



ΕΛΛΗΝΙΚΗ ΔΗΜΟΚΡΑΤΙΑ
Εθνικόν και Καποδιστριακόν
Πανεπιστήμιον Αθηνών

ΙΔΡΥΘΕΝ ΤΟ 1837

ΦΙΛΟΣΟΦΙΚΗ ΣΧΟΛΗ
ΤΜΗΜΑ ΙΣΠΑΝΙΚΗΣ ΓΛΩΣΣΑΣ ΚΑΙ ΦΙΛΟΛΟΓΙΑΣ

ΠΡΟΓΡΑΜΜΑ ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΩΝ ΣΠΟΥΔΩΝ
ΛΑΤΙΝΟΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΙΒΗΡΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ

ΕΙΔΙΚΕΥΣΗ
ΛΑΤΙΝΟΑΜΕΡΙΚΑΝΙΚΕΣ ΚΑΙ ΙΣΠΑΝΙΚΕΣ ΣΠΟΥΔΕΣ

ΜΕΤΑΠΤΥΧΙΑΚΗ ΔΙΠΛΩΜΑΤΙΚΗ ΕΡΓΑΣΙΑ

La función del silencio en los cuentos “El árbol” y “La historia de María Griselda” de María Luisa Bombal.

Φωτεινή Μαντινάου

ΤΡΙΜΕΛΗΣ ΕΞΕΤΑΣΤΙΚΗ ΕΠΙΤΡΟΠΗ

1. Αγλαΐα Σπάθη, Ε.ΔΙ.Π. – Επιβλέπτουσα
2. Μαρία Τσώκου, Αναπληρώτρια καθηγήτρια
3. Σπυρίδων Μαυρίδης, Μόνιμος επίκουρος καθηγητής

ΑΘΗΝΑ 2025

ΔΗΛΩΣΗ ΜΗ ΛΟΓΟΚΛΟΠΗΣ ΚΑΙ ΑΝΑΛΗΨΗΣ ΠΡΟΣΩΠΙΚΗΣ ΕΥΘΥΝΗΣ

Με πλήρη επίγνωση των συνεπειών του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων, δηλώνω ενυπογράφως ότι είμαι αποκλειστικός συγγραφέας της παρούσας Μεταπτυχιακής Διπλωματικής Εργασίας, για την ολοκλήρωση της οποίας κάθε βοήθεια είναι πλήρως αναγνωρισμένη και αναφέρεται λεπτομερώς στην εργασία αυτή. Έχω αναφέρει πλήρως και με σαφείς αναφορές, όλες τις πηγές χρήσης δεδομένων, απόψεων, θέσεων και προτάσεων, ιδεών και λεκτικών αναφορών, είτε κατά κυριολεξία είτε βάση επιστημονικής παράφρασης. Αναλαμβάνω την προσωπική και ατομική ευθύνη ότι σε περίπτωση αποτυχίας στην υλοποίηση των ανωτέρω δηλωθέντων στοιχείων, είμαι υπόλογος έναντι λογοκλοπής, γεγονός που σημαίνει αποτυχία στην Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία μου και κατά συνέπεια αποτυχία απόκτησης του Μεταπτυχιακού Τίτλου Σπουδών, πέραν των λοιπών συνεπειών του νόμου περί πνευματικών δικαιωμάτων. Δηλώνω, συνεπώς, ότι αυτή η Μεταπτυχιακή Διπλωματική Εργασία προετοιμάστηκε και ολοκληρώθηκε από εμένα προσωπικά και αποκλειστικά και ότι, αναλαμβάνω πλήρως όλες τις συνέπειες του νόμου στην περίπτωση κατά την οποία αποδειχθεί, διαχρονικά, ότι η εργασία αυτή ή τμήμα της δε μου ανήκει διότι είναι προϊόν λογοκλοπής άλλης πνευματικής ιδιοκτησίας.

Όνομα και Επώνυμο Συγγραφέα: *Φωτεινή Μαντινάου*

Υπογραφή: *Φωτεινή Μαντινάου*



Ημερομηνία (Ημέ ρα –Μήνας –Έτος): 19-03-2025

Fuimos a escuchar el silencio
y el silencio nos respondió

- Miguel Ángel Bernat, *La belleza del silencio*

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero agradecer sinceramente a la Dra. Aglaía Spathi, la supervisora de mi tesina, por animarme, aconsejarme y guiarme incansablemente durante este esfuerzo.

Asimismo, agradezco a los lectores Dra. María Tsokou y Dr. Spiridon Mavridis por su ayuda y sus valiosas observaciones.

Por último, me gustaría agradecer a todos aquellos que me apoyan siempre a su manera y sobre todo a los que lo hacen de todas las maneras.

Dedico el fruto de mi trabajo a mis tres hijas: Zacharoula, Evdoxia y Michaela.

Índice

RESUMEN	6
INTRODUCCIÓN	9
CAPÍTULO 1	12
MARÍA LUISA BOMBAL Y SU CONTEXTO HISTÓRICO CULTURAL	12
1.1 CONTEXTO HISTÓRICO - SOCIAL	12
1.2 CONTEXTO LITERARIO	17
1.3 LA AUTORA Y SU OBRA	23
CAPÍTULO 2	31
EL SILENCIO LITERARIO (MARCO TEÓRICO)	31
2.1 TIPOS Y FORMAS DEL SILENCIO LITERARIO	31
2.2 TAXONOMÍA PRAGMÁTICA DE LOS SILENCIOS	33
2.3 EL ACTO DE CALLAR	34
2.4 LA RETÓRICA, LA POÉTICA, LA ESTÉTICA Y LA ESTILÍSTICA DEL SILENCIO	36
CAPÍTULO 3	39
“EL ÁRBOL”	39
3.1 SILENCIO Y MÚSICA	39
3.2 EL SILENCIO EN LA COMUNICACIÓN	42
CAPITULO 4	49
“LA HISTORIA DE MARÍA GRISELDA”	49
4.1 MARÍA GRISELDA COMO MEDUSA	50
4.2 SILENCIO Y BELLEZA FEMENINA	52
CONCLUSIONES	60
BIBLIOGRAFÍA	66

Resumen

En esta tesina se examinan las funciones del silencio en dos cuentos de María Luisa Bombal (Chile, 1910-1980), “El árbol” (1939) y “La historia de María Griselda” (1946). El silencio no se aborda como falta de sonido o ausencia de habla sino como un eco de múltiples voces y un reflejo de diversas imágenes. La escritora chilena emplea el silencio literario a lo largo de toda su obra. A través de los cuentos seleccionados se lleva a cabo un análisis de las diversas funciones del silencio en su narrativa. La retórica del silencio encierra los recursos literarios empleados para expresarlo, mientras que la poética del silencio puede describirse como una composición de lo indecible, lo inexpresable. El objetivo principal de este estudio es descifrar el silencio literario y revelar cómo lo expresa la escritora, cómo se manifiesta en el texto y cómo lo interpreta el lector. Además, se examina el impacto que puede tener el silencio en una situación comunicativa, a través de los diversos tipos y formas del silencio literario según Bobes Naves y la propuesta taxonómica de Camargo y Méndez. Visto como un elemento fundamental del lenguaje y no como un tema literario, el silencio se ofrece para diversas posibilidades de análisis. El estudio del silencio en la literatura es una tarea muy interesante ya que detrás de él, en la mayoría de los casos, no hay una respuesta correcta o una verdad que no se pueda cuestionar. El silencio es un hueco que invita al lector a rellenarlo y completar la historia narrada.

Palabras clave: silencio, incomunicación, literatura chilena, escritura femenina, pragmática.

Περίληψη

Στην παρούσα διπλωματική εργασία εξετάζεται η λειτουργία της σιωπής στα διηγήματα “El árbol” (1939) και “La historia de María Griselda” (1946) της María Luisa Bombal (Χιλή, 1910-1980). Η σιωπή δεν προσεγγίζεται ως έλλειψη ήχου ή απουσία λόγου, αλλά ως ηχώ πολλαπλών φωνών και αντανάκλαση ποικίλων εικόνων. Η Χιλιανή συγγραφέας χρησιμοποιεί τη λογοτεχνική σιωπή σε όλο της το έργο. Μέσω των επιλεγμένων διηγημάτων επιχειρείται μια ανάλυση των διαφόρων λειτουργιών της σιωπής στην αφήγησή της. Η ρητορική της σιωπής περικλείει τα λογοτεχνικά μέσα που χρησιμοποιούνται για την έκφραση της σιωπής και η ποιητική της σιωπής μπορεί να περιγραφεί ως μία σύνθεση του άρρητου, του απερίγραπτου. Ο κύριος στόχος αυτής της μελέτης είναι να αποκωδικοποιήσει τη λογοτεχνική σιωπή και να αποκαλύψει πώς εκφράζεται από την συγγραφέα, πώς εμφανίζεται στο κείμενο και πώς την ερμηνεύει ο αναγνώστης. Επιπλέον, εξετάζεται ο αντίκτυπος που μπορεί να έχει η σιωπή σε μια επικοινωνιακή κατάσταση, μέσω των διαφόρων τύπων και μορφών λογοτεχνικής σιωπής σύμφωνα με την Bobes Naves και της ταξινομικής πρότασης των Camargo και Méndez. Εξεταζόμενη ως θεμελιώδες στοιχείο της γλώσσας και όχι ως λογοτεχνικό θέμα, η σιωπή προσφέρεται για διάφορες δυνατότητες ανάλυσης. Η μελέτη της σιωπής στη λογοτεχνία είναι ένα πολύ ενδιαφέρον εγχείρημα, δεδομένου ότι πίσω από αυτήν, στις περισσότερες περιπτώσεις, δεν υπάρχει μία σωστή απάντηση ή μία αδιαμφισβήτητη αλήθεια. Η σιωπή είναι ένα κενό που καλεί τον αναγνώστη να το καλύψει και να συμπληρώσει την αφηγούμενη ιστορία.

Λέξεις κλειδιά: σιωπή, αδυναμία επικοινωνίας, Χιλιανή λογοτεχνία, γυναικεία γραφή, πραγματολογία.

Abstract

This dissertation examines the functions of silence in two of María Luisa Bombal's (Chile, 1910-1980) short stories, "El árbol" (1939) and "La historia de María Griselda" (1946). Silence is not approached as a lack of sound or absence of speech but as an echo of multiple voices and a reflection of diverse images. The Chilean writer employs literary silence throughout her work, and through the chosen stories it is attempted an analysis of the various functions of silence in her narrative. The rhetoric of silence encloses the literary resources used to express silence and the poetics of silence can be described as a composition of the unspeakable, the inexpressible. The main aim of this study is to decode literary silence and reveal how it is expressed by the writer, how it is seen in the text and how it is interpreted by the reader. Furthermore, it examines the impact that silence can have in a communicative situation, through the various types and forms of literary silence according to Bobes Naves and the taxonomic proposal by Camargo and Méndez. Seen as a fundamental element of language and not as a literary theme, silence offers itself for various possibilities of analysis. The study of silence in literature is a very interesting task since behind it, in most cases, there is no right answer or a truth that cannot be questioned. Silence is a gap that invites the reader to fill it in and to complete the story told.

Keywords: silence, uncommunication, Chilean literature, women's writing, pragmatics.

Introducción

María Luisa Bombal (1910-1980) fue una escritora chilena cuya obra, aunque relativamente breve en extensión, se destacó por su originalidad, marcando una ruptura con los formatos tradicionales de la literatura de su época. Su propuesta literaria abrió caminos innovadores y sentó nuevas bases para el desarrollo de una escritura renovada. La crítica la clasifica entre los “casos extraños” debido a la limitada extensión de su producción literaria (Guerra, *Introducción* 5) y al hecho de que dejó de escribir pese a la demanda constante de los lectores, expresada frecuentemente en entrevistas. De este modo la escritora chilena se convirtió en una figura misteriosa y estigmatizada por los escándalos de su vida personal (6) y su valor literario no fue plenamente reconocido antes de su muerte.

El presente trabajo tiene como objetivo el estudio de las funciones del silencio en la prosa poética de María Luisa Bombal. Escribir o hablar sobre el silencio puede parecer contradictorio, pero, como parte del habla y, por extensión, de la escritura, así como elemento esencial de la comunicación, no ha recibido la atención que merece. “El silencio del hombre debe significar” (Courtine y Haroche 12) y la búsqueda de este significado forma parte del objetivo de este trabajo.

Para la realización del presente trabajo se han elegido dos de los cuentos de la autora chilena, “El árbol” (1939) y “La historia de María Griselda” (1946). Se trata de dos cuentos ampliamente conocidos y estudiados desde diversos ángulos. Este estudio se centra, sobre todo, en la función del silencio en la comunicación, así como en su asociación con la figura femenina y su

relación con la belleza. Asimismo, como se explica más adelante, se analizan otros usos del silencio.

La metodología empleada en este trabajo se enfoca en la revisión de una bibliografía adecuada. Se utilizan libros y artículos relacionados con la historia y el desarrollo de la literatura en América Latina en general y Chile en particular. Asimismo, se emplean obras, críticas e investigaciones de intelectuales y autores contemporáneos de María Luisa Bombal y de otros más recientes. Por último, las entrevistas de la autora constituyen una fuente interesante y valiosa de información sobre su vida y su obra.

El trabajo está dividido en cuatro capítulos. Antes del primer capítulo se encuentra la introducción donde se exponen el objetivo del trabajo, la metodología y la estructura. En el primer capítulo se presenta el contexto histórico y social, así como el contexto literario. Se hace un breve recorrido en la escena política, social y literaria de América Latina y una más detallada descripción de dicho panorama en Chile durante la primera mitad del siglo XX. El capítulo se completa con la presentación de la vida y la obra de la autora.

En el segundo capítulo se estudia el silencio literario. Este capítulo está dividido en cuatro partes. En la primera parte, se expone la clasificación de los diversos tipos y formas del silencio literario según María del Carmen Bobes Naves quien trata de rastrear las diversas formas del silencio en la literatura. En la segunda parte, se abordan las taxonomías pragmáticas de los silencios según Laura Camargo Fernández y Beatriz Méndez Guerrero. Esta propuesta taxonómica se fundamenta en datos obtenidos de conversaciones coloquiales. A continuación, se examina el acto de callar a través de dos ejemplos, el primero tomado del arte de la música y John Cage y el segundo del arte de la

performance y Marina Abramović. La última parte de este capítulo constituye una breve descripción de la retórica, la poética, la estética y la estilística del silencio.

Los dos capítulos siguientes están dedicados a los cuentos seleccionados; cada uno de ellos se analiza en un capítulo distinto. En el tercer capítulo se analiza el cuento “El árbol”. Dicho capítulo aborda, por un lado, el silencio y su relación con la música, y, por otro, el silencio en la comunicación. A través del análisis de algunos fragmentos del texto se explica el uso de la música que juega un papel primordial en este particular cuento. Asimismo, se aplican las teorías mencionadas en el capítulo anterior con el uso de diálogos y otros fragmentos del cuento.

El cuarto y último capítulo trata sobre el cuento “La historia de María Griselda” y está dividido también en dos partes. En la primera se analiza la asociación de María Griselda con el mito de la Medusa; ambas figuras femeninas están relacionadas con el silencio, la otredad y la maldición que causa su aspecto físico. La segunda parte se centra en el silencio y la belleza femenina. Asimismo, se analizan algunos fragmentos del texto relacionados con este tema.

Este estudio termina con la presentación de las conclusiones. En el trabajo se incluyen también el resumen, el índice y la bibliografía utilizada.

Capítulo 1

María Luisa Bombal y su contexto histórico cultural

El contexto histórico y social influye inevitablemente en la producción literaria y por esta razón resulta necesario analizar las condiciones políticas, sociales y culturales que marcaron la época en la que vivió María Luisa Bombal. Su obra, a primera vista, no parece estar relacionada con la literatura chilena de su época o influenciada por el turbulento contexto histórico en el que vivió, a causa de la originalidad de su narrativa poética. En palabras de Jorge Luis Borges, su obra “no corresponde a ninguna escuela determinada y que suele, afortunadamente, carecer de color local” (Borges, *Palabras* 26). Pero, con una mirada más atenta, muchos elementos de su contexto histórico y social se ven reflejados en su producción literaria.

1.1 Contexto histórico - social

El siglo XX en América Latina fue un período marcado por profundas agitaciones políticas, revoluciones, guerras y transformaciones sociales. Uno de los acontecimientos históricos más importantes fue la Revolución Mexicana (1910-1920) que tuvo un gran impacto político, social y económico tanto en México como en los demás países de América Latina. La Guerra Cristera (1923-1929) en México y el papel de las mujeres que formaban las Brigadas Femeninas tuvo también una influencia significativa. En los años que siguen destaca la Guerra del Chaco (1932-1935), entre Bolivia y Paraguay. Una guerra que duró tres años generando muchas penurias y numerosos combates y durante la cual había fallecido un gran número de soldados bolivianos y paraguayos (Lucena 206). Otra guerra que afectó mucho América Latina,

aunque no tuvo lugar en el continente, fue la guerra civil española (1936-1939). La acogida de los intelectuales españoles que fueron exiliados a causa de la guerra fue determinante para la producción literaria tanto de España como de América Latina. La Revolución Cubana forma una parte muy importante de la historia de América Latina. Otros acontecimientos significativos son la muerte del Che en Bolivia y la Revolución Sandinista en Nicaragua. Los regímenes autoritarios en Paraguay, Argentina, Uruguay y Chile también tuvieron un impacto significativo en la literatura, debido a la censura y al exilio de un gran número de escritores. (Goic 24-25)

La sociedad latinoamericana durante el siglo XX experimenta cambios esenciales. La mujer entra tímidamente en el mundo laboral y una de las primeras profesiones de la mujer fue la de la maestra. La creciente industrialización brindó empleo a las mujeres inmigrantes en las fábricas, mientras que, en las ciudades, muchas trabajaban como secretarias u operadoras en las oficinas. Surge la cuestión del sufragio femenino y sucesivamente todos los países conceden el voto a las mujeres. En el campo de la educación las mujeres alcanzan ser muy bien representadas en todos los niveles educativos, aunque tienden a elegir carreras “tradicionalmente femeninas”. En toda América Latina se fundan organizaciones y comisiones con el fin de promover los derechos femeninos. Algunas de las reivindicaciones de la mujer conciernen al mundo laboral y el salario bajo de las mujeres, así como la vida familiar: el matrimonio, el divorcio y el aborto. (Fox 151-52)

El siglo XX chileno, en particular, fue también muy turbulento. La primera década se caracteriza por los problemas de la clase trabajadora a causa de la inflación, los abusos laborales y las largas jornadas sin descanso. En 1907 se

inicia una huelga que fue violentamente reprimida causando la “masacre de Santa María de Iquique”. En la segunda década, Chile entra en un período de democratización y estabilidad que no va a durar mucho. Arturo Alessandri Palma intentó promover la modernización del Estado y defender los derechos de los obreros y la clase media. El poder del Congreso, compuesto por miembros de la oligarquía, y los golpes de Estado condujeron al fin del sistema parlamentario. (Jaramillo 1: 547)

El gobierno de Carlos Ibáñez del Campo (1927-1931) fue marcado por la Gran Depresión de 1929 que afectó la economía de Chile. Al igual que muchos países de América Latina, Chile dependía de las exportaciones como base de su economía. La exportación de cobre y los impuestos a las empresas relacionadas con ello formaba una gran parte de los ingresos del Estado. Así la crisis económica muy pronto se convirtió en una crisis social y política. En 1931 Ibáñez se autoexilió en Argentina y siguió un período de agitaciones políticas y continuos cambios en el gobierno que cada vez ejercía el poder por pocos días. (Jaramillo 2: 116)

Arturo Alessandri Palma fue elegido como presidente por segunda vez y empezó un periodo presidencial (1932-1938) más conservador que liberal. Logró sacar a Chile de la crisis económica y durante los primeros años de su gobierno predominó la pluralidad política (Fox 319). Hacia 1934, los representantes del Partido Radical y los partidos de izquierda formaron una coalición lo que hizo surgir un gobierno más radical y represivo. La elección de Pedro Aguirre Cerda en 1938 inauguró el período de los gobiernos radicales. Durante su gobierno, que duró hasta 1941, promovió la industrialización, el intervencionismo del Estado y la creación de empresas nacionales para la

explotación de los recursos naturales como la electricidad o el acero. Los gobiernos radicales que siguieron mantuvieron estas políticas. (Jaramillo 2: 118-19)

Carlos Ibáñez del Campo ganó las elecciones presenciales de 1952 en las que votaron por primera vez las mujeres. Durante su gobierno se realizó un acercamiento a los países vecinos y se firmaron acuerdos sobre la explotación de la energía, los alimentos etc. En este período se muestra un interés por la denominada “cuestión social” y empieza un esfuerzo para la inclusión de grupos sociales antes excluidos, como los obreros y las mujeres, que ganaron acceso a la educación y al sistema sanitario (119)

Después del gobierno del conservador Jorge Alessandri Rodríguez (1958-1964), Eduardo Frei, con la Democracia Cristiana, triunfa en las elecciones y asume la presidencia hasta 1970. Se trata de un período de “revolución en libertad” con considerables cambios en la vida social, política y económica de Chile. Destacan la “chilenización” del cobre y su progresiva “nacionalización”, la reforma agraria y la formación de movimientos políticos izquierdistas por el estudiantado. (Jaramillo 2: 286-87)

Los nuevos movimientos políticos se agruparon con la izquierda tradicional y formaron la coalición Unidad Popular que ganó las elecciones de 1970 con Salvador Allende (287), quien quiso trazar la “vía chilena al socialismo” (Malamud 477). Durante los primeros meses de su administración Allende fue muy popular a causa de los aumentos de los salarios y el congelamiento de los precios, pero la reducción de la producción, el crecimiento del mercado negro, la falta de alimentos, el abastecimiento de combustibles y la alta inflación produjeron un clima de insatisfacción (Fox 320).

Los tres años de su gobierno resultaron muy turbulentos. Las preocupaciones políticas de las élites locales, en combinación con la prolongada visita oficial de Fidel Castro a finales de 1971, crearon una fuerte oposición política (Jaramillo 2: 288). Las protestas y las huelgas se convirtieron en un fenómeno muy común; entre ellas sobresalen la manifestación de las ollas, es decir la marcha de las mujeres con las cacerolas vacías para denunciar la falta de alimentos, la huelga de los mineros y los camioneros y las protestas de los estudiantes. Esa situación condujo a Allende a recurrir al apoyo de los militares y el golpe de Estado fue una cuestión de tiempo teniendo en cuenta también la posición de los Estados Unidos. (Fox 320-21)

El golpe de Estado que se produjo el 11 de septiembre de 1973 y tuvo como consecuencia la muerte de Salvador Allende, abrió el camino a la dictadura de Augusto Pinochet que duró diecisiete años (1973-1990). Este gobierno militar se caracterizó por la acumulación del poder en la figura del dictador y la clausura del Congreso, la violenta represión, las torturas y las desapariciones o el exilio de personas de ideología opuesta, la crisis económica y las desigualdades sociales, el temor y la censura. Pinochet con la ayuda de un grupo de tecnócratas “los Chicago boys” siguió una política económica completamente opuesta a la de los gobiernos anteriores. Se giró hacia el neoliberalismo privatizando la economía y aplicando un programa económico muy estricto conocido como “shock treatment”. (Fox 322)

Las protestas de la ONU sobre la violación de los derechos humanos fueron respondidas con un plebiscito en 1978, de controvertida validez, en el que el pueblo de Chile votó a favor del gobierno con un porcentaje de 75% (Lucena 224). Las duras medidas económicas resultaron en la estabilización

de la economía y el denominado “milagro chileno” (Fox 322), pero ello no fue capaz de garantizar la extensión de la presidencia de Pinochet que fue obligado a convocar elecciones parlamentarias. Así en diciembre de 1989, después de un período tenso previo a las elecciones, ganó el demócrata cristiano Patricio Aylwin y empezó el gradual regreso a la democracia. (Jaramillo 2: 339)

1.2 Contexto literario

En este contexto histórico y social se desarrolla la narrativa hispanoamericana del siglo XX. A comienzos del siglo se sigue la tendencia del siglo anterior que se revitaliza en el ámbito del Modernismo, la novela gauchesca. Paralelamente se desarrolla una corriente que, a causa de su esteticismo, se vincula con el Modernismo. Los representantes de esta corriente, encuentran refugio en otras épocas y lugares para satisfacer su necesidad de huir de la realidad en la que viven. Se trata de una narrativa destinada a una minoría intelectual que busca un equilibrio entre fantasía y realidad. (Bellini 439,442)

La Revolución Mexicana (1910) según algunos críticos literarios o la Primera Guerra Mundial (1914) según otros, marcan el comienzo de la época del Postmodernismo en América Latina. En ambos casos se trata de acontecimientos históricos que cambian o reajustan la función de la literatura. Otros críticos señalan el año 1916, el año que murió Darío, como fecha simbólica para el arranque del nuevo movimiento literario. En cualquier caso, como nota Oviedo, es en la segunda década del siglo XX cuando se hace evidente la influencia de las vanguardias que se conectan con algunas de las expresiones del Postmodernismo. Oviedo define el Postmodernismo como la

primera fase de las vanguardias, durante la cual se preparan los grandes cambios que llevará consigo esta nueva estética y distingue “al menos, tres nuevas direcciones: depuración, crítica y divergencia” (13). (Oviedo 12-13)

En este punto conviene señalar la fundación del Ateneo de la Juventud (1910-1914) en México, un centro intelectual y artístico muy importante. El Ateneo fue un crisol que formó grandes personalidades, promovió la circulación de nuevas ideas filosóficas, contribuyó a la renovación tanto del estudio de las humanidades como de las artes. Al mismo tiempo empieza una revisión del positivismo y del influjo de los “científicos” del porfiriato y entra en escena el nuevo grupo de intelectuales, pensadores, críticos y artistas. De esta manera se abren nuevos horizontes intelectuales que preparan el camino para el cambio social. Siguiendo esta línea de renovación se fundan la Universidad Nacional de México en 1910 y la Universidad Popular en 1912. (Oviedo 128,130)

En la narrativa estos sucesos, en combinación con la influencia de la Revolución Rusa (1917), se reflejan en la novela de la Revolución Mexicana. Por una parte, se presenta una creación de los escritores que habían participado en los enfrentamientos que describen la crueldad de la guerra fratricida, la violencia y sus horribles consecuencias. Por otra parte, aparece la narrativa posrevolucionaria por escritores posteriores que examinan los hechos de la Revolución desde una distancia. Sus obras tienen una visión más objetiva y constituyen una crítica, una protesta contra los abusos de la guerra. En ambos casos, las obras se caracterizan por el pesimismo, la destrucción y la tragedia que, muchas veces, se expresan a través de un protagonista colectivo y de una manera cinematográfica. (Chang-Rodríguez y Filer 299-300)

Otra tendencia que se desarrolla durante las primeras décadas del siglo XX es el exotismo americano. La naturaleza, el paisaje de América Latina, su flora y su fauna juegan el papel más importante. La belleza de la naturaleza americana y la singularidad de las pampas, la selva, el desierto, los ríos atrae a los escritores que crean la denominada novela “de la tierra”. La tierra juega un papel protagónico en esta nueva literatura que según afirma Bellini es “la voz realmente original de América” (450).

La observación de la realidad americana reflejada en la narrativa gauchesca, realista y naturalista fue la inspiración de la “novela de la ciudad”. Una novela que, por una parte, utiliza una técnica pasada de moda y por otra constituye un testimonio de los tiempos cambiantes y difíciles. Inspirados por Zola, los escritores retratan la sociedad desorientada y corrupta de los principios del siglo XX donde sobresale la diferencia entre las miserias de los pobres y el aparente bienestar de los ricos. (Bellini 446)

En los países andinos florece la novela indigenista que constituye una denuncia y una protesta social y política a través de una visión cruda de la realidad (458). Las novelas y los cuentos presentan la vida dramática de los indios y reclaman una solución a sus problemas (Chang-Rodríguez y Filer 302). Asimismo, se escriben varias obras influenciadas por el psicologismo. Según esta corriente se hace hincapié en los cambios y las vibraciones del mundo interior e íntimo del hombre. (Bellini 443)

A partir de la década de los 30 o de los 40 para otros llega un período de crisis en la literatura que, sin embargo, resulta beneficiosa ya que contribuye a su renovación. Después del silencio y la reflexión se crearon nuevos caminos literarios y aparecieron nuevos escritores que marcaron una época singular

para la narrativa latinoamericana. Durante esta crisis se expresa un deseo de romper con el pasado literario, buscar algo nuevo y experimentar sin límites. (Bellini 466)

Los temas existenciales y psicológicos, aunque no son algo nuevo, en combinación con la influencia de psicoanálisis y de las técnicas cinematográficas forman una nueva narrativa. Cambia la estructura, la forma de expresión, los temas son más complejos y presentados a través de varios puntos de vista, se usa mucho el monólogo interior y los abundantes planos temporales. En el centro de esta nueva narrativa, que muchas veces es también original, se encuentra el hombre. (Bellini 467)

La “nueva novela” que surge se caracteriza por Carlos Fuentes con tres palabras “mito, lenguaje y estructura” (ctd. en Bellini 468). El término de lo “real maravilloso” aparece por primera vez en el prólogo de la novela de Alejo Carpentier *El reino de este mundo* (1949) y fue Miguel Ángel Asturias el que formuló el término de “realismo mágico”¹. Uno de los elementos innovadores de la nueva novela es el enfoque en los problemas de la existencia humana. El lector puede identificarse con los personajes de las novelas que muchas veces reflejan sus propias inquietudes existenciales. El “realismo mágico” es una búsqueda de la realidad que no se basa en el documentalismo. La realidad se proyecta a través del ensueño, del mito, de la historia y la naturaleza americana. Hay influencias del regionalismo y del neorrealismo, pero esta es una realidad de lo irreal, y en dicha realidad hay una magia. En su teoría de lo

¹ El crítico alemán Franz Roh utilizó este término para definir la pintura postexpresionista alrededor de 1925. El escritor venezolano Arturo Uslar Pietri lo adaptó en 1948 para caracterizar las obras de la literatura hispanoamericana que contenían elementos más profundos de la realidad. Alejo Carpentier y Miguel Ángel Asturias formaron sus propias teorías sobre lo real maravilloso y el realismo mágico respectivamente. (Chang-Rodríguez y Filer 667)

“real maravilloso” Alejo Carpentier habla del “milagro”, de la “revelación” y del aspecto “maravilloso” del mundo americano. (468-69)

En los años que siguen surgen nuevos escritores que producen una narrativa de dimensión internacional, es el período del “boom” latinoamericano. Aparecen grandes escritores y obras de indudable calidad y fuerza de innovación. La expansión editorial, las traducciones y los premios literarios han sido factores que facilitaron el “boom” latinoamericano (Goic 28-29). De repente la narrativa latinoamericana se encuentra en el epicentro del interés internacional lo que también conlleva el redescubrimiento de autores anteriores adelantados a su tiempo (Bellini 477-78).

En Chile, la literatura sigue las pautas de la literatura hispanoamericana. A principios del siglo XX la novela y el cuento continúan la tendencia realista de fines del siglo anterior poniendo énfasis en los elementos regionales y autóctonos. En este marco, los escritores de la Generación del Centenario (1910) rastrearon toda Chile para representar en su obra las características únicas de su país, tanto físicas como sociales. Buscaban el espíritu chileno en la naturaleza, las costumbres y el lenguaje, afectados por el experimentalismo de Zola. Los escritores chilenos se influyen en la novela rusa y aparece la necesidad de superar los límites del criollismo y del costumbrismo y atribuir a la literatura un carácter más universal. (Alegría 57)

Bajo esta influencia se funda en Chile la Colonia Tolstoyana². Fue esta una comunidad agrícola-artística, un proyecto social que funcionaba según los principios de Tolstoy, es decir un ideal que combinaba elementos sociales y

² Existieron paralelamente dos Colonias Tolstoyanas en Chile. La Colonia de Pío Nono y la de San Bernardo. Aquí se hace referencia a la segunda.

evangélicos que proponía una vida simple, en el campo, cerca del pueblo donde los colonos (artistas e intelectuales, incluidos escritores) podían vivir según los principios de la fraternidad universal (Galvani 57). Además, contribuían al bien común, hacían la caridad, cuidaban a los necesitados y paralelamente trabajaban, estudiaban, enseñaban y desarrollaban sus artes (Alegría 180). La importancia de la Colonia Tolstoyana, a pesar de su poca duración, reside en la combinación del “cosmopolitismo” con el “color local” (Galvani 67) y en el efecto que tuvo sobre las generaciones literarias posteriores como la Generación de 1920 (Alegría 189). Alegría comenta sobre esta generación que “la sombra de Tolstoy no cesó de regalar ternura, bondad, devoción, y amor a la justicia, amor a la tierra y al pueblo que de ella vive” (189).

En la segunda década del siglo XX la novela y el cuento tienen un carácter claramente nacionalista. Los escritores se dedican a la detallada descripción del paisaje y sus obras resultan ser un gran “cuadro de costumbres”. Según la crítica literaria la “novela de la tierra” es la expresión auténtica de la literatura chilena. En la década que sigue el regionalismo chileno se convierte en criollismo, una tendencia literaria que presenta el mundo del campesinado y la lucha diaria de los campesinos. (Alegría 61)

Entre los años 1930 y 1940 el criollismo entró en crisis. La presencia pasiva de los personajes en contradicción con la predominancia del paisaje y los localismos en el lenguaje limitó la difusión de esta producción literaria. La Generación del 38 criticó este fenómeno y subrayó la necesidad de pasar de la mera presentación de la realidad a su interpretación dando además una

función social a la literatura y al escritor. Ello supuso el fin del criollismo y el nacimiento del neorrealismo. (Alegría 65)

Al mismo tiempo se desarrolla en Chile otra tendencia, que la crítica denomina realismo mágico o impresionismo. En la narración predomina la creación de imágenes, la presentación de una realidad imprecisa, la escritura impresionista, la fluidez del tiempo y el lenguaje poético (Alegría 71). Los escritores se sienten atraídos por temas psicológicos, especialmente por el mundo de subconsciente y adaptan la técnica de la libre asociación de ideas (72). Es la primera época de la renovación contemporánea (Bellini 504) y María Luisa Bombal se considera como precursora de dicha escritura experimental.

1.3 La autora y su obra

Cuando en Santiago de Chile o en Buenos Aires, en Caracas o en Lima se nombran los mejores nombres, no falta nunca el de María Luisa Bombal.

– Borges, “Palabras preliminares”

María Luisa Bombal nació el 8 de junio de 1910 en el Paseo Monterrey cuando Viña del Mar era de verdad la “ciudad jardín” de Chile (Bombal, *Testimonio* 5). Según Gligo, el 24 de mayo de 1911 nacen sus hermanas gemelas Loreto y Blanca. La autora tiene raíces francesas y alemanas. Crece oyendo cuentos de Hans Cristian Andersen y de los hermanos Grimm leídos por su madre (21). A los cinco años ya ha aprendido a leer sola (23) y a los ocho años escribe su primer poema “Los copihues blancos” (25). Recibió cursos de danza impartidos por Doreen Young, pero fue atraída más por la música. Estudió piano con Ricardo Braga y violín con Paco Moreno. Tenía dificultad en leer las partituras y prefirió tocar de oído (22). Quizás esta fue la razón por la cual decidió abandonar los estudios de música.

A los nueve años fallece su padre Martín Bombal a causa de un enfisema pulmonar que empeoró la condición frágil de su corazón (27). Así María Luisa se enfrenta a la muerte por primera vez. A los trece años, su madre Blanca Anthes, decide mudarse con sus tres hijas a París (29). Allí, las muchachas se matriculan en el Colegio Notre Dame de l'Assomption. María Luisa lee mucho y de todo. Libros de Paul Bourget y Henri Bordeaux, novelas de M. Delly, de los grandes escritores franceses Balzac, Mérimée, Flaubert, Stendhal solo para nombrar algunos. Por otra parte, su madre le transmite el gusto por la literatura nórdica y alemana (32). Uno de sus libros favoritos fue *Victoria* de Knut Hamsun, e incluso, fue gran lectora de Pascal, Paul Valery, Baudelaire, Verlaine y Rimbaud (Bombal, *Testimonio* 6-7).

En 1928 continúa sus estudios en la Facultad de Letras de la Sorbona y opta al grado de licenciada en la literatura (Gligo 40). En el segundo año escribe una tesis sobre la vida y la obra de Prosper Mérimée (41); efectivamente Neruda más tarde la llamará "Madame Mérimée" (54). En esta época descubre el mundo fascinante del teatro y estudia a escondidas en l'Atelier de Charles Dullin. Fue una actividad de corta duración, ya que sus tíos, quienes se encargaban de María Luisa en París, informaron al respecto a su madre, que ya había regresado a Chile con sus hermanas. Meterse al teatro en esta época y aún más siendo mujer era un escándalo. En 1931 María Luisa regresa a Valparaíso en el transatlántico *Reina del Pacífico* (Gligo 40-43, 54).

Aún sin haber bajado a tierra, en la cubierta del transatlántico, María Luisa conoce y se enamora de Eulogio Sánchez Errázuriz, un amigo de la familia. Un encuentro decisivo en su vida con este ingeniero civil de 28 años, popular entre las mujeres tanto por su belleza como por su personalidad,

casado pero separado de su mujer (Gligo 46-49). El regreso y la adaptación de María Luisa a su país natal fue muy suave. En Chile cultiva la amistad de intelectuales como Pablo Neruda y Marta Brunet (Oviedo 539-40). En la casa de Marta Brunet se juntan personas interesadas en el teatro y así surge la Compañía de Dramas y Comedias, un grupo teatral bajo la dirección de Luis Pizarro Espoz. María Luisa participa con entusiasmo, aunque el teatro en Chile experimenta una crisis notable a causa de la introducción del cine (Gligo 51).

En 1932 regresa a Chile donde Pablo Neruda, conoce a María Luisa y pronto se convierten en amigos íntimos. Neruda siempre está rodeado de intelectuales y escritores e introduce a María Luisa a su círculo. Frecuentan juntos los cafés, las fiestas y los restaurantes. Neruda decía que María Luisa “es la única mujer con la cual se puede hablar seriamente de literatura” (ctd. en Gligo 54). Todo este tiempo María Luisa sigue enamorada de Eulogio, un amor intenso, al principio correspondido, pero con el paso del tiempo Eulogio se distancia y se comporta como un simple amigo. Una noche, cuando este último la invitó a cenar junto con su hermana en su casa, ella subió al dormitorio y, con el revólver de Eulogio, se disparó en el hombro. Tuvo que permanecer un mes en el Hospital Salvador y Eulogio, conmovido, le promete otra vez que iba a anular su matrimonio para casarse con ella, una promesa que, por supuesto nunca iba a cumplir, al contrario, desapareció. (Gligo 64-65)

María Luisa entra en razón y decide irse a Buenos Aires invitada de Pablo Neruda y de su esposa. Ahí conoce a Federico García Lorca, a Alfonsina Storni y a Jorge Larco para citar solo algunos. Empieza a escribir su primera novela *La última niebla* (1935) en la mesa de la cocina de la casa de Pablo Neruda. En 1934 Neruda se muda a España para servir como cónsul de Chile

en Barcelona y María Luisa se queda sola. Encuentra consuelo en el vino, bebe demasiado. Pasa mucho tiempo en la casa de Oliverio Gironde y Norah Lange donde un día se encuentra otra vez con Jorge Larco con quien establece una amistad. (Gligo 66,69)

En 1935 se publica *La última niebla* gracias a la ayuda de sus amigos Oliverio Gironde y Norah Lange ilustrada por Jorge Larco (Gligo 73). El argumento de la novela es simple: una mujer joven se casa con un primo que no la quiere. La mujer vive una noche de pasión con un hombre desconocido cuyo recuerdo es la única cosa que la hace feliz. Nadie sabe si esta fue una experiencia real o un sueño. Su libro tuvo mucho éxito y los críticos la elogian. Amado Alonso anuncia “La aparición de una novelista” con un artículo extendido en la revista literaria *Nosotros* bajo este título y exclama “¡Qué suerte, que el oficio masculino de escribir no haya masculinizado a una escritora más!” (254).

Jorge Larco y María Luisa deciden casarse. Es un matrimonio de conveniencia ya que María Luisa sigue enamorada de Eulogio y Jorge Larco es homosexual. Fue una manera de superar la soledad, los problemas económicos y cumplir con las normas sociales. Este matrimonio sin interés amoroso aparecerá a menudo en los libros y cuentos posteriores de la autora. En 1937 la pareja se separa. (Gligo 72)

Mientras trabaja en su segunda novela, *La amortajada* (1938), María Luisa le revela el tema a su amigo íntimo Jorge Luis Borges, (Bombal, Testimonio, 9), quien comentaría al respecto: “ese argumento es de ejecución imposible” (Borges, *La amortajada* 80). María Luisa no se intimida y sigue adelante con su idea. *La amortajada* se publica en 1938 por la editorial Sur y

Borges escribirá que se trata de un “libro que no olvidará nuestra América” (Borges, *La amortajada* 81). La protagonista de la novela, Ana María, está muerta en su ataúd y desde esta perspectiva recuerda los momentos con las personas más importantes de su vida cuando ellas se acercan a su féretro. Otra vez la novela fue recibida con entusiasmo. La crítica literaria reconoce su “mirada nueva y limpia, el modo natural y original de ver las cosas, la sensación directa del paisaje y de los seres” (ctd. en Gligo 84).

Un año después, en 1939, escribe “El árbol”. Un cuento en el que su protagonista Brígida se encuentra cautiva en un matrimonio inapropiado e infeliz. La protagonista rememora toda su vida motivada por la música durante un concierto de piano donde la realidad se entreteje con el ensueño. Brígida, por una parte, tiene que enfrentarse a “la incomunicación, la soledad en medio de los suyos y el rechazo afectivo” (Llurba 8) pero por otra parte es la única de los personajes femeninos de María Luisa Bombal que “logra independizarse en vida, ya que abandona la casa de su marido” (Clark s/p). Cabe mencionar que María Luisa confiesa que nombró a su hija Brigitte por Brígida (Bombal, *Testimonio* 15).

En el mismo año se publica en la revista *Sur* el cuento “Las islas nuevas” (1939). Es la historia de un ser misterioso y especial, Yolanda, una mujer a la que los hombres ni pueden ni quieren comprender. Además, María Luisa empieza a trabajar como crítica cinematográfica en la revista *Sur*. El director de cine argentino Luis Saslavsky le propone escribir un guion y así escribe junto con Carlos Adén *La casa del recuerdo* basado libremente en la novela *María* de Jorge Isaacs. María Luisa va al estreno de la película acompañada por el doctor Carlos Magnini, un hombre de 62 años, culto y de pocas palabras

como el hombre de Brígida en “El árbol”. Empiezan una relación con vaivenes y celos que no dura mucho y cuando se separan María Luisa va a Chile. Antes de su marcha publica en la revista *Saber Vivir* dos cuentos: “Mar, Tierra y Cielo” y “Trenzas”. (Gligo 91-101)

En Chile reside en la casa de su primo Antonio Bombal en Puerto Varas. Lejos de Santiago, en plena naturaleza, empieza a escribir “La historia de María Griselda” (Gligo 103). María Griselda es la nuera de *La amortajada*, “que siembra por todas partes la infelicidad, porque su belleza es lejana y destructora, inasible, y está más allá de toda posesión, incluso para el hombre a quien ella se entrega” (Valente 3). Antes de completar su cuento cae enferma y viaja a Santiago donde se da cuenta del regreso de Eulogio acompañado por su mujer. Además, se entera de la boda de Carlos Magnini. María Luisa se desmoronó, todo esto fue demasiado intenso para poder manejarlo. Se obsesiona con Eulogio considerándolo la fuente de todo el mal de su vida y en un acto de desesperación le dispara en medio de la calle. Eulogio resulta gravemente herido y María Luisa acaba detenida en una clínica. Al final el juez decreta su libertad bajo una fianza. (Gligo 105-12)

Victoria Ocampo la anima a terminar “La historia de María Griselda”. En 1941 se publican por primera vez en Chile sus libros *La última niebla* (1935) y *La amortajada* (1938) y el año siguiente *La amortajada* (1938) gana el Premio Municipal de Novela 1942. En 1944 se publica por primera vez su cuento “Lo secreto” en una edición de *La última niebla* (1935) en Santiago (Guerra Torres 1: 162). María Luisa viaja a los Estados Unidos y reside en Washington donde escribe la crónica “Washington, ciudad de las ardillas”. Pasan unos años muy difíciles para María Luisa: está sola, sin dinero y una vez más se refugia en el

vino. En 1944 conoce a Fal de Saint Phalle, un hombre 25 años mayor que ella, culto y atractivo. Se ven casi cada día y muy pronto se casan. A finales del año nace su hija Brigitte. (Gligo 116-23)

Dos años después envía a Victoria Ocampo la novela *La historia de María Griselda* (1946), sin modificarla, tal como fue escrita en 1940, y se publica en la revista *Sur* y a continuación en la revista *Norte* en los Estados Unidos. Empieza a escribir en inglés *The house of mist* con la ayuda de su marido que domina el idioma. Su libro se edita en 1947 en Nueva York y vende los derechos cinematográficos a Paramount Pictures. María Luisa va a recibir una gran cantidad de dinero y llevará una vida cómoda pero el dinero se gasta pronto. A fines de 1948 se publica la traducción de *La amortajada* en inglés, con el título *The shrouded woman* (1948). (Gligo 124-29)

María Luisa no puede escribir con el mismo entusiasmo de antes. Empieza a escribir algunas obras en inglés, pero quedan incompletas, como *The Foreign Minister (El Canciller)*, una novela inspirada en la muerte trágica de su amigo Jan Masaryk o *Dolly Jekyll and Mrs. Hyde*. Sin embargo, sus obras siguen siendo leídas y estudiadas. En 1960 escribe en castellano "La maja y el ruiseñor". (Gligo 133,135)

En 1966 muere su hermana Loreto y en 1969 su marido. No tiene buena relación con su hija y así se queda sola otra vez. En 1971 viaja a Buenos Aires y permanece hasta 1973 cuando regresa a su hogar a Viña del Mar. Al enterarse de su regreso el mundo literario la recibe con entusiasmo. Escriben artículos sobre ella y la entrevistan a menudo. En 1974 el Pen Club de Chile le otorga el Premio Ricardo Latchman y dos años más tarde La Agrupación de Amigos del Libro le confiere el Libro de Oro por *La historia de María Griselda*

(1946). En 1977 la Academia Chilena de la Lengua le concede el Premio Academia 1979 a la misma novela. En 1978 recibe el Premio “Joaquín Edwards Bello”. María Luisa Bombal muere el 6 de mayo de 1980 sin recibir el Premio Nacional de Literatura, el más alto reconocimiento de su país, aunque fue candidata cinco veces. Valente caracterizó esta omisión “un oprobio para las letras nacionales” (3).

Su obra ha sido traducida a varios idiomas y adaptada al cine y sigue siendo leída, estudiada y traducida. En 2020, 40 años después de su muerte, se publica en Grecia su novela *La amortajada* (1938) en idioma griego. La madre de todos los escritores contemporáneos de América Latina, según Carlos Fuentes, la adelantada del “realismo mágico”, según Gabriel García Márquez, sigue cumpliendo su simple deseo de “llegar realmente al corazón de todos” (Vial 6).

Capítulo 2

El silencio literario (marco teórico)

“¿Cómo puede haber un silencio literario, si la creación literaria es el arte de la palabra?” se pregunta Carmen Bobes Naves en su ensayo “El silencio en la literatura” (100). Quizás hay que redefinir la palabra silencio o simplemente dejar de considerarlo solamente una de las dos partes de la oposición binaria silencio-palabra. ¿Y si el silencio no es solo la abstención del habla o del ruido, si no es solo una falta o una omisión?

2.1 Tipos y formas del silencio literario

La misma Bobes Naves da la respuesta clasificando el silencio literario en cuatro tipos que se manifiestan en tres formas. Los tipos de silencio son: el silencio como contrapunto textual, el silencio espacial, el silencio “estructural” y el silencio del subtexto. Las formas del silencio son: el silencio como tema, el silencio de los códigos y el silencio esquemático. (99-122)

De acuerdo con la teoría de la filóloga española, el silencio actúa como contrapunto textual, manifestándose en la alternancia con la palabra en el discurso lingüístico y adquiriendo relevancia como un signo literario. Es imprescindible interpretarlo entre los límites del texto en el que se encuentra porque “[a]islado, fuera de contexto, el silencio no existe, porque carece de límites y no es perceptible para el hombre” (Bobes Naves 102). El silencio espacial es un conjunto de los temas secundarios que se mencionan indirectamente en el texto o se silencian por diversas razones. Este contenido puede situarse en los márgenes, los comentarios, las notas a pie de página, lo insinuado o lo omitido (103). El silencio “estructural” se refiere a “lo que no hay” en el texto. Para descubrirlo se analiza lo que hay en el texto o lo que se

omite en relación a este texto y a otros sistemas envolventes. En este proceso es esencial distinguir los códigos de silencio es decir los signos de un texto que se refieren indirectamente a un contenido silenciado (105) y además tener en cuenta el silencio de los códigos: “las formas de expresión utilizadas en una época, por un artista, son incapaces de expresar, comunicar o establecer el diálogo, y obligan a determinados interlocutores a callarse, a guardar silencio” (105). El silencio del subtexto es el silencio escondido detrás de la palabra, el lenguaje que se usa para evocar el silencio. Este tipo de silencio es percibido por el lector sin que sea introducido en la obra por parte del autor ni como tema ni como recurso. Ello ocurre cuando un personaje literario habla demasiado sin añadir ninguna información, en ocasiones que debería guardar silencio, cuando nadie lo escucha o cuando en realidad no tiene nada que decir. (107)

Por otra parte, las formas del silencio nos indican cómo se manifiesta el silencio en el texto, cómo es un silencio literario. La primera forma que distingue Bobes Naves es el silencio como tema (hablar del silencio). Algunos ejemplos son el silencio de Dios, la ausencia de diálogo, el silencio ante temas que no pueden ser expresados o el silencio intencional cuando uno prefiere callar. La segunda forma es el silencio de los códigos. El silencio es parte esencial de la comunicación; cuando no se logra la comunicación hay que tener en cuenta que existen cosas (sentimientos, vivencias humanas, aspectos de la naturaleza etc.) que el lenguaje no puede reproducir, por carecer de la capacidad de expresión adecuada. Se trata de lo inefable, “lo que no puede ser dicho, lo que queda fuera de la palabra y es intuitivo por el hombre –o captado de otro modo-, pues si no fuese así nos faltaría hasta el concepto” (116). La tercera y última forma es el silencio esquemático. Esta forma de

silencio se hace perceptible a través de figuras retóricas de elisión o de contraste del discurso con esquemas formales lingüísticos, gramaticales o ideológicos. Con el uso de las elipsis se consigue una comunicación con menos términos, más ligera y más directa. Por otra parte, la falta de elementos crea espacios/silencios para varias interpretaciones y varias lecturas. Como ejemplo de esta forma de silencio sirve el diálogo fracasado, cuando uno de los sujetos no quiere escuchar e intenta cambiar el tema de la conversación o, por falta de atención, da una respuesta general. En otras ocasiones uno de los interlocutores no deja al otro hablar e impone el silencio. De esta manera un diálogo se convierte en un monólogo. (118-21)

2.2 Taxonomía pragmática de los silencios

Laura Camargo Fernández y Beatriz Méndez Guerrero en su trabajo “La pragmática del silencio en la conversación en español. Propuesta taxonómica a partir de conversaciones coloquiales” (2014) presentan un esquema con las diversas funciones del silencio basado en el estudio de la multitud de las tipologías del silencio ya existentes y en el análisis de conversaciones cotidianas coloquiales que se consideran la forma más auténtica del discurso. (104)

Según esta clasificación pragmática los silencios se dividen en discursivos, estructuradores, epistémicos y psicológicos, normativos. Cada uno de estos cuatro tipos o macrofunciones, como las denominan las autoras, encierra varias microfunciones. Los silencios discursivos incluyen los marcadores de desacuerdo, los intensificadores o atenuadores, los silencios por engaño o enmascaramiento, los argumentativos y los humorísticos e irónicos. Los silencios estructuradores se refieren a los distribuidores de turno,

los marcadores de respuesta despreferida, los silencios por errores de coordinación, los dinamizadores de la conversación y los silencios por petición de atención o apoyo. Los silencios epistemológicos y psicológicos tienen que ver con los silencios cognitivos, por cautela, emocionales y transgresores. Los silencios normativos son relacionados con las convenciones situacionales, sociales y culturales. (106)

La tarea de localizar y analizar estos tipos de silencio en la literatura tiene un interés ya que la literatura es un texto premeditado y cuidado en contraste con el discurso cotidiano que es sin duda más espontáneo.

2.3 El acto de callar

Para el sociólogo Max Colodro “es probable que el silencio y la palabra formen parte del mismo universo, de un mismo ámbito de expresividad y significación” (16). Si el habla constituye un acto, como sugiere J. L. Austin en su libro *Cómo hacer cosas con palabras* (1962), lo mismo sucede con el silencio. Guardar silencio, no expresarse verbalmente, callarse tiene una función decisiva en una interacción comunicativa. El acto de callar puede expresar la negación, la interrupción de la comunicación, la falta de comprensión, el miedo, el ninguneo, el desprecio, pero también la compasión, el consentimiento, la comprensión, el respeto entre otras cosas (Rall 172).

Rall afirma que “el silencio mismo es un acto, la negación de la palabra, la imposibilidad de la palabra o la incapacidad de la palabra” (179). Detrás de cada acción hay una intención, una idea, un motivo, o una imprudencia, un descuido, una imposición, una obligación. Cada acción tiene una consecuencia y la correcta comprensión de dicha acción, su interpretación, depende de varios factores. Lo mismo vale tanto por el acto de hablar como por el acto de

callar ya que según Urpí “el silencio no es la ausencia de acción, es otra forma de acción, y como tal, tiene sus consecuencias” (24).

Como el silencio se opone o complementa la palabra en el habla y la literatura, en la escultura se utiliza el vacío, en la pintura lo blanco y en la música la pausa. En el arte, pues, el silencio ocupa un lugar distinguido. El estadounidense compositor John Cage, presentó en agosto de 1952 en Woodstock, Nueva York su más llamativa y al mismo tiempo más controvertida pieza musical. Se trata de la pieza *4'33"*, una obra musical de tres movimientos, que puede ser interpretada por cualquier instrumento o conjunto de instrumentos como se indica en la partitura y que fue ejecutada por el pianista David Eugene Tudor. John Cage intenta demostrar que no hay silencio. Durante la ejecución de esta obra musical intencionalmente no se produce ningún ruido tampoco notas musicales, pero sí se oye algo. Lo que se oye son los ruidos de la naturaleza y de la gente que está presente y por eso cada vez que se ejecuta esta pieza es diferente. Debido a la ausencia de notas “la música era el sonido del espacio circundante” según afirma Ross, así como sucede cuando, durante la ausencia del habla, la voz interna pronuncia las palabras. (Ross 457)

Es interesante recalcar que la artista de performance Marina Abramović, que se autodenomina como la abuela del arte de la performance, utiliza a menudo el silencio en sus acciones. En su performance *La artista está presente* permaneció sentada, inmóvil y en silencio frente a una mesa, los participantes ocupaban la silla opuesta y por un minuto podrían realizar una comunicación silenciosa con la artista, sobre todo a través de la mirada. El momento más impactante llega cuando su ex amante Ulay ocupa la silla

opuesta y pasan un minuto de intensa comunicación silenciosa 23 años después de su separación (que se hizo también con una performance, *Los amantes en la Gran Muralla China*). En esta performance sobresale la necesidad humana de comunicar y el poder del silencio como parte de esta comunicación. (Gómez Beltrán 380,387)

La lista de los artistas que utilizan el silencio, el vacío, el blanco para “hacer cosas” es bastante larga y constituye un campo de investigación muy interesante. Los ejemplos ya mencionados se relacionan con la escritura de María Luisa Bombal, puesto que ella sitúa muchas veces a sus personajes en situaciones comunicativas en silencio y además oye y da voz a los sonidos del espacio circundante, sobre todo provenientes de la naturaleza.

2.4 La retórica, la poética, la estética y la estilística del silencio

La lingüística y la teoría literaria han tratado al silencio como si fuera la “negación de lo literario” (Ramírez Rave 148). Pero, el silencio funciona también como contrapunto textual y es por eso que la literatura y la teoría literaria a lo largo de los años setenta han mostrado un interés en interpretar los silencios como posibles signos literarios que dan sentido al texto. En esta época aparecen nítidamente los términos “poética del silencio”, “estilística del silencio”, “retórica del silencio” y “mística del silencio” (Bobes Naves 99-101).

La retórica es “el arte de buen decir, de embellecer la expresión de los conceptos, de dar al lenguaje, escrito o hablado, eficacia bastante para deleitar, persuadir o conmover” (ctd. en Amorós Moltó 25-26) y este arte se convirtió “en objeto de una definición funcional a la par que técnica” (Barthes 166). Respectivamente la retórica del silencio es el conjunto de los recursos literarios y de los procedimientos expresivos que utiliza el autor para escribir y

dar voz al silencio en su obra. Amparo Amorós Moltó al reconocer la ambigüedad del término "retórica" y el matiz peyorativo que ha adquirido, señala que: "se llama retórico a lo ampuloso, lo hueco, lo que no es funcional en un texto: a lo que no significa y, en consecuencia, sobra" (26). Por ello, opta por emplear el término "poética".

La poética del silencio se refiere a lo que "hace" el silencio y a la necesidad de escribir lo que no se puede decir. Como Dios se considera el Hacedor de todo según el relato bíblico en Génesis y creó el mundo a través del lenguaje pronunciando palabras como "Hágase la luz", así el poeta es el creador de sus mundos literarios³. En este sentido quizás Huidobro tenía razón cuando escribía que "el Poeta es un pequeño Dios" (219). Según afirma Rave, para construir una poética del silencio hay que seguir algunos pasos. En primer lugar, analizar los recursos retóricos y estilísticos utilizados por los autores, después examinar los rasgos dejados en el texto que indican la capacidad o la incapacidad de la palabra y finalmente reconocer la conciencia del silencio que han tenido algunos autores dado que sus obras juegan con los límites del lenguaje (Rave 147).

A través del cuestionamiento de los límites y de la eficacia de la palabra y del lenguaje surgió una nueva estética, la estética del silencio. Esta estética busca nuevas formas de escribir y leer un texto cambiando el enfoque del lector y proponiendo nuevos acercamientos a un texto. Ramón Pérez Parejo subraya la diferencia entre "hablar del silencio" y "hablar desde el silencio" y explica que: "‘Hablar del silencio’ es una temática y puede abordarse desde cualquier

³ En griego el Hacedor de todo se traduce como *ποιητής των όλων* y la palabra poeta se traduce como *ποιητής*.

estilo. 'Hablar desde el silencio' es abordar cualquier tema (aunque haya algunos más afines que otros), incluso el tema del silencio, desde una determinada estética, en este caso desde la estética del silencio" (26). Hablando de la diversidad de la estética del silencio dice que "no es una ni única, sino diversas y es bueno que así sea, pues cada época calla de distinto modo. Hay distintos modos de aproximarse al silencio" (28).

Eduardo Chirinos, en su libro *La morada del silencio* (1998) describe la experiencia poética como una "compleja experiencia de silencios: los silencios que proceden y acompañan los actos de escritura y de lectura, los silencios del autor y del lector, los silencios del hablante y del interlocutor, los silencios del texto mismo." (28-29). Generalizando esta afirmación podríamos decir que la experiencia literaria es una compleja experiencia de silencios, un continuo intercambio circular entre silencios y palabras.

Capítulo 3

“EL ÁRBOL”

Durante su estancia en Buenos Aires en 1939, María Luisa Bombal escribió “El árbol”, cuento que se publicó por primera vez en la revista *Sur* (Guerra Torres 2:152) y que, posteriormente, fue incluido en el libro *La última niebla* (1935). Asimismo, fue traducido a varios idiomas y se estrenó en la Televisión Nacional en 1980 como parte de un homenaje a la escritora recientemente fallecida (“El árbol” 71). La escritora dedica su cuento a su amiga Nina Anguita porque, como explica en su testimonio autobiográfico, “después de escribir yo ‘El árbol’, un día en Buenos Aires, entro a la casa de Nina Anguita y ¡allí estaba el árbol! Entonces yo le dije: ‘Nina, por Dios, yo escribí sobre este árbol mucho antes de conocerlo’” (Bombal, *Testimonio* 15).

3.1 Silencio y música

El cuento se desarrolla en la sala de un concierto de piano, así la protagonista se imagina sentada en silencio como manda el protocolo de estas ocasiones. Durante el concierto, la música clásica evoca recuerdos de toda la vida de Brígida, la protagonista. Al principio del cuento era el silencio en contraste con el Santo Evangelio según San Juan que dice que “En el principio era el Verbo” o la Palabra o el Logos según las diversas traducciones de la Biblia. El silencio se rompe con “una frase musical [que] comienza a subir en el silencio” (Bombal, *El árbol* 62) y que da comienzo al diálogo interior de la protagonista.

La música de Mozart, de Beethoven y de Chopin orientan, en cierta manera, este diálogo interior ya que cada uno de estos músicos afecta de un modo particular tanto a la escritora como a la protagonista. María Luisa Bombal

dice en una de sus entrevistas: “Mozart siempre me inspiró el juego, la alegría despreocupada de la niñez, porque él nunca dejó también de ser niño, mientras que Chopin es la pasión, el sentimiento y Beethoven, el horror final, el sufrimiento, ese drama que yo no puedo definir” (*Testimonio* 15). Para Brígida, la música de Mozart representa los años inocentes de su juventud; la de Beethoven, su vida de casada; y la de Chopin, la tristeza, la falta de amor y su matrimonio fracasado. Nietzsche comenta sobre el sentimentalismo en la música que “casi todas las músicas solo producen su efecto *mágico* a partir del momento en que oímos hablar en ellas el lenguaje del propio *pasado*” (2: 169) y añade que “la música solo alcanza su gran poder entre personas que no pueden o no deben discutir” (2: 170).

María Luisa Bombal elige situar a la protagonista en un ambiente donde uno no puede hablar y tiene que escuchar. La estancia de Brígida en este concierto parece ser parte del silencio pitagórico, es como la regla del silencio y la escucha. Pitágoras decía a sus discípulos: “Escucha, serás sabio. El comienzo de la sabiduría es el silencio” (ctd. en Peláez Ruiz-Fornells 161). Según la disciplina del silencio, cada discípulo de Pitágoras debía permanecer en silencio un cierto número de años. El silencio pitagórico permite, por una parte, la escucha y el aprendizaje y por otra parte desarrolla la capacidad de dominarse a sí mismo (Gili Gal 447-48). Brígida recordando su vida nos cuenta su viaje iniciático, un viaje lleno de silencios que se culmina cuando decide separarse de su marido y vivir dando prioridad a sus deseos.

La música no funciona solo como telón de fondo en este cuento. La protagonista dialoga con la música, hay una interacción silenciosa que es fundamental para el desarrollo del cuento. La misma María Luisa Bombal

explica cómo se entrelazan la música y el silencio: “La música, así como la niebla significan, son para mí... silencio. Un silencio que acalla en nosotros ese mundo de banalidades, obligaciones y dolores de la vida cotidiana... para dejarnos momentáneamente oír y escuchar ese canto cuidadosamente escondido dentro de nuestro mundo interior”. (ctd. en Agosín 138).

Brígida elige permanecer en silencio y sumergirse en su mundo interior. El concierto empieza con la música de Mozart y Brígida se deja “llevar por él de la mano” (Bombal, *El árbol* 62) y ni siquiera vuelve a la realidad cuando alguien le dirige la palabra, al contrario “no contesta, no se detiene, sigue cruzando el puente que Mozart le ha tendido hacia el jardín de sus años juveniles” (63). Algo parecido sucede con la música de Beethoven que “empieza a remover el oleaje tibio de sus notas bajo una luna de primavera...[E]l mar se levanta...[l]a envuelve y con suaves olas la va empujando...dejandola olvidada sobre el pecho de Luis” (63). La música de Beethoven es evocativa del susurro de las hojas de un árbol (64) y así Brígida introduce en el cuento el gomero, el árbol que la acompaña, le ofrece consuelo y hace soportables los días solitarios de su matrimonio. Por último, la música melancólica de Chopin, que parece “[p]uñados de perlas que llueven a chorros sobre un techo de plata” (66), fusiona la lluvia con las lágrimas de Brígida, creando una atmósfera de profunda tristeza. Estas lágrimas aclaran la vista y le permiten ver con mayor nitidez y decidir cómo quiere seguir con su vida. Es uno de los casos donde “el silencio se emplea como zona de meditación, como preparación para la maduración espiritual, como pura prueba que culmina con la conquista del derecho a hablar” (Sontag 18).

Por otra parte, Robert Fliess observa que los diversos tipos de silencio en la verbalización son “semejantes a las pausas o silencios de una partitura musical”. Además, desde una perspectiva técnica, en la música existen silencios que se caracterizan por su duración, los cuales pueden combinarse con otros elementos. Un ejemplo de ello es la combinación de un silencio con un calderón, que suspende la duración del silencio, generando una sensación de expectativa o interrupción temporal. También se encuentra la combinación de un calderón con una doble barra, que produce una pausa más prolongada, perceptible solo para un experto debido a la sutileza y precisión con que se ejecuta. Asimismo, comenta que el ejecutante de la partitura musical puede introducir pausas no escritas (ctd. en Chirinos 31). Como podemos deducir, las diversas formas de silencio que existen en la música —el silencio del músico, de la obra musical y del ejecutante — tienen muchas cosas en común con los silencios en la literatura: el silencio del autor, de la obra literaria y del lector. (Chirinos 32)

3.2 El silencio en la comunicación

En el cuento “El árbol” se pueden distinguir diversos tipos y formas de silencio que expresan una variedad de funciones pragmáticas. El monólogo interior de la protagonista y los diálogos que rememora con su padre o su marido revelan la peculiar comunicación o mejor dicho la incomunicación que predomina en estas relaciones. Ortega y Gasset afirma que “ningún decir dice suficientemente lo que pretende, pues es solo una abreviatura y una indicación de lo que se quiere decir” (13) y Castilla del Pino comenta que cada discurso contiene dos objetivos: “1) el propio del discurso, lo-que-se-*desearía*-decir, y 2) lo-que-*conviene*-decir” (9).

Desde las primeras líneas del cuento se hace evidente la ausencia de una relación afectiva entre Brígida y su padre, especialmente cuando ella evoca, avergonzada, sus palabras: “¡A cualquiera le doy esta carga de un infeliz viudo con varias hijas que educar! ¡Pobre Carmen! Seguramente habría sufrido por Brígida. Es retardada esta criatura... No voy a luchar más, es inútil. Déjenla.” (Bombal, *El árbol* 62). Se trata de un silencio esquemático en un diálogo que se ha convertido en monólogo. El padre, como emisor, ha anulado a la hija, el destinatario, quien se limita a ser el receptor silencioso de este discurso. Brígida no se atreve a responder y, con el paso del tiempo, termina aceptando su condición de una chica “ignorante”, “tan tonta como linda”, “juguetona y perezosa” que “no sabía nada, nada” (Bombal, *El árbol* 62-65).

Detrás de las palabras de su padre se esconde también un silencio espacial. La escritora introduce en el texto indirectamente un contenido que no es parte del tema central. Brígida fue la sexta hija de este “infeliz viudo” que se rindió “agotado por las cinco primeras” (Bombal, *El árbol* 62), pero ¿sería lo mismo agotado si su último descendiente hubiera sido un hijo varón o esta “carga” se convirtiera en una bendición? La pregunta es retórica.

La escritora a lo largo del cuento analiza y describe con detalles la vida triste de la protagonista, su soledad, su aislamiento, la falta de amigas, la falta de amor. Este es un silencio estructural, es decir, un silencio que surge de la lectura detallada del texto, donde, al analizar lo que está presente, se revela lo que está ausente. (Bobes Naves 105). Lo que no hay en el texto son los años felices y despreocupados de la juventud que, al contrario, están marcados por la vergüenza, el matrimonio feliz que se limita a una vida solitaria sin hijos ni

amor. Unas líneas antes del final del cuento Brígida dice: “quería amor, sí, amor, y viajes y locuras, y amor, amor...” (Bombal, *El árbol* 69).

Otro ejemplo de un silencio esquemático se encuentra en casi todos los diálogos entre Brígida y su marido, Luis, especialmente cuando ella le pregunta: “¿Por qué te has casado conmigo?” él responde: “Porque tienes ojos de venadito asustado” (Bombal, *El árbol* 63-64). Es claro que él evita responder directamente a la pregunta y da una respuesta que alegraría a su mujer. En otra ocasión cuando Brígida le hace muchas preguntas sobre su juventud él responde: “Mañana te contaré. Tengo sueño, Brígida, estoy muy cansado.”

(64) Otra vez evita responder y cambia de tema. Por último, un claro ejemplo de un diálogo fracasado es el siguiente:

—Brígida, ¿entonces es cierto? ¿Ya no me quieres?

Ella se había alegrado de golpe, estúpidamente. Puede que hubiera gritado: «No, no; te quiero, Luis, te quiero», si él le hubiera dado tiempo, si no hubiese agregado, casi de inmediato, con su calma habitual:

—En todo caso, no creo que nos convenga separarnos, Brígida. Hay que pensarlo mucho. (67)

La comunicación no se consigue porque uno de los interlocutores no deja al otro hablar, el diálogo se convierte en monólogo y el receptor del discurso se hace callar.

Un tipo interesante del silencio es el silencio del subtexto que se expresa a través de un “exceso verbal”. Según afirma Susan Sontag: “Al descubrir que no tenemos nada que decir, buscamos la forma de decir precisamente eso”

(26). Un ejemplo es el siguiente fragmento:

A veces, como para despertarlo al arrebato del verdadero amor, ella se echaba sobre su marido y lo cubría de besos, llorando, llamándolo: Luis, Luis, Luis...

—¿Qué? ¿Qué te pasa? ¿Qué quieres?

—Nada.

—¿Por qué me llamas de ese modo, entonces?

—Por nada, por llamarte. Me gusta llamarte. (Bombal, *El árbol* 65)

En esta ocasión lo que la protagonista considera como un juego para despertar el amor es en realidad una petición de atención por parte de la protagonista, que dice de este modo a su marido que está presente, está aquí.

Una muestra más de la comunicación problemática de la pareja es la queja de Brígida: “Nunca la escuchaba del todo. Le sonreía, eso sí, le sonreía con una sonrisa que ella sabía maquinal.” (Bombal, *El árbol* 65). El marido está ausente, ni escucha, ni habla. Utiliza la sonrisa para evitar el uso de la palabra, pero como sostiene Bobes Naves: “una sonrisa repetida se hace inoportuna a la tercera vez y lo mismo ocurre con...cualquier otro signo no verbal” (*El diálogo* 26). Es un silencio intencional que da lugar a varias interpretaciones por parte del receptor y del lector. “El lenguaje sólo puede ocuparse significativamente de un segmento de la realidad particular y restringido. El resto – y, presumiblemente, la mayor parte – es silencio” (Steiner 38); con esta afirmación, George Steiner describe la realidad de Brígida, quien se ve obligada a descifrar e interpretar los silencios de los demás.

Algunos de estos silencios se esconden detrás de las palabras. La escritura de María Luisa Bombal es una fuente riquísima de simbolismos. En este cuento Luis llama a Brígida “collar de pájaros” porque ella desde muy pequeña acostumbraba a rodearle el cuello con sus brazos entre risas infantiles que parecían como gorjeos (Bombal, *El árbol* 63). Luis no paró de llamarla collar de pájaros aún después de su matrimonio, pues, para él Brígida permaneció una niña, nunca fue vista como una mujer madura, como la mujer que anhelaba que los demás vieran en ella. El lenguaje tiene por una parte su propio significado y por otra un significado de segundo orden (Sontag 31). Para Luis, Brígida es un adorno más, un elemento que completa la imagen de un

hombre consagrado. “La protagonista pasa de la tutela paterna a la tutela del marido” (Guerra, *Mujer* 116) y nunca consigue satisfacer su necesidad de amor y de pasión.

Brígida ante su incapacidad de comunicar se refugia en el silencio. La primera vez que se calla ella durante un discurso es cuando su marido le propone pasar su primer verano de casada en la casa de su padre sin él. “Ella se había sentado en la cama, dispuesta a insultar. Pero en vano buscó palabras hirientes que gritarle. No sabía nada, nada. Ni siquiera insultar.” (Bombal, *El árbol* 65); así reacciona en su propuesta, se paraliza y se ve incapaz de usar la palabra. Su silencio refleja su estado emocional y psicológico (silencio psicológico y epistémico), el cual, según la taxonomía de las funciones pragmáticas del silencio propuesta por Camargo y Méndez, corresponde a la función de emoción. Brígida se encuentra en una “situación emocional extrema” y se siente incapaz de expresarse verbalmente, su silencio es la consecuencia de su impacto psicológico (Camargo y Méndez 113)

En este estado psicológico Brígida entiende el poder del silencio: “Por primera vez él la había llamado desde el club a la hora de almuerzo. Pero ella había rehusado salir al teléfono, esgrimiendo rabiosamente el arma aquella que había encontrado sin pensarlo: el silencio.” (Bombal, *El árbol* 65). Es el silencio más claro del cuento, un silencio voluntario y consciente que se utiliza por Brígida como un arma para defenderse y para atacar a su marido. Este silencio cumple con la función de transgresión, es un acto de resistencia o subversión pasiva y muestra que no hay intención de cooperación. La protagonista logra de este modo llamar la atención de su marido. Cambian los roles y ahora es él quien intenta establecer un diálogo con ella y ella se niega

a responder manteniendo su silencio con obstinación. Pero, como afirma Nietzsche, “[l]a manera más desagradable para ambos bandos de replicar a una polémica es enfadarse y callar” (1: 188).

La autora para indicar el silencio absoluto utiliza los puntos suspensivos. Este signo de puntuación aparece dieciocho veces en el texto. Se utiliza para expresar el silencio absoluto y ocupa una línea entera: “...” (66), pero también para indicar la espera de una respuesta: “Cuéntame, Luis, cuéntame...” (64), o las frases inacabadas: “Y yo, y yo —murmura desorientada—, yo que durante casi un año... cuando por primera vez me permito un reproche...” (66). Los puntos suspensivos expresan también una pequeña pausa en el discurso: “—Estoy ocupado. No puedo acompañarte... Tengo mucho que hacer, no alcanzo a llegar para el almuerzo...” (64) o se utilizan para terminar una frase abruptamente: “—Tengo sueño...” (65).

La protagonista en su esfuerzo por combatir su soledad establece una relación peculiar con la naturaleza y en concreto con el gomero que estaba cerca de la ventana del cuarto de vestir. Brígida comunica con el gomero a través de un diálogo imposible ya que el gomero no es un interlocutor lingüístico. La naturaleza, como Dios, “guarda permanente silencio y no asume su turno de intercambio sémico” (Bobes Naves 110). Brígida se refugia en el cuarto de vestir porque aquí tiene una “gran sensación bienhechora” (Bombal *El árbol* 64). Los espejos del cuarto reflejan el follaje del gomero y Brígida se siente abrazada y sobre todo no se siente sola. El árbol comunicaba con ella: “¡Cómo parloteaba ese inmenso gomero!” (64), “era el árbol...el que golpeaba con sus ramas los vidrios” (66). Era su alma gemela: “Se acercó a la ventana, apoyó la frente contra el vidrio glacial. Allí estaba el gomero recibiendo

serenamente la lluvia que lo golpeaba, tranquilo y regular.” (67). Por una parte del vidrio glacial se encuentra Brígida hundida en su tristeza y tratando de aceptar la vida que le tocó vivir y por otra parte el gomero aguantando los golpes de la lluvia.

Solo el gomero puede comprenderla, por eso se refugia en el cuarto de vestir. Cuando habla del gomero hay un subyacente erotismo y connotaciones sexuales en sus palabras: “Durante toda la noche oiría crujir y gemir el viejo tronco del gomero contándole de la intemperie, mientras ella se acurrucaría, voluntariamente friolenta, entre las sábanas del amplio lecho, muy cerca de Luis.” (Bombal, *El árbol* 66).

El cuento termina con un diálogo entre la pareja que marca el fin de su relación:

—Pero, Brígida, ¿por qué te vas?, ¿por qué te quedabas? —había preguntado Luis.

Ahora habría sabido contestarle:

—¡El árbol, Luis, el árbol! Han derribado el gomero. (69)

La incomunicación entre la pareja es una de las características que permanece inalterada a lo largo de su relación. Ni siquiera en este último instante han sido capaces de expresarse con sinceridad. La respuesta de Brígida es algo que Luis jamás entenderá, ni siquiera en el caso extremo de que ella intentara explicárselo. No se puede “ganar de un tirón tanto terreno perdido” (65).

CAPITULO 4

“LA HISTORIA DE MARÍA GRISELDA”

El personaje de María Griselda aparece por primera vez en la novela de María Luisa Bombal *La amortajada* (1938). Según dice la autora, “María Griselda era sólo un esbozo en *La amortajada*... de repente, un día me di cuenta de que podía ampliar la historia de María Griselda”. Así surgió el cuento o novela corta “La historia de María Griselda” que narra la historia de una mujer cuya “belleza es también un estigma, los maravilla a todos, pero sólo produce la desgracia. ¡Tan sola ella siempre!” (Guerra, *Introducción* 15-16).

El primer cuento presentado en líneas anteriores, “El árbol”, termina con la “muerte” del gomero que “[l]o habían abatido de un solo hachazo” (Bombal, *El árbol* 68). La autora utiliza las palabras siguientes para describir el derribo del árbol: “Un estruendo feroz, luego una llamarada blanca que la echa hacia atrás toda temblorosa” (68). Este cuento, a su vez, “La historia de María Griselda”, comienza con la llegada de la suegra de la protagonista después de un viaje largo e incómodo. Antes de cruzar el umbral de la casa, mientras avanzaba hacia ella, percibió una señal: “[u]n relámpago había desgarrado el cielo y tiritado lívido durante el espacio de un segundo. Luego fue un golpe sordo. Un trueno” (Bombal, *La historia* 51). En el primer cuento, el estruendo y la llamarada blanca indicaban que algo adverso había ocurrido, mientras que, en el segundo, el relámpago y el trueno actúan como un presagio ominoso. De este modo se establece una conexión entre los dos cuentos, aunque no fue intencionada por parte de la autora.

4.1 María Griselda como Medusa

La mitología griega siempre fue una fuente de inspiración para María Luisa Bombal y, al respecto, el escritor Manuel Peña Muñoz, menciona en su artículo “María Luisa Bombal: tres cartas inéditas, un prólogo y un posavasos” la afirmación de la escritora chilena: “Ya ves, todas mis heroínas se inspiran en el mito de la Medusa” (26). María Griselda, entonces es una de estas heroínas que comparten elementos comunes con la Medusa.

Existen diversas interpretaciones del mito de Medusa. Según la *Teogonía* de Hesíodo, tanto ella como sus hermanas, Esteno y Euríale, nacen como seres monstruosos sin que se atribuya una causa específica a su naturaleza. (ctd. en Ortega Rion 97). De la tres Gorgonas solo Medusa es mortal y posee un extraño poder: puede convertir en piedra a quien la mira de frente. Su aspecto físico es horroroso: tiene colmillos, por cabellos tiene serpientes y enormes alas que terminan en garras. Perseo la mató con la ayuda de Atenea cumpliendo el mandato de Polidectes, rey de Serifos: usando un espejo, para no mirarla directamente, y cuando ella estaba dormida le arrancó la cabeza. (Lozano Torres 520)

Según otra versión más tardía del mito, Medusa era una hermosa joven y virgen sacerdotisa del templo de Atenea. La diosa envidiaba de los cabellos de la joven que atraían tanto a los dioses como a los humanos. Atenea la convirtió en un monstruo cuando se dio cuenta de las relaciones sexuales entre ella y Poseidón dentro de su propio templo. En esta versión no se aclara si la relación sexual fue consentida o si fue una violación. La envidia de Atenea explica la transformación de los cabellos de Medusa en serpientes que son uno de los elementos de su monstruosidad. (Ortega Rion 98)

¿Pero, que tiene que ver María Griselda con Medusa? María Griselda es una criatura hermosa, es tan bella que es imposible no enamorarse de ella. Con su belleza y su porte encanta a todos y todo en su alrededor: los animales (el sapo, la primera luciérnaga, las palomas), los niños del campero, el río Malleco, los hombres, hasta las mujeres la admiran y la envidian. Pero este encanto causa no solo la alegría, sino también la desgracia, el sufrimiento y en algunas ocasiones hasta la muerte. Ana María mata al sapo enamorado de María Griselda estrujándole en su mano, Alberto dispara y mata las palomas de María Griselda y con la misma arma Silvia se suicida. Y los demás que siguen vivos son condenados a “eludir o perder [su] verdadera vida encubriéndola tras una infinidad de pequeñeces con aspecto de cosas vitales” (Bombal, *La historia* 60), en otras palabras, vivir como muertos.

Otro elemento que tienen en común Medusa y la protagonista es que viven aisladas. La primera exiliada en “el punto más alejado hacia el oeste, donde empieza la noche y donde ningún mortal se atreve a acercarse” (Ortega Rion 99) y la segunda llevada en un “fundo perdido en la selva” donde pasa sus días encerrada en su cuarto o dando paseos en el bosque siempre sola (Bombal, *La historia* 51,56). La diferencia entre las dos reside en el hecho de que, mientras nadie se atreve a acercarse a Medusa, a María Griselda la buscan con el propósito de conocerla.

La mirada de la protagonista del cuento tiene un efecto similar a la petrificación de la mirada de la Medusa, pero en un sentido metafórico. Así describe la escritora la primera vez que Ana María miró a los ojos su nuera: “La verde mirada se había prendido de ella y palpitado, aclarándose por segundos... Atónita, ella había permanecido inmóvil. Inmóvil y conmovida por

una extraña, por una inmensa, desconcertante emoción.” (Bombal, *La historia* 63). La mirada de María Griselda, que es parte de su extraordinaria belleza, les encanta a todos. El cruce de las miradas es sobre todo una silenciosa interacción un modo de comunicar sin palabras.

Como afirma Ortega Rion “a Medusa se le ha negado el habla” (105), en ninguna versión de su mito se registra algún diálogo o monólogo suyo. María Griselda sí que habla, pero habla por primera vez en la penúltima página del cuento y la primera palabra que pronuncia es “perdón”. Se siente culpable por haber metido a todos los demás en problemas y por eso está conscientemente ausente de la casa y evita hablar con ellos porque no la comprenden. Desde el principio del cuento, nuestro conocimiento de Griselda se construye a medida que vamos recibiendo información fragmentada y subjetiva a través de los relatos de otros personajes y, a menudo, de sus interpretaciones personales. Ella misma está ausente, pero su impacto es tan grande, todo gira alrededor de ella y todos hablan de ella.

4.2 Silencio y belleza femenina

El mismo nombre de María Griselda, según el interesante análisis de María Isidora Campano Núñez, revela elementos de su carácter y de su personalidad. La combinación de los dos nombres María y Griselda pone al descubierto las facetas múltiples de este personaje. Por una parte, María es el nombre de la Virgen que representa la pureza y lo sagrado y al mismo tiempo es un nombre habitual, muy común que representa lo terrestre. Es una combinación de lo mundano y lo espiritual. Por otra parte, Griselda, es un nombre menos común, derivado de la combinación de las palabras gris y celda

que significa “una celda gris, una cárcel gris”⁴ y que remite al aislamiento y la soledad de la protagonista (107).

En el texto se hace referencia a la Virgen en el fragmento siguiente: “- Son los niños del campero que vienen siempre a dejar flores a la señora Griselda, ahí al pie de la ventana. ¡La hallan tan bonita! Dicen que es más bonita que la propia Santísima Virgen...” (Bombal, *La historia* 56). De todas las virtudes de la Virgen los niños distinguen su belleza, pero la Virgen está también asociada con la modestia y el silencio según el francés Du Bosc “las Sagradas Escrituras no mencionan que la Virgen haya hablado más de cuatro o cinco veces en toda su vida” (ctd. en Burke 163). En general el silencio se consideraba como atributo femenino, como un ornamento más. (Burke 162)

En este cuento aparece también el tipo de la mujer “más tonta y más linda” (Bombal, *La historia* 52), se trata de Silvia, la otra nuera de Ana María, la mujer de su hijo Fred. Fue Silvia la que insistió en pasar su luna de miel en la casa de María Griselda con el único propósito de conocerla y compararse con ella según sus propias palabras: “Yo quiero que Fred la vea y diga: ‘¡Mentira, mentira, Silvia es la más linda!’” (52) Silvia parece tener confianza en sí misma y en su belleza, pero en el fondo sucede lo contrario. Necesita la confirmación de su marido porque siente envidia.

Nietzsche dice sobre la envidia: “[l]a envidia silenciosa crece con el silencio.” (2: 27). Cuando Silvia conoce a María Griselda se da cuenta de que no puede ganar en esta comparación y lo admite: “- ¡Linda! ¿Yo? ¡No, no!... Yo creía serlo hasta que conocí a María Griselda. ¡María Griselda sí que es

⁴ El nombre Griselda tiene origen germánico y significa “batalla gris” o “doncella de batalla gris” (Harper s/p). La etimología presentada en el texto es atribuida a la escritora María Isidora Campano Núñez.

linda!” (56). El diálogo que sigue entre Silvia y Ana María es una prueba de la afirmación de Nietzsche anteriormente mencionada:

- Sin embargo, ¿qué cree usted que me contesta cuando le pregunto quién es la más linda, si María Griselda o yo?
- Te dirá que tú eres la más linda, naturalmente.
- No, me contesta: «¡Son tan distintas!».
- Lo que quiere decir que te halla más linda a ti.
- No. Lo que quiere decir es que halla más linda a María Griselda y no se atreve a decírmelo. (57)

Silvia expresa su obsesión y sus celos preguntando a su marido y buscando una respuesta para satisfacer su egoísmo y cesar su envidia, pero él no responde directamente, y Silvia esto lo percibe como un silencio y su envidia crece. Es un caso de un silencio esquemático; el marido trata de cambiar el tema dando una respuesta general y de doble sentido porque reconoce su incapacidad de ser sincero. En el diálogo se nota la ambigüedad de sus palabras con las dos diferentes interpretaciones que dan su madre y su mujer.

El fracaso de este diálogo puede contribuirse igualmente a la falta de comprensión por parte de Silvia. En realidad, Silvia no quiere oír a su marido y probablemente no le creería si le confirmara que ella es la más linda. Actitud que remite a un silencio esquemático. No podemos comparar dos cosas distintas, eso sí que es una verdad. Desgraciadamente Silvia no consigue concebirlo y “se consume frente a un espejo preguntando, como la madrastra de Blanca Nieves, si ella es más hermosa que María Griselda” (Guerra, *Mujer* 171) sumergida “en el agua de su espejo” (Bombal, *La historia* 56)

Anita, la hija de Ana María, es un tipo de mujer poco frecuente para esa época. Su madre la describe como soberbia, orgullosa e inteligente. Sobre su belleza dice que ella también era linda como Silvia, pero “sus bellezas eran como un medio casi consciente de la expresión que hubieran tal vez podido de reemplazar por otro” (Bombal, *La historia* 69). Anita quiere a Rodolfo, pero él

está enamorado de María Griselda. Anita le confiesa a su madre que está embarazada y que fue ella quien lo buscó para obligarlo a casarse con ella. Durante esta bastante larga conversación no se menciona en ningún momento ni la palabra embarazo ni la frase relación sexual porque se trata de un tema tabú, un escándalo y estos temas no se atreven a ser nombrados: “¿Qué pretendes decirme? —¡Eso! Eso mismo que acaba de pensar. —¡No! —había gritado.” (55). Según la taxonomía de las funciones pragmáticas del silencio de Camargo y Méndez se trata de un silencio normativo, que en este caso cumple la microfunción de convención cultural, es decir, el tema de la conversación genera incomodidad dentro de su contexto cultural, lo que lleva a evitar su mención. En este caso causa más que una incomodidad, Ana María se queda “muda, yerte, anonadada” (55).

La belleza de María Griselda solo podía haber hecho feliz a un hombre, a su marido Alberto. Pero tampoco él logra ser feliz a su lado. Alberto parece por primera vez en el cuento cuando llega “ebrio y hablando solo” (Bombal, *La historia* 60) y en un acto de desesperación empieza a disparar “las palomas de María Griselda” (60). Hablar solo encierra un tipo de silencio porque hay solo un interlocutor y nadie más puede oír o responder y el discurso no se dirige a alguien. Además, el contenido de este discurso es silenciado en el texto. Alberto justo después del episodio con las palomas empieza a explicar la razón de su angustia a su madre contándole los momentos íntimos con su mujer, cosa que incomoda a su madre: “ella trataba de hacerlo callar recordándole que era su madre” (60). Es obvio que está obsesionado con ella, quiere poseerla plenamente y siente “[c]elos de ese ‘algo’ de María Griselda que se

le escapaba siempre en cada abrazo” (61); la percibe lejana y ausente. Quizás por eso pensó dañar a las palomas, porque las palomas eran suyas.

Sigue uno de los momentos más fuertes del cuento, el suicidio de Silvia, que ocupa menos de cuatro líneas en el texto: “Apoderándose rápidamente del revólver que Alberto tirara descuidadamente momentos antes sobre la mesa, se había abocado el cañón contra la sien y sin cerrar tan siquiera los ojos, valientemente, como lo hacen los hombres, había apretado el gatillo.” (Bombal, *La historia* 62). Y el texto continúa en la línea siguiente: “—¡Mamá, venga, María Griselda se ha desmayado y no la puedo hacer volver!” (62). Es un momento incómodo o incluso confuso para el lector cuando la escritora decide cambiar tan abruptamente el tema y dirigir la atención, otra vez, hacia María Griselda. Silvia elige el silencio absoluto, la muerte. Una acción que pasa casi desapercibida por los demás.

El encanto de María Griselda afecta también a la naturaleza. Ana María encuentra a Rodolfo esperando a María Griselda y a causa de su tardanza en llegar van a buscarla siguiendo sus huellas por el bosque. En este pequeño fragmento se hace evidente, a través del lenguaje usado, el ubicuo erotismo y la sensualidad tan característica de la autora cada vez que habla de la naturaleza: “Internándose por un estrecho sendero que su caballo abriera entre las zarzas, habían llegado hasta el propio borde de la pendiente que descendía al río. Y apartando las ramas espinosas de algunos árboles, se habían inclinado un segundo sobre la grieta abierta a sus pies.” (Bombal, *La historia* 58). La belleza perfecta de María Griselda puede existir en armonía solo en el ámbito natural, en el espacio abierto de la Naturaleza. En el mundo civilizado

que se representa con el espacio cerrado de la casa su belleza se convierte en algo fatal, en la causa de todas las desgracias (Guerra, *Mujer* 171-72).

María Griselda confiesa a su suegra que su belleza siempre ha sido la causa de un sufrimiento desde que ella era una niña. Nunca recibió el amor que tanto anhelaba, nadie ha sido capaz de amarla así de simple, ni sus padres, ni sus hermanas, ni tampoco su propio marido (Bombal, *La historia* 64). La protagonista se pregunta si un hijo podría arreglar la relación con su marido dado que un hijo representa un vínculo estrecho entre la pareja. Por otra parte, Anita, de la que ya hemos hablado anteriormente, utiliza su embarazo para obligar a Rodolfo a casarse con ella, aunque sabe que él no la quiere. La felicidad de la mujer burguesa estaba estrechamente vinculada al matrimonio y la maternidad. María Luisa Bombal introduce este tema en su texto indirectamente a través de estos dos personajes y mediante este silencio espacial deja un signo en el texto que alude a su propio silencio, convirtiéndose en una manifestación de su voz oculta dentro de la narración. (Boves Naves 104)

Casi todos los personajes en algún momento confiesan a Ana María su impotencia de comunicar con los demás. Por ejemplo, Fred al principio trata de reprimir sus sentimientos, pero termina hablando con su madre y pidiéndole que convenza a su mujer a irse de esta casa: “Háblele usted, mamá, trate de convencerla, por favor...” (Bombal, *La historia* 53). Zoila, la doncella, escribió una carta a Ana María exponiendo la situación problemática de esta casa y pidiendo su ayuda porque a ella nadie le hace caso (53-54). Anita después de su confesión le ruega: “usted tiene que ayudarme... tiene que decirle que lo sabe todo... obligarlo a casarse mañana mismo...” (55). En esta casa todos

tratan de ocultar sus sentimientos, son incapaces de comunicar con sinceridad y cuando aparece Ana María la ven como un salvavidas. Otra vez la incomunicación que se debe en gran parte en el silencio y la falta de comprensión.

Por último, uno de los símbolos que utiliza la escritora es el reloj, y en concreto el tictac de un reloj. Este sonido tiene una doble función. Por una parte, alude al paso del tiempo que, entre otras cosas, afecta a la belleza y por otra parte funciona como la música en el primer cuento. Ana María nota ese tictac tres veces. La primera vez que lo escucha agudiza el oído y trata de ubicarlo. En este momento estaba hablando con Fred. Esto significa que trató de concentrarse en el tictac del reloj, aislando este sonido y guardando silencio. El tictac la traslada en el pasado cuando recibió la carta de Zoila. La segunda vez se mantiene en el presente cuando sale del cuarto de Anita tras la conversación incómoda con ella, desciende al piso para buscar a Alberto y, por último, echa un vistazo al futuro, observando las vidas de todos, vacías de felicidad y propósito. Este reloj guía la narración y facilita un viaje en el tiempo de la misma manera que funciona la música en “El árbol”.

En ambos cuentos aquí brevemente analizados la escritora trata el tema de la incomunicación, de las relaciones problemáticas entre hombres y mujeres y de la incompreensión. Lucía Guerra afirma muy acertadamente que, a través de la desmitificación de la belleza femenina, la escritora comunica el mensaje que “ya no se reconocen los valores espirituales representados por una belleza que simboliza la perfección y la armonía del ámbito cósmico” (Guerra, *Mujer* 165).

Los personajes de la autora se refugian en el silencio ante su incapacidad de expresarse, ante la insuficiencia de la palabra para expresar lo inefable. En "El árbol" Brígida se encuentra en una situación tan emocionante que le es imposible expresarse a través del lenguaje. Lo mismo ocurre con Silvia en "La historia de María Griselda", quien pasa horas sumergida en el agua de su espejo, incapaz de controlar sus celos.

Brígida descubre el poder del silencio voluntario y lo utiliza como arma contra la indiferencia de su marido. Este tipo de silencio condiciona el diálogo interior que conduce a la autoconciencia. El personaje femenino no solo comprende que su matrimonio es fracasado, sino también logra reivindicar una vida mejor cuando decide dejar a su marido. La autora utiliza la sala de un concierto de piano, un lugar donde se guarda silencio, y así su protagonista se deja llevar por la mano hacia un viaje inmóvil durante el cual medita sobre su vida.

María Griselda también opta por el silencio. Es un personaje que está ausente durante casi todo el cuento, pero la narración gira alrededor de ella, todos la buscan, la esperan, piensan en ella y hablan de ella. La protagonista prefiere pasar su tiempo fuera de la casa y de todos sus miserables habitantes y cuando se encuentra en la casa evita el discurso y el contacto personal. A través de la confesión a su suegra, al final del cuento, nos comunica su soledad y el sufrimiento que provoca su "solitaria belleza" (Bombal *La historia* 64) tanto a ella como a todos los seres que la rodean.

Conclusiones

En este trabajo se ha hecho un breve análisis del contexto histórico y social de América Latina y de Chile en particular. Se trata de un período histórico caracterizado por revoluciones, guerras y cambios sociales. La mujer busca establecer su lugar en esta sociedad cambiante y reivindicar sus derechos. María Luisa Bombal aprovecha muchas ocasiones para afirmar que no fue “comprometida con la política” (Bombal, *Testimonio* 10) porque, según su modo de ver, “la política era cosa de hombres” (8). Sobre su escritura, señala: “a mí me gusta este árbol, este río, voy a ir a la estancia, voy a ir a un concierto... yo me dedico a otras cosas” (8).

La autora chilena describe tan sencillamente su obra, pero en realidad se trata de una producción literaria tan original que no se puede categorizar dentro de las corrientes literarias de su época ni de las anteriores. Podríamos decir que en ella se reflejan rasgos generales de las décadas previas como la presencia de la naturaleza y del paisaje, que remite al exotismo americano, la exploración del mundo interior vinculada al psicologismo, los temas existenciales o el uso de las técnicas cinematográficas. La combinación de estos elementos con el lenguaje poético y la sensación de una realidad imprecisa creó una obra que se caracteriza precursora del realismo mágico.

Su producción literaria está estrechamente ligada a su vida personal; la misma autora se identifica con muchos de sus personajes y la crítica literaria señala y comenta estas semejanzas. María Luisa Bombal es una de las escritoras que no fue plenamente reconocida en su época. Su vida personal ensombreció su valor literario; Sara Vial en una de sus entrevistas cita las palabras de un poeta cuya identidad no quiso revelar: “cómo le van a dar el

premio a una asesina, a una borracha, a una mujer que no prestigia Chile, que tiene apenas dos libros, que ha vivido casi toda su vida fuera de Chile, cómo le van a dar el premio” (“TVN” 00:35:55-00:36:15). La periodista hace referencia al Premio Nacional de Literatura, que la escritora nunca recibió, a pesar de que muchos intelectuales de su época consideraban que lo merecía. Esta fue una forma de silenciamiento de la escritora misma.

La escritura de María Luisa Bombal tiene todas las características de las obras que hoy en día clasificamos como feministas. Alicia Borinsky comenta sobre esto que es inevitable plantear la pregunta si se trata de una obra feminista o si hay voluntad de protesta y ello se debe a las preocupaciones que tenemos hoy (194). La autora por su parte dice “[n]o me inspiró para nada el feminismo porque nunca me importó” pero admite que se casó para no quedarse solterona y que esto era un estigma para las mujeres (Bombal, *Testimonio* 14).

El silencio subyace en las historias de María Luisa Bombal, tanto que algunas veces “el lector de Bombal cierra la obra de esta escritora con la incapacidad de reproducir las voces de los personajes que lo han implicado en su ficción” (Borinsky 193). Para el estudio de estos silencios se utilizaron dos herramientas: la distinción de los silencios literarios de Carmen Bobes Naves en diversos tipos y formas y la taxonomía de las funciones pragmáticas de Camargo y Méndez. La literatura constituye un campo ideal para el estudio del silencio porque el texto proporciona información adicional acerca de su uso y sus funciones.

María Luisa Bombal en su obra retrata la realidad de la mujer burguesa que no trabaja, no se involucra en la política, es “sensible, intuitiva y regida por

las leyes del corazón” (Guerra, *Mujer* 175), totalmente armonizada y atrapada en las demandas del sistema patriarcal. La búsqueda de amor parece ser la única meta de su vida, hundida en la soledad, su mundo interior y el silencio. En realidad, a través de este retrato, logra presentar una silenciosa denuncia del destino predeterminado de la mujer, arrojando luz sobre el fracaso de las convenciones sociales y la construcción de la mujer “tan tonta como linda” (Bombal, *El árbol* 63). “Tal vez la vida consistía para los hombres en una serie de costumbres consentidas y continuas. Si alguna llegaba a quebrarse probablemente se producía el desajuste, el fracaso... ¡Cómo no haberlo comprendido antes! Su padre tenía razón al declararla retardada” (65).

Tanto los hombres como las mujeres en los cuentos de Bombal están “condenados a la incomunicación y aprisionados en roles sociales que están determinados por relaciones de poder” (Guerra, *Introducción* 13). Esta incomunicación se expresa, en ambos cuentos estudiados, a través de los diálogos fracasados entre los personajes. “Hablar del silencio es situarse en el centro mismo de los problemas de la comunicación” (Bobes Naves, *El silencio* 116). Hay ocasiones en las que uno de los interlocutores está literalmente ausente, es decir evita el contacto y el diálogo y otras en las que el interlocutor, aunque presente no quiere o no puede comunicar.

La comunicación intensa entre los personajes femeninos y la naturaleza funciona como *leitmotiv* en la obra de la escritora chilena. En los cuentos analizados en el presente trabajo la naturaleza funciona como *locus amoenus*. En “El árbol”, la protagonista se presenta limitada entre las paredes de una casa. La naturaleza parece invadir el cuarto de vestir a través de los espejos que crean un bosque infinito. En “La historia de María Griselda”, la protagonista

se refugia en el río Malleco y es allí, en el silencio de la selva, donde se siente como en casa, y solo en este lugar puede reír. Ambas mujeres disfrutan una silenciosa pero significativa comunicación con la naturaleza y una conexión espiritual que nunca han logrado establecer con los seres humanos.

Se describen diálogos sin palabras e interacciones con un insinuado erotismo entre las protagonistas y la naturaleza. Como sostiene Lucía Guerra “la sublimación de los impulsos inherentes a lo femenino se realiza, entonces, en un simulacro de lo natural” (*Mujer* 117). María Luisa Bombal “es la primera novelista latinoamericana quien, a partir de la topografía del cuerpo, elabora un discurso de la sexualidad femenina y un imaginario que, hasta esa época, correspondía a “lo indecible” y “lo ininteligible” en un mecanismo que atribuía la castidad a la mujer burguesa” (8). Utilizando el lenguaje poético que caracteriza su escritura hace lo personal público y de este modo los problemas de las mujeres dejan de ser solamente eso en una sociedad donde los problemas de los hombres, respectivamente, constituyen los problemas sociales.

En la mitología, la combinación mujer bella y palabra remite al peligro, como en el caso de las sirenas. Pero no solo en la mitología; también Beltrán de Lis describe en su libro *Reglas de urbanidad para señoritas* (1859) la estrecha relación entre la belleza femenina y el silencio: “Medir las palabras antes de hablar, el silencio, la modestia, y una prudente reserva, son generalmente las cualidades más apreciables, y en una joven contribuyen a embellecerla. ¿Por qué razón? Porque el silencio es el ornato de las mujeres” (47). ¿Entonces la palabra inadecuada o/y el exceso verbal, según estas reglas, afean a las mujeres o quizás las hacen peligrosas?

Medusa, no obstante, no pertenece a esta categoría porque no utiliza la palabra. Medusa actúa en silencio, así como María Griselda. El castigo de Medusa es la petrificación que, como consecuencia, produce el silencio de sus víctimas; por otro lado, el encanto que ejerce María Griselda también condena al silencio, ya que causa la muerte, el suicidio y la incapacidad de comunicarse.

La única función del silencio que desearían experimentar los personajes de María Luisa Bombal es el silencio que describe Nietzsche en su poema "Entre amigos"; en el primer verso el filósofo alemán dice: "Hermoso es callar juntos" (1: 267). El silencio entre personas que se entienden y que no necesitan palabras para comunicar es la más alta forma de comunicación espiritual. En los casos analizados en este trabajo el silencio funciona de una manera completamente diferente. Significa la negación, la incomprensión, la indiferencia, la venganza y es un obstáculo en la comunicación. Callar juntos es la definición de la comunicación silenciosa entre dos personas.

Los silencios mencionados y analizados en este estudio constituyen un vacío: la palabra no dicha, los puntos suspensivos, los simbolismos, los pensamientos incompletos, la ironía etc. Este hueco en el texto invita a los lectores a rellenarlo abriendo espacio para la interpretación y la reflexión personal. Como comenta muy acertadamente Amparo Amorós, "este vacío operado en torno al texto y su propio carácter sugerente y enigmático ha funcionado como un auténtico vacío físico absorbiendo el lector, devorándolo, incluyéndolo...hasta hacerlo participar en él como coautor" (24). Y ello sucede porque "los códigos pueden callarse, los autores pueden guardar silencio, pero lo que no se evitará, y por tanto nunca se ha silenciado, es la interpretación de

los silencios...el silencio asoma para presentar y formular interrogaciones e interpretaciones” (Bobes Naves, *El silencio* 106).

María Luisa Bombal es un ejemplo de estos códigos callados. Su silencio literario es un silencio de los códigos, según Bobes Naves, porque dejó de escribir cuando aún podría haber escrito. Aunque no es necesario buscar ni analizar las razones detrás de este silencio, quizás la autora descubrió que las formas de expresión utilizadas en su época eran incapaces de comunicar o establecer un diálogo, lo que la obligó a callar y guardar silencio (Bobes Naves, *El silencio* 107).

No obstante, antes de callar, la escritora nos ofreció su palabra femenina. La escritura femenina “asentará a la mujer en un lugar distinto de aquel reservado para ella en y por lo simbólico, es decir, el silencio” (Cixous 56). ¿Cuántas cosas, de las que realmente importan, quedan sin decir?, ¿Qué significa exactamente “cosas de las mujeres”? Como sostiene Nietzsche: “No se debe hablar sino cuando no cabe callar; y solo hablar de lo que se ha *rebasado*: todo lo demás es charlatanería, “literatura”, falta de disciplina” (2: 7). Debemos a María Luisa Bombal un sincero agradecimiento por su charlatanería, su falta de disciplina, su “literatura”.

Bibliografía

4'33". *John Cage Trust*. https://www.johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=17

Abramović, Marina. *La artista está presente*. Performance, marzo de 2010, [Museo de Arte Moderno](#), Nueva York.

Agosín, Marjorie. "Entrevista con María Luisa Bombal." *María Luisa Bombal: Obras completas Tomo 2*, Lucía Guerra Torres, Zig-Zag, 2014, pp.136-39.

Alegría, Fernando. *La literatura chilena del siglo XX*. 2ª ed., Zig-Zag, 1967.

Amado, Alonso. "La aparición de una novelista." *Nosotros*, segunda época, año I, tomo I, 1936, pp.241- 256.

Amorós Moltó, Amparo. "La retórica del silencio." *Los cuadernos del Norte*, año 3, núm.16, 1982, pp.18-27.

Austin, John L. *Cómo hacer cosas con palabras*. compilado por J. O. Urmson, traducido por Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, 2009.

Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje: Más allá de la palabra y la escritura*. Ediciones Paidós Ibérica SA, 2009.

Bellini, Giuseppe. *Nueva historia de la literatura hispanoamericana*, Castalia, 3ª ed., 1997.

Beltrán de Lis, Fernando. *Reglas de Urbanidad para señoritas*, Valencia, Imprenta D. Julián Mariana, 1859.

Bobes Naves, Carmen [publicado como Carmen Boves Naves]. "El silencio en la literatura." *El silencio: compilación de Carlos Castilla del Pino*, Alianza Editorial, 1992, pp.99-123.

- . *El diálogo: estudio pragmático, lingüístico y literario*. Gredos, 1992.
- Bombal, María Luisa. "El árbol." *María Luisa Bombal: Obras completas Tomo 2*, Lucía Guerra Torres, Zig-Zag, 2014, pp.62-69.
- . "La historia de María Griselda." *María Luisa Bombal: Obras completas Tomo 1*, Lucía Guerra Torres, Zig-Zag, 2014, pp.51-65.
- . "Testimonio autobiográfico." *María Luisa Bombal: Obras completas Tomo 2*, Lucía Guerra Torres, Zig-Zag, 2014, pp.5-16.
- Borinsky, Alicia. "Tentadoras, indiferentes, apáticas: mujeres y cuerpos." *Narrativa femenina en América Latina: Prácticas y perspectivas teóricas*, Sara Castro-Klarén, Iberoamericana, Vernuert, 2003, pp.185-195.
- Borges, Jorge Luis. "La amortajada." *Sur*, vol.8, num. 7, 1938, pp.80-81.
- . "Palabras preliminares de Jorge Luis Borges." *María Luisa Bombal: Obras completas*, tomo 1, Lucía Guerra Torres, Zig-Zag, 2014, p.26.
- Burke, Peter. *Hablar y callar: Funciones sociales del lenguaje a través de la historia*. traducido por Albert L. Bixio, Gedisa, 2001.
- Camargo Fernández, Laura y Beatriz Méndez Guerrero. "La pragmática del silencio en la conversación en español. Propuesta taxonómica a partir de conversaciones coloquiales." *Sintagma* 26, 2014, pp.103-18
- Campano Núñez, María Isidora. "La dualidad determinante en 'La historia de María Griselda', de María Luisa Bombal." *Revista de Humanidades*, núm.7, 2000, pp.105-112.
- Castilla del Pino, Carlos. *La incomunicación*. 12ª ed., Península, 1990.
- Chang-Rodríguez, Raquel y Malva E. Filer. *Voces de Hispanoamérica: Antología literaria*. 5ª ed., Cengage, 2019.

- Chirinos, Eduardo. *La morada del silencio*. Fondo de Cultura Económica, 1998.
- Cixous, Hélène. *La risa de la Madusa: Ensayos sobre la escritura*. Traducción revisada por Myriam Díaz-Diocaretz, Antropos, 1995.
- Clark, Zoila Yovanna. "Eco-femenismo en la narrativa de María Luisa Bombal." *Delaware Review of Latin American Studies*, vol.9, núm.1, jul.2008, <https://www1.udel.edu/LAS/Vol9-1Clark.html>.
- Colodro, Max. *El silencio en la palabra: Aproximaciones a lo innombrable*. Editorial Cuarto Propio, 2004.
- Courtine, Jean-Jacques y Claudine Haroche. Presentación. *El arte de callar*, Abate Dinouart, traducido por Mauro Armiño, 10ª ed., Sirouela, 2015.
- "'El árbol' de María Luisa Bombal en TVN." *La Tercera*, 11 de mayo de 1980, p.71, Archivo de Referencias Críticas, Disponible en Biblioteca Nacional Digital de Chile <https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-217148.html>
- Fox, Arturo A. *Latinoamérica: presente y pasado*. 4ª ed., Pearson, 2011.
- Galgani, Jaime Alberto. "La Colonia Tolstoyana: Síntesis de las tendencias artísticas de inicios del siglo XX." *Acta Literaria*, núm.32, 2006, pp.55-69.
- Gili Gal, Edgar. "La regla del silencio y la escucha en la filosofía antigua: una lectura desde Michel Foucault", *Revista de Filosofía*, núm.49 (2), 2024, pp. 443-62.
- Gligo, Agata. *María Luisa*. 2ª ed., Editorial Andrés Bello, 1985.

- Goic, Cedomil. "Temas y problemas de la literatura contemporánea." *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana: 3 Época contemporánea*, Crítica, 1988, pp.23-50.
- Guerra Torres, Lucía, compiladora. *María Luisa Bombal: Obras completas Tomo 1*. Zig-Zag, 2014.
- . Introducción. *María Luisa Bombal: Obras completas Tomo 1*, Lucía Guerra Torres, Zig-Zag, 2014, pp.5-25.
- . *Mujer, cuerpo y escritura en la narrativa de María Luisa Bombal*. Ediciones Universidad Católica Chile, 2ª ed., 2012.
- Harper, Douglas. "Etymology of Griselda." Online Etymology Dictionary, <http://www.etymonline.com/word/Griselda>, consultado el 20 de enero de 2025.
- Huidobro, Vicente. *Obras completas*. Tomo 1, Editorial Andrés Bello, 1976.
- Jaramillo, Anna, y Mara Espasande, editoras. *Atlas histórico de América y el Caribe: aportes para la descolonización pedagógica y cultural: de la Revolución Mexicana a nuestros días*. Tomo 2, Ediciones UNLa, 2016.
- . *Atlas histórico de América y el Caribe: aportes para la descolonización pedagógica y cultural: de los orígenes a la formación de los estados oligárquicos*. Tomo 1, Ediciones UNLa, 2016.
- Llurba, Ana María. "El mundo mágico de María Luisa Bombal." *Gamma*, vol.14, núm.36, nov.2002, pp.6-13. *Hispadoc estudio del español*, <https://hispadoc.es/servlet/articulo?codigo=6084284>. PDF descargado.
- Lozano Torres, Eduardo. *Diccionario de mitología griega y romana*. Intermedio, 2013.

- Lucena, Manuel. "El largo camino hacia la democracia y la economía de mercado (1973-2005)." *Atlas histórico de Latinoamérica: Desde la prehistoria hasta el siglo XXI*, Editorial Síntesis, 2005, pp.221-52.
- Malamud, Carlos. *Historia de América*. 2ª ed., Alianza Editorial, 2020.
- Nietzsche, Friedrich. *Humano, demasiado humano: Un libro para espíritus libres*. vol. II, traducido por Alfredo Brotons Muñoz, Akal, 2007.
- . *Humano, demasiado humano: Un libro para espíritus libres*. vol. II, traducido por Alfredo Brotons Muñoz, Akal, 2007.
- Ortega Rion, Isabela. "Medusa, el silencio del monstruo." *Aurora*, núm.18, 2017, pp.96-106
- Ortega y Gasset, José. *El Tema De Nuestro Tiempo*. Espasa, 2010.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana: 3. Postmodernismo, Vanguardia, Regionalismo*. Alianza, 2001.
- Peláez Ruiz-Fornells, Alejandro. "Algunas conjeturas." *Pensar como un economista: homenaje al profesor Andrés Fernández Díaz*, vol. 1, Delta, 2009, pp.161-72.
- Peña Muñoz, Manuel. "María Luisa Bombal: tres cartas inéditas, un prólogo y un posavasos." *Herencia: Estudios literarios, lingüísticos y creaciones artísticas*, vol.2, núm.2, 2010, pp.21-34.
- Pérez Parejo, Ramón. "Qué es silencio y qué no es silencio. Claves de una poética." *Poesía y silencio: Paradigmas hispánicos del siglo XX y XXI*, Christina Johanna Bischoff, Annegret Thiem (eds.), Lit Verlag, 2013, pp. 25-40.

- Rall, Dietrich. "Funciones del silencio." *Estudios de Lingüística Aplicada*,
núm.15/16, 1992, pp.172-181,
DOI: <https://doi.org/10.22201/enallt.01852647p.1992.15.212>.
- Ramírez Rave, Juan Manuel. "Hacia una retórica y una poética del silencio."
Revista CS, núm.20, 2016, pp.143-174,
DOI:<http://dx.doi.org/10.18046/recs.i20.2052>.
- Ross, Alex. *El ruido eterno: escuchar al siglo XX a través de su música*.
traducido por Luis Gago, 22ª ed., Seix Barral, 2021.
- Selden, Raman, et al. *La teoría literaria contemporánea*. 3ª ed. actualizada,
traducido por Blanca Ribera de Madariaga, Ariel, 2001.
- Sontag, Susan. *Estilos radicales*. traducido por Eduardo Goligorsky, Suma de
Letras, 2002.
- Steiner, George. *Lenguaje y silencio: Ensayos sobre la literatura, el lenguaje y
lo inhumano*. Gedisa. 2003
- "TVN (2002): El show de los libros - «La amortajada» (María Luisa Bombal)."
YouTube, subido por Capturas de la TV chilena de Shooting Star Max,
9 de mayo de 2023, https://www.youtube.com/watch?v=AuiPxaxTW_s.
- Urpí, Montse. *Aprender comunicación no verbal: La elocuencia del silencio*. 4ª
ed., Ediciones Paidós Ibérica SA, 2010.
- Valente, Ignacio. "María Luisa Bombal: La historia de María Griselda." *El
Mercurio*, 5 de diciembre, p.3, 1976, *Biblioteca Nacional Digital de Chile*,
[https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-
217964.html](https://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-217964.html).
- Vial, Sara. "María Luisa Bombal: solo quise llegar al corazón de todos." *La
Patria*, 21 de abril de 1974, pp.6-7.

Gómez Beltrán, Iván. "Marina Abramović en "The Artist Is Present" (2010): cuerpo, consciencia y performance como agentes para la crítica cultural." *Calle 14*, vol.13, núm.24, julio de 2018, pp.376-89, doi:10.14483/21450706.13532.