

do Alcón) en una playa, a cambio de una buena remuneración. Como es natural, nacerá un amor auténtico, hasta que un hecho impensable trunca el romance: el diagnóstico fatal estaba equivocado. La ironía, la sátira a cierta sociedad vacía y la historia truncada de amor, animan este film elegante y algo melancólico, que obtuvo en su momento una crítica dividida.

«Leopoldo —dice Beatriz Guido— quería mucho este film, que también había apreciado su padre, que lo vio poco antes de morir. Luego vino *Setenta veces siete...* Estaba basada en un cuento de Dalmiro Sáenz, que narraba la historia bárbara de un triángulo de violencia (dos hombres y una mujer) en las soledades patagónicas. Bueno... la protagonista fue Isabel Sarli, un *sex symbol* de ese tiempo. El resultado de esta idea de producción no satisfizo a nadie: ni a los «fans» de Isabel ni a los de Leopoldo. La combinación de un director intelectual y una estrella erótica de películas muy comerciales, no funcionó. Leopoldo decía que el acto de hacer una película es un acto de amor... Hay que decir que *Setenta veces siete* no la hizo con amor, aunque profesionalmente respetó su trabajo. Pero fue como por obligación.»

Homenaje a la hora de la siesta (1962) era una coproducción, con interiores rodados en Buenos Aires y exteriores en Brasil. Trabajó en ella la actriz italiana Allida Valli. Una historia de sexo, violencia y tensiones claustrofóbicas. Estaba basada en una obra de teatro de Beatriz Guido. «Esta sí, fue hecho con amor y dedicación —dice Beatriz Guido—, pero su resultado fue muy endeble, Era muy literaria, muy teatral. Hace mucho que no la veo; tendría que volver a verla, para saber si esta mala impresión subsiste».

La terraza, en 1963, se basa también en un breve relato de Beatriz Guido; retrata a un grupo de jóvenes ociosos de clase alta (o quizá habría que decir alta burguesía) que se reúnen en una piscina situada en la terraza de un lujoso edificio de Buenos Aires. Todo visto desde los ojos de una niña, hija del portero, que les sube bebidas. Hay amoríos, provocaciones y algunos desafíos «post-existencial», como caminar por el borde de la cornisa. La niña es el punto de mira para una cierta sátira social.

«*La terraza* se hizo apresuradamente. Fue una película extraña... El apresuramiento se debía a uno de esos condicionamientos que inevitablemente inciden cuando se mantiene un ritmo de producción. Entonces la ley mantenía un sistema de premios a la calidad y la fecha de cierre de admisión estaba próxima. Se rodó realmente en la piscina de una terraza y sus dependencias, en un piso que nos prestaron en las cercanías de la Avenida 9 de julio. En esos días estaba escribiendo *Paula cautiva* para Fernando Ayala¹² que fue mi primera colaboración con otro director.

Precisamente recordamos que una noche, cuando se rodaba *La terraza*, llegamos

¹² Fernando Ayala (n. en 1920) hizo su primer largometraje, *Ayer* fue primavera, en 1954, destacándose enseguida por un lenguaje fílmico que denotaba inquietudes formales poco habituales entonces. *El jefe* (1958) y *El candidato* (1959), con guiones escritos por el novelista David Viñas, abordaban temas políticos en forma crítica. Posteriormente, junto a Héctor Olivera, fundó Aries, que es actualmente la productora más fuerte de la Argentina. Oscilando entre la calidad y las empresas comerciales, su filmografía registra obras de interés, como *Plata dulce* y *El arreglo*.

a ver la filmación y allí, en un rincón de la misma, no muy lejos de los actores y los técnicos, estaba Beatriz escribiendo a oscuras y sin inmutarse por el ajetreo habitual de los rodajes. «Mi trabajo con Ayala fue diferente: yo daba una línea y Fernando, junto con Héctor Olivera, trabajaban elaborando el borrador».

Pocos meses más tarde, Beatriz Guido escribe otro relato para Torre Nilsson, *El ojo en la cerradura* (1964). «En la historia confluyen los temas de la violencia y la seducción con uno nuevo: los dictadores latinoamericanos, el fascismo y la presencia de unos viejos exiliados españoles».

En la historia se narra la visita de un dictador y las manifestaciones en contra que organizan grupos antifascistas. Pero sobre ese telón de fondo se inscribe el retrato de un joven de ideología fascista (el actor fue Stasis Giallelis, que acababa de protagonizar *América, América*, de Elia Kazán) que inicia una relación amorosa y lleva a una muchacha a un viejo hotel. Allí descubre a una *troupe* de viejos actores, exiliados republicanos españoles. En su paranoia fascistoide, cree que están preparando un atentado contra el dictador visitante, y los denuncia. La sospecha resulta irrisoria y poco creída, pero producirá el rechazo de su amante.

«Fue nuestra primera coproducción con Estados Unidos, con un productor independiente. Recuerdo mi fascinación por la Avenida de Mayo, tradicionalmente frecuentada por españoles... Se rodó en un edificio que había sido un hotel en los años 10, y donde se alojó la Infanta Isabel cuando llegó ese año a Buenos Aires. Ese pasado de la Avenida me inspiró la historia de aquellos viejos cómicos españoles. Otra fue la figura de los dictadores, que tanto odiaba Leopoldo. La película fue perjudicada por los avatares políticos. Torre Nilsson siempre fue perseguido por la censura... Bueno, al año siguiente fuimos a Europa, donde Leopoldo hizo un film para la UNESCO. *Once upon a tractor*, con Diane Cilento y Alan Bates. Sólo se proyectó una vez, creo. Y después, con el mismo productor americano de *El ojo en la cerradura*, hicimos dos películas rodadas en Puerto Rico: *La chica del lunes* (1965) y *Los traidores de San Angel* (1966). Fue una pena que no se hiciera otro proyecto americano, André du Rona, le dice a Leopoldo que Boris Karloff quería que hiciese una historia suya. Era la historia de un hombre muy malo que le robaba a los niños los juguetes en la noche de Navidad... Lamentablemente no se pudo hacer. A todo esto, Leopoldo tenía ansias de volver a la Argentina. E increíblemente lo convence a Du Rona para coproducir en Buenos Aires *Martín Fierro*...

«Ya sabes que ese libro épico fascinaba a Leopoldo, aunque estaba lejos del mundo cerrado e intimista de su cine.»

Recordamos entonces que Torre Nilsson, años antes, nos había hablado de un proyecto diferente: hacer un *Martín Fierro* ubicado en época reciente, en Avellaneda y en el período en que los «cabecitas negras» iniciaban su éxodo a las ciudades cuando comienza la industrialización...

«Es cierto, ese fue su primer proyecto. Pero ahora dijo: quiero hacer el canto, el poema tal cual es. Sí, aquella era una idea estupenda: actual, con la inmigración del campo a la ciudad, en una «villa miseria». Pero no pudo ser. Hubo que hacer

el *Martín Fierro* clásico... En el guión trabajó mucha gente; lo ayudó mucho Ulyses Petit de Murat. También colaboraron Mondy Eichelbaum y Héctor Grossi. Un *Martín Fierro* clásico, con una gran plasticidad. El film tuvo mucho éxito y ganó el gran premio del Festival de Río de Janeiro, con un jurado donde figuraban Wajda, Robbe-Grillet, Josef von Sternberg, Polanski... Quizá no era el tipo de cine que le era más afín, solitario, de plató cerrado; pero inició un ciclo de cine histórico que respetaba. Pensaba que este cine de acontecimientos históricos debía responder a los hechos. No con *Martín Fierro*, donde dispuso con toda libertad, pero sí en *El Santo de la Espada* (que narra la gesta libertadora de San Martín en Chile y Perú) tuvo muchos problemas y censuras implícitas. Los puristas de la historia oficial llegaron a decir que el campamento de Potrerillos, del Ejército Libertador de San Martín, era parecido a Sierra Maestra... Incluso hubo una reunión del Estado Mayor del Ejército para verla antes del estreno. Se temió una prohibición, pese a que la versión histórica era bastante ortodoxa.»

El problema era, por supuesto, la interpretación de la historia, con H mayúscula. Una tendencia universal, pero particularmente sensible en países de historia reciente, tendía a crear arquetipos heroicos y sin mácula. Además de la propia interpretación de los autores de la ideología tradicional, existía aún cierto moralismo *pacato* que temía se supiese que San Martín tomaba opio (padecía grandes dolores de úlceras) o que su esposa Remedios tuvo probables infidelidades (correspondidas, parece).

El Santo de la Espada (1970) tuvo un enorme éxito de público y animó al director a seguir con esta veta histórica. Pero *Güemes*¹³ tuvo aún más problemas que la ortodoxa historia de San Martín. En esa época comenzaban a surgir las guerrillas en toda Hispanoamérica y el personaje de Güemes, un «outsider» salteño que sostuvo una guerra de guerrillas contra los españoles durante las luchas de la Independencia, con sus «Montoneras», no podía escapar a ciertos paralelismos contemporáneos. «Claro, Güemes fue el fundador de la primera guerrilla... Y luego está la secuencia de la muerte de Güemes, con una imagen que recuerda la del Che en aquella fotografía...»

El mismo año (1972), Torre Nilsson dirige *La mafia*, un film semi-policial donde —como dice Beatriz— el proyecto comercial se compensa con una gran seriedad profesional. Pero a la vez involucró uno de esos pactos no poco frecuentes en cine: el productor, José Slavin, acepta a cambio de esa empresa (que tuvo un gran éxito comercial) financiar su proyecto siguiente: *Los siete locos*.

«*Los siete locos* (1972) sí era una obra deseada por Leopoldo, que era un gran admirador de Roberto, Arlt, el gran escritor de los años 30. Allí no intervino en el guión,

¹³ Martín Güemes (1785-18217. Nacido en Salta, provincia norteña argentina, lindante con Bolivia. Luchó en la defensa de Buenos Aires durante la invasión inglesa (1805) y luego se incorporó a la causa de la independencia. Con un eficaz sistema de guerrillas, hizo frente a los grandes ejércitos realistas del Norte, venciendoles varias veces. Atacado por sorpresa en Salta (de la que fue gobernador en 1815-20), murió heroicamente en su defensa.

que hizo Leopoldo con Mirtha Arlt, la hija del autor. La película tuvo un gran recibimiento y ganó el Oso de Plata en Berlín. Luego, en 1974, se rueda *Boquitas pintadas*. Allí trabajaban solos Leopoldo y Manuel Puig. Ya sabes que Puig es un hombre fanático del cine... Fue una película excelente.»

Ya llegamos al final, un final interrumpido por la muerte. Beatriz Guido pasa rápidamente por otro film policial, *El pibe Cabeza* (1974) y *La guerra del cerdo* (1975) sobre la excelente novela de Bioy Casares. *Piedra libre* (1975) será entonces la última película de Torre Nilsson. Un intento algo melancólico de volver a los temas y el estilo de su etapa más brillante. Para algunos, un «pastiche» algo penoso para revivir los tiempos de *La casa del ángel*, y para otros una especie de elegía «fin de época».

En 1978, una enfermedad cruel y mortal interrumpió la carrera del cineasta Torres Nilsson, cuando de su madurez creadora podía aún esperarse mucho, sobre todo cuando la restauración de la democracia traería, entre otras cosas, la eliminación de la censura, contra la cual luchó hasta el último momento. En cuanto a Beatriz Guido, su compañera de todos los momentos buenos y malos, sigue escribiendo y sus relatos atraen a otros cineastas. Aquella aventura creadora singular, de *La casa del ángel*, *La caída*, *La mano en la trampa*, donde se abolía el abismo que suele existir entre la imaginación literaria y la expresión cinematográfica, es ya irreplicable. Pero quedan sus films, para recordarlo.

José Agustín Mahieu