

X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario, 2005.

Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido: estética gótica y representación femenina en el posperonismo.

Marcos Zangrandi.

Cita:

Marcos Zangrandi. (2005). *Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido: estética gótica y representación femenina en el posperonismo*. X Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia. Escuela de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional del Rosario. Departamento de Historia de la Facultad de Ciencias de la Educación, Universidad Nacional del Litoral, Rosario.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-006/382>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

X° JORNADAS INTERESCUELAS / DEPARTAMENTOS DE HISTORIA

Rosario, 20 al 23 de septiembre de 2005

Título de la ponencia:

“Leopoldo Torre Nilsson y Beatriz Guido: estética gótica y representación femenina en el posperonismo”

Mesa N° 41:

“Género e Historia Reciente en la Argentina”

Pertenencia institucional: Universidad Nacional de Cuyo, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.

Proyecto: "Identidad y disidencia en Latinoamérica: literatura y medios audiovisuales", Universidad Nacional de Cuyo.

Autor: Lic. Marcos G. Zangrandi, investigador y docente.

Dirección: Bolivia 95, 3° F, Capital Federal.

Teléfono: 011- 46136673

Dirección de correo electrónico: mgzangrandi@hotmail.com

1. Introducción

“Durante todo un triste, oscuro y silencioso día de otoño de aquel año, cuando las nubes bajas colgaban opresivamente en los cielos, cruzaba yo a caballo una región singularmente lúgubre del país; y por fin me encontré, mientras caían las sombras de la noche, a la vista de la melancólica Casa de Usher. No sé cómo fue, pero, a la primera contemplación del edificio, un sentimiento de insoportable tristeza invadió mi espíritu.”... “¿Qué era lo que tanto me desalentaba en la contemplación de la Casa de Usher? Era un misterio irresoluble...” (págs. 192 y 193)

Estas líneas, que abren “La caída de la Casa de Usher” encierran una mirada sugerente, poco apresurada. Poe da a conocer un clima deprimido en el que se solapan la conciencia narradora y el ambiente, de manera que es dificultoso discernir fronteras en la subjetividad de las descripciones. La sutileza es la clave de esta literatura, una propuesta de climas enrarecidos e insinuantes; la duda permanente en el ámbito que escapa a la razón; la subjetividad como pozo sin fondo, plasmada en la caída que da cuenta este relato. Y la coincidencia del misterio, lo inexplicable, con un espacio interno irresoluble que luego se traslada al terror, la conmoción que precede al derrumbe.

Este ámbito diferencial de la literatura, en tanto rechaza toda seguridad de los vivos y los muertos, de lo consciente y lo onírico, es desde donde se construye lo que la tradición literaria anglosajona ha llamado gótico. Se trata de una zona singularmente crítica, ya que está lejos de afirmar una narrativa que apunte la integridad del sujeto, pero está también distante de otorgar una resolución cerrada a los conflictos que van deteriorando a los personajes. Se trata de

una herida abierta en el interior de la narración: la razón desequilibrada no vuelve a reconstituirse con las finales de los diferentes relatos. La casa derrumbada no le otorga paz al personaje narrador; por el contrario, la melancolía se acrecienta luego de observar el espectacular desplome.

La estética gótica tiene marcas particulares: viejos caserones o castillos decadentes, habitaciones oscuras, recovecos secretos, cementerios y ataúdes como escenarios para la acción de los vivos, figuras amenazantes, personas encerradas o escondidas por sus familiares, mujeres víctimas de la obsesión o la perversidad masculina. El giro fundamental que introdujo Edgar Allan Poe un siglo después no las eliminó. Las colocó dentro de la mente torturada del narrador, trocando el terror inmediato por una incertidumbre más sombría aún: la de la conciencia humana quebrada.

Algunas de estas marcas emergen en la producción literaria y cinematográfica de Beatriz Guido y Leopoldo Torre Nilsson en las décadas de los 50 y los 60, que coincide con profundos cambios en el lenguaje y la concepción del cine, así como con una renovación de voces en la literatura. En efecto, la aparición de la cinta "La casa del ángel"¹ no sólo significó una vuelta de página para la cinematografía argentina, en relación con la innovación narrativa, formal y temática. La producción abre una perspectiva novedosa alrededor de la figura femenina, alejada definitivamente de los teléfonos blancos.

La producción de Beatriz Guido y Torre Nilsson es indisociable de la época en la que se produce, un momento de la historia argentina marcado por la impronta de la discusión política, de la que los productos culturales no escapaban. No es casual la aparición de "La casa del ángel" en el turbulento año de la caída de Perón. Tampoco que el momento más prolífico de la producción de Guido y Torre Nilsson coincidan con las décadas de proscripción del peronismo y la debilidad democrática que abrió la llamada Revolución Libertadora. Lo que tampoco significa que hayan tomado partido sin más.

¹ La novela de Beatriz Guido se editó en 1955. El largometraje de Torre Nilsson se estrenó el 11 de julio de 1957.

La recurrencia de Guido a la estética gótica, que Torre toma, pero la profundiza a través del lenguaje del cine. La escritora no estaba tan preocupada por una renovación del lenguaje o narrativa –sus diálogos resultan acartonados comparados con los de, por ejemplo, Antonio Di Benedetto y Julio Cortázar, cuyos libros son contemporáneos a la producción de la autora rosarina. Sin embargo las situaciones en que se sumen sus personajes remiten a los de Poe y Hawthorne, en especial lo relacionado con la mujer víctima de la tramas sexistas que la llevan a la locura o el desastre personal. Cabe entonces analizar en el marco de este ensayo, no sus aspectos referidos a la proyección de la mujer en la pantalla, sino a la relación de la emergencia del gótico en una estética modernista y su pasaje a la pantalla de la mano innovadora de Torre.

2. La reinención del gótico

La publicación en 1765 de “El castillo de Otranto” de Horace Walpole se considera el hito que da nacimiento a la novela gótica, a la vez que inauguró su *boom* durante la segunda mitad del siglo XVIII. Las ediciones posteriores de “Los misterios de Udolfo” de Ann Radcliffe en 1794 y la satírica “La abadía de Northanger” (1799-1801, publicada en 1818) de Jane Austen no sólo confirmaron el éxito. También sentaron la presencia fundamental de la mujer en esta estética, que luego quedó ratificada con “Frankenstein” de Mary Shelley (1818).

Fue un fenómeno complejo. Por un lado, los pasajes sombríos de esta literatura con amplia repercusión social, implicaban un acto de rebeldía frente al espíritu del siglo de las luces. La transparencia del sujeto moderno mostraba en la novela sombría sus bordes menos racionales y calculables. La penetración de lo extraño y lo irracional del relato gótico anticipó algunos aspectos del romanticismo, pero además señalaba un camino hacia la conformación de una subjetividad tenebrosa, rebelde y opaca.

Por otra parte, se trató de una literatura de moda, que con el tiempo y el suceso, dio espacio a la receta, a las situaciones e imágenes reiterativas y estereotipadas. El gótico se encarnó en el folletín, publicado en entregas de los pe-

riódicos de la época. La consecuente exclusión de los cánones literarios y su estigmatización en tanto que letras de la cultura popular y masiva, sin embargo, no lo hizo desaparecer. Subsistió al margen, favorito entre las mujeres, y se transformó en una estética de culto, al que las voces moralistas de la época denuncian como perturbador y peligroso. También fue fuente permanente de insumo de diferentes corrientes artísticas, desde el neogótico y la novela negra hasta las creaciones expresionistas y surrealistas, así como un referente continuo del cine, en un recorrido que incluye tanto a Wiene y Murnau como al *Cine Noir* y el *Thriller* norteamericano.

La aparición de los relatos de Edgar Allan Poe a partir de la segunda mitad del siglo XIX, revitalizaron el género, que pasó a ser conocido como *Neogótico*. Además del cambio formal, esto es, el paso de la novela o folletín al relato breve, Poe realizó un movimiento fundamental: las imágenes que describían lugares tenebrosos comenzaron a confundirse con la psique desequilibrada de los personajes. El escritor estadounidense descubrió que las sombras y horror que antes producían los espacios externos, mansiones fantasmales y seres monstruosos, podían estar dentro de la mente torturada del hombre. Las presiones sociales y familiares se podrían volver contra el personaje, creando su propio laberinto; los fantasmas externos podrían también ser un reflejo de la interioridad retorcida.

“La caída de la casa de Usher” marca este quiebre. Mientras los últimos miembros de la familia Usher, Lady Madeline y Roderick, mueren presa de la locura y el terror, solos y unidos por un vínculo secreto, la casa, como extensión de la sangre Usher, se desmorona. La muerte de los enfermizos hermanos coincide con el colapso de la mansión fantasmal. El cuento es la bisagra que permite el derrumbe del espacio físico a la par del desastre subjetivo de sus habitantes, ligando la inherencia de la casa, alegoría redundante y central del gótico, con la experiencia de miedo y enajenación de los personajes. También coincide en este relato la visión alucinada, confusa y abierta del narrador, que puede percibir el desmoronamiento de una forma espectacular, en la que se cierra toda posibili-

dad realista: una luna roja que estalla y borra a la vieja mansión. Es el espejo de la caída de los Usher que se instala en la propia voz narrativa.

Si la mujer estaba presente en la narrativa gótica del siglo XVIII, en Poe la figura femenina es central y crítica. Es objeto de deseo y obsesión por parte del varón (el fetichismo necrofílico del protagonista de “Berenice”, la resurrección a través del deseo en “Ligeia” y “Morella”, Madeline en “La caída de la casa de Usher”, la víctima inocente de “El gato negro”). La mujer es un objeto tan bello como distante, víctima de la locura, la enfermedad y la muerte. El varón, intentando poseerla, la pierde y ésta se transforma en el fantasma que lo persigue y lo juzga en los momentos cruciales del relato. La representación femenina, marginal y casi sin voz, presa del deseo del varón, se vuelve débil frente a la opresión masculina, que no puede evitar. Sin embargo, regresa al mundo de los vivos con la convicción de revancha del encierro que le ha sido impuesto, a través de un desplazamiento (el traspaso de “Ligeia”; la bestia que denuncia el cadáver de “El Gato negro”; el regreso tardío de Madeline Usher, como un ángel exterminador; la dentadura delatora de “Berenice”). La confinación al encierro en la casa (la emparedada de “El gato negro” es la imagen exacta) es el destino que sufren las mujeres en los relatos de Poe.

En este sentido, Miquel Berga (2001) señala que la reclusión espacial de la mujer es propia del gótico, así como la agorafobia es la marca del confinamiento social del orden patriarcal. Escapar a distintos tipos de encierro masculino implica ceder a algún tipo de enajenación mental. Salir del laberinto significa recluirse en la casa de la locura. Presa de su propio *Frankenstein*, el varón se derrumba o se desvanece ante el ser que él ha creado.

3. Renovación en el cine argentino

Claudio España (1998) caracteriza al cine argentino de la etapa 1933-1950 con el formato genérico. Una producción definida estéticamente y narrativamente desde Hollywood y adaptada a los gustos argentinos, con referencias locales a la música popular y al folletín. Se trata de filmes transparentes a la voluntad

identificadora y, sobre todo, sin hostigamientos al espectador. Es un cine de entretenimiento, no de resultado estético. En este marco de amable identificación, la pantalla se transforma en el espejo que borra el marco. El resultado para España es tanto una exégesis de la dimensión diegética, ya que el relato y los mecanismos de producción están escamoteados detrás de la historia, como una escritura de la certeza.

Sin embargo, alrededor de 1950, el sistema narrativo y representativo del cine argentino entra en un periodo de fatiga, en afinidad con las transformaciones que está sufriendo el lenguaje en el resto del mundo. El cambio se traduce en emergencia y tensión que se instala en el la producción de la pantalla grande. Se piensan nuevas formas de recepción, fundamentados en la opacidad de la obra y el valor del espectador, así como en recursos narrativos de fragmentación. El relato comienza a quebrarse y la modernidad formal se hace presente en la pantalla. A la incorporación de recursos formales y narrativos (travelling, flashback) se suman los aportes del Neorrealismo y del director estadounidense Orson Welles. Opuesto al cine previo, la renovación cinematográfica argentina se traslada a la enunciación de la incertidumbre.

A partir de esta etapa, el cine argentino se postula como síntoma mediante la desestabilización de la imagen que da cuenta de la presencia del enunciadador, problematizando tanto la narración genérica como la representación. La emergencia (en su doble sentido) da cuenta del surgimiento de un carácter diferenciado de la pantalla grande, como reflejo del espacio crítico abierto en las cinematografías mundiales posteriores a la Segunda Guerra Mundial.

Como lo señala Aguilar (2002), durante la década del 50 el cine de estilo reemplaza al de los grandes estudios. Es la oportunidad en la que se incorporan escritores y valores del campo literario e intelectual al cine. El caso de la reiterada colaboración de Beatriz Guido (que elaboró catorce guiones entre 1956 y 1966) con Torre Nilsson no es aislado, también se observa en la época la participación de narradores de la talla de David Viñas, Marco Denevi, Adolfo Bioy Casares, Jorge Luis Borges y Zuhair Jury, entre otros. A esta participación de intelectuales, se agrega la aparición de nuevos actores y actrices, cuyos rostros

no sólo relevan generacionalmente a los del cine previo, sino que aparecen portando nuevos valores representacionales, propios del nuevo cine que se está configurando. Los planos de María Vaner, Elsa Daniel, Graciela Borges, Lautaro Murúa, Bárbara Mujica y Leonardo Favio son los que le van a dar el rostro a esta etapa del cine argentino.

“La casa del ángel” aparece en este clima complejo para la creación cinematográfica. Complejidad política, social y cultural que se abre en la Argentina luego de la caída del peronismo. La exigencia de acceso a la modernidad se conjuga con el compromiso con la problemática social, sin dejar de observar una continuidad.

4. La sombra del ángel en la ventana

Las primeras imágenes de “La casa del ángel” provocan un rápido quiebre en su apelación a una zona intermedia y conflictiva. Un cuerpo, el de Ana Castro (Elsa Daniel), fragmentado, sólo enhebrado en la mirada a través de su voz en off, literaria e íntima, semejante a una confesión; los primeros planos de los semblantes de los personajes masculinos; el artificio de los planos; la música dodecafónica, entre otros, dan una clara señal de distancia que busca el director desde el inicio de su film.

El film, refiere España (2002), comienza con deformación y fragmentación, contraluces opacados, planos de detalle. La descripción desplaza a la narración. Torre Nilsson no intenta tranquilizar ni entretener al espectador. Por el contrario, a través de las imágenes, pero también a partir de la voz en primera persona del personaje femenino, la película desestabiliza la mirada, incomoda a la identificación y a la fácil construcción narrativa. Antes de las palabras de Ana incluso, las tomas previas, que muestran el ingreso de Pablo Aguirre (Lautaro Murúa) a la residencia Castro, están representadas por la sombra o la figura recortada del personaje que traspasa las puertas. El inicio de “La casa del ángel” es contundente: estamos frente a una actitud de discrepancia respecto a las re-

presentaciones del cine genérico. Pero esta diferencia está enraizada tanto en la actitud modernista del director como en su vínculo profundo con el gótico.

En efecto, la perdición de los personajes femeninos protagónicos de “La casa del ángel”, “La caída” y “La mano en la trampa” tiene como escenario privilegiado a la casa, el gran referente de la estética gótica. Las mansiones donde Ana Castro y Laura Lavigne ven conformarse sus tragedias trocan su significado de refugio para transformarse en trampa. Trampa de tiempo y de espacio, donde las mujeres incautas que intentan transgredir las reglas quedan sujetas al castigo. La casa no es un espacio de accesibilidad. Cada puerta, como cada regla transgredida, puede guardar un secreto que la familia ha intentado mantener cerrada. Es un espacio hermético, oscuro, ocupado por sombras y ecos volátiles, reflejo del universo que oculta y de la propia mente de las protagonistas que se va resquebrajando. Claudio España (Ibíd.) observa que, en el cine de Torre Nilsson, la casa es trampa sin salida, pero de la clase media, desestabilizada y reestructurada desde la emergencia de las clases populares durante la década peronista. El ambiente decadentista, impreso en la senilidad y corrupción de las distintas familias que habitan las mansiones (los Castro en “La casa del ángel”, los niños y su madre desequilibrada de “La caída”, las tías de “La mano en la trampa”, los Pradere en “El Incendio y las vísperas”), cada una reclamando un pasado añorado y perdido para siempre, señala el final de una etapa, en el que quienes quedaron encerrados viven como espectros que no pueden transgredir el tiempo o el espacio. La continua referencia de Guido a los cuerpos que no cambian a pesar de los años, es significativa en este punto, sobre todo en la novela que relata la destrucción de la aristocrática familia Pradere.

Para Ana Amado (2002) la casa representa el cruce del cuerpo privado y orden público, en el que el dolor privado absorbe en el malestar público. En esta relación particular, Torre Nilsson da al espacio doméstico formas de poder sin localización precisa (pág. 46) donde el deseo de las mujeres las lleva a desastre personal. Lo doméstico tendrá la variante, no de realización del matrimonio o del amor romántico, sino de los sueños corruptos. Es por esto que la casa puede irse reduciendo paulatinamente, dejando espacios intocables y vedados, como

en el relato “Casa Tomada” de Cortázar². Tal como sucede con Inés en “La mano en la trampa”, las paredes de la mansión se comprimen en la alcoba, donde la mujer vivirá recluida, presa de su propio orgullo y enajenación. El cuarto de dormir es especialmente significativo, un espacio íntimo a la que la mujer está ligada por destino, privada del exterior, de la aventura, un espacio ocupado por la masculinidad. Es refugio, pero invadido por voces y crujidos, por espectros y ángeles que encuentran una caja de resonancia perfecta en la mente resquebrajada de la mujer encerrada. Daniel Grilli (2002), describe el característico espacio arquitectónico interior nilssoniano, habitado por seres hostiles que guardan un secreto y fagocitan un personaje inocente recién llegado. Los ambientes claustrofóbicos, opresivos, incluso en los exteriores, dan cuenta de un espacio cinematográfico de clausura e incomunicación.

La casa es la alegoría de los apetitos latentes y pasiones prohibidas de mujeres, el espacio de la búsqueda conflictiva e irresuelta de una sexualidad alejada del orden represivo del padre. La adolescencia, la etapa que privilegia Torre Nilsson en sus protagonistas, en vez de ser un paso de una sexualidad infantil a una madura, se transforma en un itinerario crítico de la trasgresión sexual y social hacia el terreno de lo siniestro.

Las tres películas citadas señalan una ruptura significativa, en tanto plantean una identidad con personaje femenino protagónico y el reconocimiento de una subjetividad femenina activa, sexuada y compleja. El primer salto hacia atrás en los recuerdos de Ana Castro, vemos una adolescente un poco añorada, con un cuerpo problemático. La mirada materna, represiva antes que contenedora, no hace sino acrecentar la atracción por ese mundo prohibido, incapaz de reducir las inquietudes de Ana. Su ingreso a la sexualidad será por medio de la violencia y la trasgresión: la violación antes del duelo de Pablo. Ambas, violencia y violación, figurativizados en la caída del ángel, abrirán ese *páramo* intemporal del que habla España, la unión secreta, siniestra, entre ambos. A partir de ese momento, Aguirre estará representado por la sombra recortada, reiterativa, que

² Podría verse a “El incendio y las vísperas, editada en 1967, como una proyección del cuento, incluido en “Bestiario”, de 1951. Los otros que van adueñándose de los espacios aristocráticos son, en la novela, los agentes peronistas.

ya no podrá evitar Ana. Para Amado, el final pesimista de “La casa del ángel”, la condena a repetir para siempre la misma condición de *mujer de*, es el resultado del círculo perverso que traza la cámara y la pluma de Torre Nilsson y Beatriz Guido. Muy semejante del destino de Laura, que, queriendo escapar del mundo amargo de sus tías, acaba repitiendo la historia de reclusión en manos de Cristóbal.

El director innova en la figura del personaje femenino de la ingenua. El rostro de Elsa Daniel, tan sugerente en perversidad como en inocencia, asume la ambigüedad y incertidumbre, rasgos que sostienen tanto a la renovación del cine como a la estética gótica. Junto a esta característica, Torre Nilsson realiza una interesante revisión de la representación de los niños, puestos no como figuras cándidas, sino en tanto que personajes perversos y manipuladores, como se ve en “La caída” y “El secuestrador”. Éste último, relato particularmente marginal, realiza inversiones semánticas respecto del lugar de los vivos: los niños juegan escondiéndose dentro de ataúdes y Berto lleva a Flavia al cementerio para hacer el amor, que termina en una violación.

El cuerpo de la mujer será la “máquina ventrílocua” de la familia y la sociedad (Ibíd., pág. 51), en el cual se expresa el profundo desgarró que vive la sociedad y la cultura argentina que ha pasado por la experiencia del peronismo y, antes de enfrentarse con el espectro del cambio, vive encerrada añorando un pasado que ha quedado relegado. De allí la coincidencia con el espíritu gótico, de presencia fantasmática y modo sepulcral, de locura y condena a la repetición, que invade el cine y la literatura de Torre Nilsson y Guido.

5. Conclusiones

La experiencia que registra Torre Nilsson en la pantalla es la del miedo. Su espectro, que amenaza durante la narración a sus protagonistas, termina encarnándose en su manera más virulenta: la de la condena intemporal a la repetición. El lugar de la amenaza es marginal y las figuras sobre las que gravita guardan en sí una continua sospecha. Hay un espacio, no obstante, que ellas no

han descubierto, un recoveco desconocido desde donde sale el fantasma del miedo a encarnar la inminencia de la tragedia personal de la mujer en manos de un orden a la vez interno y ajeno.

La imagen inicial de "La casa del ángel", la de una mujer sirviendo a dos varones, es un documento de la posición de Torre Nilsson- Guido. Nada más incorrecto que la denuncia que representa una figura desarmada, aterrorizada por las figuras de su padre y su amante, a los que apenas puede llegar a mirar. Es consciente de cómo ha llegado hasta esa situación (su voz narradora es el mejor signo de esta instancia), pero ese conocimiento no le alcanza para escapar de su condena. Ana Castro puede recordar el pasado que la trajo hasta el presente trágico, pero es incapaz de salir del miedo ("el temblor"), que contrasta con ese universo previo que tiene la apariencia de completitud y bienestar, pero que comienza paulatinamente a fragmentarse.

La figura femenina en el cine de Torre Nilsson enuncia su propia tragedia. La diferencia con Hitchcock se repite. Su film más crítico en esta dirección, "Vértigo" (de 1958), describe a una mujer en las manos manipuladoras de un hombre obsesionado con la antecesora idéntica. En este film, el castigo a la repetición está presente para la mujer, pero la enunciación está identificada con el protagonista y no con ella, la víctima. Ana Castro, inmersa en su infierno, es dueña de su voz y su recuerdo, que le permiten observar el camino recorrido.

El director argentino se aleja de lo que las críticas feministas, como Claire Johnston (Stam, R., 2001), han denunciado en la producción tanto de Hollywood como del cine de autor europeo: las construcciones subordinadas de la mujer en el celuloide. Esto es, mientras que las representaciones de los varones tienen una figura individualizada, las mujeres salen de mundo intemporal del mito. Torre Nilsson se asienta en la ruptura porque escapa al perfil tradicional en el cine argentino y evade una construcción de la mujer como un ser etéreo. La escenificación del deseo de la mujer quiebra toda imagen mítica de la feminidad, aunque este deseo esté cercado por la punición.

El castigo, como en la película del director inglés, es la enajenación personal, la imposibilidad de la pertenencia a sí que evidencia Ana. A la vez, el per-

sonaje ofrece una imagen de la sexualidad opaca, nada fácil de encerrar en categorías. El deseo trae consigo no el goce, sino la tragedia de la sexualidad ligada a la caída. El derrumbe final es percibido con pavor porque ya se conocen las consecuencias de la condena: Ana ruega la muerte de Pablo en el duelo, porque sabe de los resultados si sobrevive. En “La mano en la trampa”, Laura toma conciencia con terror al ver su vida como el dibujo sobre vidrio de la de Inés, y a la vez de la leyenda de *La novia de Módena*. Atravesada por fantasmas, se sabe en un laberinto mental, que se figura en la escena final, como frente a una calle sin salida, cuando está frente al mismo escenario que su tía.

Los rasgos de la modernidad³ que alcanzan los filmes de Torre Nilsson y la renovación que provocaron en la cinematografía argentina no exceden la astucia característica del relato gótico. Por el contrario, el director rescata al personaje quebrado e irreducible, plasmado preferentemente en la figura mujer, haciendo confluír el cambio en el cine con una visión alterativa que emerge de la estética oscura. La transformación de la mujer en la pantalla nilssoniana detenta un deseo femenino castigado y un giro hacia un estado espectral, fantasmático, ilocalizable. Se abre allí una dimensión crítica a través de un sujeto que rechaza todo cierre, en continua búsqueda primero y, luego, en estado de perdición. La consecuente y reiterativa inmersión en el espíritu del miedo del cine de Torre Nilsson es el mayor signo de la época, capaz de suscitar en sus víctimas y en los espectadores la actitud de sospecha.

³ Nótese que estos rasgos sólo se pueden encontrar en Torre y no en Beatriz Guido. En el aspecto formal, su literatura no es innovadora, comparada con contemporáneos suyos como Cortázar, Denevi y Di Benedetto.

Bibliografía

- Amado, A., “La casa en desorden”, en: Vieites, C. (comp.), Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia, Buenos Aires, Altamira, 2002.
- Berga, M., “Introducción. Cinco locas con causa”, en Hawthorne, N. y otros, Cinco mujeres locas. Cuentos góticos de la literatura norteamericana, Barcelona, Lumen, 2001.
- España, C., “Emergencia y tensiones en el cine argentino de los años cincuenta”, en Nuevo Texto Crítico, Stanford University, Nº 21/22, 1998.
- Grilli, D., “No abras nunca esa puerta”, en: Vieites, C. (comp.), Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia, Buenos Aires, Grupo Editor Altamira, 2002.
- Guido, B., La casa del ángel, Buenos Aires, Emecé, 1966.
- , La mano en la trampa, Buenos Aires, Losada, 1980.
- , El ojo único de la ballena, Buenos Aires, Merlín, 1971.
- , Todos los cuentos el cuento, Buenos Aires, Planeta, 1979.
- , Piedra Libre, Buenos Aires, Galerna, 1976.
- , La caída, Buenos Aires, Losada, 1982.
- , El incendio y las vísperas, Buenos Aires, Losada, 1985.
- Jauretche, A., El medio pelo en la sociedad argentina. Apuntes para una sociología nacional, Buenos Aires, Peña Lillo, 1970.
- Poe, E., El gato negro, Madrid, Hyspamérica, 1983.
- Stam, R., Teorías del cine. Una introducción, Barcelona, Paidós, 2001.