

Beatriz Guido, notas oscuras para narrar la modernidad

Marcos Zangrandi
CONICET

Resumen

Tras el golpe de Estado de 1955, los proyectos que se asentaron en el poder apelaron a plataformas en las que incorporaban elementos de modernización, con las que, por otro lado, buscaban tomar distancia de la década peronista, que asociaban, entre otras cosas, al estancamiento cultural. Beatriz Guido, cuyo nombre comenzó a sonar en los ámbitos literarios a fines de 1954 con la publicación de *La casa del ángel*, era parte de los jóvenes escritores críticos del gobierno de Perón que emergieron alrededor de la Libertadora y cuya escritura se sumó al agitado circuito cultural posterior al golpe.

Sin embargo, sus novelas y cuentos no evidencian una clara intención de modernización del lenguaje y muestran pocas innovaciones en el aspecto narrativo. En cambio puede apreciarse en esos relatos una indagación insistente en la subjetividad de sus personajes que se vuelca en la ruptura de la conciencia narrativa; subjetividad que aparece fragmentada y oscilante en un marco de las transformaciones políticas y sociales. Este recurso (que podría remitir a algún aspecto modernista), junto al pesimismo social, revelan en clave gótica, en cambio, una estética que contradice aquellos pilares discursivos con que los militares y el frondicismo apuntalaron su poder. El presente trabajo busca así pensar la producción cultural vinculando los elementos literarios con la dimensión que alcanzaban en el debate en un momento en que las esferas cultural, social y política estaban particularmente imbricadas.

Palabras-clave: Posperonismo - Beatriz Guido - modernidad - literatura gótica - transformaciones en el campo cultural

Beatriz Guido, notas oscuras para narrar la modernidad

1. Una vez derrocado Perón, los militares y luego el frondismo redundaron en la urgencia de una modernización como punto de confluencia de distintos proyectos que pujaban por un cambio y, al mismo tiempo, marcaban el atraso, en varios sentidos, que había significado el ciclo peronista. “Esta etapa de la historia argentina -señala Daniel James (2007: 13)- depende de la noción misma de modernidad, con todas sus implicancias, y también el debate sobre los contenidos y criterios necesarios para organizar una nación moderna”. La aparición de la dicotomía entre un proyecto moderno y el rechazo por una estructura presuntamente obsoleta nucleó a los sectores castrenses, a los liberales, a la izquierda y a los conservadores, reunidos por la promesa de una convulsionada etapa dejada atrás y de un país que se integraba internamente y se plegaba en la marcha económica del mundo. Fue una apelación al cambio atravesada por el dispositivo racionalista y modernista que tiñó los discursos políticos y culturales durante la segunda mitad de la década de 1950.

Entre 1955 y 1962 se pueden contabilizar acciones *modernizadoras* llevadas a cabo desde el Estado argentino (entre otras, la creación del INTA, de la Comisión Nacional de Energía Atómica, los cambios en la Universidad de Buenos Aires y la introducción de inversiones extranjeras para el desarrollo industrial). Los imperativos de eficiencia, progreso y modernidad se oponían a las acciones y los imaginarios del período anterior, que ahora parecían tradicionales, irracionales y anacrónicos. Argumento que, por otro lado, no era exacto: durante la década peronista hubo proyectos notables de desarrollo tecnológico, científico y cultural entre oficialistas y opositores.

El concepto de modernismo en el aspecto estético remite al derrotero antinaturalista que se había forjado en la segunda mitad del siglo XIX y principios del siguiente, fundado en la vida urbana y en los elementos de fugacidad, la contingencia y las marcas de lo efímero –las luces intermitentes de la gran ciudad, la despersonalización, la dispersión de la mirada del *flâneur* (Sayer 1995). Lo extraño antinaturalista intenta romper una percepción para *dar lugar a* y anticipar (“aclimatar” sugiere Andrés Avellaneda [2002: 102]) una nueva cultura. En este sentido, el modernismo realiza varias operaciones que pueden abrir una dimensión sociopolítica: entre otras, como señala Raymond Williams (2002), la apuesta agresiva que avanza sobre determinadas posiciones culturales débiles, en paralelo, en el caso de ciertas vanguardias históricas, con un llamado a un violento cambio político que deja atrás las tradiciones y las comodidades burguesas. Se trata de levantar banderas de un “arte nuevo para una nueva clase de mundo social y perceptivo” (73). En estos conceptos se traslucen las condiciones sociopolíticas del modernismo y su ideal como sentido de su obra en el mundo.

¿Pero acaso los proyectos de modernización económica y política (los *ideales* de industrialización sofisticada, racionalización del sistema de partidos, integración social y democrática, secularización estructural, aún cuando la base de este armado político nace con la proscripción del peronismo y un gobierno de facto) guardan relación o fundamento con la postulación estética? Podemos sospechar que la aspiración de modernización institucional planteada a partir de la caída de Perón estuvo cruzada por distintas acepciones del término. En 1955, con uno u otro significado –ninguno era excluyente– las tendencias modernistas confluían en el armado político y cultural, se alimentaban una de la otra sinérgicamente, entusiasmadas e intrincadas por la construcción de un país apartado del peronismo.

En el mismo período Beatriz Guido edita tres novelas y una colección de cuentos: *La casa del ángel* (1954), *La caída* (1956), *Fin de fiesta* (1959) y *La mano en la trampa* (1961). Estas narraciones no muestran un claro interés por modernizar el lenguaje literario.¹ Al lado suyo, las obras de escritores de más edad (y de distinto color político) realizaron aportes más ricos en relación con búsquedas formales –piénsese en los hallazgos de *Bestiario*, *Adán Buenosayres* o *Ficciones*, publicados durante el gobierno peronista. Con menos audacia, los trabajos de Beatriz Guido quieren romper la linealidad del relato y constituirlo con los fragmentos del devenir disperso de los protagonistas. Éste, que constituye, si se quiere, el elemento más moderno de su producción, se manifiesta en la estructura de *La casa del ángel*, por ejemplo, narración construida por los recuerdos desperdigados de la joven protagonista Ana Castro. También en *Fin de fiesta* la alternancia de la primera y la tercera personas en cada capítulo remiten a los recursos de distanciamiento, aunque sin abandonar nunca la ambición de una representación realista. *La caída* y los relatos de *La mano en la trampa* tampoco muestran mayores provocaciones formales.

La innovación formal entonces no alcanza a explicar la literatura de Beatriz Guido, pero tampoco la de otros escritores surgidos alrededor de 1955 como David Viñas o Martha Lynch.² Es que la generación de Guido realizó una lectura modernista del realismo, a través de las fuentes de la filosofía (el interés del pensamiento “por las cosas del mundo” de Sartre, Husserl y Merleau-Ponty) y la difusión de la teoría del cine que se

¹ El intento de una renovación del lenguaje recién lo llevaría en *Escándalos y soledades*, de 1970, cuyos resultados no fueron satisfactorios, según la misma autora afirmó años más adelante. Ver la entrevista de María Moreno (1977).

² La brevedad de este trabajo impide un desarrollo más completo sobre la compleja camada de escritores que emergen en 1955. Una primera aproximación puede consultarse en Jitrik (1959) y Portantiero (1961).

discutía en Italia y Francia, vinculada en parte con el neorrealismo.³ En este sentido, una escritura realista era una clara oposición a ciertos aires formalistas –me refiero a la literatura “de decoro” que señalaba *Contorno* (2007: 5)– que prosperaron durante el período peronista en la literatura argentina y que tras la Libertadora quedaban obsoletos.

En Europa regresar al realismo se correspondía políticamente con la liberación que realizaban las fuerzas aliadas: mostraba su rechazo hacia las estéticas formalistas de los totalitarismos y patentaba el impacto del drama bélico. En la Argentina no había habido la devastación de la guerra. Sí un gobierno y un movimiento que había transformado la lógica social y el rol histórico del estado. En el país de los militares y de Frondizi, la opción por el realismo se traduce en oposición hacia el gobierno que acaba de caer, configurado por sus detractores como ilusión, ficción y artificio engañoso –el artículo de Borges aparecido luego del golpe, “L’ illusion comique”, sintetiza el imaginario antiperonista inmediato al golpe de 1955–, y a la vez como la herencia del impacto de una realidad social que había desenmascarado la aparición del peronismo en la vida argentina. El hallazgo del realismo se impone entonces como estética fresca y moderna hacia 1955, llevada adelante por los que impulsan el alejamiento del peronismo del panorama político argentino y apoyan la opción de integración y racionalismo republicano (aun con todas las limitaciones con que la realidad política contradecía esas aspiraciones).

2. En este marco, las descripciones de la composición social y del entramado público/privado que descubre Beatriz Guido son notables. Desde *La casa del ángel* en la que la vieja casa aristocrática se convierte en un escenario trágico –la descripción del costado horroroso del deseo de la adolescente es el reverso del desmoronamiento social de su familia– hasta *La mano en la trampa*, en el que las mujeres encerradas por estrictas normas sociales bien pueden recordar la imagen de la loca del ático de *Jane Eyre*, con todas las connotaciones que señala esa estampa. Símbolo del poder y de la estabilidad (Michelle Perrot anota: “Como símbolo de disciplinas y reconstrucciones, la casa conjura el peligro de las revoluciones” [1989: 10]), la casa se convierte aquí en el mecanismo simbólico de reclusión y de muerte: la mujer encerrada en ella ronda en torno al mito de la Novia de Módena. En la leyenda, la novia, preparada para su vida matrimonial, transforma un escondite en el lecho de muerte.⁴ En *La mano en la trampa*, tía y sobrina, que procuran su vida matrimonial terminan en la reclusión y la locura que se repiten como marca

³ En Europa, el resurgimiento del realismo cinematográfico en la década del 40 tenía vínculo directo con la apremiante escenificación del desastre bélico en los escenarios de las ciudades destruidas. A ello se sumó la aparición de un buen número de realizadores que no escapaban a la formulación teórica y que repetían la vocación mimética del cine y el contiguo compromiso del cineasta con los sucesos de drama social y político de la Posguerra. *Roma ciudad abierta*, rodada en los escenarios de la ciudad sitiada por las fuerzas nazis y con los romanos como protagonistas, se convirtió en la bandera de esta estética. Ver Stam (2001).

⁴ En *La mano en la trampa* aparece de la siguiente manera: “Una mujer que en la noche de su boda decidió jugar a las escondidas con su marido y se escondió en un arcón. No pudieron encontrarla. Veinte años después encontraron su esqueleto en tules” (1980: 50). En *La casa del ángel* la leyenda es traída por la Nana: “Una mujer que quiso encantar a su marido la noche de bodas y se escondió en un arcón. Nadie pudo descubrirla. Diez años después encontraron sus huesos entre tules y azahares; claro -agregó-, éste no es el caso. Es él quien se ha querido esconder para siempre. ¡Quién sabe lo que había debajo de los tules!” (1966: 80). En marzo de 1976, cuando Guido publicó *Piedra Libre* la figura de la desaparición era ya una denuncia: “Amalia madre abandonó sus debilidades después de la tragedia; tragedia, por no decir ‘cosa de mandinga’, como llamaban al accidente de Amalita: desaparición, secuestro o huida; las suposiciones se tejieron en torno a la desaparición de Amalia hija, Amalita, la noche de su boda con Ezequiel Laplacette, el 12 de diciembre de 1954. ‘La novia de Guerrero’, la llamaban en la provincia, como a la otra novia, la de Módena; porque lo mismo que ella Amalita desapareció en su noche de bodas en el castillo La Amalia, en Monasterio, partido de Guerrero” (1976: 10).

itinerante de la familia. En *La caída*, de la misma manera, el viejo caserón es cobija de niños y una trampa para las mujeres. En todos los casos, la casa, antes que refugio (burgués o aristocrático) es una antesala de la tumba.

Dentro de la casa, según se infiere del imaginario bugués y paternalista, hay, como ya señalaron Gubar y Gilbert (1998), una mujer encerrada. La mujer recluida es también una figura clave dentro de la imaginación gótica.⁵ ella merodea en la casa como un espectro, presa de un orden que la aprisiona, pero a la vez, su cuerpo (encerrado o sepulto) mantiene en pie su construcción, como lo sostenía una vieja leyenda balcánica.⁶ En el gótico, su presencia fantasmal, vampírica o monstruosa da cuenta de las angustias de la representación de la mujer bajo el patriarcado: “En la gran mansión gótica donde prevalece el nombre/ el no del padre, hay siempre oculta una mujer, o al menos, las reliquias de una mujer” (190), acota María Negroni en su *Museo Negro*.

La narrativa de Poe nos ofrece otra llave para entender el desarrollo del gótico: las imágenes que durante el siglo anterior describían lugares tenebrosos comenzaron a confundirse con la psique desequilibrada de los personajes. Poe descubrió que las sombras y horror que antes producían los espacios externos, mansiones fantasmales y seres monstruosos, bien podían encontrar lugar en una mente torturada. Las presiones sociales y culturales volvían contra la conciencia de los personajes, creando su propio laberinto (Berga 2001). El siglo del psicoanálisis, señala Negroni, equiparó la psiquis humana con una gran casa atormentada y desencajada por el pasado, llena de recámaras oscuras, habitaciones clausuradas, espacios secretos, y ello trajo de vuelta al gótico a la literatura.

Permanecer en casa (la estabilidad, el espacio reconocible, la familia, el orden, la clase), esa casa que puso en discusión el peronismo, está descrito en los trabajos de Guido como el peor de los destinos (*destinos* y no opciones). La desgracia de los personajes protagónicos de *La casa del ángel*, *La caída* y *La mano en la trampa* y otras obras siguen esa dirección con distintas tonalidades. Las mansiones donde Ana Castro, Albertina Barden y Laura Lavigne ven levantarse sus tragedias están descritas como trampas. Trampas de tiempo y de espacio, donde las jóvenes protagonistas que intentan transgredir las reglas antes que obtener autonomía quedan más sujetas, más extraviadas. Cada puerta de la casa, como cada regla transgredida, puede guardar un secreto que la familia ha intentado mantener cerrada. Se trata de espacios herméticos, ocupados por

⁵ 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 (la “Gran Dama del Gótico” para Negroni) en 1794 y la satírica *La abadía de Northanger* (1801, publicada en 1818) de Jane Austen confirmaron el éxito y 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, suponían un acto de rebeldía frente al espíritu del Siglo de las Luces. La pretendida transparencia del individuo moderno mostraba en esta estética sus bordes menos racionales y calculables. La penetración de lo extraño y lo irracional del relato gótico anticipó algunos aspectos del romanticismo, pero además marcó un camino hacia la conformación de una personalidad tenebrosa, rebelde y opaca. El escenario privilegiado del gótico, el castillo, estaba edificado con la doble modalidad simbólica subjetiva de los que transitan en él, “rígido por fuera, laberíntico e inestable por dentro” (Negroni: 188).

⁶ Esta leyenda, referida también por Negroni, fue recogida de una balada medieval por Marguerite Yourcenar (2005) en el relato “La leche de la muerte”. En ella dos hermanos planean levantar una torre, y siguiendo la tradición, tienen que enterrar vivo en su base a un hombre o a una mujer para que su esqueleto sostenga la edificación. Deciden entonces emparedar a la joven esposa de uno de ellos. Ésta, que poseía un niño, les pide a los constructores que dejen un agujero a la altura de los senos para que su pequeño pudiera seguir alimentándose con la leche. El líquido continuó brotando de los pechos intactos aún cuando el cuerpo de la madre era ya huesos.

sombras y ecos volátiles, reflejo de la propia mente de las protagonistas. He aquí el pesimismo de la escritora sobre las posibilidades de su clase.

La casa es también el cruce del cuerpo privado y orden público, en el que el dolor privado absorbe el malestar público. En esta relación, Guido otorga al espacio doméstico formas de poder sin localización precisa donde el deseo de las mujeres, como ha observado Ana Amado, las lleva a desastre personal (Vieites 2002). 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. Es refugio, pero cruzado por voces y crujidos, por espectros y ángeles que encuentran una caja de resonancia perfecta en la mente resquebrajada de la mujer encerrada –parece en realidad la extensión de esas psiquis y de esos cuerpos-. “¿Te vas a pasar la vida encerrada? –le pregunta Miguel a Laura Lavigne– ¿No pensás salir nunca? ¿Nunca más en tu vida? [...] Estás encerrada en tu casa como el opa que tienen escondido” (Guido 1980: 11). En el mismo relato, la protagonista se hace consciente de aquello que no conoce (lo inasimilable presente) pero está impedida de ver: “Los ruidos de la casa me eran todos conocidos. La presencia de mi propia imagen, encerrada en mi propia casa, se me aparecía cuando cerraba los ojos, impidiéndome dormir o descansar” (21).

Lo horroroso y lo vedado, aún con el miedo que suscitan, avanzan sobre los espacios conocidos e inmovilizan a los protagonistas. “Eran dos cuartos; quizá uno solo, donde él [el amante] nos había encerrado” (55), reflexiona Laura hacia el final del relato, acoplando aquél que ha encerrado y envilecido a su tía Inés con el que ella se ve confinada en manos de Cristóbal Achával. Lo extraño en la casa de enfrente (un coche fúnebre, los seres extraños) se acerca como si se tratara de un cuarto contiguo: “Hemos hecho todo lo posible pero ha sido inútil. Nos miran irónicamente y sonríen. Vivimos en la parte de atrás... como si nos hubieran desalojado” comenta la madre del relato “El coche fúnebre entró en la casa de enfrente” (1980: 83). En *La caída*, Albertina está asediada por ojos ajenos, no existe la privacidad en su doble dimensión de espacio e intimidad: “Estoy sola –se dijo; ¿por qué no voy a tenderme desnuda sobre la cama?’ Pero una extraña sensación la hizo volver a vestirse con la combinación. Las paredes le parecían traslúcidas y se sentía observada continuamente por el ojo de la cerradura” (1981: 32). La casa, bien lo señala Ana Amado, está en desorden, aplasta, engaña, oculta y aísla.

El cuerpo de las incautas mujeres que describe Guido se extravía en la heteronomía que involucra el deseo. Ésta es la dirección que descubren las primeras líneas de *La casa del ángel*: “Toma la taza y ni siquiera la agradece. Ésa es, también, entre nosotros, la única boda. Ese silencio, el no agradecerme la taza de café, significa su posesión absoluta sobre mí” (14). De manera semejante, las reflexiones de la protagonista de *La mano en la trampa* las lleva la conciencia de su destino, aunque esta lucidez no le suma voluntad: “El encierro de Inés me arrastraba a mí también... En Cristóbal Achával veía la causa de mi propio fracaso, de mi soledad, del crecimiento de la ciudad avanzando sobre la estancia, desalojándonos” (1980: 27). La configuración de un apetito pecaminoso se vuelve sobre el cuerpo mismo, que se torna monstruoso o fantasmático. Luego de la violación, las presencias de Ana Castro y Pablo Aguirre se describen espectrales: “Siempre al doblar la esquina, estaba él, esperándome. No sé si está vivo o está muerto. No sé tampoco si somos dos fantasmas; debíamos haber muerto aquella noche; él en el parque, y yo en la terraza del ángel” (1966: 174). Los vivos ganan una condición o un aspecto mortal, como Inés Lavigne o Martha Cibils: (“Se incorporó para mostrarme, a través del camión, su raído esqueleto” [1981: 48]), y los relatos se pueblan de seres atroces: un opa escondido por años en el altillo de la casa; las hermanas costureras, que mantienen el secreto y se deshacen del cadáver de la

hermana; una nana delirante y morbosa, el carácter diabólico de Vicente y los hermanos Cibils, el extraño hombre del parque con el bastón de serpientes.

Los personajes de estas narraciones son así la “máquina ventrílocua” de la familia y la sociedad, según Ana Amado (Vieites 2002: 51), en la cual se expresa el problema que ha significado el peronismo para la lógica social. Si hubo alguna vez espíritu festivo en la literatura de mediados de siglo, Beatriz Guido iba en contramano: narra miedo, pesimismo y oscuridad sobre el fresco social. Su literatura contradecía cualquier confianza hacia la integración social y estaba señalando, en cambio, la ruptura e incomunicación entre clases fundado primeramente en el espacio privado y en las relaciones íntimas. El país que mostraba no progresaba, no se alzaba para caminar; se hundía en sus propios circuitos viciosos. En los escritores del 55 no hay tanta renovación formal como el proyecto de modernización política podía hacer creer; Beatriz Guido elige recuperar el gótico –y Torre Nilsson acentuarlo– para narrar el problema social. Ese espíritu se levantó como una estética contracultural a las razones de eficiencia y progreso con que los proyectos de la Libertadora o el frondismo apuntalaron el poder.

Después de la caída de Frondizi, la novela *El incendio y las vísperas* de 1964 salió al choque frente a la posibilidad del regreso de Perón, ofreciendo al gran público una narración que daba cuenta de lo peor de lo que habían sido sus gobiernos. La narración insiste en rasgos góticos: los agentes del Estado aparecen como lo extraño invasor que ocupa las mansiones ostentosas de la oligarquía local. Los miembros de esta clase, así como los de las clases obreras tienen nombre, acción y rostro: el proyecto republicano es reconocible; el socialista y el anarquista tienen sentido para la Argentina. No el peronismo, que no posee formas ni límites: es política y estéticamente monstruoso; coopta a la izquierda y a la derecha; atrapa a los trabajadores con propaganda, quitándoles su libertad; altera el orden republicano.⁷

La alegoría de la invasión –que se construye alrededor de la casa– es clara recién en esta obra. El peronismo, ya en forma de multitudes de obreros que ocupan las calles porteñas o en grises funcionarios sin rostro, está construido como lo *otro*, lo extraño, lo usurpador. “- Yo no quiero salir nunca más de este cuarto- expresa con miedo uno de los personajes. -Yo tampoco. Pero afuera está Perón. Y cualquier día entra también aquí” (1985: 70). Las metáforas no sustituyen el deseo de denunciar lo que en 1964 la escritora sospechaba que podía ser un tercer gobierno de Perón; panfleto y ficción se unen detrás de la búsqueda estética sin que el referente quede en la ambigüedad de la lectura. Lo siniestro no tiene imbricadas referencias: es Perón.

¿Son tan antiperonistas las obras anteriores como esta novela? ¿O la obra explícitamente opositora al líder sirve de grilla para interpretar las narraciones anteriores? Las imágenes y recursos góticos utilizados en *El incendio y las vísperas* ya habían sido explorados en los trabajos anteriores de Guido. Sin embargo la coyuntura política es otra. Por otro lado, el año en que se edita esta novela también se publica *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, en la que Sebrelí vuelca su interpretación de “Casa tomada” (Sebrelí 2003; Gamero 2007). La lectura que realizó el intelectual y que tanta influencia tuvo entre los que más adelante analizaron la literatura del período, prevaleció por sobre cualquier otra explicación de las obras posperonistas, entre ellas *El incendio y las vísperas*.⁸

⁷ Halperín Donghi en su *La larga agonía de la Argentina peronista* (2006) describe un proceso de distorsión formal de las instituciones republicanas con la aparición del peronismo que se puede asociar a esta idea estética de lo monstruoso y de lo invasor. La agonía (la lucha del enfermo y la proximidad de la muerte, el muerto que no muere) se puede interpretar como variación de una figura semejante.

⁸ Avellaneda avanza sobre un *corpus* de novelas antiperonistas, ver el trabajo citado más arriba.

En 1964 la escritura de Beatriz Guido es claramente *contra* Perón; las imágenes de ocupación coinciden con el enfoque de Sebrelli: el Estado-Perón encierra a las familias oligárquicas, les quita sus obras de arte, mansiones y clubes; el Estado-Perón resta las libertades, suprime a los disidentes, tortura y castra. No es difícil asociar la escena de *El incendio y las vísperas* en la que se describe una brutal violación y castración de un joven anarquista realizada por un secuaz peronista (y en el que se encarna el mismo Perón) con la tradición de la literatura liberal argentina, como la que se narra en *Amalia* y que, según la lectura de David Viñas (2005), engendra variaciones de la imagen de la intrusión. Esta inscripción de la narrativa de Guido en el ideario liberal, sin embargo, por un lado escamotea un trabajo previo de indagación en el entramado social posperonista y por otro imprime una cerrada lectura antiperonista (“gorila”) sobre el resto de sus narraciones.

Bibliografía

- Avellaneda, Andrés (2002). “Evita: cuerpo y cadáver de la literatura”. Navarro, M. (comp.), *Evita. Mitos y representaciones*, Buenos Aires, FCE.
- Borges, Jorge Luis (1955). “L’illusion comique”. *Sur* 237, Buenos Aires, noviembre-diciembre de 1955: 9-10.
- Contorno. Edición facsimilar* (2007). Buenos Aires, Biblioteca Nacional.
- Guido, Beatriz (1966) [1954]. *La casa del ángel*, Buenos Aires, Emecé.
- (1970). *Escándalos y soledades*, Buenos Aires, Losada.
- (1976). *Piedra Libre*, Buenos Aires, Galerna.
- (1977). *¿Quién le teme a mis temas?*, Buenos Aires, Fraterna.
- (1980) [1961]. *La mano en la trampa*, Buenos Aires, Losada.
- (1981) [1956]. *La caída*, Buenos Aires, CEAL, 1981.
- (1985) [1964]. *El incendio y las vísperas*, Buenos Aires, Losada.
- (2000) [1959]. *Fin de fiesta*, Buenos Aires, Agea.
- Halperín Donghi, Tulio (2006). *La larga agonía de la Argentina peronista*, Buenos Aires, Ariel.
- James, Daniel (Comp.) (2007). *Nueva historia argentina. Tomo IX: Violencia, proscripción y autoritarismo (1955- 1976)*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Jitrik, Noé (1959). *La nueva promoción*, Mendoza, Ediciones Biblioteca San Martín.
- Korn, G. (Comp.) (2007). *El peronismo clásico (1945-1955). Descamisados, gorilas y contreras*, Buenos Aires, Paradiso.
- Moreno, María (1977). “Beatriz Guido. Sensualidad de la palabra”, *Pluma y Pincel*, Buenos Aires, 9 de mayo de 1977.
- Negroni, María (1999). *Museo negro*, Buenos Aires, Norma.
- Perrot, Michelle (1989). “Formas de habitación”, Ariès, P. y Duby, G. (Dir.), *Historia de la vida privada. T. 8: Sociedad burguesa: aspectos concretos de la vida privada*, Madrid, Taurus.
- Portantiero, Juan Carlos (1961). *Realismo y realidad en la narrativa argentina*, Buenos Aires, Procyon.
- Sayer, Derek (1995). *Capitalismo y modernidad. Una lectura de Marx y Weber*, Buenos Aires, Losada.
- Sebrelli, Juan José (2003). *Buenos Aires, vida cotidiana y alienación*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Stam, Robert (2001). *Teorías del cine. Una introducción*, Barcelona, Paidós.

Vieites, Carmen (Comp.) (2002). *Leopoldo Torre Nilsson. Una estética de la decadencia*, Buenos Aires, Altamira.

Viñas, David (2007). *Literatura argentina y política. T. I: De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*, Buenos Aires, Santiago Arcos.

Williams, Raymond (2002). *La política del modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Buenos Aires, Manantial.

Yourcenar, Marguerite (2005). *Cuentos orientales*, Buenos Aires, Alfaguara.