

El influjo y la fuerza de un estilo

Emir reseñista

Pablo Silva Olazabal

Sumergirse en las reseñas cinematográficas de Emir Rodríguez Monegal es hacer un viaje a un cine, una prensa y a un Uruguay que no existe; sin embargo, es posible encontrar constantes entre aquel mundo, que estaba en continua evolución, y este, que no le va a la zaga. La crítica de cine no tenía el prestigio que poseía la literaria, pero Emir se abocó a ella con la misma energía y entusiasmo con que también abordó la crítica teatral. Cine, teatro y literatura fueron los campos culturales que escrutó, reseñó y juzgó. Si bien, a diferencia de los dos últimos, la crítica de cine no contaba con una tradición; en el caso de Uruguay existía la figura señera de Arturo Despouey, a quien tanto Emir como Homero Alsina Thevenet tenían como referencia (y esto implica distancias positivas y negativas).

La crítica de cine es “un oficio del siglo XX” (ese fue el título con el que Guillermo Cabrera Infante reunió sus artículos cinematográficos), subsidiario de un arte nacido en las postrimerías del siglo XIX; como él, tuvo que hacerse sobre la marcha. Y si algo le encantaba al joven Emir, era exactamente eso, ir haciéndose sobre la marcha.

A la altura del destinatario

Lo primero que llama la atención de las numerosísimas reseñas que pueden consultarse y descargarse en el sitio Anáforas,¹ es la meticulosidad para registrar los créditos de las películas. En un medio de comunicación como la prensa escrita, que está siempre regido por la famosa tiranía del espacio, resulta poco menos que increíble la exhaustividad con que Monegal comenzaba sus notas. Esta pasión por los créditos es más un compromiso con el lector que un alarde de datos. Antes de comenzar la reseña propiamente dicha, y



1 Sin el cual habría sido imposible el presente artículo: su enlace es anaforas.fic.edu.uy.

después de los créditos acostumbrados (título del filme, en español y en el idioma original,² país, año, director, productor), Rodríguez Monegal consignaba los directores de todos los rubros (fotografía, música y guión, a veces también montaje, vestuario y dirección de arte), de la obra literaria original (si se trataba de una trasposición), de los nombres de la productora y la distribuidora de la película, del día de su estreno montevideano y la sala (¡y también del reestreno! cuando era el caso), de las condiciones de rodaje (en qué países, si hubo rodajes parciales) además de enumerar el elenco principal, a menudo integrado por siete u ocho actores y actrices. No se limitaba a los dos o tres actores famosos que son el gancho del público en la cartelera.³

Incluso cuando la nota es breve y la película poco sustanciosa, los créditos llegan a absorber gran parte del espacio de la reseña, algo verdaderamente insólito.

Este arduo y sostenido afán por el registro minucioso es un gesto que vale la pena desvelar.

Nota a nota, reseña a reseña

Todo texto construye su destinatario y las reseñas de Monegal trazaban el suyo: alguien a quien el autor respetaba como a un igual, un lector exigente y cosmopolita, consciente de que el fenómeno cinematográfico es una empresa colectiva y sobre todo industrial. Ese contexto era necesario para recibir un juicio estético que buscaba encontrar la marca del creador –o señalar cuando no la había– en medio de ese proceso industrial, y así ponderar sus principales características.

Hay que recordar que las reseñas que abordamos en este artículo se publicaban en un medio masivo como el diario *El País* de los años 60 y no en revistas especializadas; *a priori* cualquiera podría presumir que el interés de los lectores no abarcaba saber cuál era el nombre del actor alemán número quince (!) de, por ejemplo, la película *Los falsos héroes* (Alemania, 1960), dirigida por Wolfgang Staude,⁴ que ciertamente no pasó a la fama. Pero Rodríguez Monegal sabía, como Borges, que no hay que subestimar al lector y que el gusto del público se moldea, se construye nota a nota, reseña a reseña. Y en eso era inflexible.

2 En algún caso, como en la película *Los salvajes inocentes* (Italia, 1962) incluyó el título en inglés, italiano y francés.

3 El abuso de los “dos o tres nombres” que se da en la actualidad responde a que nuestra lógica es la del conocimiento en red, donde datos como los créditos completos pueden encontrarse en sitios especializados. No está mal recordar que los recursos críticos de Monegal eran analógicos, no digitales, y que fueron desplegados desde un país periférico, no central: su esfuerzo constante, diría vital, estaba dirigido a que no se notara esta diferencia.

4 “Un tema polémico”, *El País*, 16 de febrero de 1962.

Un esquema de trabajo y la delicadeza de un estilo

Un sucinto esquema de trabajo se puede verificar en sus reseñas. Cada nota comienza con el trazo, en pocas pinceladas, de la trama principal de la película. Aunque entonces no había el terror al *spoiler* que cunde en la actualidad, siempre es fascinante ver cómo se las arreglaba para contar la película sin contar los elementos determinantes de la trama. Luego va deslizado datos que, sin abrumar, incluyen un asombroso *background* que remite a las trayectorias de directores, guionistas y fotógrafos, para rematar la reseña con un juicio crítico, una conclusión construida y fundamentada en todo lo anterior.

El estilo de la prosa comparte las líneas generales de toda la pluma de Emir Rodríguez Monegal –en el caso de las reseñas cinematográficas, también compartida por Alsina Thevenet–: hay una minuciosa lectura del estilo de Borges. Emir agrega gotas de un humor británico que es mucho más directo, y menos erudito que el desarrollado por el genio argentino, y siempre busca fijar un juicio que sea sólido y fundamentado. Eludió, por suerte, la arbitrariedad, oscura y poética, que poseían las reseñas cinematográficas de Georgie (como botón de muestra basta recordar aquella reseña, “Un film abrumador”, que hizo sobre la película *El ciudadano* (1941) de Orson Welles, a la que acusó de “de gigantismo, de pedantería, de tedio”).

Muchas veces, detrás de las frases de Emir hay un reflejo de alegría, un fino humor entre líneas, implícito, que da cuenta de la felicidad que le producía la escritura.

Sobre una película fallida del director británico de comedias Charles Crichton –recordado por *Los enredos de Wanda* (1988)–, titulada *El niño que robó un millón* (1962) y centrada en la peripecia de Paco, un niño de Valencia, escribe: “el resultado general es excesivamente lánguido y primario, hay demasiada sensiblería en el trazado de las relaciones de Paco con su padre, y hasta se abusa de un perro de aguas bastante sucio”.⁵ Para concluir, acusa a la cámara de ser “demasiado turística”.

Los ejemplos del poder de su ironía son innumerables; para desplegarla utiliza, como buen escritor, toda clase de recursos. En una nota sobre una película de Katharine Hepburn se permite criticar... al público (!). Ocurre que, por esos misterios de la civilización, a la Hepburn la perseguía el sambenito de ser fea (es decir, de no coincidir con los cánones de la belleza femenina de la época). Emir reivindica su atractivo escribiendo lo siguiente:

Pero aunque los especialistas locales crean lo contrario (dos muchachas de la fila de atrás no paraban anoche de lamentar su fealdad), Katharine Hepburn tiene más fascinación en cada una de sus incontables pecas, en

5 “Aventura para niños”, *El País*, 2 de febrero de 1962.

sus millares de finas arrugas, en su cuerpo grandote y huesudo que la mayoría de las Venus de celuloide que fabrican los estudios de todo el mundo día por medio.

Y concluye: “es una fea deslumbrante”.⁶

Un último ejemplo: una película alimenticia del gran Fritz Lang, *El secreto tras la puerta* (1948)⁷ es catalogada, por el abuso ridículo del psicoanálisis en su trama, como Freudulenta. “Su misma reposición”, plantea Emir –porque se trataba de un reestreno–, “necesita ser explicada por todo un congreso de psicoanalistas”.

El inevitable caso uruguayo

La debilidad de la industria audiovisual uruguaya ha hecho que, en ocasiones, la crítica nacional estuviera trabada a la hora de ejercer su función por fuerzas opuestas. Emir no fue ajeno a esta ambivalencia; la claridad de su pensamiento y la nitidez de su estilo hacen evidentes los movimientos que anidan, por ejemplo, en una reseña que hizo sobre una película uruguaya: por un lado, la necesidad de ser rigurosos ante la obra, de no contaminarse de las inevitables relaciones montevidéanas; por otro, no excederse en las exigencias y “no tirar al bebé con el agua de la palangana”, esto es, tener en cuenta el estado de la industria más allá de la obra en particular. La figura del crítico como jardinero que debe podar una planta sin excederse, para fortalecer su desarrollo y no causar su debilidad, podría ser una buena metáfora.

Ante un corto de cinco minutos, que uno intuye precario y lleno de buenas y trascendentes intenciones, Monegal se las arregla para, después de enumerar las abrumadoras carencias, aplaudir el esfuerzo y alentar nuevos trabajos. Es un momento donde su mirada cosmopolita se resiente y lo gana el peso de la responsabilidad local (algo que no le sucedía cuando hacía crítica literaria).

Por su interés, reproducimos íntegramente esta reseña:⁸

DELITO (que presentará hoy CINE CLUB FAX en su sede Canelones 1164) dura exactamente cinco minutos y aprovecha cada segundo de ellos para contar con toda economía la muy simple historia de un muchacho (Jorge Cordero) que tiene vencida la tarjeta de leche y no puede comprarla en el expendio municipal que regentea un hombre mal encarado y

6 “Brillante y sentimental”, sobre el filme *Locura de verano* (1955), *El País*, 7 de febrero de 1962.

7 “Freedulenta”, *El País*, 8 de febrero de 1962.

8 “Otra vez el filme de Darino”, *El País*, 5 de agosto de 1964.

arbitrario (Mario Branda). Para no volver a casa con las manos vacías, el muchacho roba una botella y es perseguido. La película ha sido escrita y dirigida por Eduardo Darino (veinte años) en una línea de clara intención social y populista. Es lástima que el enfoque no solo sea anticuado (ya lo era cuando Víctor Hugo hizo robar un pan a Jean Valjean al comienzo de “Los Miserables”) sino que algunos detalles de su realización dramática contribuyan a acentuar la desproporción entre las intenciones del realizador y el asunto que ha evocado. Al despropósito de culminar la anécdota con una persecución masiva del muchacho, se suman elementos como la exagerada actuación teatral de Branda o la falta de una motivación más dramática para el gesto del muchacho. La realización no carece sin embargo de interés. En general es uniformemente buena la calidad de la fotografía (de Alexis Hintz) y son excelentes la continuidad, el montaje, los travellings. El realizador revela tener un buen ojo cinematográfico. Algunos pequeños defectos de la copia, algún salto demasiado brusco la iluminación, no empañan por lo general el mérito del film.

A la figura agradable de Cordero en el papel protagónico hay que agregar un elogio para Adela Gleiger, la más natural de todo el elenco. Por lo que significa como esfuerzo y como realización, DELITO merece verse y aplaudirse.

Cómo reseñar una película sin verla



La vocación cosmopolita y un instinto de crítico que sabe que la excelencia cultural descansa en un orden, más la avidez, sumada a una seguridad intelectual a prueba de balas, por conocer lo último lo llevó, en tiempos en que internet era solo ciencia ficción, a la insólita idea de reseñar una película sin verla.

En la sección Espectáculos de *El País*, el 21 de noviembre de 1962 y bajo el subtítulo de “cine para 1963”, publicó una nota crítica sobre *El proceso*, de Orson Welles cuando aún no se había estrenado. La reseña cuenta los pormenores del rodaje, de acuerdo a una fuente directa, Enrique Martínez. Después de trazar la trayectoria de Welles, que era “sinónimo de veneno para productores y distribuidores” y de contar la trama de *El Proceso*, desliza una joya como esta: “Lo admirable en Kafka es que el sentido alegórico jamás ahoga la presentación concreta y alucinante de la realidad. Sus novelas son abrumadoramente realistas aunque el realismo que manifiestan sea expresionista”. Luego pasa a hablar del rodaje del filme, al que califica como obra maestra. “De acuerdo con las noticias que proporciona Enrique Martínez en una documentada nota que transcribe Films and Filming, (Londres, octubre 1962)” escribe “Welles ha seguido muy fielmente la novela”.

Menciona a Martínez varias veces hasta culminar con estas palabras:

Aparentemente, Welles vuelve con *El proceso* a técnicas ya exploradas en *El ciudadano*: objetivo de gran profundidad de campo, movimientos largos y elaborados de cámara, complejos travellings. La iluminación juega un papel principal en el film. Por medio del combate entre la intensísima luz y las invasoras sombras, Welles ha querido simbolizar la lucha entre el protagonista y su misteriosa culpa. Ha logrado por el uso de una emulsión extremadamente sensible (invento norteamericano) que las imágenes de su film tengan los más sorprendentes contrastes de luz.

Podemos concordar que, en lo esencial, no se equivocó.

El influjo y la fuerza de un estilo

Es imposible abordar en el espacio de un artículo la producción de un crítico de cine con tanta cantidad de reseñas; queda pendiente una antología que rescate su mirada lúcida (por ejemplo, señala, cuando aún no había rodado más que dos películas, a Sam Peckinpah como un especialista en el *western*)⁹ y un estudio en profundidad para confirmar cuánto de su manera de ver coincide con la mirada actual. Queda lo principal, revisar todo el panteón sagrado del cine del siglo XX, que Emir escrutó con singular profundidad.

Sin embargo, antes de terminar van dos perlas de estilo, elegidas casi al azar.

Su reseña de *El año pasado en Marienbad* (1961) de Alain Resnais, culmina con dos párrafos antológicos, donde palpita la dialéctica de Borges:

Lo cierto es que como experiencia cinematográfica, *L'Année dernière à Marienbad* suele despertar la irritación, el cansancio, pero sobre todo la sensación, íntima, de rechazo ante algunas notas de mal gusto, ante un exceso en la actuación, ante una lentitud injustificada. De ahí que se comprendan las reacciones de buena parte del público y la crítica, exigidos al máximo por una narración compleja y despistados por ciertos excesos estilísticos de Resnais. Otras objeciones son más discutibles. Es cierto que el film dice poco, aunque lo dice muy elaboradamente. Pero no es cierto que no diga nada, como opinan críticos de izquierda que confunden la puntual repetición de consignas con el contenido de un film.

L'Année dernière à Marienbad dice muchas cosas. Pero más que lo que dice impresiona sobre todo su exploración de las técnicas de la narración, su deslumbrante manejo de los tiempos y los espacios, esa voluntad puramente poética de recrear un universo mágico, hechizante, y atar a él (durante hora y media) la voluntad, los sueños, las emociones del espectador.

9 "Talento para el western", *El País*, 27 de noviembre de 1962.

Como ejercicio de encantamiento es de singular poder.¹⁰

Se puede discrepar con su opinión, pero es imposible no percibir el influjo y la fuerza de su estilo.

Sobre la película *A través de un vidrio oscuro* (1961), de Ingmar Bergman, afirma que es “un drama muy teatral por su confinamiento en el espacio y el tiempo, muy conversado y muy abstracto” pero aprovecha el remate del artículo para hacer una declaración que es casi una consigna que seguiríamos con gusto unos cuantos: “La economía y concentración con que está hecho este film –en blanco y negro, pantalla común– es la mejor prueba de que la única espectacularidad que necesita el cine para seguir llenando sus salas es el talento”.¹¹

Ese talento imprescindible para el cine no está, por supuesto, solo en la obra, sino también en el observador, y Emir Rodríguez Monegal lo tenía en una abundancia que sigue deslumbrando.

.....



10 “Un film como un universo”, *El País*, 26 de abril de 1962.

11 “Bergman a la búsqueda de Dios”, *El País*, 5 de mayo de 1962.