

ORIANA
DEL CUENTO DE MARVEL MORENO AL GUIÓN
DE FINA TORRES

JACQUES GILARD

Université de Toulouse - Le Mirail

Los elementos de que disponemos sobre el proceso de elaboración del guión de *Oriana*, película de la venezolana Fina Torres (ganadora de la Cámara de Oro en el Festival de Cannes 1985), son los siguientes : en primer lugar, el cuento de la colombiana Marvel Moreno, "Oriane, tía Oriane"¹; en segundo lugar, una sinopsis que Fina Torres redactó en francés durante la etapa previa en que buscaba productores, un conjunto de menos de tres páginas mecanografiadas que incluye un resumen del cuento de Marvel Moreno (media página) y un condensado de la historia, o sea la sinopsis propiamente dicha (página y media) ; en tercer lugar una versión provisional del guión, siempre en francés, de 63 páginas mecanografiadas, con 53 secuencias numeradas (más una 5 bis), cuya primera página precisa que si bien el guión y los diálogos son de Fina Torres hay "diálogos adicionales" de Paul Gégauff y Catherine Philippe-Gérard ; y en cuarto y último lugar, el guión definitivo, en español, tal como fue filmado, editado en libro por la Cinemateca Nacional de Venezuela, y cuya autoría es compartida por Fina Torres y Antoine Lacomblez : 71 secuencias (con una 18 bis, una 35 bis y una 53 bis)².

1 Publicado por primera vez en *Eco* (Bogotá, n° 176, junio de 1975, p. 172-182), este cuento figura en : Marvel Moreno, *Algo tan feo en la vida de una señora bien*, Bogotá, Ed. Pluma, 1980, p. 13-26. El nombre de la protagonista es Oriane en el cuento, y Oriana en la película ; trataremos de ceñirnos a la diferencia en este trabajo.

2 Fina Torres y Antoine Lacomblez, *Oriana. El guión*, Caracas, Ediciones Angria/Cinemateca Nacional, 1991, 101 p.

Es obvio que tuvo que haber varios estados intermedios, que desconocemos, entre el guión provisional y el que finalmente se rodó, pero las diferencias entre ambos nos bastan para ver qué quiso evitar o eliminar Fina Torres y qué fue lo que quiso añadir, etapa en la que se entiende fue secundada por Antoine Lacomblez - si bien está claro que la misma Fina Torres no hizo sino aproximarse cada vez más a una historia que le era propia.

Como *Oriana* nació de la lectura que Fina Torres hizo de "Oriane, tía Oriane", es imprescindible partir del resumen que hace de este cuento en su "Sinopsis" inicial. Es el siguiente, que traducimos del francés :

EL CUENTO relata la historia de una mujer de unos cincuenta años, ORIANE, quien vive desde la infancia en una añeja casa de hacienda cerca del mar. Su única compañera es una vieja sirvienta mulata, FIDELIA, que casi forma parte de la familia.

Oriane espera la llegada de su sobrina María, de trece años, a quien ha invitado por primera vez a la hacienda.

Cuando llega María, la intimidan su tía y la casa medio ruinosa.

Conforme van pasando los días, su temor se convierte en fascinación. La trastornan el universo irreal de su tía y el asombroso parecido físico y psicológico que la adolescente va descubriendo entre ellas. María establece con su tía intensas relaciones de complicidad, complicidad sobre un oscuro pasado de Oriane que, en opinión de Fidelity, debe permanecer enterrado y que, inevitablemente, será sacado a luz por María. Es la frustrada historia de amor entre Oriane y su hermano Sergio, desaparecido desde hace mucho tiempo.

Esta historia de amor se reconstruirá paulatinamente en los ensueños de María, guiada de alguna manera por una voluntad inexpresada de Oriane. Ésta irá despertando en la adolescente su sexualidad de mujer y un afán de transgredir las normas morales imperantes. María se apropia el deseo insatisfecho y la pasión de su tía, concretándolos en un desconocido que ronda los alrededores de la casa desde hace algún tiempo y en el que ella ve al hermano de regreso.

Este resumen demuestra que desde el principio Fina Torres había hecho del cuento de Marvel Moreno una lectura muy personal, en la que estaba ya lo esencial de su propia versión de la historia, la que finalmente rodó.

El marco se ve parcialmente alterado y, aunque no sea más que parcial la modificación, algunos aspectos de ésta también resultan profundos al final del proceso creativo. En "Oriane, tía Oriane", la tía no espera a María, puesto que ésta ya llegó cuando se inicia el relato, independientemente de ínfimas (aunque importantes) retrospecciones que aparecerán muy de cuando en cuando ; pero es cierto que todo insinúa que Oriane "esperó" a María, lo cual es una interpretación que Fina Torres dejará de lado en su propio guión. Por otra parte, la relación de parentesco es algo diferente, ya que Oriane es tía abuela de María ; hay en el cuento una forma de lejanía en la relación, que la guionista y directora borrará, condensando la violencia de lo que en ambos casos es una despiadada historia de familia ; pero es un tipo distinto de familia, hecho que se advierte mejor con el otro cambio que de momento nos queda por ver. Finalmente, en efecto, el cuento de Marvel Moreno no habla de una casa hacienda de tipo señorial o tradicional, sino de lo que fue residencia burguesa de un balneario en el que es fácil reconocer o adivinar al Puerto Colombia que la escritora barranquillera frecuentó en su niñez y juventud. Este cambio es indudablemente de capital importancia : con la lectura de Fina Torres, se retrocede del universo burgués al universo feudal, el cual permite fundar una historia de familia más densa (marco estable y memoria tenaz) y más marcada por las normas de una sofocante moral patriarcal.

Otro punto capital de la mutación que Fina Torres le impone al cuento de Marvel Moreno se relaciona con la tonalidad fantástica de la historia. Esta tonalidad se borra tanto en su inicial lectura del cuento como en la película, donde las imágenes, a pesar de ser hondamente enigmáticas en sí mismas y en sus interrelaciones, dan de ver realidades, o las insinúan - y en este último caso el espectador debe ir nombrándolas. En el cuento, no se sabe con quién la adolescente hace el amor al final ; tal vez con el fantasma de Sergio, su tío abuelo muerto (al parecer, se suicidó, o simplemente pereció, ahogándose en el mar después de haber sido el amante de su hermana) ; o tal vez María solamente lo sueña. Es cierto que podría ser con el desconocido que rondaba la playa - si éste no es el fantasma de Sergio. Pero los gritos de Fidelia, al amanecer del último día¹, pueden no ser sino la señal de que la sirvienta, medio bruja o simplemente buena conocedora de la magia popular, ha comprendido que una transgresión ha tenido lugar en la casa - transgresión que no

¹ "... y Fidelia gritando que el desconocido había entrado a la casa". Marvel Moreno, *Algo tan feo...*, op. cit., p. 26.

necesariamente ha de ser una concreta relación sexual. Es obvio que el cuento de Marvel Moreno nos deja ante la típica interrogación final de todo relato fantástico, y la lectura más extrema, pero sin prueba segura, es la siguiente : Oriane tal vez quiso valerse del extraño parecido que hay entre María y lo que ella misma era en su adolescencia, convirtiendo a su sobrina nieta en reclamo para el todavía apasionado fantasma de su hermano-amante. Y no hay duda de que Oriane tiene fama de bruja : su hermana, la abuela de María, no la visita sino la víspera de San Juan, o sea cuando las fuerzas nocturnas se encuentran más desmedradas ; y los armarios de Oriane huelen a cananga, una raíz muy usada en las prácticas de brujería popular de la Costa Atlántica de Colombia, región de donde Marvel Moreno era oriunda. Por otra parte, esos armarios contienen objetos y juegos que delatan un marcado interés por lo erótico, interés que la tía abuela insinúa - pedagógicamente, si se quiere - en la adolescente, llevándola como de la mano por el camino de la transgresión. Pero la historia de Marvel Moreno nos deja ante una duda. Y de esta duda es de la que se sirve Fina Torres como de una grieta en la que instala su propia historia, haciéndola desembocar en hechos concretos que se trenzan con esa historia de familia asentada en su imponente marco feudal. La película restituye la historia de Marvel Moreno y aporta también la historia de Fina Torres.

Añadiremos que el cuento de Marvel Moreno se presta para otra interpretación que Fina Torres descartó. Veamos cómo termina la sinopsis incluida en el primer documento mecanografiado que empleamos aquí :

La conclusión de la historia es que María llevará a cabo la pasión inconclusa de su tía en la persona de un desconocido que ronda inexplicablemente los alrededores de la casa desde que ella llegó y en quien cree ver al hermano de regreso.

¿Es el resultado de un plan minuciosamente armado por la mente perturbada de Oriane o simplemente el destino de las mujeres en una familia de este siglo, cuyo proceso de evolución es irreversible y se concreta en una rebelión contra las prohibiciones sexuales de la moral patriarcal? A pesar del acoso y del castigo infligido por su entorno, esas mujeres terminan triunfando.

Este final de la anécdota sufre luego, en el guión definitivo, cambios más que notables, pero el sentido que Fina Torres le da a la historia no

deja lugar a dudas. Para ella se trata de una liberación : al triunfar, María también hace que triunfe Oriana¹ .

Sin embargo, hay otra interpretación posible — vislumbrada en las líneas citadas y descartada finalmente por Fina Torres —, que es la de la manipulación que una mente adulta impone a una adolescente. El amor con un hermoso fantasma es una grandiosa iniciación para María, pero en adelante todo le puede resultar insulso y aburrido. Si nos fijamos en los primeros relatos escritos por Marvel Moreno, es un motivo recurrente el de la niñez humillada, desconocida y mutilada², y "Oriane, tía Oriane" también puede leerse así - sin que pretendamos negar con ello la validez de otras visiones de la historia. Conviene citar aquí un pasaje del cuento :

Tal vez fue al otro día que empezaron los ruidos. O un poco después : María lo olvidaría con los años. Ya casada, cuando el tiempo no era más un chispear de instantes sino el lento transcurrir de días iguales, observando jugar a su hija en el jardín de una casa donde un marido cualquiera la había confinado, María intentaría recordar en qué momento había oído los ruidos por primera vez (...). Pero no podría precisar el recuerdo. Y lo vería alejarse de su mente con una secreta angustia, vago, cada vez más vago...³.

De modo que es posible pensar — pensar *también* — que esa iniciación condenó a María a una forma de frigidez, que viene a ser como el precio a pagar por el esplendor de la primera experiencia, un precio que María es la única en pagar.

Otro punto que llama la atención en la sinopsis es su principio, que — como vamos a ver — nos remite a la cita que del cuento acabamos de hacer. Escribía Fina Torres :

1 En esta etapa del proceso de elaboración de su película, Fina Torres considera que, en el cuento, el incesto de Oriane y Sergio no pasó de ser una intención ; esta interpretación es una de las posibles lecturas del texto de Marvel Moreno, aunque ciertas palabras que María oye o cree oír en boca del fantasma/desconocido parecen insinuar lo contrario. Cuando redacta la sinopsis, Fina Torres estima que María rescata a su tía de una vieja frustración. Más adelante, en el guión definitivo, es obvio que la cineasta piensa que sí se cumplió el incesto entre Oriana y Sergio.

2 Cuentos como "El muñeco", "La Sala del Niño Jesús", "Ciruelas para Tomasa", todos en *Algo tan feo...*, *op. cit.*, a los que se debe añadir "Auto-crítica", excluido del volumen por arbitraria decisión de la editorial y que Marvel Moreno publicó un poco después en *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo*, Bogotá, 15 de noviembre de 1981.

3 Marvel Moreno, *Algo tan feo...*, *op. cit.*, p. 17.

LA IDEA DEL GUIÓN es retomar esta historia añadiéndole un tercer tiempo :

María tiene ahora unos cuarenta años. Vive una vida ordenada, del todo acorde con su medio burgués. Esa experiencia de su adolescencia ha sido completamente hundida en ella por la fuerza de la realidad de su entorno. Casada con un hombre bastante rico, riguroso y algo mayor que ella, María deja que pase el tiempo llenando su vida con quehaceres sin interés.

En realidad, como se veía con la otra cita, ese "tercer tiempo" estaba presente en el cuento de Marvel Moreno, pero apenas esbozado : era el apagarse de un cometa. Como el interés del cuento estaba en su final indeciso (¿qué había pasado en la última noche?), esa etapa posterior de la María adulta, esposa frustrada y aburrída, no se profundizaba en el relato — si bien sus potencialidades resultan obvias. Es justamente lo que vio y supo explotar Fina Torres, aunque sin "añadir" propiamente eso que ella llamaba, en ese momento del proceso de *Oriana*, el "tercer tiempo" — y que ya no sería el tercero en la forma definitiva del guión.

Sin embargo, estas observaciones nos permiten entrever que esa aparente carencia en la lectura de Fina Torres — la maniobra de la tía, vislumbrada en la sinopsis y como rechazada luego, y la tonalidad fantástica que no interesa a la cineasta sino como estribo — resulta ser en realidad el primer paso hacia su propia historia y hacia su película. Es el desarrollo de ese "tercer tiempo" (María adulta, reconquistando su pasado en vez de verlo desdibujarse) lo que viene a cristalizar la muy personal historia que termina filmando Fina Torres. Continúa la sinopsis :

Un día llega la noticia : su tía Oriana acaba de morir y le deja en herencia lo que quedaba de la hacienda, una casa medio ruïnosa y unos cuantos terrenos. El marido decide que hay que ir allá a ocuparse de la herencia. Hay que poner la hacienda en venta. María acepta, no sin una imperceptible reticencia : no tiene ganas de volver a ver esta casa.

Mientras que en el cuento de Marvel Moreno desaparecía la casa arrollada por el mar (destino de muchas mansiones de Puerto Colombia) tres años después de muerta Oriane, en el guión se va a producir el reencuentro decisivo de María con su pasado y el de su familia, en el curso

de la visita que hace de la casa hacienda, supuestamente para efectuar el inventario. Dice la sinopsis :

Cada sala oscura y polvorienta le parece evocar recuerdos borrados a la fuerza. Cuando llega por fin al cuarto de su tía Oriana, María encuentra a una joven acodada a la ventana, que la interpela : "Tía Oriana, ven a ver... el desconocido está ahí de nuevo". María se acerca a la ventana de donde ha desaparecido la visión y mira hacia afuera.

A partir de entonces, todos los recuerdos de su estancia con Oriana van a cobrar vida, mezclándose con los recuerdos que Oriana tenía de su propia juventud y de sus amores con su hermano Sergio.

Así es como María recupera *in situ* esa lejana experiencia juvenil que hasta entonces había tratado de mantener en el olvido. Y éste es el núcleo de la película : un vaivén constante entre el momento de la visita y las épocas anteriores, llegando a un total de cuatro épocas — en vez de las tres que anunciaba la sinopsis — y que son la niñez de Oriana y Sergio, la adolescencia de los mismos, la estancia de María adolescente en la casa, el regreso de María adulta.

Estas cuatro épocas figuran en los dos estados que conocemos del guión, el primero y el definitivo, con algunas diferencias en cuanto a las fechas : en el primer estado son "años 10", "años 20", "años 40" y "años 70"; en el definitivo son 1910, 1915, 1940 y 1970. Pero, más allá de este detalle de las fechas, las diferencias entre ambos son notables. Una de ellas es la desaparición de elementos muy prosaicos que entorpecían el desarrollo de la historia, elementos que son lo que Fina Torres quiso evitar o eliminar, y es fácil ver que se trataba de los "diálogos adicionales", desafortunados diálogos muy explicativos, tan ramplonamente realistas como pueden serlo ciertos diálogos de exposición en las telenovelas, que representaban un lastre para la creación de imágenes sugerentes. Veamos algunos ejemplos. En la secuencia 2 de la película, las imágenes muestran el sueño intranquilo de María al lado de su marido profundamente dormido, mientras se oye la escueta conversación que tuvieron ambos ese mismo día a propósito de la muerte de Oriana¹. El primer guión recogía primero

¹ Hay otro elemento sonoro sobre las imágenes de María dormida : es un chirrido metálico que el espectador relacionará más adelante con un columpio que fue el de los juegos de Oriana y Sergio y que María, a su vez, desenterró en 1940. Aunque con algunas diferencias (sugerencia por un lado,

la conversación diurna (secuencia 2) y luego la breve imagen nocturna (secuencia 3), y la conversación diurna debía dar a entender que el esposo de María es un financista acomodado, con frases como las siguientes (que traducimos del francés) : "Vasseur me ha propuesto cambiarme sus acciones de la Sopares por las mías de la Pontrex... Me he negado. A largo plazo, no es rentable". O bien : "El dólar sube pero es obvio que esto no va a durar". Otro caso es el de María recién llegada dando morosas noticias de los parientes de la ciudad a Oriana (secuencia 8 del primer guión). Más importante es el diálogo de María y Oriana en que ésta habla de su padre y de Sergio ; en el guión definitivo, Oriana se contentará con decir que su padre, "como en el cuadro, daba miedo"¹, y solamente deslizará algunos elementos sobre Sergio : "Era casi de la familia", y un poco después : "No tenía ni un año cuando papá lo trajo a casa. Lo crió Fidelia con nosotras"². Así queda depurado al máximo (secuencia 33 del guión definitivo) lo que era un largo diálogo entre ambas (secuencia 29 del guión inicial). También podían desaparecer largas escenas dialogadas en las que se explicitaba con suma lentitud, aunque sin demasiadas repeticiones, lo que era el estatuto de Sergio en la familia : regreso de Sergio después de estudiar bachillerato en Caracas (guión inicial, secuencia 38), diálogo de Sergio y Oriana (ídem, secuencia 39), diálogo de Sergio y del padre sobre cómo administrar la hacienda (ídem, secuencia 40), enfrentamiento del padre y Sergio a propósito de Oriana (ídem, secuencia 49). Una vez eliminados esos diálogos y suprimidas o fuertemente reducidas las secuencias correspondientes, es con unos diálogos muy densos y solamente alusivos y sobre todo con las imágenes como se da cuenta de la historia en un sutil vaivén entre los cuatro niveles temporales.

Pero, al evocar lo que Fina Torres pudo de una historia que, por intromisión de los posibles productores, no era plenamente la suya — con esos muy didácticos dialoguistas terciando en el guión —, ya hemos rozado lo que hace la originalidad de la película : la condición de Sergio. No es aquí el enamorado incestuoso "fin de siècle" que era en el cuento de Marvel Moreno ; es algo más o algo distinto. Niño aparentemente recogido por una bondadosa decisión del padre de familia, Sergio es en realidad un hijo natural que el hombre tuvo en alguna mujer de su feudo y

imágenes insistentes por el otro), el columpio desempeña un papel clave tanto en el cuento de Marvel Moreno como en la película.

1 Fina Torres y Antoine Lacomblez, *Oriana el guión*, *op. cit.*, p. 52. Más adelante veremos la importancia del cuadro con el retrato del padre de Oriana.

2 *Id.*, p. 52 y 53.

que, según una costumbre patriarcal del trópico americano, es educado en la "casa grande" de su genitor — y en este caso con mayor razón porque la esposa legítima solamente ha dado dos hijas al hacendado. El primer guión hace saber dos veces que Sergio es hijo de una mulata, lo cual — además de su condición de bastardo — es motivo suficiente para dejarlo en su estatuto ambiguo de niño a la vez favorecido y marginado, preso en una condición subalterna a pesar de la educación que se le ha dado. El guión definitivo apenas si deja adivinar esta historia : ya hemos visto la escueta manera como Oriana le sugiere a María el origen de Sergio. Pero basta la escena filmada en que los dos adolescentes de 1915 hacen el amor, ya que la piel morena de Sergio contrasta elocuentemente en la imagen con la piel clara de la rubia Oriana (secuencia 62 del guión definitivo). Allí salen a flote, sin necesidad de palabras, toda la historia del joven y toda la ideología, aún colonial, en que se sustenta ese mundo de la hacienda. Más motivos, en cierto modo, tiene el padre para matar al hijo natural tan pronto como descubre la escena de un estupro que no solamente va contra la prohibición máxima de la humanidad sino que viene a quebrantar la jerarquía sociorracial en que cree con una ciega convicción.

En ambas versiones del guión, a la adolescente Oriana no le afecta enterarse de que Sergio es su hermano ; es probable que hacía más que intuirlo y solamente se lo confirma la disculpa que trata de invocar el joven para alejarse de ella ; y en ambas versiones el atractivo es bastante fuerte para que, ante el ardiente acoso de su hermana, resuelta a quebrantar todas las prohibiciones, el joven se rinda a sus caricias, iniciándose entre los matorrales la escena de amor que el padre sorprende y concluye dando muerte en el acto a su hijo natural. Se está lejos de la melancólica tragedia que deja adivinar el cuento de Marvel Moreno : toda la distancia que va del universo burgués, con su exquisita tonalidad de dandismo modernista, a ese recio mundo de la hacienda tradicional. Pero Oriana es siempre la misma transgresora, definitivamente rencorosa hacia la memoria del padre¹ y fiel a su pasión juvenil, y la pasión se transmite de la misma ambigua manera a la joven María.

¹ Tanto en el cuento de Marvel Moreno como en los dos estados del guión de Fina Torres el adusto retrato del padre recibe la ofrenda diaria de flores de "cayena" (hibiscus), precisamente porque el padre odiaba esas flores. En la secuencia 41 del guión definitivo, María coloca las flores diciéndole a su abuelo : "Tus flores, desgraciado" ; en la filmación, son palabras más crudas, fiel versión castellana del "vieux con" que María escupe al retrato en el francés del guión inicial. Con relación al cuento, Fina Torres acentúa las manifestaciones del odio al padre, aspecto significativo de la creciente solidaridad que va sintiendo la adolescente hacia su tía.

Al menos hasta cierto punto, que es donde se detiene el primer guión de *Oriana*. En este caso, la forma — solamente aludida — como María se entrega al desconocido reproduce más o menos lo que pasaba en el cuento, con algunos cambios ligados al marco físico y a lo que pasó entre Sergio y Oriana : noche (como en el cuento), monte, playa ; después de consumado el acto amoroso, mientras la sirvienta Fidelia la llama con desesperación en la casa y en el jardín y mientras su tía la mira serenamente desde su ventana, María amanece dormida en la playa.

El guión definitivo ofrece hechos distintos y resonancias mayores — la historia que Fina Torres aspiraba a plasmar, una historia en la que el universo de la familia señorial aporta un matiz decisivo que, en el primer guión, aún no agotaba sus posibilidades. En el guión definitivo y en la película, ya en 1910, el padre se muestra especialmente represivo con Oriana, confinándola en la casa por haberla sorprendido mirando los preliminares de la fecundación de una yegua por un enfurecido garañón (secuencias 27, 28 y 29). Es lo que vuelve a imponerle, con agravantes ya que encierra a Oriana en un cuarto alto de la casa, después de matar a Sergio, pero este nuevo cautiverio debe ser (como lo murmura la adolescente, secuencia 64) de corta duración porque Fidelia envenena al padre — una muerte que va a quedar disfrazada de caída del jinete durante una correría a caballo¹.

Y es sobre todo, en el guión definitivo, la forma como se produce el encuentro de María con su fugaz amante la que da pie para una elaboración completamente novedosa de la historia creada por Marvel Moreno. Hay en la casa hacienda un cuarto independiente del conjunto, situado bajo el techo común pero con una sola puerta, que da al jardín. Al principio de su estancia en la hacienda, María juega brevemente delante de este cuarto de puerta y ventana cerradas². En este cuarto es donde María renueva la transgresión que realizó veinticinco años antes su tía Oriana. En la secuencia 68, María sale al jardín, en plena noche, buscando lo que aún solamente intuye, y toma "un camino abandonado" :

1 Un detalle de la película no aparece en el guión ; éste recoge las dos escenas en que se ve a Fidelia manipular el veneno para ratas : la secuencia 45, correspondiente a 1940, y la secuencia 65, correspondiente a 1915 (como se ve, el anodino acto de 1940 aclara anticipadamente lo que, en la sucesión de las imágenes, será el homicidio de 1915). En ambos casos, la cámara capta los vaivenes inocentes de un ratón por la cocina.

2 El guión no señala este elemento premonitorio, obvio en las imágenes de la película.

Del otro lado de los arbustos hay un ruido de pasos en disonancia con los suyos, como si aquello que está siguiendo la siguiera a su vez por un camino paralelo.

Ella avanza entre la maleza y no encuentra nada. Se rasguña con las ramas y vuelve sobre sus pasos. Al llegar al camino que acababa de dejar, una silueta desaparece detrás de un árbol.

María se acerca, da la vuelta al árbol. No hay nadie.

Se detiene.

Su pie derecho está en un charco de agua. Al borde del agua - azul bajo el reflejo de la noche - un escarabajo avanza con dificultad.

María lo salpica y continúa.

Desde la perspectiva de las ramas del árbol vemos a María que avanza por el borde del camino. Se detiene, da un paso, se voltea y corre hacia la casa.

En la planta baja de la casa hay una luz encendida. María titubea pero avanza en dirección a la luz. Es la única habitación cuya puerta da al exterior.

Cuando María observa, la puerta se abre y una sombra se desliza en la pieza.

María se acerca y mira un momento por la ventana iluminada. Luego empuja la puerta entreabierta que termina cerrándose tras ella.

Desde la ventana del primer piso, Oriana está mirando.

La luz de la habitación se apaga.¹

Esta habitación que a la vez está y no está en la casa hacienda podría haber sido la de Sergio en otros tiempos ; es, en todo caso, el lugar — nuevo con relación al primer guión — donde María repite a su manera la transgresión de Oriana, y ello casi bajo la mirada de ésta. Hasta aquí podría no tratarse más que de una variante mínima — aunque prosaica a primera vista — con respecto al modelo (cuento de Marvel Moreno, primer guión), pero resulta ser el cambio radical que sufre la anécdota en el guión definitivo. Cuando, treinta años después, regresa María a la casa, también va a visitar esa pieza marginal y lo hace en la secuencia 70, en seguida después de rememorarse, conscientemente por fin (secuencia 69), la capital escena nocturna de su propia transgresión. Encuentra que es, a todas luces, un cuarto habitado por un hombre — un hombre al que no ha visto, del

¹ Fina Torres y Antoine Lacomblez, *Oriane. El guión*, op. cit., p. 83-84.

que no le han hablado claramente¹, pero que existe y vive habitualmente en este cuarto. Después de inspeccionar la pieza, María tiene la revelación :

Coloca una mano sobre la silla y toma una prenda de vestir.

Se la acerca al rostro, buscando reconocer un olor. Vuelve a dejarla sobre la silla y sale del cuarto, en retroceso, con los ojos fijos en una pequeña fotografía colocada sobre la mesa de noche : Oriana, de treinta años, abrazando a un niño de unos doce años. Un muchacho que, extrañamente, se parece a Sergio a esa misma edad.²

En la secuencia siguiente, la 71, María interroga al viejo guardián y se entera de que efectivamente vive allí alguien que "es de la familia", que "nació en la hacienda"³, de que su tía no quería que se lo dijeran, y de que en este momento el personaje "debe estar allá, por la playa"⁴. A raíz de esta confirmación, María le dice a su marido que la casa ya no se vende.

Ese habitante cuya presencia había sido tratada por Oriana como un secreto, tanto en 1940 como en los años posteriores hasta su muerte, tiene que ser el hijo nacido de la única relación sexual que ella tuvo con su hermano. De modo que la transgresión de María, inspirada por Oriana en forma más indirecta que directa, fue una repetición algo distinta de la de su tía : la consanguinidad era aún un hecho, no tan presente ni tan abrumador quizá, pero que hacía perdurar en el marco de la antigua familia señorial el subversivo intercambio carnal con la impureza — más el escándalo de la concepción esta vez que el origen racial (impureza, además, de la sangre familiar casi pura en el hijo de Oriana). Lo importante era que la adolescente asumiera su propio impulso sin acordarse de las normas imperantes en el mundo ordenado que era el suyo en la casa de sus padres — con una madre que, como dice Oriana en la secuencia 33, "siempre le ha hecho trampas al pasado"⁵. Y lo importante es también que, al

1 En rigor, no le han hablado del personaje a María. Hay solamente unos indicios muy tenues, inasibles en una primera visión de la película o en una primera lectura del guión ; es lo que dice el viejo guardián al llegar María y su esposo (secuencia 4) : un "dijo" que el anciano corrige en un "dijeron" (p. 12) y una alusión a la nieve (p. 13) que se aclara al final, en la secuencia 70, cuando María observa en el cuarto tarjetas postales con paisajes nevados.

2 Fina Torres y Antoine Lacomblez, *Oriane. El guión, op. cit.*, p.85.

3 *Id.*, p. 86.

4 *Id.*, p. 87

5 *Id.*, p. 53. En el cuento de Marvel Moreno, la tía Oriane le dice a María : "Tu abuela le hace trampas al pasado" (*Algo tan feo...*, *op. cit.*, p. 17).

encontrarse de nuevo ante la evidencia de los hechos, y hecha ya una mujer madura, María asuma con una especie de serena valentía ese momento de su pasado y tome por fin una actitud voluntariosa frente a su esposo. Así se entiende, efectivamente, que Fina Torres escribiera al final de la sinopsis que "esas mujeres terminan triunfando". Pero solamente así, con María asumiendo plenamente su recuerdo y además emocionándose, a la vista del esposo y con una especie de lealtad radical, al averiguar la concreta cercanía del fugaz amante de una noche ya lejana, un amante de su misma sangre (menos que un hermano, más que un primo), con lo que se encuentra por fin justificada la propia Oriana y triunfan ambas sobre la norma patriarcal. Es lo que, con el guión definitivo, logró expresar Fina Torres rescatando su propia experiencia del mundo de la hacienda y valiéndose de las imágenes y de una sutil organización de las secuencias más que de los diálogos — el gran salto que da con relación a su guión inicial, sin hablar de los "diálogos adicionales" de que se desembarazó con igual acierto.

Se impone un breve epílogo : fue en 1974, durante unas vacaciones que pasó Marvel Moreno en una casona de Bretaña cuando se le ocurrió la historia de "Oriane, tía Oriane" ; un hijo de los dueños de esa casona había muerto en su adolescencia, tal vez suicidándose, y había allí una gran cantidad de sus retratos. A la escritora le pareció estar en una casa con duende y terminó cuajando la anécdota de viejos amores incestuosos saliendo a flote en una forma insólita. Curiosamente, Fina Torres compartió esas vacaciones con Marvel Moreno y fue la primera lectora del cuento que ella misma había de convertir diez años más tarde en esta película¹.

Pero la relación no se acaba ahí : también la película de Fina Torres tuvo a su vez un eco en Marvel Moreno, especialmente con sus ambientes de monte y de claroscuro (muy ajenos al mundo de la escritora, quien venía de la luz cegadora de Barranquilla, de Puerto Colombia y de las sabanas de su Costa Atlántica natal) y con esa historia de vieja familia feudal (distinta a las familias burguesas que pintaba habitualmente Marvel Moreno). De *Oriana* salió el cuento "Barlovento"² que Marvel Moreno escribió cuando la película estaba recién terminada y estrenada. "Barlovento" es una reelaboración del universo y del ambiente de *Oriana* :

1 Testimonio de Jacques Fourier, esposo de Marvel Moreno, y de la misma Fina Torres.

2 "Barlovento" se publicó por primera vez en *Champaña*, Caracas, 7 de diciembre de 1986, y figura en : Marvel Moreno, *El encuentro y otros relatos*, Bogotá, El Ancora Editores, 1992, p. 125-153.

Jacques GILARD

monte, claroscuro, latifundio señorial, transgresión, enfrentamiento de sangres, lucidez y libertad, en una tierra marcada por los estigmas de la esclavitud.