafirmamos que el contexto en cual se mueve Bombal es sin duda un antecedente relevante al momento de la creación de su obra. No olvidemos además que en el año 1923, tan solo con

13 años la autora vive en Francia, regresa a Chile en 1931 ya impregnada de la cultura parisina dentro de la cual se formó.

d) Aparición de la sombra

En el transcurso del análisis, hemos ido sumando conceptos a los antes tratados, por tanto, para nosotros la imagen debe entenderse como fotografía y la palabra como literatura. Ahora bien, es imperativo exponer el concepto de espacio con el cual realizamos la investigación. Como ya anotáramos, en su obra *La poética del espacio* (2000), Bachelard nos dice que “Veremos a la imaginación construir ‘muros’ con sombras impalpables, conformarse con ilusiones de proyectos....” (2000, p. 28), de manera que podemos decir que Bombal, por medio de las imágenes desplegadas por las ciertas voces, utiliza las sombras como generadoras de espacios de diálogo entre fotografía y literatura.

Conformamos a través de este autor el concepto de espacio y lo llevamos a la narrativa de Bombal. “La sombra es también una habitación.” (Bachelard, 2000, p. 125). Pero ¿a qué llamaremos espacios en la obra de Bombal?. Llamaremos espacios a los cuadros (en lenguaje fotográfico) que surgen de los relatos de las voces antes mencionadas.

Cierta mañana, al abrir las celosías de mi cuarto reparé en que un millar de minúsculos brotes, no más grandes que una cabeza de alfiler, apuntaban a la extremidad de todas las cenicientas ramas del jardín.(Ana María)

-“Vamos.”

-“¿Adónde?”

-“Más allá.” (Leitmotiv)

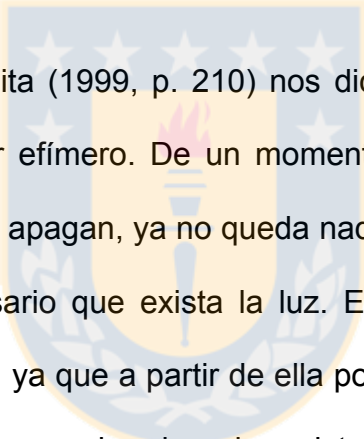
Apoyado contra el quicio de la puerta, adivina, de pronto, a su marido.

Lo han dejado solo, dueño y señor de aquella muerte. Y allí está inmóvil, concentrando fuerzas para poder afrontarla con dignidad. (narradora)

Nos encontramos en el texto de Stoichita con algo que es sumamente importante para nosotros en esta investigación. Él expone que la primera función posible de la representación basada en la sombra es la de imagen para el recuerdo, es decir, para hacer presente lo ausente. Y una segunda función que también es particularmente relevante es que la similitud de la

imagen/sombra respecto a su referente guarda relación con su semejanza y contacto.

Podemos decir entonces que la sombra es, una fotografía primitiva. Y esto ¿por qué lo decimos?. Porque como se explicó en el mito de Plinio, la sombra nace de la copia del perfil en negativo, lo que la convierte en una proyección del ser real, una copia “fiel” del referente.



Boltanski en Stoichita (1999, p. 210) nos dice que “lo que me gusta de la sombra es su carácter efímero. De un momento a otro pueden desaparecer: cuando la luz o vela se apagan, ya no queda nada”. Ahora bien, para que exista esta sombra es necesario que exista la luz. Es sumamente interesante esta acotación de Boltanski, ya que a partir de ella podemos hacer la analogía sobre que sucede en relación con el poder y la resistencia. Desde las sombras en *La amortajada* se despliegan los dispositivos de escape por medio de los cuales las voces logran ser escuchadas.

e) Poder, resistencia y muerte desde las sombras

Anteponiéndose a la luz es que aparece la sombra, como elemento de resistencia al poder disciplinario. *Las voces* de nuestro objeto de estudio se

convierten en “una forma de fuga al entramado del poder de una sociedad disciplinaria” (Rodríguez Fernández, 2004, p. 15), desde donde no se dejan ver totalmente, se resisten a la luz, transitando por las sombras para generar los espacios de diálogo que proponemos.

En un principio la luz forma parte de un modo de representación que configura la razón observable (no como algo positivo ni definido). La luz como elemento normalizador nos “revela” los espacios, los movimientos, todo queda visible al espectador, saca de las sombras los comportamientos indeseados, paradójicamente, la luz al igual que la fotografía (escritura de luz) cumple un rol normalizador. “Es la luz desde donde se deviene el sujeto”. (Román, 2012, pág 175). La luz “*revela*” la sombra, nos hace ver el caos como un agente de confusión, nos muestra las diferencias de figura y fondo, de vida y muerte:

A la llama de los altos cirios, cuantos la velaban se inclinaron, entonces, para observar la limpieza y la transparencia de aquella franja de pupila que la muerte no había logrado empañar. Respetuosamente maravillados se inclinaban, sin saber que Ella los veía.

Porque ella los veía, sentía” (narradora).

En esta cita se hace presente los modos de construcción de luz como un agente posiblemente dominador y sombra como agente posiblemente de resistencia. Bombal nos plantea un punto de fuga al sistema falocéntrico mirando desde la muerte. Esta muerte negada como experiencia, explorando desde un terreno “sombrio” la luz vitalizante y subjetiva del poder.

Abren de golpe las persianas. Luz gris ¿de amanecer, de atardecer?

Ni una sombra es posible ya en el cuarto a la luz de esta fea luz. Las cosas se destacan con dureza. Algo revolotea pesadamente entre las flores y se posa sobre la sábana, algo abyecto... una mosca.

(Narradora)

Barthes nos dice que la fotografía es un teatro desnaturalizado en el que la muerte no puede contemplarse a sí misma, pensarse e interiorizarse; o todavía mas: el teatro muerto de la muerte [...] Sólo puedo situarla en un ritual. En la fotografía la inmovilización del tiempo sólo se da en un momento excesivo, monstruoso: el tiempo se encuentra paralizado. (1987, pp. 157- 160). El concepto de muerte del autor se contradice en cierta manera con la que nos propone Bombal, pues en la novela la muerte sí es posible de pensarse e interiorizarse. En lo que si podemos coincidir es en el acto del ritual, desde

donde pueden las voces presentes en el texto volver a vivir los acontecimientos manipulando el tiempo a su antojo.

La novela nos plantea que la muerte como suceso final no es tal, sino que por el contrario, es la apertura a un nuevo mundo. La relación entre muerte y naturaleza se abarca como un hecho de disolución/difusión de la protagonista. Esto se convierte en un acto de resistencia. Bombal construye un mundo más allá de la muerte para exponer desde esa vitrina la existencia de la novela. Desde ese estado las voces transitan, reflexionan, recuerdan, añoran: Se abren a nuevas sensaciones, a otros tiempos, sus oídos se hacen más sensibles, disfruta de las melodías secretas del bosque y la casa, su entorno. En *La amortajada*, ad portas de sentir cómo sería la muerte de los muertos, la protagonista se une a la tierra:

Ya no deseaba sino quedarse crucificada a la tierra,
sufriendo y gozando en su carne el ir y venir de
lejanas mareas; sintiendo crecer la hierba, emerger
las islas nuevas y abrirse, en otro continente, la flor
ignorada que no vive sino en un día de eclipse»
(narradora)

Bombal aparentemente no presta resistencia a los sistemas normativos, y decimos aparentemente, porque logra desde estos espacios sombríos en la novela agrietar los dispositivos (estado pasivo/muerte) sin que el agente normativo se percate. Es quizás precursora en el quiebre de los sistemas binarios y duales, ya que se permite circular entre estos dos polos sin dejar que la encasillen.

Respecto a lo anterior, es que podemos encontrar quizás en su niñez ya rasgos de los cuales se vale en la escritura. Gligo (1985, p. 22) nos dice que Bombal desde pequeña tiende con frecuencia al ensimismamiento. Su precoz contacto con el mar el sol, el viento, fragua en ella un amor permanente, definitivo, por la naturaleza. Pero este amor tiene un tinte pasivo. No siente el impulso de dominarla: necesita, embrujada, contemplarla. Esa contemplación de la naturaleza que a nuestro parecer no necesariamente fue pasiva, pues la contemplación no requiere ese calificativo; quizás le entregó las herramientas de las cuales valerse para ser e interactuar. Como hemos ido desarrollando en el transcurso del análisis tanto fotografía y literatura pueden ser partícipes en la creación de una obra. Ahora bien, distinto es la utilización que cada una de ellas nos permita. Queremos creer que Bombal desarrolla su discurso desde un punto de vista interdisciplinario (sea este proceso consciente o inconscientemente), pero desde donde podemos identificar elementos que

utiliza inteligentemente para salirse de los márgenes establecidos y cuidarse de no ser encasillada fácilmente en determinadas teorías.



f) Derribamiento de los binarismos y las dualidades

Se ve aún, llegando de amanecer a una estación solitaria.

Luego fue aquella humillante antesala en el domicilio particular del abogado, a quien tuviera la audacia de hacer despertar.

Recuerda como si fuera ayer su silencio reprobador al escucharla, y la delicadeza, la lentitud con que medía su respuesta:

No , Esto no debe hacerse, Ana María, piense que Antonio es el padre de sus hijos; piense que hay medidas que una señora no puede tomar sin rebajarse. Tal vez sus propios hijos la criticarían más adelante.

El hecho fue que cuando la puerta volvió a abrirse había sido el propio Antonio quien había entrado al cuarto severo y pálido.

Acostumbrado siempre a ganar las batallas sobre una mujer temerosa de la herida con que una sola palabra tuviera el poder de infringirle, iniciaba ya un ademán de altanería,

cuando temblando de ira ella empezó a injurarlo por primera vez en su larga vida de casados.

Para Gligo (1985) “La rebeldía de María Luisa lleva el estigma de un conflicto entre la realidad social y la personal. Se rebela sí, movida por su riqueza interior, por su necesidad de libertad y de vida, pero de alguna manera acepta y respeta las instituciones y formalidades cuyas normas transgrede”. Sin embargo, este comentario de Gligo no nos hace tanto sentido una vez que hemos revisado y analizado la obra de Bombal.

En el presente análisis, fue necesario en un principio reconocer esta oposición dual interpretada desde una jerarquización, donde lo *femenino* se considera como lo negativo y la debilidad. Esta jerarquización “somete toda la organización conceptual al hombre. Privilegio masculino, que se distingue en la oposición que sostiene, entre la *actividad* y la *pasividad*”. (Cixous, 1995).

Toril Moi plantea que a grandes rasgos lo que busca Cixous es “un intento de deshacer la ideología de Falocentrismo: proclamar a la mujer como fuente de vida, poder y energía, y dar la bienvenida a un lenguaje femenino que derribe estos esquemas binarios machistas” (1988, pág. 115). Es sin duda, bajo

este parámetro que Bombal derriba el esquema de los binarismos, aún cuando en una primera y simple lectura surja una contradicción constante en el novela.

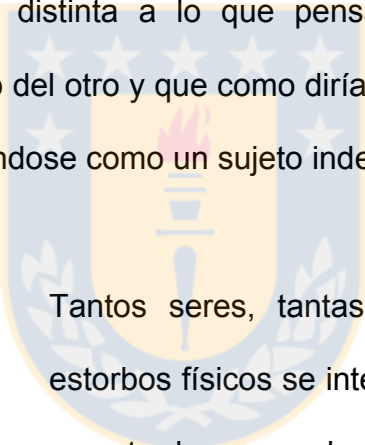
Tal como explica Guerra sobre Cixous, esta ve en el binarismo “no solo oposiciones binarias duales jerarquizadas, sino que también como síntoma y figura del poder patriarcal. (2007, pág. 45). Es evidente que bajo el contexto en el cual se desarrolla la novela es un ámbito patriarcal.

El enigma que se plantea sobre la mujer, según Cixous, es “¿Qué quiere ella?”; pregunta que, en efecto, la mujer recoge porque se la formulan, porque justamente hay tan poco sitio para su deseo en la sociedad, que a fuerza de no saber qué hacer con ella, acaba por no saber dónde situarse. En caso de tener un donde, encubre la pregunta más inmediata y más urgente: ¿Cómo gozo? ¿Qué es el goce femenino, dónde tiene lugar, cómo se inscribe a nivel de su cuerpo, de su inconsciente? Y ¿cómo se escribe?” (1995, pág. 41)

Primero, Cixous nos entrega un camino de lectura para construirlo, replantearlo, donde la mujer desborda, reconstruye para decir que el sistema no funciona. Luego Haraway nos dice que estas dicotomías deben ser eliminadas, permitiéndonos entonces transitar libremente.

Es claro que las voces existentes en la novela, son una voz narrativa que crea, re-crea un discurso propio, desde el límite de lo racional y lo irracional, expresando su experiencia particular, con lo cual se replantea frente a su mundo dominado y su relectura de la narración.

Las voces en el transcurso del relato recrean su propia historia por medio de los recuerdos, fragmentándolos, lo que le permite re-mirarse dentro de su historia, redescubrirse distinta a lo que pensaba de sí misma, como una construcción por medio del otro y que como diría Woolf, comienza a crearse “un cuarto propio” percibiéndose como un sujeto independiente y diferente.



Tantos seres, tantas preocupaciones y pequeños estorbos físicos se interponían siempre entre ella y el secreto de una noche. Ahora, en cambio, no la turba un pensamiento inoportuno. Han trazado un círculo de silencio a su alrededor, Y se ha detenido el latir de esa invisible arteria que le golpeaba con frecuencia tan rudamente la sien. (narradora).

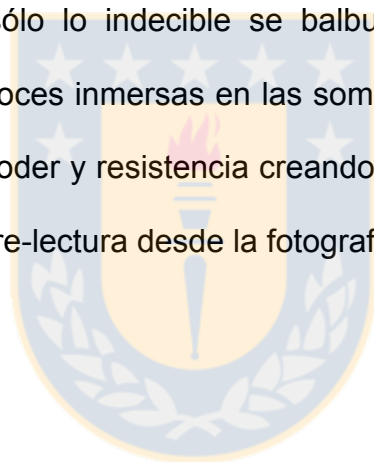
Es el malestar que tanto Bombal como Haraway tienen frente a la reducción encasilladora de los dualismos y binarismos, por tanto, las protagonistas de Bombal no logran estar bien en sus “roles”, lo que las lleva a

una autorreflexión, encontrándose en la búsqueda con pequeñas fisuras que escapan a este encasillamiento, desde donde luego pueden transgredir las limitaciones existentes en su entorno, cruzando umbrales, abriendo grietas en las limitaciones históricas, adentrándose en los espacios desconocidos. Espacios ambiguos que normalmente desborda de manera solapada, siempre dejando una huella, manteniendo un cordón umbilical a algo que está aceptado/asignado desde donde intentan o refuerzan como apoyo básico para transgredir.

De los Ríos advierte sobre la relevancia de incorporar una mirada desde la visualidad para estudiar la complejidad de las relaciones entre literatura y poder:

Los cambios a nivel visual son capaces de modificar no solo nuestros modos de ver, sino también de escribir. En ese sentido una aproximación visual a la literatura hispanoamericana se hace indispensable, no solo porque sean escasos los estudios específicos de la materia, sino también porque este tipo de lectura puede iluminar aspectos que habían sido desapercibidos: la visualidad y la tecnología como discursos que generan saber y relaciones de poder, que son apropiados, registrados y construidos a través del discurso literario. (2011, p. 176).

En *La amortajada* existe un juego de miradas sobre el que se crea la novela, este juego provoca que la confianza en la estabilidad del mundo se desengañe y que la claridad de la distinción entre lo real, lo visto y lo imaginario se haga difusa en la obra. Ante esta ambigüedad, la realidad que pasaba desapercibida se convierte en problemática, encontrándose así “expuesta”, lo que contribuye a su fascinación. Al hacer esto, la literatura construye un espacio de acogida; allí no sólo lo indecible se balbucea, sino que la alteridad se presenta. Desde las voces inmersas en las sombras logramos pasearnos entre vida y muerte, entre poder y resistencia creando matices que antes no existían, haciendo posible una re-lectura desde la fotografía.



VI. Conclusión.

Al proponernos analizar *La amortajada* de Bombal sabíamos que nos encontraríamos con muchos estudios acerca de la producción de la autora. nuestra preocupación giró principalmente en torno a cuáles podrían ser las posibilidades de investigación disponibles desde donde se podría abordar la novela. Nos pareció interesante, entonces, situarnos desde la fotografía y, desde esta disciplina, hacer posible una re-lectura que nos permitiera dilucidar algunos rasgos en la obra que significaran matices nuevos respecto de los ya existentes en los estudios anteriores.

Optamos por dos líneas de trabajo para desarrollar la investigación: las relaciones entre la palabra y la imagen, para lo cual fue necesario estudiar los textos de Sandra Llano-Mejía y Mario Boido, y las relaciones existentes entre Literatura y Fotografía, para que a partir de conceptos y elementos comunes en ambas disciplinas pudiéramos analizar sus formas de interrelación y producción de sentidos en la obra. Estudiar estas relaciones requirió el apoyo en los aportes de varios autores: en un primer momento, François Soulages desde una teoría de la investigación Europea, para luego integrar a dos investigadores chilenos, Valeria de los Ríos y José Concha desde una mirada situada en Latinoamérica. Fue imposible, por supuesto, dejar de lado a Roland Barthes referencia obligada con su texto *La cámara lúcida*.

Profundizamos en el estudio situándonos en el momento de la llegada de la fotografía a nuestro continente y revisamos los impactos que tuvo esta técnica en el periodo en que se publica *La amortajada*. Volvimos a recurrir a Valeria de los Ríos, cuyos estudios fueron de gran utilidad para la revisión del contexto en que los escritores latinoamericanos se relacionan con las nuevas tecnologías fotográficas, al igual que los textos de José Antonio Navarrete y María Bellido que profundizan sobre la llegada de esta técnica a nuestro continente y sus influencias en las instituciones socio-políticas y culturales.

Se nos hizo necesario analizar el concepto de sombra desde las artes visuales e identificar los elementos que permitieron el *revelado* del personaje protagónico de Ana María desde el espacio de diálogo entre palabra e imagen en *La amortajada*. Stoichita fue el texto clave para poder realizar un seguimiento del concepto sombra. Previo a profundizar en ella, hubo que integrar a Bachelard para definir la concepción de espacio que se utilizó en la investigación.

Analizar en los espacios de encuentro entre posiciones y técnicas diversas, los mecanismos discursivos utilizados por Bombal para desestabilizar las lógicas binarias de poder y resistencia, luz y sombra, y su relación con las

conceptualizaciones de género presentes en la novela, fue nuestra última tarea. En este punto se entablaron relaciones entre los textos de Rodríguez Fernández, Román, Barthes, Cixous, Haraway, entre otros. El análisis se volvió complejo e interesante a partir de las distintas relaciones que se podían entablar entre los conceptos, lo que nos permitió enriquecer nuestra investigación.

El análisis interpretativo realizado de *La amortajada* a partir de las interacciones desde o hacia la imagen (fotografía) y texto (literatura) reconoció la escritura de la novela como apertura de un espacio de diálogo entre ambos códigos y atendió al despliegue de voces desde ese lugar en principio imposible que es la muerte, esto es, voces surgidas desde el silencio y los rincones oscuros de la memoria, como hablas que emergen desde la sombra y generando sombras desde las cuales se reinterpretan los lugares de poder y resistencia en la novela de Bombal. No es solo que se represente la sombra como una zona donde no llega la luz – el ojo - del poder, sino que se realiza la resignificación de la sombra como palabra y subjetividad de otras que configuran la forma de un cuerpo e instalan una presencia a contraluz.

VI. Referencias bibliográficas

Bachelard, G. (2000). *La poética de espacio* (4ª reimpresión y 1ª edición ed.). (E. De Champourcin, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Barthes, R. (1987). *La cámara lúcida; Notas sobre la fotografía*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Paidós.

Baxandall, M. (1997). *Las sombras y el Siglo de las Luces*. (A. Bozal Chamorro, Trad.) Madrid, España: La balsa de la Medusa.

Beauvoir, S. d. (1972). *El segundo sexo. La experiencia vivida*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Siglo Veinte.

Bellido, M. L. (2002). Fotografía latinoamericana. Identidad a través de la lente. *Artigrama* (17), 113-126.

Bianco, P. (2002). Dicotomías narrativas en "El Árbol" de María Luisa Bombal. *Acta Literaria* (27), 77-89.

Boido, M. (2012). *De límites y convergencias: la relación palabra/imagen en la cultura visual latinoamericana del siglo XX*. Madrid: Iberoamericana.

Bombal, M. L. (2000). *Obras Completas de María Luisa Bombal* (3ª edición ed.). Santiago, Chile: Andrés Bello.

Chevalier, J. (1986). *Diccionario de los símbolos*. (J. Olives Puig, Ed., M. Silvar, & A. Rodríguez, Trads.) Barcelona, España: Editorial Herder.

Cixous, H. (1995). *La risa de la medusa. Ensayos sobre literatura* (1ª edición ed.). (M. Moix, Trad.) Barcelona, España: Anthropos.

Concha Lagos, J. P. (2011). *La desmaterialización fotográfica* (1ª edición ed.). Santiago, Chile: Ediciones / metales pesados.

Crespi, I., & Ferrario, J. (1999). *Léxico técnico de las Artes Plásticas*. Buenos Aires, Argentina: Universitaria de Buenos Aires.

De los Ríos, V. (2011). *Espectros de la luz; Tecnologías visuales en la Literatura latinoamericana* (1ª edición ed.). Santiago, Chile: Cuarto Propio.

Escobar Lastra, C. (2012). Lucía Guerra-Cunningham: Crítica feminista entre la metrópolis y la arpillera. *CISMA, Revista del Centro Telúrico de Investigaciones Teóricas* (3), 1-9.

Espinosa, P. (2005). *La última niebla* de María Luisa Bombal: excentricidad, desacato y eroticidad en el devenir identitario femenino. *Acta Literaria* (31), 9-21.

Foucault, M. (2000). *Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones* (Séptima reimpresión ed.). (M. Morey, Trad.) Madrid, España: Alianza Editorial.

Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar* (1ª edición ed.). (A. Garzón del Camino, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Siglo veintiuno editores.

Girardo Díaz, R. (2006). Poder y Resistencia en Michel Foucault. *Tabula Rasa*, Enero-Junio, 103-122.

Gligo, A. (1985). *María Luisa. (sobre la vida de María Luisa Bombal)*. Santiago, Chile: Andrés Bello.

Goic, C. (2009). *Brevísima relación de la novela hispanoamericana*. Biblioteca Nueva.

González Guardiola, J. (2010). *Cuerpo y sombra. Una aproximación fenomenológica*. (D. d. (UNED), Ed.) Investigaciones Fenomenológicas, Monográfico (2), 293-310.

Guerra-Cunningham, L. (1989). Estrategias discursivas en la narrativa de la mujer latinoamericana. Disponible en http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/10/aih_10_3_076.pdf. Revisado. 2015, 17-abril.

Guerra-Cunningham, L. (2006). *La mujer fragmentada: historia de un signo* (3ª edición ed.). Santiago, Chile: Cuarto Propio.

Guerra-Cunningham, L. (2012). *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal* (1ª edición. ed.). Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

Guerra, L. (2007). *Mujer y escritura; Fundamentos teóricos de la crítica feminista* (1ª edición. ed.). México D.F., México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Haraway, D. (1995). *Ciencia cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Cátedra.

Krauss, R. (2002). *Lo fotográfico* (1ª edición ed.). (C. Zelich, Trad.) Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

Llano-Mejía, S. (2004). Metáfora: trazo e imagen. *Actas XIV Congreso AIH*, I, 365-372.

Mayorga, E. (2002). El recurso de la imaginación en *La última niebla* de María Luisa Bombal. *Gramma*, Noviembre, 14-21.

Moi, T. (1988). *Teoría Literaria Feminista*. Madrid, España: Ediciones Cátedra S.A.

Münnich, S. (2006). *Casa de hacienda/ carpa de circo*. Santiago: LOM Ediciones.

Navarrete, J. A. (2002). Las buenas maneras. Fotografía y sujeto burgués en América Latina (Siglo XIX). *Aisthesis* (35), 10-15.

Orozco Vera, M. J. (1989). La narrativa de María Luisa Bombal: principales claves temáticas. *CAUCE* , 39-56.

Rodríguez Fernández, M. (2004). Novela y poder. El panóptico. La ciudad apestada. El lugar de la confesión. *Atenea* (490), 11-32.

Román, N. (2012). El deseo, el cuerpo y el secreto, como formas de subjetivación en María Luisa Bombal. *AISTHESIS*, 171-184.

Sandez, M. (2002, Noviembre). El deseo y la otredad en *La última niebla* de María Luisa Bombal. *Gramma*, 22-30.

Soulages, F. (2005). *Estética de la fotografía*. (V. Goldstein, Trad.) Buenos Aires, Argentina: La marca.

Stoichita, V. (1999). *Breve historia de la sombra*. (A. M. Coderch, Trad.) Madrid, España: Ediciones Siruela.

Toutin, A. (2007). De una vida amenazada a una vida anhelada. Atisbos a una teología de la vida en diálogo con la literatura. *Teología y Vida* , XLVIII, 73-92.

Valdés, A. (2012). *De ángeles y ninfas* (1ª edición. ed.). Santiago, Chile: Orjikh Editores.