

hombre y una empresa que en esa época es considerada arquetipo de un cine llanamente comercial. Pero *La casa del ángel* iba a tener repercusiones más amplias que las producidas en el país.

«Al principio —cuenta Beatriz Guido— hubo resistencias. Uno de los distribuidores más influyentes (Lococo) dijo que no la estrenaría ni que lo matasen. Entonces Leopoldo dijo: vendamos todo y vamos a Cannes. Así, en forma individual y con poco dinero llegamos al Festival. La proyección se hizo a las 9 de la mañana (!). Apenas había veinte personas en la sala. A los quince minutos se oyó una voz sonora que casi gritaba: «Chef d'oeuvre!» Era Georges Sadoul, el famoso crítico e historiador... Allí estaban también Pierre Billard, André Bazin, Marcel Martin, Simone Dubreuil... Todos aplaudían. Al principio pensamos que la ovación venía de la sala de al lado... Al salir, creímos que teníamos el mundo en las manos.»

En efecto, el film fue considerado una verdadera revelación y algunos críticos escribieron que merecía el premio de Cannes. No lo obtuvo, pero fue igualmente un acontecimiento artístico que por primera vez hacía que el cine argentino tuviese una repercusión internacional.

«Al fin —prosigue Beatriz— llegó el estreno en Buenos Aires y *La casa del ángel* se convierte en un «petit-succés»... La gente salía desconcertada... Entonces no se pensó que se convertiría en un clásico del cine argentino. La crítica la alabó y la exaltó; se habló del nacimiento de un nuevo cine. Para Leopoldo, el film señaló un hito. También marcó, quizá, nuestra unión absoluta de trabajo constante. Habíamos trabajado mucho en *La casa del ángel*. Los dueños de la casa, en Belgrano¹¹ la habían prestado; Ignacio Pirovano hizo la ambientación y Juan Carlos Paz, el compositor y pionero del dodecafonismo en Argentina, hizo la música... Más que una película fue un acto de amor.»

«Volvimos con el pensamiento de que el país nacía a un nuevo mundo. Leopoldo pronunció esa frase en un acto del teatro Payró (donde muchos artistas se pronunciaban a favor de la ley de cine que se discutía entonces) y añadía: debemos hacer nuestra *Roma ciudad abierta*... Hacía un cine de autor, que tanto costaba hacer y curiosamente, él, que era en el fondo un hombre de cultura de élite, decía que no podía haber cultura sin sindicatos, es decir, sin participación popular. Por eso, también, luchó tanto por sacar esa ley de fomento al cine, que en última instancia abrió el camino a una nueva generación de cineastas, la de los años 60. Leopoldo creía que los jóvenes debían tener su lugar y efectivamente siempre apoyó sus proyectos y a veces los produjo.»

¹¹ La «casa del ángel», situada en el barrio residencial de Belgrano, al noroeste de Buenos Aires, fue llamada así por la estatua de una mujer alada que había en el primer piso. Dicha casa, a principio del siglo perteneció al coronel Delcasse, un caballero de la alta sociedad porteña aficionado a los duelos y que hospedaba a los participantes de dichos lances, ya prohibidos. Fue demolida hace algunos años.

De «El secuestrador» a «La mano en la trampa»

«Luego, se enamoró de un cuento mío, *El secuestrador*, que narra una historia muy terrible, de miseria y horror. El film se hizo en 1958 y no tuvo ningún éxito de público... La crítica esperaba algo parecido a *La casa del ángel* en estilo: ese estilo algo fantástico, casi de novela gótica. Y se encontraron con una obra realista, descarada. Tiene vigencia hoy, pero en su momento produjo desconcierto». (Es la historia de un niño rico, que juega en una funeraria y que otros niños, de un barrio miserable, matan por accidente). Otras historias paralelas muestran la vida de suburbios míseros y llenos de violencia.

«Luego vino *La caída*, en 1958. Fue quizá la filmación más feliz de Leopoldo. Nunca gozó tanto de un rodaje. En cuanto a mí, como sabes, trabajaba el guión y los diálogos en forma literaria, no técnica; de eso se encargaba Leopoldo. Pero me gustaba trabajar en la ambientación, del plató. A Leopoldo no le gustaban los muros vacíos; me decía: «Beatriz, buscá un cuadro...» Yo me conocía a fondo el taller escenográfico de los estudios Sono Film. Conocía hasta el último vestido. Porque a Leopoldo le gustaba llevar la cámara a la calle, darle «aire». Pero también le fascinaba el plató. *La caída* fue hecha casi totalmente en interiores (salvo, claro, algunos exteriores de calles). No fue hecha en platós de estudio, sino en una vieja casa de la calle Viamonte.»

Aquí hay que recordar que la historia se centra alrededor de cuatro niños, cuatro hermanos, que viven solos con su madre enferma e inmovilizada, creándose un mundo propio y terrible. Un tío lejano, del cual escuchan siempre un disco donde les cuenta sus aventuras en selvas y ríos lejanos, son su escape mágico. Una joven estudiante llega a la casa para alquilar una habitación y queda atrapada en ese círculo donde los niños inventan un conducta inocentemente ambigua y transgresora. Elsa Daniel y Lautaro Murúa son los protagonistas, junto a cuatro niños admirables.

«Con aquellos cuatro chicos —observa Beatriz— Leopoldo llegó a un grado de convivencia total; ellos gozaban en el rodaje como si todo fuera real. Leopoldo quería romper esa imagen de cine «blanco», con niñitos inocentes... Tanta fue la camaradería del rodaje-juego, que cuando terminó los chicos le pedían quedarse, no ir más a la escuela... Recuerdo una escena (que creo es magistral) donde los chicos dejan morir a la madre y luego rezan, sin llorar. Leopoldo no quería que llorasen; deseaba que fueran conscientes de que la muerte de la madre era una liberación... En el fondo estaban encantados. Esa madre que los había abandonado... Pero no había modo de hacerlos permanecer impassibles: lloraban... Por fin Leopoldo me hizo salir del lugar, porque era la primera que lloraba. Al segundo día, Leopoldo decidió que los niños y la «madre» durmieran en la casa. Comieron allí, se divertieron. Y al día siguiente la escena salió perfecta. Los chicos no lloraron. Con toda naturalidad la tapaban con una manta, le cerraban los ojos... Como en un juego. La frase final era: «ahora no nos pegará más...»

Y luego vino *Fin de fiesta*, en 1960. En su relato se mezclan, como otras veces, el traumático descubrimiento del sexo por una adolescente, las sombras de una so-

ciudad reprimida y en decadencia, con un amplio fresco del caudillismo conservador, sembrado de fraude electoral, corrupción política y económica. Las claves del film (y de la novela original) están inspiradas directamente en personajes reales, como el mítico Barceló, caudillo de Avellaneda, que en los años 30 se había convertido en refugio de hampones y procesos delictuosos amparados por los políticos. Esa populosa ciudad fabril, situada al sur de Buenos Aires de la cual la separa el «Riachuelo», había sido bautizada periodísticamente con el significativo mote de la «Chicago argentina».

«*Fin de fiesta* —dice Beatriz Guido— se publicó primero como novela y tuvo un éxito de crítica. Poco después, encaramos su adaptación al cine. Ya sabes que yo soy escritora de ruido, escritora de café. Me siento a gusto escribiendo en medio de ese farrago que a otros puede distraer pero que a mí me concentra... Muchas veces escribí un guión en cualquier rincón del plató, hasta once horas seguidas... como dije antes, en mi vida escribí un guión; lo hago como relato. Leopoldo me decía: «Escribite un cuentito con esta secuencia». Son dos lenguajes distintos y yo escribía cuentos incluso cuando eran hechos directamente para cine. Luego venía el otro proceso de imagen, con Leopoldo».

«Sí —prosigue— puede decirse que en *Fin de fiesta* hay mucho de mis recuerdos infantiles de esa época. Conocía el caudillismo de extramuros cuando acompañaba a mi padre en sus viajes. El decía que había que captar a esos caudillos orilleros para que dieran dinero para proyectos urbanísticos. El gobernador Iriondo, de Santa Fe, le dio a mi padre una carta para verlo a Barceló, el «dueño» de Avellaneda, caudillo populista por antonomasia... Mi padre, como buen radical, se resistió, pero Iriondo le dijo: «Las obras quedan, los caudillos y los traidores pasan». Bueno, mi padre y yo hicimos antesala (dos horas) en casa de Barceló. Por fin salió el hombre y me preguntó: «¿No te aburrís?» Yo tenía diez años... Y mi padre, con su maravillosa inocencia, le hablaba de grandes proyectos arquitectónicos. Muchos años después, el crítico Calki y el editor impresor Bartolomé Chiesino, que había vivido en Avellaneda, me contaron cosas de la política de aquella época; de Barceló y de Ruggierito, «guapo» y hombre de acción en los manejos electorales de aquél. Eso, creo, fue el comienzo de mi novela, que refleja, asimismo, el comienzo de la decadencia de esa política y de los caudillos tradicionales. La película, pienso, ha crecido con el tiempo. En su momento, en el estreno en La Plata, la capital de la provincia de Buenos Aires, produjo un impacto especial; a pesar del tiempo transcurrido y de que los conservadores ya no gobernaban, se produjeron disturbios y ataques en la sala, incluso amenazas».

En el mismo año, 1960, Torre Nilsson hace un paréntesis en la «saga» iniciada con *La casa del ángel*. Encara entonces otro film había fundado con su película anterior una productora propia, asociado al distribuidor Néstor Gaffet, un hombre de gran sensibilidad cinematográfica, que había introducido en el Río de la Plata las primeras películas de Ingmar Bergman. La productora se llamó «Angel». La obra elegida fue un clásico del teatro argentino, *Un guapo del 900*, del dramaturgo Sa-

muel Eichelbaum. Pese a que el estilo y la sustancia dramática eran diferentes, había un cierto punto de contacto con *Fin de fiesta*, puesto que Eichelbaum creaba un personaje típico con el ingreso del antiguo «gaucho» rural, con sus códigos de honor de valentía e independencia, en el mecanismo urbano de la política. El antiguo rebelde campesino, en constante conflicto con la justicia, se convierte paulatinamente en un instrumento de las luchas electorales.

«Fue la primera obra de otro autor donde intervine, junto a otros, en la adaptación. Mi papel allí, se volcó a otra cosa que me apasiona: la ambientación del plató, la escenografía. También en *Boquitas pintadas*, donde no figuro en el equipo, estaba allí. Me entendía muy bien con los escenógrafos y colaboraba con ellos. Ya sabes que Leopoldo era totalmente barroco. Por eso prestaba mucha atención a la ambientación de los decorados; había que rehacerlo todo. En *El guapo del 900* Leopoldo tuvo un gran acierto en la elección del protagonista: Alfredo Alcón. El mismo Eichelbaum no creía que Alcón fuera apropiado para el papel; era muy joven entonces, con rostro aún aniñado. Pero Alcón logró una caracterización intensa y lograda; representó admirablemente la estampa del «malevo», del compadrito. Por cierto la película tuvo un gran éxito de público.»

En 1961, Torre Nilsson vuelve, junto a Beatriz Guido, a su saga de la decadencia de una clase social oligárquica y claustrofóbica: *La mano en la trampa*. Allí reaparecen todos los fantasmas de este cine barroco y ceremonial, encerrado entre el sexo, la muerte y las engañosas apariencias del orgullo. Otra vez una adolescente es atrapada en esos ritos sombríos, donde repetirá el destino de una tía encerrada para ocultar su abandono por un seductor. Elsa Daniel, Francisco Rabal y María Rosa Gallo interpretan a los protagonistas, junto al joven Leonardo Favio, un personaje que viene del «exterior» y que no logra penetrar en esa ordalía familiar de destrucción. *La mano en la trampa* fue una coproducción con la empresa española Uninci, que casi simultáneamente llegaría a su fin con la prohibición de *Viridiana*... En Cannes, el film de Torre Nilsson obtuvo el Premio de la Crítica Internacional y colocó a su realizador entre los más prestigiosos directores de la época.

«El cuento original era corto —cuenta Beatriz— unas ocho páginas apenas. Hicimos una reelaboración total, y creo que el resultado fue de una gran unidad estética y visual. Para nosotros fue un momento brillante, acompañado por una consagración internacional. Tres meses después, murió mi padre y al poco tiempo, Torres Ríos, el padre de Leopoldo.»

Otras películas después

El mismo año, 1961, Torre Nilsson y Beatriz emprenden otra película, *Piel de verano*. Sucintamente, la historia narrada por Beatriz se refiere a un joven de alta sociedad que descubre padecer una enfermedad mortal, que lo consumirá en pocos meses. Otro joven aristócrata (Graciela Borges), monetariamente arruinada, acepta un pacto de la familia para «consolar» los últimos meses de la vida del joven (Alfre-