

# Una investigación fílmica en un laberinto literario

## EL CRIMEN DE ORIBE de Leopoldo Torre Nilsson (1950)

Matthias Hausmann (Viena)

RESUMEN: Comentando ciertas adaptaciones cinematográficas de obras literarias de Adolfo Bioy Casares, el crítico de cine Sergio Wolf escribe: “[L]a narrativa del autor es en sí ‘una trampa para cineastas’ aunque prometa ser ‘una trama para cineastas.’” Leopoldo Torre Nilsson no sólo rodó *LA MANO EN LA TRAMPA*, sino que fue también el primero en meter la mano en esa trampa que constituyen las narraciones de Bioy, porque su primer propio largometraje, *EL CRIMEN DE ORIBE*, basado en el cuento “El perjurio de la nieve”, es la primera transposición fílmica de una obra de su compatriota.

En ese cuento Bioy construye un laberinto de declaraciones contradictorias sobre la misteriosa muerte de una muchacha, las cuales fuerzan al lector a hacer su propia investigación – una investigación que el autor quiere explícitamente literaria porque, para indicar pistas al lector, hace comentar a sus personajes los manuscritos escritos por otros, lo que significa un desafío para cualquier adaptación fílmica. Nuestro artículo intenta mostrar cómo Torre Nilsson reacciona ante este desafío; especial atención se presta tanto a su tratamiento del motivo principal de la investigación como al rol de un cosmos cerrado –tan importante en toda la obra de Torre Nilsson y en la de Bioy– y a otro procedimiento apreciado por el director y el autor a la vez: la *mise en abyme*.

PALABRAS CLAVE: Bioy Casares, Adolfo; Torre Nilsson, Leopoldo; mise en abyme

Comentando ciertas adaptaciones cinematográficas de obras literarias de Adolfo Bioy Casares, el crítico de cine Sergio Wolf escribe: “[L]a narrativa del autor es en sí ‘una trampa para cineastas’ aunque prometa ser ‘una trama para cineastas.’”<sup>1</sup> Leopoldo Torre Nilsson no solo rodó *LA MANO EN LA TRAMPA*, sino que fue también el primero en meter la mano en esa trampa que constituyen las narraciones de Bioy: su primer largometraje, *EL CRIMEN DE ORIBE*, es la primera transposición fílmica de una obra de su compatriota, ya que está basado en el cuento “El perjurio de la nieve” de Bioy.

En las páginas que siguen voy a intentar analizar esta primera película de Torre Nilsson que es, a la vez, la primera transposición de una obra de Bioy,

---

<sup>1</sup> Sergio Wolf, “Bioy, el lado de la sombra: Bioy Casares y el cine”, *Film 4* (1993): 16–20, aquí 17.

bajo el enfoque de la investigación –el cual es también el enfoque general de este volumen–. Esta tiene una importancia doble en la cinta: la investigación del crimen indicado ya en su título, pero también la investigación que lleva a cabo Torre Nilsson dentro del texto de Bioy para crear su film.<sup>2</sup> Tal investigación es necesaria porque Bioy confronta al lector de su cuento con un verdadero laberinto, y eso no es todo: un laberinto decididamente literario porque reacciona con sus textos narrativos al desafío del cine; “El perjurio de la nieve”, en concreto, es un buen ejemplo de ello.<sup>3</sup> Se ha dicho, con razón, que la relación entre Bioy y el cine debe considerarse como “interrelación”,<sup>4</sup> porque no solo se han hecho varios filmes de sus obras, sino – más importante aún– sus libros están claramente influenciados por el cine.

Para el tema de este volumen resulta interesante que esta influencia del cine sea también una influencia del cine de investigación. Como comenta Michel Lafon, gran experto de la obra de Bioy, hablando sobre la importancia del cine para Borges y Bioy: “Leur âge d’or est sans doute [...] le cinéma anglo-américain d’aventures et ‘d’enquêtes’ des années ’30-’40.”<sup>5</sup> También en el cuento largo que nos ocupa aquí la investigación es un aspecto clave del que voy a ocuparme en las siguientes líneas antes de centrarme en la versión filmica de Torre Nilsson.

“El perjurio de la nieve”, publicado primero en 1944 e integrado en 1948 en el volumen *La trama celeste*, se compone de un relato del periodista Juan Carlos Villafaña y de un comentario bipartito sobre este de Alfonso Berger Cárdenas. En su relato, Villafaña cuenta cómo conoce al poeta Carlos Oribe

<sup>2</sup> Jean Pierre Mourey, quien realizó la primera adaptación de *La invención de Morel* en un cómic, subraya la importancia de tales investigaciones para transposiciones de obras de Bioy: “Adapter *L’Invention de Morel* en bande dessinée, c’est, en effet, mener une sorte de *d’enquête* pour décrypter cette machinerie et recréer un dispositif narratif entièrement nouveau dans lequel tous les éléments graphiques, les détails ont de l’importance et du sens, et se font écho, impliquant la possibilité de relectures multiples.” Jean Pierre Mourey, “Postface”, en Jean-Pierre Mourey y Adolfo Bioy Casares, *L’Invention de Morel* (Bruxelles: Casterman, 2007), 125, la cursiva es mía.

<sup>3</sup> Esta reacción de Bioy ante el desafío del cine es uno de los temas de un trabajo más extenso sobre la relación de Bioy y el cine que estoy preparando actualmente.

<sup>4</sup> Cf. Alberto Farina, “Bioy en el cine, el cine en Bioy”, en *Cine, un lugar para el amor*, ed. por Claudio Suaya (Buenos Aires: Oliveri, 2010), 13: “La vinculación de Bioy Casares con la pantalla merece observarse como interrelación”.

<sup>5</sup> FAL, “Plains feux sur Bioy Casares: entretien avec Michel Lafon, le meilleur spécialiste français de ses œuvres”, *Salon littéraire*, consultado el 15 de mayo de 2015, <http://salon-litteraire.com/fr/interviews/content/1797049-pleins-feux-sur-bioy-casares-entretien-avec-michel-lafon-le-meilleur-specialiste-francais-de-ses-oeu> (cursiva mía).

en un hotel cerca de la mansión La Adela, propiedad del danés Vermehren, que está herméticamente separada del resto del mundo porque el inmigrante quiere salvar la vida de su hija Lucía que padece de una enfermedad mortal. Vermehren, forzando inexorablemente a cada persona de su casa a repetir siempre los mismos actos, logra con esfuerzo sobrehumano que cada día se parezca exactamente al anterior, de tal manera que el flujo del tiempo queda suspendido. Este bucle temporal se quiebra con la entrada de una persona ajena a la mansión durante una noche, después de la cual muere Lucía. Vermehren está convencido de que Oribe ha penetrado la propiedad y mata al poeta antes de suicidarse. En su relato, Villafañe también sostiene que Oribe entró en la mansión del danés. Sin embargo, comentando el manuscrito del periodista, Alfonso Berger Cárdenas llega a una explicación totalmente contraria: afirma que no fue Oribe quien visitó a la muchacha, sino el propio Villafañe; y fue este el que le contó más tarde su experiencia a Oribe, el cual se apropió de ella para introducir en su vida historias románticas que adoraba.<sup>6</sup> Berger pretende que hay “indicaciones que imponen, en todas sus partes, esta conclusión” (319), y apoya dicha conclusión en indicios encontrados en el relato de Villafañe, como el miedo de Oribe ante los perros, el cual le habría impedido pisar la propiedad de La Adela.<sup>7</sup> Concluye su texto escribiendo (321): “No creo que la única interpretación de estos hechos sea la mía. Creo, simplemente, que es la única verdadera.”

Antes de discutir si esta declaración es más que pura arrogancia, importa hacer hincapié en que el texto escenifica una investigación de un “supermisterio”, de uno de los tópicos más influyentes de la literatura criminal: el crimen en un cuarto cerrado.<sup>8</sup> ¿Cómo pudo entrar el culpable en la villa her-

<sup>6</sup> Oribe siempre quiso una vida que se pareciera a una novela, como constata Villafañe: “Carlos Oribe era intensamente literario, y quiso que su vida fuera una obra literaria.” Adolfo Bioy Casares, “El perjurio de la nieve”, en *Obra completa I*, ed. por Daniel Martino (Buenos Aires: Emece, 2012), 301; todas las citas siguen esta edición.

<sup>7</sup> Aquí se puede observar un paralelismo con los cuentos sobre Isidro Parodi, escritos por Borges y Bioy en común y publicados casi al mismo tiempo que “El perjurio de la nieve”, porque ese detective tampoco ve los lugares de los crímenes, sino que soluciona los casos solamente con la ayuda de relatos ajenos.

<sup>8</sup> Cf. Hinrich Hudde, “Ödipus als Detektiv – Die Urszene als Geheimnis des geschlossenen Raums”, *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 86 (1976): 1–25, aquí 3: “das älteste und vielleicht typischste Problem der Detektivliteratur, das Rätsel des geschlossenen Raums [...]” El mismo Bioy comparte esta opinión: “El crimen del cuarto cerrado [...] es uno de los temas centrales del género policial [...]” Adolfo Bioy Casares, *El viaje y la otra realidad: un ensayo y cinco cuentos*, ed. por Graciela Scheines (Buenos Aires: Felro, 1988), 37.

méticamente cerrada? Este misterio tiene una de sus expresiones literarias más conocidas en la novela policial *Le mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux, una de las lecturas predilectas de Bioy. Al argentino ese misterio del cuarto cerrado le parece también un procedimiento altamente útil para cuentos fantásticos, como comenta en su prólogo a la *Antología de la literatura fantástica*,<sup>9</sup> y en su cuento combina lo policial con lo fantástico<sup>10</sup> justamente mediante este tópico.

Enlaza el hecho fantástico de un presente eterno en la casa cerrada<sup>11</sup> con la investigación (llevada a cabo por Vermehren primero y por Berger Cárdenas después) de las circunstancias de la muerte de Lucía en este mismo cosmos cerrado. Esta combinación tiene dos consecuencias mayores bien planeadas por Bioy. Primero, la “conurrencia de las versiones”<sup>12</sup> sobre el culpable (¿Oribe o Villafañe?) pone el hecho fantástico en segundo plano. Es más, el lector se ocupa tanto de la cuestión del intruso que casi no piensa en que Vermehren haya podido crear realmente un bucle temporal, por lo que empieza a resultar bastante creíble.

El segundo punto también tiene que ver con el lector, que tiene que penetrar en el texto como Oribe o Villafañe penetraron en la Adela. Así, el lector tiene que ponerse activo y dejar la pasividad de la lectura, lo que hace pensar en la primera novela de Bioy, *La invención de Morel*, pues ahí el narrador, que al comienzo observa la superpelícula rodada por Morel, también deja esta pasividad y se integra en la película mediante los aparatos del inventor francés. Se emancipa del rol tradicional del espectador que Jacques Rancière define

<sup>9</sup> Escribe que esta “fórmula” procede de Chesterton, quien la utilizó para describir “tramas policiales”, lo que Bioy quiere extender: “creo que puede aplicarse, también a las [tramas] fantásticas.” Adolfo Bioy Casares, “Prólogo y Postdata al prólogo”, en *Antología de la literatura fantástica*, ed. por Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Silvina Ocampo (Barcelona: Edhasa, 2011), 14.

<sup>10</sup> Esa combinación es típica de su obra entera y se puede observar ya en su primer cuento, escrito a los 14 años, pues “Vanidad o una aventura terrorífica” oscila “entre fantástico y policial”. Trinidad Barrera, “Introducción”, en Adolfo Bioy Casares, *La invención de Morel: el gran serafín*, ed. por Trinidad Barrera (Madrid: Cátedra, 12009), 12.

<sup>11</sup> El “círculo de tiempo” es fantástico en el sentido de Todorov porque queda por resolverse si Vermehren logró de verdad una suspensión del flujo del tiempo, salvando así a su hija hasta la entrada del intruso, o si la hija vivió naturalmente más tiempo del que pensaba el médico, y su muerte es el resultado de su enfermedad y no de la intrusión; así queda intacta el duda, el elemento central de la teoría de lo fantástico según Todorov.

<sup>12</sup> Esta expresión tan adecuada la utiliza Pedro Luis Barcia: “Introducción biográfica y crítica”, en Adolfo Bioy Casares, *La trama celeste*, ed. por Pedro Luis Barcia (Barcelona: Castalia, 2011), 24.

de esta manera: “Être spectateur, c’est être séparé tout à la fois de la capacité de connaître et du pouvoir d’agir.”<sup>13</sup> Es tal pasividad contra la que Bioy escribe en sus obras y por lo que muestra, en *La invención de Morel*, un lector que se vuelve activo y que desea también para sus otras obras narrativas. Exige un lector “emancipado” en el sentido de Rancière, quien define a los espectadores ideales como “[...] des spectateurs qui jouent le rôle d’interprètes actifs, qui élaborent leur propre traduction pour s’appropriier l’‘histoire’ et en faire leur propre histoire.”<sup>14</sup> Esta tarea de un “interprète actif” se exige de una manera intensa en “El perjurio de la nieve”, donde el lector tiene que actuar como un detective<sup>15</sup> –exactamente como las figuras del cuento, lo que significa un primer reflejo entre los muchos que nos van a ocupar más tarde.

El lector tiene que penetrar en el laberinto de las diferentes y contradictorias declaraciones. Hay que insistir en el hecho de que es un laberinto *literario* porque todos los documentos son documentos escritos.<sup>16</sup> Así se construye un verdadero laberinto textual, el cual fuerza al lector a hacer su propia investigación –una investigación que el autor quiere explícitamente literaria porque, para indicar pistas al lector, hace comentar a sus personajes los manuscritos escritos por otros, lo que significa un desafío para cada adaptación cinematográfica.

Veamos, pues, cómo Torre Nilsson reacciona ante este desafío y cómo penetra en el laberinto de Bioy en la que fuera su primera película. Su padre también figuraba como director, pero casi no participó en la filmación. La integración de su nombre en los créditos fue sobre todo una estrategia pa-

<sup>13</sup> Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé* (Paris: La Fabrique, 2008), 8.

<sup>14</sup> Rancière, *Le spectateur émancipé*, 28–9.

<sup>15</sup> Véase también la constatación de Isabel Maurer Queipo que en casi todos los cuentos de Bioy “[d]er Leser wird [...] mit dem Protagonisten zum Detektiv, der forscht, Meinungen und Informationen sammelt, beobachtet.” Isabel Maurer Queipo, “Adolfo Bioy Casares – Die Erzählungen”, en *Kindlers Literatur Lexikon*, ed. por Heinz Ludwig Arnold (Stuttgart y Weimar: Kindler, 2009, Online-Ausgabe). Existe aquí además otra relación con el misterio del cuarto cerrado, porque un texto también puede ser considerado un conjunto cerrado en el cual ahora el lector tiene que penetrar, lo que Bioy escenifica con insistencia en “El perjurio de la nieve” – por esto su cuento se puede considerar también en este respecto como una variante del “locked-room-mystery”. Rojas y Ovares utilizan el término del “intruso” explícitamente en relación a “El perjurio de la nieve” y sus instancias narrativas: “ABC interviene el texto de Villafaña, es un intruso en él.” Margarita Roja y Flora Ovares, “La tenaz memoria de esos hechos: ‘El perjurio de la nieve’ de Adolfo Bioy Casares”, *Revista Iberoamericana* 67 (2001): 121–33, aquí 129.

<sup>16</sup> Lo que es un paralelismo con muchas otras obras de Bioy, p.ej. *La invención de Morel* o *Dormir al sol*.

ra que su hijo tuviera absoluta libertad, porque la reputación de Torres Ríos impedía todo rechazo posible de los productores.<sup>17</sup>

No es una casualidad que Torre Nilsson comenzara su carrera como director independiente con una adaptación literaria, puesto que es, particularmente gracias a su constante cooperación con Beatriz Guido, quizás el director más emblemático de Argentina en cuanto a la adaptación de obras literarias. Como comenta, entre otros expertos, Dámaso Martínez:

Leopoldo Torre Nilsson (1924–1978) es uno de los realizadores cinematográficos que mayor conciencia tuvo de la función narrativa del cine y de sus relaciones –en tanto relato– con la literatura de ficción. [...] ha sido el director que más se interesó por la narrativa argentina como fuente o motivación de su estética fílmica.<sup>18</sup>

Dentro del gran número de transposiciones literarias que Torre Nilsson realizó, la obra de Bioy tiene un papel especial, ya que las adaptaciones de sus textos enmarcan la obra fílmica del director, pues su penúltima película es otra adaptación de Bioy, *LA GUERRA DEL CERDO*, basada en *Diario de la guerra de cerdos*.<sup>19</sup>

Para *EL CRIMEN DE ORIBE* Torre Nilsson también escribe el guion (después de una primera versión de Arturo Cerretani), así que tiene una amplia influencia en esta obra prima que cambia un aspecto decisivo del modelo: no utiliza un encuadre narrativo, sino sigue casi constantemente una sola perspectiva, la de Villafañe (mientras que la figura de Berger Cárdenas queda eliminada totalmente). Esto puede ser considerado como una reacción directa a la estructura literaria del cuento, en el que el enigma solo se puede solucio-

<sup>17</sup> Cf. Agustín Neifert, “EL CRIMEN DE ORIBE: a 60 años de un clásico”, *Cóndor de Plata* 58 (2010): 22–4, aquí 22, donde se encuentra también una cita muy interesante de Torre Nilsson, quien afirma que realizó la película casi solo: “[...] como no podía lanzarme solo en la primera película, porque los productores podían echarse atrás, se dijo que era codirigida. Mi padre estuvo en los primeros días de filmación y después me largó solo.”

<sup>18</sup> Carlos Dámaso Martínez, “Borges: la narración literaria y el cine”, *Orillas: revista d’ispanística* 1 (2012), 12.9.2015, [http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero\\_1/15Damaso\\_fueraderutas.pdf](http://orillas.cab.unipd.it/orillas/articoli/numero_1/15Damaso_fueraderutas.pdf), 8.

<sup>19</sup> Para una comparación de estas dos adaptaciones de Torre Nilsson, véase el artículo de Estela Cédola y Jerónimo Ledesma, “Del crimen a la guerra: sobre las adaptaciones cinematográficas que hizo Torre Nilsson de ‘El perjurio de la nieve’ (1947) y de ‘Diario de la guerra del cerdo’ (1969) de Adolfo Bioy Casares”, en *Homenaje a Adolfo Bioy Casares: una retrospectiva de su obra. Literatura – Ensayo – Filosofía – Teoría de la cultura – Crítica literaria*, ed. por Alfonso de Toro y Susanna Regazzoni (Madrid: Vervuert, 2002), 293–315. Cf. su comentario (304): “No deja de ser llamativo que Torre comience y termine su carrera de largometrajes con adaptaciones de textos de Bioy.”

nar por indicios textuales (encontrados en los textos escritos que componen el relato)<sup>20</sup>; Torre Nilsson transpone este aspecto altamente literario a un procedimiento que se acerca más a convenciones fílmicas. Esto subraya también que Torre Nilsson se inspira mucho en la literatura para las tramas de sus filmes, pero que siempre intenta encontrar técnicas cinematográficas.<sup>21</sup> Con la sola perspectiva de Villafañe, la cinta pone en el primer plano sobre todo el aspecto fantástico del bucle temporal, mientras que la estructura de lo policial, tan prominente en el cuento, pierde un poco su importancia.

Sin embargo, el tema de la investigación sigue siendo central<sup>22</sup> y está estrechamente ligado con la aclaración del misterio fantástico por parte de Villafañe. Esto se ve desde la primera escena, que es una invención de Torre Nilsson ya que no se encuentra en el cuento de su compatriota. La película comienza con los reflectores del auto de Villafañe saliendo de la oscuridad de la noche. Esto indica ya la importancia que tiene el claroscuro en todo la cinta, sobre lo cual volveré más tarde. Además, los reflectores sirven como símbolo de la aclaración del misterio de la propiedad de Vermehren llevado a cabo por Villafañe, conductor del coche.

Su confrontación con el cosmos cerrado de Vermehren comienza ya con esta primera escena, altamente significativa en muchos aspectos. Villafañe se encuentra con el doctor Battis y ese encuentro puede ser considerado como uno de los numerosos presagios que estructuran el film.<sup>23</sup> Es un encuentro entre la modernidad y un mundo más arcaico (representado por un automóvil moderno y un coche de caballos) que ya presagia que el hombre racional y moderno (Villafañe), que tendrá el rol del detective, será confrontado con un mundo que no llegará a descifrar completamente (lo que es acentuado por la atmósfera bastante misteriosa del comienzo).<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Esta es la idea contundente de Claudio Zeiger: "Cine y literatura: para qué sirve ser fiel", en *Cine argentino: la otra historia*, ed. por Sergio Wolf (Buenos Aires: Letra Buena, 1994), 182-3. Véase sobre todo su lúcido comentario: "el enigma ideado por Bioy 'sólo puede resolverse sobre un texto' [...]", 182.

<sup>21</sup> Cf. la opinión de Agustín Neifert, *Del papel al celuloide: escritores argentinos en el cine* (Buenos Aires: La Crujía, 2003), 42: "Torre Nilsson es, quizás, el director que más se interesó por la narrativa argentina como fuente o motivación, aunque sin abandonar nunca su preocupación por la estética cinematográfica."

<sup>22</sup> Cf. también Neifert, "EL CRIMEN DE ORIBE", 22: "El tema es el 'mito del eterno retorno', pero combinado con una intriga policial."

<sup>23</sup> Claudio Zeiger habla de "[u]n sistema de presagios", Zeiger, "Cine y literatura", 182.

<sup>24</sup> Este es un modelo que se encuentra en varias novelas policiales de América Latina, lo que puede indicar una voluntad de adaptar este género tan asociado al racionalismo europeo

Más importante aún es el hecho de que este encuentro ya es el primer indicio de que en la mansión del danés, con el que Battis está estrechamente vinculado ya que habla en seguida de ella, existe otro tiempo, un tiempo que ya no tiene ninguna conexión con el tiempo histórico. Aquí es preciso hablar un poco de la mansión, el lugar central de la acción de la película, lo que es típico para Torre Nilsson, pues en muchos filmes suyos tienen una importancia primordial las habitaciones o casas cerradas. En esto se da un paralelismo interesante con la obra de Bioy, quien también tiene una predilección por cosmos cerrados.<sup>25</sup> En ambos casos estas casas cerradas siempre contienen un secreto,<sup>26</sup> lo que podría ser una de las posibles razones por las cuales Torre Nilsson comienza su carrera con esta versión de un cuento que escenifica un tema que le es particularmente relevante.

El hecho de que cuando pasan los créditos se vea ya la casa subraya la importancia de esta; es la primera señal evidente de la concentración espacial que se puede comprobar a lo largo de todo el film. Además, esta primera secuencia llama la atención porque la casa queda medio escondida detrás de unas ramas que insinúan su lado misterioso. Y eso no es todo: el plano de la casa no sufre ningún cambio, mientras que los créditos se sustituyen permanentemente los unos a los otros, lo que indica ya que en la casa no cambia el tiempo como alrededor. Villafañe llega a esta casa poco después de su encuentro con el médico y observa a través de una reja las primeras acciones de Vermehren (que se repetirán invariablemente); esa reja no solo tiene el sentido intradieгético de proteger la casa, sino que indica también al espectador que esta tiene algo de prisión. Además, junto con los perros guardianes, simboliza una frontera en el sentido de Lotman, entre dos mundos claramente separados que tienen una semántica totalmente diferente: aquí el tiempo lineal, allí el tiempo circular. Villafañe, en la terminología de Lotman, será el héroe que supera la frontera y causa cambios profundos en uno de los mundos.<sup>27</sup> Este carácter de otro mundo está subrayado por un comentario que

---

al mundo latinoamericano; un ejemplo pertinente es la novela *Lituma en los Andes* de Mario Vargas Llosa, en la cual el detective de la costa no llega a entender las costumbres del mundo andino.

<sup>25</sup> Como se puede ver p. ej. en *La invención de Morel* y *Plan de evasión* (situados en islas casi inaccesibles) o en *Los que aman, odian* (novela escrita en colaboración con su mujer, donde la acción tiene lugar en un hotel separado del resto del mundo por una tormenta).

<sup>26</sup> En el caso de Torre Nilsson uno piensa en seguida en *LA MANO EN LA TRAMPA* y el misterio sobre el altillo de la casa.

<sup>27</sup> Para "la teoría espacial" de Lotman, véanse sus conocidas reflexiones: Jurij M. Lotman, *Die Struktur literarischer Texte* (München: Fink, 41993), 311-47.

le hace el médico a Villafañe al comienzo de la cinta: “[Este camino] debería llevar [a General Paz], pero lo más probable es que si se descuida lo lleve a otro mundo.”<sup>28</sup> (00:01:24).

Este otro mundo en el cual Villafañe lleva a cabo su investigación se caracteriza por una estética del claroscuro. Con esta técnica tan típica de muchos policiales y *films noirs*, Torre Nilsson intenta introducir cierta ambigüedad en su película y retomar así mediante un procedimiento fílmico la estrategia literaria de Bioy, que crea esta ambigüedad mediante sus diferentes voces contradictorias.



Fig. 1: El claroscuro como procedimiento clave de la película: Villafañe y Lucía dentro de la mansión de Vermehren (32:30 / 38:59)

Villafañe, ayudado por el relato de una mujer que había huido de la casa de Vermehren –una añadidura esta de Torre Nilsson– descubre finalmente el secreto traumático escondido en esta casa tan cerrada: el destino de Lucía y de la familia entera que tienen que vivir como prisioneros, esclavos de la voluntad intransigente del padre que destierra toda vida normal de la casa para salvar a su hija –creando la paradoja de que la sobrevivencia ya casi no es vida...

La cinta alude a la disciplina sobrehumana instalada por Vermehren y “la vida escrupulosamente repetida” (una frase tomada del cuento) mediante la *mise en abyme*, clave tanto para el relato como para la película –y otra estrategia más junto con las ya mencionadas– apreciada por el director y el autor a la vez. La *mise en abyme* está muy presente en el texto de Bioy, lo que se indica ya en el epígrafe supuestamente escrito por alguien nombrado “Spie-

<sup>28</sup> Leopoldo Torre Nilsson, *EL CRIMEN DE ORIBE*, 1950, 00:01:24. Todas las citas siguen esta edición de la película.

gelhalter”, un nombre alemán que significa “el que sostiene un espejo”<sup>29</sup>. Hay muchas imágenes especulares en el cuento, por ejemplo, entre la acción principal -en la que no se sabe con certeza quién es el criminal- y una historia de Vermehren y su hermano en la que tampoco se llega a conocer al culpable. El uso de la *mise en abyme* parece particularmente adecuado en este cuento si se considera que Lucien Dällenbach, su gran teórico, aclara, empleando un ejemplo tomado de *Heinrich von Ofterdingen*, que este procedimiento se utiliza especialmente para “porter des atteintes assez nombreuses à l’ordre chronologique pour que celui-ci se dissolve et permette aux passé, présent et futur de devenir réversibles”.<sup>30</sup> Es esta la razón por la cual Bioy se sirve tan intensamente de esta figura en un texto que evoca la posibilidad de otra cronología, de un tiempo eterno.

Por las mismas razones Torre Nilsson se sirve de este procedimiento, pero –gracias a las diferentes condiciones mediáticas entre la literatura y el cine– utiliza otras formas y agrega una que solo es posible en el cine. Jean-Marc Limoges ha mostrado en un artículo reciente qué opciones suplementarias tiene un film: describe lo que llama una *mise en abyme cinématographique imagée*, una forma que la literatura no puede realizar. Distingue dos formas: la *mise en abyme simultanée* (donde las acciones que se reflejan están presentes en la misma escena –pone como ejemplo el tiroteo final en la sala de cine, en *SABOTEUR* de Hitchcock)– y la *mise en abyme instantanée* (donde el reflejo o la imagen especular tiene lugar aún en el mismo plano).<sup>31</sup>

Torre Nilsson utiliza la segunda de estas formas particulares mediante el pesebre que, como símbolo de la Navidad, tiene una importancia especial dentro de su película. Aquí, a diferencia del cuento de Bioy, siempre es Navidad, lo que constituye otra estrategia fílmica para hacer palpable la repetición. A este ámbito navideño también pertenece el *leitmotiv* musical de la canción *Noche de Paz*, que aparece muchas veces intra y extradiegéticamente.

Pero volamos a la importancia de la *mise en abyme* del pesebre.

<sup>29</sup> Se puede añadir que el nombre de Vermehren también tiene un significado suplementario si se tiene en cuenta que en alemán significa “aumentar”, lo cual refleja la voluntad de este personaje de multiplicar los días que le quedan de vida a Lucía y la técnica de Bioy de multiplicar los niveles narrativos.

<sup>30</sup> Lucien Dällenbach, *Le récit spéculaire: essai sur la mise en abyme* (Paris: Seuil, 1977), 92.

<sup>31</sup> Jean-Marc Limoges, “La Mise en abyme imagée”, *textimage* 4 (2012): 1–18, aquí 12–4, 19/01/2016, [http://revue-textimage.com/06\\_image\\_recit/limoges.pdf](http://revue-textimage.com/06_image_recit/limoges.pdf).



Fig. 2: Una *mise en abyme* decisiva: el pesebre de la mansión de Vermehren (00:30:30)

No es una casualidad que un pesebre forme otro espacio más dentro del espacio de la mansión de Vermehren, tan central para el *plot* del film. Simboliza ostensiblemente el sentido profundo de la Navidad para los cristianos: el inicio de la vida eterna. El paralelismo prosigue, pues en el centro del pesebre está Cristo, *la* encarnación de la vida eterna, al igual que en el centro de la casa está Lucía, por cuya eternidad Vermehren invierte todos sus esfuerzos. Es altamente significativo que Lucía se rebele contra esta vida eterna que la voluntad férrea de su padre le impone. En dos escenas centrales del film se puede ver cómo Lucía cambia la posición de dos figuras del pesebre y cómo Vermehren se da cuenta en seguida y anula este cambio, subrayando que prohíbe cada cambio dentro de su casa, incluso los más mínimos.

Pero hay más: en el pesebre hay tres reyes, como Lucía tiene tres hermanas, y los reyes llevan regalos –como sus hermanas juegan con el regalo más importante que Lucía ha recibido, una cruz en una cadenita que pertenecía a su madre–. Esta cruz con cadena no solo es otro símbolo cristiano, sino que será más tarde la prueba decisiva para identificar al culpable. Además hay que remarcar un último significado del pesebre: la historia de Cristo es una historia de salvación –y Lucía necesita también ser salvada de esta tiranía del tiempo eterno–. Por esto no es una mera casualidad que intercambie el sitio de un rey por el pastor en el pesebre, mostrando así su anhelo de una

vida más natural. Ese anhelo también pone de manifiesto las relaciones que tiene el film con el melodrama, porque Lucía se puede considerar una heroína típica de ese género: una víctima inocente que representa la virtud y que necesita redención.<sup>32</sup>

Su inocencia queda también simbolizada por los cambios ingenuos que hace en el pesebre, mientras que la anulación de estos cambios por parte de su padre insinúa que este suprime la sexualidad de la muchacha, lo que es un tema clave en toda la obra fílmica de Torre Nilsson. A pesar de todos los esfuerzos de su padre Lucía llega a quebrar el círculo de tiempo mediante el acto sexual con Villafañe, a quien ve después de la escena del pesebre y a quien se dirige con determinación sin que su padre se dé cuenta (38:38–39:00).

Directamente después de estas escenas del pesebre las tres hermanas de Lucía comienzan a bailar, una escena esta que se podría considerar un comentario metafílmico del joven director. Como el cuento de Bioy contiene fuertes aspectos de una sátira literaria (lo que se manifiesta, entre otras cosas, por las referencias continuas a plagios), parece probable ver en la película de Torre Nilsson también una parodia de ciertas corrientes fílmicas anteriores. Particularmente la escena con las chicas bailando podría entenderse como una alusión a una tradición argentina más vieja que se centraba en el tango y el *folklore*, y que estaba caracterizada por cierta tendencia a la “sobreactuación”, como la que también se puede constatar en la actuación de Raúl de Lange (Vermehren), que contrasta llamativamente con la actuación mucho más sobria de los dos jóvenes protagonistas masculinos, actuación que remite a una idea más moderna del cine. En este contexto, vuelve a ser llamativo el hecho de que el padre de Torre Nilsson aparezca en los créditos como co-director, lo que hace suponer que el hijo también puede haber planeado liberarse un poco, con su cinta, del cine argentino del pasado y dar así un paso más hacia su propia emancipación.<sup>33</sup>

Quizá esta dimensión paródica del film de Torre Nilsson es una de las razones de su constante éxito. Para muchos críticos es una obra maestra y un

---

<sup>32</sup> Cf. Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (London: Yale Univ. Press, 1995), 29: “[In ‘classical’ melodrama...] the play typically opens with a presentation of virtue and innocence, or perhaps more accurately, virtue *as* innocence” (subrayado en el original) y 32: “Virtue is almost inevitably represented by a young heroine.”

<sup>33</sup> Agradezco a Gonzalo Aguilar sus observaciones acerca de la intención paródica de la película de Torre Nilsson.

ejemplo a seguir para adaptar una obra literaria. Escribe Agustín Neifert, por ejemplo, en un pequeño artículo publicado para el sexagésimo aniversario de la película: “[...] en su época, *EL CRIMEN DE ORIBE*, fue un ejemplo de transposición de una obra literaria al cine.”<sup>34</sup> Aún más entusiasta se muestra Claudio Zeiger: “*EL CRIMEN DE ORIBE* es un verdadero hito si se quiere analizar el arte del traslado de la literatura al cine en el marco argentino, por haber asumido su carácter literario sin ser literal.”<sup>35</sup> Sin embargo, Bioy –quien, para decir la verdad, no apreció casi ninguna de las adaptaciones de sus obras<sup>36</sup>– no vio la cinta de esta manera. Primero la calificó como “un verdadero crimen”,<sup>37</sup> más tarde, aunque su tono se suavizó, quedó muy lejos de mostrarse entusiasta: “Yo diría que *EL CRIMEN DE ORIBE* es un film aceptable, que tiene verdaderos méritos y se ve como una película lograda.”<sup>38</sup>

A mi parecer esta circunspección también tiene que ver con la forma de resolverse en el film el enigma principal. La película se termina con el asesinato de Oribe a manos de Vermehren, remitiendo así a su comienzo, es decir, a su título: *El crimen de Oribe*. Torre Nilsson cambia el título del cuento por otro basado en una intención parecida: despistar al espectador. Su título, aunque a primera vista parece muy claro, no lo es, pues el genitivo crea una ambigüedad por ser de carácter subjetivo y objetivo a la vez, con lo cual Oribe puede ser tanto el criminal como la víctima. Este es un procedimiento que utiliza el propio Bioy en su novela más famosa, *La invención de Morel* (donde –a causa de la limitada credibilidad del narrador– también uno se puede preguntar si se trata de una invención ideada por Morel o si es más bien la invención de esta persona por parte del narrador). Posiblemente Torre Nilsson se inspiró en esta idea del escritor.

De esta manera, el título comienza el juego de la ambigüedad y la prolonga con la utilización del claroscuro descrita antes. Sin embargo, toda esta ambigüedad se pierde con el claro desenlace de la última escena: la cadena se encuentra en la mano de Villafañe, lo que constituye una prueba infalible

<sup>34</sup> Neifert, “*EL CRIMEN DE ORIBE*”, 24.

<sup>35</sup> Zeiger, “Cine y literatura”, 182.

<sup>36</sup> Cf., entre muchos otros comentarios parecidos, Neifert, “*EL CRIMEN DE ORIBE*”, 24: “En más de una oportunidad Bioy Casares se manifestó complacido porque el cine y la televisión adaptaron sus obras, pero los resultados nunca lo agradaron.”

<sup>37</sup> Cf. Paraná Sendrós, “Bioy y cine: amor no correspondido”, *Ámbito Financiero* (23.2.1996): 5.

<sup>38</sup> Alberto Tabbia, “Como los de la vida, los recuerdos del cine’: la influencia del cine en la vida y obra de Bioy Casares”, *La Nación* (4/5/1986): 27.

de que fue él quien pasó la noche con Lucía, y no Oribe de quien sospecha Vermehren.<sup>39</sup>



Fig. 3: La cadenita, prueba infalible de la culpabilidad de Villafañe (1:21:57)

Mientras que en el cuento de Bioy es imposible saber con seguridad quién fue el intruso,<sup>40</sup> en la película no queda ninguna duda de que fue Villafañe. Esto parece ser una cierta desventaja, pues la película puede ser vista como un ejemplo clásico del tema de la investigación, tan importante para la historia del cine argentino como nos lo muestra otra vez este volumen. Esto también es cierto para la época del peronismo, y aquí quisiera, para terminar, relacionar el film con ese periodo basándome en una de las muchas ideas interesantes del *call* del congreso que fue el origen de este libro. En este *call* se discute la cuestión de si las películas de esa época son un medio de propaganda del régimen o si, algunas de ellas, también critican clandestinamente su autoritarismo.

<sup>39</sup> Así, en el film de Torre Nilsson el detective del enigma se revela como culpable (Villafañe), lo que retoma la estructura de *Le mystère de la chambre jaune* de Gaston Leroux donde también hay tal intercambio de roles entre detective y culpable.

<sup>40</sup> Cf. Rojas y Ovaras, “La tenaz memoria de esos hechos”, 131: “[E]l cuento no permite llegar a ninguna conclusión sobre la identidad del culpable ni sobre la naturaleza de los hechos alrededor de la muerte de Lucía.”

En este contexto, es interesante comparar nuestra adaptación una última vez con el cuento. Como es sabido, Bioy fue un enemigo vehemente de Perón,<sup>41</sup> pero hay otro aspecto que me parece aún más importante: en mi opinión, su manera de escribir, con la que escenifica una desestabilización clara de todas las instancias narrativas cuya credibilidad está fuertemente dañada,<sup>42</sup> tiene el sentido de sensibilizar al lector contra toda propaganda y de instigarle a cuestionar todos los relatos que nos vienen por un medio, sea este la literatura, el cine o la radio. Esto se puede aplicar a sus primeras obras (quizás debido a la experiencia de la Segunda Guerra Mundial y la propaganda de la Alemania nazi<sup>43</sup>) y aún más para a las obras escritas durante el régimen de Perón y también las más tardías.<sup>44</sup> Así “El perjurio de la nieve”, aunque escrito antes del ascenso de Perón, también es una expresión de esta crítica general de los medios que me parece muy importante para la obra de Bioy. Esto explica también que desee un lector activo, en el sentido de Rancière, que penetre en los textos para ganar su propia perspectiva sobre los hechos.

Esta crítica mediática general y la denuncia contra la propaganda<sup>45</sup> no están tan presentes en el film de Torre Nilsson, quien aunque, con la ambivalencia del título, indica que uno no tiene que dejarse engañar por las apariencias, no alcanza la intensidad del mensaje de Bioy al instigar a cada lector atento a no fiarse de relatos sobre hechos que no hemos visto con nuestros propios

<sup>41</sup> Para dar tan solo un ejemplo, se puede leer en el diario de Bioy la siguiente entrada (del 29 de agosto 1956): “Con Borges decimos que no se puede ser peronista, sin ser canalla o idiota o las dos cosas. Desde luego, no basta ser antiperonista para ser buena persona, pero basta ser peronista para ser una mala persona.” Adolfo Bioy Casares, *Borges*, ed. por Daniel Martino (Barcelona: Destino, 2006), 194. Cf. también Michael Rössner, “Adolfo Bioy Casares, ‘El sueño de los héroes’”, en *Der hispanoamerikanische Roman*, Bd. 1: Von den Anfängen bis Carpentier, ed. por Volker Roloff y Harald Wentzlaff-Eggebert (Darmstadt: Wiss. Buchges, 1992), 258.

<sup>42</sup> Esto se puede apreciar de una manera muy ilustrativa en “El perjurio de la nieve” donde el lector no se puede fiar de ninguno de los narradores (ni de Oribe, ni de Villafañe, ni de Berger) y también se ve en muchas otras obras de Bioy: Las declaraciones del narrador de *La invención de Morel* las contradice permanentemente editor, lo que crea dudas en el lector – como el estado mental del narrador de *Dormir al sol*, que es un paciente de una clínica mental.

<sup>43</sup> Se puede recordar que Bioy fue –como Borges– un enemigo acérrimo de los nazis.

<sup>44</sup> EL SUEÑO DE LOS HÉROES, por ejemplo, puede ser leído como una áspera crítica del régimen de Perón; para esta interpretación véase sobre todo Rössner, “Adolfo Bioy Casares, *El sueño de los héroes*”, 258–61.

<sup>45</sup> Para la propaganda del régimen de Perón contra el cual Bioy parece dirigir sus escritos, véase p. ej. el artículo de Clara Kriger sobre los “docu-dramas” de la época en el presente volumen.

ojos. Así pues, en un régimen autoritario -y contra él- la técnica de Bioy resulta más adecuada, de ahí que haya que lamentar la pérdida casi total de la ambigüedad en la transposición fílmica, ambigüedad que constituye un aspecto decisivo de toda la obra de Bioy.