

# Recuperar la madre literaria: María Luisa Bombal guionista de cine clásico argentino

*Recovering the literary mother: María Luisa Bombal scriptwriter of classic Argentine cinema*

**María Gabriela Aimaretti**

Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina

m.aimaretti@gmail.com

<https://orcid.org/0000-0002-5586-5269>

## Resumen

Este trabajo se centra en la película *La casa del recuerdo* (Luis Saslavsky, 1940) para examinar la participación creativa de la escritora chilena María Luisa Bombal. Articulando los estudios de género y las epistemologías situadas, desde el enfoque de la historia cultural el texto identifica, estudia y explica contextualizadamente la intervención de quien fue convocada para escribir el libro original y el guion de la cinta, elemento que, aunque vuelve al caso de análisis una excepcional *rara avis* dentro del período clásico-industrial argentino, no ha tenido fortuna crítica. Así como el film pone en escena y pondera el legado y la filiación maternas, examinar la gestación material de esta producción comercial de Argentina Sono Film, protagonizada por Libertad Lamarque y Elsa O'Connor, ofrecerá una nueva luz respecto de la contribución de su *madre literaria*, cuestionando la desatención analítica que, hasta ahora, la historiografía del cine ha tenido con Bombal.

**Palabras clave:** Cine clásico argentino, María Luisa Bombal, mujeres guionistas, historia.

## Abstract

This work focuses on the film *La casa del recuerdo* (Luis Saslavsky, 1940) to examine the creative participation of the Chilean writer María Luisa Bombal. Articulating gender studies and situated epistemologies, from the perspective of cultural history the text identifies, studies and explains contextually the intervention of the person who was summoned to write the original book and the script of the film, an element that, although it returns an exceptional case within the Argentine classical-industrial period, has not had critical fortune. Just as the film stages and ponders the maternal legacy and filiation, examining the material gestation of this commercial production from Argentina Sono Film, starring Libertad Lamarque and Elsa O'Connor, will offer new light regarding the contribution of his literary mother, questioning the analytical neglect that, until now, film historiography has had with Bombal.

**Keywords:** Argentine classic cinema, María Luisa Bombal, women screenwriters, history.

## 1. Introducción

¿De qué maneras interrogamos las omisiones, distorsiones, desmesuras y recortes de los relatos hegemónicos de historia del cine en América Latina? En diálogo con los debates del presente sobre equidad de género y lucha contra la discriminación: ¿qué propuestas de análisis podemos generar hacia una historia de las imágenes en movimiento que reivindique sujetos, grupalidades y genealogías invisibilizadas, sin dejar de considerar las dinámicas de poder, los privilegios y las condiciones materiales que hacen posibles ciertas trayectorias mientras obstaculizan otras? Hasta hace unos años, las historias del cine y del audiovisual —en sintonía con las historias del arte— tenían un acento esteticista y/o semiótico, autorista y androcéntrico —se priorizan las películas como emanaciones originales de un individuo (varón), cuya creatividad es rectora—. Sin embargo, la historia cultural y, fundamentalmente, los estudios de género, la historia de las mujeres y los movimientos feministas, han conseguido discutir enfoques y vectores de análisis, poniendo en primer plano los procesos de trabajo, la dimensión colectiva, institucional y multicausal de todo proyecto fílmico y la trayectoria persistente, aunque interrumpida, de las mujeres asumiendo responsabilidades más allá y más acá de la interpretación.

En la última década, el campo de los estudios sobre cine argentino y latinoamericano ha visto enriquecer sus debates historiográficos al recuperar y documentar experiencias profesionales hechas por mujeres en el período silente (Mafud, 2021, 2022), durante la fase de intervención política entre las décadas de los sesenta y setenta (Seguí, 2018; Tedesco, 2019), así como también en la contemporaneidad tras los retornos democráticos (Aimaretti, 2020; Bettendorf & Pérez Rial, 2014; Eseverri & Martín Peña, 2013; Holanda & Tedesco, 2017; Kratje & Visconti, 2020; Ramírez Soto & Donoso Pinto, 2017). Los períodos clásico-industrial y moderno, en tanto, aún esperan mayor atención analítica desde un enfoque de género.

Este texto abona a esa línea de indagación y sus zonas de vacancia, y se centra en la película *La casa del recuerdo* (Luis Saslavsky, 1940). Así como su relato pone en escena y pondera el legado y la filiación maternas, examinando la gestación de

la cinta es posible iluminar la contribución hasta ahora invisibilizada por parte de la historiografía de su *madre literaria*: la escritora chilena María Luisa Bombal. El artículo se inspira en críticas feministas a las historias del arte que han cuestionado la universalización de la masculinidad como marcador hegemónico del pensamiento, y propone un ejercicio de lectura a contrapelo, una contestación al corpus de conocimientos androcéntrico de la historia del cine argentino del período clásico, centrándose en una película habitualmente excluida del canon y rescatando el marginalizado/silenciado aporte de Bombal al proyecto.

De cara a ese objetivo general, seguimos a Rosi Braidotti (2004) haciendo del género una herramienta para

(...) recusar la tendencia universalista del lenguaje crítico, de los sistemas de conocimiento y del discurso científico en general (...) [que combina] el punto de vista masculino con el punto de vista general, «humano», y de ese modo confinar lo femenino a la posición estructural de lo «otro» (p. 134).

Asimismo, retomamos el aporte de Nelly Richard (2002), para quien el género es una perspectiva desestabilizadora, un *operador estratégico* de intervención política, discursiva y epistémica: más aún, el género es un *prisma* para pensar el poder, puesto que interroga las lógicas de subordinación, los agenciamientos y las identificaciones. Justamente, la atención a las asimetrías ayuda a alumbrar, al margen del conocimiento/historia oficial, otros saberes, corporalidades y trayectorias, como la de María Luisa Bombal: una trayectoria situada e incardinada, atravesada por condicionamientos y posibilidades que nos proponemos reconstruir y explorar. Y es que, en definitiva, resulta clave no solo preguntarnos y cuestionar narrativas historiográficas que han subsumido a una sombra o no han recuperado suficientemente a mujeres como ella, sino conocer su recorrido como artistas y aprehender su posicionamiento en instituciones y contextos. Precisamente, para problematizar los enfoques de los relatos históricos y sus criterios de organización, pero también el gesto epidérmico de incorporación aditiva a un canon masculino, consideramos que

La intersección entre historia del arte y crítica feminista permite cuestionar el silencio historiográfico

en torno a las mujeres creadoras. La investigación rigurosa sobre obras y archivos pone de relieve los modos en que las mujeres han intervenido en la escena cultural y fortalece su reconocimiento como productoras (...) [e implica] proponer modos de acercamiento crítico a objetos culturales desplazados de la memoria (Gluzman, 2021, p. 10).

En lo que sigue, se identifica, contextualiza y explica la intervención creativa de Bombal en la película citada. Primeramente, consideraremos el modo en que se construyó una afinidad de trabajo entre guionista y director, para luego pensar su caso en la industria argentina. Seguidamente, analizaremos su aporte literario al proyecto para, por último, examinar los discursos que la prensa dedicó a su labor: esto es, el diálogo, más o menos fluido o fallido, que la escritora tuvo con los hombres dedicados a la crítica de cine. Amén del diálogo con los estudios bombalianos (Guerra, 1993; Areco & Lizama, 2015), nuestro abordaje combina los estudios de género y las epistemologías situadas (Haraway, 1995; Mayo, 2003; Pollok, 2013; Nochlin, 2020), con el enfoque de la historia cultural (Burke 1996, 2006) y del cine. Para el análisis se utiliza material documental del período, a partir de la pesquisa de archivos hemerográficos.<sup>1</sup>

## 2. El encuentro de dos miradas

Según Domingo Di Núbila (1998), al leer la crítica que Bombal escribiera sobre *Puerta cerrada* (Luis Saslavsky, 1939) para la revista *Sur*, Saslavsky encontró el eco sensible que anhelaba: es decir, una mirada afín a su propuesta estética, un “alma gemela” (p. 284). Esa impresión se habría confirmado con la aproximación a una novela de la chilena quien, ya en contacto con el cineasta, le habría contado la historia de lo que posteriormente sería *La casa...*: “Saslavsky vio una película para Libertad Lamarque y puso a la estrella al servicio total de la escritora”. Sin embargo, los hechos no habrían sido como aquella primera historia del cine argentino apuntó, sino bastante más complejos.

Formada en Francia y residente en Argentina desde 1933, fue a través de su amistad con el funcionario consular chileno y poeta, Pablo Neruda, que

Bombal se introdujo y formó parte de los círculos literarios y artísticos de la entonces modernísima Buenos Aires. Lejos del feminismo, el realismo socialista o el naturalismo criollista y más cerca de la literatura fantástica y la prosa poética, fue en Argentina donde la chilena —que aún no cumplía los 30 años— publicó sus novelas *La última niebla* (1934) por el sello Colombo dirigido por Oliverio Girondo, y *La amortajada* (1938) por Editorial Sur, dirigida por Victoria Ocampo. Ambas obras tuvieron muy buena repercusión. Con ese *background* y trama de relaciones —entre las que se destaca su amistad con Jorge Luis Borges, con quien solía frecuentar el cinematógrafo—, no fue extraño que Ocampo le pidiera una crítica para su revista. Considerando el perfil cosmopolita, intelectual y vanguardista de la publicación, lo que sí fue llamativo fue que, siendo un melodrama nacional y con cancionista de tangos, la reseña fuera, en vez de satírica, muy positiva tanto en la valoración de la actriz —a quien en *Sur* denostaban por cursi—, el producto criollo —por lo general, estigmatizado o invisibilizado en la revista—, la matriz genérica utilizada —el melodrama, que se hallaba muy lejos del paradigma moderno que ponderaba la línea editorial—, y el director.

A partir de un parafraseo a Borges en el que reclamaba “Saber entrar en el juego [de la ficción]”, Bombal abogaba por una lectura pertinente del melodrama y de la película, tomando como base de juicio los elementos que le son constitutivos, sus convenciones y procedimientos. Si ponderaba el trabajo de Saslavsky, era porque había sabido tomarse en serio el código genérico, dando lugar a un producto coherente y sólido en su planteamiento estético-dramático. Bombal (2021) evocó al respecto: “A raíz de esa crítica hubo conmoción y se vendieron todos los ejemplares de *Sur*. Salir en esa revista de intelectuales era muy importante para el cine nacional. Entonces, vino el director Luis Saslavsky a pedirme que el próximo guion lo hiciera yo. El grupo de *Sur* me criticó mucho por haber aceptado, *pero a mí siempre me ha gustado la parte romántica del melodrama*” (p. 283)<sup>2</sup>. En efecto, director y guionista coincidían en tener una especial sensibilidad para el melodrama y alborotar a su entorno al proceder del modo menos esperable: ella, viniendo del campo literario, de vanguardia y culto, reivindicaba un consumo popular como el cine; y él, trabajando en la industria, lo hacía desde un posicionamiento riguroso y refinado.

La idea inicial fue realizar una adaptación de la novela de Jorge Isaacs *María* (1867), para lo cual el director asesoraba técnicamente a Bombal en una labor a cuatro manos bastante habitual en este período, cuando recién comenzaba a profesionalizarse la tarea del guionista como actividad literaria diferenciada (Rud, 2009). De hecho, para el 1 de noviembre de 1939, la prensa anunció que la “María cinematográfica” sería una superproducción de Argentina Sono Film y que sus escritores se hallaban en plena tarea (Pantalla al día, 1939): “Solo algún detalle legal sobre los derechos de transcripción —que de antemano se cree disipado por estimarse que la obra ha pasado a ser del dominio público— puede entorpecer esta realización, destinada a enfrentar las cámaras pronto” (Adaptase «María», 1939). Sin embargo, el detalle legal arruinó el plan original: los hermanos Mentasti, principales accionistas de la productora, no pudieron hacerse con los derechos de la novela colombiana ya que habían sido cedidos a un estudio norteamericano. La escritora recordó:

Yo me quedé helada hasta que Luis me dijo: «Mire, Bombal, haga su propia María». Y pensé, claro, por qué no, voy a hacer mi historia igual de romántica, de fin de siglo y que pase en la Argentina. Escribí un melodrama también (...) pero más romántico, más cultivado, *aunque me imponían muchas cosas*: que Libertad cantara, por lo menos, tres veces, que siempre tenía que ser buena, porque si no, perdía a su público (...). Mis amigos escritores me aconsejaron que sacara mi nombre de la película, pero Luis Saslavsky rehusó y me hizo participar en todo, ahí conocí a Libertad Lamarque y, cuando terminaron de filmar, me sometieron toda la película para que yo la revisara. Y el cine argentino cambió porque, imitando *La casa del recuerdo*, empezaron a hacer otras películas de fines de siglo (...). *Terminé las historias de tango yo y, si no las terminé enteramente, empezó a nacer toda esa cosa romántica* (Bombal, 2021, pp. 283-284).<sup>3</sup>

Matizando esta autopercepción, habría que señalar que más que la acción de una película o una guionista en particular, los cambios suscitados en el cine argentino a comienzos de la década del cuarenta respondían a un proceso multicausal complejo: la saturación de historias con tangos, la mejora en la calidad visual y dramática de las cintas, la entrada en los sets de nuevas figuras y la relativa atracción de un público de clase media

y burguesa con aspiraciones más cultivadas, fue aquello que movilizó a la industria a recrearse en temas y matrices genéricas. Asimismo, es necesario reconocer que el propio director fue una figura modernizadora y renovadora para la industria local, y sus películas más exitosas fueron aquellas que, dialogando con Hollywood, no dejaron de interpelar cierto *ethos* vernáculo nacionalista (Morales, 2021). Ahora bien: ¿era frecuente, en aquella primera década del cine sonoro, la presencia de mujeres como guionistas, dialoguistas o argumentistas? La respuesta es negativa: de ahí la riqueza y la relevancia historiográfica de examinar en profundidad el contexto y la trama productiva de *La casa del recuerdo*.

### 3. Las escritoras y el cine

Hasta 1943 se cuentan tres tipos de contribuciones en la dimensión literaria de los films hechos por mujeres. Por un lado, las actrices de peso que intervienen en el armado de las historias que protagonizan o que escriben sus desempeños verbales: tal es el caso de Libertad Lamarque en 1936 con *Ayúdame a vivir* (José Agustín Ferreyra) —el argumento es suyo— y Niní Marshall en 1939 con *Cándida* (Luis Bayón Herrera) —trabajando en dupla con Hernán de Castro, componiendo las líneas de un personaje radial que ella misma había creado—. Por otro lado, están aquellas escritoras, dramaturgas o poetisas que, teniendo una carrera más o menos profesional o sostenida en el medio literario y/o periodístico, de modo eventual participan de la industria, como por ejemplo Lola Pita Martínez que en 1939 hizo el guion de *Doce mujeres* (Luis Moglia Barth) y en 1941 el del medimetro *La mujer y la selva* (José Agustín Ferreyra); y Pilar de Lusarreta, quien junto a su esposo Arturo Canelo hicieron los diálogos de *Petróleo* (Arturo S. Mom), estrenada en 1940. Por último, se encuentra ese tipo de contribución más mediatizada como es usar una novela extranjera escrita por una mujer pero adaptada por un realizador local: tal es el caso de *Secuestro internacional*, cuya base es la novela de Eleonor H. Green, que Luis Bayón Herrera dirigió en 1942. Un caso extraño por la ausencia de referencias en historias del cine y documentos del período es el de Elvira C. Quintana, quien en 1939 hizo el libro de *Nativa* (Enrique de Rosas) y

que únicamente se había desempeñado en el medio como actriz de reparto en *Carnaval de antaño* (Manuel Romero, 1940).

Estas pocas experiencias deben ponerse en relación con un contexto de producción intelectual más amplio en el cual las mujeres fueron, progresivamente y no sin paradojas, “ganando terreno” como autoras al calor de movimientos de modernización cultural, discursos sufragistas y antibelicistas. Recuperando a Francine Masiello y analizando de modo panorámico la dramaturgia femenina de las décadas de 1920 y 1930 en Buenos Aires, María André (2010) señala la existencia de una literatura que desafiaba la condición de otredad y los roles tradicionales ligados a la mujer. Es decir, un corpus que problematizó la domesticidad obligatoria, las prácticas y discursos institucionales y las segregaciones, cuyo:

«[...] objetivo entonces, era el de producir un sujeto femenino autónomo, uno que escapara de los efectos represivos del discurso nacionalista, y uno en el cual la mujer resistiera su condición de objeto de la retórica abstracta masculina» (Masiello, 1990) [...] La discriminación de la mujer intelectual se ve representada mediante personajes rebeldes, exiliados o desposeídos, quienes al resistir las ataduras y limitaciones familiares y sociales entran en conflicto con las normas de comportamiento y lineamientos patriarcales (2010, pp. 15-17).

Según André (2010), en muchas de estas obras, y eso es extensivo al guion de *La casa del recuerdo*, el sistema de personajes se organizaba de forma binaria en dos tipos de mujer que visibilizaban distintos modos de reproducción de la opresión. Mientras que las protagonistas eran intelectuales, rebeldes e independientes y podían contar con un pasado cuestionable<sup>4</sup>; las antagonistas obedecían al paradigma de feminidad convencional, sumisa y dependiente, que utiliza su inteligencia para conseguir un matrimonio beneficioso y seguro<sup>5</sup>. En ambos casos, por rechazo o conformidad, se sufrían las consecuencias de los preceptos patriarcales: “El suicidio o el final trágico se presentan como alternativas para reflejar tanto los eventos e implicancias psicológicas de la marginalización femenina al ámbito doméstico, como las consecuencias de no adherirse al legado patriarcal” (p. 18). Entre la transgresión y la claudicación al orden patriarcal, tanto Gligo (1985) como Guerra

(2015, 2021), entre otros especialistas bombalianos, han problematizado la ambigüedad estético-política de Bombal, tanto en sus obras como en su discurso público, respecto de la posición social de las mujeres.

Tomando en cuenta este contexto de producción literaria, hay que señalar que, a diferencia de sus compañeras guionistas más arriba nombradas, el aporte de la chilena se dio en el marco de factura de una gran producción audiovisual: en un estudio poderoso, con la máxima estrella femenina del momento, Libertad Lamarque, con un equipo experto y un realizador exigente. Tampoco hay indicios de que aquellas autoras hayan tenido ascendencia sobre el material, ni el intercambio fluido y “entre iguales” que parece haber habido entre Bombal y Saslavsky, quien insistió en que la idea y el clima del film le pertenecían a la escritora (Saslavsky en Russo e Insaurralde, 2013, p. 268). En efecto, la intensidad dramática del largometraje parece haberse logrado gracias a ese juego de espejos y potenciamientos mutuos entre creadores de personalidad singular, pero conectados por el melodrama, género que disfrutaban y cuyos procedimientos conocían bien.<sup>6</sup>

Explicando qué elementos en su juventud la movilizaban a escribir, Bombal destacó: “[...] A mí me interesaban las cosas personales, pasionales [...] tenía pasión [...] por lo íntimo, por el corazón, por la naturaleza y por el misterio” (2021, pp. 287). En efecto, se ha propuesto analizar esta inclinación de Bombal desde una perspectiva que sepa advertir “[...] [su] trato gozoso con las ideas recibidas del horizonte cultural burgués [...]”, así como también interrogarse: ¿resultaría admisible hablar en su caso de un melodrama desenfadado o más bien lo que aquí se evidencia es una aproximación pasional a unos códigos —los de la burguesía europea— que se sentían como maternos y que por lo tanto permitían expresar con mayor propiedad ciertos sentimientos [...]?” (Manzi, 2015, pp. 202-207). Vale la pena recuperar cómo, a pocos días del estreno, Saslavsky se refirió al trabajo con la chilena:

En esta oportunidad llevo la doble ventaja de una gran intérprete y un libro de fuerte personalidad poética [...] María Luisa Bombal, extraordinaria escritora, [...] ha hecho llegar a mis manos parte de esa atmósfera maravillosa que envuelve a su obra maestra “La amortajada”. Sus elementos favori-



tos: el recuerdo, la lluvia, el amor desencontrado y la muerte, están en las páginas de "La casa del recuerdo". Toda mi lucha de director ha sido la de poder traducir en imágenes esa poesía (...) (Saslavsky en Opina Luis Saslavsky, 1940).

Finalmente, si ninguna de las guionistas nombradas anteriormente desarrolló una carrera en el medio cinematográfico local y/o internacional, distinto fue el caso de Bombal. Hacia 1941 la escritora regresó a Chile y, un año después, viajó a Estados Unidos donde trabajó para la embajada chilena en el examen de doblaje de películas norteamericanas para exportar a su país. Luego, en el ámbito de la publicidad y también en cine, trabajó haciendo doblajes, traducciones e, incluso, algunos guiones (Gligo, 1985).<sup>7</sup> Tras dialogar Bombal con la editorial Farrar Straus & Giroux, ésta se interesó en publicar en inglés *La última niebla*, pero con la condición de que fuera una versión extendida (Guerra, 2013). Así fue como en 1947 Bombal escribió *House of Mist* que, si bien tiene su base en aquella novela y desarrolla un tema en común, es otra distinta de cara al mercado norteamericano: "(...) *House of Mist* fue traducida al francés, al sueco, al portugués y al japonés. Además, Paramount Pictures compró los derechos por 125.000 dólares –una verdadera fortuna para la época– con el objetivo de hacer una película que hasta hoy no se ha realizado" (Guerra, 2013, p. 416).

Añadamos un dato respecto del vínculo establecido por la chilena con el cine, que permite seguir iluminando aspectos de su trayectoria profesional hasta ahora no considerados por las historias canónicas. Según una entrevista a John Huston, varias de las traducciones al español de sus películas fueron realizadas o corregidas por Bombal durante la década de 1940 y él habría tenido intenciones de dirigir *House of Mist*. Detengámonos en la semblanza del ámbito de trabajo y el perfil respetado y generoso de Bombal mientras participó de la industria en Estados Unidos:

En esa época llegaron muchos escritores extranjeros a trabajar en los estudios, por la demanda del cine para el público que hablaba en otros idiomas; creando una necesidad enorme de contar con buenos traductores, que además tenían que ser creativos, y ella se ubicó de inmediato. Todos la tratamos (...) Se decía que ella era la pionera en una nueva forma de narrar que mezclaba lo onírico con la rea-

lidad (...) tenía su oficina en el área de los escritores, en Paramount, que para todos era una zona sagrada (...). María Luisa, que comenzaba a entrar en la madurez de su vida, y era muy inteligente, tenía especial éxito entre los escritores jóvenes que rondaban los estudios, intentando encontrar una plaza, los que sólo podían entrar al área si iban a visitar a alguien específico, y sabían que ella siempre los recibía (Huston en Verdugo, 2021, pp. 132-133).

Ahora bien, si volvemos la mirada hacia finales de 1939 cuando se elabora el guion, y consideramos que el propósito inicial del proyecto era la adaptación de la novela colombiana, cabría preguntarse: ¿qué especificidades se encuentran en la historia de *La casa del recuerdo* y es posible inferir que vienen de la pluma bombaliana?

#### 4. Bombal al cine

Si tanto en *María* como en *La casa del recuerdo*, el romanticismo exacerbado y la descripción de atmósferas e intensidades dramáticas son semejantes, hay que advertir que la segunda se atreve a plantear un tema-personaje que no se encuentra en la obra de Isaacs y que, conectando mejor con el corpus que Bombal venía construyendo a lo largo de la década del treinta, aporta de un modo poco convencional a enriquecer el universo maternal del cine industrial argentino.<sup>8</sup>

Se trata de la existencia y gravitación capital de la madre de la protagonista a lo largo de toda la historia: si en la ficción escrita, quien hace memoria y ordena el pasado es el varón narrador, en la cinta es Rita quien desata y motoriza el flashback que, en términos de relato, constituye la película en sí. Pianista y amante de Germán Baztarrica, ella es un personaje único de la obra cinematográfica pues en la novela la protagonista es huérfana pero hija legítima, a diferencia de Silvia (Lamarque) que es fruto de una relación extramatrimonial. Asimismo, también es un personaje singular para la, entonces, breve historia del cine local: una madre compleja, con una prehistoria en tanto que mujer deseante y, a la vez, dedicada y amorosa con su hija; una mujer moderna y sin prejuicios, mas también culta y refinada, con capacidad para decidir por sí misma, protegerse y proteger a Silvia, sin infantilizarla.

Pero, además, Rita es la primera madre que ve enloquecer y termina enterrando a su virtuosa descendiente: un papel de carácter y dramatismo que dialoga estrechamente con Mercedes, otra madre que encarnara O'Connor apenas dos años antes en *La que no perdonó* (José Agustín Ferreyra) donde la hija se suicida, y que preanuncia, en su intensidad, a Carola, la madre que interpretará en su siguiente película para Sono Film, también en 1940, *Dama de compañía* de Alberto de Zavalía, en la que madre e hija compiten por el mismo amor masculino.

Hay una segunda particularidad que se juega, como osadía, en el marco de la industria: y es que Bombal se arriesga a hacer morir, en plena juventud, a la estrella del momento. Aquí Lamarque no interpone su cuerpo de heroína adulta como sacrificio en pos de un amado —tal como hizo en *Puerta cerrada* y volverá a hacer en *El fin de la noche* (Alberto de Zavalía, 1944)—, sino que, encarnando a una jovencita, se desquicia, alucina y vive espiraladas situaciones de confusión mental y anímica, debido a una “lesión cerebral”: algo que no había hecho, ni volvería a hacer en Argentina. Cabe recordar que uno de los rasgos del universo bombaliano es la indeterminación, confusión y porosidad entre el mundo de la vigilia y el sueño, la realidad y la fantasía: sus heroínas habitan ambiguos y complejos umbrales en los que los sentidos se agudizan, tal como le sucede a Silvia en el film. Notemos que, si en la novela María hereda de su madre el mal de la epilepsia nerviosa, en la película es el padre el que transmite el legado de la locura. Sin embargo, en ambos textos —literario y fílmico— la pasión amorosa acrecienta los síntomas del mal congénito y termina por conducir a las muchachas a la muerte. No obstante, solo en la película la protagonista fallece en brazos de la madre y habiendo resuelto activamente, y con la insustituible ayuda de Rita, varios conflictos. Mientras que en la novela María se abandona al no poder resistir la lejanía de Efraín, en la cinta Silvia se sirve de su energía vital. Añadamos que en esta película Lamarque vive una experiencia especial en materia interpretativa: es la única vez que en el cine local personifica a “la hija de su madre”.

En suma, la historia de Bombal ofrece dos subjetividades cuyos rasgos, en el marco de una industria floreciente, resultan originales, como es original la relación que entablan, llena de matices y claroscuros, adulta y entrañable a la vez —algo infrecuente

en aquellos primeros años del cine sonoro, donde el desarrollo dramático de los personajes era, generalmente, más esquemático—. Subjetividades que fueron interpretadas por actrices sobresalientes quienes sostuvieron la tensión dramática y expresiva del film —los varones cumplen un papel subsidiario y acobardado—.<sup>9</sup> En efecto, proponemos leer esta contribución de la escritora chilena al cine local en línea con la propuesta de Masiello (1985) tanto para la novela de vanguardia escrita por mujeres en el mismo período, como para la poética de Bombal en particular, cuya innovación estaría dada en transgredir ciertas estructuras y marcos de referencia tradicionales:

(...) cuestionar las bases del logos dominante, indagando la validez de los discursos heredados y la lógica del mundo masculino (...) la genealogía como índice de la identidad personal; con ello se repudia la figura paternal como eje de los procesos de significación social (...) con el desafío de los orígenes familiares, también surgen nuevos nexos entre los personajes; mediante este proceso se destacan las relaciones laterales -las amistades entre mujeres u otros sustitutos de la familia- (...) (p. 808).

Si, como señala Masiello, a través de la familia se aprehende el valor de la autoridad masculina, la obediencia y el respeto por la propiedad, si ella es la base segura de la propia raíz, de modo tal que la historia personal entronca, por su mediación, con la de la Nación; ciertas escrituras femeninas del período, como la de Bombal, desatienden la genealogía vertical del *pater familias* y se focalizan en “el malestar de la hija”. Desde ahí cuestionan tanto las lógicas de obligatoriedad reproductiva y el hogar, en tanto símbolo de encierro, mientras desplazan al padre como eje motivador de la narrativa (Masiello, 1985, pp. 812-813). Recordemos que, frente a la tradicional casa de los Guerrero, se yergue, insumisa, otro modelo de familia de madre e hija. Sin embargo, mientras en su corpus literario Masiello advierte el descentramiento del amor heterosexual como núcleo de atención de las heroínas, en el film observamos una basculación, pues la intriga romántico-sentimental —no se olvide la inspiración y referencia de la novela decimonónica— no queda desdibujada en la historia de Silvia, aunque tampoco deja de ser central su intriga genealógico-identitaria, en la cual la madre cumple un papel clave. Por ende, si en el personaje de Lamarque, Bombal recupera la herencia de la

tradición, le hace honor al patrimonio poético de Isaacs y da continuidad al imaginario heterosexual patriarcal; en el personaje maternal de Rita prevalece la invención femenina de un nuevo legado relacionado con la autonomía de las mujeres. Así:

La heroína romántica es el antecedente de los personajes femeninos del folletín o melodrama sentimental, cuyo discurso es incorporado por María Luisa en la mayoría de sus textos (...). Bombal inserta en estas imágenes fisuras y brechas que indican que estas y sus discursos correspondientes resultan insuficientes para representar la problemática de la mujer (...). Modificando la figura de la heroína romántica, María Luisa Bombal entreteje en el modelo sentimental del amor y su espacio metonímico del corazón, el Deseo, como impulso que transgrede las imposiciones del sistema patriarcal (Guerra, 2021, pp. 29, 35).

## 5. Mujer de letras, entre letras de hombres

Con buena afluencia de público, el 20 de marzo de 1940 la película de Saslavsky-Bombal tuvo su estreno en Buenos Aires, en el cine Monumental. Mientras en los diarios de gran tirada como *La Prensa* o *La razón* recibió una recepción cálida y laudatoria, en algunas revistas del espectáculo resultó refractaria. En *Cine Argentino* se publicaron dos reseñas muy negativas que parecen no haber entendido/entrado en “el juego del melodrama”, para recuperar la expresión de Borges-Bombal. En la primera, sin firma, se lee:

(...) los autores del libro han olvidado hasta los más primarios principios de esta clase de creaciones, y con un impudor a prueba de bomba se dieron a la tarea de rebuscar y pescar cuanto detalle cursi, ñoño y sentimentaloides infectó las novelas por entregas, para ordenarlos y colocarlos prietamente dentro de la trama con el intencionado propósito de hacer llorar, gemir, sollozar, y desesperar a cierta clase de público que ellos y la empresa creen conocer bien (“La casa del recuerdo” es un melodramón, 1940, p. 23).

Paternalista —o, desde lo que hoy denominamos mansplaining—, en la segunda reseña Julián Centeya (1940) aconseja a Lamarque que consulte a otro antes de aceptar papeles como éste: “[...] es

bueno tener una guía...y no te embarqués en eso vos que tenés un destino que cumplir y millones de hinchas que la sufren por vos” (p. 59). Intensificando la descalificación se dirige así a Bombal, la autora del merengue:

Señora..., francamente, (...) me doy cuenta que la trabajaron de escamoteo. Esto que sirvió Saslaski (sic) no debe ser lo que usted sacó de su cabeza y le dio forma con la pluma (...) la acompañó en el sentimiento (...). Yo que la conozco de las reuniones fenómenos de la casa de la gran poetisa Norah Lang (sic), sé que su bocha le da pa’ mucho más que pa’ escribir un silvestre melodrama (...).

Otras críticas que detectaron y leyeron con mayor complejidad la “filiación materna” de la cinta —esto es: el aporte literario-creativo de Bombal— vinieron de los conocidos periodistas Raimundo Calcagno, Calki (1940) y Rolando Fustiñana, Roland, quien expuso la trama intertextual que sostenía el guion:

(...) [en el asunto del film] desarrollado en trazos angustiosos de tintas recargadas, asoma el folletín pasatista. Y el nombre de su autora, María Luisa Bombal, se hallaría incómodo lejos del estante literario reservado a los Dumas, Wast, Isaacs o Barclays. (...) [también] asoma (...) una reminiscencia romántica de Margarita Gauthier. Y en la morbosa exaltación de la muerte a plazo más o menos fijo (...) nos parece, sin insinuar siquiera la palabra “imitación”, hallar un tibio eco, magníficamente plasmado, de “La amarga victoria” y “Cumbres borrascosas” (1940).

Amén de esta recepción irregular y la reiteración de reproches al melodrama, si bien a la cinta no le fue mal, los resultados distaron de ser los esperados en términos de taquilla. No obstante, ni Bombal, ni Lamarque, ni Saslavsky, renegaron de su trabajo y siempre recordaron con aprecio esta producción. En contraste, salvando pocas excepciones y aún así parciales —ya sea que se centren en su dimensión temático-narrativa como ejemplificación del modelo melodramático (Manetti, 2000) o, bien, que se aborde lateralmente la experiencia de Bombal como guionista para examinar la influencia del giro pictórico y la cultura visual cinematográfica en sus dos novelas (Bongers, 2011)—, la película permaneció olvidada para la historiografía pese a ser un caso interesante tanto en términos de elaboración visual, como material.



## 6. Conclusión

A pesar de las escasas oportunidades brindadas a las mujeres creativas en el campo de producción fílmica y el recelo a que ocupasen posiciones que fueran más allá de la interpretación o el maquillaje, algunas pudieron, aunque de modo fugaz o intermitente, intervenir desde la escritura ya en la primera década del cine sonoro. Pese al silencio de la historiografía, lo cierto es que la trayectoria en cine de Bombal fue mucho más allá que la crítica publicada en *Sur* a *Puerta cerrada*: en efecto, eso que fue apenas su punto de partida es lo único que hasta ahora se señalaba en las historias del cine respecto de su recorrido (cuando se indicaba algo), marginando su contribución estética y labor conjunta con Saslavsky.

Problematizando esa inercia analítica y la tónica androcéntrica dominante hasta hace pocos años en la historiografía del cine argentino, revisamos el escenario de inserción de la escritora chilena, enfocándonos en su voz y perspectiva: en vez de recuperar (nuevamente) un texto que pondera a un director y contribuye a posicionarlo como autor, partimos de aquella crítica como un punto de encuentro entre dos miradas y sensibilidades que se reconocían como semejantes para, desde ahí, pensar el devenir creativo posterior que tuvo Bombal en una micro historia atenta a las paradojas y potencias de su escritura, desde una óptica situada. Así, logramos reinsertar su nombre en la historia del film, ponderando su aporte creativo y sensible; pero además, propusimos una lectura que repuso a su trayectoria intelectual el pasaje por el ámbito cinematográfico argentino, conectando su desempeño en la industria con sus intereses y corpus literario, constelación hasta ahora soslayada por la crítica literaria.

## Referencias

- Adáptase «María», de Isaacs, para una película con Libertad Lamarque (1939, 1 de noviembre). [Recorte de un periódico no identificado, Argentina] Archivo Biblioteca ENERC-INCAA, Buenos Aires, Argentina.
- Aimaretti, M. (2020). *Video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*. Milena Caserola.
- Aimaretti, M. (2023). Contar [cantar] con la madre: herencias femeninas: Un análisis sobre *La casa del recuerdo*. *Arkadin*, (12), e050, 1-11. <https://doi.org/10.24215/2525085Xe050>

## Notas

1. Por una cuestión de espacio, en otro lugar (Aimaretti, 2023) nos hemos dedicado in extenso al análisis específico de la narración y puesta en escena de la película escrita por Bombal.
2. El destacado es nuestro.
3. Las cursivas son nuestras.
4. Tal es el caso de Rita, la madre de la protagonista, interpretada por Elsa O'Connor.
5. Como las mujeres de la familia Guerrero, cuya matriarca es Elena, interpretada por Felisa Mary.
6. Al tándem hay que sumar a Carlos Adén (Luis de Elizalde), quien fue guionista y colaborador de Saslavsky.
7. Gligo recoge un testimonio (sin atribución) según el cual Bombal renegaba de su trabajo como guionista, apreciación que no aparece en entrevistas, ni textos secundarios.
8. Según Bongers la cinta comparte dos rasgos con las novelas de Bombal: con *La última niebla*, el recuerdo del objeto amoroso, que se reactiva permanentemente y sostiene el nivel imaginario del relato; con *La amortajada*, una situación post mortem, un aire morboso y melancólico (2011, p. 71).
9. Sobre el protagonismo femenino en las obras de Bombal ver, entre otros, Borinsky (1986) y Guerra (2021).
10. El destacado es nuestro. No parece casual el reemplazo del término "balas" por "bomba" dada la cercanía fonética con el apellido de la guionista.

- André, M. (2010). Introducción. En *Dramaturgas argentinas de los años 20-Antología* (pp. 11-28). Nueva Generación.
- Areco, M. & Lizama P. (eds.) (2015). *Biografía y textualidades. Naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal*. Universidad Católica de Chile.
- Bettendorf, P. & Pérez Rial, A. (2014). Cartografiando miradas. Mujeres que hacen cine en Argentina. En P. Bettendorf & A. Pérez Rial (eds.), *Tránsitos de la mirada: mujeres que hacen cine* (pp. 15-40). Librería.
- Bombal, M. L. (febrero 1939). Puerta cerrada. *Revista Sur* (53), 78-80.
- Bombal, M. L. (2021). Testimonio autobiográfico. En L. Guerra (comp.), *María Luisa Bombal-Obras completas* (pp. 273-290). Zigzag.
- Bongers, W. (2011). Reflejos obtusos: María Luisa Bombal y el cine. *Anales de literatura chilena* 12 (15), 61-78. <http://analesliteraturachilena.letras.uc.cl/index.php/alch/article/view/33071>
- Borinsky, A. (1986). *Intersticios. Lecturas críticas de obras hispánicas*. Universidad Veracruzana.
- Braidotti, R. (2004). *Feminismo, diferencia sexual y subjetividad nómada*. Gedisa.
- Burke, P. (1996). Obertura: la nueva historia, su pasado y su futuro. En P. Burke (ed.), *Formas de hacer historia* (pp. 11-37). Alianza.
- Burke, P. (2006). *¿Qué es la historia cultural?* Paidós.
- Calcagno, R. (21 de marzo de 1940). "La casa del recuerdo": agudo melodrama en edición de lujo. *Diario El Mundo*, 13.
- Centeya, J. (28 de marzo de 1940). Un sapallazo. *Cine Argentino* (99), 59.
- Di Núbila, D. (1998). *La época de oro. Historia del cine argentino I*. Jilguero.
- El cine es un nuevo idioma para los poetas, que usurpan los fabricantes (1940, 15 de marzo). *Diario El Sol*.
- Eseverri, M. & Martín, F. (2013). *Lita Stantic. El cine es automóvil y poema*. Eudeba.
- Fustiñana, R. (21 de marzo de 1940). La casa del recuerdo. Un film en bellas imágenes. Sobre "La Casa del recuerdo" [Recorte de un periódico no identificado, Argentina] Archivo Biblioteca ENERC-INCAA, Buenos Aires, Argentina.
- Gligo, Á. (1985). *María Luisa (sobre la vida de María Luisa Bombal)*. Andrés Bello.
- Gluzman, G. (2021). Excéntricas. En G. Gluzman et. al., *El canon accidental. Mujeres artistas en Argentina (1890-1950)* (pp. 8-19). MNBA.
- Guerra, L. (1993). Escritura y trama biográfica en la narrativa de María Luisa Bombal. En J. Alcira (ed.), *Literatura como intertextualidad. IX Simposio Internacional de Literatura* (pp. 118-136). Instituto Literario y Cultural Hispánico.
- Guerra, L. (2013). María Luisa Bombal. Casa de niebla. *Cuadernos de Literatura*, XVII (33), 415-421.
- Guerra, L. (2015). Factores culturales y genéricos en la trama biográfica de María Luisa Bombal. En M. Areco & P. Lizama (eds.), *Biografía y textualidades. Naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal* (pp. 29-44). Universidad Católica de Chile.
- Guerra, L. (2021). Introducción. En L. Guerra (comp.), *María Luisa Bombal-Obras completas* (pp. 9-42). Zigzag.
- Haraway, D. (1995). "Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial". En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza* (pp. 313-346). Cátedra.
- Holanda, K. & Tedesco, M. (org.) (2017). *Feminino e plural. Mulheres no cinema brasileiro*. Papirus.
- Kratje, J. & Visconti, M. (comps.) (2020). *El asombro y la audacia: María Luisa Bemberg*. INCAA.
- "La casa del recuerdo" es un melodramón lacrimógeno (28 de marzo de 1940). *Cine Argentino III* (99). 22-23.
- Mafud, L. (2021). *Entre preceptos y derechos. Directoras y guionistas en el cine mudo argentino, 1915-1933*. INCAA. <https://mardelplatafilmfest.com/beta36/prensa/Entre-Preceptos-y-Derechos.pdf>
- Mafud, L., Tosi, G., Avramo, M., Cuatrin, D., Adrover, J., & Massaccesi, J. (2022). *Por las Naciones de América: el cine documental silente de Renée Oro: estudio histórico y técnico*. INCAA.
- Manetti, R. (2000). Melodrama, fuente de relatos. En C. España (dir.), *Cine argentino. Industria y clasicismo. 1933-1956. Volumen II* (págs. 188-269). Fondo Nacional de las Artes.

- Manzi, J. (2015). ¿Qué hacer con los lugares comunes de María Luisa Bombal? En M. Areco & P. Lizama (eds.), *Biografía y textualidades. Naturaleza y subjetividad. Ensayos sobre la obra de María Luisa Bombal* (pp. 199-208). Universidad Católica de Chile.
- Masiello, F. (1985). Texto, ley, transgresión: especulación sobre la novela (feminista) de vanguardia. *Revista Iberoamericana* (LI), 132-133, 807-822.
- Mayayo, P. (2003). *Historias de mujeres, historias del arte*. Cátedra.
- Morales, I. (2021). Luis Saslavsky en el cine nacional. En *Hollywood en el cine argentino. Viajes, prácticas estéticas, géneros e imaginarios (1933-1942)* (pp. 139-199). UNQ. <http://unidaddepublicaciones.web.unq.edu.ar/wp-content/uploads/sites/46/2021/12/Morales-dig.pdf>
- Nochlin, L. (2020). ¿Por qué no ha habido grandes mujeres artistas? En *Situar en la historia. Mujeres, arte y sociedad* (pp. 25-49). Akal.
- Opina Luis Saslavsky sobre el Film "La casa del recuerdo" (1940, 13 de marzo). *Diario El Sol*.
- Pantalla al día-Síntesis de novedades. Filmarán «María» de Jorge Isaacs. (1939, 1 de noviembre). [Recorte de un periódico no identificado, Argentina] Archivo Biblioteca ENERC-INCAA, Buenos Aires, Argentina.
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Fiordo.
- Ramírez, E. & Donoso, C. (2016). *Nomadías. El cine de Marilú Mallet, Valeria Sarmiento y Angelina Vázquez*. Metales Pesados.
- Richard, N. (2002). Género. En C. Altamirano (comp.), *Términos críticos de sociología de la cultura* (pp. 95-101). Paidós.
- Rud, L. (2009). Con la pluma y la palabra. El rol de los guionistas en la promoción de un cine social. En A. L. Lusnich y P. Piedras (eds.), *Una historia del cine político y social en Argentina (1896-1969)*. Vol I (pp. 229-240). Nueva Librería.
- Russo, G. e Insaurrealde, A. (2013). Entrevista al director y guionista Luis Saslavsky. En *Más allá del olvido- Conversaciones inéditas con grandes del cine nacional. Tomo I* (pp. 256-278). Prosa y Poesía.
- Seguí, I. (2018). Ateurism, Machismo-Leninismo, and Other Issues. Women's Labor in Andean Oppositional Film Production. *Feminist Media Histories*, 4 (1), 11-36. <https://online.ucpress.edu/fmh/article-abstract/4/1/11/37061/Ateurism-Machismo-Leninismo-and-Other-IssuesWomen?re-directedFrom=fulltext>
- Tedesco, M. (2019). Mulheres e direção cinematográfica na América Latina: uma visão panorâmica a partir das pioneiras. En K. Holanda (ed.), *Mulheres de cinema* (pp. 81-96). Numa.
- Verdugo, W. (2021). *María Luisa Bombal: una huella*. Cuarto Propio.

- Sobre la autora:

**María Gabriela Aimaretti** es Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la UBA y cuenta con un posdoctorado en Humanidades. Es investigadora adjunta del CONICET. Docente concursada en la cátedra de Historia del Cine Latinoamericano y Argentino, ha brindado clases especiales y seminarios en universidades nacionales, el Instituto Mora de México y la Universidad de Jaume I (España). Investigadora en los institutos Gino Germani y Artes del Espectáculo, ambos de la UBA.

- ¿Cómo citar?

**Aimaretti, M. G.** (2023). Recuperar la madre literaria: María Luisa Bombal guionista de cine clásico argentino. *Comunicación y Medios*, 32(48), 37-47. <https://doi.org/10.5354/0719-1529.2023.69636>