



Universidad de Concepción

Facultad de Humanidades y Arte

Programa de Magíster en Literaturas Hispánicas

EL ESPACIO DIEGÉTICO DEL ENCIERRO Y LA TECNOLOGÍA DEL
YO DEL BUEN GUSTO EN *LA AMORTAJADA*

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE
MAGISTER EN LITERATURAS HISPÁNICAS

DIRECTOR/A DE LA TESIS: Dr. Mario Rodríguez Fernández
CANDIDATA: Rayen Bettina Inostroza Vásquez

2019

Tabla de contenido

Resumen	iii
I. Introducción	1
II. Aproximación al espacio en La amortajada	5
II.I Introducción al espacio en la novela	6
III. Análisis del espacio en la novela La amortajada	11
III.I Introducción al análisis del espacio	11
III.II Teoría del espacio según Antonio Garrido	13
III.III Teoría del espacio según Luz Aurora Pimentel y Gastón Bachelard	27
IV. El buen gusto de Ana María	46
IV.I El cuerpo dócil de Ana María en la sociedad chilena	46
IV.II La tecnología del yo del buen gusto en La Amortajada	52
V. Conclusión	65
VI. Referencias bibliográficas	67



Resumen

Esta investigación centra su trabajo en el plano de los detalles que conforman la novela *La amortajada* (1941) de María Luisa Bombal. Para lograr su propósito la teoría del espacio funciona como una herramienta para dar cuenta de los simbolismos que plantea el encierro que vive la protagonista. Ana María, hace uso del buen gusto como una tecnología del yo que le permite enfrentarse y denunciar esa sociedad patriarcalista que la reprime y restringe.

Distintos recursos lingüísticos centrados en la descripción revelan una ideología burguesa que es visible a través de los escenarios por los que se mueve la historia que focaliza el narrador personaje.



I. Introducción

La escritora chilena, María Luisa Bombal viene a traer un lenguaje inigualable cuando se trata del estudio de la prosa latinoamericana. Su irrupción dentro de una literatura que se consideraba realista y naturalista llama la atención de quienes comenzaron a familiarizarse con su escritura. Pese a nunca recibir algún reconocimiento en vida, su legado ha sido materia de estudio a casi ya 40 años de su muerte.

Considerada por Borges como una de las mejores escritoras de la literatura latinoamericana, pertenece a un grupo de novelistas que publicaron entre los años 1935 y 1950 que desarrollaron temáticas que superaban los límites de lo local. Su escritura llega a dar paso a una nueva narrativa chilena donde las cuestiones de lo femenino cobra protagonismo. Junto con ella surge un conjunto de escritoras que buscaban exponer “las frustraciones de la existencia femenina en una sociedad que limita el desarrollo de su personalidad” (1989b:41) a través de temáticas como: la búsqueda del amor, la conexión con la naturaleza y la muerte.

La investigadora Orozco Vera en su artículo “La narrativa de María Luisa Bombal: principales claves temáticas” (1989b) realiza un estudio a las obras de la escritora destacando “la soledad del hogar y la rutina de los quehaceres cotidianos” (*ibid*) como el destino de la mujer de la época impuesto por la sociedad burguesa, en la que se ven reprimidas y condenadas por el patriarcalismo en esta búsqueda de la felicidad.

Al respecto, se destaca una de las novelas más importantes de Bombal, y de la literatura latinoamericana del siglo XX: *La amortajada* (1941), obra que, en sus inicios, no tuvo una buena aceptación por parte de la crítica en su primera aparición a causa de las denuncias en torno a la mujer y la sociedad burguesa de ese tiempo. Es posible afirmar que esta novela presenta significancia incluso a partir del propio título que la escritora escogió para esta novela. Este texto llama la atención ya desde el título, puesto que a diferencia de lo que el realismo postulaba nos enfrentamos a *La amortajada*, donde el sentido de la muerte sirve como una referencia a ese ocultamiento al que se ve dispuesta la protagonista mientras se encuentra “inmóvil, tendida boca arriba en el amplio lecho revestido ahora de las sábanas bordadas, perfumadas de espliego –que se guardan siempre bajo llave-” (Bombal, 1941: p.6).

Una novela que así inicia con la imagen de la protagonista ya muerta quien observa con una mirada lastimosa todo lo que vivió en vida y que sólo comprende el sentido de su existencia a través de su propia muerte.

Dicho lo anterior, es necesario destacar la importancia de los significados que los detalles implican en esta obra. Para esto, el examen del espacio y el aporte interpretativo que despliega en la obra de Bombal trae consigo una crítica hacia las circunstancias sociales de la mujer, que reducen su mundo hacia un espacio donde solo se ocupan del hogar, el cuidado de los hijos y el agotado amor que conlleva la soledad de un matrimonio.

Pese a que el estudio de la literatura siempre se ha enfocado en cuestiones que muchas veces pasan por alto el concepto del espacio, para este caso el ojo del narrador dice mucho más que las propias declaraciones del personaje.

Esta investigación considerará al “espacio” diegético como concepto principal a partir de las propuestas de teóricos que consolidan su importancia y que entregan herramientas para su examinación. A partir de esta finalidad, se recurrirá a Michel Foucault para reflexionar acerca de la tecnología del yo del buen gusto que utiliza la protagonista como una forma de resistencia al poder patriarcal y a la masculinización de su sociedad que reduce la mujer a un objeto. Todo esto, a través de la manifestación en la organización y representación del espacio como un encierro físico y simbólico en la novela. De esta manera, será posible construir una imagen más acabada del personaje y entender cómo trabajan las descripciones en el relato. La identificación de sistemas descriptivos binarios (dentro/fuera - abierto/cerrado - muerte/vida) y de operadores tonales servirán como herramientas para ilustrar el sentimiento de encierro de la protagonista de acuerdo a este vínculo significativo entre el espacio y sus significaciones.

El objetivo general de esta investigación es evidenciar el uso de la tecnología del yo del buen gusto y analizar el espacio diegético del encierro en *La amortajada*.

Los objetivos específicos son cinco: a) Describir los espacios que envuelven al personaje de Ana María; b) Analizar los sistemas descriptivos (binarios) y operadores tonales que tengan significaciones según el espacio en relación con las emociones, valores e ideología de la protagonista; c) Determinar las metáforas que se presentan en la novela; d) Explicar cómo el espacio representa una sensación de encierro en la protagonista; e) Analizar las tecnologías del yo, como “el buen gusto” utilizados por el personaje.

Para la configuración de este trabajo se utilizará a Janusz Slawinski para introducir el concepto del espacio en el texto “El espacio en la literatura” (1989) y, además se considerarán

autores que desarrollan la teoría del espacio: Antonio Garrido con su texto *El texto narrativo* (1993), Luz Aurora Pimentel con *El espacio en la ficción* (2001) y Gastón Bachelard con *La poética del espacio* (2012), así permitirán llevar a cabo un estudio del espacio en la obra de Bombal.

Junto con esto, se recurrirá al estudio de la crítica precedente a la obra de María Luisa Bombal. Los textos a exponer críticamente son los siguientes: el artículo de Doris Melo titulado “La poética de María Luisa Bombal. Coordenadas que rigen la narrativa de la escritora chilena en sus novelas *La última niebla* y *La amortajada*” (2015), María Jesús Orozco Vera y “La narrativa de María Luisa Bombal: principales claves temáticas” (1989), Lucía Guerra-Cunningham y “Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: una dualidad contradictoria del ser y el deber-ser” (2016), y para terminar con el trabajo de Anna Casas Aguilar titulado “El simbolismo del cabello en la obra de María Luisa Bombal” (2018).

En esta investigación se trabajará con los siguientes términos teóricos: el concepto de espacio, tecnología del yo y encierro. La vinculación de estos permitirá darle sentido a la dimensión espacial, que se manifiesta a través de los ojos del narrador y el personaje, y su relación con los sentimientos de la protagonista.

Para alcanzar el objetivo de esta tesis se analizarán detalladamente las fuentes teóricas sobre el espacio. El estudio de la obra de Bombal requiere de una examinación profunda para determinar cuáles son las estrategias que se han utilizado para exponer los espacios y, así lograr darles significado.

II. Aproximación al espacio en *La amortajada*

En esta tesis “El espacio diegético del encierro y la tecnología del yo del buen gusto en *La amortajada*”, se pretende investigar el espacio que envuelve a la protagonista de la novela de María Luisa Bombal, entendiéndolo como la representación de un encierro físico y simbólico. Para lograr este propósito, en primer lugar, se identificarán los espacios presentados en la novela y los rasgos que los identifican. En segundo lugar, se utilizará la teoría del espacio como una herramienta para resaltar significados no tratados críticamente de la obra. En tercer lugar, se verá cómo funcionan los planteamientos teóricos del espacio en la novela. Y finalmente, se analizará la relación del espacio expuesto bajo la imagen del encierro con ciertas tecnologías del yo, como el “buen gusto” que utiliza el personaje principal.

La fuente básica de estudio de este trabajo la constituye la novela *La amortajada* (1941) de María Luisa Bombal. El estudio del espacio¹ se llevará a cabo a partir de la lectura de los siguientes textos teóricos: Slawinski con su artículo “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias” (1989), *El texto narrativo* (1993) de Antonio Garrido Domínguez, *El espacio en la ficción* (2001) de Luz Aurora Pimentel y *La poética del espacio* (2012) de Gastón Bachelard.

¹ Entendemos por “espacio” al elemento que integra el concepto del tiempo.

II.I Introducción al espacio en la novela

El espacio es un tema que siempre se ha mantenido a la zaga del estudio del tiempo en la novela, sin embargo, en el último periodo los teóricos se han preocupado de resaltar su importancia en el mundo de la literatura y su rol dentro del texto. Son variados los investigadores que se han dedicado a profundizar el análisis de la teoría del espacio que por años se mantuvo abierto y bajo el alero del parámetro temporal. No obstante, “el espacio está tomando venganza por las múltiples ocasiones en que fue subordinado” (Slawinski, 1989: p.2) y su estudio se está formulando sobre la base de una fuerte convicción teórica. Para introducir este concepto se recurrirá a Slawinski, quien en su artículo “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias” (1989) presenta brevemente esta nueva etapa en la que el concepto de espacio se está desarrollando.

El autor Janusz Slawinski en su texto “El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias” (1989) considera tres planos de unidades que conforman el espacio dentro de la obra: “el plano de la *descripción*, el plano del *escenario* y el plano de los *sentidos añadidos*” (p.10). El primer plano hace referencia al uso de oraciones descriptivas como una forma para construir el espacio en la obra, este funciona como el primer paso y es el mínimo nivel que se requiere para que exista². Según el investigador, decir que el espacio se genera por las oraciones descriptivas es limitativo, puesto que para esto sería

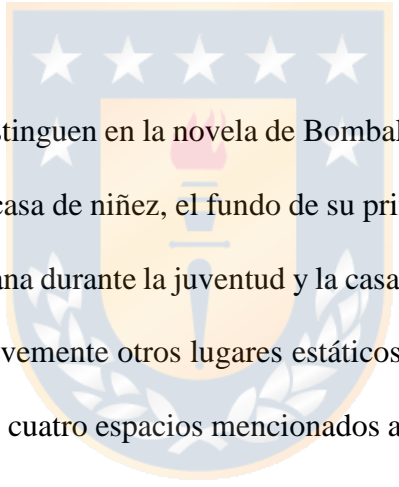
² Según el autor, las oraciones no siempre revelan el espacio de la obra de forma explícita, sino que muchas veces puede aparecer implícitamente, pero, sin embargo, siempre habrá un rastro que permita descubrirlo.

conveniente considerar las unidades constitutivas de la descripción, o sea: “recursos, técnicas y variedades del enunciado descriptivo” (p.11). Sin embargo, desde el punto de vista del estilo y la semántica de las descripciones su análisis pareciera ser mucho más asertivo.

Aquí vale referirse a la descripción, ya que esta no siempre se encontrará en forma de oración descriptiva en bloque, sino que sus partes se pueden presentar dispersamente. Lo importante, es destacar el rol que las descripciones tienen en cuanto al ámbito espacial dentro de una obra. No importa en qué forma se desarrollen las oraciones o cómo están construidas, lo esencial es el contenido espacial dentro del mensaje. De esta manera, el espacio se vuelve el soporte de los “acontecimientos, las personas y las vivencias” (p.12), una extensión que no se puede explicar como un fenómeno autónomo, sino como un escenario que integra al personaje, la trama y al narrador.

Con respecto al segundo plano del escenario, para llevar a cabo su análisis hay que considerar que el escenario: determina el territorio en que se extienden los personajes; establece las locaciones de las escenas, acontecimientos y situaciones en las que estos participan; y funciona estratégicamente en la comunicación del mensaje de la obra (p.13). El escenario refleja el mundo que se está presentando y determina la relación que existe entre los personajes y el cuadro que se crea. De este modo, que hay factores que determinan la disposición de los personajes (que envuelven al carácter, los rasgos sociales, las aspiraciones, entre otros) y los territorios en los que estos se desenvolverán. Esto último, está condicionado por la función de cada personaje y el escenario va a formar parte del proceso temporal en el que se desenvuelve el mundo presentado.

En el tercer plano se ubican los sentidos añadidos, su función está dada en la medida que este relaciona el escenario con la descripción. La descripción construye el espacio de un mundo presentado, y este una vez que se ve concretado produce sus propias significaciones, cada elemento que lo compone carga con su propia connotación que nada tiene que ver con aquello que está dicho en el nivel enunciativo. Uno de los casos, mencionado por el teórico, donde la connotación se vuelve clave, es la consideración del espacio como “equivalente de los estados emocionales”, dado que en el nivel de los sentidos añadidos se vuelve necesario salir del mundo interior de la obra para entender cómo se trabaja el nivel semántico en la práctica literaria (p.16).



Los espacios que se distinguen en la novela de Bombal, protagonizada por Ana María son principalmente cuatro: la casa de niñez, el fundo de su primer amor Ricardo, el convento donde estudió junto a su hermana durante la juventud y la casa de su esposo Antonio. Aunque en la novela se mencionan brevemente otros lugares estáticos o de tránsito, este trabajo será dirigido hacia el estudio de los cuatro espacios mencionados anteriormente debido a la fuerte carga significativa que se despliega de su análisis. Partiendo desde el primer plano propuesto por Slawinski, a continuación expondré breves descripciones que se entregan para cada espacio.

El primero de ellos es la casa donde creció Ana María, esta se ubica alejada de la ciudad, aproximadamente a unos dos días de distancia. Es descrita, al principio de la novela, como una casa alargada en un fundo rodeado por un jardín con cipreses, un bosque y un árbol que entra a su aposento.

El segundo espacio, es la casa en el fundo de Ricardo, presenta un corredor ancho y abierto, es expuesta como húmeda y con un fuerte olor a encerrado, especialmente en el cuarto del joven.

El convento se descubre como el tercer espacio y es representado como un largo dormitorio que tiene una ventana en el cuarto de baño, una planta baja y dos balcones iluminados donde a través de uno de ellos se puede observar un sauce.

Finalmente, el cuarto espacio es la casa que comparte con su marido; Antonio. Se caracteriza por poseer una alcoba fría, oscura, revuelta, un espejo trizado, “vidrios empavonados” (Bombal, 1941:p.73) un jardín estrecho y sin flores, con un estanque y muros altos, estaba ubicada en una ciudad “inmensa, callada y triste” (p.59).

Con respecto al segundo plano, que corresponde al escenario donde se desplazan los personajes quisiera destacar la casa de niñez, el convento y la casa de Antonio, lugares donde Ana María pasó la mayor parte del tiempo transcurrido en la novela. Por un lado, en el espacio de la casa de niñez el narrador relata que la protagonista vive experiencias más fuera de la casa que dentro de ella, dada su condición de niña, gusta de jugar en el jardín a pleno sol junto a su hermana, se recostaba en la hamaca que colgaba de dos avellanos y observaba el vuelo de las palomas. Por otro lado, cuando la joven se ve inmersa en el escenario del convento sólo se expone en el relato su desplazamiento dentro de él, es más, el único acercamiento que Ana María tuvo con el mundo de afuera fue gracias a una ventana a través de la cual observaba a unos recién casados. Del mismo modo ocurre con la casa donde vive junto a Antonio en la que transita desde su habitación a los salones, también envuelta en un espacio cerrado sin mayor aproximación hacia el mundo exterior. De hecho, cuando Antonio pretendía llevarla a la casa de su madrina lo hacía instalando “a su mujer en el fondo de un cupé” (p.65).

Transitando en este coche cerrado, Ana María observaba las cercas que cerraban la población constituida por calles estrechas y un silencio absoluto.

Finalmente, en el tercer plano se descubren los sentidos añadidos que, como se ha señalado en un principio, tiene relación con la connotación que implican los espacios. En este nivel me interesa destacar, nuevamente, la casa de su niñez, el convento y la casa de Antonio. De acuerdo al primero, es posible considerar este espacio como el lugar donde gracias a la constante alusión a la naturaleza y al movimiento en el jardín la joven alcanza la felicidad y la libertad plena. Lo contrario ocurre con el convento y la casa de Antonio, lugares que a partir de sus altos muros y el frío construyen el símbolo de lo que llamaremos el encierro que vive la protagonista.

Luego de esta breve exposición desarrollada gracias a los planteamientos de Slawinski es necesario acercarnos a la teoría de Antonio Garrido, Luz Aurora Pimentel y Gastón Bachelard para profundizar el estudio del espacio que se propone de la novela de María Luisa Bombal.

III. Análisis del espacio en la novela *La amortajada*

III.I Introducción al análisis del espacio

“Por qué, por qué la naturaleza de la mujer ha de ser tal que tenga que siempre un hombre ser el eje de su vida? Los hombres, ellos logran poner su pasión en otras cosas. Pero el destino de las mujeres es remover una pena de amor en una casa ordenada, ante una tapicería inconclusa” (1941:74)

Marjorie Agosin en su artículo “Aproximaciones a una trilogía en la narrativa de María Luisa Bombal” (1984) señala que el destino de las personajes protagonistas de las obras de Bombal siempre se

“reduce a un existir confinado al perímetro hogareño, al tedio y [a la] pasividad. La “casa ordenada” vendría a configurar el espacio cerrado en el cual [...] deambulan en un incesante peregrinar en busca de algo o alguien que las libere de la marginación impuesta por la ideología imperante, por extensión de la masculina” (p.189).

Es por esta razón que es posible afirmar que los detalles de los espacios por los que se desplaza la protagonista guardan directa relación con la ideología de Bombal. En una de las entrevistas que la escritora concede a Agosin el año 1977 se revelan detalles del sentir social burgués que Bombal buscaba representar. En sus propias palabras:

“debido a la sociedad burguesa en que les tocaba vivir, mis personajes-mujeres se encontraban un tanto desplazadas en el aspecto social. Porque más sentimentales y abnegadas, se retraían de mutuo acuerdo para vivir -o no vivir- calladamente sus decepciones, deseos y pasiones”.

De ahí que, la distancia entre biografía y obra se estrechan, en este caso, para significar por medio de las descripciones espaciales. Son el aspecto subordinante y la condena al amor como único propósito en la vida de la mujer los que contienen un profundo valor simbólico en la historia de Ana María.

Es por esto que el estudio del espacio nos lleva a comprender mejor aquello que la escritora quiso comunicar a través de sus descripciones, debido a que la autora fue víctima de una sociedad que obligaba a la mujer no solo a contraer matrimonio para completar su vida, “sino que también hacía creer que "la mujer era puro corazón y había nacido para amar"”, según otra entrevista que concedió a Lucía Guerra rescatada por Yael Mandler (2013). Un verdadero mito que se impuso sin permitir libertades más allá de aquellas que fueran aceptadas por los hombres. Aún más, “en esos años, las mujeres de la burguesía no tenían la posibilidad de rebelarse, puesto que la mayoría no poseía una profesión o autonomía económica” (*ibid*) y la escritura resulta ser una manera que encuentra Bombal para denunciar esas represiones.

Por todo lo anterior, resulta ser conveniente un adecuado análisis del espacio y su contribución significativa en la novela recurriendo a Antonio Garrido, Luz Aurora Pimentel y Bachelard.

III.II Teoría del espacio según Antonio Garrido

En primer lugar, de acuerdo a la propuesta de Antonio Garrido, el espacio tiene la capacidad de simbolizar permitiéndole al artista que externalice su mundo interior y los sentimientos que lo afectan a través de su extensión y los objetos. Este último permite crear un mundo textual con aparente ilusión de realidad, dentro del cual se produce la acción narrativa que, gracias a los movimientos espaciales, va evolucionando y enriqueciendo la historia. De esta manera, es posible declarar que es el espacio literario el motor principal de la acción que ocurre en el texto, e incluso contiene a los personajes volviéndose signo de valores. El mundo exterior se ve contenido en este espacio y es el texto el que lo representa a través de la mención de diferentes lugares, o bien representando lugares que se oponen, tal es el caso de *La amortajada* donde pasado y presente se ven contrapuestos una vez que la protagonista inicia un viaje al pasado cuando yace muerta dentro del ataúd. En palabras de Doris Melo, una

“ambivalencia entre pasado y presente, entre lo objetivo y lo maravilloso, lo visible y lo invisible [que] se elaboran en la novela a través de las técnicas del perspectivismo, el contrapunto y el montaje [donde es] la conciencia lo que sobrevive en un cuerpo muerto y lo real subjetivo se fusiona con la zona misteriosa de la muerte” (2015b:13-15).

Este espacio del pasado que recuerda la protagonista alberga a una Ana María ingenua, feliz, libre y en contacto con la naturaleza, mientras que en el espacio del aquí y el ahora la protagonista se ve coartada de libertad y distanciada del mundo natural. Son territorialmente dos parcelas opuestas que albergan subjetividades contradictorias.

Con respecto al espacio de la trama, este “se ve sometido a focalización y [...] su percepción depende fundamentalmente del perceptor (sea el narrador o un personaje)” (Garrido, 1993: p.210). A esto se adhiere la estrecha relación que la narradora mantiene con el personaje, debido a que el espacio va a resultar como el reflejo, la aclaración o la justificación de los valores del personaje, así lo define Garrido en la siguiente cita:

“el espacio es sobre todo un signo del personaje y, en cuanto tal, cumple un cometido excepcional en su caracterización, tanto en lo que se refiere a su ideología como a su mundo interior o personalidad y, cómo no, su comportamiento” (p. 216).

Por lo general, el espacio literario se desarrolla por medio de lo que el personaje observa, e incluso son sus ojos los que reconocen los elementos y ambientes que lo rodean, por lo que, según el punto de vista de Antonio Garrido, los espacios del relato constituyen su proyección. La herramienta que se utiliza para dar a conocer el/los escenario/s de la historia es la descripción, influenciada directamente por el tipo de focalización (orientado hacia la visión de mundo del narrador, personaje o autor implícito) y por los valores vigentes de la época o medio en el que se desarrolle. De acuerdo a la focalización de la novela de Bombal, ésta se encuentra más orientada hacia el personaje principal, Ana María, quien relata su vida amorosa y los acontecimientos que marcaron su historia personal. Memorias que apuntan hacia el encierro que trae como consecuencia la autoridad masculina y la sociedad patriarcal de esta sociedad chilena burguesa que reprime y sofoca.

Como ya se ha mencionado, una de las funciones principales de la descripción espacial dentro del texto narrativo es su capacidad de simbolizar y explicar la psicología o la conducta del personaje (p.236), de modo que en ella se condensa información que afecta a su

imagen. Como Melo ha concluido en su investigación, en los relatos de Bombal “aparecen mujeres insatisfechas de sus existencias tradicionales y asfixiantes, por las imposiciones de una sociedad normativa que cercena la libertad femenina, intentando modelarla a la visión y el dominio del hombre que la dirige” (Melo, p.16). El relato emitido por el narrador da cuenta de este simbolismo que se esconde detrás de la protagonista y todo ese mundo que la rodea. Cada descripción dada a partir del espacio no es más que una imagen colmada de significaciones.

Para Garrido, existen tres razones por las que la descripción del espacio tiene importancia dentro de la organización de la estructura narrativa: permite su articulación (movimientos entre espacios); conecta el espacio a situaciones que ocurren en la narración; y otorga ritmo al relato permitiendo aplazar la conclusión del acontecimiento.

Existen valores e ideologías que se esconden detrás de la identificación de esos espacios, más aún cuando sabemos que Bombal se ubica en una posición de denuncia frente a la realidad social y política de la época. Por esta razón es que el análisis de cada espacio donde se desenvuelve Ana María se vuelve crucial en la medida que revela el sentimiento de “desacomodo ante lo público” que, según el punto de vista de Melo, se propone una superación de lo patriarcal (Melo, 2015: p.17) donde la denuncia se vuelve visible a partir de la construcción de los espacios de este mundo onírico.

El escenario que más cobra significancia en el relato es el de la casa que comparte junto a Antonio. Como ya se ha dicho, el narrador la presenta como una morada ubicada en una ciudad callada y triste, con un jardín estrecho, sin flores, con muros altos, sin chimenea,

donde predomina una alcoba fría, oscura, revuelta, con un espejo trizado, y con una cama estrecha.

Al planteamiento de Melo quisiera añadir la propuesta de Donna Cece en su artículo “El aislamiento femenino en *La amortajada* de María Luisa Bombal” (1985) partiendo por la siguiente cita:

“Su relación con Antonio no resulta, apareciendo ella como frígida. Sin embargo, esa frigidez es el resultado de la imposición matrimonial, de su lucha interna entre lo impuesto por la sociedad y su deseo instintivo y sensual con respecto a una relación matrimonial basada en la igualdad sexual y social general” (p.44).

Desde que llega a vivir con Antonio todo a su alrededor le pareció desagradable, una “casa incómoda y suntuosa [...], recuerda haberla odiado desde el instante en que franqueó la puerta de entrada” (Bombal, 1941: p.64). Todo lo que Ana María sentía frente a estas limitaciones que la sociedad patriarcal le imponía se vieron reflejadas en sus percepciones del espacio. Un encierro dentro de esa población que se encuentra “cercada de granito” (p.65) donde a ella sólo se permite el desplazamiento por el interior. De hecho, cuando salen en el cupé para visitar a la madrina de su esposo, Ana María observa desde la lejanía de las calles estrechas aquellas montañas que busca alcanzar. Solo se le permite admirarlas, puesto que para ella no es posible acercarse hacia aquella naturaleza que la fascina.

Detalles como estos reflejan esas ideologías que Bombal busca representar a través de la infelicidad que vive la protagonista, quien no puede “escapar [de] la cárcel del convencionalismo” (Cece, 1985: p.45) y se ve condenada a actuar como una mujer decente según las normas sociales.

Con respecto a esto, me detengo a añadir el estudio de Lucía Guerra-Cunningham en su artículo “Género y espacio: la casa en el imaginario subalterno de escritoras latinoamericanas” (2012b). En él la investigadora declara que el espacio

“se produce bajo factores socio-culturales insertos en un sistema genérico, el paradigma que divide la ciudad entre “lo público” y “lo privado” debe comprenderse como parte de un fundamento ideológico que refuerza las diferencias atribuidas a “lo femenino” y “lo masculino” (p.819).

Lo público entonces se ha visto relacionado con “lo masculino”, mientras que lo privado, específicamente el espacio de la casa, con “lo femenino”. Hasta aquí una visión generalizada de esta división del género.

Para la cultura occidental la casa es también un espacio de amplificación del poder del hombre. La acción del patriarcalismo se pronuncia aún más en la intimidad del hogar para delimitar las áreas de desplazamiento de la mujer llegando incluso a reprimir su propia existencia. Sería considerada según los principios del feminismo como la metáfora de la celda de un “entorno cerrado y esclavizante para la mujer que no posee ninguna agencia con respecto a su propia vida” (p.825), es más, cualquier otra aspiración que se tenga terminará con el fracaso, puesto que pareciera que la mujer estuviera siempre condenada a la derrota.

Condición que estaba marcada durante la época en que la escritora llevó a cabo estas historias, donde “las mujeres tenían como meta asignada por la ideología dominante la procreación y el cuidado de los niños [destacando] las virtudes femeninas de la sumisión y la domesticidad” (Agosin, 1984: p.190) que el matrimonio traía consigo.

Su fascinación por la naturaleza es también crucial para entender esos valores que busca transmitir mediante los espacios, “ella goza la experiencia natural y se vuelve parte de esa naturaleza sin la intervención humana con leyes sociales y culturales” (Cece, 1985: p.47), solo en el mundo natural puede acabar con el sufrimiento que le producen los signos de privación social de la autoridad masculina.

Reflejo de esto se puede observar con la presencia de algún elemento natural incluso en aquellos espacios donde se encuentra totalmente aislada. Comenzando por ese “árbol que entraba al aposento” (Bombal, 1941: p.60) en la época donde se dedicaba a tejer luego de la pérdida del hijo que tuvo con Ricardo. También, un balcón del convento se volvió su favorito porque daba con un sauce. Incluso, su rechazo hacia la habitación con Antonio se veía apaciguada por “el reflejo y la sombra del árbol arrimado a la ventana” (p.45). Los tres espacios más cruciales de la novela contienen la presencia de, al menos, un árbol que sirve para aminorar las opresiones impuestas a la mujer.

En este punto, y siguiendo la propuesta de Garrido, se vuelve necesario el análisis de los sistemas descriptivos binarios que tengan significaciones en relación con la subjetividad de la protagonista. Con esto, nos referimos a unas dimensiones desarrolladas en la novela: el espacio del arriba y el abajo, el espacio del adentro y el afuera, y la oposición de muerte y vida. Tres escenarios donde sus elementos se oponen entre sí y representan dos realidades anímicas diferentes que afectan al personaje durante todo el relato. Para alcanzar este propósito se continuará aplicando la teoría contenida en el trabajo del teórico.

Los sistemas binarios espaciales a analizar a continuación son: el espacio del arriba y el abajo, el espacio del adentro y el afuera y el espacio de la vida y la muerte.

Se comenzará con el primer binarismo del arriba y el abajo en la novela y sus simbolismos que se vuelven cruciales para comprender la actitud de Ana María. Una escena interesante para analizar es aquella donde se encuentra junto a Antonio observando un estanque que se ubicaba en ese jardín sin flores:

“y el estanque de tinta sobre cuya superficie se recortó su propia imagen [...]. “Mira, lo rompes y se vuelve a armar” Riendo siempre, Antonio agitó el brazo para lanzar con violencia un guijarro que allá abajo fue a herir a su desposada en plena frente” (Bombal, 1941: p.63)

Para un análisis más acabado me detengo en una breve referencia al estanque recurriendo a los principios de la cultura hindú. Para ellos el interior del ser humano es como una fuente que se constituye por tres niveles: el tercero es el mundo físico, estrato superficial que recibe el primer impacto de todo aquello que lo afecta y es incapaz de evitar que estos elementos lleguen hasta el nivel más interior; el segundo es el de las ideas, el pensamiento, las emociones e intenciones ubicado debajo del tercer nivel; y finalmente el primer nivel y el más profundo que corresponde al alma. Antonio, al arrojar el guijarro en el estanque está rompiendo el cuerpo, las ideas y el alma de su esposa. Esto viene a confirmar la falta de interés y consideración que esta cultura masculinizada ha sentido por la mujer. Es Antonio quien se encuentra en una posición superior y es ella quien se ve reflejada en el estanque a la altura del piso, reflejo de las distancias y las posiciones que el hombre y la mujer mantienen en la sociedad patriarcal.

Otro ejemplo interesante se produce a partir de la mención de las escaleras de la casa conyugal, donde se relata que la joven “en las escaleras espléndidamente alfombradas, su pie chocaba contra la varilla de bronce de cada escalón” (p.64). Nuevamente la mujer ubicada en una posición de inferioridad y enfrentando esta imposibilidad de subir al ver que su pie chocaba en cada escalón.

De nuevo se le posiciona “abajo” cuando se describe la población en la que vive junto a Antonio “como sumida en un pozo de la alta cordillera, aislada hasta del viento” (p.65). Por su condición de mujer la sociedad la ha ubicado en el plano de la inferioridad. El encierro que la agobia rechaza darle la posibilidad de estar en contacto con el viento, elemento básico para respirar y mantenerse viva.

Cuando Antonio comienza a confirmar la falta de interés que su esposa sentía por él, le propone distintas soluciones para acabar con su sentir triste y mísero. Le sugiere una transformación de la casa, porque ya se dio cuenta del disgusto que ese espacio producía en ella, e incluso le insinúa que si es la soledad la que la está afectando organizará una fiesta para que se rodee de personas. Sin embargo, para Ana María “ahora le era odioso el tono de Antonio, ahora una sorda aflicción remontaba en ella. ¿Qué le estaba proponiendo? ¿Organizar toda una existencia allí, en ese fondo de mar?” (p.68). No importaba que él cambiara el color de la casa o que aumentara el número de habitaciones, ella estaba inundada en este “fondo de mar” que la ahogaba, estaba condenada a vivir abajo y no le era posible salir a flote.

Luego de este incidente, Antonio decide que Ana María debía regresar a casa de su padre, puesto que creía era la única manera para que ella reflexionara y aclarara sus confusiones. Es así como la mujer vuelve donde su padre, esperanzada por encontrar allí aquella vida que recordaba como completa. Por el contrario, y para sorpresa de ella, nada de lo que imaginó fue posible

“Erraba del bosque a la casa, de la casa al aserradero, sorprendida de no encontrar ya razón de ser a una vida que se le antojaba completa. ¡Es posible que en algunas semanas nuestros sueños y nuestras costumbres, cuanto parecía formar parte de nosotros mismos pueda volvérsenos ajeno! Bajo el tul del mosquitero su cama le parecía ahora estrecha, fría” (p.69)

Ya no había un espacio donde pudiera huir de esa sensación de insatisfacción, no puede escapar del frío y la estrechez que siente porque el problema supera estas condiciones que manifiestan el estado de encierro en el que se encuentra atrancada.

El segundo binarismo del adentro y el afuera también es clave para el desarrollo del análisis del espacio que rodea a la protagonista. Partiendo desde el concepto del afuera ya se ha enfatizado en la importancia que Bombal le ha dado al mundo de la naturaleza para simbolizar sus intenciones. Queda claro al inicio del relato cuando declara que

“El murmullo de la lluvia sobre los bosques y sobre la casa la mueve muy pronto a entregarse cuerpo y alma a esa sensación de bienestar y melancolía en que siempre la abismó el suspirar del agua en las interminables noches de otoño” (p.7)

En la novela, Ana María se apoya en sí misma para encontrar aquel espacio de tranquilidad y libertad que le ha sido arrebatado. Como mencioné en un principio, durante la niñez la protagonista se desenvuelve por los campos y los jardines inundada en una felicidad,

solo disfrutando de lo simple con sus cabellos al viento. Cuando, más tarde, se ve aislada en los espacios encerrados del convento y la casa de Antonio intenta arrimarse a pequeños gestos del mundo natural para que la contagiara con al menos una ínfima sensación de liberación. Aquellos árboles que entraban, o que se visualizaban desde el balcón, le permitían encontrar en esos espacios de encierro un pequeño brote de tranquilidad y calidez donde solo existía la oscuridad y el frío que la afectaba.

Lo único que busca la joven es “desprenderse de aquella partícula de conciencia que la mantiene atada a la vida, y dejarse llevar hacia atrás, hasta el profundo y muelle abismo que siente allá abajo” (p.39). Busca conectarse con la naturaleza a través de la muerte, sabe que sus raíces la van a llevar hacia los espacios más profundos de la tierra.

Este constante aparecer del mundo natural la persigue durante todo el transcurso de su funeral. Durante el relato surge una voz, que no pertenece a ningún personaje, y que llama constantemente a Ana María: -“Vamos, vamos... - ¿Adónde? (p.31), frase que se repite luego: “Alguien, algo, la toma de la mano. -“Vamos, vamos... - ¿Adónde? -Vamos” (p.37-38). Mensajes que, se podría determinar, son emitidos por la naturaleza que le habla a la protagonista y la invita a incorporarse a ese mundo. Así ocurre hasta el episodio final donde logra sumirse en las profundidades de la tierra respondiendo a este llamado que pospuso sino hasta el momento de su defunción.

El tercer binarismo denominado como la vida y la muerte “favorece el cuestionamiento de las normas y categorías de género y de identidad” (Vásquez, 2015: p.290) que la Bombal busca transmitir a través de los simbolismos. Con *La amortajada* nos

enfrentamos a una novela que inicia la historia desde atrás, la protagonista en su lecho de muerte participa de su propio velorio atenta a todos quienes la rodean. La posición en que ella se ubica le permite desmarcarse de los “roles sociales determinados por la cultura patriarcal” (*ibid*) para cuestionar el papel que las normas le asignaban a su género.

Su muerte la desliga del control que el mundo ejercía sobre ella y al mismo tiempo este trance le proporciona la oportunidad de sanar todo el daño y el rencor que fecundó a lo largo de todos los episodios que vivió durante su vida. Solo a través de su materialización en la conciencia de este cadáver es que puede perdonar y entender aquellas cosas que nunca pudo resolver estando viva.

El primer ejemplo de esto se presenta cuando observa que Ricardo, su gran amor, la viene a visitar, “su presencia anula de golpe los largos años baldíos, las horas, los días que el destino interpuso entre ellos dos, lento, oscuro, tenaz” (Bombal, 1941: p.10). La visita de Ricardo “anula” todos los años que la protagonista vivió en la desesperanza mientras estuvieron separados. Lo llama incluso “espantoso verdugo” (p.11), quizás por todo el daño y la tortura que en el pensamiento le produjo durante toda su existencia. El abandono de Ricardo, que lo describe los años posteriores como la época “más desordenada y trágica de mi vida” (p.19) se ve ahora recompensado por su repentina aparición en su lecho de muerte. Cabe destacar que la intensidad del sufrimiento que la mujer sintió por este amor durante su juventud fue tan profunda que incluso intentó suicidarse con un revólver que robó, pero sin embargo en ese tiempo no tenía el valor suficiente para hacerlo.

Es ahora cuando al verlo frente a su cuerpo “comprende que en ella dormía, agazapado, aquel amor que presumió muerto. Que aquel ser nunca le fue totalmente ajeno”

(p.30), aunque intentara evitarlo en sus pensamientos. Pasó años creyendo que Ricardo la había borrado de su vida, no obstante en este momento sabe “que jamás, aunque a menudo lo pensara, fue realmente olvidada” y solo le fue develada esta verdad ahora que se sabe muerta, “¿era preciso morir para saber ciertas cosas?” (*ibid*). Sí, era preciso morir para volcarse a esta perspectiva de la muerte que le permitió conocer ciertas verdades que la atormentaron durante tantos años.

Ana María quiere desplegarse de este mundo, “anhela [...] desprenderse de aquella partícula de conciencia que la mantiene atada a la vida” (p.39), pero este binarismo de la escritora pretende darle sentido a las circunstancias de su vida atándola a la muerte consciente. El propósito, y la segunda escena que sirve de ejemplo, esta vez tiene relación con la llegada de Fernando, quien aprovecha este escenario para expresar los sentimientos hacia Ana María que siempre se guardó. Estando frente a ella él se atreve a recriminarle por todo el dolor que le produjo cada día viviendo de un amor que nunca le fue correspondido, tanto así que deseó la muerte de ella, ya que solo desapareciendo del mundo él volvería a tener una vida normal. Ana María, por su parte, ahora entiende cómo Fernando pudo mantenerla a su lado por tanto tiempo: haciéndose su confidente, porque nunca lo quiso, nunca se sintió atraída por su belleza, solamente le importaba que la escuchara, porque ninguna otra persona tuvo una disposición tan plena como la de él.

La tercera escena importante de encuentro en su funeral la protagoniza Antonio, su marido, a quien ella tanto esperaba. Cuando reconoce su presencia en la habitación contigua un odio inmenso la empezó a corroer, su compañía le produjo incluso repugnancia. En su lecho de muerte, la mujer hace un viaje al pasado recordando la dolorosa soledad que vivió a

su lado y esa congoja que la afectó tras el descubrimiento de los tantos engaños amorosos. No obstante, ahora que lo tiene ante sus ojos, ese rencor que siente de un instante a otro comienza a esfumarse, ¿la causa? el repentino llanto de Antonio que, apoyado sobre el cadáver de su esposa, comienza a brotar sobre sus ojos. Esas lágrimas sinceras apaciguan el odio de Ana María quien celebra (“¡Llora, llora al fin!” (p.77)) al reconocer la condición de debilidad y vulnerabilidad de su esposo,

“A medida que las lágrimas brotan, se deslizan, caen, ella siente su odio retraerse, evaporarse. No, ya no odia. ¿Puede acaso odiar a un pobre ser, como ella destinado a la vejez y a la tristeza?

No. No lo odia. Pero tampoco lo ama” (p.78).

Tres escenas que considero representan este binarismo de vida y muerte que utiliza Bombal como un recurso del fallecimiento para entender, sanar y perdonar las experiencias que quedaron inconclusas durante la vida de la protagonista. Después de acabar con este proceso de reflexión y reconocimiento Ana María se dispone a alcanzar la muerte de los muertos. Le dio sentido a la ausencia de Ricardo y a la correspondencia del amor sanando el dolor que tanto la afectó; comprendió que la confianza era el lazo que la unía a Fernando y; finalmente, perdonó a Antonio resolviendo ese odio que la abatió por tantos años. Ahora “siente deshacerse el último nudo de su estructura vital. Nada le importa ya. Es como si no tuviera ya razón de ser ni ella ni su pasado” (p.78).

La oposición muerte/vida se hace presente con cada persona que entra a la habitación de Ana María, quien en su estado de difunta hace un regreso al pasado para recordar y

reflexionar sobre las experiencias que vivieron juntos. ¿El propósito? entender, sanar y perdonar ahora muerta lo que sufrió, odió y no entendió estando viva.

Son, entonces, los binarismos del arriba y el abajo, el adentro y el afuera, y la muerte y la vida los que simbolizan el espacio del encierro que afecta a la protagonista y sus emociones durante el desarrollo de la novela.

El análisis que se ha desarrollado hasta ahora ha sido posible gracias a los importantes aportes de Garrido en la teoría del espacio: su capacidad simbolizadora, el espacio de la trama, la descripción según su focalización, los valores vigentes de la época en que la obra fue escrita y los binarismos permiten comprender la capacidad significativa que el espacio incorpora en la novela.



III.III Teoría del espacio según Luz Aurora Pimentel y Gastón Bachelard

En segundo lugar, Luz Aurora Pimentel, con su texto *El espacio en la ficción* (2001) resulta ser otra teórica que servirá para esta investigación.

En su texto declara que la descripción consiste en utilizar la palabra como espejo de aquel objeto que se está describiendo, donde se pone un objeto frente a los ojos y se exhibe a través de sus detalles. Pormenores que expanden el texto, puesto que existe un nombre y una serie predicativa ilimitada que añade detalles a aquello que se describe. La descripción puede presentarse de forma paratáctica (especie de inventario o catálogo) o hipotáctica (descripción sometida a un modelo anterior). Existen modelos que construyen un objeto considerando tamaño, forma, cantidad, color, textura, material y procedencia, herramientas como el adjetivo, el adverbio u otros mecanismos lingüísticos que revelan las propiedades del objeto. Sin embargo, es necesario manifestar la diferencia que existe entre esos mecanismos que describen las propiedades de un objeto y de la reacción subjetiva por parte del espectador-descriptor, que califica al objeto otorgándole una significación connotativa. Esta calificación es entendida por Pimentel como *operadores tonales*,

“los operadores tonales constituyen los puntos de articulación entre los niveles denotativo –o referencial– de la descripción y el ideológico [...]; de tal modo que esta descripción, ideológicamente hablando, entra en relación de analogía con otros puntos del relato [...] pero en el nivel local de la descripción, es en suma, la redundancia semántica, de orden connotativo o aferente, la que genera la dimensión ideológica de un relato” (Pimentel, 2001: p.27-28)

Los operadores son una clase de calificativos que repiten el mismo campo semántico produciendo una isotopía tonal. Esta última, dentro del texto salta el nivel de la literalidad para enfocarse en la interpretación de significados que se encuentran detrás de las palabras, de ahí que los significados ideológicos no se restringen tan solo a la descripción, sino que se conciben a lo largo de toda la narración.

Algunos operadores tonales que se pueden reconocer en la novela de Bombal apuntan hacia la asfixia que vive la protagonista, visibles en frases que hacen referencia a sus sensaciones frente al acto sexual con Antonio: “se aprestaba sofocada a saltar del lecho”, “empuñarla por la garganta, cortarle la respiración y sacudirla”, y “exhausta, desembriagada”. Otros, también se dirigen hacia el rechazo a la casa de su marido: “ciudad maldita”, “fría alcoba nupcial” y “fría estancia”. Y, a la soledad que la envuelve en “aquella ciudad inmensa, callada y triste”.

De acuerdo a estos últimos operadores tonales, las descripciones de la ciudad manifiestan el fin de ese mundo de ensoñación que vio crecer a Ana María. La tristeza y el silencio que la rodean vienen a pronunciar aún más la distancia que la aleja de la libertad. Recurrir a Agosin y su estudio del simbolismo de la casa amplía todavía más la carga significativa de la novela, es por esto que se utilizará la siguiente cita para relacionar el concepto de ciudad con la realidad que vive la protagonista,

“La ciudad es un ente hostil, negativo y destructor. Todas las visiones del reino de la infancia y de la imaginación son aniquiladas en la ciudad. La ciudad viene a representar lo masculino y, por lo tanto, lo burgués y lo tecnológico [...] En la ciudad,

comienza su desilusión y su desengaño posterior. La ciudad la sofoca” (Agosin, 1984: p.193-194).

Aquí, se observa un encierro simbolizado bajo la imagen de la casa que aislada y silenciosa se ubica en una ciudad que viene a representar ese aislamiento que vive la protagonista. El tono de estos operadores con los que son descritos los lugares vienen a relacionarse directamente con aquello que la autora denuncia.

En definitiva, y volviendo a la propuesta de Pimentel, la descripción es “la redundancia semántica, de orden connotativo o aferente, que genera la dimensión ideológica de un relato [...], un centro de imantación de los valores simbólicos e ideológicos” (Pimentel, 2001: p.28). Un recurso descriptivo que sirve para proyectar el espacio diegético es la metáfora, donde las escenas que describe se componen de signos y

“determina una perspectiva singular desde la cual cada una de las particularidades descritas se interpone entre la precedente y el lector, y por lo tanto la oculta parcialmente. Este proceso de ocultación que suscita el orden sucesivo de los signos explica particularmente por qué si una descripción se arriesga a multiplicar sus caracteres, termina por disolver el objeto mismo que pretendía construir” (p.91).

De esta manera, la metáfora tiene la capacidad de iconización verbal que transforma esa realidad de la que se dispone para otorgarle significación al enunciado o al texto en su totalidad,

“el enunciado metafórico propone una identidad imposible entre ambos [campos semánticos], obligando al lector a buscar áreas semánticas homologables que le den sentido. Así pues, la descodificación de una metáfora es una operación compleja que implica, entre

otras cosas, la percepción de las *relaciones de conjunción* que se dan entre semas de uno y otro campo, lo cual hace posible la construcción de una intersección sémica que indica una identidad parcial entre los dos campos semánticos. [Esta última] le da un sentido racionalmente satisfactorio al enunciado metafórico” (2001:94).

En *La amortajada* las metáforas son variadas y son aplicadas para la construcción de los espacios. Un ejemplo de esto ocurre cuando se habla del área que rodea la casa de Antonio: “La población estaba cercada de granito, como sumida en un pozo de la alta cordillera, aislada hasta del viento” (Bombal, 1941: p.65), cita que sugiere que la protagonista vive en un pozo porque el mundo es un pozo, un hoyo profundo del cual no puede salir. Es un espacio de asfixia en que ideológicamente no es posible establecer un vínculo humano. La imposibilidad transforma la vida en un enterramiento. La metáfora construida aquí es “población como pozo”, donde el sema pozo tiene como connotación: oscuridad, falta de aire, humedad y ahogamiento, por lo tanto la población en la que se encuentra viviendo junto a Antonio representaría esa oscuridad, esa falta de aire, humedad y ahogamiento.

Otra metáfora de la novela es la casa como fosa marina. Se observa esto en la siguiente cita: “¿Qué le estaba proponiendo? ¿Organizar toda una existencia allí, en ese fondo de mar, sin familia, entre amigos flamantes y servidores desconocidos?” (p.63). La casa es como una fosa que la ahoga y la mantiene sumergida en el fondo. A través del uso de este recurso en la novela, Bombal busca representar su sentir frente a las circunstancias que vive la mujer de su época. La casa es solo un espacio contenido dentro de una sociedad donde se reproduce un mismo patrón. Lo único que quiere la protagonista es escapar de ese lugar que la aterró desde que entró en ella, sin embargo, por más que se traslade a la casa de su padre ese nuevo espacio tampoco será un sitio que la acogerá como ella imaginaba.

También, aparece la metáfora para tratar aspectos climáticos como la lluvia: “Y la lluvia cae, obstinada, tranquila. Y ella la escucha caer. Caer y resbalar como lágrimas por los vidrios de las ventanas [...] Caer sobre su corazón y empapararlo, deshacerlo de languidez y de tristeza” (p.8). Dos configuraciones sémicas totalmente diferentes: lluvia y lágrimas. En esta metáfora de la lluvia y las lágrimas hay un privilegio del escuchar: “la escucha caer”, la protagonista escucha constantemente, el ver es secundario en la medida que la lluvia se vuelve un símbolo del término de la concepción de la casa como un espacio acogedor.

Además de las metáforas anteriores, también aparecen en la novela dos metáforas que relacionan los animales con la sabiduría: la lechuza y la culebra, ambos como símbolo de la sabiduría. Ambas manifestadas en la etapa de la vida de la protagonista donde se encontraba batallando contra la falta de libertad que la sociedad le había exigido.

Llama la atención la mención a una lechuza que encuentran, la protagonista y sus hijos, en una pequeña travesía que vivieron junto a Fernando. Anita, la hija de Ana María, le pide a Fernando que le dé una lechuza,

“apoyó la escopeta contra el hombro y apuntó a la lechuza que desde un poste los observaba, confiada, sin moverse. Una breve detonación paró de golpe el inmenso palpitar de las cigarras, y el pájaro cayó fulminado al pie del poste. Anita corrió a recogerlo [...] Sobre las rodillas de la niña, la lechuza mantenía abiertos los ojos, unos ojos redondos, amarillos y mojados, fijos como una amenaza [...] Aterrada [Ana María] se había vuelto hacia su hija para gritarle:

-“Tira esa lechuza; tírala he dicho, que te mancha el vestido”” (p.50).

Construir la metáfora de la lechuza como la sabiduría nos lleva a hacer referencia a la cultura romana. Adentrándonos en Hegel, es él quien rescata la imagen de la lechuza como emblema de Minerva, la diosa de la sabiduría. Pájaro que simboliza la sabiduría a partir de dos cualidades particulares. Primero, es capaz de cazar en la oscuridad y, segundo, puede girar su cuello completamente logrando tener una mirada panóptica desde el punto donde se encuentre. La protagonista se aterra cuando observa que su hija tiene una lechuza consigo, podemos creer que le teme a la posibilidad de que la niña reduzca su vida a alcanzar esa sabiduría que rechaza al patriarcalismo que impera en la sociedad. Puede, incluso, verse a sí misma identificada en ese pájaro que mientras observaba fue reducido a su propia muerte.

La metáfora de la culebra como sabiduría viene a aparecer en la escena donde Antonio y Ana María observan el estanque de su casa. Antonio decide lanzar un guijarro con el cual destruye aquella imagen de su esposa que se refleja en el agua, una vez que esto ocurre,

“miles de culebras fosforescentes estallaron en el estanque y el paisaje que había dentro se retorció, y se rompió. Recuerda. Asíéndose de la balastrada de hierro forjado, había cerrado los ojos, conmovida por un miedo pueril.

- “El fin del mundo. Así ha de ser. Lo he visto” (p.63)

Coincidentemente en estas dos situaciones donde se han identificado las metáforas de la sabiduría han sido Fernando y Antonio quienes han interrumpido en la escena: Fernando mata de un disparo a la lechuza y Antonio acaba con la imagen de su esposa reflejada en el agua produciendo un alboroto. Lechuza y culebra terminan una con la muerte y la otra con una irrupción que perturba esa armonía que se desata en las aguas. Ambos configuran elementos del escenario que la escritora propone para significar.

Pasando a otro punto que desarrolla Pimentel, la teórica plantea que existen elementos descriptivos, como adjetivos y otras construcciones predicativas, que combinados configuran descripciones definidas:

“Lo interesante de las descripciones definidas es que exhiben una doble referencia, intra y extratextual: por su constitución sintáctico-semántica, las descripciones definidas sólo pueden referirse a una ocurrencia textual anterior; es decir, sólo pueden significar *anafóricamente*, con mucha frecuencia, empero, presuponen la existencia del objeto en el mundo del extratexto [...]. De ahí también que sea posible crear un “mundo ficcional” [...] “cargado de sentido”, que “el lector espera poder reconocer”, ya sea para aceptar, rechazar o denunciarlo. (Pimentel, 2001: p.57).

Para Pimentel lo intratextual se manifiesta en espacios diegéticos o elementos que no tienen un referente fuera del texto, cuyos nombres no remiten a ninguna entidad real. Un tema descriptivo trae consigo “todo un sistema de contigüidades obligadas, constituido por todas las “partes”, referencialmente aisladas, y por todos los semas que configuran el campo semántico del lexema ” (p.44). Este sistema de relaciones obligadas entre lexemas se ve desarrollada en la descripción de un tema. Este fenómeno es posible en un texto en la medida que se repite un mismo tema. Solo así se puede aceptar la existencia del objeto que se describe. De modo contrario, lo extratextual es todo aquello que tiene referente en el mundo real y que se encuentra plenamente constituido. Su invocación en un texto no implica una mención vacía, sino que también puede traer consigo una suma de significaciones.

Pimentel expone dos modelos de espacialidad que utilizan diferentes sistemas descriptivos para desarrollar un tema en un texto dado. El primero de ellos es el sistema binario de espacialidad, donde dos categorías se oponen entre sí. Para efectos de esta

investigación no se analizarán los binarismos nuevamente, puesto que previamente ya se ha recurrido a Garrido, sin embargo es necesario mencionar la coincidencia entre ambos autores con respecto a este punto. El otro sistema descriptivo se relaciona con la posición y la perspectiva que ocupa el descriptor-observador. El modo que se aplica en *La amortajada* corresponde tanto al modo móvil como al fijo, en ambos casos es el personaje de Ana María quien, según la perspectiva temporal del relato, se encuentra en movimiento o bien fija. Cuando el personaje recuerda acontecimientos de su pasado, el recuerdo de su imagen se encuentra en movimiento, sin embargo todo el relato transcurre desde el espacio del lecho de muerte y posterior ataúd, donde la protagonista se sitúa en un espacio fijo, de manera que “de la forma narrativa empleada [...] resulta la manera en que se organiza el espacio” (p.61).

En el relato Ana María transcurre por unos mismos espacios pero en diferentes etapas de su vida,

“ese espacio se transforma, sin dejar de ser el mismo, conforme se van describiendo distintos aspectos, distintas dimensiones, como si éstas no hubieran existido en la construcción espacial anterior; porque cada categoría descrita, en suma, reorganiza en la percepción el espacio diegético construido” (p.62).

La descripción se puede analizar a partir de cuatro estratos: en la primera capa se ubican los lexemas construidos formando un mismo tema descriptivo; en la segunda se encuentra la tendencia a describir en serie, también conocida como forma paratáctica (en forma de catálogo, enumeración o inventario); en la tercera capa se reconocen los modelos lógico-lingüísticos que se relacionan para describir el nivel espacial; y finalmente, en el cuarto estrato se hallan las descripciones organizadas para significar desde el nivel de los símbolos

e ideologías, “trascendiendo así el mero propósito de proyectar un espacio diegético como puro marco y escenario de la acción” (p.64). En *La amortajada* la protagonista transcurre toda la narración en su lecho de muerte ubicado en un cuarto con cirios, se encuentra rodeada por familiares y amigos que la visitan, quienes “han trazado un círculo de silencio a su alrededor” (Bombal, 1941: p.9):

“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- [...]. El murmullo de la lluvia sobre los bosques y sobre la casa la mueve muy pronto a entregarse cuerpo y alma a esa sensación de bienestar y melancolía [...]. La lluvia, cae, fina, obstinada, tranquila. Y ella la escucha caer. Caer sobre los techos, caer hasta doblar los quitasoles de los pinos, y los anchos brazos de los cedros azules, caer. Caer hasta anegar los tréboles, y borrar los senderos, caer.

Escampa, y ella escucha nítido el bemol de lata enmohecida que rítmicamente el viento arranca al molino” (p.8)

La mención de los pinos, los cedros, tréboles y senderos reafirman el vínculo entre la mujer y la naturaleza que María Jesús Orozco plantea en las obras de Bombal como resultado de su investigación titulada “La narrativa de María Luisa Bombal: principales claves temáticas” (1989b). Allí se esboza que el mundo natural es el lugar donde Ana María es capaz de encontrar la paz y la tranquilidad que se encuentran presente incluso en su lecho de muerte con la mención de los cirios que la rodean. En palabras de Orozco, la feminidad de la protagonista permanece “enajenada por una sociedad burguesa que aniquila su personalidad imaginativa y espontánea” (Orozco, 1989b: p.10).

Estos lexemas están contruidos sobre un mismo tema: la mujer tendida en el lecho. A continuación se lexicaliza otro tema: la lluvia. La enunciación o inventario está presente en los detalles sobre las sábanas y también aquellos detalles de la lluvia, al igual que el molino enmohecido. Hay una inmovilidad física corporal de Ana María opuesto al movimiento de sus recuerdos. La inmovilidad corporal es muerte/los recuerdos son destellos de vida. El modelo corresponde a la descripción de una casa burguesa de campo.

Ideológicamente, las metáforas del pozo, la lluvia y el símbolo de la mujer tendida como muerta, más el modelo burgués de descripción de la cama y sus sábanas, envía a una realidad social, en la que la mujer no tiene más salida que rememorar apresada en un vivir agónico.

Sin embargo, en el relato se hace alusión a diferentes espacios por los que ha vivido o en los que ha pasado la protagonista, la particularidad es que todos terminan con su muerte y la reducción de ese vacío que cotidianamente la mujer vive en la obras de Bombal. El narrador se adentra en los recuerdos de la protagonista y menciona la primera casa, aquella donde vivía con su padre junto a Zoila. Era un fundo que quedaba a dos días del pueblo, la casa tenía dos pisos, un salón en el piso de abajo y una puerta que daba al jardín, en su cuarto había un armario y tenía ventanas a través de las cuales se observaban las plantas que brotaban y, además existía una hamaca que la joven utilizaba para recostarse y una veranda. En el relato se declara que Ana María “vivía golosa de olores, de color, de sabores [...] [se] sentía protegida por una red de pereza, de indiferencia; invulnerable, tranquila para todo lo que no fuera los pequeños hechos cotidianos” (Bombal, 1941: p.35). No se nombran muros que limiten el jardín, la protagonista corre libremente por la naturaleza de este. Aquí el modelo

descriptivo es la casa de la infancia y juventud. Ideológicamente se desarrolla el mito de la casa infantil.

Esto último responde a un primero modelo de casa: una burguesa: salones, jardín, armarios, luz, felicidad y pereza, que se opone a la “contracasa” que comparte con Antonio, aquella nupcial que se describe como: fría, húmeda y oscura.

Algunos detalles que se encuentran en la casa de la abuela son: ventanas, plantas y veranda, que funcionan como operadores tonales y apuntan a la dicha, a la felicidad de un mundo protegido. La otra, la contracasa es la del pozo donde muere. El mito y el contramito tienen, sin embargo, algo en común: el rol de la mujer: pasivo, dependiente, fuera del mundo activo, como el del trabajo, por ejemplo, y que viene a reafirmar el paradigma patriarcal que devalúa ese mundo privado concebido como el espacio de la mujer.

Este último punto es importante, puesto que la mujer es como un accesorio casero, incluso perezoso: “se sentía protegida por una red de pereza”, solamente en su secreta subjetividad se transforma en dueña de sí misma, allí es activa y plena. Ana María no sólo está confinada en un ataúd, sino en su propia subjetividad.

Todo cambia cuando una tarde decide acercarse al fundo de Ricardo, llama la atención la mención al clima que ambientaba esta escena “tormentas jaspeadas de azulosos relámpagos solían estallar” anticipaban el abandono de Ricardo, mientras más se adentraba más se hacían notar la tormenta eléctrica. Para llegar a la casa del joven había que descender un sendero y se destaca que su cuarto tenía “olor a encerrado” (p.39). Luego, vuelve a un recuerdo más

anterior y se alude al convento en el que creció junto a su hermana Alicia, vivía en un largo dormitorio y tenía una ventana en el cuarto de baño desde donde observaba con atención a los recién casados,

“en la planta baja, un balcón iluminado y dos mozos que tienden el mantel y encienden los candelabros de plata sobre la mesa. En el primer piso, otro balcón iluminado. Tras la cortina movediza de un sauce, ése era el balcón que atraía mis miradas más ávidas” (p.48)

El movimiento, pasa a la casa de Antonio, hogar donde se “sumerge en un único círculo que culmina en la eterna soledad, la incomunicación y el vacío” (Orozco, 1989b: p.4). Su nueva casa se encontraba ubicada en una “ciudad inmensa, callada y triste [...] Aquella primavera, como para tocar su mejilla, un árbol entraba al aposento, sus ramas cargadas de flores y de abejas” (Bombal, 1941: p.80) con calles estrechas. Un árbol entraba al aposento, tenía una lámpara y una mecedora de paja. Aquí se presenta una intertextualidad restringida con *El árbol* (1998), por lo que la revisión del artículo “Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: una dualidad contradictoria del ser y el deber-ser” (2016) de Lucía Guerra Cunningham es pertinente.

Tal como plantea esta teórica, “estudiar la obra de una escritora implica la investigación de factores culturales predominantes y marginales en una sociedad de corte patriarcal” (Guerra-Cunningham, 2016: p.87). Dentro del mundo de la literatura la dominancia del hombre llevó a la mujer a escribir ocultando su nombre tras uno masculino y a tender a simular los modelos propuestos por ellos, dando como resultado textos en los que

la escritora se veía forzada a “silenciar vivencias propias de su sexo y condición social” (p.88).

Esa mudez es una estrategia que sirve para posicionarse dentro de este mundo que es meramente masculino incluso en el lenguaje, llevando a la mujer a apropiarse de un discurso inundado de símbolos, “típico de los grupos silenciados”. Los recursos del “silencio” y el “eufemismo” son maneras de revelarse frente a ese encierro de la sociedad donde es este primero el que aparece en forma de respuesta ante cualquier estímulo como resultado de una actitud defensiva. Es así, como “una especie de silencios poblado de voces” (Orozco, 1989b: p.4) funciona como una de las discretas formas de transgresión utilizada en la obra de Bombal.

En *La Última Niebla* (1941) se crea un personaje masculino que establece un lazo extramatrimonial con la protagonista, lo interesante es el afán fantástico que lo envuelve, puesto que para la investigadora no sería más que una forma de infringir la prohibición al adulterio “manteniendo al amante en una ambigüedad que lo hace idílico”. Ese contacto de la protagonista con el mundo cósmico constituye una dualidad existente entre la mujer con la naturaleza y hombre con la cultura. El espacio de sensaciones que construye la escritora sirve para expresar el mundo femenino que el campo masculino rechaza con su racionalidad. Los olores, las condiciones del clima y las temperaturas son algunos elementos que se revelan en las descripciones de la narradora dentro de la novela y que son considerados como una fuente esencial. Es en la naturaleza donde se desprenden los impulsos de los jóvenes, en *La amortajada* dentro de un “espacio silvestre de rosales erizados, de troncos húmedos cubiertos de musgo y de lechos de pálidas violetas inodoras y hongos esponjosos que exhalan, al

partirse, una venenosa fragancia” (Guerra-Cunningham, 2016: p.95), estas sensaciones son descritas exponiendo una libertad de la sensualidad femenina que la cultura reprime.

La naturaleza entonces representaría el espacio de la liberación, mientras que, como Lucía Guerra plantea, la casa simbolizaría la represión, relación que se despliega de la oposición entre “erotismo y convención social” (*ibid*). En el caso de esta novela, el espacio de la casa configura “el ámbito de la regulación social, aquel lugar donde la existencia de la mujer está teñida por la frustración, la rutina y los actos intrascendentes, donde transcurre [...] la degradación del ser femenino” (*ibid*). Una vez que Ana María se entera de la infidelidad que ha cometido su marido, la mujer debe ocuparse de aparentar una felicidad que responda a su condición de “señora decente” y utilizar el espacio del ensueño como único lugar de escape. La creación de un amante imaginario o la referencia a un árbol son los únicos materiales que la libertad se permite dentro de los márgenes de la moral.

En el interior de la casa se revela la habitación como el espacio más reservado y privado, lugar donde se visualiza aquello que muchas veces se oculta del ojo público. Un hecho interesante ocurre cuando un día Ana María se arreglaba en el baño de su pieza y entra Antonio sin saber que ella se encontraba allí. Desafortunadamente se tropieza con un calzado de su esposa y, sin control, reaccionó golpeándolo para sacarlo de su camino. Fue en ese momento cuando en ella emerge una verdad “que llevó tal vez adentro desde mucho y esquivaba mirar de frente” (Bombal, 1941: p.73). La violencia es algo que se esconde entre paredes, más aún en este mundo donde la mujer es vista como un objeto, no son golpes los que recibe la protagonista, sino más bien toda una agresión social que la corroe.

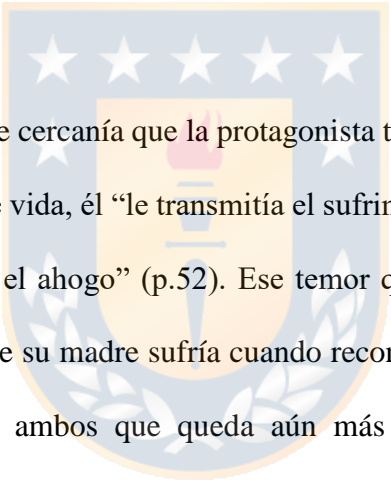
Esta misma alcoba del matrimonio se describe como una “fría alcoba nupcial”, “fría estancia” (p.82), espacio donde vivió el odio que le producía este hombre,

“recuerda como si fuera hoy el jardín estrecho y sin flores, tapizado de musgo sombrío y el estanque de tinta sobre cuya superficie se recortó su propia imagen envuelta en el largo peinador blanco. Pobre Antonio. ¿Qué gritaba? “Es un espejo, un espejo grande para que desde el balcón te peines las trenzas” [...] Miró afligida el paisaje que se refleja invertido a sus pies. Unos muros muy altos. Una casa de piedra verdosa” (p.84).

Esta casa representa la “contracasa”: fría y que la protagonista “recuerda haberla odiado desde el instante en que franqueó la puerta de entrada” (p.85). Ana María se siente agobiada y sus emociones se ven envueltas en pura angustia. Nada le gusta de esta nueva casa, e incluso el exterior ya no representa para ella un espacio donde puede alcanzar la libertad, puesto que existen altos muros que limitan su vista. Un contraste realiza el narrador con la casa de su abuela en la que solía vivir durante su infancia, “pero ¿dónde están las salas de billar, el costurero, el jardín con olor a toronjil? Aquí, ni una sola chimenea-y ¡horror! el espejo del vestíbulo trizado de arriba abajo” (p.85).

La última cita contiene dos elementos populares de la cultura chilena y que tienen significación: el toronjil y el vestíbulo trizado. El primero, es conocido como la hierba de la pena, puesto que ayuda a disminuir la depresión, ansiedad y tristeza, alteraciones que culminan en un sufrimiento que afecta principalmente a mujeres. Su consumo acaba con las aflicciones del corazón y permite dar paso a la felicidad. El segundo, se relaciona con la superstición de que el vidrio al encontrarse roto traerá consigo siete años de mala suerte, periodo en que la persona tendrá que vivir tiempos de desgracias.

Este elemento del espejo, a través del cual se contempla la protagonista le revela también ese mundo que se esconde detrás de sí, puesto que no puede evitar descubrir, al mirarse a sí misma, una sociedad “doliente, oprimida, a una sociedad que les niega su esencia” (Agosin, 1984: p.196). Esta mención del espejo se realiza en varias ocasiones. Una de ellas ocurre cuando se encontraba en casa con Antonio y se contempla a sí misma cepillando sus cabellos e impactada por una “arruga imaginaria” (Bombal, 1941: p.34), a través de su reflejo es capaz de reconocer la infelicidad y la amargura que su vida al lado de Antonio le traería, funciona así como una especie de oráculo que predice aquello que se avecina. Anterior a esto, se declara que Fred, el hijo preferido de Ana María, le temía a los espejos desde niño.



Es clara esta relación de cercanía que la protagonista tiene con el hijo, quien cuidó de ella durante los últimos días de vida, él “le transmitía el sufrimiento y la obligaba a hundirse, junto con él en la pesadilla y el ahogo” (p.52). Ese temor que el joven sentía frente a los espejos reproduce el miedo que su madre sufría cuando reconocía aquella realidad que se le advenía. Una conexión entre ambos que queda aún más clara en la escena donde se encontraban perdidos junto a Fernando y se les hizo de noche. La protagonista encuentra a su hijo frente a un arbusto, ambos contemplaron por largo rato una flor sin interrupciones y desconociendo cuál era la razón de esa atracción. No es hasta la mañana siguiente cuando descubren que se encontraban al borde de una pendiente, “desde aquel día memorable ella había vigilado a Fred, inquieta, sin saber por qué. Pero el niño no parecía tener conciencia de ese sexto sentido, que lo vinculaba a la tierra y a lo secreto” (p.53).

Es decir, ambos comparten esta conexión con la naturaleza y poseen ese sexto sentido que les permite interpretar el mundo que los rodea.

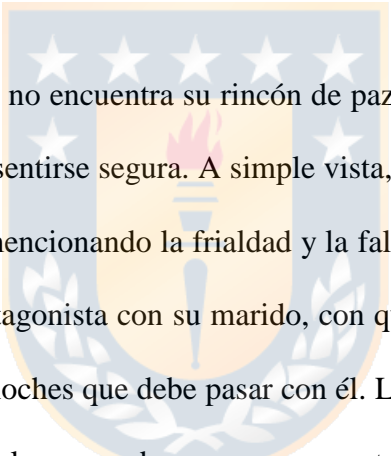
Volviendo al punto anterior, ambas referencias del toronjil y el espejo, apuntan hacia un mismo campo, son creencias populares que el narrador trae al presente para darle valor al espacio en el que se encuentra ubicada la protagonista.

Esta imagen que se vino a la cabeza de Ana María para contrastar ambos espacios tiene significancia en la medida en que aparece desde la nostalgia y la añoranza donde “todo un pasado viene a vivir por el sueño, en una nueva casa” (Bachelard, 2012: p.28), trajo al presente recuerdos de una antigua casa, acción que, según Bachelard en su texto *La poética del espacio* (2012) se ve justificada, puesto que “nos reconfortamos reviviendo recuerdos de protección” (p.29). Esa protección está ausente en la vida de la protagonista, eliminando así la posibilidad del encuentro con la paz y quebrantando toda esta definición que nos plantea el teórico: “la casa alberga el ensueño, la casa protege al soñador, la casa nos permite soñar en paz” (*ibid*). Lo que se ha mencionado como la “contracasa” es la negación del modelo que describe Bachelard.

Las menciones que se realizan al espejo y al estanque apuntan hacia un mismo sentido: el primero se encuentra trizado y, el segundo se describe como un estanque de tinta. Ambas declaraciones formulan negaciones del espejo que invalidan la imagen especular. Ana María no puede verse en los espejos porque simbolizan la muerte. La conjunción espejo-muerte define la contracasa.

Con nostalgia “recuerda que erraba de cuarto en cuarto buscando en vano un rincón a su gusto” (Bombal, 1941: p.85), espacio que nunca encontró mientras vivía en casa de Antonio, para comprender este fragmento, se utilizará a Bachelard, quien explica que

“todo rincón de una casa, todo rincón de un cuarto, todo espacio reducido donde nos gusta acurrucarnos, agazaparnos sobre nosotros mismos, es para la imaginación una soledad, es decir, el germen de un cuarto, el germen de una casa [...] Y todo retiro del alma tiene, a nuestro juicio, figura de refugio [...] El rincón es el local seguro, local próximo de mi inmovilidad [...] La conciencia de estar en paz en su rincón, difunde, si nos atrevemos a decirlo, una inmovilidad” (Bachelard, 2012: p.127-128).



En esa casa Ana María no encuentra su rincón de paz, no existe ninguna habitación, ningún ángulo que le permita sentirse segura. A simple vista, estas descripciones que se han hecho de la casa de Antonio mencionando la frialdad y la falta de comodidad son un reflejo de la relación que tiene la protagonista con su marido, con quien no disfruta su compañía y donde se vuelven odiosas las noches que debe pasar con él. La infelicidad de la joven era tal que su marido decidió devolverla a su padre para que encontrara la tranquilidad, no obstante todo le parecía ajeno, ya nada quedaba de esa imagen acogedora que ella tenía. Describe de la siguiente manera la casa de su padre:

“Bajo el tul del mosquitero su cama le parecía ahora estrecha, fría; estúpido -de un mal gusto que la humillaba-, el papel salpicado de nomeolvides que tapizaba el cuarto. ¿Cómo pudo vivir allí tanto tiempo sin cobrarle odio” (Bombal, 1941: p.91).

Y es ahora cuando recuerda “un lecho amplio, desordenado y tibio” (p.92) que compartía con Antonio, su retorno al hogar matrimonial no contaba con el importante cambio de actitud de su esposo hacia ella.



IV. El buen gusto de Ana María

IV.I El cuerpo dócil de Ana María en la sociedad chilena

Michel Foucault en el capítulo “Los cuerpos dóciles” de su texto *Vigilar y castigar* (2001) desarrolla la teoría de los cuerpos dóciles. Aquellos que se vuelven útiles en tanto que son manipulables, donde “es dócil un cuerpo que puede ser sometido, que puede ser utilizado, que puede ser transformado y perfeccionado” (Foucault, 2001: p.140). Son las disciplinas los procedimientos que operan sobre el cuerpo para que ciertos mecanismos de poder lo mantengan bajo control y a su servicio, un ejercicio disciplinario que trabaja dentro del plano del detalle volviéndose a veces incluso imperceptible.

Todo esto ocurre como resultado de lo que Foucault llama la “sociedad disciplinaria”, aquella asociación que busca organizar el mundo de los hombres, puesto que cuando estos se enfrentan a sus instintos no hay orden que los controle, de manera que la opción por otorgarle su voluntad al poder se vuelve más eficaz a la hora de conseguir una sociedad ordenada. La racionalidad caracteriza a esta sociedad para así dominar a los hombres, apartando de ellos a todo aquel que fuera diferente.

El objetivo de esta sociedad disciplinaria es formar cuerpos dóciles a través de mecanismos como la vigilancia, el control y la corrección. La familia es un ejemplo de esto, organización que adoptó el modelo del régimen de la soberanía donde es en el padre en quien

recae todo el poder. Así, ésta sería la base del poder disciplinario y de las otras formas de sociedad existente. El padre, como figura del poder, es quien controla, domina, observa y dispone de los otros no para conocerlos, sino para entender cómo dominarlos mejor.

Así mismo, la disciplina utiliza tres técnicas para distribuir a los individuos en el espacio: la clausura, el principio de la división de zonas y los emplazamientos funcionales. En breves palabras la primera técnica utiliza el modelo de convento, donde se enfoca en la formación de lugares cerrados que impiden y evitan la producción de conflictos. La segunda técnica, corresponde al espacio disciplinario, diseñado con el fin de establecer: presencias y ausencias; de saber dónde y cómo encontrar a los individuos; instaurar comunicaciones útiles; y poder vigilar la conducta. La tercera regla se denomina los emplazamientos funcionales, donde la utilidad de los cuerpos se desplaza hacia las áreas políticas, administrativas y médicas para separarlos entre sí y delimitar sus movimientos espaciales. Finalmente, la cuarta y última tiene relación con el rango, en la cual se singularizan los cuerpos organizando sus posiciones específicas dentro de un sistema (p.147-149).

En vista de lo anterior, es el principio de la división de zonas aquel que se puede conectar con la realidad que vive Ana María dentro de esa sociedad disciplinaria que le ha asignado un espacio y un rol que cumplir. Veremos que ese espacio es el de la casa con todas las implicaciones que significaba para la época incluyendo limitaciones para ejercer sus libertades donde su rol de esposa y madre coartaba sus aspiraciones personales.

La protagonista de la novela de Bombal, siguiendo el pensamiento del filósofo, se vuelve un cuerpo dócil en la medida que es constantemente vigilada por este ojo que no es posible reconocer, pero que sí la puede observar. Su vigilancia se lleva a cabo para evitar que

se interponga en el espacio público del hombre, medida que resulta en la asignación de la casa como territorio único donde se puede movilizar la mujer. Como mecanismo de control Ana María no recibe castigos físicos, sino que es más una condena a la libertad de su alma. Para que la sociedad disciplinaria se lleve a cabo, es necesario alejar y aislar a quienes sean diferentes del hombre, y en este caso, es la mujer quien se debe mantener distanciada y a quien se le deben aplicar ciertas restricciones.

Según Foucault las actividades del ser humano también se ven sometidas al control de tres maneras diferentes. Una de ellas es el *empleo del tiempo*, donde se pretende aprovechar al máximo el potencial productivo para que el cuerpo no se distraiga en pausas ni momentos de descanso. Así, siempre se podrá mantener controlado y rindiendo eficazmente.

Otra, es la denominada *elaboración temporal del acto*, en ella prima el control de los gestos y los movimientos en un tiempo determinado donde “el acto queda descompuesto en sus elementos; la posición del cuerpo, de los miembros, de las articulaciones se halla definida; a cada movimiento le están asignadas una dirección, una amplitud, una duración; su orden de sucesión está prescrito” (p. 139-140). Si aplicamos esta concepción a la novela de Bombal, es posible identificar la *elaboración temporal del acto* en la medida que a la protagonista se le conciben ciertos territorios a través de los cuales le es permitido el movimiento. La casa es el único lugar donde la mujer se puede desplazar, puesto que está confinada a las tareas del hogar y al cuidado de los hijos: “Pero ella había aprendido a refugiarse en una familia, en una pena, a combatir la angustia rodeándose de hijos, de quehaceres” (Bombal, 1941: p.72). Todas sus actitudes se reducen al patrón de esposa que debe satisfacer según los requerimientos de la sociedad en la que se desenvuelve.

La tercera forma de control de la actividad corresponde al *establecimiento de correlación del cuerpo y del gesto*. Aquí, cuerpo y gesto se fusionan como un resultado de la disciplina, donde no basta aprender el gesto, sino que se debe integrar en el cuerpo. La disciplina sobre Ana María le prohíbe actuar con la misma propiedad con la que lo hace el hombre. A ella no se le permite vivir en plena libertad, sino que se restringe a actuar como madre y esposa. Jamás se le permitiría llevar una vida amorosa extramatrimonial, como la de su marido. Sus demandas no se revelan, más bien, se esconden en las profundidades de su sentir.

La cuarta se denomina la articulación *cuerpo-objeto* donde ambos forman una complejidad entre el contacto del cuerpo y el objeto que maneja. El cuerpo de la mujer es manipulado por el hombre y no se considera su consentimiento para disponer de él.

Y finalmente, la quinta es la *utilización exhaustiva* donde se busca que el empleo del tiempo sea positivo y no negativo como fue en un comienzo. La eficacia de la mujer se verá observada una vez que la familia se constituya de hijos que han logrado una exitosa crianza y que el esposo alcance un amplio desempeño en el ámbito laboral.

Así son presentados los cinco procedimientos disciplinarios sobre el cuerpo de los seres humanos. En definitiva, la disciplina planteada por el filósofo controla los cuerpos según “una individualidad que está dotada de cuatro características” (Foucault, 2001: p.172): la individualidad es “celular (por el juego de la distribución espacial) [...], orgánica (por el cifrado de las actividades), es genética por la acumulación del tiempo, es combinatoria (por la composición de fuerzas)” (*ibid*). Para lograrla se recurre a procedimientos que garanticen

su cumplimiento de manera que se pueda conseguir que las personas se mantengan bajo control.

En la sociedad chilena de los años 50' y 60' donde se desarrolló María Luisa Bombal el cuerpo de las mujeres se vio sometido, utilizado, transformado y perfeccionado con un único propósito: el cuidado de la familia y los quehaceres del hogar. Solo así, el hombre se podría dedicar cien por ciento al trabajo, la milicia y a la política produciendo una sociedad organizada y justa. Desde la niñez a las mujeres se les ha inculcado el que sería el mayor propósito de su vida: la aspiración a una familia, y se ha señalado su reconocimiento gracias al sentimentalismo que las caracteriza.

La delimitación del espacio en el que se desplaza forma también parte del mecanismo de control como una forma de alcanzar la disciplina. No obstante, aquí nos enfrentamos al personaje de Ana María, que sí bien se ha mantenido disciplinada expresa al mismo tiempo su descontento y frustración frente a la desigualdad del mundo en el que vive.

Pese a esto, este personaje nunca se revela en contra de esta sociedad donde prima la autoridad masculina, sino que se conforma con la realidad que le tocó vivir. Fue forzada a contraer matrimonio con Antonio por conveniencia económica,

“con las trenzas recogidas por primera vez [...] en aquella tarde gris en que su padre le había dicho: “Chiquilla, abraza a tu novio”. Entonces ella se había acercado obediente a ese hombre tan arrogante... y tan rico, se había empinado para besar su mejilla” (Bombal, 1941: p.66)

Vivió en el lujo, aunque siempre inmersa en la angustia, la infelicidad y deseosa por alcanzar la muerte, esa muerte que la llevaría a lograr la libertad que en su mundo real le es denegada.



IV.II La tecnología del yo del buen gusto en *La Amortajada*

Ese contraste entre el lujo y la angustia de la protagonista se puede entender recurriendo al texto *Tecnologías del yo: y otros textos afines* (1990) de Michel Foucault.

A partir de la hipótesis del filósofo, se puede declarar que en general, hay en la protagonista unas “tecnologías del yo” en los términos del filósofo. Según el teórico, el cuidado de sí comienza por un cuidado del cuerpo, del espíritu y del saber desde una perspectiva personal, lo que trae consigo la revisión de conceptos como: subjetividad, libertad y verdad. En el texto, se examina el desarrollo de las tecnologías del yo a lo largo de la historia según la “Estética” en los griegos, “El cuidado de sí” en los estoicos y “La hermenéutica del yo” en los cristianos.

En palabras de Deleuze, el aporte del pensador se resumen en tres grandes interrogantes: “¿qué puedo saber?, ¿qué puedo hacer? y ¿quién soy yo?” (Foucault, 1990: p.13), donde esta última pregunta se refiere a cómo la preocupación y el cuidado de sí mismo permite alcanzar la existencia.

En la introducción que desarrolla Morey a su libro recurre a una conferencia (que Foucault dictó en Toronto) para definir las tecnologías del yo:

“aquellas técnicas que permiten a los individuos efectuar un cierto número de operaciones en sus propios cuerpos, en sus almas, en sus pensamientos, en sus conductas, y ello de un modo tal que los transforme a sí mismos, que los modifique, con el fin de alcanzar un cierto estado de perfección, o de felicidad, o de pureza, o de poder sobrenatural, etc.,

etc.[...] la reflexión acerca de los modos de vida, las elecciones de existencia, el modo de regular su conducta y de fijarse uno mismo fines y medios” (p.35-36)

De ese modo, estas tecnologías vendrían siendo unas “técnicas de producción, de significación y de dominación” (p.36). Para lo cual es clave considerar en conjunto la reflexión de las frases preguntas: “conócete a ti mismo” y “ocuparse de uno mismo”. El análisis del filósofo resulta en tres formas en las que puede desarrollarse una tecnología: la primera de ellas es “como sueño o utopía”, la segunda “como práctica o sistema de reglas de una institución” y la tercera, “como disciplina académica” (p.41).

De estas tres formas, la que se observa más claramente en la *La amortajada* es la segunda, “como práctica o sistema de reglas de una institución”. No se definirá a una institución como tal, sino más bien al poder de la sociedad patriarcal que produce el desarrollo de una tecnología del yo en el personaje de Ana María. Para Morey, el poder moderno que distingue Foucault viene a plantear problemas que antes nunca fueron considerados: “el hombre es un invento reciente [...], un artefacto efectivo con un muy largo y complejo proceso histórico” (p.42)

Son varias las tecnologías de dominación que la sociedad desarrolla para que el individuo tenga control de sí mismo y pueda formar parte de un grupo que lo sancione. Las tecnologías del yo funcionan como acciones empleadas sobre el cuerpo y el alma, que variarán según ciertos ideales. En palabras simples, son técnicas que nos permiten reflexionar nuestro modo de vida, la forma de nuestra existencia, e incluso transformar quiénes somos de acuerdo a ciertas decisiones. Con respecto a esto, Foucault señala cuatro tecnologías de

dominación: “1) tecnologías de producción, que nos permiten producir, transformar o manipular cosas; 2) tecnologías de sistemas de signos, que nos permiten utilizar signos, sentidos, símbolos o significaciones; 3) tecnologías de poder, que determinan la conducta de los individuos, los someten a cierto tipo de fines o de dominación, y consisten en una objetivación del sujeto; 4) tecnologías del yo, que permiten a los individuos efectuar, por cuenta propia o con la ayuda de otros, cierto número de operaciones sobre su cuerpo y su alma, pensamientos, conducta, o cualquier forma de ser, obteniendo así una transformación de sí mismos con el fin de alcanzar cierto estado de felicidad, pureza, sabiduría o inmortalidad” (p.48).

Me detendré en las dos últimas tecnologías para el estudio de Ana María: las tecnologías del dominio y del sujeto.

Partiendo por la tecnología del dominio, para Bombal “lo masculino representa no al hombre individual, sino toda una sociedad maquinalmente ordenada” (Agosin, 1984: p.191-192). Esto resulta como producto de los patrones que se han venido desarrollando desde tiempos remotos, lo que implica una cadena de prácticas, ejercicios y entrenamientos en la forma del dominio de sí mismo como condición para dominar a los otros. En el ámbito del hogar el hombre gobierna a la mujer quien termina por autogobernarse, no es necesaria la fuerza, puesto que esto es una expectativa de todos los sujetos que esperan formar una familia dentro de esta sociedad. La actitud que se espera del hombre es que gobierne su casa y a su mujer, mientras que la conducta de ella recae en la aceptación de esa condición y en un dominio de su comportamiento para alcanzar una efectividad de la familia burguesa.

De esta manera, la tecnología del dominio se observa en los comportamientos de los personajes que transitan dentro de la casa, ya que “la casa es el primer lugar de entrenamiento para los futuros ciudadanos: es allí donde los niños aprenden el control y pautas culturales del cuerpo, los primeros procesos de normalización social, un sentido de la individualidad y los guiones performativos de “lo femenino” y “lo masculino” (Guerra-Cunningham, 2012b: p.820).

Asimismo, si la mujer se encuentra subordinada al hombre y regida a la casa se visualizará el efecto del poder ante la producción económica y biológica. Por esta razón, es necesaria la asociación de la mujer a la casa y el hombre al exterior.

El personaje de Bombal es consciente de este mundo “racionalmente ordenado” (Agosin, 1984: p.192), por lo que decide aferrarse a la tecnología del yo del buen gusto para llegar a esa felicidad que ha estado ausente y que la sociedad no le ha permitido desarrollar por esas privaciones de su libertad.

Desde este punto de vista, en la novela la protagonista establece una relación consigo misma definida por una ética muy personal, “encerrada cada vez más dentro de sí misma ya que los alrededores que las circundan poseen otros valores diferentes” (p.190). Ana María prescinde de los códigos externos, de las reglas morales del grupo social al que pertenece, no porque los desconozca, sino, porque implementa modalidades personales, espirituales para conseguir aquello que ella considera armónico.

La ideología burguesa que define los espacios, se podría decir que, indica el gusto refinado de la protagonista. En este espacio de la casa que “equivale también al espacio del tedio y del hastío, de un ocio burgués que subraya el vacío de la existencia” (Guerra-Cunningham, 2012b: p.828) es esta desocupación la que resulta de la holgura de la vida acomodada. Ella, ha vivido toda su vida inmersa en el mundo de la clase alta: es en su niñez donde crece en un fundo cuidado por un jardinero, la ausencia de un padre que trabaja y la compañía de su empleada Zoila. En este ambiente, la joven es descrita de la siguiente manera: “Me sentía como protegida por una red de pereza, de indiferencia; invulnerable, tranquila para todo lo que no fuera los pequeños hechos cotidianos: el subsistir, el dormir, el comer (Bombal, 1941: p.23). No tenía mayores preocupaciones, solo la afectaba el amor de Ricardo.

Luego, cuando se muda a la casa del esposo donde se apropió del gusto por el lujo. Era una casa “incómoda y suntuosa” (p.64), lujosa con largos salones y escaleras alfombras. En su alcoba tenía un peinador, un balcón y un lecho amplio. Odiaba la casa, “extrañaba su cuerpo disfrazado de vestidos nuevos” (p.66) y añoraba el hogar que la vio crecer.

Se traslada a esta vida de un mundo plenamente burgués. Se podría decir que Ana María, en ese momento, lo tenía todo. Pero en su interior seguía latente una disconformidad, razón por la cual Antonio la regresa a casa de su padre. Estando allá la mujer comienza a valorar todo aquello que perdió saliendo de su casa de casada:

“Bajo el tul del mosquitero su cama le parecía ahora estrecha, fría: estúpido, -de un mal gusto que la humilla- el papel salpicado de nomeolvides que tapizaba el cuarto. ¿Cómo pudo vivir allí tanto tiempo sin cobrarle odio?. Cierta noche soñó que amaba a su marido” (p.69)

El buen gusto que ha adquirido por medio de este contacto con la clase burguesa le impide vivir en una casa que no tiene los mismos lujos a los que se ha acostumbrado en su mundo de casada. Ella tiene “buen gusto” y rechaza la estrechez, el papel con que están revestidas las paredes del cuarto. Es cuestionable este amor repentino que surge cuando se aleja de la casa de Antonio, sólo cuando vive la falta de comodidades comienza a apreciar la vida que llevaba. Incluso ella misma declara que “necesitaba su calor, su abrazo, todo el hostigoso amor que había repudiado” (p.70). Ahora es cuando transforma ese lecho frío y amplio, en uno tibio, con ese calor que nunca antes encontró en ningún rincón de la casa.

Mientras más pasaban los meses más se acrecentaba el arrepentimiento de la protagonista. Y así vivió el resto de su vida hasta transformar ese sentimiento en ira hacia su marido. En lugar de dejar ese mundo, prefirió continuar con el disimulo social exhibiendo una felicidad falsa y conformidad con su vida.

Su gusto refinado es el resultado del patriarcalismo burgués que la ha afectado. Recurriendo a Foucault, este buen gusto sería una tecnología del yo de la protagonista para alcanzar esa felicidad que su marido no logra darle. En esta obra, Bombal evidencia su rechazo a esta condición social que le ha sido asignada al rol de la mujer, donde

“La aceptación de los ideales ligados a la estereotipificación femenina y la sumisión de las variables culturales asignadas a la vida de estas protagonistas, como la dependencia económica y el aislamiento en el hogar, delinean los conceptos de la feminidad de la época asignados por el orden imperante que chocan brutalmente con el arquetipo de la feminidad impuesto por la autora” (Agosin, 1984: p.91).

La manera que encuentra Ana María para combatir esta injusticia, desde el silencio, es el buen gusto.

Este punto es interesante. Ana María es una víctima de un mundo masculinizado que reduce la mujer a un objeto: “desde el balcón puedes peinar tus trenzas”, le grita el marido. Anna Casas Aguilar realiza una breve revisión teórica acerca de los estudios entorno al concepto de cabello. Para esto, se detiene en los trabajos de María Luisa Bombal para declarar que en este caso el cabello se ve estrechamente vinculado con el género y la sexualidad, “en estos textos, los cabellos no se restringen a evocar la sensualidad de las protagonistas, sino que muestran su subjetividad, ya que hay una estrecha conexión entre los cuerpos descritos, los cabellos y la imagen corporal interna de las protagonistas sobre sí mismas y en relación con los demás” (Aguilar, 2018: p.3). Existen dos razones que justifican el estudio del cabello en las obras de Bombal: la primera, se justifica por “la oscilación entre la complicidad y el rechazo de valores patriarcales” (*ibid*); y la segunda, es su vínculo con el vanguardismo al exponer los conflictos que se viven en el mundo interior de un personaje.

Según Aguilar en su texto El simbolismo del cabello en la obra de María Luisa Bombal (2018), los cabellos en los textos de Bombal representan el cuerpo de la mujer, trabajan como metáforas de realidad y los sentimientos que está viviendo el personaje, junto con su significación en el nivel del deseo sexual. Para explicar el simbolismo de las trenzas, la autora recurre a Bornay para señalar que “las trenzas, cabello tejido, simbolizan aquello retenido, privado de libertad [...] las trenzas en particular, y el cabello atado en general, han sido indicadores del estado civil de las mujeres, siendo el cabello suelto sinónimo de mujer soltera y el recogido, y la trenza en particular, propio de la mujer casada” (p.5).

En el caso de la novela *La amortajada* Aguilar estudia el cabello según los términos de pasión y deseo: “Mis trenzas aletearon deshechas, se te enroscaron al cuello [...] Esa noche me entregué a ti, nada más que por sentirte ciñéndome la cintura” (p.9). Aquí “encontramos referencias a las trenzas que enroscan al amante, y al poder atávico de la mujer” (*ibid*), sin embargo, en la medida que avanza la novela, y como bien lo manifiesta Aguilar siguiendo a Goic, el cabello se manifiesta cada vez que existe una variación en el mundo sensible interior del personaje.

El cabello también actúa ante el contacto de la mujer con la naturaleza y como símbolo de la juventud. Este primer punto se observa en el momento en que el narrador señala que del cuerpo de Ana María tiene raíces que se están hundiendo y esparciendo en la tierra, sugiriendo la asimilación entre esas raíces y los cabellos del personaje.

En sus obras “Bombal es consciente de las connotaciones tradicionales que tiene el cabello y desea jugar con dichas connotaciones” (p.12), en palabras de Casas, “el cabello es esencial en mostrar la subjetividad femenina de las protagonistas, ya sea una subjetividad subyugada a valores patriarcales incorporados en el yo o una subjetividad independiente de dichos valores” (p.14). El cabello en Bombal es un elemento que se describe para significar valores emocionales del personaje, desde su infelicidad, la insatisfacción hasta el deseo.

También la confina a la casa, obsesivamente al dormitorio, que parece ser el espacio predilecto en el relato, el lecho, lugar del encuentro sexual y fundamentalmente, lugar donde se agoniza y muere. En esta línea, el ataúd es la forma extrema del lecho. Y sin embargo, la

declarada víctima no renuncia al buen gusto. La descripción del lecho mortuario así lo rectifica: “el amplio lecho de sábanas bordadas”.

En este punto se recurrirá a Ana Pernil González y su texto “El buen gusto” (2012) basándonos en su estudio del texto *Crítica del juicio* de Immanuel Kant (2007). Según la investigadora, Kant propone que el buen gusto: tiene como único fin el obtener placer de la contemplación, es un juicio estético, está unido al concepto de paisaje y nos liga a una cosa por el sentimiento. También nos servirá Carlos Fajardo y su artículo “El gusto estético en la globalización” (2014), trabajo que distingue las siguientes características del buen gusto: 1) El buen gusto es interior y exterior (esto se observa cuando Ana María reconoce su preferencia por el lecho de Antonio y no el suyo anterior, esto nace de la clase burguesa a que ella pertenece; 2) Conjugue con armonía diferentes elementos como: ropa, muebles, entre otros, de forma que transmitan serenidad; 3) El buen gusto está ligado al orden, la medida y la armonía; 4) El buen gusto se impone, en este caso, es la ideología burguesa la que moviliza el gusto de Ana María; 5) Está condicionado por factores sociológicos, antropológicos y culturales; 6) El buen gusto de Ana María es apreciar lo bello según el concepto burgués (con esto me refiero a los lechos amplios, las ventanas, los espejos, los jardines, entre otros); 7) El gusto por la naturaleza es un gusto burgués; 8) Pero el buen gusto está también ligado a la valentía, la independencia, al resistir a ser engañado a nivel social y personal; 9) El buen gusto es una reflexión sobre las sensaciones que es capaz de producir una imagen; y 10) Es también una ética, no sólo una estética.

Ella no muere en cualquier cama, muere en una cama lujosa. Podemos sospechar que el ataúd es también refinado. El buen gusto es una de las fórmulas con que la protagonista

resiste al poder patriarcal. Desde otra perspectiva, y confirmando lo que se mencionó más arriba, sería una de las tecnologías del yo.

Junto con esto, se vuelve necesario el estudio a Roberto Calasso y su texto *La locura que viene de las ninfas y otros ensayos* (2004) destacando la locura que producen estas y que Aristóteles relaciona con la felicidad. Calasso acude al mito griego para destacar que las ninfas se originan a través de su conexión con la fuente, el dragón y Apolo, en la medida que son ellas las poseedoras de un conocimiento que les permite vivir una metamorfosis, una posesión de la mente. Posesión que sólo se lleva a cabo entendiendo que la mente es un espacio “abierto, sujeto a invasiones, incursiones, súbitas o provocadas” (Calasso, 2004: p.266) que terminan con una transformación de quien la vive.

Metamorfosis que vive Ana María una vez que ingresa al mundo de la burguesía y se conecta con la estética que la rodea. Cuando la protagonista se ve rodeada de productos elegantes pertenecientes a la clase alta comienza a vivir un cambio. Se siente atraída por el buen gusto, objetos de lujo y espacios bien decorados que captan ahora su interés. Su actitud frente al mundo ha cambiado, dejó atrás la humildad y está actualmente cautivada por los detalles que el buen gusto de la burguesía le presenta.

En este punto, es útil rescatar el quinto tipo de felicidad que Calasso recoge de Aristóteles y que se alcanza “a través de la fortuna (muchos, en efecto, dicen que la felicidad y la fortuna son la misma cosa) [...]. La Ninfa o lo divino o la fortuna son potencias que actúan repentinamente, capturan y transforman a su presa” (p.265). Su nueva casa “aquella casa incómoda y suntuosa donde habían muerto los padres de Antonio y donde él mismo había

nacido” (Bombal, 1941: p.64) le ofrecía todos los lujos que nunca antes había poseído. Ana María comienza a experimentar una transformación donde vive el placer por el buen gusto y la elegancia que antes desconocía. La nueva vida de la protagonista donde se enfrenta al mundo del buen gusto le permite alcanzar la felicidad, una felicidad que la envuelve y engendra un goce tal que llega incluso a transformarla.

El buen gusto es un constructo de la clase burguesa, un mecanismo de poder que infunde placer al tratarse de estímulos que la conectan con los detalles que configuran este nuevo mundo.

Hasta aquí se han expuesto brevemente algunos espacios en los que transita Ana María, cada uno significaba de acuerdo a su mundo interior y a los sentimientos que surgían según la etapa que se encontraba viviendo. En el caso del convento para la joven representa falta de libertad, al igual que la casa de Antonio y más tarde la casa de su padre, mientras que el espacio exterior (jardín y campo) era el lugar donde alcanzaba la libertad y la paz plena, su contacto con la naturaleza le concedían la tranquilidad y la liberación que se veía oprimida.

Macarena Areco Morales en su artículo "Ellas hablan con nadie en el jardín": María Luisa Bombal y Alejandro Zambra" (2013) señala que el contacto que las protagonistas de la escritora tienen con la naturaleza les permite "una vivificación y un desborde respecto de los estrechos márgenes que les impone la sociedad de la primera mitad del siglo XX" (Areco, 2013: p.33). La investigadora plantea una relación entre la naturaleza y la subalternidad, esta última se produce en tanto el ser es incapaz de comunicarse o representarse a sí mismo (*ibid*). El medio que utiliza para lograr compensar esta incompetencia es el cuerpo como contenedor

de un mensaje. Ana María entonces, revela a través de su cuerpo aquellas problemáticas que afectan a las mujeres de su época.

El interés por destacar el mundo natural desplaza al espacio de la casa y la ciudad. Estos dos están marcados por una fuerte carga negativa que clausura las libertades de la mujer, es por esto que el mundo natural viene a funcionar como un espacio vital donde son sus trenzas las que le permiten concretar esta conexión. El vínculo que se produce entre mujer y naturaleza es una “disolución de límites y de metamorfosis; en que la identidad se pierde, confundida con la tierra, las plantas y el agua” (p.34).

Por lo anterior es que Ana María decide tener su primer encuentro sexual con Ricardo en un lugar que está al aire libre. En ese momento ella se sentía conectada a la naturaleza, y Ricardo era como una extensión de la naturaleza “Tú me hallabas fría porque nunca lograste que compartiera tu frenesí, porque me colmaba el olor a oscuro clavel silvestre de tu beso” (Bombal, 1941: p.18). La primera experiencia no solo ocurre en las afueras sumergida en la naturaleza, sino que también se enfrenta a los códigos “morales” en tanto que no está casada con Ricardo, encuentro carnal que “tiene lugar en un espacio aún no penetrado por la civilización” (Guerra-Cunningham, 2012b: p.829) descrito incluso como una selva silenciosa (1941:16) al que llegaron montados sobre un caballo.

Pero luego como su vida cambió, el enlace con la naturaleza se fue perdiendo y se vio sumergida en el mundo burgués, por lo que su buen gusto vino a acabar (o escondió detrás de él) esa libertad que la naturaleza le permitía.

Disolución que se realiza en la escena del entierro de la protagonista, en que entra al bosque y se ve absorta en fragancias y un calor del cual estuvo ajena por tanto tiempo. Se hunde en ese mundo natural al que siempre perteneció, por fin encuentra ese mundo que siempre estuvo buscando y que sólo alcanza en su muerte. Es allí donde experimenta una satisfacción que la completa, “nacidas de su cuerpo, sentía una afinidad de raíces hundirse y esparcirse en la tierra como una pujante telaraña por la que subía temblando, hasta ella, la constante palpitación del universo” (Bombal, 1941: p.91). En resumen, la naturaleza le ha servido, a las protagonistas de Bombal, como una “vía de disolución y escape” (Areco, 2013: p.39) de esa cotidianidad que le negaba la expresión de los deseos más íntimos de la mujer.



V. Conclusión

De acuerdo a lo anterior, se propone que la novela *La Amortajada* plantea una descripción de los espacios en relación a las tecnologías del yo. Los recursos lingüísticos serán de utilidad para ilustrar la relación que vincula la dimensión privilegiada: la casa, la contracasa y dentro de las dos, el dormitorio, y el lecho con estas tecnologías. El modelo ideológico empleado para la descripción de estos espacios proviene de una concepción burguesa de la habitación y sus interiores, de tal modo que por reflejo se podría decir, que lo que se presenta es una suerte de drama burgués.

Dicho desde otra perspectiva, el carácter de victimizada de Ana María sólo puede entenderse, y por lo tanto explicarse, dentro del marco de los valores y la ética burguesa. Es interesante el modo de resistencia que la protagonista construye: una tecnología del yo en la que el buen gusto es pieza importante. Lo paradójico es que el buen gusto es uno de los valores burgueses que el personaje no quiere asumir. La paradoja puede verse como una inconsistencia, pero también como una imposición ideológica dramática con que se refuerza el carácter burgués del espacio dentro de esta concepción.

La metodología consistió en el desarrollo de una lectura detallada de la novela *La amortajada* (1941) poniendo énfasis en las descripciones que se hacen de los espacios. Para determinar las orientaciones de los espacios se hizo una revisión de los siguientes textos teóricos: *El texto narrativo* (1993) de Antonio Garrido, *La poética del espacio* (2012) de

Gastón Bachelard y *El espacio en la ficción* (2001) de Luz Aurora Pimentel. Junto con una actualización bibliográfica de la novela y del concepto de encierro.

Consideramos que esta investigación puede ser un aporte en cuanto incorpora una relación de los espacios con ciertas tecnologías del yo. Ya se ha hablado de los sentimientos de soledad y falta de libertad del personaje, sin embargo esta investigación pretende ahondar en los espacios como una construcción determinada por las tecnologías del yo, especialmente el “buen gusto” como aceptación y resistencia, y dentro de estos espacios examinar los operadores tonales que determinan oposiciones básicas, como casa y “contracasa”, adentro y afuera, abierto y cerrado, mito y “contramito”.



VI. Referencias bibliográficas

- Agosin, M. (1984). Aproximaciones a una trilogía en la narrativa de María Luisa Bombal. *Rocky Mountain Review of Language and Literature*, 189-200.
- Aguilar, A. C. (2018). El simbolismo del cabello en la obra de María Luisa Bombal. *Bulletin of Hispanic Studies*, 95(4), 435-450.
- Areco, M. (2013). 'Ellas hablan con nadie en el jardín': María Luisa Bombal y Alejandro Zambra. *Hispanérica. Revista de literatura*, 124, 31-39.
- Bachelard, G. (2012). *La poética del espacio*. Fondo de cultura económica.
- Bombal, M. L. (1941). *La amortajada*. Andrés Bello.
- Calasso, R. (2004). La locura que viene de las ninfas y otros ensayos. Sexto Piso.
- Cece, D. (1985). El aislamiento femenino en *La amortajada* de María Luisa Bombal. *Chiricú*, 4(1), 41-53.
- Fajardo, C. F. (2014). El gusto estético en la globalización. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 9(13), 52-69.
- Foucault, M. (2001). *Vigilar y Castigar: el Nacimiento de la prisión*, siglo Veintiuno editores.
- Foucault, M., & Morey, M. (1990). *Tecnologías del yo: y otros textos afines* (No. 1 Foucault). Paidós.
- Garrido, A. (1993). *El texto narrativo*. Síntesis.
- Guerra-Cunningham, L. (2012b). Género y Espacio: La casa en el imaginario subalterno de escritoras latinoamericanas. *Revista Iberoamericana*, 78(241), 819-838.
- Guerra-Cunningham, L. (2016). Visión de lo femenino en la obra de María Luisa Bombal: una dualidad contradictoria del ser y el deber-ser. *Revista chilena de literatura*, (25).

Orozco Vera, María Jesús (1989b). La narrativa de María Luisa Bombal: principales claves temáticas. *Cauce*, 12, 39-56.

Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción*. México, Siglo XXI.

Slawinski, J. (1989). El espacio en la literatura: distinciones elementales y evidencias introductorias. *Textos y contextos*, 2, 265-289.

Vásquez, M. M. (2015). Memoria de género y muerte auténtica en *La amortajada* de María Luisa Bombal. *Chasqui*, 44(2), 285.

Entrevistas

Agosin, M. (Julio de 1977). letrasmysite [Blog]. Recuperado de <http://www.letras.mysite.com/bombal12.htm>

Mandler, Y. (10 de febrero de 2013). letrasmysite [Blog]. Recuperado de <http://letras.mysite.com/mlbo081018.html>

Sitios Web

<http://www.ugr.es/~inveliteraria/PDF/Buen%20Gusto.pdf>

Melo, Doris (2015b). La poética de María Luisa Bombal. Coordinadas que rigen la narrativa de la escritora chilena en sus novelas *La última niebla* y *La Amortajada*.

https://www.researchgate.net/publication/278029069_La_poetica_de_Maria_Luisa_Bombal_Coordenadas_que_rigen_la_narrativa_de_la_escritora_chilena_en_sus_novelas_La_ultima_niebla_y_La_Amortajada