

Leopoldo Torre Nilsson. El cine del encierro

por Marcelo Leyrós*

Resumen: Este ensayo es un homenaje al realizador Leopoldo Torre Nilsson (1924-1978) a treinta y cinco años de su muerte. Torre Nilsson abordó un cine de atmósfera al plasmar en imágenes, en algunos de sus films, personajes y situaciones tan peculiares que definiré como “el cine del encierro”. Este cine toma como punto de partida la narrativa de su esposa, la escritora y guionista Beatriz Guido (1922-1988), donde más allá del espacio físico clausurado se hallaban los prejuicios y la idea del pecado. El objetivo del ensayo es escudriñar un determinado período de su filmografía que se inicia con *La casa del ángel*, sigue con *La caída* y finaliza con *La mano en la trampa*. Torre Nilsson fue un director penetrante en lo psicológico y explorador de las relaciones de la adolescencia con el mundo adulto.

Palabras clave: Leopoldo Torre Nilsson, Beatriz Guido, encierro, *La casa del ángel*, *La caída*, *La mano en la trampa*.

Abstract: This essay is an homage to Leopoldo Torre Nilsson (1924-1978), whose films, characters and situations were affected by a special atmosphere, which I define as "cinema of confinement," considering the effect of the work of his wife Beatriz Guido (1922-1988), who included prejudice and sin in her treatment of forbidden physical space. This article focuses on the period that starts with *La casa del ángel*, includes *La caída* and ends with *La mano en la trampa*, because, as a director, Torre Nilsson was deeply involved in psychological issues, and he worked on the relationship between adolescence and the adult world.

Key words: Leopoldo Torre Nilsson, Beatriz Guido, confinement, *La casa del ángel*, *La caída*, *La mano en la trampa*.

A mis hijos Valeria y Marcelo Ezequiel

Introducción



Torre Nilsson dirigiendo una escena de *Piedra Libre*

A mediados de la década de los años 30 el cine argentino logró ocupar un lugar de importancia en la cinematografía de América Latina. Ello se originó por la inspiración que tuvieron sus películas en reconocidas obras literarias. El apogeo de la conquista del mercado ocurrió en 1942 con *La guerra gaucha*, de Lucas Demare, con un guión basado en la obra homónima de Leopoldo Lugones. Además, en ese año se alcanzó la cantidad de cincuenta y siete films estrenados.

Libertad Lamarque, Hugo del Carril y Luis Sandrini fueron los artistas más admirados de esos años, hasta que a partir de 1945 nuestro cine se vio

eclipsado por el cine mexicano, a la vez que el público se alejó de las dos mil salas existentes, hastiado por tanta comedia intrascendente y melodramas sentimentales.

En 1957, con una nueva ley de cine, Leopoldo Torre Nilsson (1924–1978) con la exhibición de *La casa del ángel*, logró el elogio unánime de la crítica europea en el Festival de Cannes de ese año, recibiendo el halago de André Bazin, creador de la prestigiosa revista *Cahiers du Cinema*, quien desde sus páginas aplaudió el film. También Eric Rohmer y Lindsay Anderson tuvieron similar actitud de aprobación en las revistas *Arts* y *Time*.

Como paso previo a indagar en la vida y obra de este cineasta, he elegido la frase que mejor define su personalidad y que le pertenece: "Para ser artista, hay que ser fiel a uno mismo, del único modo que se logrará una obra válida será respondiendo a los interrogantes interiores" (Marino, 2011).

Talento y creatividad

Este ensayo es un homenaje a treinta y cinco años de la muerte del artista, que abordó un cine de atmósfera, al plasmar en imágenes personajes peculiares en lo que definiré como "el cine del encierro", que tenía como punto de partida la narrativa de Beatriz Guido (1922-1988), siempre obstinada en describir situaciones de "encierro" de la mujer, porque más allá del espacio físico clausurado existen otros modos de mantenerla enclaustrada, como los vinculados con los prejuicios y la idea del pecado.

No sería leal con los lectores si no expresara mi pesar porque su producción no es analizada con frecuencia entre los estudiosos del cine, y porque no existe un premio que pudiera otorgar el INCAA anualmente al mejor guión o mejor film que sustentase la creatividad de Torre Nilsson. Pero, lamentablemente, es una constante en nuestro país el olvido a la obra de determinados artistas. El crítico

Fernando Peña lo explica con incuestionable razonamiento en el libro que escribió sobre la obra de este cineasta: “En la Argentina, mucho más que en otros sitios, la obra de los cineastas está fatalmente condicionada por la circunstancias [...] Leopoldo Torre Nilsson tendrá, entonces, que seguir esperando”.¹

Nací y vivo en Mar del Plata. Confieso que he pasado mi adolescencia mirando transcurrir la vida desde la butaca de un cine. Salvo con *Los isleros* (Lucas Demare, 1951), *Las aguas bajan turbias* (Hugo del Carril, 1952), *Del otro lado del puente* (Carlos Rinaldi, 1953), *El hombre que debía una muerte* (Mario Soffici, 1955), *Los tallos amargos* (Fernando Ayala, 1956) y *Edad difícil*, (Leopoldo Torres Ríos, 1956), para mí el cine argentino lo constituían comedias musicales, costumbristas, de andanzas de cómicos, bailarinas e imitadores. Hasta que llegó julio de 1957 y se estrenó *La casa del ángel* en la desaparecida sala Ocean Rex. Allí descubrí un cine comprometido, que hablaba de nuestros prejuicios, miedos y de la hipocresía.

En 1967, como crítico de la sección Espectáculos del diario *El Atlántico*, conocí a Torre Nilsson el día del estreno de *La chica del lunes*. Estaba en un taxi estacionado frente al desaparecido cine Opera, junto a Beatriz Guido, y me confesó que había llegado a Mar del Plata “para ayudar a la promoción de la película”. Luego hicimos un cambio de palabras sobre los pormenores que tenían los preparativos de la filmación de *Martín Fierro*. Reconozco que quedé cautivado con el modo de ser de ese hombre, por la cordialidad con que me recibió y la singular sencillez con que mantuvimos el diálogo.

El crítico e historiador Jorge Miguel Couselo definió del siguiente modo la obra de este ícono de nuestro cine:

¹ Peña, Fernando (1993). *Leopoldo Torre Nilsson*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Fue el director paradigmático de su época, audaz en la elaboración del lenguaje y las convocatorias mundiales y llevó una voz argentina sin complejos de inferioridad. A la vez nadie como él paseó al cine nacional en las convocatorias mundiales y llevó una voz argentina sin complejos de inferioridad. Tuvo un recorrido signado por sus personales preocupaciones y obsesiones, pero también por esa manía de filmar en libertad (1985: 220).

También el crítico e investigador Alfredo Andrés, en su “Historia del cine argentino”, que publicó en la revista *Todo Cine*, se refirió a la lucha del realizador “en su combate sempiterno contra la censura y cualquier mecanismo represivo, no tuvo pausa”.²

Se sintió impulsado hacia un cine distinto, con una dificultosa lucha por la búsqueda de una temática seria y la posible expresión de su mundo. Un universo particular, no sólo aferrado a su visión personal, sino a la creación de ambientes y psicologías de determinados sectores de nuestra sociedad, que comenzaron a caracterizar su obra. Lamentablemente a partir del año 1962, los films que dirigió, que promovieron toda una innovación en el cine argentino y lo llevaron a la consideración mundial, tuvieron un decaimiento creativo y artístico. Me inclino a pensar algunas causas: un exceso de confianza, permanentes viajes, participación en festivales y jurados que lo hicieron aceptar proyectos repentinos y realizaciones apresuradas.

A la vez, fue el primer realizador argentino que logró trascendencia internacional, figurando en cuanta enciclopedia de cine se haya editado. Compitió cuatro veces por la Palma de Oro en Cannes. La primera fue en 1957, con *La casa del ángel*; luego en 1961 con *La mano en la trampa*; un año después con *Setenta veces siete*; y por último en 1967 con *La chica del Lunes*. En esos años tuvo competidores notables que presentaron sus mejores films: Antonioni, Fellini, Lattuada, Wyler, Bresson y Bergman.

² Andrés, Alfredo (1981). “Historia del Cine Argentino”, *Todo Cine*, N° 5, p 49.

En ese Festival obtuvo el premio ex aequo de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (FIPRESCI), en 1961, por *La mano en la trampa*. Con la exhibición de ésta película se produjo una peculiar situación, porque el Instituto Nacional de Cinematografía (hoy INCAA) “olvidó” designarla como la representante de nuestro cine. De allí que Torre Nilsson tuvo que llevarla por su cuenta y con sus propios medios. Las puertas de Europa empezaban a abrirse y ese primer viaje a Cannes le sirvió también a Beatriz Guido para lanzar su novela a nivel internacional, porque si bien fue la gran impulsora de la carrera de Torre Nilsson, como escritora creció enormemente a partir de la relación amorosa que los unía y de los contactos personales que cosechó en la presentación de sus películas, como la oportunidad de codearse en recepciones a delegaciones artísticas con Jeanne Moreau, Alan Resnais, Allan Robbe-Grillet, Vittorio De Sica y otras celebridades.

Aquí transcribo un extracto de una carta del realizador dirigida a su padre, que fue escrita en mayo de 1957, cuando participaba del mencionado Festival:

Yo no era nadie. Nadie me conocía y la única oportunidad que me dieron fue presentar *La Casa del ángel* en una salita bien lejos del boulevard de la Croisette, donde está el Palais du Festival [...] proyectaban mi película a las 15. No había más de treinta tipos, pero eran lo mejor de la crítica francesa. Yo estaba tan nervioso. Me senté atrás de todo, lejos de todo el mundo. Beatriz no se despegó de mi lado, siempre tan gamba para todo. Terminó la proyección y empezaron a cuchichear entre ellos. De pronto se dieron vuelta y me clavaron los ojos. Tenía ganas de salir corriendo y creo que hasta ya me había parado para irme cuando empezaron a aplaudirme durante cinco minutos. Yo no reaccionaba y Beatriz me llevó del brazo hasta [...] André Bazin, que desde el '45 tiene la manija de la crítica, me dijo: ‘Usted es la revelación del festival’. Y a Eric Rohmer se le hacía agua la boca, me hablaba sin parar y lo único que le entendí fue que era lo mejor que había visto made in Sudamérica. No es poco [...]. Según

Beatriz, uno de voz gangosa que no sé quién era dijo que Elsa Daniel era la Ingrid Bergman del cine argentino. Ahora ¿quién nos para? Te extraño, Babsy.³

Tuvo el reconocimiento de ser uno de los miembros del Jurado Oficial en el Festival de Venecia. Lo hizo entre el 20 de agosto y el 3 de septiembre de 1961, y escribió esa experiencia en el número 75 de la revista *Platea*. El director argentino tuvo la honrosa tarea de juzgar films de grandes maestros como Rossellini, Kurosawa y Wajda, destacándose como un ferviente defensor a ultranza del hermético film francés *Hace un año en Marienbad* (1961), de Alain Resnais, que obtuvo el máximo premio y que, sin embargo, había sido rechazado por el Comité de Selección del Festival de Cannes. Ese jurado lo integraron, entre otros, críticos de nivel internacional, como el italiano Giulio Cesare Castello y el francés Jean De Baroncelly (del prestigioso diario *Le Monde*). Ambos compartieron una curiosa relación con nuestro Festival Internacional de Cine de Mar del Plata: Castello fue miembro del Jurado de la Crítica en el 3° Festival y De Baroncelly integró el Gran Jurado del 10° Festival.

Sin duda, el mayor homenaje que recibió en nuestro país fue en el 17° Festival de Mar del Plata, donde se organizó una exhibición retrospectiva de sus films. A nivel internacional, la revista *Time*, editada en Londres el 20 de septiembre de 1963, lo ubicó entre los once directores más grandes del mundo, junto a Buñuel, Resnais, Truffaut, Richardson, Bergman, Kurosawa, Wajda, Ray, Antonioni y Fellini. Y en octubre del año 2011, la Cinemateca Francesa, en París, proyectó una importante cantidad de películas de su filmografía.

Amor a primera vista. Beatriz Guido y Leopoldo Torre Nilsson

Todo comenzó el 15 de abril de 1951, cuando Ernesto Sabato invitó a su casa a Torre Nilsson junto a su esposa María Pilar Barcos (madre de sus hijos

³ Martín, Mónica (1993). *El Gran Babsy*, Buenos Aires: Sudamericana.

Javier y Pablo), y a Beatriz Guido, que concurrió con su marido, el abogado Juan Gottheil. Ella tenía veintinueve años, él veintiséis, y sintieron desde el primer momento la atracción del uno por el otro. Años más tarde, ella le confesó una intimidad amorosa al periodista Jorge Abel Martín: “Fue un amor a primera vista. Cuando abrí la puerta, supe que con ese hombre estaríamos ligados para siempre”. Ese día tuvo un presagio: “Su mano no dejará de apoyarse en la mía”, y agregó: “En ese primer encuentro en casa de Sabato le dije una mentira. Que había visto en Portugal *El crimen de Oribe*, el primer film que él había dirigido”. Leopoldo sorprendido le creyó. “No tenía noticias de esa versión portuguesa y al día siguiente reclamó a sus socios las planillas de recaudación en Portugal, hasta que le confirmaron que ese film no había salido al exterior para su exhibición comercial”.⁴



Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido

Guido era una joven promesa literaria, dado que sólo había publicado el libro de cuentos *Regreso a los hilos*, y él había estrenado ese film hacía un año -

⁴ Martín, Jorge A. (1980). *Los films de Leopoldo Torre Nilsson*, Buenos Aires: Corregidor.

codirigido con su padre Leopoldo Torres Ríos- que lo situaba como uno de los realizadores más jóvenes e innovadores del cine argentino. Para ella, su propio y fructífero desarrollo como escritora se produjo debido a él y la obra de éste se volvería inseparable de la de ella.

Ella era su contrapartida: una mujer en permanente estado de euforia, como un pájaro, llena de ternura y sin pudor de exhibirla, de palabras y sin el temor de pronunciarlas. Tenía además la preocupación por todo lo que hacía su marido, y obstinadamente puso cuidado en que no se hablara de su obra de novelista mientras se estaba haciendo mención a los films de su marido.

Ya ambos separados de sus cónyuges –no existía aún la ley de divorcio- comenzaron a escribir el guión *de La casa del ángel*, en el departamento en que se había instalado la escritora, basado en la novela por ella escrita, que había obtenido el premio de la editorial Emecé. Luego vivieron en Callao y las Heras, y cuando su padre falleció se mudaron a la Av. Santa Fe al 1600, donde llevaron buena parte de las obras de arte colonial que Ángel Guido había acumulado en su museo de Rosario.

Binomio notable

Ambos se contenían mutuamente como una sola persona. Sus vidas no habrían sido tan ricas si no se hubieran encontrado aquella tarde en casa de Sábato. Coincidieron en temperamentos y lenguaje, donde se destacó la audacia, imaginación y creatividad en un binomio de notables características artísticas. Compartieron veintisiete años de amor, y además la tarea de elaborar guiones con una mirada crítica sobre la realidad argentina, la introspección psicológica de personajes oprimidos y el cuestionamiento a las represiones. La combinación de sus talentos fue notable, con particularidades que a lo largo de la obra en común se transformaron en constantes: jovencitas ingenuas atraídas por patológicos personajes en lugares más bien siniestros -la

casona en *La casa del ángel*, la pensión de *La caída* o el "cuarto de arriba" de *La mano en la trampa*- y el efecto funcional de las imágenes, por la admirable iluminación en blanco y negro de dos notables directores de fotografía como Aníbal González Paz y Alberto Etchebehere.

"Al director -confesó Guido- le reconozco la necesidad de ser terriblemente despiadado en la mutilación y reinención del original literario derivado al nuevo idioma de la imagen que es el cine".⁵

La fusión estética de Torre Nilsson y Guido era tan estrecha, el intercambio entre letra e imagen tan sutil, que ni el bisturí crítico más afilado conseguiría separar el aporte del uno y del otro. Lo concreto es que hubo un estilo torrenilssiano. Su unión profesional y personal con la escritora lo transformó en un renovador de la pantalla. Fue promotor de un cine de producción independiente, intelectual y esteticista. Y es considerado el padre de la "generación del 60" -también con la participación del director Fernando Ayala- y de la renovación del lenguaje que se operó en nuestro séptimo arte.

Ese Nuevo Cine Argentino lo integraron: David Kohon, Manuel Antín, Lautaro Murúa, José Martínez Suárez, Rodolfo Kuhn, Simón Feldman, Leonardo Favio y Fernando Birri. El fin de esta generación y la frustración de muchos de sus integrantes se dio por falta de éxito económico, poca autenticidad en las historias que contaban y la desaparición de la ley cinematográfica.

Hay algo que poco se conoce y es la participación de su esposa no sólo en la adaptación de sus novelas, sino que también asistía a las filmaciones, opinaba sobre los actores y ponía su mirada en los detalles. Ella escribía sentada en una sillita, bajo una pequeña luz de la escenografía. Hasta que una vez, mientras se preparaba una toma y las luces estaban apagadas, dos técnicos

⁵ Martín, Jorge A., *op. cit.*

levantaron la silla cuando empezó la filmación y la llevaron a otro sitio con ella encima.

Torre Nilsson era reservado, con una imagen adusta que establecía una cierta distancia que generaba sensación de temor, además de su aspecto corpulento y los anteojos oscuros que disimulaban su avanzada miopía. Sin embargo, era un hombre que no tenía pudor en expresar sus sentimientos. Dicen que en el *set* era la cortesía misma, que jamás alzaba la voz para corregir una falla o reprobar un olvido. Había en esa actitud algo tal vez deliberado: demostrar siempre un dominio completo de la situación, simular que, pese al inconveniente, él lo salvaría con su plan predeterminado. No era así. Al menos, no del todo. En privado podía reconocer que a menudo no tenía idea de cómo abordar una toma y que se dejaba llevar por su intuición de artista. En el *set* no se escuchaba un grito, no había una contraorden. El cineasta decía que prefería equivocarse antes que darle a su equipo la sensación de duda. Él llegaba absolutamente seguro de aquello que tenía que hacer, aunque estuviera dudando y muriéndose por dentro.

También Couselo escribió entrañables palabras que le confesó referidas a Beatriz Guido:

Coincide, por medio de sus novelas de gran imaginación, perfectamente con mi universo. Me siento su colaborador tanto como ella es colaboradora de mis películas, más allá del simple argumento. Juntos inventamos situaciones, diálogos y personajes y llega el momento en que ya no nos acordamos muy bien de a quién pertenece tal situación o tal diálogo. Quizá los míos son más “cerebrales” y los suyos más “visuales.”⁶

Y agregó: “El universo de Beatriz se ha incorporado al mío de una forma completamente natural y continua. El mundo del cine ha mejorado a Beatriz

⁶ Couselo, Jorge M, *op. cit.*.

como novelista dándole una riqueza visual y más verdad en los relatos. Mi universo cinematográfico se ha enriquecido con sus aportaciones, situaciones y personajes.⁷

Hay una anécdota muy risueña que ella contaba:

Yo recuerdo cuando filmó *La chica del lunes* y *Los traidores de San Ángel*. Tenía un camino abierto sensacional. Vivíamos en un hotelito atrás del Plaza, en Nueva York, muy barato, en una habitación que nosotros habíamos arreglado con un Cristo colonial que compramos en México. Pero para recibir a los productores, porque él quería a todo trance conseguir un productor norteamericano, que al final lo consiguió, para producir *Martín Fierro*, que era uno de sus grandes proyectos, entonces nos vestíamos elegantísimos, como podíamos y de este hotelito, que estaba al lado de una funeraria, él se cruzaba por la puerta de atrás del Plaza y citábamos allí a los productores a tomar un cóctel, para convencerlos de que en la Argentina se podían hacer películas.⁸

Consideraciones

En una entrevista publicada en *Clarín*, el realizador expresó su criterio sobre el estilo cinematográfico:

Mientras el grueso del espectador cinematográfico sigue eligiendo su espectáculo por la fachada o el intérprete y opina que si trabaja fulano de tal, el film tiene que ser bueno y a veces tiene razón, pero es por casualidad, otros sectores entablan polémicas dividiéndose entre sostenedores del libro o de la dirección como factores decisivos en la calidad del film y, al generalizar, ambos grupos se equivocan por igual, porque el film no es como el concierto que divide su existencia en dos partes iguales: partitura y realización, sino que forma un

⁷ Couselo, Jorge M, *op. cit.*.

⁸ Martín, Jorge A, *op. cit.*

todo en el cual las causas y los efectos operan con irregularidad, es decir que la realización existe como factor potencial en el hacer del libro cinematográfico y el libro nunca toma su forma definitiva, como libro, incluso, hasta el momento de la realización [...] Cada film tiene su historia distinta, su creador ocupa posiciones que vamos descubriendo a través de films sucesivos.

El creador evidentemente tiene un estilo -ese algo a veces imponderable que nos queda como regusto y que puede ser: maneras de decir, formas que se desplazan, posición ante los hechos, caracteres, enfoque de las situaciones, palabra o acción- y es ese estilo el que da carácter y paternidad a la obra: en el cine alguien es el dueño del estilo y es el caso más frecuente que ese alguien es el director, pero aquí vemos que esos directores que han sabido conservar un estilo no han sido meros artesanos del set, sino que han estado en el film mucho antes de su filmación, han estado en la invención de situaciones y diálogos, han elegido rostros y lugares, han previsto sonidos e imágenes [...] Es evidente que la posición más recomendable para aquel que quiere crear dentro del cine es la del director, pero también es cierto que pueden existir directores artesanos y directores creadores, aún cuando dudo que de los primeros quede historia alguna.⁹

En la revista *Gente*, definió el fervor que le producía ser director de cine:

Soy un hacedor de películas, porque buscando una imagen pude arrastrarme horas por calles y caminos de tierra helados o escalar tres mil metros de altura, con una herida abriéndose en el vientre, volar miles de kilómetros afiebrado o hablar ininterrumpidamente durante ocho horas para convencer a una actriz o pasarme tres días y sus noches en el laboratorio, durmiendo en el piso sobre una colchoneta unos minutos para concluir el montaje de un film.

Todo eso me lo provoca el cine, el desvelo, la angustia de una proyección en la que puedo llegar a perder dos kilos de peso, o como una exhibición de *Fin de Fiesta*, en 1960, en la cinemateca de París, en donde por temor a enfrentar a una audiencia, salí con una temperatura de cero grado con la ropa de verano que traía de Buenos Aires.

⁹ *Clarín*, 04-10-1959.

El cine me vuelve impiadoso con las cosas más queridas. Por no arruinar una secuencia filmé escenas de *Un Guapo del 900* sin estar junto al lecho de muerte de mi padre. Por concluir una mezcla de sonidos no asistí al nacimiento de uno de mis hijos. Al mismo tiempo al cine se lo debo todo [...] En toda mi vida no he ganado un centavo que no viniera de él [...] Quizá así quiera morir, sin percibir un interés, ni un beneficio, ni una renta que no venga de sus imágenes; quiero ser su amante perfecto.¹⁰

Siempre manifestó su impecable admiración por Alfredo Alcón. La relación entre ambos, más que una hermandad era una suerte de conductos sanguíneos en los cuales la amistad, la ternura, el roce, les bastaba. Una mirada era suficiente. Hasta decía que “si tengo que hacer la vida de un gigante, la hacía con Alfredo y si tengo que hacer la vida de un enano, también la hacía con Alfredo”.¹¹

Cuenta Jorge Abel Martín que en abril de 1960 el realizador así definía la relación con su padre:

Nunca pude alcanzar a poseer su simpatía, su sentido del humor, su inmovible juventud, su sentido de la intimidad, cálido y envolvente, su poder de dar realidad y verdad a través de pausas y silencios. Y sin duda que con un padre consagrado cineasta, tuvo el explícito apoyo en su formación y con respecto a esto en su última conferencia, en el teatro SHA en agosto de 1977, el público asistente le escuchó la siguiente confesión: "Mi padre había decidido en un modo terminante que mi carrera tenía que ser la cinematografía y yo lo acepté, pensando que iba a ser una técnica, de pronto descubrí que el cine podría llegar a ser vehículo para mi imaginación."¹²

Este cineasta de sangre admitió que se enamoró de la cámara el día que el padre lo llevó a un rodaje cuando apenas era un niño, y lo dejó mirar por

¹⁰ *Gente*, 20-06-1974.

¹¹ Marino, Alfredo, *op. cit.*

¹² Martín, Jorge A, *op.cit.*

primera vez por el visor de la cámara. Luego le dijo: "dentro de unos años vas a ser el mejor director".¹³

Su obra

Su producción cinematográfica ha tenido participación en los más importantes Festivales, obteniendo numerosos premios. En 1960 obtuvo Mejor Film en San Sebastián por *Fin de fiesta*, y Mejor Director en Santa Margherita Ligure por *Un guapo del 900*; en 1961, el FIPRESCI *ex aequo*, por *La mano en la trampa* en Cannes, y por ese film el premio a Mejor Director en Santa Margherita Ligure. En 1961, consiguió el Mejor Film en la muestra paralela en Venecia por *Piel de Verano*; en 1962, el premio Copa de Plata en Sestri-Levante por *Setenta veces siete*; en 1964, el Mejor Argumento Original en Mar del Plata por *El ojo que espía*; en 1969, el Mejor Film en Rio de Janeiro por *Martín Fierro*, con un jurado integrado entre otros por Von Sternberg, Robbe Grillet, Wadja y Enrico, y también, por ese film, la Mención de Honor en Panamá; en 1973, el Oso de Plata por la originalidad de la puesta en escena en Berlín por *Los siete locos*; en 1974, el premio especial del jurado en San Sebastián por *Boquitas pintadas* y el Mejor Film Latinoamericano en Cartagena por *Los siete locos*; en 1976, la Mejor Dirección en Taormina por *Piedra libre*.

El periodista Agustín Mahieu, en un libro editado en 1966, definió a la obra del artista como testimonial y a su labor como realizador como "trascendente para nuestro cine" [...] Además de la importancia singular que adquiere Torre Nilsson como autor de films, nos interesa el hecho de que él mismo y su obra representan una clave [...] dentro de una etapa decisiva del cine argentino".¹⁴

¹³ Battle, Diego, *La Nación*, 08-09-1998.

¹⁴ Mahieu, Agustín (1966). *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.

Desde 1939, cuando sólo tenía quince años, comenzó a trabajar en la cinematografía. Lo hizo como asistente de dirección en *Los pagarés de Mendieta* (Leopoldo Torres Ríos). Luego vinieron otras dieciséis películas, todas dirigidas por Torres Ríos, y dos por Bayón Herrera, ocupando los roles de ayudante de dirección, de montajista y de coguionista. Llegó a alcanzar también el puesto de primer supervisor en *Facundo, el Tigre de los Llanos* (Paulino Tato, 1952). Esas tareas le hicieron adquirir un oficio que con el paso del tiempo fue afianzando, permitiéndole en 1947 realizar el cortometraje *El Muro*, sobre un cuento propio, con Bárbara Mugica, y en 1949 llegar a la dirección de su primer largometraje.

El crimen de Oribe (1950), protagonizada por Roberto Escalada y Carlos Thompson, tenía elementos fantásticos manejados con deliberada sobriedad y una lograda definición de los personajes protagónicos, donde su realismo poético, que luego desarrollaría, era una exitosa promesa. *El hijo del crack*, de 1952, también en codirección con su padre, protagonizada –y producida– por Armando Bó, parece ceder el paso del tiempo al lirismo por las cosas sencillas y personajes humildes. Luego, en *Días de odio* (1953), con Elisa Christian Galvé, el realizador eligió lanzarse solo, basando el guión en el cuento corto *Emma Sunz*, de Jorge Luis Borges, escritor que hasta ese entonces había sido ignorado por nuestros cineastas. Es otra vez un film con el estilo propio que tenía el cineasta. Una singular opinión tuvo el realizador Edgardo Cozarinsky: “Los defectos del film son visibles, pero importan menos que los aciertos”.¹⁵

Con *La Tigra* (1953), protagonizado por Diana Maggi y basado en la obra teatral de Florencio Sánchez, afianzó su oficio e inclusive abrió la serie de enfrentamientos con la censura. La historia de una prostituta que en un momento de su vida se siente atraída por la pureza del amor que le ofrece un joven, a quién finalmente alejará de su lado para continuar sometida al

¹⁵ Peña, Fernando, *op. cit.*

mandato de otro hombre, tuvo una acertada concepción de atmósfera, pese a su indisimulada raíz melodramática.

La Dirección de Espectáculos Públicos resolvió calificar *La Tigra* como de "exhibición no obligatoria", y sólo tuvo una distribución limitada en algunas ciudades del interior del país. Se estrenó en T.V. con algunos cortes en el programa "Sábados Circulares", de Nicolás Mancera, y llegó finalmente a exhibirse en cines en agosto de 1964, con los cortes ordenados por el Consejo Nacional Honorario de Calificación. De una duración total estimada en setenta minutos, en el estreno sólo quedaron cincuenta y nueve. *Para vestir santos* (1955), protagonizado por Tita Merello y con un libro de Sixto Pondal Ríos y Carlos Olivari, es un melodrama costumbrista con todos los pormenores convencionales. Una mujer de clase humilde, rompe su relación con un novio porque apostó en las carreras de caballos el dinero que habían ahorrado para casarse. Desde la ruptura, dedica su vida a cuidar a sus hermanos.

Un dato risueño es la relación entre el director y la actriz, que le permitió al periodista Salvador Sammaritano comentar una anécdota sobre el primer encuentro que tuvieron ambos a propósito del inicio de la filmación de esta película: "¿Así que usted es el que pone la cámara torcida? ¡Nada de eso, eh! ¡A mí me filma al derecho!", le expresó Tita Merello al director.¹⁶

Graciela (1955) es una nueva etapa de las "ingenuas" (Delia Garcés, María Duval y Mirtha Legrand, en otra época), donde la imagen es más sugestiva, sensual y con cierta perversión, que se extenderá hasta principios de los '60, en que la niña de formas apenas insinuadas pasa a convertirse en una mujer sexy y pasional. Este film obtuvo el primer reconocimiento a su labor como realizador, al recibir el premio al Mejor Director del Año, otorgado por el Instituto Nacional de Cinematografía.

¹⁶ Peña, Fernando *op. cit.*

En 1956, con la filmación de *La casa del ángel*, inicia su período más significativo. Ana ha crecido en un ambiente represivo e hipócrita. El descubrimiento del sexo y de la crudeza de la vida significa el fin de su inocencia. Con *La caída* (1958), narra cómo una adolescente que llega a Buenos Aires a estudiar encuentra una serie de personajes extraños, en su propio juego irracional, y *La mano en la trampa* (1960) es un retorno al mundo subjetivo.

Esa trilogía –que analizaremos más adelante- será el momento cumbre de toda su obra, siempre con Elsa Daniel, su actriz preferida, cuyos personajes tienen que ver con cierta burguesía venida a menos. Allí, la descomposición moral aparece muy sugerentemente. Aquí surge el “encierro” de las niñas-adolescentes en casonas, situación que da origen al título de este ensayo. Luego, en *El protegido* (1956), con Rosa Rosen y Guillermo Battaglia, en un lenguaje coloquial, se incluyen anécdotas sobre la iniciación sexual -los adolescentes con las prostitutas- mezcladas con el engaño y la violencia. En el argumento pueden advertirse ecos de la relación de Torre Nilsson con el productor Ángel Mentasti y ciertas alusiones a la conducta del director Luis César Amadori en el período político de 1946-1955. *El secuestrador* (1958), extraño y cruel poema sobre la infancia y la adolescencia, con los juveniles Leonardo Favio y María Vaner, sobre un cuento breve de Beatriz Guido donde el sexo y la muerte, la infancia y la truculencia, se amalgaman en un patético ritual que muestra la niñez desvalida y la juventud desorientada de las Villas Miseria. Con *La caída* (1958), con Elsa Daniel y Lautaro Murúa, reaparecen niños siniestros, abandonados a una crueldad inocente, enmarcados esta vez en un ambiente claustrofóbico, tratado en un tono bastante similar al de *La casa del ángel*. Albertina no es otra –en cuanto a la relación con los niños y la madre- que la propia autora Guido, que queda prisionera de aquellos seres entre diabólicos y angelicales, crecidos antes de tiempo. Aquí, a través del mundo mágico y aislado de los niños, demuestra por el absurdo la falsedad de los adultos. El film adolece de un remate final del relato, aunque se destaca la

atmósfera sofocante que supo crear el director. Y llega *Fin de fiesta* (1960), con Arturo García Buhr, Lautaro Murúa y Graciela Borges. En su guión hay una crítica directa sobre una situación histórica y está basado en la vida de un caudillo político conservador de Avellaneda y la rebeldía de su nieto. En su conciencia se entabla la batalla entre una vida cómoda en una casa donde no falta nada y la batalla contra su abuelo, cuyos métodos en política le repugnan profundamente. En *Un guapo* del 900, también de 1960, sobre la obra teatral de Samuel Eichelbaum, con la actuación memorable de Alfredo Alcón, el cineasta se aleja de la poesía y de cierto aroma fantástico, para plasmar imágenes del mundo de los caudillos, los matones, el fraude y la corrupción durante la década del 30. No fue tarea fácil trasladar a la pantalla la historia de Ecuménico López, el guapo seguidor de Don Alejo Garay, que lava el honor del caudillo matando al amante de su esposa, el abogado Clemente Ordoñez.



Lautaro Murúa en *Fin de fiesta*

Con el estreno de *La mano en la trampa*, con Elsa Daniel, Francisco Rabal y María Rosa Gallo, nos muestra la decadencia de un mundo que “encierra”, a través del orgullo, la mentira y el prejuicio. Todo ello, con un acentuado barroquismo, cierra el llamado ciclo claustrofóbico que recibió el premio “ex aequo” que le otorgó en Cannes la Federación Internacional de Prensa Cinematográfica (FIPRESCI).

La etapa que sigue carece de la fuerza de sus anteriores films y de su autenticidad. Con *Piel de verano* (1961), otra vez con Alcón, acompañado por Graciela Borges, se observa una decadencia como cineasta del universo que había construido hasta ese momento. Cuenta la historia de una muchacha cruel, que acepta cambiar con su fingido amor los últimos días de un enfermo incurable, por la estadía de un departamento en París. Sumado a las olvidables *Setenta veces siete* y *Homenaje a la hora de la siesta*, ambas de 1962, con (¿la actriz?) Isabel Sarli de protagonista y el (¿guionista?) Dalmiro Sáenz, tan extraños y lejanos al director.

En *La terraza* (1962), con Graciela Borges y Leonardo Favio, surge una renovación de lenguaje interesante, que le proporciona algunas satisfacciones. De la mano de la coproducción filma *El ojo que espía* (1964), con Stathis Giallelis y Janet Margolin. Narra la historia de Martín, un joven nacionalista cercano al delirio del extremismo, que le sirve al cineasta para indagar y condenar determinadas actitudes de la política. Por este film, el Instituto lo distinguió con el premio al Mejor realizador del año. *Había una vez un tractor* (1965), producido por Paul Heller para el programa de televisión “Series for the United Nations”, sobre argumento de Arthur Ross, con Alan Bates, Diane Cilento, y Barbara Steele. En *La chica del lunes* (1966), con Arthur Kennedy y Geraldine Page, la historia se relaciona con el poema de origen galés que describe la personalidad de los niños según el día de la semana en que han nacido. La chica que ha nacido un lunes es linda de cara, pero por dentro oculta una imagen caprichosa y perversa. *Los traidores de San Ángel* (1966),

con Ian Hendry y Lautaro Murúa, fue su primer film en colores. La acción se desarrolló en un país latinoamericano sin identificar, gobernado por un dictador, y describe la represión sobre la resistencia armada a un grupo de jóvenes.

En una declaración para la revista *Confirmado*, el director explicó así el cambio que se había producido: "En blanco y negro me importaban los rostros; el color, en cambio, hace vivir más ambiente".¹⁷

Llega la etapa "histórica" y a la vez olvidable, cargada de lugares comunes, apta sólo para alumnos de la escuela inicial. *Martín Fierro* (1968), con Alfredo Alcón de protagonista, así como las seis siguientes, fue una superproducción de alcance internacional que proporcionó réditos inmediatos en el mercado local y se colocó sin dificultad en el extranjero. Las críticas porteñas formularon reparos diversos, que se extienden a *El santo de la espada* (1969). Con este film la crítica le es adversa pero obtiene de todos modos un inusitado apoyo popular. En la entrevista que le hizo Osvaldo Seiguerman, en *Tiempo de Cine*, Torre Nilsson explica cómo se elaboró el guión:

Nuestra versión tendía a superar eso que usted llama ilustración [...] Los diálogos y los textos se tomaron de la correspondencia y los discursos de San Martín [...] dentro de ese film biográfico intenté mostrar la soledad de San Martín y el desdén que tuvo cierta parte del liberalismo porteño respecto a lo que éste consideraba descabellada campaña.¹⁸

Finalmente, hizo *Güemes, la tierra en armas* (1971), considerado el más olvidable de los films de este período histórico.

Por último, la etapa final. Con *La Maffia* (1971), con Alfredo Alcón, Thelma Biral y China Zorrilla, con libro original de Osvaldo Bayer y José Dominiani. Los

¹⁷ *Confirmado*, 03-11-1966.

¹⁸ *Tiempo de Cine*, octubre-1960, Maestro del cine.

nombres cambiados de los personajes no ocultaron el trágico secuestro y posterior asesinato del joven Abel Ayerza, y el enfrentamiento entre los hampones Chicho Chico y Chicho Grande. En *Los siete locos* (1972), según la novela de Roberto Arlt, un oscuro oficinista entra en contacto con un grupo de terroristas de extrema derecha que pretende derribar un Gobierno. *Boquitas pintadas* (1974), sobre el libro de Manuel Puig, muestra la decadencia y nostalgia en un pueblo de provincia, desnudando las máscaras de nuestros orígenes. *El Pibe Cabeza* (1974) es la historia sangrienta del delincuente que hizo todo para impresionar a una mujer. En *La guerra del cerdo* (1975), con José Slavin y Marta González, basado en la novela de Bioy Casares, hay que exterminar a los viejos; la lucha debe ser ¡a muerte! y es representativa de su estilo narrativo: a la minuciosa ubicación barrial-geográfica en Buenos Aires hacia la década del 60, une una trama con ribetes fantásticos pero descriptos en forma realista. Bandas de jóvenes asesinos se dedican a vengarse de los ancianos por anticipado. Y sobre *Piedra libre*, su último film, con relación a la censura, el periodista Héctor Grossi escribió en la revista *Redacción*:

A pocos días de ocurrido el golpe militar del 24 de marzo de 1976, el oficial de la marina de guerra que funcionaba como interventor en el Instituto Nacional de Cinematografía le negó la cuota de pantalla, subsidio y otros beneficios económicos a esta película “por su contenido inmoral y disolvente, los ataques contra la familia, la religión, la moral, las distintas clases sociales, la tradición y otros valores básicos de nuestro sistema de vida”.¹⁹

A su vez, en el período 1973-75 se provocó un renacimiento artístico-ideológico en la industria del cine, con títulos tan conocidos como *La Patagonia Rebelde* (Héctor Olivera), *Quebracho* (Ricardo Wullicher), *Juan Moreira* (Leonardo Favio), *La Raulito* (Lautaro Murúa) y *La Tregua* (Sergio Renán).

¹⁹ *Redacción*, N° 39, mayo 1976, La prohibición de Piedra libre.

Objetivo

Me pregunto: ¿Quién no ha mirado cuando era niño debajo de la cama? Tengo el convencimiento de que Torre Nilsson no lo hacía. Con todos sus miedos y sospechas, reemplazaba ese temeroso cometido por mirar por el visor de la cámara y con su característica medida decía: “¡Luz!... ¡Cámara!... ¡Acción!”.

De allí surge que el objetivo de este ensayo es indagar en un determinado período de su filmografía, que se inicia con *La casa del ángel*, sigue con *La caída* y finaliza con *La mano en la trampa*. Esos films fueron protagonizados por Elsa Daniel (como Ana, Albertina y Laura, respectivamente). A esa trilogía la llamaré “El cine del encierro”.

Si recordamos que en el primer largometraje mencionado, la actriz tenía veinte años (1956) y su personaje catorce, y en el último veinticuatro (1960) y su personaje dieciséis, podría considerarse fallida la elección de la actriz por su presencia física con relación a la edad del personaje, pero el rostro enigmático e inescrutable que ella poseía fue lo que cautivó al realizador, en el convencimiento que nadie como ella iba a transmitir una mirada inocente, que diera lugar a más de una interpretación de lo que sentían los personajes.

En los films elegidos para analizar existe una valorable audacia en determinadas secuencias. Un claro ejemplo de ello se encuentra en *La casa del ángel*: el personaje que interpreta Lautaro Murúa es el ascendente e impune diputado Aguirre, que se bate a duelo en el jardín de la casa de un amigo, para defender a su padre, un político sobornable y corrupto en la función pública, con el agravante de cometer el atropello de la violación a la hija de éste, de sólo catorce años, mientras estaba alojado en esa casa en la víspera del duelo.

El encierro

Como una forma de “encierro”, las casas son un mundo esencialmente femenino. No existe en ellas una relación posible con el exterior; instalan un mundo prohibido que es, fundamentalmente, el de la sexualidad. Formando un nuevo círculo que oprime a sus protagonistas, sexo, pecado y convenciones van a unirse para apresar a las mujeres que se animan a cruzar el límite marcado. Así le ocurre en *La casa del ángel* no solamente a Ana, que pagará por el resto de su vida el hecho de haber transgredido el límite, entrando sola a la habitación del diputado Pablo Aguirre, sino también a Albertina, en *La caída*, ante la torpe adulación de Marcos (Lautaro Murúa), y a Inés Lavigne (María Rosa Gallo) en *La mano en la trampa*, que sufre un enclaustramiento atroz en una habitación superior de la casa por haber desistido Cristóbal Achával (Francisco Rabal) en continuar con su noviazgo. Su sobrina Laura (Elsa Daniel) va a repetir su destino por querer averiguar la verdadera historia, y queda encerrada también en su relación con Achával. Como en un espejo, ya marcado por el parecido entre tía y sobrina, va a repetirse la reclusión de por vida. Uno de los factores autorales distintivos de Torre Nilsson es la constante creación de una atmósfera de tensión, generando la impresión de que algo puede sucederle a los personajes. El director se distingue, en este caso, por introducir una variante; en lugar de llegar al clímax de tensión en el que se predice que algo malo sucederá, opta por continuar la acción sin ningún tipo de inconveniente, manteniendo constante la atmósfera que había creado.

En *La casa del ángel*, un ejemplo claro de esto es cuando la nana de Ana (la impecable Yordana Faín) le explica las consecuencias derivadas de la consumación de un pecado. Aquí se observa un plano contrapicado e inclinado de la cara de Ana escuchando atentamente. La cámara realiza un pequeño *travelling*, se coloca detrás de Ana, se observan sombras en ambas caras y un fondo tenebroso. El uso de las cámaras y la iluminación permite advertir una relación de poder y de influencia de la criada hacia Ana, así como la confusión

de ésta entre sus deseos y sus obligaciones como buena hija y como cristiana. Las actuaciones también juegan un papel importante; en este ejemplo, no se la observa con miedo, o con desinterés. De esta manera, también permite que se expresen todas las emociones de los personajes a través de los factores contemplados. Otras de las estrategias que utilizó el director para demostrar el comportamiento bipolar de los personajes, es a través de los espejos. Este elemento lo utiliza de manera repetitiva.

La casa se convierte en un universo, no solamente por el encierro de los personajes dentro de ella, sino porque todos los hechos ocurren dentro de sus paredes. Este microcosmos, que no permite el contacto con el exterior, es una constante que se plurisignifica en *La casa del ángel*. Alejadas del mundo, las hermanas Castro sueñan con el exterior, principalmente Ana, la protagonista, que solamente logra escapar por medio de su imaginación al férreo cuidado de su madre. En relación con el encierro, se reiteran imágenes que aluden a la idea de opresión. Ana aparece frecuentemente cercada, detrás de rejas o barandas. Son estas últimas, agrandadas por la sombra, las que se agigantan en una dimensión onírica cuando Ana se dirige hacia el cuarto de Pablo, donde será violada. Por otra parte, decide trabajar la figura femenina como algo lleno de interrogantes y dueño de un mundo misterioso, a diferencia de lo realizado por su padre, que había trabajado más en la figura masculina. Para poder realizar el desarrollo de estos personajes, decide colocar sus relatos en el género melodrama. Los dos personajes femeninos con los que Torre Nilsson decide trabajar de manera más intensa, Ana en *La casa del ángel* y Albertina en *La caída*, son muy similares entre sí; ambos se encuentran en un redescubrimiento, Ana por su transformación de niña a adulta y Albertina por su traslado de la casa de sus tías en las afueras, a la pensión donde va a vivir. También tienen como puntos en común que son personajes pasivos e influenciados por un tercero. Es el caso de Albertina, que es seducida por los niños, luego por un joven abogado y, por último, por el tío de los niños. Ana es influida por su prima, por su nana y luego por Pablo. En cuanto a la forma de

actuación en ambos casos, la actriz interpreta sus personajes de manera que no se den a entender a la perfección sus sentimientos y pensamientos; sus actuaciones se destacan por transmitir al espectador expresiones no definidas, que, amalgamadas con la iluminación, la puesta de cámara y la escenografía, evidencian las contradicciones por las que transita, como el redescubrimiento, la duda, el misterio y el miedo a lo desconocido.

En *La casa del ángel*, decide construir un salto brusco que sufre Ana a nivel hormonal, con una pérdida violenta de la virginidad. La adolescente va hacia la habitación del diputado por la noche a entregarle un rosario y éste la seduce. Ana consiente una relación con él, pero luego trata de escapar de éste, siendo incapaz de lograrlo. También, en otro film de este realizador, *El secuestrador*, no sólo hay otra violación, sino que también predomina un gran nivel de morbosidad. El director representa los actos sexuales con violencia, predominando la impunidad de los ejecutores. Un ejemplo de ello se observa en el hecho de que Pablo Aguirre sigue yendo a la casa de Ana años después, y Berto (Leonardo Favio en *El secuestrador*), tratando de vengarse de quienes violaron a su novia, es golpeado y asaltado. En esa trilogía, las características de los personajes difieren de las formas de realización de las películas industriales de esa época. Generalmente, como el cine industrial de cualquier otro país, también utiliza los personajes arquetípicos, como es el caso de la madre de Ana, pero les hace desarrollar una forma diferente a la acostumbrada a través de los movimientos de cámara, como también de la iluminación, la posición de los personajes y la actuación.

En un clima llevado por la imaginación de Beatriz Guido, el realizador nos hace participar de una ceremonia que tiene una íntima relación con la inocencia de los adolescentes, los hábitos de la educación de la sociedad burguesa, y la influencia de la Iglesia Católica, y contienen una peculiaridad en sus comienzos, que vale destacar en función de su comparación con las producciones previas.

Una de las marcas autorales más relevantes de Torre Nilsson es la utilización del “estilo indirecto libre”, como lo denomina Claudio España.²⁰ Este estilo se basa en correr del eje centralizado la cámara, para generar puntos de vistas inexistentes, inclinaciones laterales, como también planos picados –la cámara ubicada arriba del personaje- y contrapicado -la cámara ubicada en el piso. Así, la puesta de cámara expresa una gran subjetividad, generando una ambigüedad en cuanto a si se está frente al pensamiento del personaje o a la evidencia de un narrador.

Este estilo es utilizado en *La casa del ángel* y en *La caída*. Tanto es así que esta última comienza con un plano contrapicado de Albertina tocando el timbre de la casa donde luego va a vivir. A través de la utilización de esta toma, el espectador recibe los sentimientos de miedo e inseguridad del personaje. Como ya se ha hecho referencia, el estilo indirecto libre motiva la ubicación de puntos de vistas irreales, para así incentivar una mirada subjetiva de lo que estaba sucediendo en la escena, como también ir comprendiendo los problemas internos de los personajes. Pero además de esto, utiliza los *travellings* como también las tomas largas, y coloca objetos que interfieren la visión de lo que está en foco. Realiza tomas que lograrán evolucionar lo que actualmente se denominan planos en los que el director coloca la cámara desde arriba pero con una perspectiva. Este estilo de puesta de cámara genera una marca autoral del director.

En efecto, un film industrial argentino de la misma época comienza con los títulos, en los que detalla el nombre del estudio que lo realizó, la ficha técnica y artística y el nombre del film. Mientras tanto, se observa comúnmente una imagen fija, o un plano general, sin acción. Sin embargo, en las películas de Torre Nilsson la acción aparece cuando se presentan los títulos. En *La casa del ángel* se observa un plano contrapicado de una persona dirigiéndose hacia

²⁰ España, Claudio (2000). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.

el living de una casa, y en *La caída* hay un plano inclinado lateral y un plano contrapicado de la protagonista tocando timbre en la casa que habitará. En estas primeras aproximaciones, el director se aleja de la impronta industrial, para dejar la propia.

El cineasta propone una visión de los niños que difiere a la construida en el cine clásico. Se los presenta como la consecuencia de la dejadez, ausencia o errores de sus padres. También se da a entender que los niños no tienen una noción del bien y el mal, sino que es otorgada por los mayores, de manera correcta o incorrecta, y es por eso que al realizar ciertas acciones que la sociedad catalogaría como “malas”, no sienten ningún tipo de remordimiento.

En *La caída*, los niños matan a una persona sin sentir culpa. Esto se da por la ausencia de noción entre el bien y el mal de los personajes. Es interesante recordar y analizar algunos de los diálogos de los films elegidos, que siempre son expresiones absolutamente represivas y opresoras. La idea de la religión como alivio y amenaza, y los prejuicios que pueden llegar hasta el fanatismo, irán marcando el sinuoso camino de encierro, soledad y de infelicidad que emprenderán las vidas de Ana, Albertina, Inés y Laura.

Cuando la acción se desarrolla en la quinta de Adrogué, la voz en *off* de Ana presenta así a su madre:

- Ahí estaba mi madre, siempre vigilante, dispuesta a descubrir la intención de pecado, en una mirada, en una sonrisa.

Durante un viaje en automóvil la nana de Ana le dice:

- Los hombres son cada vez peores, desde muy jóvenes el diablo se les mete adentro.

Por otra parte, estas son las palabras de Vicenta (Bárbara Mugica) a su prima Ana:

- Si no quieres hacerte monja, tienes que saberlo todo -y agrega- ¿Por qué visten a las estatuas con lonas cuando venimos nosotras?

El personaje de Inés, refiriéndose a su novio Achaval, expresa en *off*:

- Con tal de no perderlo dejé a un lado mis convicciones, mi pudor, mi dignidad.
- Dos monjas acompañan a Laura en automóvil para comenzar las vacaciones escolares. Una de ellas le dice:
- Y las lecturas, Laura, cuídate con las lecturas como del infierno.
- La otra monja agrega:
- Ahuyenta los malos pensamientos.

En los films clásicos argentinos, los núcleos familiares son vitales. Los personajes anhelan construir una familia, y es allí donde se muestran las buenas costumbres de la sociedad. En los que analizamos, se advierte un desequilibrio en los núcleos familiares. En *La casa del ángel*, se observa la disconformidad del padre por no tener un hijo varón que sea heredero de sus costumbres y tradiciones. También se puede ver una crianza de parte de la madre demasiado rigurosa, que no permite que sus hijas cometan ningún tipo de acción inmoral y las trata con la rigurosidad de siglos anteriores. La musicalización realiza una ruptura con la clásica banda de sonido cuyo objetivo es acompañar la historia, y en su lugar coloca música atonal, la cual se caracteriza por prescindir de los lazos armónicos en su melodía, y hasta con la audacia de confiar la música nada menos que a un vanguardista tan resistido e ignorado por las masas como Juan Carlos Paz.

Esto genera un distanciamiento en el espectador acostumbrado a la banda sonora armoniosa en el relato. Este factor ayuda a sobredimensionar la sensación de suspenso, como también la tensión del espectador durante el film. El músico Juan Carlos Paz logra alimentar el material visual desde otra perspectiva alejándose del cine industrial. Torre Nilsson, en más de una ocasión, subrayó su agrado hacia las bandas sonoras de los films de Ingmar Bergman, en cuanto al manejo de la tercera banda de sonido (la de los ruidos

y sonidos de ambiente), que la consideraba con inventiva y llena de sentido poético.

El iluminador González Paz estudió en Europa, y allí se evidencia la influencia del cine expresionista: los claroscuros, los rostros con sombras que enaltecen el misterio, las personalidades escondidas de los personajes. Es notable la diferencia de iluminación entre la primera y las restantes, que iluminó Etchebehere, y ésto se debe a que el director de fotografía provenía del sistema clásico, por lo que se observa una iluminación menos influida en las corrientes del expresionismo.

La casa del angel



Elsa Daniel y Yordana Faín en *La Casa del Ángel*

Leopoldo y Beatriz fueron invitados a festejar el fin del año de 1953 en la antigua mansión de la familia Delcasse, en la esquina de Cuba y Sucre, en el barrio Belgrano de la ciudad de Buenos Aires. Un palacete afrancesado -hoy desaparecido- típica residencia de porteños de clase alta, de fines del siglo XIX. En la ochava había un nicho con la estatua de un ángel. Durante la comida, se evocó el pasado de la casona cuyo propietario, don Carlos Delcasse, ponía el jardín a disposición de los caballeros que pretendían lavar ofensas con sangre, batiéndose en duelo con el ofensor. Aunque los duelos estaban prohibidos en la Argentina, la posición social y el favor político de que gozaba movían a las autoridades a mirar hacia otro lado. Esa noche se hizo un recuento algo fantasioso de la cantidad de muertos que fueron retirados por la puerta trasera a lo largo de los años. Beatriz Guido, fascinada desde niña por los relatos macabros de su madre, quedó deslumbrada por las anécdotas que había escuchado.

Cuando Emecé convocó un concurso, Gottheil la instó a presentarse con alguna historia basada en esa casa. Sabía narrar, era capaz de atrapar al lector, de convencerlo. Empezó la tarea, aceptando la sugerencia de su ex marido; la culminó y envió la novela. *La casa del ángel* fue la primera de las veinte películas que hizo la pareja. Se filmó en 1956 y se estrenó en julio de 1957. La vieron un millón de espectadores y no es aventurado sostener que señala un cambio trascendental en el cine argentino.

Todo el film, salvo la primera escena y la última, es un *flashback*. La protagonista rememora el fin de su inocencia, el sofocante puritanismo familiar, la hipocresía en la política y la violación imprevista. La novela narra la historia de Ana, acorralada por el fanatismo religioso de su madre y el miedo al pecado, que hasta la llevaron a bañarse con camión. Está mortificada por el recuerdo. Siempre está igual, temiendo el momento de tomar el café finalizada la comida. Y el diputado Aguirre parece ignorarla en sus frecuentes visitas a la casa. La

única intimidad que se permite es acercarle el pocillo y tomarse la audacia de levantar la mirada hasta la altura de la corbata. Para ella es una entrega absoluta. Después, Ana se despide sin poder evitar la emoción. Y las palabras de Aguirre le duelen: "Abrígate, hace frío". Siempre igual, como todos los viernes. ¿Cuántos viernes todavía? Y el recuerdo la traslada a aquel día, en la quinta de Adrogué.

Estaba con sus hermanas. Julieta, con su temor al infierno; Isabel, en su extraño mundo del bordado en el bastidor; y también su prima Vicenta, dispuesta siempre a decirle lo que pudiera herirla, pero que a ella le atraía, porque la asociaba a todo lo terrible. A ser mujer, como su madre, como la nana. La proposición de Vicenta al referirse a una estatua de Apolo: "Hay una arrumbada. Se han olvidado de tamarla. Vamos a verla". Y el primo Julián, que se le cruza en el camino, y Ana lo besa hasta que es sorprendida por su madre. Al día siguiente regresa a la Capital en automóvil, acompañada por su nana, y se produce el encuentro con el diputado. Los chicos del barrio le muestran fotos con mujeres desnudas (Las Tres Gracias). La fiesta en casa de sus padres, de la que su madre no la deja participar. Poco después, el Dr. Castro (Guillermo Battaglia) y Aguirre convendrán los términos del duelo que se llevará a cabo en los jardines de la casa. Esquivel ha aceptado el duelo, que será a pistola, a veinte pasos y a muerte. De pronto, Ana aparece en el pasillo y Pablo la invita a bailar. Al finalizar la música, Pablo sólo dice "Gracias" y Ana huye escaleras arriba. A la noche siguiente, Ana abre la ventana y mira al ángel del frente de la casa, sólo iluminado por la luz de la luna. Después, llevando un escapulario en el pecho, sale resueltamente de su cuarto. Avanza por el pasillo y golpea la puerta de la habitación de Pablo. Nadie responde. La abre y entra. Él está de espaldas, frente a la ventana, observando el parque. Volviéndose, se dirige hacia Ana, que se quita el escapulario y se lo pone a Pablo en las manos. Poco después, un beso une sus bocas y llega la indigna actitud del diputado de la violación a Ana, donde, en contraposición a imágenes de sexo

explícito, se derrumban armarios, ruedan las sillas, se rompen los floreros y suenan truenos.

En el jardín, un hombre yace muerto bajo una capa: es Esquivel. La silueta de Aguirre se recorta bajo la luz de la luna. Ana lo mira con odio y él baja la mirada. Fue la afirmación de un proceso conceptual que lo convirtió en un creador, en un autor cinematográfico que, en calidad de tal, brindaba una interpretación personal del universo contenido en su obra. Hay ciertos factores a destacar en los films. Una singularidad de esta película es la incorporación de la música dodecafónica, compuesta por Paz, que realiza una ruptura con la clásica banda de sonido. Este factor ayuda a sobredimensionar la sensación de suspenso, como también la tensión del espectador durante el film.

El reconocido crítico inglés John Gillett apuntó que *La casa del ángel*

tocó muchos de los temas que fueron desarrollados en el trabajo posterior de Torre Nilsson: la corrupción a la inocencia en la juventud y en la adolescencia, los efectos de la educación cerrada en la sociedad burguesa y la permanente influencia de la iglesia. El clima tenía una suerte de pesimismo nostálgico, el recuerdo de un mundo con firmes tabúes sociales y sexuales, expresado a través de un estilo pródigo en tomas agudas, densos primeros planos y súbitos golpes musicales [...] Ha demostrado habilidad para conferir el papel de intérpretes a los ambientes donde transcurren sus historias. El primer gran acierto de *La casa del ángel* es la atmósfera de esa casa que da título al film. Los excesos formales están justificados por ser lo que se narra: una realidad deformada por los recuerdos, por cosas que han dejado una impresión en el ánimo de Ana.²¹

²¹ *Sight and Sound*, 1960, Londres.



Elsa Daniel y Lautaro Murúa en *La Casa del Ángel*

El film necesitaba de cierto barroquismo formal, determinado por el drama psicológico de los personajes, por la casa en que habitan y por la forma de ser de esa madre que pone su gusto personal de vida en el hogar que habitan.

El cineasta, en un diálogo con el periodista Jorge Miguel Couselo en julio de 1977, expresó:

A tanto tiempo de *La casa del ángel* pienso sobre ella de distintas maneras. Circunstancias y motivaciones cambiantes, tiempos desiguales no necesariamente distanciados en fechas, me cambian ocasionalmente la perspectiva. Sin embargo, nunca dudo que es en cierto modo es mi película fundamental, o profesionalmente fundamental, la del encuentro con la imaginación literaria de Beatriz y también con una temática de mi preferencia, con la posibilidad de ahondamiento en los seres, en su incomunicación, los prejuicios de una sociedad poblada de tabúes, envuelta en cerrados conceptos

religiosos [...] A eso tendió mi obra cinematográfica desde un comienzo, con otra característica que se pretendió negarme: el auscultamiento del hombre argentino, de la mujer argentina, no diré del ser nacional para no caer en fórmulas. Tal vez me faltaba experiencia y lo que no me aportaban argumentistas profesionales, me vino por una escritora todavía ajena al cine. Psicológicamente yo fui acortando tramos de penetración en los tipos con *Graciela* pero no era un libro nacional. No es cuestión diré nacionalista, porque también creo que un texto extranjero podría servirme a una visión auténtica en cuanto mi mirada no es extranjera. Pero en *La casa del ángel*, novela que en un principio no me gustó, encontré elementos directamente argentinos, diría de impotencia e irrealización argentinas, desde la óptica de una burguesía aislada, claustrofóbica, que yo asimilaba desde enfrente. Que mi apetencia de la novela, aún en conflicto con ella, me convenciera para una película, determinó por fin una línea de expresión o un estilo que, debo confesarlo, todavía me sorprende en su rigor de imagen.²²

En lo personal puedo mencionar una anécdota: hace unos años, cuando estaba casado, en un viaje que hice a Buenos Aires con mi esposa, leí en un folleto turístico sobre la existencia de un Shopping del Ángel, y la información aludía que allí “se había filmado la película de Torre Nilsson”. Sin demorar un instante tomamos un taxi, tenía necesidad de “reencontrarme” con esa casona tan vinculada a mis emociones surgidas desde la butaca de un cine. Al llegar a destino, salté como un felino para buscar la vereda por donde caminaba Elsa Daniel en la escena final del film junto a una reja. ¡Pero no! Sólo me encontré con una construcción moderna para la venta de flores artificiales, ropa interior, libros usados y un local de tatuaje. La casona había sido demolida por el “progreso”.

Atilio Mentasti –propietario de Argentina Sono Film- que en esa época era la principal productora argentina, confesó con relación al cineasta que había

²² Couselo, Jorge M, *Op. cit.*

contratado: "No tuve nunca inconveniente en promover nuevos talentos, si esos talentos se parecían a Torre Nilsson. Me atreví a financiarle *La casa del ángel* y *El secuestrador* al año siguiente. Pero cuando cinco idiotas se pasean frente a una cámara hablando de su soledad y de su incomunicación, a espaldas del público y de ellos mismos, entonces digo no, no y no". Luego de la firma del contrato que unía al cineasta con Argentina Sono Film, Mentasti le susurró al oído a un socio de la empresa: "Veremos qué sale si probamos hacer una película con este muchacho tan raro".²³

La caída

Aquí se observa un total anarquismo en el hogar, el control de la casa está bajo el dominio de los niños, donde los roles familiares de los adultos son adoptados por ellos. También la falta de figura paterna y de la noción del bien y del mal. Existe un aura de misterio alrededor de los niños, que se toman la tarea de seducir a Albertina, para luego poder manipularla a su gusto (hacer que se distancie de su novio), y al final del film terminan quedándose solos.

En este film reaparecen niños siniestros, abandonados a una crueldad inocente, enmarcados también en un ambiente claustrofóbico, tratado en un tono bastante similar al de *La casa del ángel*. Es una de las obras de Beatriz Guido donde la autobiografía ha suministrado mayor número de datos y vivencias. Albertina no es otra –en cuanto a la relación con los niños y la madre- que la propia autora. Aquí se observa que el lugar donde habitan los niños es hasta más peligroso que el exterior; hay maltratos de parte de los clientes hacia los niños. La madre aparece poco y las únicas dos figuras familiares que están presentes para los niños son su tía y su prometido. Por último, se observa una casa con padre ausente y madre enferma, donde los niños se distribuyen los roles clásicos de una familia; la niña más grande ocupa

²³ Schoo, Ernesto, 13-03-2002, Los magos del gótico criollo, *La Nación*.

el rol de madre, mientras que el niño más grande cumple el rol de padre. Albertina queda prisionera de aquellos seres entre diabólicos y angelicales, crecidos antes de tiempo, donde la necesidad multiplica los vicios.



Elsa Daniel y Lidya Lamaison en una escena de *La Caída*

La infancia inocente pero diabólica de *El secuestrador* tuvo un nuevo tratamiento en *La caída*, aunque en un contexto mucho más fantasmagórico y abstracto, donde podemos reflexionar sobre la incomunicación humana y el tremendo desencuentro ente el mundo de los adultos y el infantil. Aquí los niños –reitero- no tienen una noción del bien y el mal, y es por eso que al realizar ciertas acciones que la sociedad catalogaría como “malas”, no sienten ningún tipo de remordimiento.

La caída trata sobre la decadencia familiar, se adentra en el mundo oscuro de la infancia, cuando Albertina, joven provinciana que escapa del yugo de sus tías amargadas, llega como pensionista a la casa de una mujer enferma de

asma perteneciente a una familia burguesa en decadencia, que está recluida en su alcoba, y que vive con sus cuatro precoces niños, que cuidan de ella dentro de esa mansión. Los niños han formado un mundo propio muy peculiar, al que llega a introducirse esa provinciana, que poco a poco se ve prisionera del universo de esos aparentemente inocentes niños. A tal punto que comienza a aislarse del mundo exterior, fascinada con un personaje al que no conoce, el tío Lucas, de quién se imagina su personalidad en base a datos que van deslizando los niños en sus conversaciones. Una de las constantes temáticas de Beatriz Guido es la decadencia de las familias, en particular de las clases altas. Esta cuestión fue abordada en la trilogía conformada por *La casa del ángel*, *La caída* y *La mano en la trampa*, y en esa mansión oscura y opresiva en la que predomina la lógica infantil frente a la conflictividad de los adultos, se destacan los protagonistas infantiles, que actúan con una naturalidad pasmosa, dando la exacta medida de inocencia, procacidad y locura. Las tres novelas fueron escritas por Beatriz y dirigidas por Torre Nilsson.

En ese mundo decadente al que llega la provinciana, no todas las cosas son como parecen ser. Los culpables no son justamente los que aparentan serlo, y las fantasías y la negación del mundo real es la constante. La incomunicación entre el mundo de los adultos y el mundo infantil, es un tema muy apegado a Beatriz Guido. A ello contribuye un elenco de primera, una fotografía excelente, no así una música algo estridente. La Asociación de Cronistas Cinematográficos de la Argentina le concedió los premios al mejor film, realizador y libro cinematográfico.

La mano en la trampa

El llamado ciclo claustrofóbico había sido bosquejado con *Graciela*, comenzó con *La casa del ángel*, siguió en *La caída* y finalizó en *La mano en la trampa*, que para evitar caer en cierta intrascendencia, o más aún, perder la fascinación y el atractivo de un cuento o una novela en su traslado al cine, debía tener por

parte del director el necesario enriquecimiento con un obstinado rigor en el set de filmación.



Elsa Daniel y Leonardo Favio en una escena de *La Mano en la Trampa*

La síntesis de la historia de *La mano en la trampa* es la siguiente: terminados sus estudios en un internado, Laura regresa a la sombría casa donde vive su madre y su tía. Sabe que en el desván vive escondido un ser del que la familia se avergüenza. Con la ayuda de su novio (Leonardo Favio) acaba descubriendo quién habita en ese desván, y qué secreto le ocultan todos. Laura va a repetir el destino de su tía, por querer averiguar la verdadera historia: queda encerrada en su relación con Cristóbal Achával. Así definía Torre Nilsson en la revista *Tiempo de Cine* el agobiante mundo del film:

Es una historia de una casa donde viven dos mujeres viejas. En un cuarto de arriba tienen encerrado a un opa, un descendiente deformado. A esa casa llega

la hija de una de las mujeres a pasar sus vacaciones y comienza a vivir envuelta en esa atmósfera de pesadilla con esa especie de cosa vedada y misteriosa que hay arriba. Al mismo tiempo traba relación con un mecánico del pueblo, una especie de evasión que ella tiene de ese mundo que la asfixia. El mecánico la acosa con el misterio que está encerrado en su casa. Le dice que es un monstruo, que tiene pelos en la cara; la acosa con sus preguntas, y la muchacha, un poco obsesionada por la historia, resuelve espiar el cuarto, para lo cual pide ayuda al mecánico. Consigue subir al cuarto que está cerrado y, valiéndose del montacargas, en el que le envían comida dos veces al día, llega a descubrir que en el cuarto no hay tal opa, sino una tía de la cual se decía que se había casado con un norteamericano hace veinte años y que se había ido a vivir a los Estados Unidos, cosa que estaba justificada por una carta semanal que envía un preso de Alcatraz que sostiene correspondencia con las tías. Entonces comienza a descubrir toda esta historia de simulación. Descubre que esta tía estuvo de novia con un terrateniente del pueblo, que tiene ahora su familia, y se acerca a este hombre para ver qué relación hubo entre él y su tía. Descubre que este hombre había abandonado a la mujer y que ella inventó la historia para no afrontar la vergüenza de ser abandonada por un hombre. Se encierra en ese cuarto (que pertenecía, efectivamente, a un opa que muere en esa noche y es enterrado en el jardín).

La muchacha entra en relación con ese hombre, un poco por venganza inconsciente. El no cree en la historia de la tía y ella resuelve esa noche mostrarle la mujer que está en el cuarto. Es seducida por el hombre mientras están por llegar a ese cuarto. Llegan a él, y la tía sufre una crisis de espanto al descubrir que ese mundo mágico que ella creía novelesco y que todo el pueblo admiraba se derrumba. Sufre un síncope y, rompiendo las cortinas del cuarto, muere. Las hermanas resuelven enterrarla en el jardín para que nadie sepa esta vergüenza (sigue triunfando el prejuicio de algún modo) y la muchacha huye del lugar con el hombre que la lleva a la ciudad. Allí la conduce a su departamento para convertirla en su amante. Cuando la muchacha llega al departamento descubre que el espejo en que se mira, refleja el mismo cuarto en el que estaba encerrada su tía. Entonces ella descubre que también va a ser encerrada por ese mismo hombre.

Fue una época en que se me dieron circunstancias excepcionales. Entre *La casa del ángel*, *El secuestrador* y *La caída* existe, supongo, una gran coherencia. Me doy cuenta de que son películas que pude filmar en un momento irreplicable. Se dieron hechos en el país y en el cine mismo como para que las imaginara y realizara sin interferencias importantes. Por audacia de temas, factores de mercado, censuras en aumento y actores que no están o ahora serían marginados, no podrían ser posibles unos cuantos años después, ya que vivimos desgraciadamente en involución. *La casa del ángel* me llevó al escenario internacional con su presentación en Cannes y juicios tan definitivos como los de un Sadoul o un Bazin.²⁴

Él decía que era su película más completa, y quizá sea su propia visión del cine la que mejor alcance a definir una obra. El periodista Diego Batlle, en el diario *La Nación*, exponía la confesión del director:

No quiero formar parte de un cine-píldora digestiva. No quiero hacer una película para que un indonesio digiera su comida y otra para que rían los que habitan la zona norte de Avellaneda. Ni transpirar por un film que congregará vastos auditorios de Cuba porque la protagonista tiene un hermano que es propietario de la zapatería más importante de La Habana. Quiero hacer un cine que tenga patria, sí, eso. Un cine que ande parásito entre las tinieblas de un mundo en descomposición. Intuyendo, ganando pequeñas y tremendas batallas para el espíritu, gritándonos que el hombre todavía no ha sido derrotado por el hombre. Ajeno a superficiales modismos de presuntas minorías. Vital y sangrante. Vivo y necesario. Ni cine-teatro, ni cine-pintura, ni de vanguardia, ni de masas. Un cine cálido y auténtico, producto de mi soledad, mi oficio y mi tristeza.²⁵

La ley del silencio pesa sobre los secretos que no pueden develarse. Hablar de ellos implica el reconocimiento de que han existido situaciones que violan los mandatos de clase. Así como debe callarse el pecado de Inés

²⁴ *Tiempo de Cine*, N° 3, 1960.

²⁵ *La Nación*, *Op. cit.*

Lavigne, también se ocultará su muerte. Las hermanas se limitan a prepararla para su entierro secreto sin decir palabra. Laura logra que la dejen partir con la promesa de mantener un pacto de silencio.

La mano en la trampa es sin duda un retorno al mundo subjetivo de *La casa del ángel*. Es otra vez la expresión de un cerramiento a la mujer, a través del orgullo, el pecado, la mentira, el prejuicio. En este film hay un acentuado barroquismo formal, en la evocación entre romántica y expresionista del mundo emocional de la adolescente.

Dos miradas distintas recorren ambas películas. No es la única diferencia que existe entre los films: frente a los múltiples problemas que con *Piedra libre* debió enfrentar, *La casa del ángel* fue reconocida internacionalmente y marcó el comienzo de la consagración de su director. Además de los distintos criterios con respecto a la transposición del texto –extrema fidelidad en uno, libre versión en otro– es también evidente en *La casa del ángel* una exasperación en la búsqueda formal, señalada especialmente por opciones fuertemente marcadas, como el empleo de densos claroscuros o ángulos osados de la cámara, mientras que en *Piedra libre* el cuidado lenguaje formal surge como un espejo de las conductas engañosas a las que observa: debajo de una apariencia tersa, se esconde un trabajo en el que nada queda librado al azar. Sin embargo, puede volverse a la recurrencia señalada al principio, y que se ha tratado de destacar con el análisis de la mirada en los dos filmes. Torre Nilsson capta la mirada de Beatriz Guido, y en esta unión desnudan el disfraz de la sociedad argentina. Desde la literatura y desde el cine, es evidente el acuerdo que genera una obra singular en nuestra cultura.

La secuencia final clausura definitivamente la posibilidad de salida al mostrar a Ana caminando junto a la reja. Su voz en *off* continúa relatando, pero su imagen desaparece y la reja se convierte en una cerca de alambre que evoca un campo de concentración. Este es uno de los elementos simbólicos de los

que está plagada la película, en la que la figura del ángel es el máximo exponente. La estatua que corona la casa aparece por última vez al final de la secuencia de la violación de la protagonista. La imagen de Pablo Aguirre, vigilante, delante de un muro descascarado, es la que reemplaza al ángel de la infancia, confirmando que, expulsada del paraíso, Ana permanece atada a su pecado para siempre.

El estilo está acompañado con bellas composiciones en los encuadres. Existe una atmósfera buscada en emplazamientos de cámara, en la luz de claustrofobia y de una suerte de tensión sexual. La iluminación fuertemente expresionista, favorita del cineasta, acentúa las sombras de los caserones dilapidados donde familias de abolengo declinan y ocultan, a la vez que a la decadencia material y física, al opa de la familia, escondido en el desván o en el fondo del jardín convertido en matorral.

La visión personal, de autor, de esta película, creó un nuevo lenguaje cinematográfico del cual bebió ese grupo de jóvenes de los años 60 y que generó lo que se dio en llamarse el "Nuevo Cine Argentino", donde se empezaba a asentar una crítica a la realidad argentina y pugnaban ansiosos por expresarse en una forma distinta al cine tradicional. Las temáticas y los estilos narrativos, entroncaban con la "Nouvelle Vague". Sin proponerlo, se convirtió en el maestro de esa nueva generación de realizadores que se caracterizó por su acercamiento en el idioma cinematográfico y la literatura de su época; por su veraz indagación de la realidad cotidiana y el no conformismo de su obra, aislada y claustrofóbica.

Beatriz Guido crea un escenario y una atmósfera poco frecuentes hasta esos años. Hay que sumarle una mordaz ironía. Por otra parte, la escritora hace converger en su personaje central fuerzas maravillosas y virulentas al mismo tiempo, síntomas de locura y de marcada decadencia, donde mucho de lo que sucede a su alrededor puede llegar a parecer un sueño. A eso se debe quizá

que su paso tenga unas veces inseguridad, otra firmeza y siempre el infortunio de un andar a ciegas.

Un duelo en la casa es, paralelamente, el eje de la narración. Por sus preparativos van acoplándose los distintos pantallazos del pasado de Ana. Pero, en sincronía, el duelo mismo (en el que participa un correligionario del padre de la protagonista con un político antagónico, ambos congresales) también pasa a desgajarse, a formar distintos fragmentos en el desarrollo de la anécdota. Acaso entre los aciertos mayores del guión esté el logro de captar esa idea de la religión como alivio y amenaza, como miedo y castigo. Encima los prejuicios (en ciertos pasajes sorprendentes) que pueden llegar a surgir de cierto fanatismo, de la mala interpretación por un lado y de la extravagancia por otro. Asimismo el director sabe concretar el halo poético que se desprende de *La casa del ángel*, y, sobre todo, el especial clima dado por distintas descripciones, por el estupor que levantan ciertos diálogos, por la aparición momentánea de algunos extraños pero sin embargo el cineasta no consigue plasmar (o desecha) una de las posibles lecturas que permite el texto, quien sabe, la más audaz dentro de la rica gama de símbolos que este ofrece: el hecho de que en realidad los adultos que rodean a Ana -no importa la edad que tengan- son también adolescentes, enfermos y vetustos, que arrastran, sin ignorarlo, dicha etapa hasta la muerte. Desde su estreno pasa a ser, más allá de marcadas discrepancias, una muestra de ruptura con respecto a muchos convencionalismos. No corrió distinto destino la novela. Apenas bastaron unos años para sumar reediciones. Aunque lo de mayor peso está en que el nombre de Beatriz Guido pasó a ocupar un espacio que, hasta ese momento, no era habitual para casi ninguna novelista argentina.

Conclusión

Por todo lo dicho precedentemente, Leopoldo Torre Nilsson, fue la figura más importante y representativa del cine argentino de todos los tiempos, porque

llevó nuestro cine al exterior para que participe en mercados competitivos de gran nivel.

Con este ensayo intento rendir un homenaje a un gran artista, que es un referente para las nuevas generaciones de realizadores, porque fue un director sutil, penetrante en lo psicológico, explorador de las relaciones de la adolescencia con el mundo adulto, capaz de interpretar elípticamente la realidad, y coherente en la elaboración del lenguaje fílmico.

En la revista *Leoplan*, el crítico Jorge Couselo, en el artículo que escribió sobre los sesenta y cinco años de cine argentino así lo definió: "Torre Nilsson es un realizador de estatura mundial, al punto de que una encuesta norteamericana de 1964 lo ubicó entre los nueve mejores del cine actual."²⁶

Fue también un hombre que hacía ampulosas declaraciones públicas, en las que se vanagloriaba de su condición de mujeriego, jugador, y que terminó sus días entre el cáncer y las deudas. El verdadero Torre Nilsson es el hombre que mantuvo una desigual y encomiable batalla contra la censura y también el que cuestionó la decadencia de las clases privilegiadas, y las represiones y frustraciones de la sociedad, como el que abandonó sobre el final de su carrera todo riesgo y experimentación en sus películas.

El cronista Luciano Monteagudo, en el diario *Página 12*, lo definió con una lúcida evocación: "Nadie como él luchó en el país contra la censura en tiempos de amenaza y represión. Fue el director paradigmático de su generación, audaz en la elaboración del lenguaje y atrevido en una temática siempre cuestionadora".²⁷

²⁶ Couselo, Jorge M., *Leoplan*, N° 745, 15-09-1965, 65 años de cine argentino.

²⁷ *Página 12*, 08-09-1998, Un cine sin complejo de inferioridad.

Ambos artistas eran de una generosidad notable. Regalaban a sus amigos no sólo fuentes horrorosas con esplendor oriental, sino objetos auténticamente valiosos y bellos. Sin embargo, vivían al día, agobiados por deudas que no les impedían tener gustos principescos, y satisfacerlos. Ganaron fortunas con *El Santo de la espada* y *Martín Fierro*, y él las tiró bajo las patas de los caballos en el hipódromo.

Tuvo un triste final. Durante la dictadura militar no pudo hacer ninguna película, Lamentablemente, estaba cansado y amargado, asistiendo a los estragos que le provocaba una implacable enfermedad. Lo último que filmó fue un comercial para un banco, promoviendo el Mundial de Fútbol de 1978, y su última manifestación pública fue un texto que, irónicamente, publicó el diario *Convicción*, propiedad de la Marina de Guerra con el siguiente título: "Estoy cansado".

Fue en ese momento, cuando Beatriz Guido, en su afán por embellecer la vida de su esposo, decidió que él pasaría su último tiempo lo mejor posible. Lo internó en la habitación más grande y cómoda del Instituto del Diagnóstico, donde recibían a las visitas con *champagne*. Seguramente, él era consciente de lo que le estaba pasando, pero no bajó los brazos. Le permitieron volver a su casa a pesar de los dolores que tenía, que ya eran insoportables.

Murió el 8 de setiembre de 1978, a los cincuenta y cuatro años. Y sus amigos escribieron en su tumba: "Ciudadano y cineasta genial, amó a sus amigos, a los suyos y a su país por encima de todas las cosas".

Por eso, a treinta y cinco años de su partida, me adhiero a las palabras que pronunció Alfredo Alcón en la despedida del cineasta: "Señores, en homenaje al cine argentino... un minuto de silencio".

Apéndice.

Decálogo posible del director cinematográfico



Leopoldo Torre Nilsson

1. Un director cinematográfico tiene que estar muy seguro de lo que quiere decir para permitirse el lujo de dudar de sus certezas.
2. Tiene que tener un sólido y profundo conocimiento de las distintas técnicas de la realización cinematográfica para permitirse olvidarlas.
3. Tiene que saber dar órdenes con ternura y ser profundamente tierno con autoridad. Tendrá el don de mandar sin hacerlo notar y sabrá esquivar las pautas sensoriales sin disminuir la consistencia de su mensaje.
4. Sacrificará por su obra sus intereses y sus afectos, pero como la pérdida de éstos podrá debilitar su obra futura, sabrá reencontrarlos y preservarlos más allá del sacrificio.
5. Su talento parecerá siempre mayor que su habilidad y su instinto será más fuerte que ambos.
6. Con sus naturales cobardías tendrá que construir grandes hazañas y tendrá que disimular su valor para que no parezca pedantería.

7. Abrirá siempre todas las puertas a los jóvenes para no respirar el aire enrarecido de la envidia y hará de sus conocimientos un pan compartido y cotidiano.
8. Para perdurar, sus fracasos serán siempre éxitos y sus éxitos deberán ser respuesta a sus obsesiones y no a modas o demandas.
9. Deberá abandonar el cine cuando descubra que el profesionalismo lo aleja de sus pesadillas y de sus vivencias, o de las pesadillas y las vivencias de los demás.
10. Tendrá que saber escribir como los mejores escritores de su generación, y conocer al ser humano, al actor y a los técnicos como si fuera el confesor del siglo XVIII o el analista del siglo XX pero sin la limitación del preconcepto.²⁸

Bibliografía

- Couselo, Jorge Miguel (1985). *Torre Nilsson por Torre Nilsson*, Buenos Aires: Fraterna.
- Di Núbila, Domingo (1960). *Historia del cine argentino*, Buenos Aires: Cruz de Malta.
- España, Claudio (2000). *Cine argentino. Modernidad y vanguardias*, Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Marino, Alfredo (2011). *El cine de Leopoldo Torre Nilsson*. Disponible en: <http://www.buenastareas.com/ensayos/El-Cine-De-Leopoldo-Torre-Nilsson/1819541.html>.
- Mahieu, Agustín (1966). *Breve historia del cine argentino*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- Martín, Jorge Abel (1980). *Los films de Leopoldo Torre Nilsson*, Buenos Aires: Corregidor.
- Martín, Mónica (1993). *El Gran Babsy*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Peña, Fernando (1993). *Leopoldo Torre Nilsson*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

Material hemerográfico

- Diario Clarín*, 04-10-1959.
- Revista Ver para Saber*, Cine: Arte del siglo XX, N° 28, Urbión S.A, Madrid, España (sin fecha)
- Revista Platea*, N° 75, 21-09-1961.

²⁸ Leopoldo Torre Nilsson. Citado en *Torre Nilsson por Torre Nilsson* (1985).

Revista Tiempo de Cine, N° 12, Estancamiento Nueva Ola Argentina, Domingo Di Núbila, diciembre 1962.

Revista Primera Plana, 12-05-1964.

Revista Tiempo de Cine, N° 18/19, Declaraciones de Leopoldo Torre Nilsson, marzo 1965.

Revista Leoplan, N° 745, 65 años de cine argentino, 15-09-1965.

Folleto Festivales Internacionales de Cine de Mar del Plata, Municipalidad de Gral. Pueyrredón, marzo 1966.

Revista Confirmado, Entrevista a Leopoldo Torre Nilsson, 03-11-1966.

Revista Hechos Mundiales, N°7, La historia del cine, Ed. Zigzag, Chile, 1968.

Revista Tiempo de Cine, N°3, Entrevista a L.T.N, de S. Sammaritano y A. Mahieu, octubre-1970.

Revista Filmar y Ver, N°3, 1973.

Revista Filmar y Ver, N° 7, 1974.

Revista Gente, 20-06-1974.

Revista Redacción, N° 39, La prohibición de Piedra libre, Héctor Grossi, mayo 1976.

Revista Todo Cine, N° 3, Homenaje a un Creador, Leopoldo Torre Nilsson, Claudio Minghetti, mayo 1981.

Revista Todo Cine, N° 5, Historia del cine argentino, Alfredo Andrés, agosto 1981.

Revista Cine en la Cultura Argentina y Latinoamericana, septiembre 1983.

Revista Todo es Historia, N° 379, Perón y el Festival de Cine de Mar del Plata, febrero 1999.

Filmografía

1950 *El crimen de Oribe* (codirigida con Leopoldo Torres Ríos)

1953 *El hijo del crack* (codirigida con Leopoldo Torres Ríos)

1954 *Días de odio*

1954 *La Tigra* (estrenada en 1964)

1955 *Para vestir santos*

1956 *Graciela*

1956 *El protegido*

1957 *La casa del ángel*

1958 *El secuestrador*

1959 *La caída*

1960 *Fin de fiesta*

1960 *Un guapo del 900*

1961 *La mano en la trampa*

- 1961 *Piel de verano*
- 1962 *Setenta veces siete*
- 1962 *Homenaje a la hora de la siesta*
- 1963 *La terraza*
- 1966 *El ojo que espía*
- 1966 *Había una vez un tractor*
- 1967 *La chica del lunes*
- 1967 *Los traidores de San Ángel*
- 1968 *Martín Fierro*
- 1970 *El Santo de la espada*
- 1971 *Güemes: La tierra en armas*
- 1972 *La Maffia*
- 1973 *Los siete locos*
- 1974 *Boquitas pintadas*
- 1975 *El Pibe Cabeza*
- 1975 *La guerra del cerdo*
- 1976 *Piedra Libre*

* Marcelo Leyrós fue crítico de cine en el diario *El Atlántico* y en radio *Atlántica* de Mar del Plata. Ha escrito guiones y realizado catorce cortometrajes, obteniendo premios en concursos nacionales e internacionales. Sus cuentos han sido publicados en la antología *Cada Loco con su Tema*, editado en la ciudad de México en 2013 y en *El Libro de los Talleres* (en prensa).