



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, conector 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. ♦