

**Deseo y disonancia.  
Estudio crítico de *La casa del ángel*  
(Leopoldo Torre Nilsson, 1957)**

***Julia Kratje***  
**UBA - CONICET**  
**Argentina**

## **1. Introducción**

El propósito de este artículo es realizar un análisis del film *La casa del ángel* (1957) de Leopoldo Torre Nilsson. Se trata de una obra paradigmática para investigar el nexo entre cine moderno y mirada femenina/feminista. Bajo esa premisa, la hipótesis de trabajo es que el estudio de *La casa del ángel* permite examinar dimensiones emergentes de las transformaciones en las relaciones de género, a partir de la construcción cinematográfica del cuerpo de las mujeres como *locus* de disputa con el orden patriarcal.

Desde un enfoque interdisciplinario de Estudios filmicos y Estudios de género, el artículo se divide en dos partes. Por un lado, indagamos las figuras del deseo que afloran en torno al personaje femenino principal, prestando atención a su conexión con las prácticas culturales que rigen los parámetros de la vida familiar. Por otro lado, analizamos los procedimientos formales que, desde una poética de vanguardia que apuesta a la creación de una atmósfera disonante, desafían el ilusionismo y perturban el melodrama.

## **2. Cine de autor, subjetividad femenina/feminista**

Durante la segunda mitad de la década de 1950, se produce una crisis en la industria cinematográfica argentina: disminución de los estrenos, caída abrupta del número de espectadores, cierre de la mayoría de los estudios, disolución del sistema de estrellas como atracción principal de taquilla, redefinición de los géneros filmicos predominantes. En este contexto, frente a un modelo de cine como espectáculo destinado al entretenimiento, Leopoldo Torre Nilsson representa por antonomasia la

figura del autor. Su concepción del proceso creativo busca proyectar al cine como parte de los lenguajes artísticos, en especial la literatura<sup>1</sup>. Con *La casa del ángel* (1957), se impulsa una renovación visual y temática, que puede leerse como un exordio a la reacción contra los viejos moldes industriales<sup>2</sup>. Esta obra da inicio a la etapa “claustrofóbica” del realizador, que incluye los films *El secuestrador* (1958), *La caída* (1958), *Fin de fiesta* (1960), *Un guapo del 900* (1960) y se cierra con *La mano en la trampa* (1960). Junto a Torre Nilsson y Martín Rodríguez Mentasti, Beatriz Guido se incorpora en calidad de responsable del guion<sup>3</sup>.

El film transcurre a mediados de la década de 1920. Está centrado en el personaje de Ana Castro, de catorce años, que vive en una residencia del barrio porteño de Belgrano conocida como “la casa del ángel” por una escultura de yeso ubicada en la terraza. Su vida está atravesada por las convenciones familiares, bajo el estricto puritanismo materno y la actividad política paterna dentro del partido conservador. Ana se enamora de Pablo Aguirre, un correligionario del padre. Aguirre, tras sufrir una ofensa en el parlamento, decide invocar –extemporáneamente– el “código de caballeros” y desafiar a duelo a su oponente. El padre de Ana resuelve patrocinar el reto: para ello, ofrece el jardín de su casa. La noche previa, Aguirre viola a Ana. Años después, ella continúa viviendo con su padre y recibe, cada viernes, la visita de Aguirre.

Teniendo en cuenta la gama de relaciones afectivas que median entre el sujeto deseante y sus emociones<sup>4</sup>, la película incorpora dos recursos innovadores: por un lado, el punto de vista de la protagonista es el hilo conductor de la trama; por otro lado, su mirada se mueve al ritmo de la curiosidad<sup>5</sup>. Estas marcas de la subjetividad inscriben una modalidad femenina activa.

El feminismo, como subversión de los modos habituales de posicionar la subjetividad, es un término polisémico e históricamente condicionado. Siguiendo a Teresa de Lauretis (1992), indica tanto un punto de vista que debe conquistarse como una posición potencialmente liberadora. En esta línea, utilizamos la expresión “femenina/feminista” para aludir a un momento de pasaje: el film de Torre Nilsson presenta una trama compleja de temporalidades que repercuten en la subjetividad de las mujeres<sup>6</sup>. La protagonista no se identifica con una feminidad convencional

–posiblemente ninguna mujer lo haga, como sugiere Sylvia Molloy–, pero tampoco expone el impulso emancipador del feminismo. El campo de visibilidad de *La casa del ángel* se construye precisamente en esa zona incierta, oblicua, del *algo más* que lo femenino, que *todavía no puede ser dicho* como feminista. El problema es, entonces, pensar cómo esta dimensión se ubica (o no se ubica) en su época.

### 3. Figuras del deseo

Con el fin de examinar las transformaciones de las relaciones de género que recorren el film en tanto prácticas culturales emergentes<sup>7</sup>, a continuación indagamos el repertorio figurativo en función de tres aspectos que atañen a los lazos afectivos que la protagonista mantiene en su entorno cotidiano: el asomo de la “nueva mujer” en los resquicios de la moral religiosa tradicional; la demarcación difusa de lo público y lo privado, a partir del ritual del duelo precedido de la violación; y la conflictiva construcción del deseo de ficción con respecto a la lectura y el cine.

#### 3.1. La niña santa

El cambio de época es un fenómeno que marca el pulso de los vínculos de género y de generación, como se manifiesta en el desajuste entre las costumbres familiares y los tiempos seculares en los que aflora, tímidamente y con secuelas irreversibles<sup>8</sup>, la figura de la mujer nueva, caracterizada, como indica Molloy, por “confianza en sí misma, ambición artística, deseo de independencia, conciencia de que en lo que atañe al género rigen diferentes reglas” (206).

Si por la vía paterna hay una filiación a la Patria y el Partido, por la vía materna se traza una línea entre Dios y la Iglesia. “Nunca besarás a un hombre antes que el santísimo sacramento del matrimonio lo autorice”, es una de las máximas que la madre transmite a Ana. Esposa abnegada, este personaje aparece como la salvaguardia del orden doméstico; su misión es custodiar los códigos de la castidad.

El espíritu de los años locos contrasta con el decoro materno, para quien la influencia de Europa significa la pérdida de la moral<sup>9</sup>: la fuerza de los modales se ve enfrentada a un estallido de pasión juvenil exhibido en danzas que la madre considera “indecentes”, vestimentas “inmodestas”, prácticas renovadas por la experiencia del cigarrillo, el alcohol, los paseos nocturnos en automóvil, que son apenas los comienzos de una transformación radical de las costumbres, con el pulso de la creciente autonomía de las mujeres.

A la salida de la misa, la conversación entre la madre y el conductor del taxi (medio de transporte que opera como indicador del proceso de modernización) pone en escena estos nuevos modelos. El taxista va silbando una melodía de moda y dice, dirigiéndose a las cuatro mujeres de la familia Castro:

- ¿Ustedes son medio monjas, no?  
—¿Qué disparates está diciendo? —dice la madre.  
—Yo lo decía por la forma de vestir: parecen todas novicias... ésas, las que se casan con Dios.  
—Si hubiese más gente que se vistiera como nosotros y no con la impudicia de estos días las cosas marcharían de otra manera.  
—¡Cuánta razón tiene, *madame*! ¡Si las cosas anduvieran de otra manera! Me parece que mi mujer espera el quinto hijo. A lo mejor nos tenemos que quedar sin él...  
—¡Ave María Purísima! ¿Qué está diciendo?, ¿qué está pasando hoy?  
¡Es un crimen!, ¡un crimen!  
—¿Y qué quiere, que el pibe se muera de hambre?  
—Venga a verme, yo lo ayudaré. Hay instituciones que se ocupan de todo, y si su mujer tiene que trabajar, le cuidan el chico.  
—Instituciones... ¡yo las conozco a ustedes! Después lo único que quieren es figurar. ¡Explotadoras! ¡Se bajan acá mismo, mojigatas!  
¡Acá debieran vivir ustedes! —El taxista se detiene delante de un cabaret. El dueño sale y les pregunta si necesitan algo. La madre contesta: “Jamás pedimos ayuda al demonio”.

La secuencia del baile que se desarrolla en la sala de la casa, índice de estatus, cuando la madre prohíbe a sus hijas moverse al ritmo del *charleston* (baile que en los años veinte es furor en Estados Unidos y, sobre todo gracias al musical *Running Wild* de 1923, se generaliza como moda en Europa) es otro ejemplo de la moral atravesada por la idea de pecado<sup>10</sup>. Los comportamientos y valores familiares asumen especial significación como arena de disputas por la preeminencia social. Como indica Isabella

Cosse, “[e]n esos años, la familia fue una dimensión central de las formas de diferenciación que se dio la clase alta para establecer nuevas fronteras que la preservasen frente a una sociedad que crecía en forma rápida, tumultuosa y amenazante” (13-14).

En este sentido, la institución eclesiástica, en particular la Iglesia del Pilar a la que asisten las mujeres de la familia Castro, simboliza la obsesión por conservar los códigos sexuales arraigados en la tradición oligárquica<sup>11</sup>.

Anverso de esta figura residual, el film presenta los gérmenes de la mujer moderna como un emergente social. Este modelo incipiente se despliega en diferentes personajes: las hermanas de Ana (“Estoy cansada de bañarme vestida”, dice una de ellas; cuando la otra hermana está frente al espejo, su madre le dice: “¿Y eso? Sacate volando ese camisón y ponete uno decente”); la modista francesa (“¡Ana es toda una señorita! En Europa la nueva educación permite a las niñas bailar desde muy jóvenes”); la novia de Aguirre (“La casa de tu padre es una mesa de póker”, dice con aires desafiantes).

La construcción del personaje femenino protagónico pone el acento en el despertar del deseo sexual. Según las palabras de la madre, Ana ya no es tan inocente para jugar con los varones, pero no lo suficientemente madura, como sus hermanas mayores, para conocer sus propias intenciones y las de los demás: “Eres demasiado niña para...” es una frase repetida. Sin embargo, Ana contraviene cada una de las ordenanzas mediante ínfimas, aunque punzantes, líneas de fuga: el beso en la boca a su primo, el ingreso al cuarto de esgrima, la asistencia al cine para ver una película no permitida por su madre, la actitud negativa adoptada en misa durante la eucaristía, la irrupción en la buhardilla donde descansa Aguirre la noche previa al duelo, la asistencia al duelo, son actividades que tenía vedadas. “Yo ya no soy una niña”, repite.

### **3.2. El duelo íntimo**

La casa familiar es el punto de articulación entre lo público y lo privado. Ritos de iniciación, el duelo y la violación aparecen como las dos caras de esta coyuntura. Si bien la vida doméstica se presenta como el entorno propio de las mujeres, son los

varones quienes disponen del espacio privado en tanto instancia probatoria del gobierno público.

El duelo es la forma de resolver en el ámbito hogareño el conflicto político. Un presagio de esta operación aparece en la escena del parlamento: el puñetazo de Aguirre sobre otro legislador pone cierre al debate. Se trata, en ambos casos, de una puesta en escena que expresa, desde el cuerpo, la falta de consensos. El montaje es significativo: un corte marca el pasaje del congreso, lugar de deliberación, al salón principal de la casa, en donde se realiza un baile. Lo social se asienta en el espacio privado. Si bien no se trata de un duelo, hay un despliegue de representaciones que definen al baile como instancia de cortejo.

La esgrima y las reuniones partidarias son actividades desarrolladas en la esfera doméstica bajo la gestión del padre. “Mientras yo exista, esta casa estará abierta a todos los llamados del honor”, dice. Ante una época de cambios, su preocupación es resguardar el apellido. El anuncio del duelo es, en esta dirección, una proclama de los viejos tiempos (masculinos). “Si hubiera tenido hijos varones las cosas serían distintas”. En efecto, Castro no tiene linaje: “Conmigo morirá la tradición de esta casa”. Rémora del pasado hispánico y fórmula de virilidad, el honor es un atributo reavivado por la subjetividad patriarcal<sup>12</sup>.

Relevos de lo público y lo privado, la violación de la niña antes del amanecer, como expone Ana Amado,

No sólo implica un final violento para sus fantasías románticas acerca de la escena (ella investida como ángel custodio del brazo armado masculino o como trofeo de guerra, en ambos casos, infaltable ornamento), sino que inscribe las huellas del mal en la política con el sello del antagonismo básico: entre duelo y encuentro sexual la metonimia acerca la política y la política de los cuerpos sexuados en tanto puesta en acto de diferencias irreductibles. Pero la brutalidad de aquella acción subraya sobre todo la oscuridad sin fondo bajo la superficie aparentemente más clara de las fuerzas –siempre bipolares– de la patria. (s/n)

La violación desbarata el entramado de sutiles tácticas de transgresión motivadas por el deseo y la curiosidad de la protagonista. Con la connivencia del padre, el acto

violento no se traslada a una instancia de rechazo público, por medio de la denuncia, ni siquiera es objeto de confidencias privadas<sup>13</sup>.

### 3.3. Erótica de la ficción

El personaje de Nana, la criada<sup>14</sup>, representa para Ana una figura de iniciación vinculada al apetito de ficción, que se actualiza en dos experiencias del consumo cultural accesibles para las mujeres: la lectura y el cine.

Siguiendo a Ricardo Piglia, uno de los efectos producidos por la lectura es la experiencia del desdoblamiento. Cuando la significación se construye entre el orden onírico y la realidad, los dos mundos paralelos, la lectura y la vida, se anudan y un estado diurno de ensueño emerge como entrada en otra realidad. “Rastros de un modo de leer que no se exhibe sino que se esconde o se muestra en la intimidad, la lectura está sexualizada, ligada a la vez a los cuerpos y a la fantasía, mezclada con la vida en su sentido más directo (...). [Se trata de una lectura] baja, pasional, infantil, femenina, sexualizada, que se graba en el cuerpo”, indica Piglia (177-178).

En *La casa del ángel*, estamos ante un modelo de lectora encubierta, no tanto por los títulos que se leen como por el secreto ligado a esa práctica. El Antiguo Testamento, por ejemplo, es leído como si se tratara de un cuento erótico. Es el contexto de lecturas prohibidas el que define las interpretaciones desplazadas del sentido convencional, forzadas por el apetito de encontrar en ellas una agitación del deseo. No se trata de una hermenéutica aberrante sino del afán por desobedecer la norma y hacer saltar el erotismo textual aun de las obras menos inclinadas hacia ello. Este deseo de ficción, presente en la relación con los libros, es un rasgo de la subjetividad inquieta de Ana, a quien la madre le llega a vedar inclusive la lectura de los Santos Evangelios –que ella, no obstante, desobedece–. El movimiento es pendular: de un lado, está la sanción; del otro, el desliz transmuta en deseo.

La insistencia materna en los posibles efectos colaterales de la lectura se debe a que los libros no son sólo portadores de significado sino, antes que nada, “objetos materiales que determinan modos y hábitos de lectura”, como sostiene Karin Littau (70). El peligro de la lectura, en este sentido, no reside en lo que se lee sino en la curiosidad

que moviliza el encuentro con la ficción, que se asocia a una pérdida de control del cuerpo. Se trata de un proceso que, además de discernimiento racional, involucra afectos y sensaciones.

Uno de los recursos modernizadores en el aparato narrativo que despliega *La casa del ángel* es “el cine dentro del cine”. Según Clara Kriger, “se trata de un procedimiento manierista que, al poner en evidencia el dispositivo filmico, muestra su transparencia tan sólo en segundo grado y de esa forma resquebraja la representación” (147).

Una tarde, Ana va al cine acompañada por Nana, dispuestas a ver *Pimpollos rotos* (1919) de David Griffith. Ana dice: “¡Si supieras cómo me aburre Lillian Gish!”. Nana coincide: “A mí también. ¡Siempre haciéndose la santita!”. Pero, una vez allí, se anuncia un cambio en la programación; en reemplazo de la película pronosticada se proyecta *El águila solitaria* (1925) de Clarence Brown, con Rodolfo Valentino, *sex symbol* latino por excelencia.

Manifestación de un fenómeno moderno que rápidamente se convierte en un entretenimiento de masas<sup>15</sup>, el cine es visto por la madre como signo de probables caídas en las “malas costumbres”. La fascinación hipnótica de las imágenes permanece en la memoria de Ana aun después de la salida. Por su “ambiente ligeramente adormecedor, donde el espíritu se libera más fácilmente de las impresiones externas y se adapta más íntegramente a la pantalla luminosa, fuente de su placer”, como indica Gabrielle Buffet (en Albera: 93), el cine pone en movimiento el deseo. Ante el panorama de la división sexual de las esferas sociales que, como indicamos párrafos atrás, impide a las mujeres intervenir en los terrenos ponderados del ámbito público, el cine establece un lugar para la formación de la mirada femenina/feminista.

Siguiendo el ensayo de Laura Mulvey sobre “El placer visual y el cine narrativo”, en la mayoría de los materiales filmicos de circulación masiva la exposición de las mujeres funciona primordialmente en dos niveles: como objeto erótico para los personajes dentro de la ficción y como objeto erótico para el espectador dentro del auditorio. Ahora bien, como indica de Lauretis (1992), a comparación de los estudios sobre la representación de las mujeres, son menos frecuentes las investigaciones acerca de las posiciones que adoptan las espectadoras ante imágenes de figuras masculinas.



El espectador no es un sujeto inmóvil embelesado, prisionero de la sala oscura, inmovilizado en su asiento, en un estado de ensueño solitario. Las formas de placer que involucra la salida al cine preceden, atraviesan y siguen el juego escopofílico de ver un film. “En su corporeización de la fantasía, la mujer espectadora delimita los espacios de la mirada como sitios que atravesar y transgredir”, indica Giuliana Bruno (173).

El cine precipita nuevas formas de percepción. En esta línea, Gonzalo Aguilar considera que el placer cinematográfico permite entrever una alternativa a la opresión institucional:

En el desplazamiento de la *mujer-star* al hombre-Valentino como objeto de adoración [...], la película reafirma que tanto las mujeres como los hombres participan activamente en la construcción y en el mantenimiento del orden patriarcal. Pero la escena en la sala de cine plantea ya un deslizamiento: mientras la sociedad porteña descrita en la película es moralmente pre-moderna, el cine ya es moderno y defiende los deseos amorosos por sobre las sujeciones tradicionales. (139)

Así, tanto la lectura como el cine descubren la posibilidad de acceder a otro mundo, abren la puerta hacia una vida paralela al construir imaginariamente un pasaje de idas y vueltas entre realidad y ficción.

#### **4. La perturbación del melodrama: atmósfera disonante**

Junto al repertorio de imágenes que renueva los marcos figurativos de las relaciones de género, el film de Torre Nilsson introduce una poética que disloca las formas convencionales del melodrama. Entre los procedimientos de ruptura, se destacan el gótico y la música atonal.

Desde finales de la década de 1940, se consolida en el cine argentino un paradigma representativo al servicio de una visión coherente, sin fisuras, tranquilizadora, caracterizada por el optimismo sentimental, el triunfo de la familia y el trabajo. Un rasgo distintivo de este “modelo del sentimiento” o “modelo optimista”, como lo define Mario Berardi (120), es la carencia de ambigüedades: los factores expresivos confluyen en la univocidad y la transparencia del mundo representado. En esta etapa, el melodrama se convierte en el género predilecto para narrar los lazos

familiares. Pero, hacia la segunda mitad de la década de 1950, una visión del mundo oscura y problematizada disloca los paradigmas costumbristas y contribuye a desnaturalizar la confianza en torno a la vida hogareña. *La casa del ángel* es testigo y parte de esta ola renovadora.

Según Gustavo Aprea,

La negación del melodrama filmico como género reconocible tiene como contraparte una expansión de las características de la enunciación melodramática a otros aspectos de la cinematografía argentina. Buena parte de la obra de sus detractores, como el caso de la obra de Leopoldo Torre Nilsson, está teñida por una enunciación y por un tono melodramáticos. Más allá de la búsqueda de una mirada que descubra la realidad social, el carácter de sus protagonistas femeninas, el énfasis puesto en la descripción del sufrimiento de ellas por el quiebre de ciertas normas sociales (en ese momento consideradas como vetustas) construyen una enunciación de tipo melodramático. Así, alguna de las obras más renombradas de este director, como *La casa del ángel*, son consideradas fuera del ámbito local como ejemplos paradigmáticos de melodrama latinoamericano. (2003: s/n)

Aunque en el film de Torre Nilsson estén presentes ciertos temas y motivos característicos del melodrama (la atención colocada en la cotidianidad de las mujeres, el nexo indisoluble entre la familia y la ley, el amor y el despertar del deseo sexual), tanto el nivel retórico como el enunciativo toman distancia de sus principales formalizaciones<sup>16</sup>: no se persigue la acentuación del patetismo de las situaciones dramáticas ni la exhibición afectada del sufrimiento. Esta modulación en el género cinematográfico incorpora elementos que desarticulan el ilusionismo: los gestos y los registros lingüísticos se distancian de los rasgos de teatralización que perfilan los estilos actorales desde los orígenes del cine sonoro; la irreverencia verbal acompaña la crítica a las instituciones familiar, política y religiosa, infrecuente en aquel momento de la historia del cine nacional<sup>17</sup>; los movimientos de cámara subrayan la fragmentación de los cuerpos; el *flashback* introduce un quiebre en la narración lineal<sup>18</sup>; la fotografía ostenta la influencia del expresionismo alemán: se trata de rasgos estilísticos que inscriben al film bajo el ala del cine moderno.

*La casa del ángel* despliega, además, dos procedimientos de perfil rupturista que añaden dramatismo y acentúan los estados de ánimo del personaje principal: el gótico y la música atonal.

Los conflictos domésticos de la familia de clase alta, focalizados desde la subjetividad descentrada de la protagonista, que sigue la pista de su mirada curiosa para revelar aspectos siniestros de la vida cotidiana, se rodean de una serie de elementos del gótico: alto contraste de claroscuros, grandes mansiones, profusión de espejos que duplican la espacialidad, ángeles, estatuas, muñecos, imágenes del apocalipsis bíblico, arcones. Como señala Amado, se trata de signos que suelen estar ligados a la paranoia femenina en espacios claustrofóbicos<sup>19</sup>. Esta escenografía remite a una atmósfera inestable y vibrante; expresión de un animado entrelazamiento de fuerzas, de un proceso en perpetua actividad, que plasma el juego de anacronismos: el advenimiento de los tiempos modernos choca con el vigor de un pasado en decadencia que busca eternizarse.

Por otra parte, si en la narración clásica la orquesta se convierte en hilo conductor del drama a un nivel no plenamente consciente para el espectador, en *La casa del ángel*, la composición a cargo de Juan Carlos Paz acentúa el distanciamiento entre la imagen y el sonido, e introduce la discontinuidad de la música en su carácter atonal. Las disonancias se articulan con los planos subjetivos de la protagonista para resaltar un clima de inestabilidad, una sensación de vértigo, inminencia, apremio. Siguiendo a Aguilar, existe un vínculo entre música disonante y poder disolvente que irrumpe cada vez que Ana se acerca a una situación desequilibrante.

El recorrido por algunos pasajes del film permite dar cuenta de dichas operaciones: Vicenta, prima de Ana, la incita a mirar las estatuas descubiertas de la quinta; cuando Ana se acerca a una de ellas, su rostro expresa temor. La composición de este cuadro es efectuada a partir de un contrapicado con angulación de la cámara. En otra secuencia, Ana se asoma por el balcón de la casa y entabla una charla con vecinos que juegan en la calle. La composición es angulada y diagonal. Cuando Ana y Nana, la criada, conversan acerca de las consecuencias morales del pecado, se trazan diagonales desde el contrapicado, acentuando el efecto de las líneas de fuga. Los paisajes sonoros

que acompañan estas escenas subrayan la experiencia de miedo y turbación ante la infracción de las normas.

Si “lo paradójico es a menudo inverosímil porque va en contra de la opinión pública” (Aumont et al: 141), el cierre del film –recordemos: Pablo Aguirre visita, cada viernes, a Ana<sup>20</sup>– marca una ambivalencia entre confinamiento (expresado verbalmente en un presente inmóvil) y emancipación (insinuada musicalmente desde la armonía). El ritual opresivo que sumerge a la protagonista en un tiempo cíclico es producto de convenciones que resultan verosímiles para el orden social dominante. Sin embargo, los materiales de la expresión (como el gótico y la música atonal) rarifican la *doxa*; el sentido común se ve abrumado por el universo sensible de la ficción. En esta dirección, la polisemia de la secuencia final adquiere un cariz singular desde el plano sonoro. Cuando se muestra la salida de Ana de la casa, la banda ejecuta acordes tonales que pueden interpretarse como el augurio de un horizonte de independencia. “Muchos de los episodios musicales de Paz cierran con campanas, como una especie de cadencia generalizada a lo largo de la película. La música del final tiene un manejo de la convención bastante irónico. Es como si Ana se hubiese liberado de la casa y de las disonancias”, expone Federico Monjeau (en Aguilar: 133).

## 5. Consideraciones finales

En este artículo, realizamos un análisis de *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1957). Indagamos la renovación temática y formal que el film introduce en el campo del cine argentino al exponer, desde una poética que moderniza los marcos representativos, las contradicciones de la familia perteneciente a la alta burguesía porteña durante las primeras décadas del siglo XX.

Con una puesta en escena intimista y estilizada, la obra habilita el estudio de tabúes sociales y sexuales en el interior de un orden que pretende confinar la sexualidad de las mujeres a la opresión y el encierro. A los fines de investigar la construcción del cuerpo como *locus* de disputa, tomamos en cuenta tres cuestiones: la emergencia de un tipo de mujer moderna, que contrasta con la moral religiosa tradicional que defiende la madre de la protagonista, la vaga delimitación de lo público y lo privado, que se



evidencia en el ritual del duelo que sigue a la escena de la violación, con la complicidad del padre, y la provocación del deseo de ficción, a partir de las experiencias de la lectura y del cine abiertas por Nana.

A la par de la renovación del repertorio figurativo de las relaciones de género, exploramos la poética de vanguardia que disloca las formas convencionales del melodrama, prestando atención al espacio de la imagen y su dinámica temporal (encuadres, planos, puntos de vista, montaje) y a los signos estéticos del gótico y la música atonal.

Como se ha podido señalar, *La casa del ángel* es un exponente de cine de autor que elabora una mirada atenta a la subjetividad del personaje femenino protagónico. Focaliza los procesos hegemónicos que restringen la posición de las mujeres en contextos históricos concretos, a la vez que elabora una mirada orientada por la estética moderna hacia los intersticios en los que pueden cobrar visibilidad otras figuraciones. Si las nuevas construcciones del cine también implican nuevas construcciones de la sexualidad y el género, como esbozamos al comienzo del escrito, el film de Torre Nilsson indica un horizonte de aspiraciones y desencantos sobre el que se recortan las sombras de los tiempos por venir.

© **Julia Kratje**

## Notas

1. “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, aun cuando dudo que de los primeros quede historia alguna”, afirmó Torre Nilsson en 1959.
2. El proceso de renovación se consolida en la generación de la década siguiente: José Martínez Suárez, Rodolfo Kuhn, David José Kohon, Lautaro Murúa, Manuel Antín, Leonardo Favio, Juan José Jusid, entre otros.
3. Si bien la incorporación de la narrativa psicológica de Guido, a partir de la adaptación de su novela homónima, es un factor relevante, es preciso, en este punto, tener en cuenta que, como indica Aguilar (2009), ya en 1954 el director llevó a la pantalla el cuento “Emma Zunz” de Borges con el título *Días de odio*. Posteriormente, realiza *Graciela* (1956), adaptación de la novela *Nada* de Carmen Laforet.
4. Respecto a las formas del deseo presentes en el impulso hacia aquello que se apetece, véase Laura Malosetti Costa.
5. Con el término “curiosidad” referimos al deseo de ver y conocer, de investigar lo que es secreto y revelar los contenidos de un espacio oculto. Como expone Mulvey, “podría sugerir una forma de escapar de la demasiado neta oposición binaria entre la mirada masculina como activa y voyeurística en polarización con la feminidad como espectáculo, pasiva y exhibicionista” (1995: 79).
6. Vale aclarar que los términos “mujer” y “mujeres” refieren a “figuras de una representación producida, contenida y modificada en la tensión entre enunciación y recepción”, según de Lauretis (2000: 24).
7. Con la noción de “lo emergente” indicamos, siguiendo a Raymond Williams, una de las interrelaciones dinámicas de todo proceso hegemónico, que abarca distintos elementos, entre ellos: “lo residual” (formado en el pasado y con repercusiones en el presente), “lo dominante” (el orden social establecido) y “lo emergente” (significados y valores, prácticas y relaciones que, además de nuevas, son alternativas o de oposición).
8. La película plantea el conflicto entre locura y autoridad eludiendo el cierre de la narración: el final, signado por lo arbitrario y lo elíptico, no resuelve el dilema social, personal y psicológico. Este relato familiar en el que el cuerpo femenino funciona como una “máquina ventrílocua” de la familia y de la sociedad opta por “soluciones parciales donde lo personal y lo colectivo parece históricamente marcado por un destino incierto”, como observa Amado.

9. Frederick Lewis Allen llama “Década de los Malos Modales” a la etapa de revolución en las costumbres (1918-1929), que estaban basadas en el siguiente código moral: “Las mujeres eran las guardianas de la moral; estaban hechas de un material más delicado que los hombres, y se esperaba de ellas que actuasen de acuerdo con ese hecho. Las jóvenes debían esperar en la inocencia (atemperada quizá con una porción de educación fisiológica) una unión de amor romántico que las conduciría al altar y a una vida dichosa por siempre jamás; y hasta que ‘el hombre adecuado’ apareciese, no debían permitir que hombre alguno las besara. Se suponía que algunos hombres podían sucumbir a las tentaciones del sexo pero solo con una clase especial de mujeres proscritas; de las muchachas de familias respetables se esperaba que no sufriesen tales tentaciones” (108-109).

10. Es preciso tener en cuenta la genealogía que vincula las redes de poder del entramado social (principalmente, de la familia, la clase social y la iglesia) con la vigilancia ejercida sobre la sexualidad (cf. Foucault, 2003).

11. Según este código, la “virtud” se define como el rechazo de las mujeres a la tentación sexual (reforzado por instituciones como los noviazgos vigilados, los matrimonios a la fuerza, etc.); mientras que se considera que los varones “necesitan” experiencia sexual para su salud física (cf. Giddens).

12. Véase Dora Barrancos.

13. El ingreso de las mujeres al mundo del trabajo, su acceso a la formación universitaria, la participación en la vida política, la regulación de la fertilidad, la creación de grupos de concienciación acerca de diferentes temas de interés son conquistas de la “nueva ola” de los años sesenta. El film de Torre Nilsson forma parte de un momento histórico de cambios y desajustes en las relaciones de género, en el que se pone de manifiesto el confinamiento de las mujeres, pero que todavía no se plasman en el rechazo abierto de la cultura sexista.

14. Puerta de acceso no calificado al mercado laboral, el servicio doméstico, hacia el momento histórico que alude la diégesis del film, es la mayor ocupación femenina fuera del hogar. Las servidoras, en su mayoría negras o mulatas, desde la corta edad debían contribuir con el sustento familiar desempeñándose como mucamas, planchadoras, lavanderas, cocineras. Presentes en los linajes acomodados, estaban a cargo de diversas funciones, entre las que se encontraba custodiar, acicalar y acompañar a las niñas más jóvenes de la casa. Las empleadas y criadas también solían ser tomadas como presas de los patrones y como iniciadoras sexuales de sus hijos, y primos y allegados. Sobre la figura de la criada con relación a la organización del espacio familiar y la crianza, véase Foucault (2006).

15. “Si el tango es la manifestación estética popular del pasado que se civiliza, el cine como espectáculo es la del presente, en el que los distintos sectores sociales se integran. El cine constituye, junto con el teatro y las luces de la ciudad, el gran espectáculo de la noche porteña”, expone Berardi (172).



16. Respecto a las características centrales del melodrama, remitimos a Carlos Monsiváis.

17. En la pantalla local predominaban los melodramas con Zully Moreno o Laura Hidalgo, las comedias con Los Cinco Grandes del Buen Humor o Pepe Iglesias “El Zorro”, los musicales con Lolita Torres, las comedias de salón con Mirtha Legrand y los dramas porteños con Tita Merello, si bien desde comienzos de la década de 1950 podían atisbarse aires de renovación en *El crimen de Oribe*, de Leopoldo Torres Ríos y Leopoldo Torre Nilsson (1949-1950), *El túnel*, de León Klimovsky (1951), *Días de odio*, de Torre Nilsson (1954), *Graciela*, de Torre Nilsson (1955) y *Los tallos amargos*, de Fernando Ayala (1955-1956).

18. En la secuencia inicial de la película de Torre Nilsson, la mirada de la cámara sobre la casa puede leerse como un homenaje al comienzo de *El ciudadano Kane* (1941), ópera prima de Orson Welles narrada también sobre la base del *flashback* y centrada en torno a la mítica mansión “Xanadu”. La utilización del *flashback* no era nueva, pero si bien en películas anteriores, como *Cumbres borrascosas* (1939) de William Wyler y *Poder y gloria* (1933) de William K. Howard, estaba presente, ninguna de ellas estuvo tan signada por esta técnica como la de Welles.

19. Ello sucede en algunos melodramas de las décadas de 1940 y 1950, como *Rebecca* (1940) de Alfred Hitchcock, *La luz que agoniza* (1944) de George Cukor o *Secreto detrás de la puerta* (1947) de Fritz Lang.

20. La masculinidad como parámetro rector de la casa se consolida con el vínculo entre Pablo y el padre de Ana. Las hermanas, luego de casarse, se van de la casa. Nana y la madre mueren. Sólo quedan Ana, Pablo y el padre, envueltos en un tiempo sin avances. La novela de Guido concluye, en cambio, con matices menos inciertos: “No sé si está vivo o muerto. No sé tampoco si somos dos fantasmas; debíamos haber muerto aquella noche; él en el parque, y yo en la terraza del ángel. Ahora podré salir; me están esperando”.

## Bibliografía

Aguilar, Gonzalo. “El fantasma de la mujer (sobre *La casa del ángel* de Leopoldo Torre Nilsson)”. En: Aguilar, Gonzalo. *Episodios cosmopolitas en la cultura argentina*. Buenos Aires: Santiago Arcos, 2009.

Albera, François. *La vanguardia en el cine*. Buenos Aires: Manantial, 2009.

Allen, Frederick Lewis. “Capítulo V. La revolución en las costumbres y en la moral”. En: Allen, Frederick Lewis. *Apenas Ayer. Historia informal de la década del 20*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1964.



- Amado, Ana. “La casa en desorden. Apuntes sobre cuatro ficciones domésticas”. En: María Del Carmen Vieites (comp.). *Torre Nilsson, una estética de la decadencia*. Buenos Aires: GEA, 2002.
- Apra, Gustavo. “Nacimiento, muerte y resurrección de la figura del director como ‘autor’ en la cinematografía argentina”. Ponencia presentada en el IV Congreso Internacional de la Federación Latinoamericana de Semiótica, III Simposio de la Asociación Gallega de Semiótica, 1999.
- Apra, Gustavo. “El melodrama negado”. Ponencia presentada en el XIV Congreso de la Asociación Alemana de Hispanoamericanistas en la Universidad de Regensburg (Ratisbona), 2003.
- Aumont, Jacques, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet. *Estética del cine. Espacio filmico, montaje, narración, lenguaje*. Buenos Aires: Paidós, 1983.
- Barrancos, Dora. *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires: Sudamericana, 2010.
- Berardi, Mario. *La vida imaginada. Vida cotidiana y cine argentino 1933-1970*. Buenos Aires: Del Jilguero, 2006.
- Bruno, Giuliana. “Haciendo la calle por la cueva de Platón”. En: Colaizzi, Giulia (ed.). *Feminismo y Teoría filmica*. Valencia: Episteme, 1995.
- Cosse, Isabella. *Pareja, sexualidad y familia en los años sesenta*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2010.
- de Lauretis, Teresa. “La tecnología del género”. En: de Lauretis, Teresa. *Diferencias. Etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: horas y HORAS, 2000.
- . *Alicia ya no. Feminismo, Semiótica, Cine*. Madrid: Cátedra, 1992.
- Foucault, Michel. *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- . *Historia de la Sexualidad I - La voluntad de saber*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Giddens, Anthony. *La transformación de la intimidad. Sexualidad, amor y erotismo en las sociedades modernas*. Madrid: Cátedra, 2008.
- Kruger, Clara. *Cine y peronismo. El Estado en escena*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2009.
- Littau, Karin. *Teorías de la lectura. Libros, cuerpos y bibliomanía*. Buenos Aires: Manantial, 2008.
- Malosetti Costa, Laura. “Cartografías del deseo”. *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte*, N. 7 (2015): 1-9.



Molloy, Sylvia. *Poses de fin de siglo. Desbordes del género en la modernidad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2012.

Monsiváis, Carlos. “Se sufre porque se aprende (De las variedades del melodrama en América Latina)”. En: Dussel, Inés y Gutiérrez, Daniela (comps.). *Educación la mirada. Políticas y pedagogías de la imagen*. Buenos Aires: Manantial, 2006.

Mulvey, Laura. “El placer visual y el cine narrativo”. En: Cordero Reiman, Karen y Sáenz, India (comps.). *Crítica feminista en la teoría e historia del arte*. México: Universidad Iberoamericana, 2007.

--- “Pandora: topografías de la máscara y la curiosidad”. En: Colaizzi, Giulia (ed.). *Feminismo y teoría filmica*. Valencia: Episteme, 1995.

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

Piglia, Ricardo. *El último lector*. Barcelona: Anagrama, 2005.

Torre Nilsson, Leopoldo. “El estilo”. *Clarín*. Buenos Aires (4 de octubre de 1959).

Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península, 2000.