

T E R C E R

film

HISTORIA
DE LA CRÍTICA
NACIONAL

CRÍTICOS
ANÓNIMOS

FILM Y NUEVO FILM

ANTOLOGÍA
DE LA CRÍTICA
URUGUAYA

VISIONES
EN EL SIGLO XXI

SETIEMBRE 1 OCTUBRE

2014



Uruguay Cultural. LEY DE FONDO
CONCURSABLE
PARA LA CULTURA

mec

MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CULTURA
Dirección Nacional de Cultura
URUGUAY

Proyecto Seleccionado por Fondo Concursable para la Cultura – MEC

HOY
EN EL
CINE
ORO

★ ODIO ★
ASTUCIA
★ VALOR ★
La contemplación de una sola escena
mantendrá su atención fija en el mas
extraordinario suceso del film

LA MAS
SENSACIONAL
Película
EN SERIES
Será para Vd. la revelación de un
mundo desconocido y tenebroso, que
va rodeando como un cerco la
actividad de la civilización actual.

◆ Desde más o menos esta época, un club de cine. ◆



CINE
UNIVERSITARIO

ESTRENOS NACIONALES ◆ CICLOS ◆ SHOWS EN VIVO ◆ BIBLIOTECA ◆ CANTINA

DIRECCIÓN: CANELONES 1280 - TELÉFONO: 2908 3904

1484b: Publicidad de la película "El Peligro Amarillo". Plaza Cagancha. Año 1918. (Foto:1484FMHB.CDF.IMO.UY - Autor: s.d./IMO).

TercerFilm

Consejo Editorial:

Juan Andrés Belo (Director)
Gabriel Sosa (Editor)
Germán Feans (Editor Web)
Santiago Olivera (Corrector)
Martín Atanasio (Asesor de diseño)
Omar de los Santos (Asesor)

Tesorero:

Enrique Gorfain

Compaginación:

Augusto Giusi

Programación Web:

Federico Barriola

Redactores Web:

Micaela Feijóo
Catalina Alonso
Sebastián Villar

Videos Web:

Macarena F. Puig
Agustín Fernández

Traducción:

Florencia Comas
Michael Wijma
Valentina Mongrell
Cecilia Fraga

Ilustración de tapa:

Siraco

Departamento de Publicaciones de
Cine Universitario del Uruguay.

Apoya

[cdf] CENTRO DE
FOTOGRAFÍA
DE MONTEVIDEO



SUMARIO

- 02** Editorial
- 04** *In Memoriam – Oribe Irigoyen*
- 05** *Las generaciones críticas* Manuel Martínez Carril
- 16** *Críticos anónimos* Georgina Torello
- 20** *De todos los críticos, el crítico* Jaime Costa
- 26** *In Memoriam – Jaime E. Costa*
- 27** *Sobre Film y Nuevo Film* Juan Andrés Belo
- 33** *Antología de la crítica uruguaya.* Textos de: Horacio Quiroga, René Arturo Despouey, Emir Rodríguez Monegal, Homero Alsina Thevenet, Hugo Alfaro, José Weiner, Oribe Irigoyen, José Carlos Álvarez, Luis Elbert, Guillermo Zapiola, Ronald Melzer, Pablo Ferré
- 57** *Visiones* Germán Feans, Juan Andrés Belo, Mariángel Solomita, Agustín Fernández
- 65** *En estado crítico* David Bordwell
- 72** *La pasión de Daniel Lucas* Gabriel Sosa
- 77** *Pervanche* Fabiola
- 80** *In Memoriam – Manuel Martínez Carril*

La crítica uruguaya en el S. XXI

Cuando surgió la revista *Film*, en el año 1952, las películas hechas en Uruguay eran una serie de esfuerzos aislados, que en ningún caso despertaron demasiado entusiasmo del público, y mucho menos de la crítica. Hacia fines de la década del '60, cuando se editaba la continuación de aquella revista, la *NuevoFilm*, una segunda generación de realizadores estaba decidida a encontrar las alternativas para el largometraje en nuestro país. Por diferentes razones, también fracasaron. Sus películas nunca se estrenaron o fueron censuradas inmediatamente después de hacerlo, otras nunca se terminaron. En cualquier caso, la mayoría de esos films se perdieron en valijas diplomáticas o allanamientos militares.

Pensar la crítica cinematográfica de cara a un siglo que ha revolucionado los



medios de comunicación, el acceso a la información y la tecnología, dando lugar a una producción continua de cine en Uruguay, obliga ciertas revisiones sobre el oficio. ¿Qué perdura de la crítica de cine y dónde? ¿Qué es importante que perdure? ¿Para qué y para quiénes?

Volvamos a los comienzos. En el Uruguay de los años '30, cuando Hugo Podes-tá y René Arturo Despouey formaron a un grupo de periodistas jóvenes para escribir

de los estrenos en la revista *Cine Radio Actualidad*, les inculcaron un principio fundamental: “El derecho a opinar implica la obligación de saber”. Aquellos jóvenes (Homero Alsina Thevenet, Hugo Rocha, Hugo Alfaro, entre otros) fundaron una tradición según la cual escribir sobre *Vinás de Ira* obligaba a leer la novela de Steinbeck en la que se basó el guión, a estar al tanto de la crisis económica en la que se enmarcaba el argumento y, por supuesto (o quizá sobre todo), a saber reconocer las implicancias de un determinado corte del montaje, un movimiento de cámara, un diálogo y su cadencia, un *atrezzo* del decorado o cierta nota en la banda de sonido. Puestos en interacción, estos elementos permiten desentrañar “temas” o “ideas” (evidentes o latentes) que las películas abordan (consciente o inconscientemente): ese era, según la tradición local, parte del trabajo crítico, emparentado con una responsabilidad periodística.

Para un país sin una cinematografía propia, esa labor apuntaba a formar y despertar discusiones en los espectadores, ampliando su criterio y dando a ver el potencial artístico del medio, pero también formando el ojo de potenciales realizadores. Los constantes esfuerzos de aquella generación por organizar y fomentar concursos de guiones y realización dan cuenta de este esfuerzo. Es decir, el trabajo del crítico comprende también la voluntad de influir de manera positiva en el cine (las películas que se hacen) y sus espectadores (cómo se las mira).

Estos ejes del oficio se extinguieron por al menos dos razones. Primero, en nuestro país, como en muchos otros, todos

los esfuerzos culturales fueron considerados sediciosos, se los censuró primero y se los calló a porrazo limpio después, dejando una marca de la cual la crítica de cine no ha logrado recuperarse. Y segundo, el desarrollo tecnológico y el surgimiento de internet hizo posible que el *derecho a opinar* públicamente sea casi inherente al humano, atrayendo un montón de ventajas, pero despreciando una acción que, según aquella tradición, implicaba una responsabilidad.

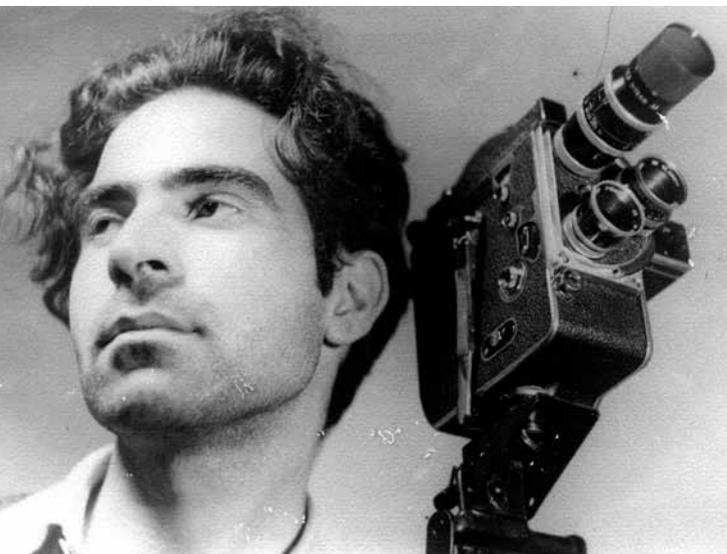
Hoy cuando las imágenes ejercen una influencia sin precedentes en la vida de las personas y su oferta es más amplia que nunca, cuando por primera vez, además de regularse e incentivarse en nuestro país la producción de imágenes audiovisuales, surgen los artistas y creadores que las hacen posibles, la crítica local se encuentra más dispersa que nunca, sin criterios comunes, sin intereses afines y sin espacios de discusión.

Quizá ya no sirva pensar “la crítica” como lo publicado en medios más o menos reconocidos, tradicionales e impresos, sino que vale más prestar atención al espectador criterioso que publica su opinión en blogs marginales y redes sociales, propiciando muchas veces discusiones valiosas u ofreciendo ensayos extensos, profundos y analíticos. En cualquier caso, para mirar hacia adelante, vale antes mirar hacia atrás y comprender mejor la rica tradición que la crítica nacional hereda y que sirve como referencia para entrar en las revueltas y confusas aguas del siglo XXI, sea para continuarla, si es que eso es deseable, o para romper definitivamente con ella, si es necesario. ♦

In memoriam

Oribe Irigoyen

1927 – 2014



Críticos, en Uruguay, ha habido muchos. Y tal vez la mayoría han sido críticos de cine (o han querido serlo). Algunos han sido críticos de izquierda. Otros, menos, han sido críticos combativos. Menos aun han sido bohemios. Y todavía menos han sido auténticos cinéfilos. Y uno solo, Oribe, ha sido todo eso hasta su último día.

De todos los lugares del mundo posibles, nació en uno de los menos cinematográficos (Miguez, Canelones). Debutó de niño como amante del cine en el América, de Fernández Crespo y 9

de junio, y desde ahí vio más de 20.000 películas, es probable que algunas repetidas. Quiso ser cineasta, primero en Italia y luego en Los Angeles, bajo un improbable auspicio de Ernst Lubitsch. Nunca fue a ninguno de los dos lados, pero filmó un corto en Montevideo en 1965, *El encuentro*. Escribió cientos, si no miles, de críticas, desde *El Popular* hasta *Crónicas Económicas*, y un libro (*Cine, crítica, espectador*, 1972). Exiliado vivió en España y la URSS, donde corrió improbables aventuras. Tuvo un gran amor, sobre el que, como corresponde a un caballero bohemio, mantuvo silencio hasta el final. Comunista impenitente, consideraba que la cima de la civilización humana se había alcanzado en la Unión Soviética bajo el liderazgo de Andropov. Lo único que le faltó para considerar que esa era fuera perfecta, fue que Moscú tuviera bares donde tomar un café y dejar llegar la madrugada.

Con el tiempo mantuvo sus principios, sus reglas y su conducta, aunque se atemperó aquella combatividad feroz de sus críticas de *El Popular*. Pero respecto al cine, nadie podría dudar que su amor se mantuvo intacto. Bastaba con verlo salir de la sala donde había visto *Con ánimo de amar* (*In the Mood for Love*, Wong Kar-Wai, 2000), extático, arrobado, feliz, haciendo como único comentario el gesto de llevarse los dedos a los labios y lanzar un beso al aire, como podría hacer Vittorio Gassman al ver una *bella ragazza*. ♦

G.S.



Lima, 1958: Hugo Rocha, H. Alsina Thevenet, Ildefonso Beceiro, Gaston Blanco Pongibove.

Las generaciones críticas

Manuel Martínez Carril

Un repaso por casi 90 años de crítica cinematográfica uruguaya, donde se exponen nombres, se explican tendencias, se enlazan tradiciones, se teme por el futuro y se argumenta que hubo un antes y un después de *Film*.

La cultura cinematográfica uruguaya surge y es reconocida a partir de los años cincuenta, identificada con la publicación entre marzo de 1952 y marzo de 1955 de veintidós números de *Film*,

revista casi mensual de Cine Universitario, dirigida por Homero Alsina Thevenet, donde también escribían Emir Rodríguez Monegal, Julio Luis Moreno, Gastón Blanco Pongibove, Walther Dassori Barthet y con menos frecuencia

Hugo Rocha, Jorge Angel Arteaga, Giselda Zani, Antonio Larreta, con representación institucional por Jaime Francisco Botet y diseño y diagramación del Arq. Walter Chappe Piriz. Fue el momento de la docencia crítica. Entre 1949 y 1955, en el país se publicaba *Número*, revista de crítica literaria editada por Emir Rodríguez Monegal, con colaboraciones de Idea Vilariño, Mario Benedetti, Manuel Claps, coexistiendo con *Asir* (1948-1959), dirigida por Domingo Luis Bordoli y Washington Lockhart en Mercedes, y entre 1952 y 1967 la revista musical *Clave*, de Tania Siver, donde escribían Washington y Horacio Beltrán.

Era la irrupción de la generación crítica o Generación del 45, vinculada al semanario *Marcha* y luego a las páginas de cultura de *El País*. En literatura, cine, teatro, música y plástica, los jóvenes críticos debieron convencer a sus lectores del por qué de sus preferencias: la mera opinión no alcanzaba. Al lector quizás desconfiado, le interesaba menos los gustos y disgustos de



Arturo R. Despouey

quien opinaba y prefería que explicara las razones de sus opiniones. Así, los críticos fueron realmente docentes y la formación de espectadores el resultado del diálogo mano a mano entre el crítico y quien lo leía. La primera persona debía omitirse porque la crítica dejó de

ser una confesión de gustos personales no siempre compatibles.

Antes de *Film* había veinte años de crítica cinematográfica, que en los años treinta empezó siendo cinéfila (el "amor al cine") y sobre la marcha descubrió el rigor, la ne-

cesidad del estilo periodístico, y la actitud alerta, docente y formativa. Después de *Film* hasta la primera década del siglo sobrevivió la lucidez de una crítica cada vez más diezmada primero por una dictadura militar, luego por la epidemia del posmodernismo, por sucesivos fallecimientos, y ahora aquejada de populismo y el todo vale de moda en tiempos recientes. Hubo un antes y un después de *Film*, sin duda.

EN URUGUAY

A principios de siglo XX, Montevideo tenía menos de un millón de habitantes. Una minoría culta se preciaba de hablar y escribir en francés, su segundo idioma y signo de distinción. Son los primeros círculos literarios (el Gay Savoir, la Torre de los Panoramas, el Tupí Namba), las sociedades de beneficencia con nombres franceses (Entre Nous y La Bonne Garde, por ejemplo, que produjeron varias películas mudas) y también dos jóvenes que habían nacido con las primeras exhibiciones

del Cinématographe Lumière: José María Podestá y el poeta Fernando Pereda, coleccionista de obras maestras del cine mudo europeo. En la década del diez eran compañeros en el Instituto Vasquez Acevedo donde fueron notorias sus discusiones públicas sobre cine, Nijinsky y otros temas refinados lejos de las peñas futboleras de estudiantes. Es la generación del 900, del modernismo, denominación genérica que valía para Rodó, Florencio Sánchez, Quiroga, Roberto de las Carreras, Delmira y unos cuantos más. Es el final del caudillismo, se ponen de moda el liberalismo y el positivismo, ingresan Batlle y Ordóñez y Domingo Arena, amigos de anarquistas que llegan al exilio uruguayo.

Podestá inició la crítica cinematográfica a fines de los veinte. Era un veinteañero erudito sobre todo en artes plásticas, y un aficionado al cine. Sus primeros escritos, en *La Pluma* (revista literaria) dan cuenta de sus preferencias cinematográficas. Lo que Podestá escribe en esa época está entre lo ad-

mirativo (el expresionismo alemán, algunas vanguardias francesas, el cine nórdico), donde adjetiva sus gustos y depone sus disgustos, y la afirmación de que en cine, como en plástica o literatura, hay autores cuya obra muestra una continuidad. Esa actitud sobre cómo ver las películas es muy novedosa para Montevideo y deja fuera a una apreciación torpe que el crítico reemplaza por una intención clara de percibir un desarrollo personal de una obra creativa. Aunque la lectura de algunas de las críticas de Podestá en esa época muestran que su autor no se preocupa demasiado por saber qué incide en una obra (por ejemplo, si procede de una pieza teatral o de un escritor, que debieran ser tenidos en cuenta). Es decir es una crítica cinéfila, de “amor por el cine” pero procura transmitir el entusiasmo del crítico. En ese sentido Podestá y a su modo Fernando Pereda, intentaban traspasar al lector sus propios gustos refinados, primer intento de formar a un público atento y sensible.



1952: Arturo R. Despouey, H. Alsina Thevenet, Luz Espinar del Río (esposa de Despouey), Hugo R. Alfaro, Mauricio R. Muller.

Una década después que Riccioto Canudo y Louis Delluc en París reconocieran la calidad artística del cine, en Montevideo antes que en otros lugares de América Latina, aparecen los primeros análisis críticos atendibles.

A diferencia de Europa donde las elaboraciones teóricas anteceden a la valoración crítica, en Montevideo la primera señal es de admiración por las calidades cinematográficas. Podestá escribe también en diarios (*El Uruguay* de

Bottana y sobre todo en *El Nacional* de Carlos Quijano) y ejerce una suerte de magisterio personal en conferencias y debates, en la fundación con Pereda y plásticos amigos del primer cine club, que sirvió para estrenar en 1936 *La ópera de dos centavos* de Pabst, hecha cinco años antes en Alemania sobre obra de Brecht.

Esos comienzos de Podestá fueron seguidos por René Arturo Despouey (diez años menor), y Emilio Dominoni Font, quienes en 1935 coinciden en un programa de *Cine Actualidad* en CX42 radio Tribuna Sonora, conducido por Dominoni y donde Despouey recita a Lorca. Ahí mismo hablan del proyecto común de hacer crítica escrita y deciden fundar una revista que se llamará igual que el programa de la radio, *Cine Actualidad* desde junio del '36, que durante tres años dirigen en conjunto Despouey y Dominoni, y desde el '39 Dominoni en solitario cuando Despouey emigra a un diario de Carlos Quijano, antes de salir a Londres contratado por la



1942: Hugo Rocha, Orson Welles, Hugo Alfaro, María Esther Gillio, embajador de México.

BBC. Poco después de su aparición la revista incorporaría información sobre radio, que por entonces se convierte en el mayor medio popular de comunicación, y que explica la larga vida de la revista, que pasó a llamarse *Cine Radio* y superó el millar

de semanas hasta los años cincuenta. En torno de esos adelantados se sumaron muy pronto otros críticos, avanzada de lo que sería la generación del 45: Giselda Zani, Eduardo Jiménez de Aréchaga, Wilfredo Jiménez, Homero Alsina Thevenet, Hugo

Rocha, Hugo Alfaro.

Cronistas de época podrían describir a Podestá como el profesor universitario sólido y respetable, conocedor de artes plásticas, cine y otros menesteres, y a Despouey como un dandy pinto-

resco, de polainas, provocador, con sabiduría múltiple sobre teatro, literatura y cine. Eran personalidades dominantes en la época capaces de transmitir su entusiasmo por un arte en proceso de descubrimiento.

LOS MEDIOS DE PRENSA

Las dos primeras décadas del siglo XX presagiaron un desarrollo de la prensa, que al principio, como diría Zum Felde, era la más aburrida del mundo, con diarios a una columna, escasas ilustraciones, escasa información internacional y crónicas sociales precarias que abarcaban los espectáculos. Las primeras exhibiciones de las películas de los Lumière obtuvieron descripciones muy precarias y los siguientes programas no fueron debidamente registrados por diarios con periodistas poco interesados y poco rigurosos. Las incertidumbres se mantienen hasta entrados los años diez y originan el equívoco de pensar que era uruguayo un *Tabaré*, aunque por lo que se sabe era una película mexicana

de 1917. Por esos años el cine es ya el espectáculo más concurrido en Montevideo. Desde 1912 un empresario austríaco radicado en Buenos Aires, Max Glucksmann cierra los primeros contratos para distribuir las películas de Metro y Paramount, sellos de Hollywood que desde entonces representa en el Río de la Plata. Su hermano Bernardo se instala en Montevideo y juntos impulsan la exhibición en salas de cine. La idea del gran negocio del cine le venía 1898, desde que en Buenos Aires asistieron a las primeras exhibiciones de cine junto a Eugenio Py y seguros del porvenir del cine se establecen como representantes de la firma Lepage, importando los primeros proyectores y cámaras filmadoras. En la década del diez el cine en Uruguay se vuelve el espectáculo dominante y algunos medios de prensa perciben que es necesario informar y eventualmente orientar a un público cada vez mayor.

Al mismo tiempo ocurren dos hechos en paralelo: por un lado en 1918 Ernest Hemingway

redacta el primer libro de estilo para el *Star* de Kansas City que recomienda el estilo periodístico directo, descriptivo de hechos, el empleo de verbos activos, y que cada crónica responda las preguntas lógicas de todo lector: qué pasó, cómo, dónde y cuándo. Y llega la tecnología con las primeras linotipos, la primera rotativa en rotograbado *offset* color (ambas innovaciones del diario *El Día*), y también una forma novedosa de hacer periodismo con el aporte de diarios de Natalio Bottana que había hecho escuela en Buenos Aires con *Crítica*, y de Carlos Quijano que funda *El Nacional* antes de iniciar la aventura de *Marcha*. En esos diarios advierten la necesidad de una crítica de cine seria y confiable. La iniciativa, luego de Quijano la toma Carlos Scheck padre, administrador de *El País*, diario nacionalista independiente que durante varios años será propulsor de la idea que la crítica de artes y espectáculos le daba respetabilidad al medio, como lo demostró durante muchos años hasta la década del 70. Los



1994: Manuel Martínez Carril, Oribe Irigoyen, Guillermo Zapiola, Jorge Jellinek, Jorge Solares, Pablo Ferré.

críticos de *Cine Actualidad* y algunos fuera de ese grupo (Antonio Larreta y Luis Carlos Benvenuto en *El País*, Percibale en *El Día*) se ocupan con mayor o menor acierto de escribir en serio sobre cine.

DE CINE ACTUALIDAD A MARCHA

Los comienzos en *Cine Actualidad* fueron más bien tentativos. En los primeros números escribían casi todo Despouey

y Dominoni, más algunas colaboraciones a veces sin firma. Para la época sorprendía la seguridad de las opiniones y análisis, y aunque hoy parezcan excedidos en palabras, con párrafos más largos de lo tolerable, con vueltas retóricas y pérdidas de tiempo para decir lo que podía decirse con la mitad de las palabras y sin tantas vueltas, se advierte la intención de transmitir al lector una manera de ver y estimar al cine. La función inicial de esa crítica uruguaya con-

sistía en distinguir calidades cinematográficas de productos prescindibles. A los tres o cuatro años se perciben características más personales. Lo que importaba a esos primeros críticos en esos primeros años era marcar la importancia de algunos films por lo que decían pero particularmente por cómo se expresaban. Ese predominio de los contenidos fue más claro en la crítica que desarrollarían Alsina y Alfaro en *Marcha*.

Pero la actitud crítica nace junto con el semanario. De hecho no existía una trayectoria crítica, y sería Periquito el Aguador (es decir, Juan Carlos Onetti, columnista permanente), quien en manos de Quijano provocaría la actitud crítica, ausente quizás en la tradición cultural uruguaya. La provocación de Onetti correspondía a la de Quijano, que percibía la carencia de sostenes para las ciencias sociales y la economía. Cuando Alsina y Alfaro incorporan su visión a la crítica de cine le añaden una reflexión sobre una realidad latinoamericana que el semanario lucía en sus reflexiones sobre escritores nacientes.

En la crítica de cine de *Marcha*, responsabilidad compartida por Alsina y Alfaro, que no firmaban lo que escribía cada uno, se mezcla una cuota de información precisa y un compromiso mayor con lo social, en especial con un cine norteamericano industrial pero ocasionalmente con rasgos sociales y críticos. Por ejemplo las producciones Warner de los cuarenta. A mediados

de la década, el golpe de estado de Gabriel Terra, coloca al semanario en una línea opositora clara. Por entonces ya existía una tradición de rigor y exigencia que podía verse como una línea intransigente quizás despectiva en la crítica literaria y cinematográfica. Esa exigencia sin embargo hacía más atendibles las reseñas que exaltaban a unas películas sobre otras. La exigencia era poco habitual en otros críticos, y los análisis de Alsina y Alfaro ciertamente llevaban al lector a pensar más seriamente en lo que estaba leyendo. Como lo que estos críticos escribían eran análisis didácticos sobre cómo un autor o una obra expresan cosas al espectador, ayudando a descubrir cómo y de qué manera una obra o un autor se comunicaban con su público, de hecho estaban alertando al espectador, enseñando a ver y estimar la creatividad. Cuando en 1952 Alsina deja *Marcha*, se muda a Cine Universitario y allí arma una redacción ejemplar y memorable, con la revista *Film*. Comienza el gran momento de la crí-

tica cinematográfica en Uruguay.

En los hechos el semanario había creado una predisposición crítica que algunos calificaron como patrimonio de los lúcidos y que no era más que la honestidad crítica, sin condescendencia. La propuesta de *Film* consistía en averiguar y demostrar a la gente cómo y por qué una película era capaz de comunicar al espectador algo más que un simple argumento contado por alguien para pasar el tiempo, sin sutileza ni sugerencias dirigidas a la inteligencia. Detrás se percibía los modelos críticos de *Sequence* y *Sight and Sound*, revistas más bien británicas y sobrias donde Ernest Lindgren (y Paul Rotha, Basil Wright, Penelope Houston, y otros) enseñaban a “ver cine”.

ENTRE CASA

En los primeros años de la década del cincuenta en Montevideo la crítica literaria se confunde con la creación de universos literarios. Lo que los hacedores proponen son en



Manuel Martínez Carril

principio mundos personales creativos. Onetti, empujado por Quijano, es un crítico revulsivo y después un creador hasta que se desembaraza de Periquito el Aguador. Y Mario Benedetti fue antes un crítico y después un narrador. Y otros lo mismo. Quizás sólo Rodríguez Monegal, Angel Rama, Heber Raviolo, fueron exclusivamente críticos. Pero el cine que se hacía era muy poco y con frecuencia muy malo

excepto lo que se llamó “cine amateur” en 16 milímetros, donde se identifican rasgos que sería los de la generación crítica del 45, películas de Maggi, Mántaras, Hintz, Amorim, Gascue. No es casual que una película autoral de Alain Labrousse se apoyó en un libreto de Benedetti, en *Miss Amnesia* (1970), y que ese film fuera uno de los más interesantes por la proyección que abría hacia un cine de ficción en

su momento. Es decir, el acto creativo estuvo frecuentemente vinculado al ejercicio crítico. La visión de la realidad fue, entonces, una percepción inicialmente crítica.

Desde que Alsina y Alfaro toman la crítica de *Marcha* pasan varias cosas. Las opiniones críticas se vuelven frecuentes en todos los diarios, en particular *El País*, (Larreta, Benvenuto), *El Día* (donde colabora Hugo

Rocha), José Carlos Alvarez en *La Mañana*, y opiniones poco respetables de Juana Ramírez de Traibel (*El Plata*) o María del Carmen Paz (*El Diario*), o bien curiosamente representativas de puntos de vista católicos, con Pedro Beretche Gutiérrez (*El Bien Público*) o del Partido Comunista en *El Popular* y antes en *Justicia* donde termina aposentándose Oribe Irigoyen.

Luego de su pasaje por *Film*, Alsina ingresa a *El País*, donde va incorporando a Gustavo Adolfo Ruegger, que se suma a Taco Larreta, luego Beatriz Podestá, Emir Rodríguez Monegal, Hermenegildo Sabat, Juan Rafael Grezzi, Horacio Arturo Ferrer, María Luisa Torrens. En *El País* termina escribiendo una suerte de seleccionado de la crítica, incluídas las reseñas de libros de Ruben Cotelo. Toda esa crítica está marcada por el sello de Homero Alsina, y por su estilo ("Diga Tal!", sea concreto, no divague, emplee la menor cantidad de palabras, evite adverbios, adjetivos y otros desperdicios) y termina am-

pliando su influencia a un público lector muy amplio. La crítica parece por primera vez ser exitosa formando espectadores. *El País* llega a una tirada de 60 mil ejemplares, la segunda a nivel nacional.

Y mientras eso ocurría, *Marcha* evoluciona en otro sentido y participa de una toma de posición que abandona el tercerismo tradicional de la publicación y se asocia con las ondas radicales que provienen de la Revolución Cubana, vigente desde 1959. Con la partida de Emir de *Marcha* hacia *El País*, el semanario parece sesgarse con una idea fija en la revolución inminente, idea que no siempre comparte Quijano. Una visión militante de la cultura cinematográfica que no es compartida por todos abre un abanico de opiniones divergentes que terminará con más discrepancias a medida que se complican las salidas políticas e ideológicas y el país se aproxima a la dictadura. La emigración de Alsina a Buenos Aires en 1965 al no sentirse respaldado en la independencia de su trabajo periodístico

como crítico, terminaría deteriorando un panorama de indefiniciones. Han aparecido críticos jóvenes, se multiplican las páginas de crítica cinematográfica (Mario Cesar Fernández, en *Acción*; se fundan nuevos diarios: *De Frente*, *Ya*, *Hechos*, con nuevos críticos) pero se deterioran los referentes. Era el germen de los posteriores inventos posmodernistas.

Durante la dictadura se afirman varios centros de resistencia crítica. A las revistas *Cuadernos de Cine Club* y *Nuevo Film*, editadas en años anteriores, durante una década y con algunas claudicaciones por el camino, se mantiene hasta llegar a los cincuenta números *Cinemateca Revista*, que puede verse como la puesta en práctica de un segundo proyecto de formación de espectadores. Eran tiempos de dictadura, para complicar las cosas. En torno de *Cinemateca Revista* y del proyecto de Cinemateca se reúnen integrantes de la generación del 60: Luis Elbert, Jorge Solares, Jaime Costa, Guillermo Zapiola, Alicia Migdal, Jorge Traver-

so, Henry Segura, Ronald Melzer, quien esto escribe. En esos años existe en países periféricos un cine creativo y autoral al que esos críticos apoyan y que la gente ve, a veces masivamente (*El exilio de Gardel, Mefisto, Coronel Redl, Escape en tren, Frida, El sacrificio, Fanny y Alexander, Tienda de los milagros*). Pero con los primeros años de democracia se pierde el rigor de esa generación, hasta terminar en el desánimo y el todo vale. Al mismo tiempo el cine creativo y autoral progresivamente también desaparece y se borran las propuestas creativas firmes.

FINAL POR AHORA.

Hace medio siglo, en *Film*, Alsina reflexionaba sobre la pelea por un cine de calidad, y concluía que “la cultura cinematográfica coloniza lentamente”. El futuro, en efecto, estaba por delante y alguien podía confiar en él. Hoy en día no queda mucho espacio para el optimismo. El cine que se ve habitualmente es un objeto industrial que no le im-

porta a nadie, con agitaciones, autos que vuelan por los aires, efectos especiales, ñoñeces sentimentales y otros signos de la nada. El cine como necesidad expresiva, capaz de transmitir al espectador sensible motivos de gratificación, ese cine que todavía existe, es cada vez más invisible. Porque en una parte del mundo, por ejemplo en Uruguay, la exhibición es controlada por la industria de Hollywood que no permite que se vea otra cosa que lo que hace Hollywood. En la década del cuarenta había críticos impertinentes a quienes nada les parecía satisfactorio. Ahora hay críticos educados, tolerantes y respetuosos pero casi no hay cine. Y en el Uruguay donde el cine nacional no existió por años, ahora parece de nuevo destinado a desaparecer como actividad artística y creativa.

Y bueno, no hay que afligirse. Ya vendrán tiempos peores.

Nota: varias de las fotos que ilustran esta nota fueron tomadas del libro *24 ilusiones por segundo* de Carlos María Domínguez. ♦

Críticos Anónimos

La crítica en el Uruguay de los años 20

Georgina Torello

La crítica cinematográfica uruguaya empieza en los 30, con Arturo Despouey y su *Cine Radio Actualidad*, precedida sólo por José María Podestá, especie de *rara avis*¹. Así se suele describir la situación, y funciona bien si pensamos en un tipo de crítica sistemática y articulada, producto de firmas legítima(da)s. Pero como todo gesto fundacional, esta fijación de orígenes se basa en la eliminación (¿silenciamiento?) de zonas intermedias, de protagonistas episódicos, de ejemplares únicos. Funciona menos, en síntesis, en lo que toca a la ocupación de un espacio discursivo concretamente cinematográfico, en su mayoría producto de periodistas “sin nombre”, tal como se gesta en la década del 10 y se establece en la del 20. Por cuestiones de espacio y prioridades hago dos cortes o tres. Sigo los 20 (cuando ese espacio es un poco menos gris) y de ellos toco brevemente: a) las revistas especializadas y sus líneas directrices; b) la prensa periódica y su exégesis de la producción cinematográfica uruguaya.



Semanal Film (23 octubre 1920)

HEMEROTECA VERNÁCULA

En perfecta sintonía con el resto de Latinoamérica, a finales del 10 salen al mercado las primeras dos revistas especializadas: *Cinema* (1917), y *Semanario Film* (1918)². Es fácil pensarlas como respuesta nacional a la circulación en nuestro país -y los demás del continente- de la revista norteamericana en español, *Cine-Mundial* (1916-1946), derivada de *The Moving Picture World*. Les siguen *Semanal Film. Revista ilustrada de cinematografía y aventuras policiales* (1920-1922), *Cinema y teatros. Semanario teatral y cinematográfico* (1920-1921)³, *Cine Revista* (1922-1923), *Cinema. Semanario cinematográfico* (1923-1929?), *Vida teatral y cinematográfica* (1926), *Uruguay cinema* (1927-28?) y *Noticiero cinematográfico* (1928-?). En grados diferentes, en las publicaciones convive un doble programa y, por lo tanto, un doble destinatario. Por un lado son plataforma para el debate de los problemas atinentes al gremio cinematográfico, sea de directivas estatales o privadas (esto se exagera, por ejemplo, en *Cine Revista*, funcional únicamente a la empresa de Max Glücksmann). Por el otro son “escuelas” de formación de los nuevos consumidores-cinéfilos. El modelo gráfico y los contenidos son los de las revistas internacionales. No falta, por lo tanto, la tapa con la estrella del momento, la publicación por entregas de las tramas de las películas de mayor producción, la entrevista a actores y directores, la nota sobre temáticas generales donde el cine es centro (en la educación, la ciencia, la

moral) y el correo de lectores. Escritas, en su mayoría, por colaboradores anónimos, las revistas se hacen -entre tanta publicidad europea y norteamericana- un espacio para la difusión del campo nacional, en especial a través de notas a productores y distribuidores del entorno, y discusiones sobre el impacto del cine en nuestra sociedad y cultura (*Cinema y teatros*, vehículo de una tensión que por años monopolizó el debate teórico, propone desde sus primeros números la encuesta “¿Qué prefiriere usted, el Teatro o el Cine?”).

Un rasgo que unifica las publicaciones -y que se explica, en parte, por su fragilidad en el medio- es el carácter, indefectiblemente, descriptivo y complaciente de sus reseñas, centradas en las producciones extranjeras, muchas veces, incluso, meras traducciones de los comunicados de prensa. En efecto, sobre el fin de la década *Uruguay cinema* -aunque no se escape a esta tendencia- se ocupa periódicamente del problema de la crítica, dedicando varios artículos al “periodismo mercantilizado”: “La prensa local, salvo excepciones, no conserva independencia crítica. Y es un error, tal vez creado por algunos del gremio que supeditaron la importancia del film a una remuneración más o menos considerable, en propio perjuicio”, dice Demetrio S. del Cerro, presidente de la Sociedad Gremial de los Cinematografistas, en el número del 15 de marzo de 1928.

CHARRUISMO AMBIENTE

Sin directivas a las que echar mano, ni mayores intereses a respetar (la con-

tratación de avisos, por ejemplo, por parte de los mayores distribuidores como Glücksmann o Natalini y, más tarde, las empresas norteamericanas instaladas en el país), las películas uruguayas son el terreno más fértil para el ensayo exegético. A partir de las reseñas de *Pervanche* (León Ibáñez Saavedra, 1920), *Almas de la costa* (Juan A. Borges, 1924), *Una niña parisiense en Montevideo* (Georges M. De Neuville, 1924) y *Del pingo al volante* (Robert Kouri, 1929) es posible trazar una primera aproximación a las pruebas de “crítica” tal como aparecen en los diarios capitalinos.

En sintonía perfecta con las corrientes más difundidas del pensamiento teórico europeo, los periodistas parten de la idea de cine como arte y definen, entre sus objetivos más concretos, el pedagógico y propagandístico (del país en el exterior), aunque también leen el cine nacional como promotor posible de cambios sociales. Proyectadas sobre esas ideas de base, las películas son puestas a prueba. De estructura casi invariable, las notas -negativas o positivas- tratan la calidad del guión (en *Pervanche*, según un crítico, falló la elección de un argumento “sin valor dramático, ni social, ni literario, ni histórico”, *El país* 12.06.1920), las actuaciones (relativizadas, para el caso de *Pervanche* y *Del pingo al volante* por tratarse de “cine benéfico”), los intertítulos (única relación con el logotipo, cuestión esencial en el periodo mudo), la fotografía (nitidez, precisión, luminosidad o sus contrarios), la calidad del montaje y de la proyección. A propósito de esta última, el crítico de *El diario*

escribe un segundo artículo sobre *Almas de la Costa*, basándose en una ulterior proyección más rápida y precisa, pues en la noche del estreno hubo un “pasaje lento” que perjudicó el “efecto artístico”. Se detiene, además, en mencionar “algunos cortes en [...] el principio así como la introducción de bellos ‘primeros términos’” (*El diario* 26.09.1924). La referencia interesa por el ajuste de la crítica a la nueva condición de exhibición, pero también porque es testimonio de un arreglo, sobre la marcha, de la misma película por parte de su director/montajista, vale decir, de la condición dinámica, inestable y perfeccionable de los films en el período silente. Otro periodista también vuelve sobre sus pasos para el caso de *Una niña parisiense en Montevideo*. *Noblesse oblige*: tras un estreno desastroso (el montaje bonaerense omitió varios metros de película y la pantalla “anticuada” del Teatro Solís la oscureció), la presentación en la sala *high tech* del Cine Ariel hizo que se le diera otra chance a la cinta y se rectificara el juicio (*Imparcial* 17.11.1924). La salvación del film -o por lo menos del esfuerzo empleado- resulta vital. Cada estreno de la década es señalado desde los medios como el comienzo definitivo de una industria cinematográfica nacional, como simbólica batalla ganada en la guerra de una cartelera invariablemente extranjera. En ese espacio hostil, las películas nacionales combaten con el “charruismo ambiente” que acepta lo extranjero sin dudarlo (sobre *Pervanche*, *La noche* 15.06.1920), se apartan de “esos caminos tan vulgares, seguidos hasta ahora por los cinemato-



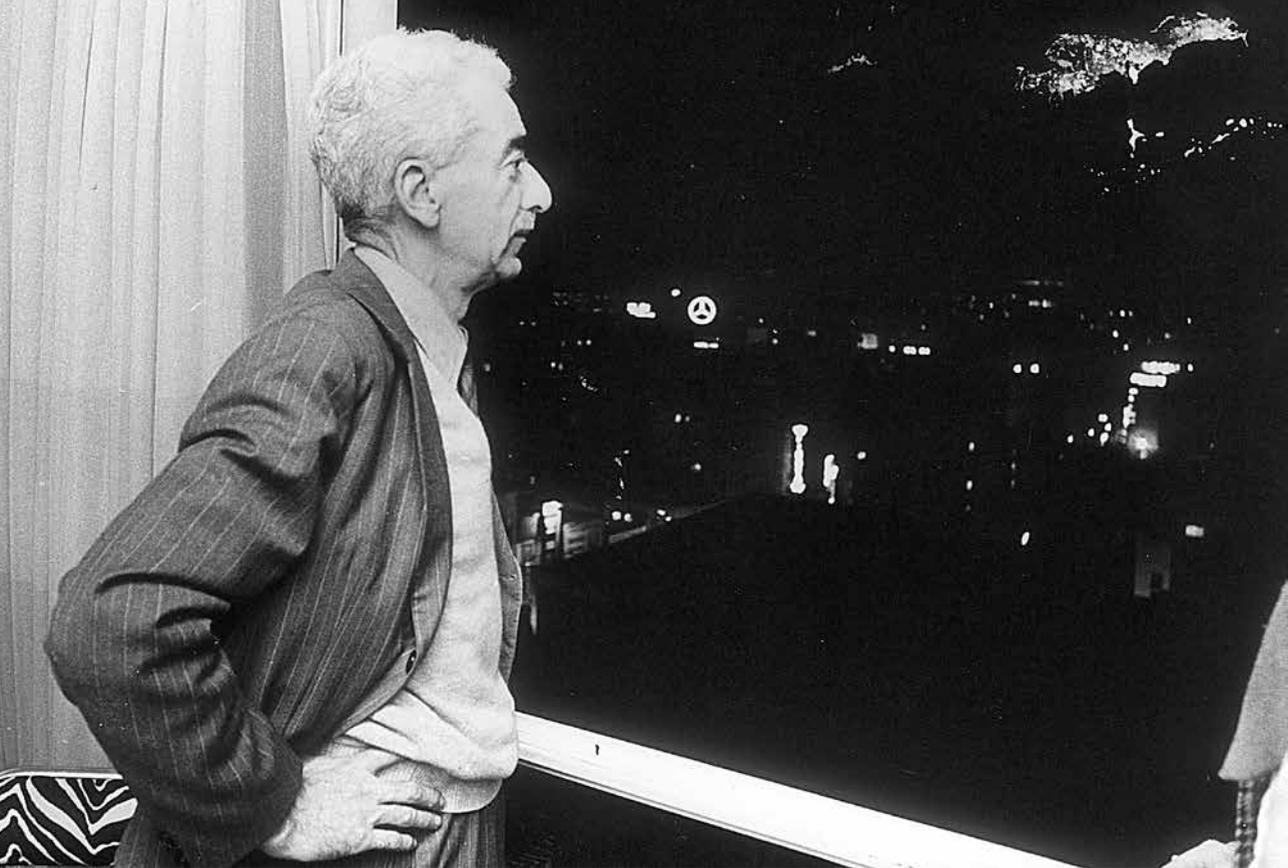
SEMANARIO CINEMATOGRAFICO. — APARECE LOS LUNES

grafistas argentinos y por la gran mayoría de cintas importadas” (sobre *Almas*, *Tribuna popular* 28.09.1924), quieren ser inectivas contra “la ignorancia de los pueblos europeos en lo que se refiere a los países sudamericanos” (sobre *Una niña*, *La razón* 22.11.1924).

Los improvisados y anónimos críticos de los 20 habían comenzado, a partir de su práctica, a configurar un espacio de fomento de la producción y resistencia, en especial, a la “pacífica invasión” norteamericana. Si todavía no habían entrado al ruedo quienes dieran su nombre, no faltaron en aquel tiempo ejemplos de una volitiva actitud crítica. Y ya circulaba la molestia por la ausencia de un encuentro entre cine y reflexión sería que, más tarde, sería enfrentada directamente. Es “absurda y lamentable, la actitud desdeñosa de muchos intelectuales. Tanto más, cuanto que a ellos correspondería la mejor parte en una obra que tanta falta hace: la crítica del film, el ensayo, la divulgación,” escribía con nombre y apellido un enojado Podestá, en la *Cruz del Sur* de enero de 1929.

REFERENCIAS

- 1 Sobre este punto coinciden, por ejemplo, Manuel Martínez Carril (en “Chau a los supercríticos”, *Cuadernos de Cine Club* 13, diciembre de 1966) y Alberto Paganini (en “Los críticos del 45”, *Capítulo Oriental* 35, 1969).
- 2 De las revistas mencionadas a continuación forman parte del acervo de la Biblioteca Nacional las siguientes: *Cinema y teatros* (1920-1921), *Semanal Film* (1920-1922), *Cine Revista* (1922-1923), *Vida Teatral y cinematográfica* (1926) y *Uruguay Cinema* (1927-1928). *Cinema. Semanario Cinematográfico* (1923-?) me fue posible datarlo a partir de algunos números de una colección privada. Los datos que figuran sobre el resto fueron tomados del volumen de Jacinto Duarte, *Dos siglos de Publicidad en la historia del Uruguay*, Montevideo, 1952.
- 3 Cabe destacar que esta revista incluía un ilustre plantel de colaboradores, entre otros, a Edmundo Bianchi, Alfredo Varzi, Emilio Frugoni, Ulises Favero, José Pedro Bellán, Cyro Scoseria y José P. Blixen Ramirez. ♦



De todos los críticos, el crítico

Jaime E. Costa

Homero Alsina Thevenet (1922-2005) fue un referente ineludible de la crítica cinematográfica durante más de 60 años y un representante calificado de la famosa generación del 45 que marcó a la cultura uruguaya de la segunda mitad del siglo XX. A los 14 años había ganado un concurso de erudición cinematográfica organizado por el cine Metro en ocasión del estreno de *Motín a bordo*. Ello le valió entrar a colaborar en

un programa de CX 28 Imparcial que dirigía Jaime Prades, porque había visto mucho cine y podía manejar nombres y títulos con una propiedad envidiable.

En 1937, el niño de pantalón corto y memoria prodigiosa no tardó en formar parte del elenco de la revista *Cine Radio Actualidad* a las órdenes de su maestro René Arturo Despouey y allí aprendió periodismo, aplicando una serie de reglas que perfeccionó con el tiempo y que

nunca abandonaría. Entre ellas, vigilar la exactitud de la información, la cita correcta y oportuna de nombres, fechas y datos de referencia, utilizar las palabras estrictamente necesarias para expresar sin rodeos una idea clara y fundamentada, evitar los adjetivos superfluos y la tentación de buscar el lucimiento personal por encima de las necesidades del lector.

Con el correr de los años, ese estilo fluido, ameno y muy informativo se transformó en un magisterio, no ejercido a través de cursos ni de conferencias sino de las notas sobre cine que compartía en *Marcha* con Hugo R. Alfaro (1946-1952), en los veintidós recordados números de la revista *Film* (1952-1955) que publicaba Cine Universitario, y en la célebre página de espectáculos del diario *El País*, a cuyo frente estuvo desde 1956 a 1965, y donde también colaboraban Emir Rodríguez Monegal, Antonio Larreta, Gustavo Adolfo Ruegger y más tarde Jorge Abbondanza. Con ellos, Alsina era un editor tan perfeccionista como

implacable, corrigiendo y tachando notas hasta lograr una unidad de estilo que distinguió a esa página como un ejemplo de coherencia periodística por su rigor informativo y crítico, de lectura obligada en su época. Ese mismo nivel de exigencia lo mantuvo luego para el suplemento cultural de *El País*, que dirigió desde 1989 hasta pocos días antes de su muerte.

Porque Alsina no era un prestigioso nombre del pasado, sino que mantuvo hasta el final una enorme lucidez y una capacidad de trabajo a toda prueba, con la misma precisión, agudeza e ironía que siempre evidenció en su profesión y se identificaban con las iniciales HAT. Esa lucidez lo llevó a escribir una reseña muy elogiosa sobre la película *Juventud, divino tesoro* de Ingmar Bergman (en el N° 5 de *Film*, julio de 1952), que se había exhibido en el II Festival de Punta del Este en enero de ese año. Como Bergman no era conocido en ese momento fuera de Suecia, nació el mito de que había sido “descubierto” internacionalmente en Uruguay, lo que es

rigurosamente cierto. En 1964, Alsina y Rodríguez Monegal escribieron el libro *Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematográfico*, análisis exhaustivo de la obra del director sueco. Al año siguiente, Alsina se radicó en Buenos Aires tras aceptar importantes ofertas de trabajo, pero a mediados de los 70 la tormentosa situación política lo obligó a irse para España, de donde regresó recién en la década siguiente.

Ha publicado en Buenos Aires, Barcelona y Montevideo numerosos libros sobre algunos de sus temas favoritos (como los Oscar de Hollywood y las listas negras de los años de McCarthy), otros que recopilaban sus notas de prensa y alguno que no era de cine pero reflejaba su espíritu filatélico para la información de todo tipo (*Enciclopedia de datos inútiles*) manejando la fina ironía que se deja ver desde el título. Tenía una voluntad indoblegable para sortear dificultades, y lo probó cuando ya octogenario sufrió una fractura de cadera y salió caminando al poco tiempo como si nada hubiera pasado. Con

su manera de hablar rápida y cortante solía decir solamente lo imprescindible, cosa que no ocurría cuando se tocaba algún tema sensible para él.

Así fustigaba permanentemente la “teoría del autor”, alegando con razones que el director de una película era dudosamente el dueño absoluto de su obra, porque el cine es un trabajo de equipo donde siempre hay más de un responsable. Discutible o no, lo cierto es que pocos estaban tan capacitados como él para defender sus ideas con absoluto dominio del material en cuestión. Su rigor para el dato exacto, su disciplina para estudiar un tema a fondo y extraer sus propias conclusiones, su erudición para ubicar inmediatamente un film y enmarcarlo en su época y en su entorno histórico, son todas características que lo hacían un hombre respetado y prestigioso, pero no hay que creer que hacía de la erudición una verdad absoluta. Lo aprendió cuando vio entrar un día de 1937 a Despouey con un enorme libro sobre Rembrandt que necesitaba leer antes

de ver la película biográfica con Charles Laughton que se estrenaba por entonces. Eso le quedó grabado y lo repitió siempre ante quien quisiera escucharlo: no basta con recitar la ficha completa de cada película y opinar luego si es buena o es mala, porque detrás de ella hay muchos detalles (históricos, políticos, literarios, hasta económicos o circunstanciales) que inciden en el resultado y que es bueno conocer. En suma, hay que informarse, que es todo lo que un buen crítico (y un buen periodista) debería emprender siempre con mucha dedicación y suficiente humildad. Por lo menos en su caso, eso le rindió seis décadas de gran prestigio personal y una merecida repercusión internacional.

EL HOMBRE DETRÁS DE LA MÁSCARA.

Alsina tenía un físico menudo, un bigotito a lo Chaplin, una mirada penetrante y a menudo desafiante, una voz metálica que pronunciaba frases con una rapidez desarmante, fumaba todo el

tiempo y tomaba mucho café. No era un tipo simpático y no era nada fácil abordarlo, salvo cuando se tratara de una señorita de buen porte, ojos soñadores y piernas perfectas. Eso solía ablandarlo inmediatamente. Del lado opuesto, para acercarse a él había que ganarse su respeto y eso sólo se lograba cuando uno podía probar que tenía conocimientos sólidos sobre cualquier materia (no necesariamente de cine, pero si eran de cine mucho mejor) y que era intelectualmente capacitado para discutir, exponer teorías, defenderlas y no achicarse. Entonces aquel hombre en apariencia tosco, que utilizaba el cinismo como arma de defensa y era de pocas palabras, esbozaba una sonrisa auténtica y revelaba una calidez que era difícil de adivinar tras aquella máscara poco afable y hasta agresiva. Pero ese era el personaje HAT, no era el auténtico Homero Alsina Thevenet.

Había otro Alsina, el hombre generoso y solidario, leal con sus amigos e implacable con sus ocasionales rivales, que eran

nada menos que el resto de la humanidad. Amaba el jazz clásico, a Bix Beiderbecke, Duke Ellington, Sidney Bechet y Jelly Roll Morton. En su juventud concurría a la casa de Juan Rafael Grezzi con otros fanáticos a escuchar sus discos favoritos. En sus últimos años, todos los viernes se reunía con una pareja amiga y junto a su esposa Eva formaba una mesa de cuatro para jugar a la canasta, algo que le

entretenía verdaderamente. Cuando estaba frente a alguien que podía tener conocimientos de cine avanzados pero era mucho más joven que él, lo probaba con alguna pregunta a quemarropa. Si el otro vacilaba o pensaba demasiado, meneaba la cabeza y esbozaba una sonrisa irónica como diciendo “no sabés nada”. Pero si por el contrario la respuesta era rápida y exacta, se limitaba a decir “¡correcto!” y que-

daba profundamente satisfecho. Ese tipo ya podía ser su amigo.

Le gustaba contar chistes y uno de sus favoritos era, naturalmente, jugado a gente famosa, un toque de erudición y reacciones que le causaban mucha gracia. Decía que cuando George Bernard Shaw estrenó *Santa Juana* (1923) le envió una invitación a Winston Churchill, que ya era un político conocido. Este

1943, HAT, Mauricio Muller, Orson Welles.



se disculpó por no poder concurrir en esa fecha debido a sus múltiples obligaciones pero le dijo que si la próxima semana la obra todavía estaba en cartel, iría con mucho gusto. Bernard Shaw asimiló el golpe y le envió una esquela: “No se preocupe Mr. Churchill, seguro que la obra todavía va a estar en cartel la próxima semana. Acá le envío dos entradas para que invite a un amigo... si es que todavía le queda alguno”. Ese era el humor que realmente le hacía gracia.

EL CRÍTICO FILOSO Y MUY INFORMADO.

Leer una nota de Al-sina era enfrentarse a una lección de periodismo. Las ideas estaban expresadas en forma clara y precisa, sin rodeos ni intelectualismos engorrosos. Sabía usar la ironía pero cuando se ponía serio solía ser muy convincente. Aun discrepando con lo que él decía se podía respetar su punto de vista, porque estaba siempre fundamentado y basado en el conocimiento profundo de lo que decía, nunca en la improvisación o en la frivolidad. Por eso

se negaba rotundamente a emplear la primera persona porque el cronista no era el protagonista de la nota. Nunca se refería a sí mismo como “crítico”, sino que prefería decir “cronista”. Si tenía que poner algo personal jamás decía “yo pienso que...”, sino “este cronista opina que...”. Tenía sus directores favoritos (John Ford, William Wyler, George Stevens, David Lean) y cierto cariño por algunos del pasado que seguramente contribuyeron a su formación (como Frank Borzage, por ejemplo), además de aquellos que, como Ingmar Bergman, pertenecían al rango superior de “creadores”.

También tenía sus odios. No le gustaba Charles Chaplin como pensador, desestimaba a Roberto Rossellini después de *Roma città aperta*, desconfiaba de la Nouvelle Vague y por cierto que detestaba la “politique des auteurs” pregonada por *Cahiers du Cinéma* y la crítica francesa. Pero no era en absoluto un conservador aferrado a los viejos valores y reacio a reconocer nuevos talentos. Para él, el Steven Spielberg de

El imperio del sol (1987) era un digno discípulo de Wyler, Stevens y Lean. Y estaba muy actualizado en cuanto al cine de los 80 y 90, a pesar de que ya había dejado de ejercer la crítica en forma regular desde su ingreso en *El País Cultural* en 1989. Tenía una memoria privilegiada, pero cuando debía encarar una nota sobre “Historias de películas” prefería no confiar en el recuerdo y reveía *Lo mejor de nuestra vida* (1946) o *El tercer hombre* (1949) en video pacientemente. Ese disfrute era la esencia de su amor por el cine, aquel amor que comenzó cuando era un niño, se quebró un brazo y su padre le consiguió un carné para el cine del barrio. Y, como les ocurrió a tantos otros, ese fue el principio de todo. Nada mágico, nada revelador. Simplemente sentarse en una butaca, esperar que se apagaran las luces, mirar atentamente una película y luego pensar mucho en ella. Cuando se han visto unas cuantas, ahí ya hay algo para decir, aunque pocos podrán decirlo con la propiedad con que Al-sina supo hacerlo hasta el último día de su vida. ♦

KANE
CITIZEN

BAR ANDORRA
de copas y tapas

Canelones y Yaguarón - Tel: 29005461 - www.barandorra.com.uy -  Bar Andorra

In memoriam

Jaime E. Costa

1942 - 2014

“Seguía yendo al cine con indeclinable constancia, aunque confieso que cometí alguna tontería debido a la educación católica que recibía en el colegio de Maturana. Allí se nos exigía el estricto cumplimiento de las calificaciones morales de las películas, y como niño obediente debía limitarme a lo que la Oficina Católica del Cine determinaba como ‘aptas para todo público’ (1 A) y ‘aptas para mayores de 11 años’ (1 B). Claro que *Sinfonía de París* era 2 A (apta para mayores de 15 años) y *Cantando en la lluvia* estaba insólitamente calificada como 2 B (para mayores de 21 años), lo que presumí entonces que se debía a las sensuales piernas de Cyd Charisse, una invitación al pecado sin duda alguna. No podía ver de ninguna manera *Tarzán y su compañera* porque tenía un 3 (recomiéndase encarecidamente no ver) a causa de que Maureen O’Sullivan (o más bien su doble) mostraba los pechos cuando nadaba con Johnny Weissmuller, actitud libertina y pecaminosa que merecía la censura total. O sea que mi obediencia era relativa, pero quedaba solucionada con la confesión se-



manal ante el cura, que me mandaba rezar varios Padrenuestros y otras tantas Avemarias para ahuyentar los malos pensamientos.

Menudo problema se me presentó cuando el cine Doli (Constituyente casi Tacuarembó) exhibió en doble programa continuado *Cantando en la lluvia* y *Mogambo*, esta última calificada como 2 C (para mayores de sólido criterio) por un famoso adulterio de Grace Kelly con Clark Gable. Ver una 2 B entraba dentro de mi autoindulgencia, pero lo otro era mucho más osado. Y no iba a ver *Cantando en la lluvia* una vez sola, cuando estaba ahí al alcance en una próxima vuelta. Entonces pasé casi toda la proyección de *Mogambo* con la cabeza gacha, tratando de no mirar la pantalla y así evitar la situación pecaminosa. Al final no vi lo que podía ver y terminé viendo lo que no debía, con la frustración de perderme lo mejor de la película, que era nada menos que de John Ford. Desde ese momento y para siempre, no hice más caso de la Oficina Católica del Cine y me ajusté a mi propio criterio. Al fin de cuentas, tenía ya 13 años y me había puesto los pantalones largos. Nadie me iba a decir a mí lo que tenía que hacer ni las películas que no tenía que ver.”

“De *El cine tal cual era*, editorial Fin de Siglo, 2008”.

Jaime Costa falleció el domingo 6 de julio de 2014. La semblanza de su maestro y amigo HAT incluida en este número de *TercerFilm* es uno de los últimos, sino el último, de los textos que escribió. ♦

Sobre *Film* y *NuevoFilm*

J.A.B.

En el año 1954 se registra el record histórico de entradas al cine vendidas en nuestro país; nueve entradas por cada habitante. El dato sirve como indicador de un contexto particular de bonanza económica (¿aquellas “vacas gordas” de la post-guerra?) y un entusiasmo que desde hacía algunas décadas había hecho del cine, además de un buen negocio, el espectáculo predilecto de los uruguayos.

Hugo Rocha rememora que en la primera mitad del Siglo XX “la gente en Uruguay se comportaba y se vestía como los personajes de las películas”. Sólo hay que mirar a Arturo Despouey.

No era un entusiasmo frívolo. Desde los años 30 existía una tradición de crítica cinematográfica fundada en la revista *Cine Radio Actualidad*. En los 40, bajo la bandera del cine como arte o con



El staff de *Film* durante una visita del crítico francés André Bazin. Detrás: Jorge Angel Arteaga, (persona oculta), Gastón Blanco Pongibove, Emir Rodríguez Monegal, Walther Dassori Barathet. Al frente: Manfredo Cikato, Jaime Francisco Botet, Bazin, Homero Alsina Thevenet, Giselda Zani, Hugo Rocha.

el afán de filmar películas, se fundan Cine Club del Uruguay, Cine Arte del Sodre y Cine Universitario, instalando en Montevideo la tradición del cineclubismo que no demoraría en propagarse por todo el país, siguiendo un modelo europeo. Entrados los años 50, los archivos de los cineclubes montevideanos rebosaban de latas de películas, al punto que se comienza a discutir la posibilidad de unirlos y fundar la hoy emblemática Cinemateca Uruguaya, en 1952. El origen de la revista *Film* encuentra sus raíces en ese contexto.

El Universitario había iniciado sus actividades como cineclub en 1950, a un peso la cuota mensual. La existencia de otros dos cineclubes en Montevideo establecía un ambiente de competitividad, que exigía a los directivos realizar propuestas atractivas. Así comienza la colaboración con Cine Universitario de Homero Alsina Thevenet, quien por ese entonces era redactor en *Marcha*, amigo de los cineclubes y respetado entre los distribuidores, por lo que podía facilitar copias de

películas nuevas para su exhibición en carácter de pre-estreno.

El Festival de Cine de Punta del Este tuvo una participación lateral pero decisiva en el surgimiento de la *Film*. Cuando HAT y Hugo Alfaro se dispusieron a cubrir para *Marcha* la segunda edición del festival (donde, según la leyenda, “descubrieron” a Ingmar Bergman), se encontraron con la oposición definitiva del director, Carlos Quijano, para quien el evento “no era más que la astucia de un empresario [Mauricio Litman] para favorecer sus negocios inmobiliarios y un despilfarro de dineros del Estado”. HAT no aceptó la negativa por las buenas y fue “expulsado”, entabló un juicio contra el semanario por el que ganó la plata suficiente para una cena con amigos y el Universitario (que ya publicaba su programación en mimeógrafo, editaba sendos cuadernos sobre realizadores y contaba con 900 socios) encontró la oportunidad para ofrecerle dirigir una revista con total libertad.

Más que el festival, lo

que le importaba a HAT eran las películas. Así es que en el N°1 de *Film* se publica una extensa cobertura de las obras exhibidas en aquella segunda edición del festival, antecedido por un punteo de intensiones como revista, en un editorial conciso y sin paliativos, con el que cerraba el gesto después del encontronazo con Quijano y *Marcha*:

“*Film* aspira a cumplir varias finalidades: No ser una revista efímera. / Informar sobre la actividad cinematográfica en el mundo, sobre las exhibiciones en el Uruguay, sobre la actividad de los clubes cinematográficos nacionales y extranjeros. / Difundir artículos sobre teoría y crítica del cine, escritos o traducidos especialmente para la revista. / Estar al alcance de todo lector, y no solamente del entendido. / Opinar con independencia de intereses comerciales, de relaciones personales y vanidades nativas. / Tratar con respeto los prejuicios estéticos ajenos, y sin amor los propios. / Publicar cartas interesantes aunque sean adversas; mirar con desagrado las



Durante una visita del animador rumano Ion Popescu (sentado), mediados de los 60. Persona no identificada, Luis Repetto, Julio Cabrera, Luis Elbert, Guillermo Sena, Hugo Souza, Álvaro Sanjurjo

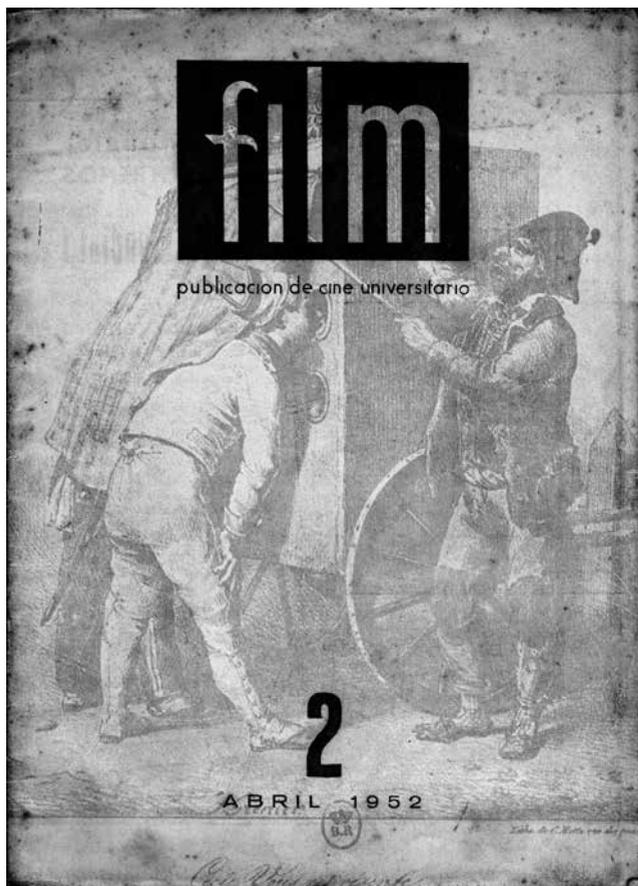
cartas anónimas aunque sean elogiosas; no discutir sobre opiniones fuera del estricto interés público. / No comprometerse en ulteriores declaraciones de principios (sobre cine, estética o periodismo) más allá de la presumible curiosidad del lector”.

Recorrer los 22 números publicados es encontrarse con un rigor periodístico a rajatabla, aplicado al cine mediante ejemplos argumentados

e información dosificada, que sólo se separaba de su objeto de análisis para retomarlo desde la tangente y donde la primera persona estaba prohibida. El periodista-crítico brindaba un servicio, era un intermediario que organizaba y ofrecía de forma atractiva información, análisis y criterios a un lector-espectador. Entre sus colaboradores se encuentran Hugo Rocha, Giselda Zani, Emir Rodríguez Monegal, Gus-

tavo Blanco, entre otros destacados nombres de la crítica nacional.

Como apuntan Jaime E. Costa y Carlos Scavino, “el nombramiento de Alsina Thevenet como jefe de la página de espectáculos del diario *El País* coincidió con la desaparición de *Film*”, que sería retomada más de una década después por Luis Elbert y Álvaro Sanjurjo Toucón, integrantes de una nueva generación ci-



neclubista del Universitario, empapada ahora por el fervor de los 60.

● **NUEVOFILM – THE ROARING 60'S**

Entre 1963 y 1964 la afluencia de socios de Cine Universitario ascendió de 1.262 a 1.894. Eran años de apogeo cinéfilo, en los que estaba prohibido el ingreso a sala después

de comenzada la función, se organizaban charlas y conferencias, se editaban cuadernos (como el “Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematográfico”, escrito por HAT y Emir Rodríguez Monegal). Sólo los socios podían ingresar a las funciones del cineclub. Este hecho propició la asociación de Luis Elbert, cuyo padre lo inscribió para llevarlo a ver *La*

Marca del Zorro, con Douglas Fairbanks., de quien había sido admirador en su infancia. Elbert siguió asociado durante 13 años a la institución. Allí conoció a Álvaro Sanjurjo Toucón, con quien comenzó a colaborar en el Departamento de Publicaciones, trabajando en un folleto mensual que sustituyó al clásico programa mimeografiado.

Ese oficio llevó a los jóvenes a familiarizarse con los rigores de una publicación y a enfrentarse al concepto de diagramación, con el que buscaron dar atractivo a los extensos textos que se publicaban. “El ejercicio de los folletos durante un año fue una invitación para proseguirlo en una escala mayor”, recuerda Luis Elbert. Entonces propusieron volver a imprimir una revista. Entre los nombres presentados estuvo *NuevoFilm*, nombre que hacía menos referencia a los nuevos cines (la Nouvelle Vague ya había desaparecido como movimiento y el “nuevo cine latinoamericano” recién se estaba conociendo) que a la publicación anterior, buscando conseguir la ad-

hesión de los directivos, que esperaban continuidad con la *Film*.

Hay dos objetivos notorios al recorrer los cuatro números semestrales de *NuevoFilm*, publicados entre 1967 y 1969. Por un lado una misión formativa con respecto al cine, ofreciendo filmografías (revisadas por Elbert y Manuel Martínez Carril) y sendos artículos analíticos de películas, realizadores, corrientes cinematográficas y contextos de producción (incluido el uruguayo). El cuerpo de redacción no era fijo, por lo que los colaboradores cambiaban en cada número. Entre ellos se encuentra a Jorge Abbondanza, Martínez Carril, Gastón Blanco Pongivove, Mario Jacob, y Jorge Brogno. Los textos eran editados por Elbert.

El diseño de la revista tenía su particularidad: además del formato casi cuadrado de 22x25cm, llama la atención el uso de los colores, el gramaje del papel —que variaba inclusive dentro del mismo número—, las fotos, las ilustraciones, y la superposición de imágenes y



textos, que dotaban a la revista de un gran atractivo visual. El crédito referido a la “Presentación Gráfica” a cargo del propio Sanjurjo da cuenta del esfuerzo dedicado a este aspecto. A 50 años de su publicación, llama la atención lo “jugado” de la apuesta gráfica, que aunque en algunos números parece primar inclusive sobre los textos y la información, continúa con su atractivo vigente hoy en día.

Pero aquellos eran tiempos convulsionados, de definiciones ideológicas drásticas. Desde las páginas de *Marcha*, primero, y

luego desde la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M), se defendía la toma de partido por las películas en contra de un sistema “enajenante”, que enfatiza las “preocupaciones bergmanianas, postergando las de su mundo circundante” y fomentando “el mito alienante de la cultura cinematográfica”. (“Cine del Tercer Mundo”. Octubre, 1969). En ese mismo número Alfaro sentenciaba que “en los países subdesarrollados se debería apostrofar públicamente a quienes escriben ensayos sobre Bergman o Antonioni. En Montevideo, los

cineclubes editan costosas revistas para publicar esos trabajos”. No es difícil comprender a quién se refería.

NuevoFilm “se planteó como una herramienta en un terreno cultural deliberadamente ajeno al debate político que en la época venía muy afilado”, recuerda Luis Elbert. En este aspecto, Álvaro Sanjurjo afirma que la postura de la revista era más bien de izquierda, ya que “no existe material que pueda calificarse de derecha, pero si lo hay de rotunda militancia izquierdista”, entre los que destaca la colaboración de Mario Jacob con el artículo ‘Hoy, aquí y en todas partes’. Concluye que “*NuevoFilm* no fue ajena a polémicas que empero no respondió como revista porque “estábamos ocupados haciendo nuestro trabajo”.

Era el clima de la época, donde la neutralidad estaba mal vista. En la directiva de Cine Universitario algunos reclamaban más compromiso, otros defendían una postura neutral, sin alinearse por una sola posición. Uru-

guay cerraba la década bajo constantes Medidas Prontas de Seguridad en las que la actividad cultural estaba inevitablemente filtrada por posturas políticas. A fines del '69 se realizaron elecciones para una nueva directiva en Cine Universitario, triunfando una oposición que dejaba afuera a buena parte de la directiva oficial que había respaldado la publicación.

Luis Elbert abandonó Cine Universitario en diciembre de 1968 y su colaboración con la revista ya fue escasa en el N°3 publicado en el primer semestre de aquel año. Sanjurjo se encargó de la publicación del N°4, el cual, a los ojos de la nueva directiva era un despilfarro y “un culto a la personalidad de su director”. Una vez asumidos los cargos de la nueva directiva, se decidió discontinuar *NuevoFilm*. El Departamento de Publicaciones se dedicó de nuevo a la impresión del programa diario y el folleto mensual, y la institución tuvo una reforma radical, en la que retomó uno de sus intereses fundacionales: hacer cine.

El boletín junio/julio de 1971 anunciaba la filmación de una película conformada por 4 cortos que “reflejarán y comentarán la realidad del país”. La primera pieza completada fue *La Rosca*, firmada por el Grupo América Nueva, sin referencia a Cine Universitario, y exhibida una única vez (consistía en animaciones y tomas documentales que conformaban “una semblanza de la rosca político-económica que dominaba al Uruguay”), antes de que fuera prohibida por el gobierno de Pacheco Areco.

Arriesgando un error, Elbert y Sanjurjo coinciden en que la censura y el gobierno de facto hubiesen sido un problema para *NuevoFilm*, tanto como lo fue para Cine Universitario, intervenido en 1973. Allí comienza otra historia, en la que el final de una publicación es apenas un hecho más (uno más bien banal) en un contexto donde lo que finalizaba era una tradición cultural y cinematográfica de la que *Film* (y su continuación) fueron otro de sus vívidos reflejos. ♦

Antología de la crítica uruguaya



Recopilación de Juan Andrés Belo y Gabriel Sosa

Una versión ampliada de esta antología se puede ver en www.revistafilm.com

Se agradece la invaluable colaboración de Eduardo Correa y el archivo de Cinemateca para la recopilación de este material.

Imagen de la película *La Vida Útil* (2010) de Federico Veiroj. (Foto: Karin Porley)

La poesía en el cine

Horacio Quiroga

1927, *El Hogar*



Tal vez un concepto artístico en degeneración, a fuerza de cultivo, ha impedido a los europeos comprender la fuerza vital del cine. Hace ya muchos años se repetía, al exceso, que el teatro francés se debatía entre el adulterio realizado y el adulterio a celebrarse. Todas las demás contingencias de la vida, de las ideas y de la moral, habían quedado de lado.

El arte en el teatro, como en la poesía y la novela, se restringía entre las cuatro paredes de una sala de conversación. Tornábase arte de cámara para gentes de mundo y criaturas de mentalidad corta, que solo en cierta sociedad y su psicología hallaban arte y motivos de arte.

No es esto del todo cierto; pero si descartamos algunos dramaturgos de raza nórdica, y uno que otro de cepa latina, el resto de los hombres que en los últimos cuarenta años han escrito para la escena, no han llevado a ella caracteres —vale decir, la mayor realización posible de vida en un solo personaje—, sino conflictos. Solo contrastes escénicos, más o menos interesantes, más o

menos inocuos, puesto que casi todos ellos debían subordinarse a la estatura, la voz, los trajes y las actitudes artísticas de tal actor o actriz.

Este teatro fue el que las gentes de Europa llevaron al cine, tal cual es, con sus galanes insignificantes y suicidas, y sus grandes actrices fatales. Pues cumple observar otra característica del cine europeo, y que consiste en la exaltación de la actriz —hasta en la estatura—, en detrimento de los varones que la rodean.

Rara vez tienen estos un real valor moral. Representan, en torno de la gran actriz que asedian, el solo instinto masculino. Son, apenas, zánganos, podríamos decir. Su misión es exclusivamente sexual, y tiene por objeto poner con ello de relieve la grandeza de alma de la protagonista, que llega a la renuncia o al suicidio con heroísmo apenas igualado en sus cuatro o cinco cintas anteriores. La especialización de todo un arte, en honor y servicio de una actriz, pasó a la pantalla con el resultado de todos conocido. Ni Sarah, ni la Borelli, ni Zacconi, ni ninguno de los astros de la escena, cumplió en tal cambio lo que se esperaba de ellos. El motivo es sencillo: la expresión del semblante, base del nuevo arte, estaba supeditada en el otro a factores escénicos muy superiores a aquella, para la finalidad teatral.

“El rostro es el espejo del alma” —se había dicho a nuestros actores—. “Denos usted con su semblante, y, únicamente con él, la impresión de lo que siente, piensa o sueña”.

El resultado —todos lo sabemos— fue lamentable, pues en el árido lienzo faltaban las actitudes, los trajes y el ambiente teatral, cuyo conjunto engendraba la apariencia de una gran interpretación.

Mientras los cinematografistas europeos trasladaban al filme este teatro con

argumentos adocenados –lo que no sería nada– y su juego de expresión desvirtuado por conceptos artísticos –lo que era grave–, los norteamericanos desterraban de golpe una y otra falacia, e iban a buscar temas poéticos en el corazón mismo de la vida en lucha.

Esta poesía de la vida no es por cierto privativa de los norteamericanos. Cualquier país de Europa y del orbe entero está revuelto por la acción de los grandes esfuerzos. En cualquier rincón del mundo se tienden líneas férreas con infinitas penurias; se levantan diques gigantescos; se sondea febrilmente el suelo en busca de petróleo, o se trasladan de una región a otra grandes tropas de ganado esquilmas por la sed.

Pero solo los norteamericanos vieron que en el canto de esos grandes esfuerzos del hombre, saturados de épica viviente, latía la fecunda savia del cinematógrafo. Sus privilegios de panorama real y de caracterización de personajes buscada, no entre las seis figuras principales de una compañía dramática, sino entre la masa de ciento veinte millones de hombres; el desprecio o la insignificancia del elemento sentimental, pues dichas epopeyas llevaban ya en sí su pasión y su finalidad, todo esto al servicio de un gran sentimiento nacional y de una técnica superior, dieron esa docena de cintas maestras que prueban el grado óptimo de vida y de arte a que puede llegar el cine.

Pero es indudable que estas reflexiones, por justas que sean, han de parecer a no pocas gentes fantasías blasfematorias. No todas las personas poseen el difícil don de percibir belleza en un episodio o una demostración del esfuerzo del hombre, y que ha hecho correr ríos de sudor. No para todos la vida en sí misma, sin que se la atisbe para desfigurarla con el nombre de arte, es fuente inagotable de poesía.

El realismo en arte, aunque parezca gratuito advertirlo, no es obra de escuela, sino de constitución...

El amor a la verdad no se adquiere.

Quien no sienta en el arte este amor infiltrado en sí por sobre todas las cosas, no sentirá la poesía de las doce epopeyas a que nos hemos referido, ni gustará –esto va de sí– de cuantas reflexiones sobre el cine pueda hacer el que escribe estas líneas.

Sinfonías Tontas de Walt Disney

Arturo Despouey

1936, Cine Radio Actualidad



Todos los periódicos cinematográficos del mundo han dedicado ya su mejor artículo, su más primoroso editorial a la única muestra de cine contemporáneo destinado a no envejecer, a adquirir en las cinetecas del mundo, por los años venideros, el “bouquet” de las cosas definitivas, que el tiempo enriquece de antecedentes y perfiles artísticos. *Sinfonías tontas* de Walt Disney, pequeños poemas que vivirán siempre en la memoria y el recuerdo gozoso, porque satisfacen un anhelo recóndito de nuestro ego que la vida sólo supo acallar y ahogar. En la niñez, sin

conciencia de ello tuvimos, como lo señaló muy acertadamente hace poco, en una de sus conferencias, el jesuita Laburu, nuestra visión subjetiva de las cosas, nuestra realidad de uso particular que chocaba siempre contra la realidad objetiva, puntualizada en una continua rectificación de padres y gentes que teníamos a nuestro alrededor. El sol con rostro de buen burgués sonriente, enmarcado de rayos: el caballo sumario que tenía mucho más de perro que de equino: la falta de proporción entre las figuras mínimas de los niños, a las que concedíamos en la concepción importancia máxima porque eran del mismo tamaño de nuestro mundo. Y las de los maestros que apenas les llegaban a las rodillas, todo eso quedó dibujado en nuestras pizarras como síntoma de una realidad subjetiva que fue chocando luego contra la dura corteza de las cosas. Pero este pleito – el primero que la vida nos ganara – no tuvo a su favor, en el fallo, esa victoria rotunda e incontrovertible de los pleitos en que ambas partes son igualmente lúcidas y conscientes de su lucha y de su derrota. Este pleito nos dejó una herida recóndita, un trauma sentimental que, ya de grandes, nos empuja a deleitarnos con la historieta gráfica, festiva, de los periódicos y que hoy nos permite gustar totalmente la maravilla de las sinfonías de Walt Disney. Quien sabe por qué impulso genial empezó a mover este muchacho sus animalejos con argucias y tretas de hombres en un reino de lo absurdo, donde bailan las flores como quizá lo imaginamos a los dos años, en una presciencia de este arte tan personal y sutil; donde los bebés cabalgan sobre campanulas y duermen dentro de nenúfares, donde las avispas se unen en taladro castigador del oso ladrón y lo perforan. Averiguarlo sería hacer quizá un reportaje a lo subconsciente. Mientras llega, ahí están las sinfonías, con

sus lilas incomparables, sus paisajes en grises y sepias de ahora, sus sombras de diablos bailando proyectadas sobre un muro de piedra; la inacabable y prodigiosa teoría de un artista que más que ninguno, en su reino de la imaginación pura, de la poesía acotada en trazos cómicos o en duelos de color, ha demostrado de qué cosas es capaz la ficción del cine.

Nazarín

Crueldad y Rebeldía

Emir Rodríguez Monegal

1961, *El País*



La primera media hora concentra casi todos los defectos de este film singular y a ratos inspirado. Para presentar la figura del padre Nazario (Francisco Rabal), o Nazarín como lo llaman todos, los realizadores gastan un tiempo precioso en la mera descripción externa del personaje y el ambiente en que vive. Esa casa de inquilinatos en un México porfirista y leproso absorbe a tal punto el interés de Buñuel que se pierde la oportunidad de usarla dramáticamente. Lo pintoresco usurpa el lugar de lo trágico, las escandalosas prostitutas, con las caras maquilladas como máscaras

de carnaval, sus riñas y borracherías, sus insultos, ocupa más espacio que la caracterización interior del protagonista.

Para presentarlo se apela a comentarios ajenos en un diálogo que transcribe literalmente los de la novela original de Pérez Galdós. Pero si unas palabras puestas en el papel tienen relieve para quien las lee con los ojos, otra cosa es cuando son dichas por un actor. A la inadecuación del diálogo, a la torpeza de describir al protagonista en palabras en vez de mostrarlo en sus acciones, el film suma un elenco que parece dirigirse sólo, tal es su desorientación histriónica.

Es cierto que de tanto en tanto, entre mucha escena muerta y meramente exterior, Buñuel consigue intercalar alguna imagen que muestra su imaginación delirante y torturada. Cuando una de las mujeres se emborracha y llora por el hombre que la ha abandonado, Buñuel la hace soñar despierta una escena de venganza, en que él viene a solicitarla y ella se le niega y hasta lo muerde en los labios, haciéndole correr sangre. Cuando otra mujer llega herida a la pieza del cura y consigue refugio, ve en su delirio febril que un Cristo coronado de espinas se le ríe en la cara; cuando sedienta y sola, se arrastra hasta la jarra de agua que está vacía, Buñuel la hace beber de una palangana ensangrentada.

Esos y otros toques vinculan estilísticamente al film con anteriores producciones de Buñuel y dan la tónica de lo que realmente importa al realizador. Indiferente a la historia de una agonía espiritual que trazó Galdós en su novela de 1895, descuidado para dar la armazón realista de un mundo católico en que la caridad cristiana es una horrible ausencia, Buñuel se pasa todo el film acechando el momento de componer, al margen de la historia conta-

da por Galdós, otra soñada por él.

En esa historia, interesa poco la peripetia de este Nazarín, que recorre los caminos y los pueblos, practicando la caridad, pobre y desvalido como el Salvador, que es seguido por dos mujeres fieles a las que todos creen sus concubinas, que acaba por conocer (él también) formas subalternas del Calvario. Lo que realmente apasiona a Buñuel es el detalle de esa histeria sexual que se apodera cada tanto de una de las mujeres, o el abrazo de los novios en el lecho de la amada, atacada por la peste, o el grotesco amor de Ujito, el enano, por una de las acompañantes de Nazarín.

Todo lo que es deforme, todo lo que es horrible, todo lo que no tiene redención, fascina a Buñuel. Por eso el film resulta tan inconvincente en presentar el lado angélico de Nazarín, esa suerte de Don Quijote de la mística que concibió Galdós en una crisis aguda de conciencia. La estólida aunque sincera composición de Francisco Rabal no lo ayuda, es cierto. Pero la verdad es que a Buñuel ni le importa.

Pero cuando Nazarín empieza a dudar, cuando su fe hasta ahora firme balanza bajo el peso de las injurias, los golpes, las maldiciones, cuando alguien le grita: ¿Para qué sirve usted?, entonces sí Buñuel se apasiona, entonces sí acosa al personaje y extrae de su soledad, de su desesperación, de su angustia, algunas de las escenas más hondas de su carrera. Todo el final, cuando Nazarín es llevado en la cuerda de presos, cuando lo golpean y torturan, cuando lo separan de las dos mujeres que se habían unido a él en espíritu de caridad, está visto por Buñuel con una furia sorda.

Las imágenes se hacen de un gris acerado, la progresión dramática no falla, cada uno de los elementos de esta compleja composición entra en su sitio, para pre-

parar ese largo travelling del final, cuando Nazarín ha recibido la caridad de una fruta y, perplejo, angustiado, se adelanta sobre un fondo de timbales que expresan la confusión de su alma. Ese final (que no existe en Galdós) da sentido al film. Entonces sí puede entenderse que a Buñuel la novela original no le interesó más que como pretexto; que su Nazarín no vive en las esferas casi dostoyevskianas del Nazarín de Galdós; que el suyo es un alma vulgar y crédula a la que los hombres van golpeando hasta que conoce el horror de no creer.

En ese horror parece vivir Buñuel. Su película revela mejor que *Los olvidados*, mejor que *Él*, mejor que *Robinson Crusoe*, esa visión negra y desesperada del mundo, esa necesidad de mostrar la crueldad, el sadismo, la sangre, ese impulso de profanar lo sagrado, que está en la entraña de su personalidad rebelde. Pero también muestra que a este hombre le duele que el mundo sea así (que parezca así), que su grito de horror es también un grito de protesta. En algunas escenas laterales, escritas para el film, sienta Buñuel el sentido social de esa protesta.

El México de Porfirio Díaz, con los grandes terratenientes y sus millones de peones explotados, con su pesada burocracia, con su ejército y su clero, está mostrado en incidentes que detallan la distancia entre la caridad como se la predica y la caridad como se practica. La visita al burgués que protege a Nazarín, con su servicio blanco de chocolate; el encuentro con la pandilla que trabaja junto a las vías del ferrocarril y el capataz explotador; el incidente con el militarote que insulta al campesino ante la pasividad e indiferencia de un cura, son otros tantos momentos en los que Buñuel detalla esa paradoja de las sociedades cristianas y en que su Nazarín (más que el de Galdós) levanta la voz o se aparta desolado.

Pero la faz social sólo constituye una dimensión del film. Su centro radica en ese crecimiento implacable de la crueldad en torno del protagonista, en esa soledad que se va instalando en su alma, hasta hacerle dudar de su fe. Allí radica la historia que Buñuel quiere contar y que cuenta con fuerza conmovedora. Lástima que el film tarde tanto en llegar a este punto, lástima que como realizador Buñuel no controle más a sus actores, lástima que como libretista carezca de oído y sentido dramático. Entonces sí, su película merecería los premios que ha recibido y cuanto han dicho los críticos extranjeros, seducidos sin duda por la fuerza de sus imágenes y dichosamente ignorantes de lo que dice realmente el texto castellano.

Viñas de Ira

Homero Alsina Thevenet
y Hugo Alfaro

1947, *Marcha*



EN 1940, *Viñas de ira* aportaba al cine americano una experiencia en varios sentidos revolucionaria: aportaba un tema no sólo desusado en toda la producción cinematográfica de Hollywood, sino sistemá-

ticamente excluido de ella por imposición de los más poderosos e intocables intereses capitalistas, dueños de la industria. Aportaba, además, una valentía y una honradez, para aceptar sus últimas consecuencias, en el tratamiento del tema, como no las tiene Hollywood en sus diarias incursiones por el mundo sentimental y psicológico. La conjunción de varios sólidos talentos —John Ford, Gregg Toland, Nunnally Johnson y los intérpretes— hizo que además, *Vinas de ira* aportara al cine americano la más artística versión de un tema social, entendiendo por artística, más que nunca, no el preciosista manejo de los elementos del drama, que se hubieran visto, así, desconocidos y traicionados, sino su más directa y desnuda interpretación que no es, tampoco, la más chata y literal —como quiere cierta tendencia partidaria de las facilidades en arte— sino aquella que sabe tocar con la yema del dedo el alma de las cosas. Moviéndose entre los más premiosos términos de la necesidad física —comer, tener un espacio donde poder dedicarse a vivir (o morir)— *Vinas de ira* supo remontarse del suelo y alcanzar esa fuerza espiritual sin la cual las más justas solicitaciones pueden ganar nuestra complacencia pero no nuestra fe, nuestra viva adhesión. En 1940, *Vinas de ira* fue la película que habló de las cosas esenciales sobre las que estaba prohibido hablar: fue la película para la cual el decir cosas tan importantes no fue más importante que el decirlas bien. Y las dijo bien. Tan bien que en 1940 *Vinas de Ira* ya era una película para siempre.

El “encanto” de las revisiones, se ha dicho. Sí, a veces el encanto. Otras veces, la zozobra, el miedo secreto. Depende del acento personal que intervino en el juicio de la película que se va a rever. El de *Vinas*

13, Rue Madelaine

HAT y Hugo Alfaro



Se puede prescindir de esta película 1º, porque ya no interesa saber cómo se las arreglaron los agentes norteamericanos para burlar a sus colegas nazis, en algún episodio de la guerra pasada. 2º, porque sobre los trabajos del Servicio de Inteligencia del Ejército de los EEUU ya documentó suficientemente y hasta con brillo cinematográfico, la película *La Casa de la Calle 92*, producida, escrita y dirigida por el mismo “team” que produjo, escribió y dirigió *13 Rue Madeleine*. 3º, porque los excelentes intérpretes que son James Cagney y Anabella no tienen aquí nada que hacer y, naturalmente, no lo hacen. 4º (aunque ésta ya no es la razón por la que se “puede” sino por la que se “debe” prescindir de esta película), porque *13 Rue Madelaine*, es una mediocre película de acción, con mucho más discurso que acción, y en la que todo está planteado y resuelto por el camino de la menor resistencia. No parece necesario agregar la razón del artillero.

de ira era muy caro y estábamos impacientes por revisar su exactitud. Pues bien, en 1947 *Viñas de Ira* conserva intactos sus valores: los ponderables valores de tema, que sigue siendo tan molesto a ciertos círculos, hoy como hace siete años y tal vez más que entonces; los ponderables valores de la fotografía, pocas veces mejor dispuesta a glorificar las alternativas de un argumento, con su teoría de claroscuros de dramática belleza; los ponderables valores de interpretación, ajustada en los pocos momentos de bravura y magistral en la natural comunicación de la vida misma, y los de la adaptación que, a pesar de dos o tres caídas en el discurso aleccionador, salta por encima de Steinbeck y aprovecha de su novela las líneas más generales, aquellas que la hacen compatible con las exigencias de un libreto cinematográfico; y por fin, los imponderables valores de dirección, esos que se advierten cuando una gran toma fotográfica unida al excelente momento de un actor no alcanzan para explicar un resto de felicidad artística que es, precisamente, el que más nos conmueve, como en la escena en que Jane Darwell se desprende de sus recuerdos de juventud antes de partir, en la que, por encima de una entrañable música de armónicas, por encima del talento dramático de la actriz, por encima, aún, de la maestría de la cámara, se siente la mano de John Ford amparando la escena y haciéndola decir todo su mensaje, que es, en su nimiedad de cosa doméstica y frustrada, el mensaje total de la película, la dramática liquidación de recuerdos a que obligan la desposesión y la huida. Si algún día llegara a envejecer y marchitarse la que hoy llamamos sabia forma cinematográfica de *Viñas de ira*, siempre la defenderá del olvido, nos parece, esta actitud religiosa ante el hombre; su creencia en él no probada por

el discurso final, sino por el sentido de cada escena y por el sentido de toda la película.

Disparen sobre el pianista

Film con enigma

Homero Alsina Thevenet

1962, *El País*



Disparen sobre el pianista es el segundo film largo de François Truffaut, un hombre célebre y querido por *Los 400 golpes*. Pero asunto y estilo son tan radicalmente distintos que habrán de desorientar a buena parte del público. La historia del pianista (Charles Aznavour) incluye algunos contratiempos amorosos, contados en un racconto intercalado, pero en la superficie parece sólo una broma, porque su complicación es la de estar siendo perseguido, junto a sus hermanos, por un grupo de pistoleros cuyos motivos y caracteres oscilan entre el capricho y el humorismo. Una forma de estimar el asunto es entenderlo como una parábola de la última soledad del artista, bajo los cambios de nombre y las relaciones poco firmes con quienes le rodean; una forma de desestimarlo es entenderlo como un largo chiste en el que el realizador transcribe giros anecdóticos del más barato cine policial

americano, parte del cual, reconocidamente, le entusiasma. Las declaraciones de Truffaut no aclaran esta disyuntiva. Insinúan su necesidad personal de contradecir con cada film lo que hizo en el anterior, sugieren su gusto personal por transcribir detalles significativos de la conducta humana o por incluir citas y reconocimientos del mucho cine que ha visto en su vida. Pero no aclaran el sentido de *Disparen sobre el pianista*, aunque él mismo señala que ocho de cada diez espectadores tuvieron cierta desilusión con el film.

Truffaut nació en París en febrero 1932, hizo toda clase de trabajos humildes, pasó por un reformatorio, trabajó en un taller metalúrgico. Hacia 1953 comenzó su dedicación al periodismo cinematográfico, en el que contaría con el apoyo del veterano André Bazin, maestro de toda una generación en la posguerra. Desde las páginas de *Arts & Spectacles*, de *Cahiers du Cinéma* y de otras publicaciones, Truffaut atacó violentamente al cine francés de su época, con víctimas particulares en Jean Delannoy y Claude Autant-Lara. En sustancia, las críticas de Truffaut y de su grupo pedían un cine más personal y más sentido que el entonces vigente. Censuraban el empeño en transcribir novelas famosas, en planear superproducciones, en dispersar capitales con grandes equipos de rodaje, filmaciones prolongadas, uso del color y otros sustitutos del acto creador. Como base ideológica, esas críticas habrían de conducir al surgimiento de la Nouvelle Vague, en la que Truffaut sería figura principal. En su momento, tales artículos crearon todo tipo de conflictos personales, hasta la eliminación de Truffaut entre los críticos invitados al Festival de Cannes. Pero al mismo tiempo ese violento escritor se dedicaba a hacer

cine. En 1957 debutó con el medimetro *Los mocosos* (26 minutos, con Bernadette Lafont, Gérard Blain) que narra las burlas de cinco muchachos adolescentes a una pareja de enamorados y termina doblemente en la tragedia para esa pareja y en un primer apunte de madurez para sus perseguidores. El film fue estimado como una obra sumamente personal: un registro de problemas juveniles, hecho desde dentro, y al mismo tiempo bañado por cierta nostalgia sobre una edad ya pasada.

Después de 1957, Truffaut colaboró como consejero, libretista, intérprete y hasta productor con su grupo de amigos, una lista que incluye a Claude Chabrol, Jacques Rivette, Jean-Luc Godard, Michel Drach. Pero es en mayo 1959 que alcanza con *Los 400 golpes* su éxito mayor, al obtener el premio a mejor dirección en el mismo Festival de Cannes, del que antes había sido rechazado. Ese Festival fue decisivo para el lanzamiento de la Nouvelle Vague, por ese premio a la dirección, por el de mejor film para *Orfeo negro* de Marcel Camus, por la exhibición fuera de concurso de otros títulos (*Hiroshima mon amour* de Resnais, *Los primos* de Chabrol, *Los buscas* de Mocky) y por la reunión simultánea de casi todos los nombres de realizadores jóvenes que entonces empezaban sus carreras.

Sobre la desventura de un muchacho de catorce años, anímicamente separado de sus padres y de la sociedad, volcado inevitablemente a la mentira y al delito, *Los 400 golpes* constituyó, en su momento, un fuerte impacto emocional. Era una visión auténtica y poco convencional de la delincuencia juvenil, tenía una notable riqueza en su observación de maneras y costumbres, gozaba de una narración cinematográfica fresca y directa. En su momento se pensó que Truffaut

estaba haciendo autobiografía (y así lo escribió explícitamente Georges Sadoul) pero el realizador negó luego ese extremo, lo que realza la figura del protagonista creado más que recordado. El film tenía un final memorable, que la aguda cronista Genet (en *The New Yorker*) describió así: La película termina, cuando el muchacho ve el mar, entra en el agua hasta los tobillos, se da vuelta, contempla el paisaje como si estuviera ya seguro contra la persecución y, levantando sus ojos negros inexpresivos, lanza un quieto y largo, muy largo vistazo hacia atrás, que cae sobre quienes le miran: sobre los espectadores en la sala, sobre ellos como humanidad, sobre la sociedad que representan.

En un solo sentido *Disparen sobre el pianista* puede parecer una continuación de *Los 400 golpes*. Tiene también un protagonista colocado al margen de la sociedad, un sitio común al niño del primer film, al pianista del segundo, a los ladrones, mendigos y prostitutas por los que Truffaut manifiesta particular interés. Pero lo que antes era una actitud comprensiva, casi paternal, por las emociones, ideas, inquietudes y defectos de aquel niño, se convierte ahora en una mezcla de simpatía y de burla por el personaje de Aznavour, que aparece golpeado no ya por una sociedad real sino por azares personales y melodramáticos de quienes le rodean o persiguen. La actitud objetiva de Truffaut al describir imparcialmente esas peripecias puede confundir a mucho espectador que necesite un centro emocional o una idea clara para saber si debe conmovirse con una tragedia o burlarse de una farsa. La confusión aumenta cuando el director intercala chistes visuales y verbales o cuando utiliza algunos estupendos virtuosismos de cámara y de compaginación (fotografía

por Raoul Coutard, que hizo *Sin aliento*) para narrar aventuras que parecen inspiradas en el cine de matinée. En eso hay, sin embargo, una coherencia personal, porque Truffaut no sólo quiso destrozar como crítico a algunos realizadores de prestigio, sino que elevó por las nubes a directores comerciales americanos cuya obra no había merecido elogios en su propio país (parte de Hitchcock, de Robert Aldrich, de Howard Hawks, del casi desconocido Edgar G. Ulmer) lo que coordina debidamente con los redescubrimientos y las sorprendentes exaltaciones que el grupo *Cahiers du Cinéma* ha hecho en la materia: Otto Preminger, Nicholas Ray, Douglas Sirk, Frank Tashlin. Tras esos pronunciamientos, que a primera vista parecen arbitrarios, los nuevos críticos declaran querer olvidar toda consigna sobre juzgar argumentos. Quieren juzgar labores personales de dirección y las encuentran en datos laterales de films cuyos temas realmente no importan. Todos no encuentran lo mismo, desde luego. Esta revaloración de la mise-en-scène aporta una justificación a *Disparen sobre el pianista*, aun si se acepta que su tema sea insignificante. Consiste en que Truffaut ha puesto toques personalísimos en la narración, con independencia de la sustancia de ésta, logrando que mucho aficionado se asombre de la factura aun rechazando el contenido. Más al fondo, puede haber todavía una clave secreta, que el crítico de *France Observateur* sospechó así: Lo que, por mi parte, me lo hace precioso, es que este film tiene un secreto. ¿Qué secreto? Esa es otra historia. Sé solamente que hay un secreto detrás del rostro sonriente de Aznavour, detrás de todas estas peripecias. Un secreto que no parecía sospechar aún el autor de *Los 400 golpes* y

de *Les Mistons* que eran films claros, No solamente sinceros: claros. Sabíamos todo en la última toma. Con *Disparen sobre el pianista* no sabemos nada, Cierto que no se trata del desarrollo de la intriga, perfectamente evidente. Pero todo ocurre como si a medida que el film se desarrolla nos aproximásemos a una revelación, sin relación directa con el argumento pero capital, y como si esta revelación nos fuese constantemente rehusada. Eso es lo que hace para miel encanto indefinible del film.

Desde mediados de 1960 hasta hoy, el secreto no ha sido revelado, pero sus términos están misteriosamente a disposición pública en *Disparen sobre el pianista*. Entre tanto, François Truffaut hizo su tercer film, *Jules et Jim*, que también tiene sus enigmas propios y que ha provocado en el Festival de Mar del Plata algún des concierto, algún elogio mayor y un premio a la dirección.

Belle de Jour

Buñuel, radiante demoledor

José Weiner

1962, *Marcha*



Bella de día (*Belle de Jour*. Francia 1967) nos tiende una primera clave, una entrada accesible, un señuelo persuasivo.

Nadie ignora las relaciones entre el surrealismo y el psicoanálisis, nadie ignora que una de las máximas cátedras de psiquiatría de Francia proyectaba *Él* a sus alumnos como ilustración de la paranoia. Aquí, la aventura de la protagonista podría *mutatis mutandis*, reducirse a los términos clínicos del masoquismo y hacernos creer que en ese mismo punto se agota el film, cuando en verdad apenas ha llegado a su punto de partida. Una esposa burguesa se deja seducir por las tentaciones de la doble vida y pasa tres horas de su jornada como pupila de un burdel clandestino; uno de sus frequentadores, inducido acaso por los celos, hiera a su marido y lo deja inválido; en lo sucesivo, la joven deberá permanecer junto a su sillón de ruedas. Es el círculo vicioso de los sentimientos de culpa: algunas imágenes nos indican las raíces neuróticas de su comportamiento y toda la peripecia de la protagonista se va reduciendo a recuerdos infantiles. La “maison”, por lo pronto, está junto a una confitería, cuyo escaparate examina golosamente; el primer cliente es un fabricante de chocolates; el segundo repite con la hija de la mucama el mismo gesto traumático evocado. Pero la escueta fórmula argumental apenas es un espacio estrecho, algo así como ese reiterado escenario del corredor, bordeado de puertas a derecha e izquierda. Ninguna de ellas se abre sobre esa perspectiva privilegiada desde la que se podría contemplar, transparente, el significado de la obra, sino que, una a una, conducen, en cambio, a un repliegue más insondable de su secreto.

La búsqueda, entendida así, puede ser inútil. Aquí no hay un contenido que se ilustre o se demuestre en datos de anécdota, capaz de condensarse una vez que la forma ha sido destilada. Por el contrario,

forma y contenido se encarnan mutuamente, según lo proclama el arte surrealista. Buñuel lo practica en el film con ese sello de agresión dispuesto a no dejar institución alguna indemne, ante todo la institución del cine. Reniega sin demora de esa retórica de transiciones que distinguen usualmente las zonas de la vigilia y el sueño, y todas las discordancias de la experiencia que vive la protagonista, entonces, se suceden linealmente. La realidad adopta apariencias oníricas, el futuro se prefigura insistentemente, se anuncia, se suscita en el presente y cada dato de la narración aparece signado irrevocablemente por la ambigüedad. ¿La protagonista es, en lo principal, una buena ama de casa, y accesoriamente, patológicamente, una prostituta? Buñuel ordena impasiblemente el relato según todas las preceptivas de la lógica y sin embargo hasta las comprobaciones más elementales se enturbian, se desdoblán. El respetable cirujano joven, que goza de una de las formas más sólidas de la recompensa burguesa, se identifica, sin embargo, con el descastado delincuente, cuando ambos contienden la exclusividad de derechos sobre la esposa. Y aunque el film está tan estratificado como la sociedad, o la conciencia, un lento, inexorable movimiento de gravitación tiende a sumergir sus márgenes.

Pero esta inmersión en el tenebroso recinto que ilumina el “sol negro” de Nerval (cita textual que aparece en el episodio del castillo) es algo más que un mero tributo a la retórica del movimiento: la tensión entre estos dos hemisferios, el de los sueños y el mundo llamado exterior, no será superada dialécticamente por su supresión sino que se resuelve por una suerte de retorno ritual al punto de partida. En esta confirmación extrema de la impotencia entrevista en

las primeras imágenes (el marido, como el protagonista de *Él*, flagela a la protagonista por interpuestas personas), se lee esa violenta requisitoria contra los instrumentos de opresión que Buñuel empuña con una lucidez obstinada y ejemplar. La propiedad (que los dos españoles transgreden en el asalto), la religión (la hostia es aquí más que nunca el símbolo del cuerpo de Cristo, casi en acepción genital), el poder (la policía que suprime al violador del orden como un mecanismo automático), la educación (véase las breves apariciones de la hija de la mucama), se conjugan en un orden estructural coherente. Señalar las líneas divisorias ya no cuenta y las antinomias clásicas pierden sentido: subjetividad y objetividad, alucinación y realidad, conciencia y sociedad, psicoanálisis y lucha de clases revierten a su unidad originaria. Con el primer *Manifiesto* de Bretón, Buñuel puede proclamar: “creo en la fusión futura de estos estados tan contradictorios en apariencia... A su conquista me encamino seguro de no llegar, pero demasiado despreocupado por mi muerte para no calcular un poco el júbilo de semejante posesión”. Todas esas visiones alevosamente conflictuales, prepararan a soñar. A esta muestra de plenitud por ese mismo vislumbre.

Buñuel también ratifica la radiante lozanía de su estilo, la hace tal vez más nítida. Es un producto llano, uniforme, sin brillo, informativo, fluido porque nada nos invita a detenernos, casi impersonal, de una impecable imparcialidad, indiferente a sus personajes. Pero todos esos atributos, que lo son negativamente, por omisión, dan cuenta de una decantación exhaustiva y engendran un film redondo y perfecto

como un sueño. La peripecia gira como si recorriera un itinerario conocido, cíclico, serial; como en *El ángel exterminador*, las criaturas danzan ordenadamente, esperando un desenlace conocido y sin alternativa, deslizándose como objetos inertes. El atentado, por ejemplo, que dejará una secuela irreparable para sus protagonistas, es contemplado por una cámara que revolotea despaciosamente por todo el escenario hasta posarse sobre la víctima, como si diera por sabido el episodio: la invalidez se presagia dos veces, por lo menos, en las sendas visitas de la esposa al hospital (en la primera se oye la señal de la ambulancia; en la segunda, se repite la misma señal y se ve una silla de ruedas). Y el sosegado y fulminante final, en que los seres parecen despojarse de las peripecias que han vivido hasta allí como si abandonaran una ficción, se despertaran o bien se preparan a soñar. A esta muestra de plenitud llega Buñuel, exaltador de los dones de la vida, casi como un asceta, sin haber comprometido ni un inciso de sus principios en ninguna instancia de su larga trayectoria. Entre todas sus conquistas, debe resaltarse quizá su fidelidad al proyecto primero, que enunciara en *Un chien andalou* y *L'age d'or*: podría decirse, apenas que se ajustó a él, no que lo realizó, porque su contenido es inagotable. Así lo prueba repetidamente en sus imágenes recurrentes, criaturas que atraviesan casi todas sus últimas películas (como el duque, precedido por personajes semejantes en *Viridiana* y *Diario de una camarera*, por lo menos) y sin embargo vienen dotadas de invenciones que las enriquecen decisivamente. Cuando se le preguntó, poco antes de iniciar este film, si pensaba volver al universo de sus prime-

ras obras, lo negó rotundamente, sólo para precisar: “lo que ocurre es que siempre he sido el mismo”. En cuarenta años, Buñuel no ha hecho más que asumir riesgos y tal vez en esa postura pueda reconocerse ahora la evidencia última de la creación.

Gone With the Wind

La taquilla perfecta

Oribe Irigoyen

1968, *El Popular*



Lo que el viento se llevo ha sido sin duda el más perfecto producto de la industria de cine de Hollywood, en toda su historia, aquella obra que no sólo ha recaudado muchos, pero muchos millones de dólares, ha resistido varios re-estrenos, ha conquistado a varias generaciones en sus treinta años de existencia, sino que su propio título un “capolavoro” del olfato taquillero se ha transformado en todo una consigna en los más diversos idiomas. En ese plano de perfección para el negocio de celuloide, resulta una verdadera aplanadora en cuanto a cumplir con la quinta esencia del gusto masivo a nivel mundial. Una aplanadora es,

sin duda, en su combinación de grandes tormentas y tormentos sentimentales, sagazmente envueltos en una guerra del pasado (la de Secesión de EE.UU.) y en el máximo de lujos posibles a los que Hollywood prestó lo más graneado de su industria: desde el propio folletín de Margaret Mitchell, ya en 1939 consagrado como “best-seller”, pasando por el technicolor, las grandes mansiones y vestimentas, bailes y escenas de fuerza (centenares de heridos en el sitio de la ciudad de Atlanta, incendios monstruos, etc). Pero sobre todo los sentimientos, las dudas de Scarlet O’Hara (V. Leigh) para aceptar al aventurero Reth Butler (C. Gable) estando deslumbrada por el aristocrático y pundoroso Ashley Wilkes (Leslie Howard), casado con Melanie (Olivia de Havilland), deben mediar muertes por miles, toda una guerra, dos matrimonios, partos, destrucción de casas, asesinatos... pero al final llega.

En medio de la caparazón acolchada de afectos y grandes estrellas, realización convencionalmente profesional para convencionales desventuras, el público sigue dando su apoyo al film, dejando escapar el hecho de que detrás de tantos lagrimones y emociones fuertes, detrás de esa guerra en la cual los malos burgueses del norte de EE.UU, arrasan con los buenos honorables señores feudales del Sur, se esconde la más desembozada propaganda del más racista y esclavista de los mundos.

Y aún hoy, para escarnio de los críticos que durante 30 años han querido destruir la leyenda del film con los más graves cargos contra su contenido y factura filmica, aún hoy, el producto llega al Uruguay con grandes recaudaciones

hechas y habrá de ser una de las grandes recaudaciones del año —por cierto que a \$ 100.00—, aún hoy... con Luther King asesinado, y toda la secuela de racismo que convulsiona a EE.UU. La sagacidad de los comerciantes de Hollywood ha introducido algunas mejoras en sus imágenes, ahora ampliadas a 70 mm, sonido regrabado en seis bandas y en formato de los grandes espectáculos de hoy y cierto empaste en el color, que no tenía en época del procedimiento de cromos “a la Nathalie Kalmus”.

—◆—
The deer hunter

Impactante obra maestra

José Carlos Álvarez

—◆—
1978, *La Mañana*



Un relato donde se cuidan las progresiones dramáticas, entre la creación de tipos y ambientes y el sentido musical de su desarrollo, es lo que resalta en *El francotirador* (*The deer hunter*), consagratoria creación de Michael Cimino. Este realizador plantea la trama de *El francotirador* (equivoco título rioplatense para “El cazador de ciervos”), a través de tres grandes movimientos. Lo hace en un ir y venir de los EE. UU. a Vietnam; desde un comienzo (1968) en el cual el pueblo norteamericano no tenía

ideas concretas sobre la contienda bélica en que le habían inmiscuido sus dirigentes, hasta un final, en 1973, cuando sólo queda la amargura causada por una guerra perdida, que nunca pudo ser ganada.

Podrían buscarse semejanzas, no deseadas sin duda, con *Lo que el viento se llevó*. También en la extensa saga (3 horas, 3 minutos) de *El francotirador* se presenta a un grupo de gente común de los EE. UU. (de todo el país, no únicamente del Sur) abocándose a una guerra bien recibida, en cuyo desilusionante transcurso se esfumará una concepción de la vida. Importa, entonces, un final nostálgico, en cuya explicitación los sobrevivientes reafirmarán su voluntad para salir adelante entre la emoción, la ironía y la aceptación de la realidad. La guerra es desde luego, una tragedia y los protagonistas de *El francotirador* (cine pacifista) han de ser marcados espiritualmente, mutilados físicamente, o muertos violentamente. Los años han pasado y *El francotirador*, a diferencia de *Lo que el viento se llevó*, se expresa por interpositos protagonistas proletarios. Para el caso, se trata de los integrantes de una colectividad de inmigrantes rusos, en una pequeña ciudad de Pennsylvania, centrada en el trabajo duro y peligroso cumplido en los altos hornos de una fundición de acero.

En un primer término de *El francotirador*, surge esa colectividad en la cual los más ancianos mantienen vigentes las costumbres patriarcales de la remota Rusia. La extensa –y deslumbrante– secuencia de las bodas de Steven (John Savage) y Angela (Rutanya Alda) implica una confluencia de todas las temáticas de una comunidad tan particular. Barroca, detallista y definidora, esa secuencia del casamiento cuenta con unas previas imágenes insólitas, al presentar a la novia y las dos damas de honor de ésta, recorriendo las

grises calles del poblado con sus blancas vestimentas flameando al viento. La pacífica existencia de la que tal ceremonia es ejemplo, incluye un subrayar de la amistad, la camaradería y la complicidad que une a un grupo de obreros especializados y bien pagados: Michael Vronsky (Robert De Niro), Stan (John Cázale), Nick Chevotarevich (Christopher Walken) y el citado Steven. La tosca relación entre los hombres solos, entre borracheras, peleas y sentido de la caza (a las mujeres y los ciervos de la colina) desembocará en una alegoría fundamental de *El francotirador* con una secuencia desarrollada en la montaña: Michael enfrenta deportivamente a un ciervo, en tanto la guerra es esperada (al alistarse para ir a Vietnam) como una gran competencia deportiva, en la cual los vietcong han de ser cazados a su vez por “los boys americanos”.

Y, desde luego, no es así. En Vietnam se vive y se muere cruelmente. La guerra es una verdadera ruleta rusa (si se la reduce a su esencia) y Vronsky, Steven y Nick, capturados por los viets son encerrados en una “jaula de tigre” en un río, entre ratas y torturados al enfrentárseles con un revólver en la sien, cargado con una bala. Se cumple así el ritual de la ruleta rusa. Semejante acto es tan “deportivo” como la caza del ciervo: se mata con una sola bala y ha de repetirse en la alucinante tercera parte. Allí, Nick, perdida la razón, se empeña (liberado por Mike) en seguir jugando a la ruleta rusa, en Saigón, a impulsos de Julien (Pierre Segui), un tahúr francés.

Decimos alucinante. Porque la experiencia de los protagonistas de *El francotirador* lo es. Cimino no compone con *El francotirador* una película realista, sino una gran alegoría antibélica, apoyada en una sucesión de símbolos y enfocada con

conciencia trágica, puesto que no faltan las premoniciones y el influjo del Destino. La evolución psicológica y moral de Michael Vronsky es el hilo conductor de *El francotirador*. Al final, Mike ha de madurar, transformándose en un hombre, en vez de ser un fluctuante compañero de ebriedades y cacerías. Pero, también, el francotirador encierra una historia de lealtad y coraje, con Mike, dispuesto a perder la vida para salvar a su amigo Nick, y particularmente para llevar a éste de regreso a los EE. UU., cumpliendo una promesa.

Marginalmente, al comienzo, y luego adquiriendo una importancia que la convierte en el contrapeso de los otros dos vértices (la amistad, la guerra) de un triángulo dramático, está la historia del amor entre Michael y Linda (Merly Streep), una muchacha triste, maltratada por su padre y novia de Nick. Sutilmente, Cimino desarrolla esta parte romántica de *El francotirador*, validada por la excelente actuación de la Streep. Esta es la digna componente de un elenco, en el cual resaltan De Niro, Walken y John Cázale, actor que morirá de un cáncer al terminar la realización de esta película.

El complejo desarrollo de los diversos temas de *El francotirador* demuestra una inesperada maestría del realizador Michael Cimino, como robusto creador, pleno de vigor y sentido de observación; conocedor del corazón humano y capaz de manejarse entre los más variados matices psicológicos. Indagando en la visión de gente sencilla, común y corriente, Cimino hace a la vez, vigoroso cine épico. Por ejemplo la secuencia de la fuga en el río de Vietnam, culminada por la llegada de un helicóptero salvador, resulta un trozo de acción compuesto tan memorable como costumbrista-psicológica la de la boda, o la de la alegoría en la

montaña con los ciervos, o la casi onírica, seguramente pesadillesca, en Saigón, antes de que irrumpen los vietcongs. La fuerza narrativa de Cimino, aunada a la magnífica fotografía, con colores "sordos", de Vilmos Szigmond y la melancolía de la música de Stanley Myers, sin olvidar la calidad interpretativa de los protagonistas, hacen de *El francotirador* una de las grandes películas norteamericanas (muy norteamericana) de esta década.

◆
Heaven's Gate

Una epopeya admirable

Luis Elbert

◆
1981, *Opinar*



Primero los inconvenientes. Mucho público podrá dudar en acercarse a *La puerta del cielo* (*Heaven's Gate*, 1980). La intensa publicidad sobre los cortes que Cimino tuvo que hacerle y sobre la lapidaria crítica norteamericana, es un factor que inevitablemente predispone, aunque se ajuste a la estricta realidad y sirva para entender los padecimientos que pueden afectar a un film cuando se aparta de determinados patrones de producción comercial. Otro elemento publicitario, también negativo, es la sinopsis: intenta convencer de que la crítica fue unánimemente positiva, y muestra

imágenes breves que en ningún momento dan idea de qué es el film o cuál es su tema, disolviendo todo en una vaga imaginaria romántica y pictórica. A estos factores se suma la realidad del film: un relato quebrado, la doble línea temática que ya no parece equilibrada y hace parecer excesiva la anécdota romántica, el personaje central que ya no funciona como eje ante los elementos individuales y corales que lo rodean y en el centro de tensiones y fuerzas opuestas, la disminución del sentido de ideales incumplidos y traicionados que Michael Cimino quiso ejemplificar con su versión de la “guerra de Johnson Country”. Cuando la crítica dice que *La puerta del cielo* es como una colección de retazos, el espectador puede predisponerse, por más brillantes que sean esos retazos.

Habría que dejar de lado la prevención y disponerse en cambio a recibir de *La puerta del cielo* todo lo que tiene de disfrutable. En lo temático, sobrevive bastante de lo que Cimino contó en su relato. Está el personaje de Averill como indeciso aristócrata que quisiera militar en el bando de los humildes, mientras tampoco se decide claramente en formar pareja con la mujer que quiere. Está la propia guerra de Johnson County, un conflicto que opuso a grandes ganaderos contra inmigrantes pobres que venían a hacer agricultura. Y ese conflicto está bien desarrollado por Cimino, como una escalada de violencia que empieza en crímenes aislados y culmina con una batalla campal, y como un problema crucial alrededor del cual todos los personajes son empujados a una definición. Así planteado, el asunto podría pertenecer a la tradición del western. Pero Cimino aspira a mucho más: hacer una epopeya nacional y humana, cuestionar el comportamiento de sectores cultos y privilegiados, sembrar inflexiones poéticas

necesarias para entender que el tema central no está simplemente en el relato histórico, sino que aspira a levantarse hasta un plano de ideas capaz de comprometer el interés de públicos actuales. Más allá de sus desequilibrios, todo eso está en el film.

Y también está, desde luego, la capacidad creativa que Michael Cimino emplea para su asunto. Los personajes viven en su mundo de 1890 y también lo hace el espectador, en medio de todos los detalles de reconstrucción (decorados, vestuario, utilería, muebles, casas, trenes, etc.) cuidados hasta la manía. Ese cuidado importa porque el estilo de Cimino se integra con amplios, vastos movimientos de cámara, y así todo el espacio visual surge con coherencia para integrar en él al espectador. Pero además, Cimino extrae de su reconstrucción una notoria cualidad pictórica, que le sirve para trazar, paralelamente a la anécdota, una línea de fantasía que justifica los despliegues de alegría (los bailes populares en que la cámara también baila) y un clima de ensoñación (con iluminación escasa y grandes sombras) que arman un cuadro pasado, clausurado, donde los conflictos y los intereses poderosos conspiran contra los atisbos y posibilidades de felicidad y realización personal y colectiva. La batalla final culmina estas líneas, en la capacidad mortífera de un ejército de mercenarios a sueldo de los ganaderos; en la torpeza con que los agricultores se defienden hasta que reaccionan con una estrategia más sólida, en los individuos que culminan allí de algún modo su actuación, en la frase incidental con que se acusa el grosero desprecio por la vida ajena que exhibe el oficial al mando de los mercenarios (“Ese hombre es amigo del Presidente”) marcando de paso la protección oficial con que contó la Asociación Ganadera de Wyoming en el asunto. El

estilo de Cimino, con su amplitud visual y su honda respiración, aspira a relacionar pictóricamente algunas situaciones (el baile del prólogo y la batalla final incluyen estructuras circulares análogas) para que el espectador enlace tiempos, vea causas y efectos, saque conclusiones. Podrían analizarse otros aspectos del armado del film (por ejemplo, el cuidado con que se diseñan las habitaciones de los personajes principales para ilustrar aspectos de ellos mismos) y encontrar siempre la medida de la ambición y el gusto con que Cimino acometió, a los 38 años, esta epopeya. El resultado impone respeto y puede provocar una legítima admiración. Hay que conocerlo.

La vida continúa

Guillermo Zapiola

2002, *El País*



La primera impresión es engañosamente documental. El director Abbas Kiarostami, encarnado por el actor Farhad Kheradmand, regresa con su hijo (Ponya Pekar) a la región de Koker, en el norte de Irán, donde en 1987 rodara su película *La casa de mi amigo*. La acción transcurre cinco días después del terremoto que arrasó con la zona en 1990, aunque por supuesto el film fue hecho realmente más de un año

después, lo que introduce la primera de varias ambigüedades acerca de los límites entre la realidad y la ficción.

Es inevitable recordar que entre *La casa de mi amigo* y *La vida continúa* Kiarostami había hecho la magistral *Primer plano* (1989), actualmente también en pantallas montevideanas, en la que comenzó a operar sobre los límites del documental al tiempo que denunciaba el carácter esencialmente ilusorio y manipulador del cine. Todo ello conduciría, dos años más tarde, a la no menos notable *A través de los olivos* (1994), tercera entrega de la “trilogía de Koker”, que añadía otro repliegue a ese juego sobre los mecanismos de la ilusión.

En *La vida continúa*, únicamente los dos personajes principales, padre e hijo, están interpretados por actores profesionales: los demás son “gente común”, habitantes de Koker y alrededores que también había actuado en *La casa de mi amigo*. De hecho, el pretexto anecdótico de este nuevo film es la búsqueda de los protagonistas de *La casa de mi amigo* el saber qué pasó con esos niños después del terremoto.

El resultado es a la vez original, conmovedor y muy humano. Kiarostami reconstruye la inmediatez de la catástrofe, pero al mismo tiempo la evoca a través del testimonio de quienes se vieron involucrados en ella, que perdieron familiares o viviendas, y a veces se quiebran ante la cámara bajo el peso de un recuerdo doloroso. Por supuesto, hay en un sentido obvio que está anunciado desde el título, y que incluso es reforzado por las imágenes de gente que sigue haciendo cosas, un novio que evoca su boda reciente, una esposa flamante que riega las plantas, otros que intentan recuperar un televisor para ver la final del Campeonato Mundial de Fútbol, o un anciano que ironiza levemente acerca de que las tragedias

permiten realizar algún negocio.

Es un fastidio que las películas de Kiarostami hayan llegado al Uruguay con tanto desorden, porque su obra es realmente consistente e implica un discurso que se retoma, amplía, modifica y enriquece título a título. Pero, al mismo tiempo, el conocimiento de sus films posteriores permite detectar aquí contenidos que quizás resultaran menos obvios en el momento de su estreno.

Kiarostami fue sin duda un disidente en tiempos del Shah (de ahí su tendencia a contemplar la realidad a través de la mirada “inocente” y por lo tanto más libre de la infancia), pero a la altura de *La vida continúa* comienza a insinuar también algunas desconfianzas con respecto a la Revolución Islámica que parecen haberse acentuado después. En *La vida continúa* se expresan dudas acerca de un Alá que provoca terremotos y mata niños, anticipando otros escepticismos de *El sabor de la cereza* (1997), donde nunca se explicaban las razones que empujaban a su protagonista al suicidio, o de la posterior *El viento nos llevará* (1999), donde también la vida continuaba, pero no en el Paraíso islámico sino en el Más Acá.

Pero Kiarostami no es en primer lugar un moralista, un filósofo o un editorialista. Es un director de cine, uno de los mayores de la actualidad, y sus instrumentos son la imagen, la elección de un punto de vista y el movimiento de la cámara, el sonido, la edición. Habría que terminar de una vez por todas con esa idea de que sus películas son “lentas”, “aburridas”, quizás “herméticas”. Ciertamente reclama una actitud de ojos y oídos abiertos a la sugestión del paisaje, a los invasores sonidos de la naturaleza, a la fascinación de una búsqueda vetada de humanidad. Simplemente se toma el tiempo que necesita (y no más)

para generar la reflexión y la emoción de su espectador, hasta una escena final que debe figurar desde ya en las antologías del cine de los últimos veinte años.

Un oso rojo

Un clásico en Buenos Aires

Ronald Melzer

2003, *Brecha*



El prólogo comprime, en menos de cinco minutos de metraje, antecedentes, vida y obra del héroe. Éste es un ladrón profesional (Julio Chávez) que se despidió de su familia, partió raudo a un “trabajo”, dio el “golpe” junto a una banda de colegas, cayó preso, advirtió la falta del anillo de compromiso de su mujer durante una visita de ésta a la cárcel, recordó permanentemente a su hijita, fue liberado después de cumplir su condena y emprendió el “operativo retorno” con dos objetivos geográficos puntuales: el bar regentado por un socio (René Lavand) que supuestamente se quedó con su porcentaje del botín, y la casa donde conviven o malviven su hijita (Agostina Lage), su ex esposa (Soledad Villamil) y el nuevo marido de ésta (Luis Machín). Todavía no ha empezado, propiamente, la trama de esta película y ya

han quedado firmemente delineados el protagonista, sus antagonistas, sus aliados, sus pasiones, sus propósitos, sus amores y su moral. Un principio que es toda una declaración de principios.

Lo que se relatará a continuación es el intento de Chávez por cumplir con sus dos objetivos: recuperar el dinero y asumir efectivamente el rol de padre. El relato en cuestión será pormenorizado, lineal, claro, sintético y tan alusivo a los códigos morales en pugna como elusivo a su explicación por móviles psicológicos o sociales. A su vez, ha quedado claro desde el comienzo que todo lo que pueda ocurrir entre el emprendimiento de sus dos misiones vitales y su concreción, no será más que un manojo de escollos a superar. Estos escollos pueden tener carácter social —un trabajo sin perspectivas—, familiar —una ex esposa que interfiere en su reencuentro con su hija—, represivo —policías anónimos que lo discriminan en tanto ex recluso— o “profesional” —Chávez será invitado a participar en un nuevo robo que más bien luce como un suicidio organizado—, pero nunca moral: a este héroe no le interesa cómo lo mira la sociedad, y actuará en consecuencia. Como el Clint Eastwood de *La venganza del muerto* o *Lo bueno, lo malo y lo feo* o como el John Wayne de tantas películas, el “Oso” Chávez que inventó el director Adrián Caetano sólo le rendirá cuentas a su propia conciencia. Ésta, la conciencia, pega duro pero se sabe justa. Cuando la decencia ajena no es más que una entelequia, el Oso actuará primero y convencerá después. Solitario, taciturno y justo no tendrá, simplemente, más alternativa que la violencia. Como en un western.

LA CUESTIÓN DE LOS GÉNEROS. El neorealismo no es, en rigor, un género, y en cuanto al cine social, sólo muy

forzadamente puede hablarse de él como de una categoría cinematográfica específica. *Pizza, birra, faso*, primer largometraje de Caetano —codirigido por Bruno Stagnaro—, fue catalogado, dentro del cine argentino, como un punto de inflexión con el suficiente poder de persuasión como para provocar un pasaje masivo del consumismo frívolo a un compromiso estético y ético con la realidad. Su segundo largometraje, la formidable y aquí no estrenada *Bolivia*, no tuvo tanta repercusión mediática ni influencia sobre sus compañeros de generación, pero de alguna manera retomaba la misma senda. Al igual que los muchachitos porteños y marginados de *Pizza...*, el inmigrante de *Bolivia* era una víctima que reaccionaba en función de sus escasos y precarios medios, sin posibilidades reales de éxito ni de venganza. Pero en ambos casos, esa imposibilidad no estaba determinada por la adscripción de ambas películas a una suerte de género dramático-social-neorrealista-urbano-latinoamericano-miserabilista, sino a los dictados originados en la verosimilitud narrativa. Para Caetano la(s) historia(s) venía(n) primero. La derrota y las conclusiones, después.

A pesar del (merecido) duplicado éxito de crítica, el director se hartó de su presunta adscripción a una coartada cultural-social-política que nunca pasó por su imaginación. Creyó necesario liberarse de la opresión de los catálogos y de los catalogadores. Concibió, entonces, una historia más suelta y libre, más difícil de manipular ideológicamente, menos apegada a la normalidad ciudadana, con otro vuelo y, sobre todo, decididamente continuadora de unas tradiciones literarias y cinematográficas por lo menos tan influyentes en su vida artística como, digamos, la pobreza, la marginación y la injusticia. Estos temas, claro, están pre-

sentes en *Un oso rojo*. ¿Cómo no habrían de estarlo en una historia que transcurre entre gente aparentemente común del Gran Buenos Aires de hoy, es decir, sin trabajo, dinero, ni seguridad?

Pero no hay que confundirse. La venganza del oso Chávez no es la de un marginado despedido por el sistema, sino la de un moralista por cuenta propia que no encuentra otro par con quien dialogar, salvo su hijita, que no es, propiamente, un par. Ni el organizador de la banda (Lavand), ni el empresario más bien bonachón que le da un trabajo (Enrique Liporace), representan a un imaginario social, sino más bien ejemplifican dos facetas de la paternidad a través de vías alternativas a su vida: el trabajo y la delincuencia. El pusilánime, borrachín, timbero y bueno-para-nada que interpreta (memorablemente) Machín no cumple el papel de pequeño-burgués venido a menos, sino el del malhechor que nunca se anima a serlo del todo. Los demás hombres con rostro son figuras que se confunden con el paisaje, listas para desaparecer ni bien el “vengador anónimo” –nada que ver con Bronson– afine su puntería. No son víctimas de la sociedad; apenas simples pistoleros. El aquelarre final no es una consecuencia lineal de la imposibilidad de la reinserción social de los delincuentes profesionales, sino el fruto del libre albedrío de unos personajes que cumplieron con su propio pathos. Los personajes de Caetano son capaces de decidir su propio destino. A través de un relato que procura usar el clasicismo formal hasta las últimas consecuencias, el director se ha “limitado” a ponerlos en escena. Como en un western.

PUÑALADAS Y SUTILEZAS. Para Caetano el otro desafío, acaso mayor, consistía en transformar esas ideas dramáticas

y “genéricas” en un discurso filmico coherente, a lo menos entretenido y a lo más apasionante. Los personajes debían resultar interesantes. La historia debía correr bien. La fantasía inherente a todo cuento debía insertarse naturalmente en un marco realista. Los códigos del western, sumados a algunos toques de policial negro, debían introducirse con comodidad en el ambiente propio del conurbano bonaerense. Para ello contó, como nunca antes, con un presupuesto desahogado y, como siempre, con su propio talento.

Algunos puntos a favor se lograron gracias a su manejo del elenco, en el que todos los personajes secundarios –pistoleros, cómplices, la niña, el marido pusilánime– cumplen con las funciones esenciales ordenadas por los clásicos del cine estadounidense: fácil reconocibilidad, peculiaridad espontánea, trazos bien delineados y una calculada mezcla de previsibilidad y sorpresa en sus gestos, como para acompañar convenientemente las de sus actos. Sólo en Soledad Villamil se nota una cierta exterioridad para fingir rabia, desprecio y al final un poco de compasión por su ex marido. En cuanto a Chávez, su medida composición de un duro de palabras tan escasas como necesarias, luce como la mejor continuación posible de la vertiente masculina a lo Wayne-Bogart-Eastwood-Luppi.

Los otros puntos a favor se relacionan directamente con un oficio aprendido a partir de la práctica –dos largos anteriores, varios cortos, algo de televisión– y de una atenta mirada al mejor cine estadounidense. Muchas secuencias demuestran la peculiar precisión del director para retratar estados de ánimo y plantear una intriga remitiéndose a mostrar lo que hay que mostrar, ocultando lo que debe perma-

necer en el terreno de lo incógnito, y omitiendo toda palabra explicativa. para mostrar la imposibilidad del protagonista de ser tratado como uno más –y llevar una vida normal– inserta los rostros inquisidores de unos policías que lo miran mientras éste, en un raro instante de plenitud, pasea a su hija en la calesita. para aludir irónicamente al choque entre dos morales –una oficial, otra del submundo– monta milimétricamente un asalto a mano armada con un acto oficial y, para colmo, escolar (con himno y todo). para cerrar su historia con un símbolo –el único– acompaña con una cámara subjetiva a un protagonista que se embarca en nuevas aventuras, una de las cuales bien puede ser la muerte. Es posible que Caetano aún no sea un maestro consumado, pero es hacia esa dirección que está apuntando.

●—————▼—————●
Bastardos sin gloria

La kermesse antiheroica

Pablo Ferré

●—————▲—————●
2009, *Brecha*



1. Cerca del final de la película, la joven francesa (Mélanie Laurent) que acaba de disparar contra el –también joven– soldado alemán (Daniel Brühl), mira por el

visor de la cabina de proyección (la acción se desarrolla en una sala de cine) hacia la pantalla donde se proyecta una película dedicada a glorificar la figura del mismo joven soldado que yace, desangrándose, a poca distancia de los pies de la mujer¹. De pronto, la imagen del hombre sobre la pantalla la conmueve. Entonces, tras una pausa de unos segundos, ella avanza unos pasos, se dirige hacia el cuerpo caído de bruces y lo toca casi acariciándolo. Sorpresa: en el último estertor, el soldado se da vuelta y dispara varias veces, casi a quemarropa, contra la joven, que cae muerta a su lado. Moral (y moraleja) barthesiana de la escena: confundir lo representado con lo real es fatal, porque mata y hace morir. La muchacha ha muerto porque ha pagado el precio de creer en una imagen. Y la imagen, sobre todo la de cine –la que se proyecta sobre una pantalla–, siempre es más fiable que la realidad de la que se nutre. Y que vuelve, tarde o temprano, aun en el último instante, por sus fueros. Se filma para encontrarse con el mundo, con la realidad, con la vida, tanto como para huir de ellos, para evitarlos a toda costa o para retardar todo lo que sea posible el momento (inevitable) de encontrarse (fatídicamente) con ellos.²

2. Es un poco sobre esta base que

-
- 1 Dicho sea de paso, de todas las películas de Tarantino esta es la que tiene menos planos de pies femeninos descalzos. ¿Habrá perdido la Internacional Fetichista a uno de sus más conspicuos representantes en el mundo del cine? Gran decepción.
 - 2 Sobre este punto en particular, me tomo el atrevimiento de recomendar al lector de *Brecha* la lectura del excelente artículo de Álvaro Buela sobre Tarantino en *El País Cultural* (“Vivir en el cine”, 27 de febrero de 2009).

Quentin Tarantino (46 años) ha construido su versión farsesca de la Segunda Guerra Mundial, con su Hitler de pacotilla salido de los Tres Chiflados, sus ingleses dignos de muerte (incluyendo a un irrisorio soldado-crítico de cine), sus franceses indignos de vida (aunque los colaboradores se vean poco, la colaboración se siente mucho) y, *last but not least*, sus estadounidenses impresentables de tan ridículos. Se dirá: ¿y qué hay de malo en esta celebración de lo apócrifo? Respuesta: nada, pero tampoco nada especialmente bueno, ni especialmente brillante, ni especialmente genial, ni especialmente talentoso, salvo para quienes estén (y vaya si lo están, y vaya si los hay) especialmente dispuestos a aceptar como oro reluciente el resplandor del papel dorado que ofrece Quentin El Genio, mago y alquimista. Primera constatación: el cine —o la idea que de él se maneja corrientemente hoy, incluso, y particularmente, entre la intelligentsia crítico-cinéfila— ya nada tiene que ver con la Historia, y cada vez menos con el mundo, con la realidad, con la vida. Segunda constatación: a Tarantino le hace cada vez más falta la complicidad con el público para legitimarse como creador, como artista, como cineasta, y para legitimar sus orgías citacionales filmadas de apariencia novelesca, unas veces como happenings audiovisuales (los dos “volúmenes” de *Kill Bill*, *Death Proof*), otras como kermesses antiheroicas (es el caso de estos *Bastardos*) donde, como en toda buena kermesse digna de este nombre, todo el mundo tiene su pedazo de torta dulce o salada, su globo y su piñata para apalearse como Dios manda, es decir con los ojos vendados. Es bueno notar que, de estas dos comprobaciones, ninguna fue necesaria como prerequisite

para la mayor parte de aquellos a quienes, más o menos por consenso, se suele denominar como “grandes cineastas”: Chaplin, Welles, Renoir, Lang, Ford, Hitchcock, Rossellini, Mizoguchi, Tati, Buñuel, Fellini, Bergman, Kubrick, y un etcétera bastante más largo de lo que algunos quisieran o pudieran crear. Acaso porque hoy haya que llamar “gran cineasta” a alguien que organiza una especie de pijama party de imágenes, sonidos, citas, referencias, géneros y estilos, y culmina festejando su propia pedorrea (que, admitámoslo, puede ser un talento, ¿por qué no?).

3. ¿Qué se ve en *Bastardos sin gloria*? Todo lo que Tarantino es capaz de incorporar —que es mucho, incluso demasiado— sin verdaderamente tratar. De la psicosis bélica, encarnada por el paródico personaje de Brad Pitt cuyo nombre (Aldo Raine) alude al actor Aldo Ray, que interpretó a otro soldado psicótico en *Los desnudos y los muertos* (Raoul Walsh, 1958). De la influencia del imaginario de los indígenas norteamericanos (a Pitt-Raine se lo apoda “El Apache”, y sus hombres cortan cabelleras para él: reinscripción del motivo fordiano de *The Searchers*) en esa psicosis. Del cine francés bajo la Ocupación (por ahí anda *El cuervo* de Clouzot) y de la ocupación del cine y las pantallas francesas por las imágenes alemanas (de Pabst a Leni Riefenstahl). Del habla del ocupante (gran tema): la ocupación también como asunto sonoro que invade el espacio público, como totalidad asfixiante. Todo esto forma parte, digamos, del inconsciente de la película. Pero con algo más de conciencia, Tarantino también habla de sí mismo. Aparte del chiste autocelebratorio/guñada del final, el film es el tipo de ficción

que parece haber salido de la cabeza de uno de sus personajes más importantes: el Coronel de las SS Hans Landa (magníficamente personificado por el actor Christoph Waltz). La idea de que Landa es, en la película, una suerte de alter ego del cineasta no me parece exagerada³: es el gran maquinador amoral, dotado de una diabólica intuición, capaz de percibirlo todo y anticiparse a todo, de preverlo todo, de planificar cada paso de su propia puesta en escena hasta el más mínimo detalle, de hablar a la perfección todas las lenguas (como Tarantino conoce y habla todas las lenguas del cine, incluyendo sus dialectos

3 Debo esta idea a Daniela Menoni, a quien agradezco me haya permitido utilizarla.

y sus acentos: policial, clase B, artes marciales...). Un personaje que, como en el caso citado al comienzo de esta nota, puede resultar admirable siempre y cuando no se mueva de la pantalla, es decir de la pantalla dentro de la pantalla.⁴ Como Tarantino, director superdotado para quien la Historia, la vida, la realidad y el mundo no son sino –baudrillardianamente– otra pantalla más donde proyectar su cinefilia puesta en abismo. ♦

4 Habrá notado el lector que, para una nota de esta extensión y características, esta crítica tiene más citas (explícitas e implícitas) y notas al pie de lo recomendable. Pido disculpas, pero, tratándose de una película de Tarantino, el procedimiento no me pareció inadecuado.

ASOCIACION DE CRITICOS CINEMATOGRAFICOS

En Asamblea reunida el sábado 2 de agosto, quedó fundada la Asociación del título, cuyos objetivos son la defensa de los diversos intereses de sus integrantes, la relación con las Asociaciones similares del extranjero, la intensificación de un mejor conocimiento del arte y la industria de la cinematografía, y la elección anual de los mejores valores del cine exhibido durante cada temporada.

Fué elegido, asimismo, por mayoría de votantes, el Comité Directivo de la entidad, que durará un año en sus funciones. Quedó integrado por los Señores Andrés Percivale (EL DIA), Emilio Dominoni Font (CINE R. ACTUALIDAD), Danilo Trellas (LA RAZON), H. Alsina Thevenet (MARCHA) y Hugo R. Alfaro (MARCHA).

El domicilio provisorio de la institución es Bvard. Artigas 1026.

VISIONES

ESCRIBEN

Germán Feans

Juan Andrés Belo

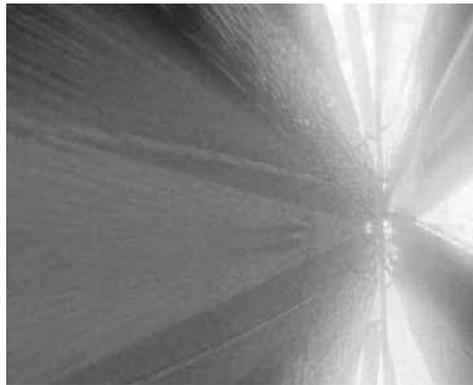
Mariangel Solomita

Agustín Fernández



Sobrevivir

Germán Feans



1 — Para empezar una aclaración: no creo en la profesión. Sí creo en escribir sobre cine. Que equivale a escribir desde el cine. Evitando las discusiones relativas a prácticas y vivencias, tan longevas como inútiles, lo que se necesita es acercarse a algo tan sencillo como la mirada. Emular aquellos viejos guerreros franceses en el arte de buscar para comprender y trabajar desde el lugar del director para proyectar, en múltiples y a veces impredecibles caminos, su trabajo. No repetir sus obsesiones, sus fanatismos, su neurosis política. Sólo su búsqueda. Aprender que siempre debe ser un camino sin planificación.

Porque en el camino a trazar está el fascinante descubrimiento. Encontrar moviliza y resignifica, y libera la cuerda con el fin de activar recuerdos, experiencias, libros, citas, rostros. De lo contrario, dirigiendo la atención a la construcción formal y su contextualización mediática-comercial colocamos las energías en la

métrica sonora, en el ritmo del montaje y en las longitudes del metraje. Y en ese pastoso e inmóvil suelo sólo aleccionamos. Y estamos hartos de las lecciones. Los políticos, los vecinos, los informativistas, la publicidad. Todos nos aleccionan. Todos nos dicen lo que tenemos que hacer, de qué manera, y por qué. Por eso, la falta o el exceso de minutos en una película no es, definitivamente, un argumento para hablar sobre ella.

Entiendo que escribir sobre cine es escribir desde el placer porque es el único lugar donde se puede comunicar cuando se está hablando de un objeto artístico que invita, al menos en la mayoría de los casos, a transmitir. La crítica debe continuar o explorar esos caminos, pero no puede ser un escollo. Porque comunicar es lo que necesitamos hacer para acercarle una película a alguien. ¿Ves lo que yo veo? Quien escribe de cine debe transmitir y facilitar el trazado para que su texto sea un puente para transitar. Firme, débil, largo o corto, dirigido o hacia ningún lugar, pero un puente al fin. Si es necesario debe subvertirse a la obra. Porque de lo contrario amaestramos (y anestesiarnos) espectadores rígidos y nos volvemos, angustiosamente, cautivos de tirabombas y comentaristas web.

2 — No se puede disimular: la era de la liquidez de Bauman aplasta. Todo está entrelazado, pulverizado y dispersado. Todo está en movimiento y despiezado en infinitas partes inconexas, y ahora sí nos sirven, cada vez más, los conceptos de Deleuze para trabajar: convertir a las imágenes en unidades independientes nos va a permitir al menos tomar puntos de partida diferentes y novedosos. Estamos atestados de textos y subtextos que se entremezclan.

Sus orígenes muchas veces denuncian su propia inutilidad. La función es esclarecer, ponerlo blanco sobre negro, hacernos la pregunta sobre qué estamos hablando cuando hablamos de escribir de cine. El cine es un arte tan rico en comunicación que activa todos los sentidos y es capaz de elevar y priorizar subtextos escondidos. Lo que sucede es que todo lo que vemos ya no es lo que vemos. Miles de imágenes desplegadas, todas similares y significándose entre sí. La imagen a descubrir es esa rota por la brevedad sintáctica, que aterriza inconsciente sobre el montaje final, o que muta para adquirir un nuevo sentido en el medio del caos.

Entonces un objeto, un corte abrupto, un gesto perdido adquieren relevancia. Son nuevos (o viejos) puntos de partida que pueden adquirir nuevas propiedades que los hacen sobrevivir más allá del metraje del film, y aún así volverse familiares en el contexto de las imágenes cotidianas. Escribir sobre cine es entonces transformar esa imagen en potencia, en energía fílmica. Luego extenderla, confrontarla con el mundo, destrozarla con lo real o sostenerla sobre el territorio de lo imaginario y volverla a armar como sea. Visualizar a las imágenes como centros energéticos que se desplazan. Otra vez, estamos volviendo a los orígenes: fotografía y pintura. Visualizar los gradientes y las intensidades de los planos como relatos individuales, colocarlos fuera y dentro del cine y devolverlos a la narración. Cortar y pegar.

La reconstrucción permite hacer la guerra al desconcierto. El tamiz audiovisual desplegado aboga por un caos irresoluto. Aun en su estado putrefacto, debemos superar la restricción que pone la

pantalla al ofrecer una mirada repetida y desgastada por la maquinaria audiovisual global. Para eso, al invocar nuevas formas, lo que hacemos es convertir las imágenes puras en otros nuevos estados.

3 — Con el fin de construir nuevos territorios el método científico nos muestra que siempre se puede empezar. Borrador en blanco y signos de pregunta. Sólo preguntas que invadan y aplasten el conocimiento adquirido y despeguen la pereza intelectual. ¿No era el cine el arte de nuestro tiempo? Si no lo es, ¿no deberíamos preguntarnos cómo es que se desbarrancó? Habiendo infinitas formas audiovisuales, ¿cómo quedó navegando en la marea? De la misma manera que el arte nos interroga, sabremos de qué estamos hablando cuando nos preguntamos. De esa manera seremos más permeables a la emoción dejando entrar nuevos acercamientos a lo que vemos. Preguntarnos no para conocer si el plano se encuentra en la meritocracia de festivales, acuñando proezas técnica heredadas, pero sí quizás si en la dictadura de la viralidad anestesiarnos al marketing tecnológico con algo nuevo o si es todo lo mismo. Solo pantallas abundan y la creciente saturación impone nuevas lógicas al cine y todas sus metástasis como objeto imperfecto. Ya no deberíamos hablar de películas, sino de extraños seres que se parecen al cine en múltiples e infinitas partículas. Son algunas películas solamente las que disparan sobre lugares precisos, pero lo hacen desde puntos imperfectos y borrosos ¿Por qué *Cosmópolis* adquiere la dimensión claustrofóbica de una limousine y a su yuppie-tecnó hiperconectado, perdido en el gran angular de la aldea desregularizada del capital salvaje? ¿Es *Lincoln* una película política porque hay muchos hom-

bres señoriales discutiendo una enmienda histórica o porque subyacen inconscientes territorios no explorados de dolor y evocación, en un abrazo heroico-histórico a una figura trascendental en la historia del país más influyente del mundo? ¿De qué está hablando la soledad, parquedad y ritualización de la conversaciones en los bares de *The Day He Arrives* de Hong Sang-Soo?

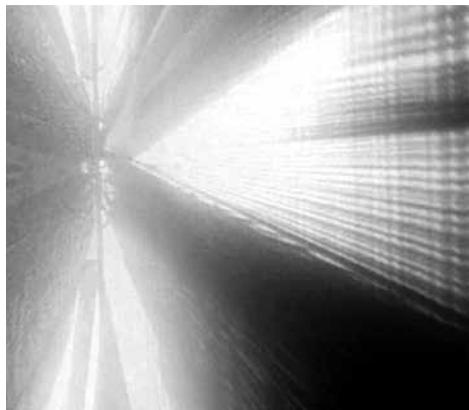
4 — De la frondosa sinergia de buscar, aislar, confrontar y finalmente preguntarse, no puede salir nada descartable. Al mezclar la salsa se volverá más espesa, conservando aún así un sabor agradable. Escribir de cine es interceptar los disparos aislados y, definitivamente, descartar el espacio vacío. El desarme de la preventa del envase masivo (sea su origen occidente, vieja europa, u oriente) puede ya no ser tan fácil de divisar. Todos los planos se parecen, toda la gama cromática adquiere formas conocidas en la diégesis. El ejercicio es cortar y abrir nuevos territorios que crucen a los espacios de creación por entre sus intersticios. Detrás del cambio, en la cuna de las ideas e inundada de fundamentalismo ideológico, había pasión por esas imágenes. Hoy no es tan diferente. Lo que sucede es que la posición dominante de las imágenes ya no responde a una sola ideología sino a todas juntas. Existen ventajas: ya no estamos ante la dictadura del distribuidor/programador local. Todo es palpable, todo se puede encontrar.

En el camino hay algo que no se abandona nunca, generación tras generación: descubrir. Eso permite mantener viva la nobleza por lo que hacemos. Ayudará para eso escribir de cine no desde el cine, sino partiendo desde todo lo que está a nuestro alrededor. Desarmar, incorporar lo necesari-

o y volver a armar. Buscar, experimentar, jugar y equivocarse. En definitiva, sobrevivir. No nos queda otra.

Pantallas con movimiento

Juan Andrés Belo



Pensarlo genera una sensación de novela de ciencia ficción, pero la noción de pantalla con movimiento a la que estamos tan habituados gracias a las computadoras y los celulares, tuvo su primera cumbre en el siglo XX y fue en una sala de cine. Allí se fundó la noción de pantalla como la conocemos hoy en día —y que luego se “extrapoló”, primero a la televisión, y después a los nuevos dispositivos.

Si aplicamos la idea de Beatriz Sarlo sobre la explosión de las identidades en la postmodernidad a esta noción de pantalla, podemos comprender la mentada muerte del cine más como un estallido: la gran pantalla cinematográfica se fracturó en miles de dispositivos portátiles. Los fragmentos de aquellos templos multitudinarios donde se vivían en conjunto ex-

periencias alucinantes, hoy son el aparato de bolsillo donde uno puede ver, leer, decir o hacer prácticamente todo. Una pantalla donde, como si se tratara de una novela de Philip K. Dick, vivimos la ilusión de comunicarnos, de sentir, de ser.

Aceptando que el estallido del cine ha provocado un cambio en la percepción de las imágenes y de la realidad, resulta inocente pensar que esto no obliga a un cambio en la comprensión y las estrategias para el análisis fílmico. Un crítico que se limita a escribir sobre los estrenos de la semana, ya no está hablando de cine sino que está, ante todo, promocionando los estrenos de la semana. De hecho, el cine como la manipulación de diversos elementos en virtud de construir una realidad específica, abstracta o en apariencia concreta, que movilice ideas, emociones o deseos en el espectador, que sane heridas o nos haga sentir menos solos y no más alienados, rara vez llega a la cartelera de estrenos locales.

Las opciones del crítico no parecen ser demasiadas: o insiste en la “muerte del cine”, o asume que más que morir se reprodujo, mutó, multiplicando sus medios y características de exhibición, y brotando en nuevas formas de arte.

¿Dónde están esos brotes? ¿Cómo son? La televisión, ya se ha discutido, es un medio donde el cine parece estar expandiéndose, utilizando la entrega en capítulos para ahondar en misterios cuya resolución es lo de menos (*Lost*, *Twin Peaks*); desarrollar personajes a lo largo de varias temporadas, ahondando en sus vínculos y su psiquis con un sentido novelado (*Los Soprano*, *Breaking Bad*) o reciclando estructuras, ideas, argumentos, y conceptos del cine —pero

también de la televisión y la literatura— para reorganizarlos en nuevas historias que tocan nervios actuales (*Fringe*).

Pero las posibilidades van más allá: el cortometraje, tradicionalmente supeditado al largo, hoy parece el formato idóneo de Youtube y de este contexto fascinado con la brevedad y el instante; el videoclip, que no ha dejado de desarrollarse desde los años ‘60, hoy parece consciente de su potencial, heredero del cine abstracto de los años ‘20, el cine experimental y la narración de corto metraje. La oferta en estos terrenos es desmedida, haciendo la orientación crítica más importante.

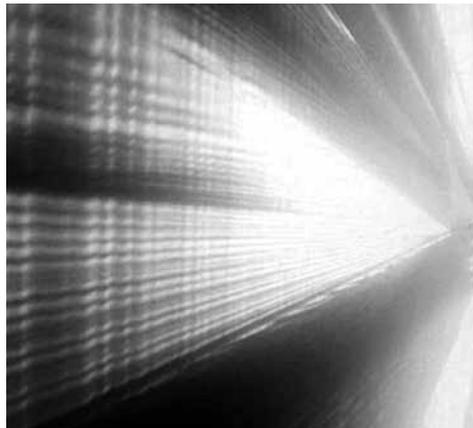
Y yendo aún más lejos, rayando lo profano, en este contexto donde las imágenes en movimiento son acusadas de manipular la opinión pública y de operar como piezas claves en nuevas formas de control, represión y propagación de miedos, el ojo crítico podría tener un papel crucial en revelar motivaciones latentes, que en tantas ocasiones encarnizan discusiones políticas o civiles, pero que pocas veces cuentan con la participación de miradas especializadas, que desestructuren y analicen cómo operan esas manipulaciones, si es que lo hacen.

No se trata de abolir los criterios de una tradición sino que, muy por el contrario, se trata de no empantanarse en ellos por comodidad o resguardo. Se trata, pues, de lograr trasladar aquel rigor y aquellos criterios al contexto actual, donde las imágenes en movimiento juegan un papel determinante y amplio.

De esa mirada abierta, impávida, dispuesta a correr riesgos, desatar furias y equivocarse de nuevo, es también donde pueden surgir otros lineamientos de la crítica cinematográfica, de cara al Siglo XXI.

La ansiedad no viene sola

Mariángel Solomita



La ansiedad no viene sola. En otros momentos de la historia hubo razones realmente contundentes para explicarla, mucho más que decir que la sobre-comunicación que se vive en estos tiempos es la culpable de esa sensación desbordante. Se puede escuchar todo, ver todo, leer todo. Se sabe cómo la gente muere, se sabe cómo la gente vive. Se sabe demasiado. El costo: la ignorancia.

La forma de comunicar cambió la forma en que nos relacionamos con nosotros pero también con esos espacios de concentración que dan los libros, las canciones, las películas. La costumbre es escuchar canciones como bandas de sonido, los libros se descargan, las películas que superan los 90 minutos siempre son largas. El tiempo es oro.

Las clases de periodismo y los editores periodísticos piden cada vez menos caracteres para las notas que hablan de espec-

táculos y el más afectado es el género de la crítica. Prima la urgencia y la novedad. Nuestro conocimiento se transforma de a poco en un frasco que hay que llenar con materiales rápidos y superficiales. Con que podamos memorizar dos nombres y tengamos una noción del argumento narrativo, alcanza.

Un solo click en Youtube te tira en los ojos ejemplos de todo lo que todavía no está en el frasco; y parece que no dan los años. Parece que la memoria perdiera fuerza y costara cada vez más retener las imágenes, los sonidos, las emociones y pensamientos que te generan. Esa estimulante certeza de que reencontrarse con una obra cada tantos años funciona como un espejo de nuestros propios cambios, hoy parece una leyenda. No hay tiempo para repetir.

A este vértigo se suma otro más molesto: la sobre valoración de lo diferente, la manía por ser autor de un descubrimiento, o mejor aún, de un rescate. Todos tienen algo que mostrar, que recomendar, que compartir. Hay demasiadas cosas “buenísimas” y “geniales”. Esto viene acompañado de una pérdida de criterios. Qué es bueno, qué es malo, qué hace que algo sea o no bueno. Lo bizarro tiene un nuevo significado, es la nueva vanguardia.

Trato de confiar en un criterio que se siente amenazado por esa multitud de materiales que no conozco. Es ahí que la crítica aparece como una guía que orienta la mirada. Qué de todo eso vale la pena mirar, y cómo. En un momento en el que el tiempo de cada uno tiene valor vital y comercial, la función crítica tiene más importancia. Por eso mismo, quien la ejerce, tiene la responsabilidad de escapar a la urgencia. La crítica debe poner esa pausa

que necesitamos y saber elegir, entre la variedad, dónde posar el ojo para compartir una experiencia enriquecedora, y explicarla, compartiéndola.

Las películas están compuestas de historias y de Historia. Están llenas de vidas posibles y más que un escape, son una puerta a cierta perspectiva sobre la realidad, la realidad de uno. El crítico es quien me da las armas para que tome una decisión crucial: qué realidad quiero conocer, a qué destino mi tiempo y por qué.

A un crítico se lo elige, como cuando apretamos en el botón de “seguir” en Twitter o Facebook. Es un acto de confianza: esperamos recibir por “su canal” aquella selección más o menos coherente de obras que funcione como guía y puerta de diálogo. El contexto actual de intercambio veloz, con facilidad para hacer comentarios y establecer discusiones, es idóneo para esto. Lo difícil es encontrarlos.

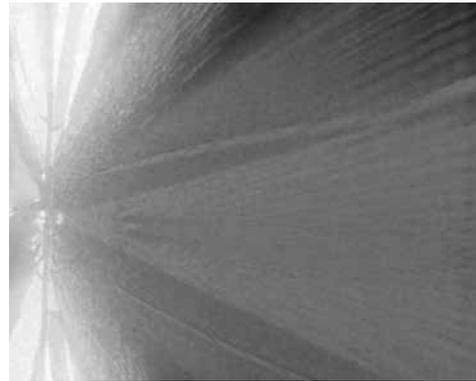
La importancia de hacer crítica hoy va de la mano con la ansiedad de quienes la leemos y con los mecanismos de urgencia que imponen los medios de comunicación. La mentalidad consumista trasladada a cómo dialogamos con el cine, la música o la literatura, no puede hacer perder esos preciados tiempos de concentración. Una buena crítica puede interponerse, marcar un rumbo. La sistematización del contacto con buenas críticas puede ir poniendo el freno en esta carrera.

El trabajo está en cada uno. Si los medios tradicionales no quieren darle espacio a este tipo de periodismo, que sea el periodismo el que se haga el espacio para llegar al lector. El público no siempre sabe lo que quiere, y hay que ser responsable en

lo que se le da. Las películas, las canciones, los libros, son regalos. El crítico, si se lo propone, puede ser esa mano invisible que los ponga en tu camino.

Cómo hacer crítica y no despeinarse

Agustín Fernández



La crítica de cine depende exclusivamente del cine existente. No es posible de otra forma y tal vez debería haber una lógica general en cuanto a esto. Principalmente porque no se puede hacer crítica del cine preexistente sin que esto tenga una utilidad en el presente. Y porque además si se hace crítica hoy ¿su función no debería ser la construcción de una mirada frente al cine que se está viendo (además del que se vio), y aún más: la construcción de una posición tanto para hacerlo como para verlo? ¿No es esta la única salida posible?

Es curioso ver como a favor de este planteo que no es nada nuevo, desde hace tiempo se ha puesto en duda la otra parte del juego que es justamente el cine existente.

Es decir, la decadencia del cine del presente condena a la crítica, que en determinado momento ya no encuentra nada interesante, nada nuevo, nada por lo que hablar valga la pena sin sentir que se están inflando globos medio pinchados hoy pequemos de aguardar ese futuro con una pasividad que no estando presente en otras generaciones dio resultados maravillosos. Puede ser.

Hay todo un tema además respecto al lugar físico que ocupa hoy la crítica de cine, que es tan disperso que parece mentira que pueda agruparse prácticamente toda en un par de medios. Pocos diarios, internet y algunos programas aislados en televisión, parecen ser actualmente los que la sostienen. Si bien algunos medios dan lugar a una crítica con puntos de vista y reflexiones, cierto es que hay otros que se limitan a redactar lo que ven en el trailer.

Pero más allá de esto hay dos cosas que pueden suceder, y que pueden o no tener que ver con la presencia desordenada en los multimedios —que tal vez no es lo más importante en todo esto—, y que vale atender. Uno: que el asunto se estanque allí en el desórden sin mayor problema y pase a un segundo plano. Dos: que se logren hacer pasar por críticas reflexivas y sesudas cosas que no son más que largos y enredados comentarios. El problema con esto entonces es, justamente, que la crítica empieza a jugar ese rol pseudointelectual en el que se habla de las cosas en el aire para los que de alguna forma están también en el aire y les da igual entender o no lo que se esta diciendo, o si es que se esta diciendo realmente algo y que igual se conforman con el palabrerío.

Esta es una receta que funciona porque este público esta siempre dispuesto a

consumirla. Pero hay algo en lo que creo profundamente y es que el cine no es cosa de intelectuales, por más que mil y un veces pueda parecer lo contrario. Y la crítica que nos hace y nos ha hecho creer que es así es la que está dispuesta a ocultar que no entiende nada y que además no cree en sí misma como medio para acercar el cine a quien la lee. La crítica tendría que poder hacer más pequeña la distancia entre el cine y los espectadores y no agrandar ese vacío con palabras cruzadas. Porque creo que las historias en el cine, las buenas historias, están dirigidas a la gente, a la humanidad. Lejos de banalizar las cosas, lejos de llevarlas a un nivel “popular” por el solo hecho de hacer a la crítica una cosa más concurrida, no me parece esto excluyente para al mismo tiempo pensar y creer en una crítica inteligente consciente de su tiempo y de los anteriores, que sea objetiva y sincera.

“En muy poco tiempo, pase de pensar (como se me dijo una y otra vez) que mi generación no tenía nada que decir a pensar que no solo tenía todo para decir sino que lo estaba diciendo de una forma completamente nueva. Una multitud de voces que coexisten y se combinan y dan como resultado algo que ciertamente tiene un “significado” pero no puede ser fácilmente clasificable. Cada individuo debe encontrarlo de su propia manera y en el único lugar que la sociedad ha dejado para este descubrimiento: los márgenes.” Esto decía Richard Linklater cuando estrenaba *Slacker* en 1991, pero puede ser extrapolable a cualquier otra generación. Porque lo que plantea es una forma de ver las cosas, un impulso —diría— una necesidad, que es la que llevará siempre casi como única vía posible y aunque sea en los márgenes, a construir las verdaderas cosas. ♦

En estado crítico

David Bordwell

Consideremos la crítica como una actividad basada en el lenguaje. ¿Qué hacen los críticos con las palabras y las oraciones? Hace mucho tiempo, el filósofo Monroe Beardsley identificó cuatro

actividades que constituyen la crítica de cualquier forma de arte y sus distinciones todavía me parecen válidas.

*Los críticos describen las obras de arte. Los críticos de cine resumen los argumentos, describen las escenas, caracte-



rizan las actuaciones, la música o el estilo visual. Rara vez estas descripciones son simplemente resúmenes neutrales. En general, ofrecen una perspectiva determinada y están orientadas a ayudarnos a comprender lo que quiere decir el crítico. Una descripción puede ser fríamente objetiva o cálidamente subjetiva.

*Los críticos analizan las obras de arte. Según Beardsley, esto significa mostrar cómo las partes se combinan para formar el todo. Si simplemente enumeraras todas las tomas de una escena en orden, estarías realizando una descripción. Pero, si fueras más allá y señalaras las funciones que cada toma desempeña en relación a las otras o a un efecto más amplio, estarías efectuando un análisis.

*Los críticos interpretan las obras de arte. Esta actividad supone realizar aseveraciones acerca de los significados abstractos o generales de una película. Se utiliza la palabra “interpretar” en muchos sentidos, pero en este sentido, comprender el orden cronológico de las escenas de *Tiempos violentos* no aplicaría. Sin embargo, si afirmaras que *Tiempos violentos* trata sobre la redención fallida (Vincent) o exitosa (la decisión de Jules de renunciar), estarías aventurando una interpretación. Si afirmaras que *Cloverfield* es una representación simbólica del 11 de setiembre, eso también sería una interpretación.

*Los críticos evalúan las obras de arte. Esto parece bastante claro. Si afirmaras que *Petróleo sangriento* es una buena película, estarías evaluándola. Para muchos críticos, la evaluación es la actividad principal de la crítica. A fin de cuentas, en sus raíces griegas la palabra

“criticar” significa “juzgar”. Sin embargo, así como sucede con el resto de las actividades, la evaluación es más compleja de lo que parece.

¿Por qué descomponer el proceso de la crítica en estas actividades? Creo que esto nos ayuda a aclarar lo que hacemos en cualquier momento. También, nos ofrece una forma de llegar a comprender los formatos críticos con los que en general nos encontramos.

En la prensa, la televisión o internet, podemos distinguir tres plataformas principales para la discusión crítica. Una crítica es una caracterización breve de una película, dirigida a una audiencia amplia que no ha visto la película. Versan sobre los últimos estrenos, por lo que tienen cierto valor noticioso. Por este motivo, son un tipo de periodismo.

Un artículo académico o un libro de crítica ofrece una investigación en profundidad de una o más películas y presupone que el lector ya ha visto la película (o no le importa que se revelen detalles de la trama).

Un ensayo crítico se encuentra a medio camino entre estos dos tipos. Es más largo que una crítica, pero es en general más personal y contiene más opiniones que un artículo académico. A menudo, es un “texto de reflexión” que se aleja del ritmo diario de la crítica para ahondar en conclusiones más generales acerca de una trayectoria o de una moda. Algunos ejemplos son *On the Future of Movies* de Pauline Kael y *The Last Taboo: The Dumbing Down of American Movies* de Phillip Lopate.

Cualquier crítico puede escribir en estas tres plataformas. Además, las fronteras entre estos formatos no son completamente rígidas.

CRITICAR A LOS CRÍTICOS

¿Cómo se vinculan estos foros con las diferentes actividades críticas? Parece claro que la crítica académica que se publica en artículos y libros de investigación, se centra en la descripción, el análisis y la interpretación. La evaluación también está presente, pero asume un rol secundario. En general, el crítico académico se preocupa por responder una pregunta sobre las películas. ¿Cómo, por ejemplo, se representa el tema de la identidad de género en *Rebeca* y qué ambigüedades y contradicciones emergen de ese proceso? Para abordar esta pregunta, el crítico no necesita declarar que *Rebeca* es una gran película ni un fracaso.

Por supuesto, el texto académico podría realizar también un juicio de valor, ya sea al comienzo (“Creo que *Rebeca* es excelente y quiero analizarla”) o al final (“Estoy obligado a concluir que *Rebeca* es una película limitada y opresiva”). Pero no tengo por qué juzgar.

El artículo académico tiene mucho espacio para examinar su pregunta y, por supuesto, un libro posee aún más. Contrariamente, una crítica está limitada por su formato. Tiene que ser breve. A diferencia de la crítica académica, el propósito de la crítica suele ser actuar como una recomendación o como una advertencia. La mayoría de los lectores leen

las críticas para saber si vale la pena ver una película o incluso para determinar si les va a agradar.

La evaluación es fundamental en la tarea de los críticos. Por este motivo, tienden a concentrar sus descripciones en determinados aspectos de la película. Se espera que un crítico describa el argumento, pero sin revelar demasiado. Típicamente, el escritor también describe las actuaciones, quizá también sobre cómo se ve y siente la película, y principalmente su tono o tenor. En general, deja de lado las descripciones de tomas, montaje, música y otros aspectos técnicos. Con frecuencia, lo descrito estará teñido por la evaluación del crítico. Puede, por ejemplo, contar el argumento de forma tal que su opinión de la película quede claramente manifiesta.

Rara vez los críticos se permiten realizar análisis, pues en general estos ocupan mucho espacio y pueden develar demasiado. Tampoco suelen proponer interpretaciones, pero cuando lo hacen, la táctica más común es el reflexionismo. Interpretan una película actual en relación al estado de ánimo del momento, una controversia política vigente o un *zeitgeist* más amplio. Un cínico podrá decir que esta es una manera fácil de hacer que una película parezca importante y pertinente y de rellenar una columna al mismo tiempo. Sin embargo, los críticos no poseen el monopolio de la reflexión. También está presente en los ensayos y en la crítica académica.

Entonces, la centralidad de la evaluación dicta ciertas convenciones de la crítica cinematográfica. Sin duda, esas

convenciones funcionan suficientemente bien. Pero también podemos aprender cosas sobre el cine a través de descripciones en profundidad e interpretaciones y análisis detallados. Solo debemos saber que es improbable que los encontremos en el formato de la crítica.

LO BUENO, LO MALO Y LO QUE GUSTA

Analicemos la evaluación con más detenimiento. Si dijera que en mi opinión *Las señoritas de Rochefort* es una buena película, podría solo estar diciendo que me gusta. Pero no necesariamente. Pueden gustarme películas que no considerara particularmente buenas. Disfruto de las películas de Hong Kong de mediana calidad porque puedo percibir sus lazos con la historia local y la cinematográfica, porque ciertos actores me maravillan, porque trato de encontrar lugares conocidos. Pero nunca argumentaría que son buenas porque me gustan. Todos tenemos placeres inconfesables, una etiqueta que fue especialmente acuñada para denominar a las películas que nos agradan aunque, según cualquier criterio reconocido, no sean especialmente buenas.

No es necesario que sean desastrosamente malas, por supuesto. En verdad me gusta muchísimo *Las señoritas de Rochefort*. Es mi película favorita de Demy, y la vería en cualquier momento y en cualquier lugar. Siempre me levanta el ánimo. Me la llevaría a una isla desierta. Pero también soy consciente de que tiene sus problemas. Es muy simple, esquemática y predecible, y probablemente se

esfuerza demasiado en ser ingenua y astuta al mismo tiempo. Desde el punto de vista artístico, no es tan perfecta como *La hora de jugar* o tan osada como *El ciudadano* o como... bueno. Es solo que, de alguna manera, esta película me habla.

Lo importante es que la evaluación abarque tanto al juicio como al gusto. El gusto es aquello que te conmociona. Nos dicen que no puede justificarse y que los gustos de una persona pueden ser totalmente asistemáticos y lógicamente inconsistentes.

El gusto es distintivo, es parte de lo que te convierte en quien eres, pero también compartes algunos gustos con otras personas. Los profesores solemos decir que tratamos de educar los gustos de los estudiantes. Esto es verdad, pero deberíamos admitir que estamos tratando de ampliar sus gustos y no necesariamente de remplazarlos por otros mejores. Los gustos formados en la adolescencia son, por fortuna, casi imposibles de borrar. Pero no debemos encasillar nuestros gustos. Cuanto más versátiles sean, mejor será la vida.

La diferencia entre el gusto y el juicio emerge de la siguiente manera: puedes reconocer que algunas películas son buenas aunque no te gusten. Puedes declarar que *El nacimiento de una nación*, *El ciudadano* o *Persona* son películas excelentes sin que te agraden.

¿Por qué? La mayoría de las personas reconocen algunos criterios generales de excelencia, como la originalidad, la significación temática, la sutileza, la destreza técnica, la complejidad formal o la intensidad del efecto emocional. También

hay criterios morales y sociales, como cuando hallamos películas repletas de estereotipos objetables. Todos estos criterios y otros más pueden ayudarnos a elegir películas dignas de admiración. No son estándares completamente “objetivos”, pero son intersubjetivos: muchas personas con gustos completamente distintos los aceptan.

Entonces los críticos no solo poseen gustos; también juzgan. El término “juicio” pretende capturar la calidad relativamente impersonal de este tipo de evaluación. Se supone que el veredicto de un juez debe responder a principios que trascienden sus preferencias personales. Los jueces de una competencia gimnástica basan su puntaje en su pericia y en ciertos criterios técnicos, y siempre esperamos que fundamenten sus juicios con razones detalladas.

En un nivel superior, tus gustos pueden llevarte a priorizar ciertos criterios por sobre otros. Si disfrutas más de las películas que tratan sobre problemas filosóficos, es probable que le des más importancia al criterio de significación temática. Entonces, amarás a Bergman y pensarás que es un gran director. En otras palabras, pueden gustarte películas que también consideres excelentes.

Por supuesto que podemos estar en desacuerdo respecto a los criterios pertinentes, particularmente cuando se trata de decidir qué criterio aplicar a una película determinada. Yo argumentaría que la profundidad temática no es un criterio aplicable para juzgar *Clowerfield*; pero sí lo son la originalidad formal, la destreza técnica y la intensidad del efecto

emocional. Muchas de las mejores películas Hong Kong no tendrán una buena puntuación si se las juzga por la sutileza temática o la psicología de los personajes, pero sí la tendrán si se las valora por su originalidad técnica o la intensidad de su respuesta visceral y emocional. Puedes estar en desacuerdo, pero ahora estamos debatiendo, no sobre gustos, sino sobre qué criterios son apropiados para una película dada. Para llegar a algo, nuestra conversación deberá apelar tanto a estándares intersubjetivos, como a sucesos discernibles que acontecen en la película, no a si te conmocionó y a mí no.

CRITERION

Volvamos a la crítica cinematográfica. Ciertamente, los juicios forman parte de una crítica cinematográfica, porque el crítico puede invocar criterios para evaluar una película. Estos criterios son ampliamente aceptados para identificar aspectos que contribuyen a la elaboración de una buena película. Por ejemplo:

El argumento no tiene sentido. Criterio: la coherencia narrativa ayuda a que una película, o al menos una película de este tipo, sea buena.

La actuación es exagerada. Criterio: una actuación promedio ayuda a que una película, o al menos una película de este tipo, sea buena.

La transición en las escenas de acción es tan rápida que no puedes entender lo que está sucediendo. Criterio: la inteligibilidad de la presentación ayuda a que

una película, o al menos una película de este tipo, sea buena.

Sin embargo, la mayoría de los críticos no pueden resistirse a exponer tanto sus gustos como sus juicios. Esta es una convención de la crítica, al menos en los sitios más destacados. Los lectores leen a los críticos que expresan sus gustos claramente. Algunos lectores quieren reforzar sus gustos. Otros lectores quieren educar sus gustos, entonces buscan una personalidad fuerte con gustos definidos que los guíe, mientras que otros quieren poner a prueba sus gustos, por lo que leen críticos cuyos gustos son muy distintos a los suyos.

En general, los críticos célebres – aquellos que atraen la atención y generan controversia – son escritores fuertes que han puesto sus gustos en primer lugar. Críticos reconocidos como Andrew Sarris y Pauline Kael son famosos en parte porque presumieron sobre sus gustos y defendieron películas que les gustaban. Tampoco se trata solo de elogios. A veces, los críticos lanzan duros ataques a películas, directores u otros críticos y algunos viven en disconformidad permanente. Despellejar películas y personas le confiere notoriedad al crítico, pero también comprueba la máxima de Valéry: “El gusto está hecho de miles de disgustos”.

ATASCADO EN EL MEDIO

Hay mucho más que decir acerca de las distinciones que he realizado. Son burdas y necesitan ser pulidas. Pero se-

rán suficientes para cumplir con mi propósito, que es indicar que todo lo que he dicho puede aplicarse a la escritura en la web.

Por ejemplo, parece probable que una de las causas del agotamiento crítico es que las críticas dominan la red. Típicamente, son muy evaluativas y mezclan gustos y juicios. Para muchas personas, el bombardeo de estos ítems se volverá imposible de soportar. Puedo imaginarme a alguien abandonando la crítica en la web por la sola cacofonía de sus breves reseñas chillonas de una línea. Todos estamos interesados en las opiniones de alguien más, pero no podemos estar interesados en las opiniones de todos.

Afortunadamente, existen otros formatos disponibles para la crítica web. A primera vista, internet parece favorecer los textos breves, aquellos de 150 palabras que solo tratan de gustos y de actitud. En realidad, es igualmente acogedora con los textos largos. En principio no hay limitaciones de espacio, por lo que uno puede explayarse con sus argumentos. Gracias a que se dispone de un espacio indefinidamente largo, una de las novedades más alentadoras de las críticas en la web es el desarrollo del formato de mediana extensión que ya he mencionado: el ensayo crítico.

Históricamente, este formato ha estado más próximo a la crítica que al texto académico. Se basa sobre todo en la evaluación. Esto es principalmente cierto en los ensayos de Kael y Lopate que he mencionado, y que versan sobre los cambios desastrosos que están ocurrien-

do en la producción de películas en Hollywood. Pero el tono también puede ser positivo; en general, este se encuentra en el ensayo de admiración, que celebra los logros de una película o un cineasta. El trabajo apreciativo de Dwight Macdonald sobre *Fellini 8 ½* y el ensayo de Susan Sontag sobre Godard, a pesar de sus diferencias, me parecen dos hitos de este género.

El ensayo crítico es, en mi opinión, la verdadera vitrina de las habilidades del crítico. Decimos que los buenos críticos tienen que ser buenos escritores. Con esto queremos decir que su estilo tiene que ser atrapante, pero no que tiene que maravillar al final de cada párrafo. En general, en un ensayo largo, estás obligado a utilizar el lenguaje de un modo diferente a como lo haces en un texto breve. Necesitas construir y demorar las expectativas, encontrar nuevos modos de repetir y modificar tu argumentación, y buscar sinónimos.

En un acto igualmente importante, los trabajos largos separan el grano de la paja porque demuestran la habilidad del crítico para sostener una argumentación. El trabajo breve permite realizar piruetas, pero el ensayo largo –salvo que sea puro palabrerío– obliga a mostrar todo lo que tienes. En el formato largo, tus ideas deben tener peso.

Ante todo, un ensayo crítico puede desarrollar nuevas profundidades en la red. Con más espacio, la red puede solicitarles a los críticos que expongan sus conjeturas y sus evidencias con más detalle. Luego de años de “escribir con

brevedad”, disparar vituperios, arruinar reputaciones y alabar a excelentes cineastas desconocidos para la mayoría de los lectores, los críticos tienen ahora una oportunidad, no de inventar a sus anchas, sino de ir más allá. Si piensas que una película es interesante o importante, muéstranos, por favor. No expongas tan solo tu opinión de manera vehemente; justificala con algún análisis o interpretación. La red permite que el análisis y la interpretación, aunque demanden mucho esfuerzo, se vuelvan importantes.

Si la mayoría de los ensayos críticos han sido similares a las críticas, ¿qué tal si hubiese ensayos que se vincularan más con el otro extremo, con el académico? Me gustaría ver más de lo que podría llamarse “ensayos de investigación”. Si los ensayos críticos del alto periodismo se inclinan hacia la crítica, aunque son más argumentativos, los ensayos de investigación tienden a la escritura académica, aunque no desisten de los juicios e incluso hacen alarde de gustos.

Esto no es para desalentar a las personas de escribir ideas sobre películas y disparar conversaciones con los lectores. La crítica, ya sea profesional o principiante, no debe extinguirse. Pero también nos beneficiamos de los ensayos críticos ambiciosos, textos que iluminan las películas a través del análisis y la interpretación. Los críticos de la red podrían escribir menos seguido, pero textos de mayor extensión. En la era de la “comida lenta”, intentemos la “crítica lenta” en la red. Puede que termine estimulando la “lectura lenta”. ♦

La pasión de Daniel Lucas

Gabriel Sosa

¿Cuál fue el crítico de cine más influyente en la historia del país?

Muchos dirían sin pensar que fue Homero Alsina Thevenet (quien por otra parte lanzaría interminables gruñidos de desprecio ante un texto que, como este, arrancara con una pregunta, e incluyera un amplio paréntesis en su segunda frase). Otros tal vez dirían que Arturo Despouey, el maestro del propio HAT. O Hugo Alfaro, su compinche (de HAT) en *Marcha*, o Emir Rodríguez Monegal, su compinche en *El País*. O Fulano, o Mengano. Tal vez Zutano. Gente de sapiencia enciclopédica, que marcó a fuego a sus colegas contemporáneos y futuros.

En realidad, todos dirían que fue HAT.

Sin embargo, incluso en el mejor momento del cine en Uruguay (aquella época de oro de los 50, donde millones de personas pasaban por las salas de Montevideo), los críticos más reputados y recordados de los medios más difundidos sólo alcanzaban una fracción del público potencial que veía a Daniel Lucas un viernes cualquiera en el informativo del canal 12.

LA CAÍDA

El 28 de octubre de 2008 Lucas estaba en una habitación de hotel de Buenos Aires, preparándose para entrevistar a Be-



Lucas y Marchand, hace poco.

nicio del Toro. Se mareó y se desplomó en el piso. Un ACV profundo y no operable lo mandó derecho al hospital Fernández, y luego a una casa de salud en Montevideo. Se acabaron sus días de televisión, siempre de traje y corbata. Se acabaron sus días de viajes a Hollywood, de entrevistas a celebridades y de recomendar películas, siempre empezando con su infaltable “Amigos”. Se acabaron sus días de ser considerado un farsante por gran parte de sus colegas, y una persona entrañable por una minoría de los mismos. Se acabaron sus días de persona/personaje inconfundible. Se acabaron sus días de engordar prodigiosamente en cámara, semana a semana, y de pedir champagne en la ex sala VIP del Moviecenter. Bueno, se acabaron sus días, quedó claro. Actualmente Lucas pasa su vida en la casa de salud, lúcido pero con problemas motrices, recuperado pero un poco imposibilitado.



ENEMIGO PÚBLICO

La carrera de Lucas fue fulminante. A principios de los 90 tenía un programa de espectáculos en canal 5

(que vaya a saber cómo se llamaba el actual TNU en aquella época), pero desde que pasó al informativo central del 12 se convirtió en *el* crítico televisivo por definición. En aquellos días tenía competencia (Sanjurjo de frac y moñita presentando los Oscar, Rodríguez Stratta y Marichal jugando a Roger y Ebert), pero Lucas ganó por varios cuerpos de ventaja la auténtica carrera que define al *number one* televisivo: la imposición del personaje.

Está implícito en los códigos televisivos que antes de qué decir, cada quien que aparece ante cámaras tiene que definir cómo decirlo. Manierismos, tics, frases (“En vaaaaaarias salas...”), lo que importa es la creación del personaje, tanto para ser *anchorman* como para dar el reporte del clima o conducir un *reality*. En los últimos tiempos, en la televisión en general esas sutilezas casi actorales se reemplazaron por el recurso sencillo del grito, el espasmo y la risotada, que hacen innecesaria toda otra caracterización. En tiempos de Lucas, para ser alguien en pantalla, se tenía que ser *algo*.

Lucas tenía todas las cartas para ganar. Su vestuario impecable, su ama-

neramiento casi regio, su mezcla indescriptible de pomposidad y calidez, su estilo plagado de enunciados declamativos, y sobre todo su evidente deleite. Lucas se asombraba, se maravillaba, se deleitaba. Amaba el espectáculo del cine en el sentido en que los niños aman los dibujos animados. Con placer genuino, con desmesura y, todo hay que decirlo, sin un grado demasiado alto de conciencia crítica. Para Lucas el cine en sí era una maravilla, y se ocupaba de dejarlo claro en sus recomendaciones entusiastas, en sus entrevistas a figuras de Hollywood (incluyendo al perro de *Men in Black*) y en su reparto de estrellas en la cartelera que varios críticos de la época compartían en la *Guía del Ocio*. Alejandro Yamgotchian, que editaba la *Guía*, recuerda que cada semana “tiraba una constelación de estrellas”.

Tal vez ese entusiasmo casi infantil, ese amor desmesurado por las luces, el espectáculo y el brillo (y las estrellas) explique por qué, al día de hoy, ya retirado hace años, hay viejos críticos del ala radical que lo desprecian, incluso que lo odian con amargura genuina, sin saber si está vivo

o muerto. Por algún motivo Lucas fue, y en algunos casos entre los más rancios y rencorosos, sigue siendo, la Bestia Negra de la Crítica Uruguaya.

Los motivos de ese odio arraigado son poco claros. Lucas nunca molestó a nadie, nunca polemizó, nunca serruchó un piso, cortó unas alas o largó rumores lesivos sobre un colega. Rosalba Oxandabarat, que lo recuerda con cariño, asegura que nunca quedó claro si Lucas sabía o no de cine (en el sentido que se le da a “saber” en la vieja guardia crítica), pero sí que “respetaba enormemente a los que sabían”. Muchos de esos que sabían le pagaron ese respeto, y algunos le siguen pagando, con un desprecio abismal. Desprecio que no malgastan en otros críticos televisivos que sí han dicho burradas del calibre de: “Se estrena *Whisky*, de los hermanos Stoll y Rebella”.

Tal vez la respuesta a estas pasiones esté en el mismo espíritu con que Lucas enfrentaba su *métier*. El entusiasmo y la alegría de Lucas eran claramente dionisiacos, mientras que el crítico promedio prefiere verse como netamente apolíneo, ignorando lo muy plutónico de su ambiente laboral: ca-

vernas oscuras, brillos fugaces, conocimientos arcanos y nubes y nubes de humo, en su mayoría producidas por los incontables cigarrillos fumados por HAT y Martínez Carril a lo largo de sus carreras. Pero bueno, ellos se ven como apolíneos, y es hasta lógico que vean al dionisiaco Lucas como su rival y contracara. No pueden comprender ni perdonar a alguien que prefiera ir a Los Angeles antes que a Cannes o, mejor aun, San Sebastián.

UN BUEN CHICO

¿Era Lucas una mala persona? En lo absoluto. Aquellos que lo trataron lo recuerdan como generoso, amable, alegre. Un poco triste, un poco trágico, un poco solitario. Tal vez más que un poco solitario. Pero hizo al menos un gran amigo en la industria local del cine (al menos de la exhibición cinematográfica): Álvaro Marchand, primero de Columbia y desde hace mucho de Moviecenter, quien desarrolló con el crítico una relación de afecto genuino tan profunda que Lucas es padrino de uno de sus hijos. Hasta el día de hoy Marchand es uno

de los pocos que siguen fieles a Lucas, visitándolo, sacándolo a pasear o llamándolo a la casa de salud donde reposa. Incluso lo lleva a eventos y presentaciones, aunque la movida para esos casos incluya una ambulancia y otros elementos aparatosos. Otros que lo visitan y lo sacan a pasear son sus ex compañeros y amigos del canal 12, Victoria Rodríguez y Aldo Silva. Y hablando del canal 12, desde el momento en que tuvo su accidente vascular hasta hoy mismo, es el canal quien se hizo cargo de su atención médica y cuidado. Algo que difícilmente haría una institución semejante por alguien a quien no se aprecia genuinamente.

Marchand, amigo fiel, es el custodio de sus secretos y sus historias. Con absoluta dignidad se niega a comentar o revelar secretos escabrosos, pero tampoco reniega de las debilidades de su casi pariente. Fueron muchos años de equilibrio entre la amistad y el trato comercial (Lucas, en una época, organizaba las presentaciones de películas de Columbia), y en el fondo se le nota feliz y aliviado al contar cómo Lucas destruyó en el informativo *El*

código Da Vinci. No todos fueron comentarios elogiosos en la carrera de Lucas, es lo que quiere transmitir. No era un chanta. En la mirada cálida de Marchand era un entusiasta de la cultura. Un amante del cine de Hollywood. Un crítico. Y por encima de todo, un amigo.

¿Y qué recuerdan aquellos que no lo trataban tan de cerca? Lucas desapareció del mapa abruptamente, y sus colegas y quienes trataban con él laboralmente casi que no supieron más de su vida. Ya se vio que en algunos casos sobrevivió el desprecio, pero en otros queda el recuerdo amable y cariñoso de alguien peculiar que supo hacerse querer. Daniela Cardarello, gestora cultural que lo trató mucho en eventos y festivales y que viajó con él a Los Angeles (al preestreno de *Piratas del Caribe 3*), recuerda su apoyo y auxilio en ese viaje: siempre dispuesto a dar una mano, un consejo y una recomendación sobre dónde comer bien. Para Daniela, Lucas era un divo amable: “Siempre había que darle el trato de una celebridad, incluso cuando el concepto no era muy conocido en el medio uruguayo. Diría que era un vanguardista en ese tema”. Daniela también re-

cuerda que Lucas, en sintonía con aquello del “respeto a los que saben”, “le daba para adelante a Cinemateca, aunque no parecía”.

Ella, Yamgotchian, Oxandabarat, yo mismo, lo recordamos como una figura querible, un poco trágica, un poco cómica, un poco misteriosa en su tristeza.

ÁNGELES Y DEMONIOS

Tal vez Yamgotchian tenga el recuerdo más conmovedor de Lucas: “Una noche que salía con mi señora del cine Casablanca, un sábado (principios de la década de 2000, si mal no recuerdo), y lo vi en la parada del ómnibus, por 21 de setiembre, para ir a su casa en Pocitos. Estaba muy mal por el estado de salud de su mamá, con quien vivía. Y nos quedamos hablando una media hora, pero él lo hacía a corazón abierto, un tanto bajoneado, visiblemente emocionado, y extremadamente lejos del gracioso y entrañable divismo y glamour que lo caracterizaban. No se habló una gota de cine, y sí sobre cosas cotidianas de la vida, como si estuvieras charlando con uno de los mejores vecinos

del barrio. Cuando me alejo y se me da por mirar hacia atrás, la parada del ómnibus parecía como una vela en la cuadra, iluminando a Daniel, una estática de la publicidad, y él mirando fijamente por 21, para el lado de la rambla, sólo y en una noche muy fría. Me dio mucha lástima. Después de tanto tiempo, sentí que había hablado con el verdadero Daniel Lucas”.

Yo mismo tuve encuentros con las dos caras de su personalidad, la exaltada y la trágica. Una noche, cenando con mi novia en una *trattoria* céntrica, aparece Lucas, más exaltado que de costumbre. Venía del Edificio Libertad, donde Sanguinetti le había impuesto una condecoración por su aporte a las artes nacionales. Lucas lo vivía con una candidez y un orgullo genuinos que sólo nos motivó a felicitarlo de corazón. “Es la mejor noche de mi vida”, nos dijo, antes de cenar solo en su mesa. Al rato, cuando nos fuimos, por 18 de julio vimos a Lucas a unos 30 metros de nosotros, caminando en la misma dirección. En cada esquina, antes de cruzar, se detenía, antes de cruzar, se detenía, sacaba la medalla, la levantaba y la miraba, comparándola con la Luna tal vez. Luego seguía, para repetir el

mismo gesto en la siguiente esquina. Lo vimos hacerlo por varias cuadras, hasta que doblamos. Él siguió por 18 de julio.

En otra oportunidad, durante un festival en Punta del Este acarrearón con todo el contingente crítico hasta una chacra, para un asado. Yo quedé sentado junto a Rosalba Oxandarbat. Lucas llegó tarde (en los festivales siempre se alojaba en hoteles diferentes y mejores, y se movía en remises), con cara de angustia, y se sentó frente a nosotros dos. Inmediatamente comenzó a devorar cantidades pantagruélicas de comida, casi sin respirar. Estaba al borde de las lágrimas, y comía sin parar. Rosalba se asustó. “¡Daniel, no comas tan rápido!”, le pidió. Lucas hizo una pausa, la miró con los ojos llorosos, y le dijo: “Ay Rosalba, te juro que me quiero matar comiendo”. Y siguió devorando carne. Fue obvio que lo decía en serio. Nunca supimos por qué. Es un alivio que no lo haya logrado.

Ahora que lo pienso, curiosamente hace poco Rosalba me contó que antes de que yo viera a Lucas en la *trattoria*, ella lo encontró

en un restorán vasco puerta por medio, donde ocurrió una escena muy similar a la que viví. Esa noche Lucas cenó al menos dos veces, solo, con su medalla. La mejor noche de mi vida, me dijo.

NO ES PAÍS PARA CRÍTICOS

¿Qué sería hoy de Lucas y su enfoque exaltado de la crítica cinematográfica? Dentro del estamento crítico, poca expectativa de aceptación podría tener en las nuevas generaciones que juegan a escribir en *Cahiers*, a ser Žižek (en esta trampa algunos no tan nuevos también cayeron de pies y manos) o a repetir los esquemas y errores de sus antecesores, fingiendo no conocerlos. Hace poco un joven crítico subió a Facebook su lista de “Las 100 mejores”. No se diferenciaba en nada de algo que podría haber escrito Sanjurjo, Zapiola o Jellinek, completamente canónica salvo que incluía algún “placer culpable” como *Jerry Maguire* (la de Tom Cruise gritando “Show me the money!”). Si eso es un placer culpable, disfrutar *Sharknado* es una herejía

que merece empalamiento.

Y en cuanto al público, quién sabe. La crítica actual no tiene manera de competir con el marketing. Los *blockbusters* que Lucas defendía sinceramente ya son un género recurrente en sí mismos, y las redes sociales, los foros y los adelantos en Youtube hacen que cada película que llega a la pantalla ya venga, en la práctica, pre-vista. Lucas, adorado por sus patrones y compañeros, seguiría cada viernes diciendo “Amigos” antes de empezar a recomendar estrenos, cada vez más obeso, cada vez con la corbata más ajustada, igual de extático (y estático) y maravillado ante la magia del cine.

Sería difícil calcular su real peso en la taquilla, aunque es de suponer que no sería ni una sombra de su pasado esplendor. Pero en preestrenos, eventos y festivales se agradecería su presencia de Dionisio inmenso, amable y sin culpas (en un buen día), alguien con quien reírse un rato de veras, sin maldad y sin falsa superioridad, con quien tomar champagne en el hall de un cine y comentar que Benicio del Toro cada día actúa mejor. ♦

PERVANCHE

De Fabiola

*PRIMERA CRÍTICA IDENTIFICADA A UNA PELÍCULA NACIONAL.
LA RAZÓN, 14 DE JUNIO DE 1920, PÁGINA 1.*

Han llegado hasta mi ecos de críticas tan injustas respecto a este film, que considero algo así como un deber exteriorizar sinceras impresiones benévolas.

El “hacer” una cinta no es tarea tan fácil como algunos lo suponen y se hace más difícil aún cuando no se dispone de los enormes recursos financieros y de otro orden, casi fundamentales, en industrias semejantes —como con los que cuentan las poderosas empresas europeas y norteamericanas.

Leer una novela, extractar su argumento y adaptarlo a la escena cinematográfica, tiene el mismo mérito y presenta la misma dificultad que hacer una buena obra teatral inspirándose en una novela de determinado autor.

Yo asistí en París a la exhibición de la película por series —duró tres meses— de *El Conde de Montecristo*, sacada de la famosa obra de Dumas; la acción se desarrolla en Marsella la Vieja; en el Cas-



tillo de Iff, en el mismo calabozo donde Dumas pone a Dantès y a Abate y en otros parajes “auténticos” diremos— creo que es obvio advertir que está interpretada por verdaderos artistas... no obstante ¡cuántas deficiencias notamos! pero ¿alguien criticó? al contrario—la prensa parisina, unánimemente, estimuló a los iniciadores para que continuaran inspirándose en obras de autores franceses consagrados, pues ese era un medio para hacer conocer y obligar a leer ciertas obras. Tal fue el entusiasmo que en pocos días se agotaron las ediciones

existentes de la novela impresionante de Dumas, ya tan olvidado.

Volviendo a *Pervanche*: yo no me explico el porqué de ciertos acerbos ataques —tendrá sus lunares, no lo niego, pero que yo sepa, nadie pretendió llevar a la tela una cinta perfecta en todo sentido. Solo se trató de realizar “algo” que despertase el interés del público a fin de arbitrar recursos en favor de una institución benéfica que honra a nuestra sociedad y a nuestra tierra. Peor, mil veces peor que el film hubiese resultado, siempre sería respetable y digno de consideración el objetivo inicial. Hay en *Pervanche* preciosas vistas como la del Cerro, el bosque alegrado por la manada de gansos blancos, la rosalera del Prado, los molinos en ruinas, las residencias Duran Rubio, Pietracaprina Henderson — bellísimos efectos a contra-luz y muchas otras que nos revelan pintorescos e interesantes lugares de los alrededores

de Montevideo, que confieso, no conocía. Siendo —como lo es— la interpretación correcta, escena bien presentada, el ambiente culto y moral ¿qué otra cosa se exigía? Supongo que no era cuestión de que los intérpretes corriesen por azoteas y tejados, se arrojasen a la calle para quedar colgados de una cuerda o de un gancho puesto en sitio estratégico, como Perla White en sus inverosímiles e insólitas aventuras!... ¿no es cierto? No, eso no, observará algún lector, ¡pero más soltura y aplomo en el gesto, más expresión en los semblantes, más claridad en las vistas! Bien; pero es necesario pensar que los films de marca son interpretados por artistas profesionales y se ha juzgado tan necesario el estudio serio y metódico que se trata de establecer en el Conservatorio de París un curso de mímica cinematográfica dirigido por Antoine y otro de “mise-en-scène” dictado por el genial Semier. Además las grandes em-

“Entre las mujeres que han hecho popular un seudónimo, se encuentra la destacada compatriota señora Teresa Santos de Bosch: FABIOLA. Se inició escribiendo sobre temas femeninos en *Diario del Plata*, suspendiendo sus tareas, con motivo de realizar un viaje a Europa en compañía de su esposo el doctor Isabelino Bosch, ya fallecido.

El 1° de marzo de 1919, se incorporó a la redacción de *La Razón*, dirigida entonces por Eduardo Ferreira (‘Teógenes’) permaneciendo en ese cargo, hasta el 15 de noviembre de 1922. En 1924 volvió a escribir crónicas y a dirigir la ‘Página Femenina’ de *Imparcial*. Fué la señora Santos de Bosch la fundadora del Instituto Nacional de Ciegos ‘General Artigas’ y Delegada del Gobierno uruguayo ante la conferencia sobre los Ciegos, realizada en Londres, del 18 al 24 de junio de 1914. Por sus sentimientos altamente humanitarios y sus obras de filantropía se ha hecho acreedora a la consideración nacional.”

Del *Diccionario de seudónimos del Uruguay* de Antonio Scarone, 1942.

presas cuentan con recursos suficientes para que si una escena no “resulta” repetirla hasta obtener el efecto que se persigue. Y eso cuesta caro.

Creo, muy sinceramente, que el grupo distinguido que prestó su concurso en *Pervanche* con fines altamente altruistas, merece el más caluroso aplauso por su acertada acción—lo merece también el señor Ibañez Saavedra al que no puede hacersele un cargo por las emblemáticas explicaciones puesto que el autor de la interesante conferencia “El Japón” ha de estar saturado de simbolismo y ensueño.... estos aplausos hay que repartirlos profusos entre la digna directiva de “Entre Nous” y la Empresa Oliver. Auguro que el estreno de *Pervanche* será el primer peldaño de una nueva industria y de un nuevo arte nacional en el que

colaboran la inteligencia de nuestros escritores y la habilidad y competencia de iniciativas progresistas. Exhorto, pues, al señor Oliver a seguir, a ampliar su idea, haciendo conocer a sus compatriotas y al extranjero los hermosísimos paisajes de nuestra tierra, las faenas camperas, fabricas, usinas, instituciones de beneficencia, mansiones particulares, edificios públicos, paseos, costumbres, colegios —ya aprovechando la ocasión en argumentos novelescos de autores nacionales, ya como films informativos— en una u otra forma será digno de elogio quien lo lleve a cabo en bien de esta patria tan linda, tan amada, y tan desconocida aún por propios y extraños.

Las fotos que la ilustran son las únicas imágenes sobrevivientes de *Pervanche*.

Agradecemos a Georgina Torello el aporte de este material. ◆



Manuel Martínez Carril 1938 - 2014



Cuando este número de TercerFilm estaba a punto de entrar en imprenta, llegó la amarga noticia del fallecimiento de MMC. No quedó tiempo para más homenajes que esta última página con estas breves líneas. Pero tampoco habría tiempo ni texto que le hiciera justicia a tanto trabajo, a tanta enseñanza, a tanto cine. Nada que le haga justicia al legado de Martínez Carril, el hombre que fue una Cinemateca. ♦

Foto: gentileza Leo Barizzoni



*el mundo cambió
el cine también*

*Recibí todos los números, gratis, en tu casa.
Suscribite en www.revistafilm.com*



**LLEGA HASTA
DONDE
QUIERAS**



SERVICIOS DE
LOGÍSTICA



SERVICIOS
TRANSACCIONALES



SERVICIOS
ELECTRÓNICOS



SERVICIOS DE
CORRESPONDENCIA



SERVICIOS
FILATÉLICOS

LOCALES COMERCIALES

CÓDIGOS POSTALES

TENÉS CORREO

TARIFAS



SEGUIMIENTO DE ENVÍOS



FIRMA DIGITAL