

De “El perjurio de la nieve” a El crimen de Oribe: apuntes sobre la trasposición cinematográfica.

RUIZ, Susana / Estudiante Facultad de Filosofía y Letras UBA – susarz@gmail.com

Eje: Literatura Argentina

Tipo de trabajo: ponencia

» *Palabras clave: trasposición cinematográfica – narradores – literatura fantástica – eternidad – Bioy Casares – Torre Nilsson*

» *Resumen*

Luego de revisar definiciones sobre las trasposiciones cinematográficas, se analiza la estructura de relato enmarcado y la multiplicidad de voces en *El perjurio de la nieve* de Adolfo Bioy Casares y cómo estos elementos se modifican en *El crimen de Oribe* de Torres-Ríos y Torre Nilsson. Se desarrollan los cambios argumentales -incorporación de escenas, ampliación de las figuras protagonistas- que versiona la película. A su vez se relacionan las hipótesis fantásticas y los dispositivos de eternidad entre ambas obras. Luego de este trabajo a nivel textual el análisis se enfoca brevemente en el contexto de la industria cinematográfica nacional y coetánea al film.

» *Consideraciones sobre la noción de trasposición*

Román Setton afirma que *El crimen de Oribe* fue celebrado como “un hito exitoso de trasposición de la literatura al cine” (Setton, 2011, 69). Si bien el autor no especifica su concepción de trasposición, podemos conjeturar que se refiere a la misma que postula Romano. De acuerdo con este último, una trasposición debe pensarse en términos de un texto que retoma a otro como punto de partida, comentario o simplemente excusa para su producción. Para que ese vínculo se establezca es necesario que se mantengan los núcleos significativos fundamentales de la narración. La definición de Sánchez Noriega coincide con la de Romano y aclara que las estructuras narrativas que compartan literatura y cine pueden prescindir de las técnicas con que las que cada medio expresivo las pone en escena. Sin embargo, no es pertinente dejar completamente de lado la forma que cada soporte - cinematográfico o literario- elige para contar la historia; por supuesto que una imagen no se *lee* del mismo modo que una frase, pero las técnicas de cada uno pincelan distintos

matices en la misma narración. De hecho, la misma trama fantástica se hace presente en el relato de Bioy y en la película de Torre Nilsson-Torres Ríos, aunque en esta última la fotografía penumbrosa, la abundancia de primeros planos, la falta de referencias de la realidad exterior a la película, generan un suspenso mayor que el del relato; lo cual no quiere decir que la historia haya cambiado pero indudablemente las sensaciones que provoca al receptor difieren de las impresiones que genera la lectura, más allá de que se trate de otro lenguaje.

Wolf sostiene que las trasposiciones deben pensarse como procesos -operaciones que conlleva la acción de trasponer- antes que como meros resultados. Esta cuestión es valiosa para estudiar los films no como deudores de un texto literario anterior, sino como la filmación de una versión (Wolf, 2004, 78), una lectura -como también arguyen Aguilera y Gázquez-, que por plasmarse en otro sistema de significación lleva a cabo distintas operaciones para lograr la construcción de los sentidos que la vinculan al texto previo. *El crimen de Oribe* en sus títulos advierte: “según la novela *El perjurio de la nieve* de Adolfo Bioy Casares”. El film reconoce una relación con el relato de Bioy pero su ejecución dista de las estrategias narrativas que utiliza el mismo. La película se posiciona desde otra perspectiva narradora para desarrollar la trama fantástica que el relato compone y a su vez profundizar la descripción de ese escenario enigmático adentrándose en la vida cotidiana de los habitantes de La Adela.

› *Estructura enmarcada*

Pensar una trasposición cinematográfica como una lectura de un texto literario implica considerarla una construcción diferente e independiente que puede tener un título que también difiere. En este caso, cada título respectivamente es un indicio para pensar el funcionamiento disímil de las voces narrativas en cada obra. Los paratextos acompañan los gestos de los textos.

El perjurio de la nieve se caracteriza por su encuadre narrativo, técnica que permite establecer distintos niveles de la voz que narra, distintos narradores. La polifonía narrativa inserta un relato dentro de otro relato que es conjugado por otro narrador. En esta nouvelle pueden distinguirse dos narradores principales: el que da inicio y cierre al texto, Adolfo Berger Cárdenas, y el que narra los sucesos de La Adela en primera persona: José Luis Villafañe. Esta estructura se presenta a simple vista sencilla y clara. La ambigüedad de la narración aparece cuando Cárdenas afirma haber manipulado el manuscrito de Villafañe: “alguna que otra vez me he permitido ingenuos anacronismos y he introducido cambios en las atribuciones y en los nombres de personas y de lugares” (Bioy, 1944, 14) y al final de la

trascrición aclara que ésta concluye con “un falso final” (Bioy, 1944, 56) pues su objetivo es “corregirlo”. El manuscrito de Villafañe retoma una entrevista con Cárdenas sobre lo que Oribe le ha contado a este último y eso que le ha relatado es lo que el mismo Villafañe contó bajo el efecto del alcohol sobre su estadía en la casa de Vermehren: “Le pregunté a Berger si Oribe no le había contado nada de su viaje. -Sí -dijo-. Me contó una aventura rarísima” (Bioy, 1944, 48).

El título del relato tiene una triple valencia, el perjurio como juramento falso refiere a más de un momento en el texto: la confesión de Oribe cuando se apropia del relato de Villafañe o la confesión del periodista que no cuenta que va a La Adela, sólo a su regreso y alcoholizado. O la voz de Adolfo Berger Cárdenas al ser el marco más cercano al lector no se pone en duda, es la autoridad; el último (o el primero en el orden de la lectura) que da forma al texto, lo abre y lo cierra. Pero su declaración ofrece una nueva vuelta de tuerca ya que este narrador afirma haber introducido cambios al manuscrito que introduce. El título, entonces, es sugerente: propone la cuestión de los testimonios que faltan a la “verdad” - perjurando- de los hechos y de las narraciones que retoman.

De acuerdo con Todorov el relato policial está compuesto por dos historias: la del crimen y la de la investigación del mismo, es decir, la historia del investigador. De este repertorio narrativo se distinguen dos narradores, que son las voces de esas dos historias respectivamente, los que permiten el cruce de la trama fantástica y policial. El código policial lo desarrolla Adolfo Berger Cárdenas que cuestiona quién fue el que efectivamente entró en La Adela: “Lo que agregó es una interpretación meramente personal de los hechos; pero confío que también sea lícita, ya que todas sus premisas pueden encontrarse en este documento o en los caracteres que este documento atribuye a Oribe y a Villafañe” (Bioy, 1944, 56). El resto fantástico es esbozado en la narración de Villafañe, que también tiene cierto aire detectivesco, indaga sobre lo que le sucedió a Lucía, en la interrogación al Dr. Battis: “después de la fecha de mi examen, la señorita Vermehren no pudo vivir más de tres meses. Le concedo: cuatro meses, cinco. Ni un día más”, afirma el médico.

La multiplicidad de voces es un recurso que colabora con la vacilación que la trama fantástica genera. El texto se construye a partir de dos niveles: los hechos narrados y la narración de los mismos, que funcionan con la misma intencionalidad: provocar ambigüedad en el lector y en los narradores-personajes que se van corrigiendo. El film trastoca ese juego de voces narradoras enmarcadas y construye la historia a partir de una perspectiva que tampoco es omnisciente. *El crimen de Oribe* resalta la cuestión criminal desde un título que genera ambigüedad a partir de la figura de Carlos Oribe: ¿se trata de un crimen que comete o un crimen que padece? La mención de “crimen” asociado al nombre del personaje en el rótulo de la película invita al lector a sospechar al respecto. La indeterminación de este título apunta los crímenes que organizan esta historia: el crimen

primero, una intervención que mata a Lucía debido a la intromisión de un elemento extraño en la temporalidad cíclica de La Adela; y el crimen que lleva a cabo Vermehren para vengar la muerte anterior.

En lugar de los narradores que el texto propone, la película incorpora los puntos de vista de los personajes. No se trata de un recurso que busque conocer qué piensa cada uno, sino de un posicionamiento que se va desplazando de acuerdo a la persona que enuncia. Los primeros planos de dichos personajes recuerdan la falta de perspectiva omnisciente puesto que tanto Villafañe como Oribe, Vermehren e incluso el Dr. Battis se presentan como sujetos opacos que tienden a provocar la sospecha del lector. Si bien en el film la estructura enmarcada no aparece, existe una disputa de voces que se debaten por legitimarse. Luego de recitar el poema sobre Lucía Villafañe le pregunta Oribe cómo sabe lo que ha pasado allí demostrando que él si conoce los hechos puesto que visitó la casa la noche anterior -escena que en el relato no existe-. El reproche de Villafañe a Oribe por apropiarse de su historia da cuenta de esas voces que discuten su protagonismo y, por lo tanto, la versión de los hechos. En cuanto al nudo fantástico, la aparición del Dr. Battis, que veremos luego en relación a la hipótesis fantástica, es una perspectiva que la película amplía: la voz del discurso médico, racional, legitimado y legitimante que se presenta como testigo de los hechos desde el comienzo de la historia. La pugna de estos personajes no se anula por una voz jerárquica que imponga su versión, la construcción de la historia mantiene pluralidad: se consideran las declaraciones del Dr. Battis pero también se ha mostrado la vida de Lucía en su hogar desde la perspectiva de Vermehren. Sin embargo, la autoridad del relato literario no está interesada por resolver lo que ha ocurrido en La Adela en cuanto a Lucía, sino en cuanto a la entrada de Villafañe u Oribe. La película, en cambio, quita ese complejo aparato narrativo para abrir el desasosiego por la muerte de la muchacha y los acontecimientos de ese hogar.

El mecanismo narrativo elegido para representar la historia repercute en la funcionalidad del lector-espectador que varía del relato literario al fílmico. *El perjurio de la nieve* demanda un receptor activo, capaz de rastrear las pistas, detectar las inexactitudes, dispuesto a releer el texto y a desconfiar de la narración de Cárdenas por las modificaciones que ha realizado. El film, en cambio, propone un espectador al que se le ahorran esas inquietudes pero se le proveen otras emociones. De acuerdo con Wolf, para la literatura resulta más viable el manejo de varios narradores (Wolf, 2004, 70), por eso los films tienden a simplificar la estructura narrativa y por lo tanto reducen la participación del lector en el nivel interpretativo. La película crea un clima seductor para los interesados en el suspenso y una contextualización de la rutina de los personajes de La Adela que no se preocupa tanto por el juego de voces sino más bien por los efectos de los hechos que allí acontecen. *El crimen de Oribe* continúa el conflicto entre Villafañe y Oribe pero dissociado de lo que ocurre en la casa Vermehren, para conocer lo que allí pasó no hay que descifrar a

uno o a otro puesto que se agrega una perspectiva que el relato elide: la escena precisa en la que Villafañe entra en la mansión. *El perjurio de la nieve*, omite esta escena y reproduce el momento en el cual el periodista menciona su salida pero no el lugar que visita -ese dato lo conoceremos hacia el final con las correcciones de Cárdenas-: “Tomamos unas copas. El poeta las necesitaba; a lo mejor yo también. Le conté mi excursión. Yo debía estar medio borracho” (Bioy, 194, 29).

› *Hipótesis fantásticas*

Jackson cita a Todorov quien afirma que “el texto puramente fantástico establece una vacilación absoluta tanto en el protagonista como en el lector, quienes no pueden aceptar los insólitos sucesos que se describen, ni desecharlos como fenómenos sobrenaturales” (Jackson, 1986, 25). Aquello que produce vacilación en el relato es lo que ocurre adentro de la mansión Vermehren. El cambio en la rutina ha posibilitado la extensión de la duración de la vida de Lucía, lo explica sorprendido el Dr. Battis cerca del final: “Yo examiné a la señorita Vermehren un año y medio antes de la fecha en que dicen que murió. No podía vivir más de tres meses” (Bioy, 1944, 44). De acuerdo con Mastronardi, Bioy atempera sus ficciones “mediante la gradual introducción de detalles y circunstancias de naturaleza ‘realista’ que traen verosimilitud a sus creaciones” (Mastronardi, 2004, 112). Efectivamente la sobrevivencia de Lucía se explica de modo racional: para evitar que muera se decide extender ese momento, repetir esa jornada todos los días evitando que la progresión del tiempo permita el avance de su deterioro físico. La lógica es clara; el misterio fantástico se envuelve de la racionalidad que el policial suele manejar. El suceso se resuelve de este modo y el relato se preocupa más por las relaciones entre los personajes: el plagio de Oribe a Villafañe y las operaciones narrativas entre ellos y su amigo Cárdenas antes que indagar sobre la supervivencia de la joven que tenía los días de vida contados. El interés está puesto en cómo se narra esa historia y su enigma se mantiene más al margen que en la película, sin embargo es el núcleo que da lugar a su alrededor a la tensión entre los personajes-narradores. Lo fantástico resulta un pretexto, una coartada, para poner en práctica la habilidad narrativa. El film, en cambio, otorga a lo fantástico un lugar central: al desaparecer la voz de Cárdenas no se indaga sobre quién fue el que entró a La Adela, lo podemos ver. El film se abre camino por la cuestión enigmática de esa temporalidad detenida que inaugura la historia cuando el Dr. Battis es capaz de advertir, al comienzo del mismo, el orden en el que se encienden las luces en la vivienda.

La hipótesis fantástica que sostiene la película se manifiesta en las reacciones de los personajes ante los hechos. El film decide la ampliación del rol de un personaje que aparece

hacia el final del relato: el Doctor Battis. El médico en cuestión será el que atestigüe lo sucedido en La Adela aunque no pueda salir de su asombro. Por otro lado, Vermehren confía totalmente en su mecanismo para evitar la muerte de su hija. Su hipótesis se expone cuando recuerda el día que decidió eternizar esa jornada en la que Lucía moría. Durante el velorio, conversando con el médico, Vermehren recuerda su inspiración en un caso que le contó su padre, se trataba de “detener el tiempo con esfuerzo de la voluntad”. Él había decidido tal como lo recuerda: “si yo prolongaba indefinidamente ese instante, mi hija no podría morir, puesto que no llegaría nunca aquel momento señalado para su muerte”, ante lo que el Dr. Battis exclama: “¡una locura!”. El quiebre del orden de la realidad ha logrado la detención del tiempo, ha trastocado la temporalidad en la búsqueda de cierta inmortalidad para la hija moribunda. Por otro lado, las hermanas se muestran, sumisas, respetuosas del ritual cotidiano de la navidad que efectúan con gracia y entusiasmo. El film expande una zona que el texto apenas menciona: “un hombre muy derecho, señores -afirmó el patrón-. Loco por la disciplina” (Bioy, 1944, 21) es el retrato que se hace de Vermehren. Este personaje cobra protagonismo en la trasposición cinematográfica, su figura crece para dar a conocer el funcionamiento de la dinámica de su hogar: “Vermehren adquiere en la película un protagonismo y desarrollo ausentes en el texto literario, ya que la reconstrucción del misterio fantástico, sobrenatural, se encuentra narrada desde su punto de vista” (Setton, 2011, 71).

› *Dispositivos de eternidad*

Lo eterno en el relato es sugerido por Rivera que considera que dichos temas son arquetípicos de una literatura que es deliberadamente indiferente de los avatares históricos. Entre los motivos arquetípicos Rivera reconoce al eterno retorno como uno de los principales que maneja esta literatura así como también la construcción de mundos cerrados, inalterables, como lo es La Adela. En *El perjurio de la nieve*, la primera impresión que Villafañe tiene de esa casa está asociada a la idea de eternidad: “tuve la extraña impresión de que en ese acto único veía superpuestas repeticiones pasadas y futuras, y que la imagen que me agrandaba el antojo estaba en la eternidad” (Bioy, 1944, 26). Este efecto es un indicio que adelanta la configuración de la mansión. Más adelante el relato da a conocer que allí el tiempo se ha detenido por la voz del Delegado: “Viven en 1933, como hace veinte años, en plena civilización, como en una estancia perdida en medio del campo” (Bioy, 1944, 21).

Mientras que el relato se enfoca en el edificio concreto, en la película la eternidad es un rasgo no sólo del manejo que se hace del tiempo sino también de la relación de

Vermehren con sus hijas. En *El crimen de Oribe* la voluntad del sujeto sobre el transcurrir del tiempo coincide con la intervención patriarcal sobre los hijos. Es notable y afirmado por Setton el énfasis que la película otorga a la figura de Vermehren, en detrimento del lugar que le otorga el relato. En la noche navideña el padre controla el orden de las piezas del pesebre, y dice “hay que respetar las tradiciones que tienen más de un siglo”. *Noche de paz*, el clima lúdico, la ocasión navideña y el pesebre simbolizan la unión familiar, son parte de la rutina que Vermehren desea para su hogar, y también refuerzan la tradición de la familia sobre la que pesa el recuerdo de la madre y su parecido con Lucía. Fernando Morelli describe el cuidado de las hijas del dueño de La Adela como vestales que quedan desprotegidas ante la intervención de un extraño en el hogar. Vermehren no sólo congela el tiempo sino que también estanca el crecimiento de sus hijas, tiene la intención de mantenerlas jóvenes por siempre. La eternidad en la película no sólo es sugerida por la posibilidad de mantener un cuerpo al borde de la muerte durante más de un año mediante la repetición de la vida cotidiana. Lo eterno es susceptible de ser pensado respecto de la relación de Vermehren con sus hijas: no sólo se eterniza la vida ya que la muerte se posterga, sino que también se vuelve eterna la relación padre-hija. Dicha relación se asocia a elementos que conforman el imaginario de los cuentos maravillosos de hadas y princesas: su casa es como un castillo; su hija casi muerta, la Bella Durmiente; Vermehren, el rey, la ley que se impone en el reino de La Adela.

La cuestión artística que aparece en manos del personaje de Oribe es capaz de eternizar lo que toma como objeto de su representación. Lucía Vermehren está sujeta a la eternización de su vida, de su estatuto como hija casta y de su protagonismo en el poema de Oribe: “Descubrí una leyenda y un bosque en un desierto,/y en el bosque a Lucía. Hoy Lucía se ha muerto./Levántate, Memoria, y escribe su alabanza,/aunque Oribe caduque en la desesperanza” (Bioy, 1944, 48). De hecho, en la película Oribe afirma que puede terminar su poema porque ella ha muerto, dotando al hecho de un carácter romántico que estetiza la tragedia. Lo que ambas construcciones, literaria y fílmica, sostienen es el relato Oribe: el dominio del arte sobre la realidad, que se construye mediante la apropiación y no la reproducción de sus acontecimientos. Nada hay de ético en la decisión de Oribe. Escribir sobre Lucía es una decisión estética presente en ambas obras.

› *Conclusiones*

La noción de trasposición considerada para este análisis reconoce las obras dentro de su especificidad artística y su autonomía. Si bien estamos analizando el film según criterios narrativos y argumentales, podría profundizarse el análisis hacia la construcción

particular del sentido que la película propone según cuestiones estrictamente cinematográficas como el encuadre, el tipo de luz o imagen, los movimientos de cámara, la manera de cortar o cambiar de escena.

En cuanto a la estructura narrativa la divergencia más grande que se lleva a cabo en *El crimen de Oribe* es la simplificación del encuadre narrativo. Respecto a la cuestión fantástica el film explota el suspenso y la vacilación que provocan los acontecimientos narrados y el clima que los contextualiza. ¿Es posible pensar estas modificaciones en relación a las influencias de la industria cultural? Dámaso explica que durante la primera presidencia de Perón y de la mano de una democratización en el arte se promovía un cine costumbrista. Esa situación de la cinematografía nacional no estaba acostumbrada al género fantástico que se presentaba como un buen caballo de batalla para un mercado en el que se promovían otros géneros, una novedad que difería con la tradición cinematográfica sostenida en ese período. Del mismo modo, la simplificación de la perspectiva narradora, además de los argumentos que brinda Wolf, es susceptible de ser vinculada con el público del cine de los años cincuenta que se diferencia del lector de literatura fantástica de los años cuarenta. Un estudio del contexto cultural en el que aparece la trasposición permitiría dar cuenta del nivel de influencia del mercado en la decisión de llevarla a cabo.

› *Referencias bibliográficas*

- Aguilera, N. y Gázquez, C. (2002). Cine y representación. Políticas de la versión cinematográfica. Cine/realidad/literatura. (El caso del policial literario en el cine argentino). *Revista Iberoamericana*, volumen LXVIII (199), 393-415.
- Bioy Casares, A. (1944). *El perjurio de la nieve*. Buenos Aires: Emecé.
- Dámaso Martínez, C. (1999). Literatura/cine: Tensiones y desencuentros. En Noé Jtrik. (Ed.), *Historia crítica de la literatura argentina. La irrupción de la crítica*. Buenos Aires: Emecé.
- Estudios Mapol y Cinematografía Independencia (productores) Torre Nilsson, L. y Torres Ríos, L. (directores). (1950). *El crimen de Oribe* [Cinta cinematográfica]. Argentina: Mapol.
- Jackson, R. (1986) El modo fantástico. En *Fantasy: literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos. Trad. Cecilia Absatz.
- Mastronardi, C. (2004). La trama celeste. En Ana María Barrenechea (comp.), *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Norma.
- Moller, F. (2008) El crimen de Oribe [Mensaje en un blog]. Recuperado de: <http://leopoldotorrenilsson.blogspot.com.ar/2008/10/el-crimen-de-oribe.html>
- Rest, J. (2004). Las invenciones de Bioy Casares. En Ana María Barrenechea (comp.), *Ficciones argentinas. Antología de lecturas críticas*. Buenos Aires: Norma.

- Rivera, J. (1972). Lo arquetípico en la narrativa argentina del 40. En Jorge Lafforgue (comp.), Nueva novela latinoamericana. Buenos Aires: Paidós.
- Romano, E. (1990). Entre literatura y cine. En *Medios de comunicación y cultura popular*. Buenos Aires: Legasa.
- Sánchez Noriega, J. L. (2000) Para una teoría de la adaptación. Convergencias y divergencias entre cine y literatura. En *De la literatura al cine. Teoría y análisis de la adaptación*. Barcelona: Paidós.
- Setton, R. (2011). *El crimen de Oribe*, del policial fantástico al thriller naturalista. *El matadero*, Revista del Instituto de Literatura Argentina (7), 63-84.
- Todorov, T. (1974). Tipologías de la novela policial. *Fausto*, año III, (4)
- Wolf, S (2004) La trasposición: problemas generales y problemas específicos, Los modelos de trasposición: de la adecuación al *camouflage*. En *Cine y literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.