

## REFLEJOS OBTUSOS: MARÍA LUISA BOMBAL Y EL CINE<sup>1</sup>

### *DUMP REFLEXES: MARÍA LUISA BOMBAL AND CINEMA*

*Wolfgang Bongers*  
Universidad Católica de Chile  
wbongers@uc.cl

#### RESUMEN

Este trabajo parte del concepto de un giro pictórico generado específicamente por el cine, que se refleja con intensidad en los discursos literarios de la primera mitad del siglo XX. En una primera aproximación se analizará la incursión de la escritora chilena María Luisa Bombal en el cine como cronista y guionista cuando vivía en Buenos Aires y cuando solía ir al cine con Borges. Después se desarrollará un análisis de los reflejos del cine en sus dos novelas, *La última niebla* (1935) y *La amortajada* (1938): su construcción espaciotemporal y escénica, análoga a la espectralidad de la estructura cinematográfica; la presencia de superficies reflectoras como pantallas y espejos en los textos y su relevancia en la creación de situaciones y figuras textuales; la construcción de los personajes en analogía a las estrellas del cine mudo; y finalmente la relación muerte-cine, específicamente relevante en *La amortajada*.

PALABRAS CLAVE: Bombal, cine.

#### ABSTRACT

This work parts from the notion of a pictorial turn, generated especially by cinema, and which is intensely reflected in literary discourse during the first half of 20th century. In a first step, the text examines the incursion of Chilean writer María Luisa Bombal in cinema as critic and scriptwriter when she lived in Buenos Aires and when she used to go to the movies with Borges. In a second step, the reflexes of cinema in the two novels, *La última niebla* (1935) and *La amortajada* (1938), will be analyzed: the construction

---

<sup>1</sup> Este trabajo es un resultado de mi proyecto de investigación FONDECYT 1095210, “Reflejos y reflexiones del cine en Chile (1900 a 1940)”, en el que son analizados los cruces y las características de discursos literarios, periodísticos, filosóficos y artísticos que emergen a la luz del nuevo fenómeno cultural en las primeras décadas del siglo XX.

of space and time in relation to the sceneries, according to the spectrality of cinematic structure; the presence of reflecting surfaces like screens and mirrors in the texts and their relevance for the creation of situations and textual figures; the construction of characters according to patterns of the star system of silent movies; and, finally, the relation between death and cinema, especially relevant in *La amortajada*.

KEY WORDS: *Bombal*, *Cinema*.

Recibido: 5/3/2011      Aceptado: 30/4/2011

“ella permanecía sin moverse en el borde de la cama, ocupando el menor espacio posible, tensa, como esperando la explosión de algo, el abatirse de algo sobre ella en ese silencio amenazador./ A veces el grito agudo de las cigarras, en la llanura petrificada y como muerta bajo el sol, provoca esa sensación de frío, de soledad, de abandono en un universo hostil en el que alguna cosa angustiosa se prepara./ Extendido en el pasto bajo el sol tórrido, se permanece inmóvil, se espía, se espera.”

(N. SARRAUTE, *Tropismos* 39-40)

El fragmento del epígrafe es tomado del “Tropismo V”, publicado por Nathalie Sarraute en el libro *Tropismes* en 1939. La escritora francesa de origen ruso elabora una escritura que se puede considerar cercana en algunos aspectos a la de María Luisa Bombal; y aunque es ciertamente más radical, está en sintonía con el lugar de enunciación de un sujeto-mujer dislocada y desplazada de las estructuras falocéntricas de la época.<sup>2</sup> Bombal vive entre 1919 y 1931 en París, Sarraute nace en 1900 en Moscú y se traslada con su familia en 1909 a la capital francesa. Es difícil saber si las dos jóvenes mujeres se cruzaron y conversaron alguna vez en la Sorbonne o en algún café del Montparnasse o del Boulevard Saint Michel, y tampoco tiene tanta importancia. Frases como “Escribo y rompo” (71) de *La última niebla*, parecen ser la consigna de un programa de escritura que encuentra sus ecos en los *Tropismos* o en el *Retrato de un desconocido* (1948) de Sarraute.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> Este aspecto es desarrollado, por ejemplo, por Patricia Espinosa (2005).

<sup>3</sup> En varios ensayos sobre la literatura moderna en el contexto del *nouveau roman*, Sarraute desarrolla el concepto del “recelo” para caracterizar la época de guerras y posguerras durante la que vive. En *La era del recelo* (1950), Sarraute dice que “vemos cómo vacila y se derrumba el personaje de novela, privado de ese doble sostén que eran para él la fe del novelista y la del lector, pilares que le mantenían sólidamente en pie, haciéndole capaz de soportar sobre sus hombros todo el peso de la historia.” (Sarraute *La era* 48). Se instala –y, según la autora,

Pues bien, una posible inscripción de María Luisa Bombal en una escritura de recelo, respetando los matices contextuales, no estará en el centro de mis observaciones aquí. Me voy a desviar por un camino distinto, sin perder de vista el mencionado lugar de enunciación que marca toda la obra de Bombal y que tendrá sus resonancias en lo que sigue. Los análisis que se presentarán a continuación toman en cuenta el “giro pictórico”, paradigmáticamente diagnosticado por Walter Benjamin –sin usar estas palabras, sino otras<sup>4</sup>– en su archiconocido ensayo de 1936 respecto del cambio de percepciones y las experiencias estéticas y sociales provocadas por el cine en el mundo moderno, incluidas las consecuencias para el estatus de la obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica.<sup>5</sup> William Mitchell, por su parte, es responsable de crear la noción del “pictorial turn” en *Picture Theory* (1994), en una época dominada por el capitalismo avanzado y multinacional que suele llamarse postmoderna.<sup>6</sup> Este giro nace con los desarrollos técnicos durante el siglo XIX, en primer lugar de la fotografía desde 1839, y adquiere una dinámica propia y completamente nueva con el cine como espectáculo popular y masivo desde alrededor de 1915. En el siglo de la espectacularización y mercantilización de todo tipo de artefactos y discursos, de estetizaciones políticas y politizaciones estéticas, la producción literaria no se queda ajena a estos desarrollos: se reorienta, toma posiciones y reacciona frente a las situaciones que la rodean, participando en la creación de nuevas sensibilidades culturales, desde las distintas formas del modernismo o desde las vanguardias que nacen en las dos primeras décadas del siglo XX, especialmente en las grandes urbes del mundo occidental. Sin embargo, las dos Guerras Mundiales arrasaron con los proyectos de modernidad

---

no sólo en la literatura sino también en el cine– un “estado de ánimo espiritual especialmente enrarecido”, una profunda desconfianza entre el autor y el lector: “No sólo recelan ambos del personaje de novela, sino recelan, a través de él, el uno del otro.” (49). Sarraute apela a la búsqueda y el descubrimiento de algo completamente nuevo en la escritura moderna, y ella lo encuentra en los “tropismos”, identificados como “movimientos subterráneos” y “dramas interiores” en el “límite fluctuante que separa la conversación de la subconversación.” (95)

<sup>4</sup> La “pérdida de aura” y el “inconsciente óptico” son conceptos desarrollados por Benjamin al pensar los impactos culturales y estéticos del cine.

<sup>5</sup> Benjamin escribía su ensayo en Francia, perseguido por los nazis y muy consciente de la amenaza fascista que azotaba Europa en ese momento. A pesar de que sean circunstancias de escritura bastante distintas, no deja de ser significativo que su texto pertenezca a una formación discursiva e histórica de la que también son parte los escritos de Sarraute y Bombal: recelosa, llena de pliegues, inestabilidades e inquietudes.

<sup>6</sup> El “giro pictórico” encuentra sus correspondencias y es acentuado políticamente en los textos de *El giro cultural* (1998), de Fredric Jameson, en el que el ensayo más largo versa sobre las “transformaciones de la imagen en la postmodernidad”, época en la que cualquier imagen, sin excepción alguna, se convierte en mercancía.

concebidas en Occidente y dejaron un vacío en el que se expande la desconfianza hacia las visiones racionalistas sobre la historia de la humanidad que se habían desarrollado durante el siglo positivista hasta alrededor de 1900, momento en el que Nietzsche y Freud empiezan a detectar las fisuras epistemológicas del racionalismo consciente. En este contexto, la relación entre imagen y texto (y entre iconoclasmo e idolatría) en la literatura, “en el cine y en el teatro no es una cuestión meramente técnica, sino un espacio de conflicto, un nexo donde los antagonismos políticos, institucionales y sociales entran en juego en la materialidad de la representación” (Mitchell 233).

María Luisa Bombal nace y muere en Chile, pero vive años decisivos de su vida en Francia, Argentina y Estados Unidos. En París, como estudiante de literatura, es testigo de los avances tecnológicos y de las efervescencias culturales de la capital europea<sup>7</sup>; en Buenos Aires, algunos años más tarde, su amigo Pablo Neruda —cónsul de Chile en la capital argentina— la introduce en los círculos literarios porteños. Conoce a Federico García Lorca durante la estadía del poeta en Buenos Aires entre 1933 y 1934; a Raúl González Tuñón, Norah Lange, Oliverio Girondo, Alfonsina Storni, Jorge Luis Borges y otros integrantes del grupo Florida. Con el apoyo de sus nuevos amigos, logra publicar *La última niebla* en 1935, con prólogo de Norah Lange y dibujos de su futuro marido, el pintor homosexual Jorge Larco.<sup>8</sup> Con la publicación de su segunda novela en la revista *Sur*, en 1938, experimenta la plena integración en ese mundo literario liderado por otra mujer escritora, Victoria Ocampo, en cuya casa se aloja Gabriela Mistral, que publica su libro *Tala* en el mismo año y en la misma editorial.<sup>9</sup> Su biografía reproduce, entonces, una constelación cosmopolita<sup>10</sup>, antagónica y singular a la vez: una mujer que busca su lugar en la escritura de su país y del mundo, una escritura contaminada por el giro pictórico de la cultura de masas, especialmente

---

<sup>7</sup> Según lo que relata Ágata Gligo en su biografía de la escritora chilena, Bombal, fascinada por el teatro, desatiende sus estudios de Literatura en la Sorbonne y se hace compañera de Jean Louis Barrault y Antonin Artaud en los cursos de arte dramático en la escuela experimental de vanguardia *l'Atelier*, motivo por el cual la madre, ya de vuelta en Chile, decide el regreso de su hija a Viña en 1931. Luego se trasladan a Santiago, donde Bombal pronto se relaciona con algunos jóvenes dramaturgos y actores que se proponen renovar el teatro. (Cf. Gligo 50-61).

<sup>8</sup> Gligo rastrea esa experiencia de un amor sin pasión hasta el divorcio en 1937, considerando las circunstancias de vida de Bombal en Buenos Aires después de la partida de Neruda y los reflejos que tiene esa experiencia en su producción literaria. (cfr. especialmente Gligo 100-104).

<sup>9</sup> Cfr. Gligo 111/112. En 1939 se publicarán *Las islas nuevas* y *El árbol* en la revista.

<sup>10</sup> Entiendo el cosmopolitismo con Gonzalo Aguilar como “dialéctica única entre lo local y lo universal” que les permite a los escritores latinoamericanos de vanguardia “vincular la modernidad con el territorio sin caer en una asociación automática y falsa entre lo local como territorio propio y lo universal como modernidad ajena” (Aguilar *Episodios* 17).

generado por el cine. Esta búsqueda se materializa en sus textos y gestos de escritura. Con la intención de indagar en la relación que mantiene su obra con el dispositivo cinematográfico en un sentido amplio –como fenómeno cultural, tecnológico, psicológico y artístico– me propongo analizar dos configuraciones en los escritos de Bombal que atraviesan varias relaciones que mantiene la escritora con el cine: la primera constelación es su experiencia con puertas cerradas y abiertas del cine, en la que su única reseña cinematográfica me permitirá contextualizar su acercamiento personal e intelectual al cine. La segunda constelación está compuesta por espejos, pantallas y estrellas como figuras cinematográficas, materializadas en la superficie textual de las dos novelas, *La última niebla* (1935) y *La amortajada* (1938).

### PUERTAS CERRADAS Y ABIERTAS DEL CINE

Bombal, como es sabido, escribe una reseña cinematográfica sobre *Puerta cerrada*, un melodrama tanguero del prolífico director argentino Luis Saslavsky, y la publica en el número 53 de *Sur*, en febrero de 1939, el mismo mes del estreno del film en las salas de Buenos Aires. Apoyándose en una frase de Borges, Bombal se propone hablar de un “juego popular y cotidiano: el del cinematógrafo”. Destaca lo inverosímil, lo cursi y lo melodramático como los méritos de este juego. Con esto, se opone drásticamente a los juicios de otros críticos que generalmente condenan las producciones nacionales por los mismos criterios que Bombal señala como positivos. Según ella, Saslavsky supo “entrar en el juego con entusiasmo” e hizo un “filme perfecto en su género dentro de la cinematografía mundial [...] el perfecto y eterno melodrama”. (304) Elogia la autenticidad y el realismo del film en los ambientes, las actuaciones, el lenguaje, y destaca la “soltura, la gracia y dignidad” en la actuación de la cantante y actriz Libertad Lamarque en este film.<sup>11</sup> La reseña causó irritación

---

<sup>11</sup> Respetando algunos tópicos esenciales del melodrama –la división esquemática de los personajes entre la víctima, el traidor y el justiciero; la búsqueda frustrada y la esperanza de felicidad; la separación involuntaria de los amantes; la victimización de la heroína inocente; el secreto de nacimiento; la fatalidad del destino; el exceso de sentimientos–, Lamarque representa a la cantante de varieté Nina Miranda que en las primeras escenas sale de la cárcel después de veinte años de reclusión. En un largo *flashback* recuerda su propia historia trágica después de casarse con un joven pintor que la adora: el joven viene de una familia de alta burguesía que desde el momento del enlace matrimonial le niega todo tipo de apoyo. La pareja vive, entonces, en pobreza y de préstamos de amigos en el barrio de San Telmo, y el nacimiento de un hijo agrava la situación. En estas circunstancias, la cantante es tentada por su hermano, un malevo del bajo fondo, de volver a cantar tangos. Cuando se ausenta el pintor por la muerte de una tía en el campo y con la esperanza de que su familia cambie de opinión acerca de la vida que lleva, el hermano de Nina impide que le lleguen las cartas y el dinero mandado por el esposo y

y estupor entre los lectores de la revista, como ella misma comenta en su testimonio autobiográfico, publicado en las *Obras completas* editadas por Lucía Guerra: “escribí una crítica lindísima a favor, la primera que se hacía en *Sur* a favor del cine criollo y de Libertad, a quien los escritores consideraban cursi. Ellos creían que yo iba a hacer una sátira [...], pero mi crítica fue muy positiva y tuvieron que publicarla, puesto que me la habían pedido. A raíz de esa crítica hubo conmoción y se vendieron todos los ejemplares de *Sur*.” (337)

Pero veamos más detenidamente el contexto de esta reseña. El texto de Bombal es una exageración programática en muchos sentidos y dista de ser una crítica cinematográfica en sentido estricto, ya que no se ocupa de los recursos cinematográficos propiamente dichos y habla de la tradición del melodrama sin entrar en muchos detalles. Para contextualizar la reseña de Bombal, cabe recordar que la crítica cinematográfica como género discursivo profesional y ejercido por escritores, había emergido en el Río de la Plata durante los años veinte con las crónicas publicadas en varias revistas y diarios por Horacio Quiroga y Roberto Arlt, principalmente, seguidos por Nicolás Olivari y Jorge Luis Borges en los años treinta. Este último escribe sus crónicas y críticas entre 1932 y 1944 y las publica mayormente en *Sur*. Junto a otros textos de uno de sus primeros libros, *Discusión*, de 1932, Borges elabora una teoría del cine muy peculiar vinculando el séptimo arte a su capacidad de construir una nueva épica, basada en los montajes de situaciones creadas por una “invención circunstancial”, concepto enigmático que desarrolla en el ensayo “La postulación de la realidad” en el mismo libro.<sup>12</sup> El modelo cinematográfico

---

la convence finalmente de volver al escenario. Durante el desenlace trágico se pelean el esposo y el hermano en el varieté, y Nina mata accidentalmente a su esposo con un revólver que tenía su hermano. El film vuelve a la escena principal y la cámara le sigue a Nina envejecida, veinte años más tarde. Primero busca alojamiento en una pensión de poca monta en la que vive su hermano que, aprovechándose de la riqueza de la familia del hijo de su hermana, forja la huida a Europa por algunos negocios sucios y peligrosos que tiene. Cuando duerme, Nina toma la plata escondida y busca a su hijo. En otro desenlace trágico, ella es asaltada delante de la casa de su hijo por los adversarios de su hermano en busca de las deudas; el hijo le ayuda sin que supiera nada de su madre, y finalmente ella muere por un balazo en los brazos de su hijo, estirada en un sofá de la casa. La cámara se aleja de esta última escena mostrando una enorme puerta abierta, símbolo de esperanza después de vivir tras tantas puertas cerradas.

<sup>12</sup> La “invención circunstancial” es, según Borges, la tercera y más compleja modalidad de la escritura clásica de (re)presentación de la realidad, frente a la escritura romántico-expresiva descartada al comienzo del texto. La tercera modalidad supera la “notificación general” y las “derivaciones y efectos de realidad”, que son las otras dos modalidades del “clasicismo”. Se trata de un procedimiento indirecto que Borges encuentra entre algunos escritores universales de los últimos siglos y precisamente en las “novelas cinematográficas” de von Sternberg. Cfr. Borges, *Discusión*, y el estudio de Brescia.

a seguir, en la visión de Borges, son los primeros films mudos de Josef von Sternberg, como *La ley del hampa* (*Underworld*), de 1927, o *Los muelles de Nueva York* (*The Docks of New York*), de 1928, en los que encuentra todos los elementos de esa nueva épica que le interesa destacar.<sup>13</sup> Hay varios géneros desarrollados en Hollywood, como el *western* y el cine de *gangsters*, que cumplen con las exigencias épicas de Borges, pero del cine nacional, que produce en primer lugar comedias y melodramas musicales para su exportación a Europa y Estados Unidos, le interesa muy poco. Sin embargo, en agosto de 1937 elogia, en el número 35 de *Sur*, la ausencia del color local y de “las tautologías en las que suele incurrir el realismo cinematográfico” (Oubiña “José” 98) en *La fuga*, melodrama tanguero y de *gangsters* de Luis Saslavsky, anterior a *Puerta cerrada* y esta vez con la cantante y actriz Tita Merello como protagonista femenina, estrenado pocos días antes de la aparición de la crítica de Borges.<sup>14</sup> El famoso comienzo del texto de Borges merece ser citado aquí: “Entrar en un cinematógrafo de la calle Lavalle y encontrarme (no sin sorpresa) en el Golfo de Bengala o en Wabash Avenue me parece muy preferible a entrar en ese mismo cinematógrafo y encontrarme (no sin sorpresa) en la calle Lavalle. Hago esta confesión liminar para que nadie achaque a turbios sentimientos patrióticos esta vindicación de un film argentino.” (Borges *Borges* 191). Me parece notable en este fragmento la maniobra discursiva de posicionarse en un lugar que permita hablar afirmativamente del cine nacional, tal como lo hará un año y medio más tarde Bombal en un tono mucho más atrevido. Aunque Borges le guarda algunas críticas al final de la reseña, desde el principio destaca en el film de Saslavsky la continuidad sin las galerías fotográficas de los films europeos como *El martirio de Juana de Arco* (1928), de Carl Theodore Dreyer, que Borges repudia para resaltar la producción argentina: “acaso no hay un solo film europeo que no sufra de imágenes inservibles... *La fuga*, en cambio, fluye límpidamente como los films americanos. Buenos Aires, pero Saslavsky nos perdona el Congreso, el puerto del Riachuelo y el Obelisco; una estancia entrerriana, pero Saslavsky nos perdona las domas de potros...” (191). La segunda virtud consiste, según Borges, en que el director “ha desoído las tentaciones lacrimosas del argumento. Sus malevos ejercen el asesinato como quien ejerce un oficio: no añoran el turgurio natal en tangos elegíacos y los comanda un serio caballero alemán que se complace en animales embalsamados y vive en una casa funcional grata a los paradigmas de Gropius.” (191)<sup>15</sup>.

---

<sup>13</sup> Cuando Von Sternberg, a partir de 1930 –con *Morocco* y *The Blue Angel*– y en la época del cine sonoro, decide centrar sus films en la estrella Marlene Dietrich, Borges manifiesta su desilusión en varias de sus críticas.

<sup>14</sup> Respecto del contexto de Borges cinéfilo y crítico de cine, cfr. el libro publicado por Gonzalo Aguilar y Emiliano Jelicié, *Borges va al cine* (2010).

<sup>15</sup> *La fuga* posee un ritmo asombroso y poco usual en el cine argentino de la época, al menos al comienzo. Fue estrenada en el famoso cine Monumental de la calle Lavalle, un edificio imponente y lugar de exposición de la recién nacida y exitosa industria cinematográfica

Luis Saslavsky, elogiado por Borges, es una figura interesantísima en la escena porteña de esos años. Es literato y novelista que gana su dinero como corresponsal de cine en Hollywood, contratado por el diario *La Nación* a principios de los treinta. No es de ninguna manera un personaje desdeñado por los intelectuales de *Sur* o de los integrantes de la Asociación Amigos del Arte de Buenos Aires, en cuya sede de la calle Florida también funcionó un Cineclub de vanguardia entre 1929 y 1931, con una efímera revista propia llamada *Clave de Sol*<sup>16</sup>; al contrario, Saslavsky es amigo de Victoria Ocampo y José Bianco, figuras emblemáticas de la *intelligentsia* porteña que dirigen *Sur* y participan de las actividades culturales más relevantes de la época.<sup>17</sup> En 1934, Saslavsky realiza su primer film en Buenos Aires, *Crimen a las tres*, y el mismo Saslavsky firma una reseña demoledora en *Sur* en la que dice de su propia película en un giro irónico que nos recuerda en mucho las estrategias borgianas: “En reacción a la pobreza del argumento de la “película nacional”, Luis Saslavsky ha elegido no un argumento sino cuatro, o cinco, o seis en una sola película [...] como en los almacenes americanos, todo se torna barato.” (Cit. en Aguilar “IncurSIONES” 103). Gonzalo Aguilar, comentando esta reseña, señala que Saslavsky muestra un gesto autorreflexivo de desdoblamiento ante la cultura de masas: “La puesta en escena de lo cursi por los artistas de élite con un pliegue irónico que admite las lecturas a contrapelo, fue el modo en que Saslavsky negoció sus pretensiones cinematográficas en el territorio hostil del cine. Hostilidad que, como lo muestra la reseña de Bombal,

---

nacional argentina. Sin embargo, el film no escapa a las incoherencias e inverosimilitudes que Monsiváis señala respecto del cine latinoamericano de los años 30 y 40: “Se vigorizan entonces dos géneros ya predominantes: el melodrama y el cine musical, o como se llame a la mezcla de tramas incoherentes y exceso de canciones.” (Monsiváis 65). Pero hay una “invención circunstancial” que, a pesar de no comentarla en su reseña, tiene que haberle llamado la atención a Borges: la cantante de tangos (Merello) le hace saber algunos datos importantes a su amante, un *gangster* de buen corazón, perseguido por la policía, a través de la transmisión radial de sus conciertos en un teatro grande de Buenos Aires por todo el país y en vivo. El *gangster* y amante escucha las canciones delante de la radio en un pueblo perdido del norte argentino, donde se esconde empeñándose de “profesor” de escuela. Lo intrincado del asunto es que la cantante también sea la pareja del policía que persigue al *gangster*, y que el *gangster* se enamore de la hija de la directora de la escolita... El final resulta ser incómodamente feliz: la cantante muere por “traición” y el *gangster* va preso por dos años, años de larga pero soportable espera para la joven enamorada del pueblo.

<sup>16</sup> Cfr. sobre la relación más bien conflictiva que mantenía Borges con los “Amigos del Arte” y el Cineclub, y sobre el contexto del programa de obras de vanguardia allí expuestas (Eisenstein, Sternberg, Murnau, Chaplin, surrealismo francés y español): Aguilar/Jelicić 25-33.

<sup>17</sup> En 1962, el cineasta gay Saslavsky lleva al cine *Las ratas* (1943), novela corta del escritor gay José Bianco, prologada por Borges. Cfr. sobre la relación Bianco-Saslavsky: Aguilar 2006 y Oubiña 2006.



puede ser productiva si tiene como efecto que se imprima ese desdoblamiento en la imagen misma del film.” (106)

Ahora bien, como es sabido, Bombal era amiga de Borges y otros integrantes del grupo *Sur* durante su estadía en Buenos Aires a partir de 1933, y si queremos creerle a su testimonio autobiográfico, fue también compañera ocasional de las salidas al cine del autor argentino para el que el nuevo medio audiovisual no era para nada un territorio hostil, como demostraron Edgardo Cozarinsky en su trabajo pionero de 1972 sobre Borges y su relación con el cine, y nuevamente Aguilar y Jelicié en su libro de 2010. Narra Bombal en su testimonio autobiográfico: “Con Borges paseábamos por el riachuelo, él me contaba lo que escribía y yo le contaba lo que escribía. Una tarde le hablé de *La amortajada* y me dijo que ésa era una novela imposible de escribir porque se mezclaba lo realista y lo sobrenatural, pero no le hice caso y seguí escribiendo... Después nos íbamos al cine porque éramos locos por el cine y, cuando terminaba la película, nos íbamos a un restaurante donde tocaban tangos.” (Bombal 335). Es llamativo y nada casual que la escritura de los dos autores de vanguardia y el entusiasmo por el cine y la cultura popular que los unía aparezcan en una cercanía discursiva, o sea, mencionados en una misma oración, y, además, en una relación temporal y causal: primero escribimos, después vamos al cine, y a continuación vamos a escuchar tangos, para volver a escribir y seguir el mismo recorrido. Es más que probable que los dos vieron juntos tanto *La fuga* como *Puerta cerrada* de Saslavsky. En todo caso, es de imaginar que muchas de las conversaciones entre Borges y Bombal versaban sobre lo visto en la pantalla, que esas imágenes provocaban un flujo permanente entre lo visto, lo escrito y lo conversado, y que a raíz de estas conversaciones Bombal, sin llevar el género de la crítica cinematográfica más allá de una única intervención, se dedique a reseñar *Puerta cerrada* en *Sur*, donde también publica *La amortajada* y algunos cuentos, y donde el mismo Borges publica sus numerosos textos y notas de cine.

De todos modos, para “entrar en el juego con entusiasmo”, como dice Bombal en su reseña, hay que darle otra vuelta al juego crítico que aquí observamos. Para su elogio cinematográfico, como hemos visto, Bombal no elige cualquier melodrama del cine nacional argentino, sino el film de un director reconocido entre los intelectuales de Buenos Aires que lanza con fuertes guiños irónicos a sus lectores de *Sur* una crítica de su primer film realizado en Argentina, mientras que uno de sus próximos films fue elogiado por el mismo Borges antes de que lo hiciera Bombal en 1939 con *Puerta cerrada*. Saslavsky, un intelectual creativo que además disimula su homosexualidad con estrategias sutiles y apenas reconocibles, se transforma, de esta manera, en un *alter ego* de Bombal en el uso del discurso melodramático, tanto en el cine como en la literatura.<sup>18</sup>

---

<sup>18</sup> En este contexto cabe mencionar la (re)valoración estética de lo melodramático en el libro de Peter Brooks, *Melodramatic Imagination* (1976), que vincula la sustitución teatralizada

Los encuentros y desencuentros, amores y desamores entre mujeres y hombres pueden observarse en una superficie diegética de los textos de Bombal. Su escritura se instala, vista desde esta perspectiva, en las matrices y semánticas figuradas y difundidas a través de la memoria estética del cine y de formatos populares como el folletín, pero también están atravesadas por otras voces, femeninas, poéticas, desestabilizadoras.

Estas coincidencias entre literatura y cine, no obstante, no son nada extrañas y corresponden al “cine como discurso de cultura” (Peña Ardid 98). Durante los años treinta, los géneros cinematográficos se encuentran en pleno desarrollo y, según el destacado crítico de cine francés André Bazin, se perfeccionan para darle paso a una elaboración más estética de los lenguajes, hecho que se expresa de forma singular en el cine negro, las comedias y los melodramas de Hollywood. La masiva industrialización y distribución de las películas hollywoodenses en todo el mundo favorecen la creación de una memoria estética que se instala entre las prácticas cotidianas de la convivencia urbana, y que también se refleja en los quehaceres intelectuales, literarios y artísticos. Hay innumerables ejemplos de escritores que escriben con y para el cine en estos años. Mencionemos solamente casos emblemáticos como Cain, Chandler, Hammett, Dos Pasos, Hemingway en Estados Unidos; Gómez de la Serna, Blasco Ibáñez, Buñuel y Dalí en España; Epstein, Clair, Malraux y los surrealistas en Francia; Quiroga, Arlt, Borges, Huidobro y Vallejo en América del Sur. En el contexto chileno, y más allá de las notorias novelas *Cagliostro* (1927/1934) y *La próxima* (1934) de Vicente Huidobro, destacan algunas obras y las notas cinematográficas de Juan Emar y la temprana crítica

---

de la trascendencia desaparecida en el mundo moderno con el melodrama: es el género que busca ese orden perdido del bien y del mal en una moral oculta bajo la superficie de la realidad cotidiana. Stanley Cavell, distanciándose de los supuestos de Brooks, en su análisis filosófico del melodrama de Hollywood, lo define como “hyperbolic effort to recuperate or to call back a hyperbolic reliance on the familiarity or banality of the world.” (Cavell 40). El interés principal de Cavell, apoyándose en la filosofía de Emerson y Wittgenstein y en el psicoanálisis (Freud, Lacan), reside en demostrar cómo los melodramas ponen en escena y negocian el problema del re- o desencuentro y del re- o desconocimiento del otro en las relaciones y comunicaciones entre mujeres y hombres. Citemos, en este contexto, una frase emblemática de *La amortajada*: “¿Por qué, por qué la naturaleza de la mujer ha de ser tal que tenga que ser siempre un hombre el eje de su vida?” (154). Martín-Barbero, por ende, reconoce en la originalidad narrativa y dialógica de los distintos géneros melodramáticos de Latinoamérica, con especial énfasis en la telenovela, el gran éxito popular del “drama del reconocimiento” (Martín-Barbero 244) de todo un subcontinente. De todas maneras, la recurrencia al discurso melodramático incluye un valor denunciatorio de los textos de Bombal y de los films de Saslavsky. De hecho, *Puerta cerrada* contiene una pronunciada crítica social hacia la oligarquía de la época que no tolera el matrimonio de uno de sus herederos con una cantante de varieté, y que provoca con esta actitud la miseria, la desesperanza y la muerte de ella.

implacable de “Yankilandia” en *Los gemidos* (1922) de Pablo de Rokha, crítica que se enuncia desde un lugar decididamente vanguardista y a la vez regional y chileno.<sup>19</sup> Pero volvamos a María Luisa Bombal.

Con su reseña escandalosamente complaciente, Bombal se abre otra puerta: trabajar en cine, escribir guiones, hacer doblajes. En todo caso, Saslavsky quedó muy satisfecho con lo escrito por Bombal en *Sur* y la invita a trabajar con él en su próximo film, en el que también actúa Lamarque: *La casa del recuerdo* se estrenará en marzo de 1940, y Bombal, junto a Carlos Adén, viejo colaborador de Saslavsky, escribió el argumento y el guion para este film: “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. Pero así y todo, me salió un guion lindo.” (Bombal 337)<sup>20</sup>. Bombal se mueve en ese territorio ambiguo junto a otros intelectuales que no desdeñan al cine y que se sienten atraídos por las posibilidades del nuevo medio dominante del imaginario social y artístico. También se mueve en las huellas de tantos otros escritores de la época que

---

<sup>19</sup> Respecto de la relación cine-literatura en el contexto de la literatura chilena de las primeras décadas, y especialmente en de Rokha y Huidobro, cfr. Faúndez 2010.

<sup>20</sup> La construcción de *La casa del recuerdo*, en contraste con *Puerta cerrada* en donde la protagonista muere dramáticamente con el fin de la película, tiene curiosos rasgos comunes con las dos novelas de Bombal. En *La última niebla*, un tema recurrente es el recuerdo del encuentro amoroso que la protagonista reactiva permanentemente y que sostiene el nivel imaginario del relato, igual que ocurre en la película cuyo relato se basa en el recuerdo de una hija y una amante ausente, difunta. Por otro lado, nos encontramos en la película con una situación *post mortem* que se asemeja a la de *La amortajada*, tomando en cuenta, no obstante, que el relato se modifica en su focalización narrativa (no ve ni habla la muerta en la película) y está “adaptado” al medio visual: la madre y el novio de Silvia (Libertad Lamarque) se dan cita en la casa en la que ella murió de un trastorno cerebral. En esta situación, los dos la recuerdan en imágenes desde su llegada de niña a la casa de campo y el primer encuentro con su futuro novio Ramón. Se ven las etapas del amor a continuación, hasta que el relato vuelva a esa casa mortuoria donde los muebles están cubiertos de tela blanca y la vida expulsada. Silvia es una joven alegre que escucha con cierta frecuencia campanas en su cabeza que no corresponden a la realidad, situación de crisis que se traduce en las imágenes en una superposición de su cabeza con unas grandes campanas que se mueven y suenan. Un médico le diagnostica una enfermedad mortal y poco tiempo de vida. Como ella es cantante, durante la película se escuchan varios temas que toca junto a su cuñado, también músico, situación que provoca previsibles celos y odios en su novio y en la novia de su cuñado. No pasa mucho más en esa película que principalmente transmite un aire morboso, melancólico, ya que se trata de la historia de una muerta “sin causa”. Lo que queda es ese recuerdo que la madre rehuye diciendo que viajará a Europa, mientras Ramón se decide por quedarse siempre en esa casa, cuyos recuerdos son lo único que le queda de ella.

veían en el cine un campo lucrativo para llegar a un reconocimiento que la escritura literaria no les podía garantizar, renunciando consciente o inconscientemente a sus matrices originales de creación. Un tiempo después del incidente llamativamente cinematográfico, melodramático y emocionalmente desastroso para la escritora en el centro de Santiago en enero de 1941 –Bombal le dispara a su antiguo amante chileno Eulogio Sánchez con una pistola<sup>21</sup>–, ella se instala en Estados Unidos, hace doblajes al castellano, trabaja en publicidad y escribe *scripts* en Washington y Nueva York. En 1947, dos años después del fin de la Segunda Guerra Mundial, según los testimonios biográficos en el libro de Ágata Gligo (170) y otras fuentes periodísticas que figuran en las *Obras completas*, la Paramount compra en 125.000 USD los derechos sobre *House of Mist*, una reescritura ampliada en inglés de *La última niebla*, solicitada por la compañía y adaptada a las pautas más convencionales y más vendidas del momento, a saber, una narración coherente y omnisciente, un conflicto desarrollado con desenlace final, la renuncia a cualquier enigmatismo misterioso o poético, características de la escritura vanguardista –recelosa– de Bombal. La novela se publica en 1947 y, a pesar de una *fábula* muy similar, no tiene mucho que ver con el texto de 1935. En el estudio preliminar a las *Obras completas*, Lucía Guerra señala: “La lectura de *House of Mist* (...) hace evidente esta claudicación a un género novelístico que proscribe la ambigüedad y ofrece una solución racional para todos los misterios.” (Bombal 44). En este texto, los rasgos ambiguos en el uso del discurso melodramático, tal como se encuentran en las novelas de los años treinta, desaparecen. Aunque corran rumores de que el trío famoso del cine negro –John Huston, Humphrey Bogart y Lauren Bacall– estuviera dispuesto a realizar el film, el proyecto fue abortado finalmente, como tantos otros, por la difícil situación que provocó la época de postguerra y luego el macartismo ciego en Estados Unidos. Esta puerta del cine, entonces, quedó cerrada.

## ESPEJOS, PANTALLAS, ESTRELLAS

En una segunda vertiente de nuestra aproximación a la obra de María Luisa Bombal, nos interesa analizar en detalle la inscripción del cine como complejo fenómeno cultural y tecnológico en la materialidad textual y su despliegue de los efectos cinematográficos. Como dice Peña Ardid, “no es extraño que, en su tratamiento literario, el cine aparezca muchas veces como una vía disfrazada para el autobiografismo, al tomarlo como marco de referencias sentimentales, míticas o psicossociológicas [...]” (99). Esta posibilidad, como la investigadora agrega, puede implicar otra variante, comprendida por los procesos de identificación que el modelo representativo del cine puede producir en el espectador y que, posteriormente, habrán de ser reproducidos por

---

<sup>21</sup> Ver detalles en Gligo 142-152.

los textos literarios. El cine, en estos casos, puede aparecer mencionado explícitamente como vivencia de un personaje; pero también, y con más espesor semántico, puede traslucir a través de fenómenos estrechamente vinculados con el cine, la pantalla, sus metáforas y sinécdoques: espejos, superficies de agua, telas o muros blancos.<sup>22</sup> También es relevante la proyección mental y fantasmal que se produce en el “dispositivo cine” (Baudry) o en la “situación cinematográfica” (Metz, Barthes) con su sala oscura, los espectadores inmovilizados, el rayo de luz de la proyección y la pantalla gigante por la que pasan los espectros, sombras y dobles. En este sentido, las imágenes en movimiento, encapsuladas en la pantalla del cine, son precisamente los “hombres imaginarios<sup>23</sup>.”

De todas maneras, es preciso señalar que en el contexto vanguardista de Chile, el caso de Bombal difiere de las menciones explícitas del cine o los procedimientos conscientes de fricciones y transposiciones de un sistema de signos a otro, en textos de Huidobro, de De Rokha y de Emar. En *La última niebla* y *La amortajada*, el cine se inscribe de forma más sutil. Hay puestas en escena muy marcadas que recuerdan secuencias filmicas, incluyendo los efectos de iluminación que acompañan las escenas<sup>24</sup>. Hay también una insistente presencia de superficies reflectoras como el agua y espejos que serían, como hemos dicho, objetos-sinécdoques de la pantalla cinematográfica. Por otra parte, muchos críticos destacan la estructura onírica de los relatos que en nuestra lectura serían efectos de la analogía sueño/film, señalada por varios pioneros de la teoría del cine.

Para emprender un análisis más puntual de *La última niebla*, cabe destacar en primer lugar la presencia de espejos y otras superficies reflectoras en momentos claves. Cerca del comienzo, dice la protagonista después de haber sido testigo del adulterio de Regina, sin comentar el incidente: “Ante el espejo de mi cuarto, desato mis cabellos, mis cabellos también sombríos.” (60). Los cabellos sueltos, en ella y en Regina, son

---

<sup>22</sup> Peña Ardid analiza el ejemplo paradigmático del inicio de *Santuario* (1931) de William Faulkner, cuya escritura también se ve “contaminada” por ocularizaciones y perspectivas cinematográficas de multiplicidad y simultaneidad a través de la presencia de espejos y superficies de agua. Cfr. Peña Ardid 208-211, que a lo largo de todo el libro cita numerosos ejemplos literarios.

<sup>23</sup> Idea desarrollada por Edgar Morin en *El cine o el hombre imaginario* (1956). Esta fenomenología antropológica que insiste en la estructura fantasmal del cine, encuentra su primera teorización en *The Photoplay. A Psychological Study and Other Writings* (1916), un libro del psicólogo Hugo Münsterberg, y es continuada durante el siglo XX en las obras de varios autores, entre ellos Edgar Morin, Christian Metz, Jean-Louis Baudry, Roland Barthes y Jacques Derrida.

<sup>24</sup> Respecto de la influencia del cine en el caso de *La última niebla* cfr. Munnich 1991 (66-69), donde la autora desarrolla la idea de las “ficciones” del “cine hogareño” (69) de la protagonista, inspiradas en escenas cinematográficas.

símbolo demasiado ostensible del deseo y de la fuerza seductora de la mujer, y son potenciados aquí por el reflejo en esta imagen que muestra a otra mujer, imaginaria o cinematográfica, que se opone a la esposa imitadora de la primera mujer perfecta, con los cabellos recogidos, que le pide ser su marido Daniel.<sup>25</sup> Poco después, ella se baña desnuda en el estanque cuyo reflejo produce, como ella dice, “proporciones irreales” (62) de sus formas corporales que le incitan a mirarse y adorarse a sí misma. Después de su aventura amorosa con el amante, no puede olvidar el placer vivido y dice: “no podía mirarme en el espejo, porque mi cuerpo me recordaba sus caricias.” (85). El espejo es la superficie que refleja la intensidad imaginaria, y es por eso que ella implora: “¿Cuánto, cuánto tiempo necesitaré para que todos estos reflejos se borren, sean reemplazados por otros reflejos?” (85). En otras palabras, correspondientes al último tramo del relato: ¿cuándo cambia la película (imaginaria) por otra, menos cruel?

En otro orden de las cosas, algunos personajes que rodean a la protagonista corresponden al esquema de la figuración del *star system* que influye en la construcción de las figuras del relato. Según Edgar Morin, en su libro sobre *Les stars* (1956), las estrellas del cine cumplen con una función doble: representan por un lado a arquetipos femeninos (como la madre, la seductora misteriosa, la vampiresa o *femme fatale*, la amiga leal, etc.) y masculinos (el galán, el seductor, el aventurero, el exitoso, etc.), y por otro lado son individualizaciones y actualizaciones de estos arquetipos con rasgos distintivos (Ava Gardner no es Marilyn Monroe, Rodolfo Valentino no es Cary Grant). Leamos la descripción del amante imaginario en *La última niebla*: “Un hombre está frente a mí, muy cerca de mí. Es joven; unos ojos muy claros en un rostro moreno y una de sus cejas levemente arqueada, prestan a su cara un aspecto casi sobrenatural.” (66/67). Si nos imaginamos una situación cinematográfica, se trata aquí de un hombre-estrella en primer plano –“muy cerca de mí”–, y a la vez inalcanzable, “casi sobrenatural”. Esta situación afectiva del encuentro, provocada por un deseo de goce extraordinario y con características oníricas, es percibida, por otro lado, en una puesta en escena iluminada artificialmente: “La luz blanca de un farol, luz que la bruma transforma en vaho, baña y empalidece mis manos, alarga a mis pies una silueta confusa, que es mi sombra. Y he aquí que, de pronto, veo otra sombra junto a la mía.” (66). Antes de que tenga lugar entre los cuerpos, el encuentro es desplazado hacia una superficie donde se encuentran las dos sombras o dobles imaginarios. Sólo después, en un giro de la

---

<sup>25</sup> En nuestro contexto es inevitable la referencia al ensayo clásico “El estadio del espejo como formador de la función del yo (fonction du Je)” de Jacques Lacan, en el que el sujeto, por primera vez en la vida, se configura y se concibe como tal. Lacan desarrolla la teoría del estadio del espejo en los años treinta, en base de los estudios del psicólogo Henri Wallon. Luce Irigaray, por ejemplo en *Speculum of the Other Woman* (1974), funcionaliza la idea lacaniana para su conceptualización de una “escritura femenina”.

mirada, la mujer levanta la cabeza y ve al hombre frente a ella, lo abraza, y él la besa: “sin que por entre las pestañas las pupilas luminosas cesen de mirarme.” (67). Toda la escena del encuentro y del placer consumado, en el transcurso del relato, servirá de modelo para los sueños, visiones y re-vivencias que ella experimenta. Son repeticiones de esta escena central con el amante. En este sentido, la pregunta por la veracidad de la experiencia es una trampa, porque no puede haber duda de que haya ocurrido en un plano imaginario, el único relevante para la situación en la que ella se encuentra. La duda que siembra su marido Daniel lleva a los lectores a caer en la trampa, como le sucede a la misma protagonista. Cuando Daniel le recuerda el estatus fantasmal del hombre sin voz, ella piensa: “Tan sólo en los sueños los seres se mueven silenciosos como fantasmas.” (82). Podríamos agregar: también en la pantalla del cine mudo los seres se mueven silenciosos como fantasmas. En todo caso, ella finalmente no puede dudar: “Mi amante (*dixit*: mi deseo imaginario) es para mí más que un amor, es mi razón de ser, mi ayer, mi hoy, mi mañana.” (86). Regina, la suicida, es, por otro lado, la contrafigura, la *femme fatale* adorada y odiada por la protagonista, porque vive la vida en toda su intensidad: “amor, vértigo, y abandono” (93), piensa la otra que sólo vive en el recuerdo. Este recuerdo, cada vez más tenue, desvanece frente a la “inmovilidad definitiva” (95) con la que cierra el relato. Este insostenible estado de las cosas, el congelamiento del movimiento, es lo contrario a las imágenes cambiantes en movimiento que pasan por las pantallas del cine, y que aquí son las pantallas imaginarias de la escritura bombaliana.

Lo que destaca al comienzo de *La amortajada* es la situación de cine en la que se encuentra Ana María: su cuerpo está inmovilizado y es una espectadora ubicua que ejerce una actividad mental frente a las imágenes que ve con los ojos entreabiertos, “como si quisiera mirar escondida detrás de sus largas pestañas [...] aquella franja de pupila que la muerte no había logrado empañar.” (97). Es un estado análogo al ensueño hipnótico que experimenta un espectador de cine. La perspectiva de la mirada es un estadio de pre-muerte en el que se proyecta el film con los recuerdos de la vida. Los blancos de ese “mirar escondida” son las personas que entran a la habitación o que están sentadas al lado del lecho y que provocan los *flashbacks* de Ana María: escenas de la vida relatadas en clave melodramática, estructuradas alrededor de amores y desamores, encuentros y desencuentros.<sup>26</sup> Hay montajes de tiempos y espacios en forma de saltos y secuencias que construyen un cronotopo heterogéneo con tres espacios dominantes: el fundo, el bosque, la habitación.<sup>27</sup> Como en *La última niebla*,

---

<sup>26</sup> También en términos narratológicos, la focalización del relato está puesta en Ana María, pero la pregunta por el hablante no es fácil de contestar, ya que desde el principio, se mezclan la primera con la tercera persona y la voz adquiere un estatus espectral. Cfr. Nelson.

<sup>27</sup> Respecto del tópico del fundo como encierro en Bombal y Brunet, cfr. Carreño.

*La amortajada* despliega espejos y pantallas que pueden ser vinculados al imaginario cinematográfico: “Recuerda como si fuera hoy el jardín estrecho y sin flores, tapizado de musgo sombrío y el estanque de tinta sobre cuya superficie se recortó su propia imagen envuelta en el largo peinador blanco. / Pobre Antonio. ¿Qué gritaba? ‘Es un espejo, un espejo grande para que desde el balcón te peines las trenzas’.” (146). Poco después, el espejo trizado del vestíbulo le provoca un horror incontenible, no logra reconocerse en el mundo en el que vive, el mundo de su matrimonio.

Para terminar, me gustaría destacar la relación entre la muerte y el cine en esta segunda novela. “¿Es preciso morir para saber?” (118), repite Ana María, la muerta, varias veces. La muerte, ya desde el título, es omnipresente en este relato y en la obra entera: “Ya ves, la muerte es también un acto de vida” (162).<sup>28</sup> De todas maneras, la pantalla del cine es el lugar de los sobrevivientes, de los fantasmas, un topos que Horacio Quiroga señala en “Las cintas de ultratumba”, una nota cinematográfica de 1920: “Cuando un hombre del mundo normal muere, su imagen permanece con el corazón de sus deudos y en algunas fotografías, tan muertas como él. Pero para el resto de la humanidad, la figura del difunto desaparece para siempre jamás. / El cine salva a sus intérpretes de esta oscuridad saludable. [...] Ellos nos quedan, vivos y tangibles en la pantalla.” (Quiroga 141). Conocemos la productividad literaria que el fenómeno del fantasma cinematográfico generó en una serie de cuentos de Quiroga, y después también en textos de Nicolás Olivari y Adolfo Bioy Casares, entre otros. La inmortalidad (cinematográfica) está inscrita, de otra manera, también en la obra de Bombal. Cuando la amortajada “tuvo la impresión de que podía al fin moverse [...] ya no deseaba sino quedarse crucificada a la tierra” sin “el menor deseo de incorporarse”. Como *La última niebla*, la segunda novela cierra con dos estados opuestos: la inmovilidad y la movilidad. Mientras que en *La última niebla* domina el estancamiento espeso de una auto-aniquilación sin siquiera tener el “derecho de buscar la muerte” (94), la libertad de moverse *post mortem* en *La amortajada* equivale a una forma de la inmortalidad de los fantasmas del cine. En el cuento “Las islas nuevas” leemos: “Nunca se muere enteramente. Esa es la verdad.” (Bombal 195). Es, en todo caso, una verdad del cine.

## BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Gonzalo. “Incursiones en un territorio hostil: *Las ratas* de Luis Saslavsky y José Bianco”. En Balderston, Daniel (Comp.) *Las lecciones del Maestro. Homenaje a José Bianco*, Rosario: Beatriz Viterbo, 2006: 103-114.

---

<sup>28</sup> Sobre la “tendencia necrofílica” en la escritura de Bombal, cfr. Borinsky. Aquí reside también uno de los parentescos evidentes con algunas figuras textuales de *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo, escritor, fotógrafo y guionista.



- . *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009.
- y Jelicié, Emiliano, *Borges va al cine*. Buenos Aires: Librería, 2010.
- Barthes, Roland. “Salir del cine”. En: *Lo obvio y lo obtuso. Imágenes, gestos, voces*. Barcelona: Paidós, 1986.
- Baudry, Jean-Louis. “The Apparatus. Metapsychological Approaches to the Impression of Reality in Cinema”. En: Philip Rosen (Ed.). *Narrative, Apparatus, Ideology. A Film Theory Reader*. New York, 1986: 299-318.
- Benjamin, Walter. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”. En *Discursos interrumpidos I*. Madrid: Taurus, 1973: 17-60.
- Bombal, María Luisa. *Obras completas*. Comp. Guerra, Lucía. Santiago: Andrés Bello, 2000.
- Borges, Jorge Luis. *Discusión*. Madrid: Alianza, 1997.
- . *Borges en Sur 1931-1980*. Buenos Aires: Emecé. 1999.
- Borinsky, Alicia. “El paisaje de la apatía”. En Agosín/Gascón-Vera/Renjilan-Burgy (Eds.). *María Luisa Bombal. Apreciaciones críticas*. Tempe: Bilingual Press, 1987: 31-42.
- Brescia, P. “El cine como precursor: Von Sternberg y Borges”. En *Espacios de Crítica* 17 (nov/dic 1995).
- Carreño, Rubí. *Leche amarga: violencia y erotismo en la narrativa chilena del siglo XX (Bombal, Brunet, Donoso, Eltit)*. Santiago: Cuarto Propio, 2007.
- Cavell, Stanley. *Contesting Tears: The Hollywood Melodrama of the Unknown Woman*. Chicago: University of Chicago Press, 1996.
- Cozarinsky, Edgardo. *Borges y el cinematógrafo*. Barcelona: Emecé, 2002.
- Derrida, Jacques. “El cine y sus fantasmas”. Entrevista con Antoine de Baecque y Thierry Jousse, trad. por Fernando La Valle. En *Cahiers du Cinéma* 556 (abril 2001) <http://www.jacquesderrida.com.ar/textos/cine.htm> (acceso 20 de enero de 2011).
- Espinosa, Patricia. “La última niebla de María Luisa Bombal: Excentricidad, desacato y eroticidad en el devenir identitario femenino”. *Acta Literaria* 31 (2005) 9-21.
- Faúndez, Pablo, “El cine en las letras chilenas de principios de siglo: otra discusión sobre la Vanguardia”. *Taller de Letras* 46 (2010) 205-223.
- Gligo, Agata. *María Luisa (Biografía de María Luisa Bombal)*. Santiago: Sudamericana, 1996.
- Guerra, Lucía. “Introducción”. En Bombal, María Luisa, *Obras completas*. 2000: 7-49.
- Jameson, Fredric. *El giro cultural. Escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial, 1999.
- Martín-Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gili, 1987.
- Metz, Christian, *Ensayos sobre la significación en el cine*. Volumen I, Barcelona: Paidós, 2002.

- Mitchell, W.J.T. *Picture Theory. Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press, 1994.
- Monsiváis, Carlos. "South of the border, down Mexico's way. El cine latinoamericano y Hollywood". En *Aires de familia. Cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2000: 51-78.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Munnich, Susana. *La dulce niebla: lectura femenina y chilena de María Luisa Bombal*. Santiago: Universitaria, 1991.
- Münsterberg, Hugo. *The Photoplay. A Psychological Study and Other Writings*. New York: Routledge, 2001.
- Nelson, Esther. "Un viaje fantástico: ¿Quién habla en *La amortajada*?" En Agosín/Gascón-Vera/Renjilan-Burgy (Eds.). *María Luisa Bombal. Apreciaciones críticas*. Tempe: Bilingual Press, 1987: 182-200.
- Oubiña, David. "José Bianco: la literatura menos el cine". En: Balderston, Daniel (Comp.). *Las lecciones del Maestro*, 2006: 91-101.
- Peña Ardid, Carmen. *Literatura y cine: una aproximación comparativa*. Madrid: Cátedra, 1999.
- Quiroga, Horacio. *Arte y lenguaje del cine*. Buenos Aires: Losada, 1997.
- Sarraute, Nathalie. *La era del recelo: ensayo sobre la novela* [trad. por G. Torrente Ballester]. Madrid: Guadarrama, 1967.
- . *Tropismos*. Buenos Aires: Galerna, 1968.