

Variaciones en la transposición al cine de un cuento de Silvina Ocampo: *El impostor*, de Alejandro Maci

Variations in a film transposition of a story by Silvina Ocampo: El impostor by Alejandro Maci

Carlos Dámaso Martínez

Universidad Nacional de las Artes - Instituto de Literatura
Hispanoamericana de la Universidad de Buenos Aires, Argentina
cdmartine@hotmail.com

Recibido: 21/10/2022. Aceptado: 06/12/2022.

Resumen

El objetivo de este artículo es el análisis del film *El impostor* (1997) como transposición del cuento de Silvina Ocampo que lleva el mismo nombre, proyecto cinematográfico iniciado por María Luisa Bemberg en 1994 y terminado en 1997 por Alejandro Maci. El concepto de transposición, que permite examinar las transformaciones semióticas y materiales, las resignificaciones, trayectorias y derivas semióticas que se dan en el pasaje de un lenguaje a otro, nos llevará a observar también lo que ocurre en este caso con el género fantástico en el tránsito de la literatura al cine.

Palabras clave: cine, literatura, transposición fílmica, variaciones, género fantástico

Abstract

The objective of this article is to analyze the film *El impostor* (1997) as a transposition of the namesake Silvina Ocampo's short story, a film project started by María Luisa Bemberg in 1994 and finished in 1997 by Alejandro Maci. The concept of transposition, which allows us to examine the semiotic and material transformations, the resignifications, trajectories and semiotic drifts that occur in the passage from one language to another, will also lead us to observe what happens in this case with the fantastic genre in the transition from literature to cinema.

Keywords: cinema, literature, film transposition, variations, fantastic genre

Silvina Ocampo, como otras escritoras y escritores argentinos del siglo XX, ha manifestado una determinada afinidad con el arte cinematográfico¹. Hubo varios realizadores que tuvieron interés en realizar una transposición fílmica de sus cuentos fantásticos. Hacia 1964, su cuento “La red”, del libro *Autobiografía de Irene* (Sur, 1948), fue parte del film *Tres historias fantásticas* (1964), de Marcos Madanes, junto a los de Santiago Davobe y Miguel Ángel Asturias. “El impostor”, otro relato del libro, despertó también la atención de Leopoldo Torre Nilsson en 1950, pero el proyecto no se concretó. En 1984, con dirección Arturo Ripstein y guion de Manuel Puig, se efectuó la transposición cinematográfica de este cuento largo con el título *El otro*. Un año después, por algunas modificaciones que hizo Ripstein, Puig retiró su participación del guion y publicó el suyo con el título *La cara del villano* (1985). Por su parte, Silvina Ocampo escribió para el cine los textos “El impostor (argumento cinematográfico)” y “Final para un film” que nunca se filmaron². Hacia 1994, María Luisa Bemberg inició el proyecto fílmico de este cuento y trabajó en su guion con Ricardo Piglia. Sin embargo, poco después quedó inconcluso por la muerte de la directora. Luego, en 1997, Alejandro Maci, asistente de dirección de ese intento, terminó la película con el título homónimo de *El impostor*. El guion pertenece a María Luisa Bemberg, Jorge Goldenberg y Alejandro Maci.

El concepto de transposición será fundamental para el análisis de esta producción cinematográfica. Sergio Wolf señala que cuando se trata de hacer una película con un referente literario, en este caso un cuento de Ocampo, el concepto de transposición es más apropiado que “traducción”, “traslación” o “adaptación”, dado que transposición “designa la idea de trasplante” a otro formato o sistema (2001: 16), es decir, al de una película,

1 Este artículo presenta conceptos que formaron parte de mi exposición en el Congreso Internacional de Semiótica realizado en la Universidad Nacional del Arte en Buenos Aires, setiembre de 2019.

2 El primero, lo escribí en 1950 para Torre Nilsson y el segundo en los 80, estimulada por el director Carlos H. Christensen, que tampoco se realizó. En “El impostor”, cuento largo en *Autobiografía de Irene* (Sur, 1948), Buenos Aires, Edición y notas de Ernesto Montequín, Editorial Lumen, 2008.

que tiene un lenguaje artístico distinto al de la literatura y por eso puede manejar otras formas ficcionales y producir significaciones de manera autónoma. Este tipo de operación semiótica traspasa hoy los lenguajes del arte y la cultura contemporánea, como ha señalado Oscar Steimberg (2013: 207-218), uno de los primeros semiólogos que se ha ocupado de conceptualizar las transposiciones de géneros y sistemas semióticos. En otro artículo sobre esta cuestión, Nicolás Bermúdez destaca la importancia que tiene el concepto de dispositivo para referirse a aquello que se configura en cada contexto de recepción (Bermúdez, 2008: 1), como ha observado Oscar Traversa, y tiene una incidencia fundamental en toda situación del proceso de anclaje receptivo de una transposición.

En “El Impostor” predomina lo fantástico como en los otros cuentos de *Autobiografía de Irene* de la escritora argentina y, además, se podría decir que en este libro encontramos ya los principales aspectos de su poética narrativa. En cuanto al género fantástico, Silvina Ocampo compartió con Borges y Bioy la selección y traducción de la *Antología de la literatura fantástica* (1940), un manifiesto de la traducción y apropiación en ese momento del modelo de la tradición fantástica anglosajona y, en particular, de la variante de Henry James y Franz Kafka. Si bien la escritora participó con Borges y Bioy de la renovación de este género hacia 1940 en la literatura argentina, se diferencia de ellos por su modalidad narrativa. Como lo han señalado Silvia Molloy (1969) y Enrique Pezzoni (1982), sus relatos se destacan por lo fantástico y por la ironía y el sarcasmo en el trazado de personajes y conflictos. Ya en *Autobiografía de Irene*, el cuento “La red” es una muestra de una constante en su narrativa, en la que predomina el tratamiento del lenguaje para construir la trama, un registro poético, además de la percepción de instancias vivenciales que, junto a lo fantástico, impactan en la lectura.

Por otra parte, “El impostor” es un cuento largo en el que la historia narrada cobra una mayor densidad que en otros relatos. Claramente es también una exploración del tema del doble. Lo fantástico en este texto se sitúa en un espacio heterotópico que también podemos encontrar en cuentos de Bioy Casares. Es el ámbito de una estancia descuidada de la pampa bonaerense en el que impera la decadencia y la presencia de

insectos, ratas y murciélagos, una especie de castillo siniestro ubicado en ese territorio, espacio ya abandonado de una antigua familia terrateniente, un lugar en el que se ha refugiado el personaje principal, el joven Armando Heredia. Como en el cuento de Bioy “Otra esperanza”, este escenario de la transformación de la antigua estancia rural en un hospital psiquiátrico remite a las huellas literarias de la literatura gótica, la de la clásica casa misteriosa o castillo abandonado. En el relato de Ocampo es el ámbito de la doble personalidad y la psicosis del personaje principal. Lo fantástico se organiza en torno a la incertidumbre de lo que le sucede al protagonista, situación que plantea la pregunta “qué es lo real”, un rasgo predominante del género según Rosmary Jackson (1980: 31-32). Específicamente, la presencia del fantástico en el cuento de esta narradora, en el pasaje de la literatura al cine, nos lleva a preguntarnos de qué modo se produce ese tránsito y transformación de las convenciones del género al cine y qué mutaciones materiales y semióticas se suscitan. Algo de eso intuía Bioy cuando hablaba de lo difícil que le parecía llevar al séptimo arte a *La invención de Morel* (Sorrentino, 2007).

Antes de *El impostor* (1997) de Alejandro Maci, como señalábamos, se filmó *El otro* (1984), de Arturo Ripstein, quien realizó una transposición cinematográfica de lo fantástico del cuento de Silvina Ocampo al género del melodrama narrativo, transposición en la que predomina un verosímil realista hiperbolizado y se desarrolla una trama sentimental y amorosa de la relación del personaje principal y su doble con una misma mujer. El film es acompañado en su desarrollo narrativo con el bolero “No me platiques” (“No me hables”) cantado por Lucho Gatica, efecto musical que se entreteje con la locura del personaje en el film, centrado en una historia de amor. Puig, por su lado, manifestó cierto desacuerdo con la elección y modificaciones del guion compartido con el director mexicano en una instancia previa, y decidió publicar el original que tituló *La cara del villano* (1985), en el que optaba también por el melodrama, pero con otras características, pues se introducen situaciones terroríficas y propias del antiguo gótico, como la del hombre africano ciego, que (atado a un árbol) permanece en la cercanía de la estancia y después, en una metamorfosis propia del fantástico, se convierte en un perro negro. La presencia de estos

aspectos cercanos a lo monstruoso es lo que había eliminado Ripstein y acentúa la historia de amor de los protagonistas del relato.

En la película de Maci sobre el cuento de Silvina Ocampo, lo fantástico en tanto género (Pampa Arán, 1999) se diluye en algunas breves escenas donde la figura fantasmal de una joven muerta, María Olsen, aparece fugazmente o es imaginada por el personaje principal, y predomina una clásica modalidad de la narrativa realista. Ante las dificultades de transponer ese carácter de lo fantástico de ambigüedad irresoluble, del concepto de vacío semántico (Bozzetto, 2001: 242), o el “discurso de lo irrepresentable por antonomasia” (Boccuti, 2015: 8), Maci, siguiendo una tradición del cine argentino hegemónica en esos años, elige desplazar lo fantástico del cuento hacia una narración anclada principalmente en el tranquilizante verosímil realista. Es una forma representativa del cine argentino más estable para el director en un contexto de recepción cultural y político inestable donde impera el neoliberalismo económico, pero en el que, paradójicamente, comienza a gestarse un realismo más crítico y menos costumbrista, el llamado “nuevo cine argentino”, protagonizado por jóvenes directores sensibles a la crisis social del momento (Caetano, Trapero, Lucrecia Martel, entre otros). La trayectoria posterior de Maci muestra su dedicación a la ficción televisiva: dirige algunas series importantes, como *Variaciones Walsh* (2015), en la que hay transposiciones al lenguaje cinematográfico de cuentos de este escritor.

Como señalábamos, Maci realiza una transposición de género: del fantástico a la narrativa realista. La transposición de un género a otro es un procedimiento usado también por Fernando Spiner cuando transpone el relato “Aballay” (2010) de Di Benedetto al cine y realiza un pasaje de la “gauchesca provinciana” de Di Benedetto al *western* criollo o argentino (Martínez, 2017). En el cuento de Ocampo, lo fantástico es una clara elección en todo el relato. Desde su comienzo, la enunciación en primera persona del otro, Luis Maidana (en realidad, el doble del personaje Armando Heredia, quien vive en la estancia neogótica), es ya una perspectiva imaginaria porque dice en el cuaderno que escribe que aún no conoce a Armando. Se plantea entonces un desdoblamiento invertido del personaje principal, como se sabrá al final de texto, y se emplaza un

discurso o el delirio imaginario escrito de una crónica de lo que sucede en la estancia donde se ha recluido Armando, con el disgusto de su padre y su familia. Luis, quien narra y supuestamente escribe, es quien ha sido enviado por el padre de Armando para que le informe cómo está su hijo. Este discurso de la locura se parece o tiene semejanzas con el discurso de lo fantástico. En ambos, o en su confluencia, se confunde sueño con realidad: Luis dice que Armando no sueña, pero recuerda que él, en cambio, sueña y no recuerda. La duda sobre lo que es un referente real, esa ambigüedad de la modalidad de lo fantástico y de la psicosis del sujeto de la enunciación, se convierte en una constante en esta narración. Es un relato complejo, se da como un *continuum* de pliegues de escenas de sueños, de secuencias del pasado, de vivencias reales, de recuerdos, confusiones, realidades, sueños. En un momento, el narrador dice en medio de esa indeterminación: “Vagué por la estancia, con la sensación de ser un fantasma que vive entre fantasmas” (Ocampo, 2011: 70).

En una especie de epílogo del cuento, Rómulo Sagasta, que es quien en realidad viaja para ver cómo está Armando Heredia, lee el cuaderno encontrado en la estancia y luego de haberlo leído resalta el carácter fantástico de la historia de Armando. Dice: “A veces pienso que en un sueño he leído y meditado este cuaderno y que la locura de Heredia no me es ajena. No hay distinción en la faz de nuestras experiencias [...]; no hay cómo saber cuáles fueron sueños y cuáles realidades” (2011: 110).

Sin duda, la estrategia narrativa de la *nouvelle* es difícil de llevar a las formas o el formato audiovisual del film. Vemos que en la película de Maci esta modalidad del cuento es narrada y/o representada fílmicamente desde una visión más distante. La cámara muestra desde un principio el viaje en tren de Juan Medina (en el cuento sería Luis Maidana) que, por pedido de un amigo de su padre, va desde Buenos Aires a visitar a Sebastián Heredia (en el cuento se llama Armando Heredia) a la estancia Los Cisnes, en la provincia de Buenos Aires, a unos pocos kilómetros del pueblo llamado Chajarí. Como en el cuento, aquí se muestra la llegada de Luis en un sulky a la estancia, cuando ya es de noche. Juan conoce a Sebastián, quien le muestra su cuarto. Efectivamente, la estancia parece estar en ruinas, en la película se acentúa su estado edilicio deteriorado con los

recipientes que han puesto en los corredores y habitaciones para que caiga el agua de las numerosas goteras de sus techos. Sebastián, irónico, dice que cuando llueve mucho las gotas, al caer, arman una variada orquesta musical.

La transposición de lo fantástico al realismo en el film se percibe en las escenas de los dos personajes. Por ejemplo, cuando Sebastián y Juan juegan al billar en el bar del pueblo o cuando van a la farmacia donde son atendidos por la madre de Teresita, que es la farmacéutica. Juan ha conocido a Teresita y su madre en su viaje en el tren y aprovecha la oportunidad para hablar con Teresita, escena en la que crece el enamoramiento a primera vista entre ambos. Otro tópico común de la narrativa realista de ámbito campestre presente en la película es una fiesta o *kermesse* con tiro al blanco, juegos camperos, el palo enjabonado y otros entretenimientos, a la que asisten estos mismos personajes y la gente del pueblo. Escena de fiesta campestre heredera de la novela *Emma Bovary* del siglo XIX, como ocurre en tantas novelas y tantos filmes que retoman y transforman esa clase de episodio. Entre ellas, es posible encontrar este tópico en una escena de la novela *Blanco nocturno* (2010) de Ricardo Piglia.

Por otro lado, un hallazgo del verosímil fílmico realista es haber caracterizado a Juan Medina como un estudioso de los pájaros, un modo de justificar su viaje a la estancia a la que ha llevado, junto a su equipaje, sus aparatos e instrumentos para realizar su observación. Por cierto, el film acentúa el contraste entre la noche lúgubre, el aspecto sombrío y misterioso de los interiores del viejo casco de la estancia, con la luminosidad del día, el fuerte sol, el espacio atractivo de la naturaleza poblada de árboles, plantas, flores, pastos y pájaros. Sobresalen los planos generales y la profundidad de campo cuando los dos muchachos cabalgan. También hay secuencias resplandecientes como en las que Juan, subido a un árbol, observa a los pájaros y graba con un antiguo fonógrafo sus distintos cantos, aunque en ese mismo espacio pampeano se encuentran también algunos lugares siniestros, como el aparente cementerio de animales que se parece a una reducida vaquería, esa extensión de tierra poblada por los restos de muchos huesos de animales carneados en el territorio pampeano. Esa vaquería remite intertextualmente a *El Matadero*

de Esteban Echeverría y al descubrimiento de los pozos llenos de cadáveres de los desaparecidos asesinados en un campo colindante con el cuartel de La Perla en Córdoba, durante la dictadura cívico militar. Sobre todo, en el contexto de la recuperación de la memoria de esos años trágicos fijados en los testimonios de testigos y en la literatura y el cine argentino en los 90.

En esa locación de la película se encuentra también un rancho convertido en ruinas, casi una tapera. Ante su puerta, un destartalado y solitario sillón-hamaca se mece vacío a causa del viento, y escondido en el techo, Juan espía a Sebastián y María Olsen mientras tienen una relación sexual. Dentro del registro realista, lo que puede parecer un suceso fantástico, como decíamos antes, se produce en algunas escenas breves cuando Luis ve, también a través de una ventana, a una chica rubia, María Olsen, y luego junto a Sebastián, quien le ha dicho cuál es su nombre y que ella es su novia, pero es solo una visión imaginaria, iluminada y etérea como un espectro, como se sabe al final del relato, y forma parte del delirio esquizofrénico de Sebastián y/o de Juan, su doble imaginario. La transposición del fantástico de Silvina Ocampo al realismo cinematográfico de Maci se centra semánticamente en la locura del personaje Sebastián, padecimiento que lo lleva a la muerte. Y el director refuerza esa elección mediante dos sutiles sugerencias que se manifiestan en un plano simbólico, un procedimiento que le otorga al film un aspecto más relevante. Una, es la mención a la calandria y su explicación de que es un pájaro impostor, porque puede imitar los cantos de otros pájaros. No solo en los seres humanos se da a través de la locura la posibilidad de tener dos personalidades: en la naturaleza, pareciera decirse en este sentido, también existe la posibilidad de ser uno y otro, como se sugiere con la calandria y su capacidad de simular el canto de distintos pájaros. La otra, se da en la secuencia en que Juan y Teresita juntos, más otros habitantes del pueblo en la estación de tren, ven a través de un negativo oscuro un eclipse de sol en el que dos astros se superponen a la vista de todos en el momento en que ambos coinciden totalmente y parecen uno solo.

Finalmente, a manera de un epílogo, el comisario del pueblo se ocupa de esclarecer, como el detective de un relato policial, que no ha habido ningún visitante en la estancia, que Juan Medina no existe, que todo lo que

se ha visto antes está escrito en el cuaderno de tapas azules encontrado y que su autor ha sido el mismo Sebastián Heredia. El film concluye con escenas del velatorio y el traslado del féretro de Sebastián, que se ha suicidado, en un coche fúnebre negro, muy orondo, que viaja hacia Buenos Aires. Es un desenlace filmado en varios planos, en el que aparecen los autos del cortejo fúnebre, sus modelos son de los años de la década de 1930 y evidencian la época en que transcurre esta historia.

Como se ve, la película de Maci termina como un clásico film realista, en el que todos los enigmas parecen explicarse en su desenlace, salvo la esquizofrenia del personaje principal que permanece e impacta con su fatal efecto perturbador. Por otra parte, es interesante la actitud de Puig, que publica un libro con un título nuevo sobre una posible transposición ausente, un proyecto de film no realizado, casi semejante en este sentido a los textos escritos por Silvina Ocampo, más centrado en lo literario que en el lenguaje cinematográfico. Simplemente una síntesis argumental. Más curiosa aún es la voluntad literaria de Puig de editar su guion como un libro más, como si esa versión para el cine tuviera el mismo valor que una novela, como si ese plan escrito de un film tuviera un valor autónomo y, a la vez, le permitiera disentir con la elección narrativa cinematográfica de Ripstein. Resulta paradójico que la elección melodramática del director mexicano no le haya gustado a Puig, escritor cuya poética se caracterizó por incorporar a la literatura los discursos de los medios masivos, el melodrama y los géneros populares del cine, además de la oralidad popular rioplatense. A modo de una conclusión parcial, más allá de esta transposición analizada, me gustaría agregar el interrogante que me queda de si en lo que podríamos llamar una “lectura transposicional” de una narración literaria al cine, o en el análisis del pasaje de un lenguaje artístico a otro, tal vez se abra una instancia reveladora de las especificidades y potencialidades artísticas de cada uno de los lenguajes, instancia que estimule observar, interpretar y valorar desde una configuración crítica sus mejores cualidades estéticas, su eficacia narrativa, sus límites y sus búsquedas de distintas formas de construcciones narrativas.

Referencias

- Arán, Pampa (1999). *El fantástico literario. Aportes teóricos*. Córdoba (Argentina): Narvaja.
- Bermúdez, Nicolás (2008). "Aproximaciones al fenómeno de la transposición semiótica: lenguajes, dispositivos y géneros". *Revista de Estudios semióticos*, n. 4. S/p. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5762216>
- Boccuti, Anna (2015). "Representaciones del límite. Pasajes de lo fantástico entre la literatura y el cine". AAVV. *Rappresentazioni del limite. Passaggi del fantastico tra letteratura e cinema*. A cura di Anna Boccuti. Torino: Università degli Studi di Torino. 3-15.
- Bozzetto, Roger (2001). "¿Un discurso de lo fantástico?" David Roas (comp.) *Teorías de lo fantástico*. Madrid: Arco/Libros. 223-242.
- Jackson, Rosemary (1986). *Fantasy. Literatura y subversión*. Buenos Aires: Catálogos.
- Martínez, Carlos Dámaso (2017). "Antonio Di Benedetto: el lenguaje del cine y la levedad de su escritura". *Lecturas escritas. Ensayos sobre literatura latinoamericana y arte*. Córdoba: Alción.
- Molloy, Silvia (1969). "Silvina Ocampo: la exageración como lenguaje". *Sur*, n. 320, setiembre-octubre.
- Ocampo, Silvina (2008) [1948]. "El impostor". *Autobiografía de Irene*. Buenos Aires: Lumen.
- Pezzoni, Enrique (1982). "Silvina Ocampo: La nostalgia del orden". Prólogo. Silvina Ocampo. *La furia y otros cuentos*. Madrid: Alianza.
- Steimberg, Oscar (2013). *Semióticas. Las semióticas de los géneros, de los estilos, de la transposición*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Traversa, Oscar (1984). Cine: *El significativo negado*. Buenos Aires: Hachette.
- Traversa, Oscar (2001). "Aproximaciones a la noción de dispositivo". *Signo y Señal*, n. 12. 231-247. Disponible en: <https://doi.org/10.34096/sys.n12.5612>
- Wolf, Sergio (2001). *Cine/Literatura. Ritos de pasaje*. Buenos Aires: Paidós.