

Intertextualidades en la obra cinematográfica de María Luisa Bemberg y la obra narrativa de Silvina Ocampo

Marcia Espinoza-Vera*

Resumen: El último trabajo de María Luisa Bemberg fue la escritura de un guión: “El impostor”, basado en el cuento homónimo de Silvina Ocampo; Bemberg estaba preparándose para filmar la película cuando falleció. Ambas creadoras desarrollaron obras dignas de estudios analíticos de intertextualidad, desde una perspectiva de creación femenina. Mi planteamiento en este artículo es que hay indicios de una influencia bastante importante de la obra narrativa de Ocampo en la obra cinematográfica de Bemberg, tanto en las temáticas como en la posición ante la situación de la mujer en la sociedad patriarcal. Ambas dismantelan la visión tradicional de lo femenino y proponen estrategias de subversión ante la cultura dominante.

Palabras clave: Bemberg, mujeres cineastas, cine, subversión.

Abstract: María Luisa Bemberg had just finished the screenplay and was about to shoot a film based on Silvina Ocampo’s story “The Impostor,” when she died. From the perspective of women’s creativity, the production of these creative artists invites an intertextual approach. In this article I suggest that Silvina Ocampo’s writing influenced Bemberg’s cinematic production not only thematically but also regarding women’s position in patriarchal society. Indeed, both Ocampo and Bemberg dismantle the traditional view of the feminine and posit strategies to subvert dominant culture.

Key words: Bemberg, women filmmakers, Argentine cinema, subversion.

Intertextualidades en la obra cinematográfica de María Luisa Bemberg y la obra narrativa de Silvina Ocampo

El objetivo de este artículo es analizar las intertextualidades entre la obra cinematográfica de María Luisa Bemberg (1922-1995) y la obra narrativa de Silvina

Ocampo (1903-1993); las dos, prestigiosas creadoras argentinas: la primera, reconocida guionista y directora de cine;¹ la segunda, premiada poeta y escritora de un gran número de cuentos, novelas y antologías.² Ambas han dejado una obra digna de estudios analíticos desde una perspectiva de creación femenina.³ Es sabido

que tanto María Luisa Bemberg como Silvina Ocampo pusieron a personajes femeninos como centrales en la mayor parte de sus obras. Sin embargo, el último trabajo de Bemberg, “El impostor”, basado en el cuento homónimo de



Maria Luisa Bemberg

¹ Obra cinematográfica de María Luisa Bemberg: *Crónica de una señora* (guión), 1970; *Triangulo de cuatro* (guión), 1972; *Momentos* (guión y dirección), 1978; *Señora de nadie* (guión y dirección), 1981; *Camila* (guión y dirección), 1984; *Miss Mary* (guión y dirección), 1986; *Yo, la peor de todas* (guión y dirección), 1990; *De eso no se habla* (guión y dirección), 1993; *El impostor* (guión), 1995.

² Relatos de Silvina Ocampo: *Viaje olvidado*, 1937; *Autobiografía de Irene*, 1948; *La furia y otros cuentos*, 1959; *Las invitadas*, *Cuentos completos*, 1961; *Los días de la noche*, 1970; *Y así sucesivamente*, 1987; *Cornelia frente al espejo*, 1988.

³ Partiremos de la hipótesis de que la comparación cine-literatura es más factible a partir de la problemática del plano del contenido. Véase Peña-Ardid (1992), Carmen. *Literatura y cine: una aproximación comparativa*, Madrid: Cátedra, 128.

⁴ De acuerdo con Hugo Salas el espíritu de Bemberg es más cercano a la hermana mayor de Silvina, la legendaria Victoria Ocampo, ambas hijas de muy ricas familias de la oligarquía argentina. Tanto Victoria como María Luisa deseaban ser actrices, ante el horror de la familia. Victoria a diferencia de Silvina se dedicó a la crítica literaria fundando y dirigiendo la más influyente revista literaria argentina de su época: “Sur”. (Salas, Hugo (2002), “Some girls are bigger than others: María Luisa Bemberg”, *Senses of cinema*, issue 22).

Silvina Ocampo, tiene como protagonista principal a un personaje masculino. Bemberg estaba preparándose para filmar la película cuando falleció. Esta sería dirigida finalmente por Alejandro Maci; quien había colaborado con Bemberg en la escritura del guión.

Es evidente que Bemberg tuvo conocimiento de la obra de Silvina Ocampo desde muy joven, no sólo porque había una relación de parentesco - Bemberg era sobrina de Ocampo - sino también porque pertenecían al mismo círculo social e intelectual.⁴ Mi planteamiento es que Bemberg antes de decidir trabajar con uno de los textos mejor logrados de Ocampo ("El impostor") ya había mostrado interés en la gran calidad de la obra de Ocampo; de hecho hay indicios de una influencia bastante importante tanto en la temática de sus películas como en la posición ante la situación de la mujer en la sociedad patriarcal manifestada en la obra de ambas creadoras. Por otra parte, sospecho que Bemberg al elegir trabajar con el cuento homónimo de Silvina Ocampo quiso rendir justicia a una gran escritora que vivió siempre, por voluntad propia, a la sombra no sólo de su hermana Victoria - fundadora de la revista de crítica literaria "Sur"- sino también de su esposo Bioy Casares y su gran amigo Jorge Luis Borges, ambos reconocidos escritores.⁵ Con esto, Bemberg cumplía con uno de sus preceptos feministas: hacer un reconocimiento a una creadora que como ella se vio opacada por la preponderancia masculina en la sociedad argentina.

Ahora bien, a pesar de la similitud en cuanto a elegir personajes mayoritariamente femeninos como protagonistas principales en sus obras, podemos establecer un primer paralelo en cuanto a la posición ante el feminismo de ambas autoras. Silvina Ocampo no se identificaba con el término "feminista" ya que a ella le parecía que esa denominación jugaba en contra de la mujer (Ulla, 1982: 30). Sin embargo, Patricia Klingerberg sostiene que el hecho de que Ocampo sitúe a la mujer

⁵ Vale recordar que Silvina colaboró con estos dos últimos en exitosas antologías de cuentos y de poesía: *Antología de la literatura fantástica*, Buenos Aires Sudamericana, 1940 y *Antología poética argentina*, Buenos Aires Sudamericana, 1941.

como figura central en sus cuentos muestra la intención de la autora de problematizar la noción de lo femenino. Para ella, las perturbadoras fantasías antisociales de Ocampo plantean desafíos tanto para el sujeto socialmente constituido como para el orden social general y, al mismo tiempo, dismantelan la visión tradicional de lo femenino y proponen un ataque a la cultura patriarcal (Klingenberg, 1989: 488). Bemberg, por su parte, era una feminista acérrima. Su compromiso con el feminismo fue evidente desde sus comienzos; militó por la igualdad de oportunidades de las mujeres y fue una de las fundadoras de la Unión Feminista Argentina.

Silvina Ocampo comenzó a escribir desde su época de adolescente, se casó ya mayor con Bioy Casares y no tuvo hijos. Bemberg se casó muy joven, tuvo cuatro hijos y después se divorció; su carrera cinematográfica comenzó cuando tenía más de 50 años. Antes de dedicarse al cine, Bemberg participó en actividades relacionadas con el teatro, en las áreas de la administración y el diseño. Siendo consecuente con su posición feminista, sus primeros trabajos fueron guiones de películas cuya temática preponderante es la compleja e injusta posición de la mujer en la sociedad latinoamericana. Los primeros trabajos de dirección cinematográfica de Bemberg fueron la realización de cortometrajes en forma de documentales; el primero, *El mundo de la mujer* (1972), es una mirada crítica al condicionamiento social que se ha construido como 'lo femenino'. La cámara se posa en electrodomésticos, desfiles de moda, peinados y aparatos diversos para la belleza femenina. Toda esta *parafernalia* es presentada con ironía e irritación por parte de Bemberg. En su segundo cortometraje, *Juguetes* (1978), hay una clara denuncia al hecho de que los juguetes están destinados a los niños como peligrosos objetos que incentivan la discriminación sexual. De acuerdo a lo señalado por Clara Fontana, el hecho de que Bemberg realizara películas con una temática esencialmente feminista no era un intento de reclamar los derechos de las mujeres sino de "criticar y desafiar la estructura patriarcal de la sociedad atacando instituciones aparentemente intocables como la pareja, el matrimonio, la familia, etc., pilares de un orden jerárquico y a veces opresivo" (Fontana, 1993: 12).

Con respecto a lo anterior y para establecer otro claro paralelo con Ocampo, conviene destacar que esta última también critica convenciones sociales, como las



relaciones amorosas y el matrimonio. De hecho, muchos de los relatos ocampianos intentan desacralizar el mito del amor romántico, ya sea burlándose de las relaciones amorosas o de la idealización de la persona amada. Es más, Ocampo reduce a situaciones humorísticas y paródicas las relaciones de pareja.⁶ Bemberg, por su parte, lo hace en forma más directa a través

de la escritura de sus guiones. Su primer guión fue para la película *Crónica de una señora* (1970); en éste se relata la historia de una mujer de la alta burguesía que intenta comprender el suicidio de una de sus mejores amigas. La protagonista, en su búsqueda de las razones por las que su amiga ha decidido terminar tan trágicamente con su vida, se entera de que ésta había tenido un tórrido romance con el mismo joven con quien ella está involucrada sexualmente. Las mujeres aquí representadas, a pesar de su holgada situación económica y su pertenencia a una esfera social alta, se sienten insatisfechas de su vida.⁷ Por otra parte, en este filme se retrata a mujeres liberales que tienen la audacia de establecer relaciones extramaritales planteando con esto un desafío a las convenciones sociales de la época. El segundo guión que escribe Bemberg se titula *Triángulo de cuatro*; aquí también retrata la infidelidad de una mujer de la alta burguesía descontenta con su relación matrimonial. La película que fue dirigida por Fernando Ayala en 1974, la hizo ganar su primer premio como guionista. Es evidente que la escritura de estos dos guiones además de la realización de los dos

⁶ Véase Espinoza-Vera, Marcia, "Perversiones narrativas: la ironía, la sátira y lo grotesco en los cuentos de Silvina Ocampo", *Antipodas. Journal of Hispanic Studies*, 2004, pp. 95-103.

⁷ El vacío existencial de Fina (la protagonista), su aburrimiento, su soledad, el hartazgo del bienestar y el sin sentido de la vida son descritos detalladamente en la película.

cortometrajes antes mencionados, la llevaría a reflexionar y aprender sobre el lenguaje cinematográfico y la prepararía para hacer su primer largometraje. De acuerdo con Jorge Ruffinelli tanto los primeros guiones escritos por Bemberg así como sus cortometrajes inauguraron una mirada feminista, además de femenina, en el cine argentino (RCEH, 2002: 15).

Momentos (1980) – su primera película con un guión escrito por ella- aborda la historia de una mujer, Lucía, de mediana edad, viuda y casada en segundas nupcias con el psicólogo que la trató después de la muerte de su primer marido, de quien al parecer sigue enamorada. Lucía es una mujer que se dedica a diseñar jardines de gente de clase adinerada, como ella. Las imágenes revelan una noción estética que estará presente en todas las películas de Bemberg; vale señalar que en muchos de sus filmes se ven escenas de los exteriores, generalmente de jardines hermosos y bien cuidados o paisajes campestres con una vegetación exuberante. En *Momentos* la protagonista se deja seducir por Nicolás, un hombre mucho menor que ella, casado y arribista, con quien entabla una relación sexual pasajera, demostrando una liberalidad que se puede encontrar en protagonistas burguesas de relatos como “La oración” y “El goce y la penitencia” de Silvina Ocampo.⁸ El retrato femenino de la película de Bemberg no es adulador pero tampoco negativo, más bien presenta una realidad humana: una mujer que añora tener un hijo, que ha sufrido la pérdida luego de concebirlo con su primer marido y se ve frustrada ante la imposibilidad de procrear con un marido estéril. El joven amante tiene una actitud infantil y se refugia en una mujer como Lucía que se siente motivada por una necesidad maternal. Al final de la historia, la mujer termina esa relación adúltera y vuelve con su marido quien, al tanto de todo, la acepta sin reproches.

En esta película de Bemberg, tanto como en los dos relatos antes mencionados de Ocampo, las protagonistas que han cometido adulterio regresan a sus hogares y contraviniendo la tradición patriarcal no son castigadas ni por el marido ni por la sociedad. Desde una perspectiva feminista, el adulterio transgrede los principios morales establecidos principalmente para la mujer y desacraliza en forma

⁸ En ambos relatos las protagonistas cometen adulterio pero al final vuelven a la comodidad del hogar con sus maridos e hijos.

significativa el rol de la madre abnegada y la esposa fiel y sometida. Por otra parte, tanto el filme de Bemberg como los cuentos “La oración” y “El goce y la penitencia” de Ocampo no sólo rompen con el estereotipo de la mujer fiel al marido y sometida a las convenciones patriarcales sino que también presentan a protagonistas masculinos torpes, infantiles o marcados por una exagerada indiferencia.⁹ Aunque algunos estudios consideran que en *Momentos* el personaje femenino no es víctima de la sociedad patriarcal ya que el marido se presenta como un hombre comprensivo y tolerante, otras lecturas aseveran que el regreso de la mujer a una situación privilegiada pero ante la mirada complaciente de una especie de padre-Dios,

constituye el regreso a una vida de monotonía y llena de insatisfacciones; no es el final triunfante de la mujer que se rebela ante las convencio



nes patriarcales (RCEH, 2002: 3). De la misma manera, en los cuentos de Ocampo muchos de sus personajes femeninos adúlteros no son castigados por su

⁹ Véase en Ocampo la presencia de protagonistas masculinos marcados por la ingenuidad o la estupidez en los relatos “Casa de azúcar”, “Los celosos”, “Azabache”, “El automóvil”; o la indiferencia y al parecer silenciosa complicidad de los maridos de “La oración” y “El goce y la penitencia”.

transgresión; pero en algunos casos los finales abiertos indican un destino bastante ambiguo.¹⁰

La siguiente película de Bemberg, *Señora de nadie* (1982), es la historia de una mujer quien, a pesar de todas las desventajas económicas que implicará su acto, decide dejar a su marido después de constatar que le ha sido infiel muchas veces. Leonor, la protagonista, enfrenta la inseguridad de la vida de una mujer sola enfrentada a la adversidad; después de tener una variedad de aventuras sexuales se encuentra con un hombre homosexual con quien tiene más afinidad que con los otros hombres con quienes ha establecido relaciones a lo largo de su vida. La armoniosa relación que establece con este personaje plantea la dificultad de las relaciones heterosexuales. Aquí hay nuevamente un desmantelamiento de la idealizada institución matrimonial y el amor romántico. Desde una perspectiva feminista el final de esta película implica una crítica al sexo masculino y a su situación de poder y de superioridad sobre las mujeres, manifestaciones de un machismo preponderante en las sociedades patriarcales. Leonor se ve obligada a sacrificar su familia y bienestar económico ante una situación familiar injusta para ella. A este propósito, Silvina Ocampo, a través de muchos de sus relatos se rebela ante las limitaciones a las que están sometidas las mujeres en la sociedad patriarcal y protesta contra la injusticia social y económica que éstas sufren.¹¹

La siguiente película de Bemberg, *Camila* (1984), está basada en un hecho real que conmovió a toda la Argentina; se trata de la historia de una muchacha de la aristocracia porteña que se enamora de un sacerdote y confrontándose a las críticas de la sociedad se escapa con él; el final es trágico ya que ambos serán fusilados por orden del general Rosas, dictador en el poder. La relación amorosa ocurrida en 1847 entre Camila O'Gorman y su confesor, el padre Ladislao Gutiérrez, es una historia considerada como tabú en la historia argentina debido a la representación de una relación ilegal y la rebelión de una mujer contra la iglesia, el estado y los valores familiares. Bemberg nos presenta nuevamente una figura femenina transgresora; Camila con su prohibido romance no solamente desafía la autoridad paterna sino a la sociedad y clase a la que pertenece y también a la poderosa iglesia católica. Pero,

¹⁰ “La oración” y “Voz en el teléfono”, entre otros.

¹¹ Véase por ejemplo “El sótano” y “El vestido de terciopelo”.

como estipula Jorge Ruffineli, el personaje verdaderamente feminista en la película es la madre de la joven. Es ella quien tiene un discurso anti-patriarcal pues no solamente acepta el idilio de su hija con el sacerdote sino que manifiesta abiertamente su desacuerdo con la iglesia y las convenciones sociales de la época (RCEH, 2002: 29). Por otra parte, es bastante evidente que Bemberg quiso abordar en forma indirecta el tema de la represión política que recientemente se había estado viviendo en la Argentina con la dictadura militar de los años 70-80.¹² Con esta película Bemberg emergió como una cineasta reconocida a nivel internacional. *Camila* fue nominada para un Oscar en la categoría de “mejor película extranjera.”

Después de este gran éxito tanto nacional como internacional, Bemberg contó con el apoyo de productores internacionales, lo que le permitió poder acceder a actores y actrices de renombre para sus siguientes tres películas.¹³ Efectivamente, para su siguiente filme, *Miss Mary* (1986), Bemberg pudo contar con la actuación de una de las principales estrellas internacionales de la época: Julie Christie. Esta es una de las películas de Bemberg en donde se puede ver más claramente la influencia de la obra de Ocampo; la similitud con algunos de los cuentos de Silvina es bastante evidente en lo que se refiere a historias relacionadas con la infancia de niñas que se ven enfrentadas a la situación de ser criadas y educadas no por sus madres biológicas sino por un séquito de sirvientas e institutrices, como es el caso retratado en *Mis Mary*. Fiona Mackintosh hace referencia a este hecho y menciona dos relatos de Ocampo: “El vestido color aceituna” y “El caballo muerto” (de la colección *Viaje olvidado*, 1937) como influencia posible para la película *Miss Mary*, en donde la protagonista es una institutriz británica (King, 2000: 193). En efecto, los dos textos ocampianos retratan a institutrices a cargo de la educación de niñas de familias de la burguesía argentina. Mackintosh, sin embargo, olvida un relato, en mi opinión, mucho más cercano a la

¹² Para la audiencia era evidente la asociación entre los eventos de la época y la reciente llamada ‘Guerra Sucia’. En las calles de Buenos Aires se podían ver los posters de la película con la inscripción sobre ellos “Nunca más” que se usó como título en el reporte de la Comisión de la verdad que se organizó para investigar los casos de abuso a los derechos humanos del gobierno militar de los años 70-80.

¹³ Julie Christie en *Miss Mary* (1986); Asumpta Serna y Dominique Sanda en *Yo, la peor de todas* (1990); Marcello Mastroianni en *De eso no se habla* (1993).

película: “El diario de Porfiria Bernal”.¹⁴ El relato ocampiano está constituido por una narración de perspectiva doble, hay dos narradoras: Porfiria, la niña de ocho años y Miss Fielding, su institutriz inglesa. La primera parte, *Relato de Miss Antonia Fielding*, es escrito por la institutriz, y la segunda, *El diario de Porfiria*, por la niña. Miss Fielding comienza su relato declarándose “torpemente honesta”, confiesa que ha estado a punto de cometer un crimen y que: “el no haberlo cometido no [la] hace menos desdichada”. No dice a qué crimen hace referencia y pasa enseguida a explicar que ha decidido escribir para dos de sus hermanas y para la *Society for Psychical Research*. Procede a relatar su llegada a Buenos Aires a la casa de la familia de Porfiria. La narradora manifiesta la fuerte impresión que le causa la madre de la niña, a quien describe como a una mujer elegante y distante. El otro personaje que tendrá una cierta preponderancia en los acontecimientos es el hermano de Porfiria, Miguel, un muchacho a quien la institutriz describe como muy atractivo. El padre es apenas mencionado, pero de acuerdo a Miss Fielding, adora a su hija. Porfiria, quien, según la institutriz, posee una inteligencia sorprendente y un gran interés por la literatura. Un día, le sugiere a la niña que escriba un diario. Porfiria escribe su diario durante varios meses. Al cabo casi de un año la institutriz cede a la petición de Porfiria que le ha insistido varias veces que lea su diario. Cuando empieza a leerlo, se horroriza al descubrir que la niña se ha adelantado a los hechos. Todo lo que la niña había escrito hacía un año estaba cumpliéndose. En su diario, Porfiria describe la vida que lleva en casa con sus padres, su hermano y la institutriz. Declara que Miss Fielding está secretamente enamorada de su hermano y que por el hecho de saber su secreto, la institutriz la detesta. También insinúa una posible relación adúltera entre su madre y un hombre que visita a menudo la casa familiar. En el diario de la niña, Miss Fielding lee su propio destino; se da cuenta de que su existencia será decidida por la narradora del texto que está leyendo y no hace nada para torcer ese destino pues decide continuar su lectura y aceptar lo que la narradora ha creado para ella. En la última parte, Porfiria relata cómo Miss Fielding trata de asesinarla sin éxito. Vimos antes que esta acusación de Porfiria

¹⁴ Ocampo, Silvina, *Las invitadas, Cuentos completos I*, Buenos Aires, Emecé Editores, 1999, pp.453-72.

es ratificada por Miss Fielding al comienzo de su relato. En las últimas líneas Porfiria declara que la institutriz se ha transformado en gato y ha abandonado la casa para vagar por las calles.

En la película de Bemberg, Miss Mary también es una institutriz británica que llega a casa de una familia de la burguesía argentina; la cual está constituida por los padres, dos hijas, un joven adolescente y los abuelos. A diferencia del cuento, la película se centra en la institutriz pero también en la madre de los pupilos de la institutriz. Se la muestra como distante, melancólica, preocupada por las apariencias y por cumplir los preceptos de la religión católica; pero además se constata una cierta insatisfacción con su vida; de hecho, Miss Mary se sorprende al enterarse de que en la estancia hay un “cuarto para llorar” para uso exclusivo de la madre. Como en el cuento, la narración en la película está a cargo de la institutriz; ésta también escribe a su familia contándole su vida en la Argentina - la que adorna, ya que la realidad es menos positiva de lo que la describe en sus cartas-. Por otra parte, la película de Bemberg, tiene un contenido socio-político más explícito que el cuento de Ocampo puesto que hace referencia a hechos históricos que vive la Argentina entre los años 30 y 45, que contemplan la llegada al poder del General Uriburu y que terminan con la revolucionaria ascensión de Perón. Para Maria Carbonetti esta película de Bemberg es la más “argentina” ya que aborda la configuración de las oligarquías terratenientes en el país y las relaciones socioeconómicas y culturales con las metrópolis, en particular con el imperio británico (RCEH, 2002: 87). Uno de los personajes femeninos infantiles en el filme de Bemberg, Carolina, al igual que Porfiria, se presenta como un ser alienado y con características bastante similares a la protagonista infantil de Ocampo. De acuerdo con Carbonetti, Carolina presenta rasgos de excentricidad, con una personalidad marcada por los “problemas psicológicos”, pero que la hacen la más autónoma de todas las mujeres de la casa; sostiene además que la chica es uno de los personajes mejor logrados en la película ya que Bemberg lo construye a través de una serie de afirmaciones de tipo feminista como “I am happy to be a woman” y al mismo tiempo es capaz de tener una lúcida visión de su familia y clase. (RCEH, 2002: 91). Podemos, no obstante, mencionar la similitud de las madres en ambos textos: mujeres económicamente privilegiadas pero insatisfechas con su vida de mujer de sociedad.

Además, las abuelas de ambas historias también presentan un cierto rasgo de alienación. Del mismo modo, también en la película de Bemberg se aborda el hecho de que la institutriz se enamora del hijo adolescente de la familia argentina (llamado aquí “Johnny”); pero es un amor prohibido y que termina en forma negativa para la mujer. Otra de las similitudes evidentes es el rol del padre en ambas historias: ausente y sin importancia. La historia de Ocampo, sin embargo, tiene connotaciones de tipo fantástico y de ambigüedad que no están presentes en la película de Bemberg; además, Ocampo enfatiza la crueldad y suspicacia infantil. Ambas narraciones podrían considerarse semi-autobiográficas ya que tanto en la infancia de Ocampo como en la de Bemberg las institutrices extranjeras tuvieron un rol importante en sus vidas. Como dijimos antes, Ocampo tiene varios relatos que abordan las relaciones de personajes infantiles (en particular femeninos) con las personas que se hacen cargo de su educación (ya sea sirvientas o institutrices). Hay aquí una crítica socio-económica solapada a la diferencias de clases que siguen existiendo en países de América Latina, en donde hay una gran brecha entre las familias de la alta burguesía y la de los trabajadores, pero que en esa época era incluso más prevalente.

A pesar de que en el caso de la película *Miss Mary Bemberg*, hasta donde sabemos, nunca reconoció la influencia que pudo ejercer la obra de Ocampo en su obra cinematográfica, vale hacer notar que para su último proyecto Bemberg compró los derechos de autor de “El impostor” para usarlo como base de su película. Llama la atención, no obstante, que Bemberg haya elegido justamente uno de los cuentos más atípicos de Ocampo principalmente por el hecho de que su protagonista principal es masculino. Este relato es considerado por la crítica como uno de los cuentos ocampianos mejor logrados y de gran influencia borgeana. Si bien es cierto, el protagonista es masculino: se trata aquí también de la representación de un personaje subversivo que rompe con las reglas y se rebela ante el autoritarismo paterno: el joven interrumpe sus estudios de Medicina y deja la ciudad de Buenos Aires para irse a encerrar a una abandonada hacienda en el campo.

Vale señalar que las protagonistas de sus dos películas precedentes a ésta (*Yo la peor de todas* y *De eso no se habla*) se caracterizan precisamente por poseer una personalidad bastante peculiar; en el primer caso se retrata la vida de la gran poeta

mexicana del siglo XVI, Sor Juana Inés de la Cruz; quien para muchos representa la primera escritora feminista de habla hispana: ésta decide internarse en un convento para poder tener la libertad de estudiar y escribir en una época en que estos derechos estaban vedados para las mujeres.¹⁵ En el segundo, es la historia de una enana quien pese a querer mucho a su madre decide escaparse y unirse a un circo en lugar de llevar una vida confortablemente casada y responder a las convenciones sociales impuestas por su madre. Ambas películas tratarán aspectos feministas comunes también a la obra ocampiana como es el rol de la mujer intelectual tratando de hacerse un lugar en la represiva sociedad patriarcal de su época, en el caso de la primera; y la subversión femenina, en la segunda.

Según Mackintosh, Bemberg tenía la intención de llamar “Un extraño verano” a su película (King, 2000: 193); sin embargo Alejandro Maci, como dijimos antes, co-autor del guión y quien terminaría dirigiendo la película, decidió conservar el nombre original del cuento ocampiano. En su recuento sobre la elaboración del guión de “El impostor”, Maci establece claramente que cuando Maria Luisa Bemberg enfermó gravemente ya tenían el guión prácticamente terminado (RCEH, 2002: 65). Mackintosh corrobora esto y sostiene que Bemberg ya había comenzado a hacer planes sobre las escenografías y ciertos planos de la película; pero cuando se dio cuenta de lo avanzada que estaba su enfermedad y que no podría dirigirla le pidió a Maci que se hiciera cargo (King, 2000: 67).¹⁶

El cuento (o *nouvelle*) “El impostor” de Silvina Ocampo, que pertenece a la colección *Autobiografía de Irene* (1948), es quizás uno de los textos ocampianos con más influencia borgeana en el sentido de que no solo tiene elementos fantásticos, sino que además, tiene rasgos de novela policíaca. Aquí se dan cita una variedad de elementos frecuentes en la literatura fantástica: el tema del doble, la confusión entre los sueños y la realidad, la probable locura del (o de los) narrador(es), y una

¹⁵ Bemberg basó su guión en el libro de Octavio Paz: *Sor Juana o las trampas de la fe* (1982).

¹⁶ Maci relata que en sus últimos meses de vida, el guion de “el impostor” constituyó una especie de distracción para Bemberg y lo mucho que disfrutaba discutir con él las características del personaje de Sebastián Heredia; quien ‘locks himself in to write obsessively before he kills himself’.

narración no digna de crédito. El relato está compuesto por dos partes: la primera está constituida por un diario (o cuaderno) escrito por Luis Maidana y la segunda por un breve documento de estilo policial, escrito por Rómulo Sagasti. Maidana, el primer narrador, relata que el padre de Armando Heredia le ha asignado la misión de ir en busca de su hijo ya que éste se ha ido al campo y se niega a regresar a la ciudad con su familia. El cuaderno de Maidana es el relato de las aventuras de su viaje al campo y su encuentro con Armando Heredia. La narración de Maidana presta a confusión ya que hay elementos oníricos que vienen a mezclarse con la realidad. Maidana señala que tiene sueños premonitorios; Heredia, en cambio, dice no soñar nunca, se muestra preocupado por este hecho y declara: “no soñar es como estar muerto”. Maidana intenta compartir la aislada vida de Heredia con el fin de saber lo que sucede. Al comienzo, no ve nada anormal en el comportamiento de Heredia. Admite que es un joven un tanto extraño y solitario, pero piensa que el padre del joven tiene temores infundados sobre el comportamiento de su hijo. Maidana se gana de a poco la confianza de Heredia y un día éste le confiesa que está enamorado de una joven llamada María Gismondi. Mas adelante, Heredia anuncia a Maidana la visita de la muchacha, pero ésta no aparece. Sin embargo, al día siguiente Heredia le asegura que ha venido. En otra ocasión, Heredia dice tener una cita con ella en los alrededores. Maidana sigue a Heredia y no ve a María acudir a la cita. Heredia vuelve a mentir, diciendo que se ha encontrado con ella. Finalmente, en una de sus visitas al pueblo, Maidana se entera de que María está muerta desde hace cuatro años. Heredia parece no querer aceptar la realidad de la muerte de la muchacha; por otro lado, en una de sus confidencias a Maidana, sugiere que la muchacha ha muerto violada y asesinada por él. Maidana cae finalmente ante la evidencia que está ante una mente perturbada e intenta hacérselo saber al padre de Heredia a través de una carta. La primera parte termina justamente cuando Heredia descubre la carta que Maidana iba a enviarle al padre de éste. Heredia se enfurece y amenaza con matarlo con un revólver que tiene en su poder. Las últimas palabras del cuaderno de Maidana señalan que está preparando su partida de la hacienda en un intento de huir de la furia de Heredia.

El segundo narrador es Rómulo Sagasta, un amigo de la familia de Heredia. Sagasta comienza declarando que conoce a Heredia desde niño y que ya en esa época presentaba algunos signos de “anormalidad”. Sagasta pasa luego a relatar su llegada a la hacienda donde se encuentra con la trágica noticia del suicidio del joven. Este se ha quitado la vida con un revólver. Sagasta se dirige al lugar donde han encontrado el cuerpo del joven. Allí ve manchas de sangre y huellas que sugieren que ha habido una lucha entre dos personas. Da aviso a la familia Heredia y organiza el entierro. Sagasta declara que después de enterrar a su hijo el padre de Armando le entrega un cuaderno que encuentran en la habitación del joven. El cuaderno se titula “Mis sueños” y su autor dice llamarse Luis Maidana. El señor Heredia dice desconocer ese nombre. Los dos hombres comparan la escritura con la de los cuadernos de colegio de Armando y constatan que es la misma. La conclusión a la que llega Sagasta es que Maidana no era más que un producto de la imaginación de Heredia.

En la película, la historia conserva los aspectos más esenciales, hay algunos cambios de nombre (Armando Heredia es Sebastián Heredia, Luis Maidana es Juan Medina y Maria Gismondi es Maria Olsen). Los padres de Heredia, mencionados al margen en la historia de Ocampo, adquieren aquí más relevancia y aparecen al comienzo y al final de la película. Asimismo, a diferencia con el cuento, aquí el personaje de Juan Medina (Maidana) tiene el rol protagónico; la historia se centra en torno a él; lo vemos al comienzo en una reunión con su padre (un médico que había tratado al joven Heredia) y con los padres del joven rebelde. En esta reunión los padres le piden a Juan ir a visitar a Sebastián (o espiarlo, como Juan mismo lo expresa); el joven intenta rehusar la petición pero su padre le insiste. Vemos luego a Juan Medina/Maidana en una escena (fiel al cuento) en el tren en donde aparece una joven (Teresita) con su madre; este personaje femenino también tendrá más relevancia en la película que en el cuento y constituirá el centro de interés amoroso de Juan. La sirvienta, que en el cuento de Ocampo aparece mencionada muy brevemente, en la película servirá como *agente de información* (a través de ella nos enteramos que Sebastián se ha encerrado en su habitación desde que llegó el

telegrama donde su padre le informa que deberá recibir la visita de uno de sus colaboradores).

Lo interesante y original del guión de Bemberg es que hace de Juan Medina un joven interesado en la ornitología y que llega a la hacienda con la excusa de que su padre le ha sugerido ir hasta allí para “observar” el comportamiento de los pájaros de la región - en el cuento de Ocampo, el joven tiene como excusa ir a prepararse para unos exámenes finales-. La solución de Bemberg es muy acertada ya que esto le permite no solo agregar un elemento analógico de la personalidad del propio Heredia - un *rara avis*- sino además hacer uso de escenas exteriores mostrando la naturaleza y el entorno físico de la película. En la película vemos que Juan y los otros protagonistas se muestran particularmente interesados en la “calandria”; un pájaro que imita cantos de otros pájaros; de hecho, los expertos en estos pájaros estipulan que el macho tiene más cualidades de imitador que la hembra. Este *rara avis* será quien simbolice al otro “impostor”: Heredia; el joven no sólo es un ser extraño digno de ser observado sino un narrador “impostor” ya que ha tomado la voz de un personaje imaginario (Juan Medina) al que termina asesinando con su suicidio. Al mismo tiempo Juan Medina toma el rol del ornitólogo/observador/espía de “pájaros” con comportamientos peculiares.

En la película también se mantienen los aspectos fantásticos del cuento y la confusión entre sueño y realidad está presente a través de todo el filme. Lo onírico se aborda con la aparición de Maria Olsen como un personaje fantasmagórico; la joven aparece en algunas secuencias representada a través de la luminosidad del sol en contraste con la oscuridad. En una de las escenas vemos a los personajes reunirse para presenciar un eclipse, elemento ausente en el cuento ocampiano. En otra ocasión, Juan Medina en sus andanzas de espía, se expone excesivamente al sol y sufre como consecuencia una grave insolación, lo que lo lleva a tener alucinaciones; en esa ocasión no sólo cree ver a Maria Olsen acostarse con Heredia sino que también él se ve teniendo relaciones sexuales con ella. Cuando Medina le manifiesta a Heredia que se ha enamorado de María; los jóvenes se enfrentan y Heredia le dice que eso es imposible pues María está muerta desde hace años. Como en el cuento, Heredia termina asesinando con un disparo a Maidana y cuando los padres del joven

rebelde llegan para velar a su hijo se enteran que había escrito un diario a nombre de Juan Medina donde se cuenta la historia desarrollada en el filme. La escena para mostrar la frontera entre sueño y realidad está representada en la película con una cortina que constituye el paisaje campestre; en la última secuencia ésta cae bruscamente a los pies del escritorio donde se encuentra sentado Heredia/Medina.

Esta película no se puede considerar feminista como es el caso de la mayoría de las películas anteriores de Bemberg. La cineasta había declarado que consideraba que ya había hecho su contribución a la “causa feminista” y que deseaba sentirse con la libertad de hacer películas con una temática interesante sin que necesariamente tuviera un mensaje feminista. Sin embargo, la transgresión de sus personajes femeninos se manifiesta aquí en la rebeldía del adolescente que quiere liberarse de las ataduras y exigencia familiares y sociales; el padre aparece como un hombre autoritario e intransigente, la madre como una mujer un poco ingenua y sometida a la autoridad del marido - esto es un aporte de Bemberg ya que Ocampo no desarrolla este personaje.

Más allá de las similitudes y diferencias existentes entre estas dos mujeres creadoras, lo que Silvina Ocampo y María Luisa Bemberg comparten es que a ambas se les marginó no solo por su condición de mujer sino además por el hecho de pertenecer a una clase privilegiada; no obstante, las dos lucharon contra esa marginalización a través de sus producciones en donde sus personajes se rebelan ante las limitaciones impuestas por la sociedad patriarcal constituyendo, de esta manera, un gran aporte a los estudios del feminismo.

*Marcia Espinoza-Vera. School of languages and Comparative Cultural Studies, The University of Queensland. Qld 4072, Australia. E-mail: m.espinozavera@uq.edu.au

Las imágenes son fotografías de María Luisa Bemberg tomadas durante la realización de sus films.

Bibliografía

Fontana, Clara (1993), *Los directores del cine argentino, María Luisa Bemberg*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

King, John et al. (2000), *An argentine passion, María Luisa Bemberg and her films*, London: Verso.

Klingerberg, Patricia (1989), "The feminine 'I': Silvina Ocampo's Fantasies of the Subject", *Romance languages Annual* 1, 488-94

Revista Canadiense de Estudios Hispánicos, (2002) Vol. XXVII, 1 (Volumen especial sobre la obra de María Luisa Bemberg). (RCEH en el artículo)

Ulla, Noemí (1982), *Encuentros con Silvina Ocampo*, Buenos Aires: Editorial de Belgrano.