

La revista *Film* y Emir Rodríguez Monegal

Alfredo Alzugarat

Film y la generación del 45

En marzo de 1952 se dio a conocer el primer número de la revista *Film*, publicación del Cine Universitario dirigida por Homero Alsina Thevenet y Jaime Torres Bodet. Sus primeras páginas remiten al segundo Festival Internacional de Cine de Punta del Este y a algunas joyas cinematográficas que se exhibieron en ese evento. Es Emir Rodríguez Monegal precisamente quien reseña *Umberto D*, notable película de Vittorio de Sica, la puesta en escena de *Rashomon*, de Akutagawa, por Akira Kurosawa, y el drama de Strindberg, *Señorita Julia*, adaptado por Alf Sjöberg. Colaboraban también en la revista, Antonio Larreta, Giselda Zani y otros dedicados en exclusivo a una crítica cinematográfica que pretendía “opinar con independencia de intereses comerciales, relaciones personales y vanidades nativas”.¹

La publicación competía con la revista *Cine Club*, que fungía como órgano oficial del otro cineclub existente por entonces, el Uruguay. Corrían los años 50 y el debate en torno al cine procuraba insertarse en el vasto movimiento cultural de la época. Ambas revistas y los cenáculos congregados en torno a los cineclubs que las respaldaban, fueron contemporáneos de la fundación de la Comedia Nacional, de la Escuela Municipal de Arte Dramático, de la Escuela Nacional de Bellas Artes, el Conservatorio Nacional de Música y el surgimiento del teatro independiente. No solo las distintas disciplinas del arte, también la docencia y la investigación fundaban instituciones promisorias, de valor medular: Facultad de Humanidades, Instituto de Profesores Artigas (IPA), el Instituto de Investigaciones y Archivos Literarios (INIAL). La creciente afición al cine, entonces con más de dos mil afiliados a ambos cineclubs, alrededor de un centenar de salas de exhibición en Montevideo y



1 *Film* N.º 1.

una taquilla anual que en 1953 alcanzaría la cifra récord de 19 millones de entradas, exigían y estimulaban ponerse a la altura de las circunstancias con una crítica atenta, solvente, valiosa por sí misma, que acompañara a la difusión de ensayística sobre teoría del cine, otro objetivo propuesto por las dos revistas. La posterior fundación de Cinemateca Uruguay, perdurable hasta hoy, solo puede explicarse en este marco.

“Otra publicación que prolonga la acción del equipo básico de *Marcha*” señala Emir Rodríguez Monegal refiriéndose a la revista *Film*.² La generación del 45, protagonista del momento nucleada en torno a ese paradigmático semanario, halló en el cine un atractivo nunca antes tan apreciado. Algunos de sus más representativos miembros, intelectuales no ajenos a la integración de las diversas artes, aspiraron de una u otra forma a labores relacionadas con la cinematografía entre sus metas diversas. El poeta Fernando Pereda coleccionó más de trescientos filmes, muchos de los cuales exhibía en su casa, y sería propuesto como primer director de Cinemateca Uruguay. Junto a Santiago Dosetti y Francisco Espínola, Mauricio Müller, Hugo Alfaro, Carlos Martínez Moreno y Mario Benedetti asomarían a la crítica cinematográfica y a jurados de más de un concurso. Carlos Maggi y Julio Bayce, en la dirección de la revista *Escritura*, tendrían el buen tino de mantener una sección de cine bajo la autoría de José María Podestá. La creciente venta de equipos fílmicos para aficionados quizá halle un interesante correlato en las filmaciones que durante su viaje hacia 1950 - 51 realizarían José Pedro Díaz y Amanda Berenguer en la Europa de posguerra y que permanecieran inéditas hasta estos días.³ Bastaría una década más para que Carlos Maggi dirigiera el corto de inspiración surrealista *La línea amarilla*. Pero son Alsina Thevenet y Emir Rodríguez Monegal quienes ocupan el papel estelar.

Esa generación, continuada luego con otros signos de militancia por la del 60, transformó radicalmente la cultura artística del Uruguay, generó el teatro independiente, promovió escritores y críticos [...], la plástica con la removedora presencia de Torres García, inauguró una famosa cultura cinematográfica con espectadores alertas a calidades que de paso despreciaban quizás con razón al cine que se hacía en el país

según expresan Martínez Carril y Zapiola.⁴

“La generación del 45 fue la primera en desarrollar la creación intelectual en el cine”, me afirma el crítico y docente Luis Elbert. Desde la tranquila mesa de un bar céntrico y desde sus casi ochenta años de edad, confiesa que fue un alumno agradecido de esa generación, “me enseñaron a ver cine”. A los 17

2 ERM. “Literatura uruguaya del medio siglo”, disponible en: <https://anaforas.fc.edu.uy/jspui/handle/123456789/26035>

3 Véase la documental *El Filmador*, de Aldo Garay (2021).

4 Manuel Martínez Carril y Guillermo Zapiola, *Historia no oficial del cine uruguayo* (1898 - 2002).

años lo deslumbró la revista *Film*: “leí los 22 números de un envío, como si se tratara de un solo libro”, recuerda. A Emir Rodríguez Monegal en particular varias veces le solicitó conferencias, una sobre *La terra trema*, de Visconti y otras sobre diversos temas afines, las cuales concedió sin jamás cobrar nada. En su opinión, ERM “fue un militante de la cultura, de la literatura y de la crítica cinematográfica.”⁵

El crítico de cine

Rodríguez Monegal es recordado fundamentalmente por su intensa y destacada labor en la crítica literaria. Fueron sus principales bastiones las páginas literarias de *Marcha*, la revista *Número y luego*, a nivel internacional y desde París, la revista *Mundo Nuevo*, alumbrando con su rigor crítico la obra de José Enrique Rodó, Andrés Bello, Horacio Quiroga, Eduardo Acevedo Díaz, Jorge Luis Borges, Pablo Neruda, José Lins do Rego y la literatura latinoamericana en general. Menos conocida es su dedicación a la crítica de teatro (diario *El País*) y también la de cine, que ejerciera en distintas publicaciones, en un primer momento bajo los seudónimos de Jorge A. Sorondo y Calvero. El vínculo entre todas esas disciplinas atrajo su atenta mirada a la hora de elegir sobre qué escribir. En *Film* si bien siguió detenidamente la labor de grandes protagonistas del cine como los directores Willian Wyler, Carol Reed y Claude Autant Lara, o los actores Alec Guinness, Michael Redgrave, James Becker y otros, la unidad teatro-cine-literatura lo invitó a reseñar adaptaciones de grandes obras literarias y, en verdaderos ensayos que van más allá de la crítica puntual, estudiar la presencia del movimiento surrealista en el cine o teorizar en la interrelación de teatro y cine. Al referirse a *Rashomon*, *Umberto D* y *Señorita Julia* señala: “En el origen de los tres films más importantes del Festival hay un director de talento y una obra literaria importante”.

Su comentario de *Umberto D*, primer premio del Festival de 1952,⁶ coincide en lo medular con la más amplia reseña que realiza Alsina Thevenet en el N.º 7 de *Film*.⁷ Ambos fundamentan la razón del premio destacando la unidad de la obra de De Sica, la importancia del mensaje que se limita al retrato del conflicto, a la autenticidad de lo expuesto. Al referirse a *Señorita Julia* coinciden ambos también en señalar el acierto de la forma asumida en la adaptación cinematográfica de la obra teatral.⁸ “Sjöberg supo aprovechar toda su experiencia directa del expresionismo teatral de raíz germánica para poner de relieve el expresionismo potencial de Strindberg”, afirma ERM. En

5 Entrevista del autor a Luis Elbert, noviembre 2021.

6 “Tres films”, EMR, en *Film* N.º 1, marzo 1952.

7 “Una obra perdurable: *Umberto D*”, HAT, en *Film* N.º 7, setiembre 1952.

8 “Una obra excepcional: *La señorita Julia*”, HAT, en *Film* N.º 4, junio 1952.

cambio, de *Rashomon*, aunque destaca su virtuosismo, señala como defecto del film “la forma predominantemente dramática, no cinematográfica, en que resuelve sus mejores, más intensas escenas”.

El impacto de estas dos últimas obras, en particular la de Sjöberg, motiva la necesidad de aclarar con precisión los vínculos entre el teatro y el cine. Junto a Julio L. Moreno aborda esa cuestión en un largo estudio que se publica en los N.ºs 14 y 15 de la revista.⁹ Al comparar ambos espectáculos ERM lo hace no solo como lector de ensayos teóricos ajenos sino también tomando como base su experiencia personal de crítico en las dos asignaturas. Según RM, lo dramático-representativo, esencia tanto del teatro como del cine, no dio lugar a ninguna discusión durante el desarrollo del cine mudo. Se estaba ante dos medios diferentes, uno basado en la expresión visual, el otro en la comunicación a través de la palabra. Se corrobora la expresión recurriendo a una rotunda expresión coloquial de la época: “No busquéis las semejanzas entre el cine y el teatro. No las hay”. Todo cambia con el advenimiento del cine sonoro: las fronteras entre cine y teatro se tornan imprecisas, borrosas, y obligan a separar bien los términos. “Los comienzos del cine sonoro son también los del teatro filmado”, se afirma. El cine corre el riesgo de tornarse un mero registro sin autonomía creativa. El problema que se plantea entonces es el de la adaptación, cómo llevar a cabo, como recrear la obra de teatro en términos de cine. Los autores de las notas recorren entonces las distintas doctrinas que estudian las relaciones entre teatro y cine, lo que deriva en la conceptualización de lo real y lo imaginario en la obra de arte.



La segunda parte de la nota profundiza en torno a la representación de lo dramático y, a pesar de lo abstracto del tema, continúa con un evidente afán didáctico que se corresponde con uno de los postulados de la Revista expuestos en el primer número: “Estar al alcance de todo lector y no solamente del entendido”. Al respecto, puede bastar este solo artículo como muestra de una voluntad didáctica extensible a toda la obra de ERM.

Por último, en el brillante artículo “Surrealismo y cine”,¹⁰ ERM comienza señalando la “creciente incorporación del superrealismo al cine sonoro”, una tendencia que se verifica por el uso de recursos surrealistas en numerosos films que no pueden tildarse como tales en su totalidad, como *Orfeo*, de Jean Cocteau o *Los olvidados* de Luis Buñuel. Retrocede luego para historiar la amplia e iniciática presencia del surrealismo en el cine mudo, en numerosos experimentos de vanguardia que encuentran su punto más alto en los films de Buñuel y Salvador Dalí: *Le chien andaluz* y *L'âge d'or*. Con encomiable erudición ERM da cuenta de muchos de esos hoy casi ignorados films, señalando

9 “Cine y teatro: discusión de un problema” y “Cine y teatro: lo dramático y las artes dramático-representativas”, EMR y JLM, en *Films* N.ºs 14 y 15, junio y julio 1953 respectivamente.

10 “Surrealismo y cine”, ERM, en *Film* N.º 16, agosto 1953.

entre otros realizadores a Germaine Dulac, cuya obra, al igual que la de la fotógrafa Dora Maar, han quedado sumergidas en el tiempo. Es una época de apogeo que se sitúa entre 1920 y 1930 y que coincide con el esplendor de esa vanguardia en todas las disciplinas del arte, desde las letras hasta la fotografía. Para ERM ese cine surrealista purista, sin embargo, cae en el error de suponer que la imagen visual puede corresponderse con la imagen verbal y que el film puede asimilarse a la estructura de una composición poética. Ve el paradigma de esta concepción en el clásico *La sangre de un poeta*, de Jean Cocteau.

El interés último de ERM está en llamar la atención en la película *Los olvidados*, obra de un Buñuel ya maduro, que ha sabido evolucionar a partir de la ortodoxia de *Un chien andaluz* y afianzar un camino diferente al de su colaborador de entonces, Salvador Dalí, quien terminó renegando de las posibilidades del cine como expresión del surrealismo. Para ello, ERM no duda en profundizar sobre la naturaleza del cine resumiendo largamente la filosofía de Ado Kyrou, quien afirmaba que todo el cine es de por sí surrealista y puede ser entendido a partir de un universo onírico. *Los olvidados*, en particular, es categorizada por su parentesco con el neorrealismo norteamericano, pero su esfuerzo por desnudar los contenidos latentes del conflicto que presenta, lo lleva a recurrir a la potencialidad que le ofrece el recurso surrealista. ERM ve allí la permanencia del surrealismo en el cine más allá del período de apogeo de la vanguardia e incluso la posibilidad de un futuro perdurable, una superación del cine surrealista puro que despreciaba la anécdota en función del lirismo. Recorriendo la trayectoria posterior de Buñuel más allá de la etapa mexicana que comprendía a *Los olvidados* hasta llegar a sus últimos films, la observación de ERM resulta acertada. Veinte años después, la trilogía de *La Vía Láctea*, *El Fantasma de la libertad* y sobre todo *El discreto encanto de la burguesía*, reinciden en el cuestionamiento a la narrativa tradicional y en el azar dinamizando la historia, todo expuesto a través de recursos que bien pueden asumirse como surrealistas.

Emir Rodríguez Monegal había retornado de usufructuar su primera beca en Inglaterra cuando decidió colaborar con la revista Film. Lo hizo de manera paralela a la dirección de las páginas literarias del semanario Marcha y la revista Número. Su presencia es una clara demostración de su agudeza crítica en un campo afín pero diferente a la literatura a la vez que otra señal de su prodigiosa capacidad de trabajo. No se internó en las actividades “gremiales” que llevaban adelante muchos de sus colegas de Film, afiliados a uno u otro cine club y empeñados en discusiones interminables a la vez que en superar todas las dificultades que pudieran presentársele para desarrollar el cine en Uruguay. Su interés primordial estuvo en la pantalla, en el producto terminado, y fue su mayor contribución el juicio inteligente que realizó sobre la más selecta producción cinematográfica que llegaba a nuestro país. Film le significó su afianzamiento en una labor crítica que le era muy grata y

que continuó, luego que abandonara *Marcha*, en otros medios periodísticos como *El País* o *Reporter*. La culminación de esa labor en Uruguay la alcanzó diez años después con la publicación, en colaboración con Homero Alsina Thevenet, de *Igmar Bergman. Un dramaturgo cinematográfico*, donde otra vez cine y teatro y literatura se dan la mano.¹¹

.....



11 Montevideo, Ediciones Renacimiento, 1964.