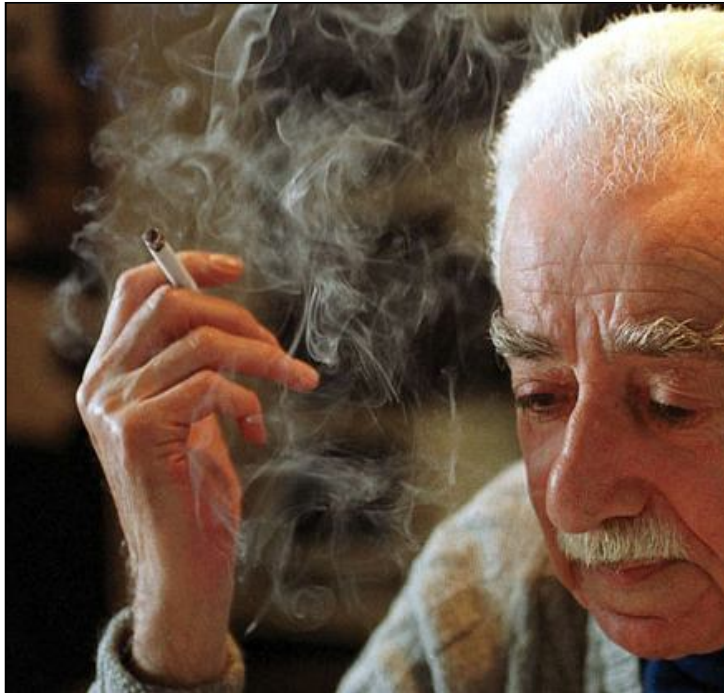


## H.A.T., el hombre de la mirada distante

por Gabriela Solis\*



Homero Alsina Thevenet fue uno de los más importantes críticos cinematográficos del Río de la Plata y un claro referente de la crítica de la 'Generación del '60' que abrió los caminos de la autonomía del discurso crítico como saber profesional y abogó por la defensa del cine como expresión artística.

Alsina tuvo su formación profesional en Montevideo de la mano del mítico semanario "Marcha" y formando parte de la 'Generación del '45' que revolucionó el ambiente cultural montevideano combinando independencia, valores culturales y calidad profesional. Al frente de la revista "Film" y dirigiendo más tarde la famosa sección de espectáculos del diario "El País" adquirió madurez como crítico cinematográfico, esbozó los temas principales de su obra y realizó varias de sus más célebres reseñas, compiladas en su libro "Crónicas de Cine". Posteriormente en los años '60 (más específicamente en 1965) se instaló en Buenos Aires compartiendo ámbitos y haciendo escuela junto a la nueva generación de críticos que empezaba a surgir a la par de un nuevo movimiento de cineastas independientes.

De la 'Generación del '60' compartió algunas de sus posturas: la defensa del cine como expresión artística autónoma, del discurso crítico sustentado que articula saberes y lenguajes específicos y que tiene como fin el

mejorar el conocimiento y apreciación del lector-espectador, la defensa de la libertad de expresión y la denuncia de los hechos de censura. Sin embargo se pueden marcar algunas particularidades que lo destacan del resto: su estilo riguroso y documentado al extremo, la edición de libros que resguarden la labor periodística, la pasión por el cine americano de los '30 y '40, el rechazo absoluto de la "teoría del autor" y la nouvelle vague. Estos elementos configuran su particular inserción dentro del campo de la crítica cinematográfica local, participando en algunos de los postulados de la nueva generación pero diferenciándose radicalmente en otros, definiendo una posición independiente a ella. Porque, como dice Barthes, "el lenguaje que cada crítico elige no le baja del cielo, es uno de los diversos lenguajes que le propone su época, es objetivamente el término de una cierta maduración histórica del saber, de las ideas, de las pasiones intelectuales, es una necesidad". Las particularidades de cada crítico dentro de este contexto estará determinado por cómo elija este lenguaje necesario "en función de una cierta organización existencial, como el ejercicio de una función intelectual que le pertenece en propiedad, ejercicio en el cual pone toda su "profundidad", es decir, sus elecciones, sus placeres, sus resistencias, sus obsesiones" (Barthes, 1977: 307). Dentro de esta complejidad intentaremos sumergirnos.

### **Etapas de formación y madurez**

Su pasión por el cine comenzó desde muy joven, a los quince años ingresó a Cine Radio Actualidad donde se formó de la mano de Arturo Despouey, a quien siempre recordó como su gran maestro. "Tuve que aguantar repetidamente sus tachaduras. Me estaba enseñando a escribir lo que yo mismo había querido escribir pero no había sabido hacerlo. Era como caerse de la bicicleta, una y otra vez, hasta aprender a pedalear. Esas humillaciones le sigo agradeciendo hoy" (Alsina Thevenet, 1999: 192).

Continuó luego en el mítico semanario "Marcha" entre 1945 y 1952, junto a varias figuras de la 'Generación del '45', grupo que revolucionó el

ambiente cultural de Uruguay y del cual participaron Juan Carlos Onetti, Mario Benedetti, Emir Rodríguez Monegal, Angel Rama, Carlos Real de Azúa, Carlos Maggi, Hugo Alfaro, Carlos Martínez Moreno, entre otros.

El semanario “Marcha” fue un referente cultural de la época y definió el paradigma de la prensa moderna e independiente en Uruguay. Como bien lo define Rubén Cotelo, dicha publicación gestó

su propio público en torno a ideas políticamente independientes y a propósitos culturales ajenos a cualquier comercialismo. Con una vida financieramente precaria, escasa circulación y penosa superficie de avisos publicitarios, se exigió a sí misma un alto nivel de calidad de escritura e idoneidad profesional que nada tenían que ver con las nulas o ínfimas retribuciones de sus colaboradores. Lo único que en sus páginas tenía valor era la calidad periodística, la competencia en el análisis de los acontecimientos, la agudeza y penetración de juicios y opiniones, la pobreza gráfica elevada a virtud y cierto amateurismo que conducía psicológicamente a una independencia díscola y disidente (Cotelo, 1999: 333).

Alsina ingresó muy joven como corrector y un par de años después junto a Hugo Alfaro se hizo cargo de la sección de cine. Mientras tanto debía trabajar en un banco para sobrevivir. El mismo recuerda esas épocas de esta manera:

ahí inventamos las guías cinematográficas semanales. Inventamos la corrida loca al taller para meter en el semanario que salía el viernes, los estrenos hasta el miércoles. (...) La guía cinematográfica, en los términos en que la hicimos entre los años 45 al 52 aproximadamente, creo que no se hacía antes, en la forma sistemática de poner todas las películas en orden alfabético, preocuparse que no faltara nada, guardar el plomo en galeras para la semana siguiente, trabajar siempre con la prueba de galeras, estar hasta último momento sobre el plomo: una suerte de

dedicación que hoy puede ser moneda común pero que en aquel momento era bastante excepcional (Revista de la Cinemateca, N°19, agosto de 1980, pag. 20-29).

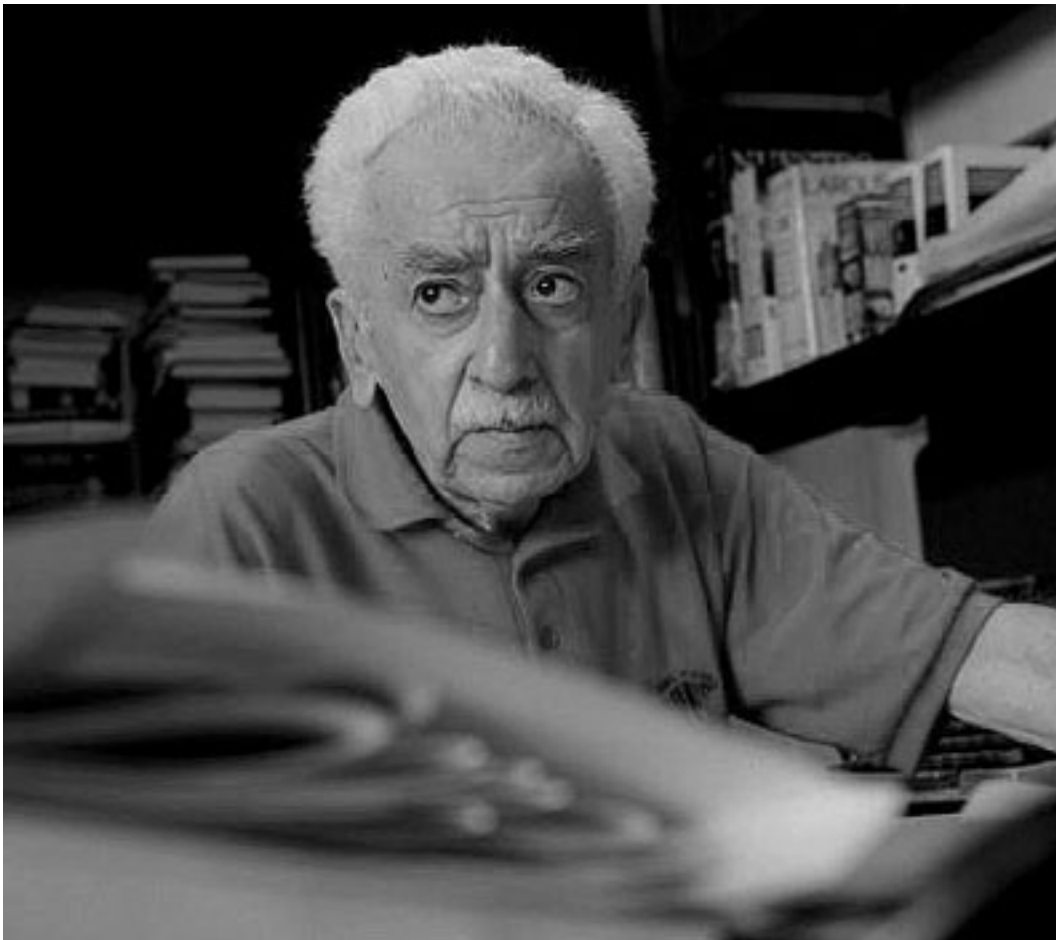
No solo fue aprendiendo una forma de trabajo sino que también fue gestando su propio estilo objetivo, racional e informado que le valió, junto a su amigo Emir Rodríguez Monegal, la acusación de anglosajones y el rótulo de los “lúcidos”<sup>1</sup>. En su alianza con Emir trasladó convicciones entre la crítica cinematográfica y la literaria: “rigor, brevedad, precisión informativa, estudio de antecedentes, insobornable exigencia estética, predominio deliberado de la distancia y la lejanía (tanto de la industria del cine como de la editorial), notoria indiferencia en cuanto a valores históricos, sociales y hasta espirituales, subrayados por aquel remotismo cuando se reprime de manera militante la subjetividad en beneficio de datos objetivos y comprobaciones impersonales” (Cotelo, 1999: 338). De este estilo hizo su marca personal a lo largo de su carrera e intentó transmitirlo como valiosos consejos a numerosos discípulos.

Un año clave para su carrera y que marca su madurez profesional es 1952, de lo escrito anteriormente bromeará con gran autocrítica no hacerse responsable ya que son textos de un crítico todavía amateur. Ese año va a coincidir con el Segundo Festival de Punta del Este donde descubre a Ingmar Bergman, y poco después realiza una exhaustiva nota sobre el director que se hizo célebre por ser la primera escrita fuera de Suecia. Fue a raíz de la cobertura de este festival que Alsina Thevenet se alejó definitivamente de “Marcha” cuando su editor Carlos Quijano se opuso a que el evento fuera cubierto por la revista, ya que en su línea editorial venía realizando una campaña en contra de los festivales por considerarlos un gasto frívolo. Ese año también coincidió con la fundación de la Asociación de Críticos

---

<sup>1</sup> A propósito de la polémica generada en el seno la ‘Generación del ‘45’, en la cual Carlos Maggi acusaba a Alsina Thevenet y Rodríguez Monegal por su estilo racional e informado, de “lúcidos”, por oposición a los “entrañavivistas”, que hacen caso a las palpitaciones de la “entraña viva”. Ver. en Cotelo, Rubén “Marcha y la ‘Generación del 45’” en Sosnowski, Saúl (ed.), *La cultura de un siglo. América Latina en sus revistas*, Buenos Aires: Alianza, 1999.

Cinematográficos del Uruguay, de la cual fue primer presidente. También va a ser el año que, alejado de “Marcha”, crea y dirige la revista “Film”, su primera experiencia al frente de un equipo de redacción. Dos años después, ingresa definitivamente al diario “El País” al obtener la primicia del fallo desierto del Festival de Punta del Este de 1955.



## **Los tres mandamientos de la tarea crítica**

Si hay un punto en el cual Alsina Thevenet se refirió insistentemente a través de su obra y en los consejos brindados a sus discípulos fue acerca de la tarea del crítico profesional como cúmulo de saberes y conocimientos específicos. Según él, cualquier persona que quiera emprender esta difícil tarea de forma responsable debería cumplir con tres imperativos fundamentales:

debe documentarse y remitirse a datos precisos, debe escribir bien, de forma clara y fluida, y finalmente, debe dejar de comentar el argumento para pasar a hablar del plano de la representación.

A partir de estas preocupaciones vitales de su obra esbozaremos el perfil crítico de Alsina: una inquietud historiográfica por el fenómeno cinematográfico, la misión del crítico como intermediario y la crítica como saber profesional que articula conocimientos específicos del lenguaje cinematográfico. Por último ahondaremos en torno a su postura marcadamente individualista frente a los debates de la época y del campo intelectual de los '60.

## **Preocupación historiográfica**

Para Alsina Thevenet, el primer mandamiento fundamental para superar las apreciaciones valorativas de la crítica superficial consiste en documentarse y comprender el fenómeno cinematográfico en toda su complejidad de arte industrial, conocer las bambalinas y las historias detrás de cada film, considerar el film en relación con su contexto de producción y recepción.

Es decir, propone abordar el cine como un fenómeno complejo que combina arte e industria e implica múltiples variables a analizar, directores, escritores, productores, fotógrafos, distribuidores, circuitos de exhibición, la censura. De allí se puede entender cabalmente su rechazo absoluto a la "teoría del autor", propugnada por Bazin:

La Teoría del Autor realiza una "deficiente lectura de la realidad" de la producción cinematográfica (...) El empeño en atribuir toda película a su director es, desde luego, una forma de simplificarse la vida, saltando por encima de toda búsqueda y de toda mención sobre terrenos pantanosos: obras originales, adaptadores, productores, necesidades comerciales, circunstancias de



producción (...) La simple verdad del problema es que todo el cine suele ser una obra de un equipo, donde resulta descaminado el empeño de buscar siempre un “autor único” o incluso un factor dominante. Este existe en algunos directores de personalidad nítida (Chaplin, Eissenstein, Bergman, Fellini, por ejemplo) pero es absurdo atribuir ese mismo dominio a Victor Fleming, a Howard Hawks, a Herbert Ross (Alsina Thevenet, 1986b: 154-158)

Este es precisamente el propósito de su último libro editado poco después de su muerte, “Historias de películas”, el describir de manera abarcativa toda la complejidad del fenómeno cinematográfico a través del análisis de la historia detrás de diversas y célebres películas: *Lo que el viento se llevó*, *El Ciudadano*, *Avaricia*, *Casablanca*, *El puente sobre el río Kwai* o *Sonata otoñal* y *La Patagonia rebelde*, entre otras.

De esta manera, explicará que aplicar una categoría como la de “autor”, natural en el caso de las artes tradicionales donde el artista tiene una casi absoluta libertad de creación, en el cine no tiene el menor sentido dada la indisoluble unión entre arte e industria. Según él, el creador en este contexto pierde el control de su propia obra y queda inmerso en una compleja situación de producción, en la cual termina solo siendo una parte:

el creador cinematográfico quiso ser su propio dueño, como con frecuencia lo han conseguido el pintor, el escritor o el músico (...) Pero en todos los casos, la economía de mercado terminó por aplastar el ideal del comienzo. Un creador cinematográfico suele necesitar para su obra el respaldo de un vasto capital, y aún así, eso no le garantiza obtener una buena sala (Alsina Thevenet, 1986b: 101).

Por ello, otra cuestión que propone a considerar detrás de la pantalla es la mecánica de la distribución y la exhibición, la manera en que las grandes empresas distribuidoras terminan siendo vitales para el éxito de un film, con

absoluta independencia de su calidad artística. Esto es generalmente soslayado por la crítica que muchas veces desdeña este hecho inevitable de la economía de las industrias cinematográficas donde el productor independiente verá solo un pequeño porcentaje de las ventas globales obtenidas por los distribuidores, pero que resulta la única manera de poder acceder a los espectadores.

El hecho fundamental para Alsina Thevenet es comprender que esta situación de producción es inherente al sistema industrial del cine, y es equivocado plantear oposiciones entre arte e industria, culpar a los estudios y productores cinematográficos de coartar el talento, o la inocente creencia que los buenos films se hacen a pesar del sistema:

No hace falta ser un marxista extremo para comprender que un mundo capitalista, con compañías dedicadas a obtener beneficios, no habrá de producir films que desafíen a menudo las bases de ese mundo. Pero es un peligroso disparate ver las compañías cinematográficas como enemigas naturales del talento creador (...) son todavía la fuerza dominante de la producción cinematográfica, en su financiación y su distribución. Las compañías cinematográficas son importantes (...) La intervención del distribuidor cinematográfico, como financista (mayor o menor) y como puente para llegar a las salas, resulta así un hecho inevitable (Filmar y ver, Año 2 N°4, enero de 1974, pag.10-11).

Esta preocupación de Alsina por el fenómeno cinematográfico en su totalidad también va a extenderse a una historia de la recepción, es decir, el film a través de sus sucesivas interpretaciones en la historia. Retomando a H. R. Jauss, la estética de la recepción tiene como objeto desarrollar un estudio de las lecturas que han tenido los textos en relación con los correspondientes contextos históricos. Según ello, la obra artística no es un objeto existente para sí que ofrece a cada observador el mismo aspecto en cualquier momento sino que tiene distintas lecturas en los distintos momentos o contextos históricos. La



implicación histórica de un texto se hace visible en el hecho de que la comprensión de los primeros lectores prosigue y puede enriquecerse de generación en generación en una serie de recepciones.

De esta manera, su mirada crítica adquiere sustancia histórica situando el presente de la enunciación en relación a los hechos y lecturas realizadas a través del tiempo en relación al film. Ello es claro en la reseña que realiza sobre *El Ciudadano* (Citizen Kane, Orson Welles, 1941) en los años '60 a propósito de su reposición. Allí explicita que su nueva lectura no podía ser indiferente a lo sucedido e interpretado acerca del film en el tiempo transcurrido: “Hoy corresponde ubicar, describir y explicar El ciudadano, porque a la complejidad de su relato y de su estilo se une la inmensa historia previa y posterior de Orson Welles y de sus agitadas relaciones con el cine, donde veinte años importan” (Alsina Thevenet, 1973: 50). Asimismo, es clarificadora la posdata que incorpora en 1973 a la reseña de *Nido de ratas* (On the waterfront, Elia Kazan, 1954), donde la lectura del film luego de los episodios que involucraban a su director adquirió nuevas significaciones:

Hay otro ángulo para ubicar el film. En las investigaciones sobre el comunismo en Hollywood, hacia 1952, Elia Kazan optó por colaborar con un comité parlamentario y por delatar a los comunistas que conoció en el teatro y en el cine (...) Con ese precedente, On the waterfront fue entendido como un film que justificaba la delación, tesis que sostuvo buena parte de la crítica izquierdista (Alsina Thevenet, 1973: 75).

De modo parecido, ver *M, el vampiro negro* (M, Fritz Lang, 1931) luego del fenómeno del nazismo no va a resultar igual: “La paranoia criminal de M podía no ser un símbolo claro de los nazis, pero un año después, en El testamento del Dr. Mabuse, Fritz Lang aumentaba el retrato de esa intención criminal, trasladada desde un personaje a toda una organización de asesinos; poco después comenzó su exilio” (Alsina Thevenet et. al., 1972: 171)

## El crítico como intermediario

El nacimiento de la crítica especializada en los '60 encuentra su fundamento en un espectador moderno, reflexivo y activo, capaz de enfrentarse conscientemente al discurso fílmico. De esta manera, propone una función pedagógica esencial que busca mejorar el conocimiento y apreciación del discurso fílmico, educar la mirada atenta de un espectador deseoso de acercarse a un cine que cuestionaba y replanteaba sus viejas estructuras. Enriquecer la experiencia cinematográfica, proporcionando información acerca de directores, corrientes y estilos, aportando interpretaciones destinadas a orientar al lector-espectador y haciéndolos partícipes activos de los debates de la época. Según ello, el crítico escribe para otro, es un intermediario que informa y difunde, abre horizontes y brinda los elementos necesarios para que el lector siga su propio camino.

En este punto Alsina también comparte la postura: "Concibo la crítica como un intermediario entre un lector y un espectáculo o actividad artística. Mi deber es ayudar al lector o presunto espectador" (Alsina Thevenet, 2004). "No nací con el arte de la ficción, que es una virtud en otros, pero crecí haciendo periodismo y viví convencido de que el lector promedio es un señor (o una señora) que necesita información y que sin embargo, aspira a pensar solo. Ese afán personal por cultivar hechos reales fue un respaldo para mis libros" (Clarín, 7 de mayo de 2000, pag.12).

La misión del crítico era mejorar el conocimiento y apreciación del lector, en un sutil equilibrio entre la crítica académica y la crítica valorativa e impresionista, para que éste pudiera acceder a materiales difíciles bajo una forma comprensible. Para que el lector pudiera superar sus usuales patrones de lectura aleccionados desde el relato clásico y arribara al conocimiento de las nuevas experimentaciones artísticas cinematográficas.

En este sentido, frente a un film como *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959) que desafiaba los patrones de lectura convencionales del público, guiará al espectador hacia una mejor apreciación de su complejidad

narrativa: “Mucho espectador no lo entenderá. Un hábito de cine naturalista, donde asunto, conducta y diálogo fingen ser transportados de la realidad, puede oscurecer la percepción de lo que *Hiroshima mon amour* se propone decir” (Alsina Thevenet, 1973: 182). Y le explicará que aquel fragmentado relato tenía una razón de ser: “La primera pregunta del espectador común nace de una extendida pereza pública: Por Qué Hacer Un Film Complicado, por qué no hacer una simple e intensa historia de amor o, en todo caso, por qué no hacer simple y ordenadamente una complicada historia de amor. La respuesta es que este tema pedía esta forma” (Alsina Thevenet, 1973: 186).

De acuerdo con esta misión de la crítica, una parte fundamental es el ejercicio de una escritura clara, concisa y fluida, de fácil acceso a cualquier lector, que a la vez entretenga y no requiera demasiados conocimientos previos. En la cual el enunciador desaparezca en el texto como vehículo servicial de información cinematográfica.

En su artículo “Enfermedades de la crítica”, recorriendo los argumentos de Lindsay Anderson (director de cine y fundador de la revista “Sequence”) contra la crítica académica, Alsina expone sus propios puntos de vista: “los críticos envuelven en diversas nubes o religiones personales sus actitudes frente al cine, con lo cual se alejan del lector y son en definitiva ineficaces. Una de esas nubes es la tendencia al ensayo escrito en difícil, que toma al hecho cinematográfico como un pretexto para “estudios” y para la aplicación de elaboradas teorías sobre disciplinas psicológicas y filosóficas”. Términos tales como signos y sintaxis, fisiología de la percepción, sentido denotativo y connotativo, proliferación de la variación formal, “estas y otras pedanterías culminan en el lenguaje de la semiótica, que termina por hablar en abstracciones que no llegan a ser comprendidas por un lector medianamente culto. Son el lenguaje de los especialistas para los especialistas. Esas viciosas costumbres alejan a quien escribe de quien lee” (Alsina Thevenet, 1986b: 222)

De esta manera, a lo largo de su largo trabajo en redacciones y corrigiendo material ajeno, Alsina fue delineando una lista de recomendaciones para escribir correctamente una crítica, una suerte de decálogo del buen

periodista. En su libro “Enciclopedia de datos inútiles”, bajo el título de “Algunas sugerencias para periodistas modestos”, se lee:

Comience toda nota en el centro del tema (...) Elimine al máximo el yo, el nosotros (...). El enfoque gramatical de primera persona debe reservarse para aquello que es absolutamente intransferible (...) Salvo casos de extrema necesidad, elimine los signos de interrogación; el lector quiere respuestas y no preguntas. (...) Evite los signos de admiración: el concepto deberá ser bastante asombroso con sólo enunciarlo, sin que usted le coloque una bandera encima (...) Elimine las referencias al hecho mismo de estar escribiendo una nota. La prosa tersa no se dobla sobre sí misma (Alsina Thevenet, 1986a: s.d.)

Otras de sus recomendaciones son hacer uso del sentido común para saber lo que el lector digiere y lo que no, observar detalles, informarse bien, explicar el cómo y el por qué, cortar las palabras difíciles, eliminar los párrafos largos, evitar los puntos suspensivos y la imprecisión en datos que pueden ser precisos como sitios o fechas: "La precisión tiene una virtud: convence psicológicamente al lector. Un dato equivocado lo hace desconfiar" (Alsina Thevenet, 2004).

Acusa, otro error es comenzar una nota con generalizaciones abstractas y hasta metafísicas, con lo cual el tema llega en el segundo párrafo, se debe eliminar rodeos y preferir la palabra concreta a la abstracta. Otros vicios que señala son la pregunta puramente retórica (para contestarla en la frase siguiente) y los paréntesis extensos que desvían la atención del texto.

Es que una parte fundamental de una crítica explicativa concebida de esta manera implica considerar al lector como principal interlocutor de la creación del texto. El crítico no existe sin la obra de arte pero tampoco sin el lector, para el cual escribe y tiene razón de ser la tarea crítica. De esta manera, generar un texto significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del lector y que refiere a una serie de competencias capaces

de dar contenido a sus expresiones de la manera prevista. Esa es la manera en que Alsina plantea al lector un recorrido por sus textos, guiarlo dócilmente hacia contenidos accesibles: "El lector es mi enemigo, si no lo convengo de entrada, se va. Es el dueño de mi prosa, mucho más dueño que yo mismo y que el director del diario. Y yo soy modestamente consciente de eso" (Alsina Thevenet, 2004).

Uno de sus preceptos es comenzar siempre el artículo con una frase que llegue al lector de inmediato y lo sitúe de lleno en el centro del tema, empezar "con un tiro al arco", como él mismo lo definió. En sus críticas encontraremos los más diversos ejemplos, tanto para elogio como para la crítica mordaz.

Cuando *El Ciudadano* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) se repuso en los años '60, volvió a reescribir una reseña del film que empieza diciendo: "Sigue siendo un gran film..." (Alsina Thevenet, 1973: 50). Con ello anuncia su recorrido por las virtudes temáticas y formales del film, revolucionario y vigente a pesar de los veinte años transcurridos.

En referencia a *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962) su nota titulada "Catálogo de pretensiones" comienza del siguiente modo: "No pasarán ni dos años antes que Rodolfo Kuhn se arrepienta de haber hecho *Los jóvenes viejos*, un film con el que debuta en el largometraje a los 27 años de edad. La perspectiva del tiempo le hará muy claro que su obra es la de un novicio" (El País, 28 de agosto de 1962, s.d.). Así anticipa los argumentos que esgrimirá para fundamentar la pretensión y falta de coherencia del relato del film.

Para *Nido de ratas* (*On the waterfront*, Elia Kazan, 1954) elegirá: "El shock eléctrico es la comparación más adecuada a la sensación que produce el film, una obra moderna y vibrante que mantiene una increíble tensión durante un increíble período" (Alsina Thevenet, 1973: 72). En este caso, desarrollará los elementos expresivos y el manejo del montaje que logra ese efecto de impacto.

Por su parte, la reseña de *Morir en Madrid* (*Mourir à Madrid*, Frédéric Rossif, 1962), comienza: "Ningún documental de los últimos tiempos ha

suscitado una controversia tan febril como este” (Tiempo de Cine, Año 5 N°18/19, marzo de 1965, pag. 51). Con ello anticipa el racconto de las razones por las cuales el film ha generado tantas polémicas.

En su prosa observaremos múltiples ejemplos de una capacidad de síntesis asombrosa. En pocas frases articula varios temas fundamentales a la vez. Acerca de *La conspiración de los boyardos*, segunda parte de *Iván el Terrible* (Ivan Groznyy II: Boyarsky zagovor, Sergei Eisentein, 1958) escribirá: “Más allá de controversias, deformaciones históricas, símbolos encontrados y quizás inexistentes, el film tiene una majestad de estilo, una riqueza de expresión, una peculiaridad formal, que lo hacen imprescindible al aficionado cinematográfico. Todo el realismo socialista no se equipara a media docena de sus tomas.” (Alsina Thevenet, 1973: 145-146). Referencias históricas, utilización de símbolos, expresión formal y realismo socialista todo en unas pocas palabras.

Acerca de *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961) explica que “No quiere contar cosas ocurridas, no quiere ser el cronista de rasgos individuales de sus personajes, no quiere conformar a la opinión de nadie. Quiere gritar que no está de acuerdo con el orden establecido, y lo ha hecho hábilmente en un film que penetra en el público como fragmentos de una granada que explota” (Alsina Thevenet, 1973: 201-202). De este modo, sintetiza la intención transgresora de un relato que desobedece el modelo clásico no sólo a través de su narrativa sino también en su caracterización de los personajes y sus acciones.

Otro elemento a través del cual intentará atrapar el interés del lector y mantenerlo entretenido es el manejo sutil del humor y la ironía.

En su artículo sobre Cecil B. de Mille, en medio de su relato acerca de la espectacularidad de producción de *Los diez mandamientos* (The Ten Commandments, Cecil B. DeMille, 1959) y la obstinación de su director, ironiza: “El trabajo de filmar la separación de las aguas del Mar Rojo no pudo ser realizado en el mismo Mar Rojo, presumiblemente por falta de colaboración de las aguas, y debió ser transferido a Hollywood, donde de Mille volteó paredes



que separaban los estudios de RKO y de Paramount y aprontó 300.000 galones de agua colaboradora” (Alsina Thevenet, 1973: 108)

Estilo socarrón que fácilmente podía terminar en lapidarias sentencias como en la crítica que realizó de *Marnie* (Alfred Hitchcock, 1964): “Un director mejicano de segunda categoría habría inventado elementos narrativos más sutiles (...) Si sigue así no le va a quedar ni siquiera la adhesión del grupito de críticos franceses que lo adoran” (Alsina Thevenet, 1973: 262-263). Puede no ser el mejor ejemplo de sus críticas de tono objetivo donde expone los argumentos de sus afirmaciones pero es prueba del ácido humor que vertía usualmente en el ejercicio de su escritura.

### **Atender al plano de la representación más que a lo representado**

Según lo expuesto anteriormente, para Alsina, el tercer mandamiento primordial para abandonar la crítica impresionista consiste en pasar a explicar el lenguaje cinematográfico, dejar de comentar el argumento para atender al plano de la representación.

De esta manera, más importante que las ideas transmitidas en un film es como ellas se articulan en un lenguaje coherente y sentido: “el núcleo no está en que se concuerde o se discrepe con sus ideas (de un film o de un director), sino que éstas sean formuladas con una coherencia, se ajusten a una estética, lleguen a su espectador” (Alsina Thevenet, et. al., 1960: 18).

En este sentido la mayoría de las reseñas de su primer período recurren a dividir su análisis entre consideraciones en torno al asunto (tema, contenido, idea, sentido, sustancia o anécdota son las variadas denominaciones que utiliza) y consideraciones acerca de la forma o expresión dramática y cinematográfica del film (manera, estilo o lenguaje), buscando sus mutuas relaciones y concordancias.

Conforme al prototipo de crítica explicativa, Alsina se dedicará a demostrar cómo los patrones estilísticos y dramáticos característicos de un film

reflejaban temas subyacentes. Nuevamente en torno al *El Ciudadano* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) referirá que:

interesa por algo más que su combinación de hallazgos cinematográficos. Por sí solos, ellos conducirían a la mezcla de estilos, a la falta de una concepción global. Pero si algo impresiona por encima de esa acumulación es la correspondencia de cada lenguaje con la sustancia que transmite. El asunto está fragmentado porque la fragmentación tiene un sentido. (...) es este uso intensivo, dominado y coherente de un lenguaje cinematográfico lo que da a *El ciudadano* su sabor particular. (Alsina Thevenet, 1973: 50).

Paradójicamente este análisis presenta no pocas coincidencias con el planteo de Andre Bazin en su libro de 1950 sobre Welles. Dejando de lado la noción de auteur (en la cual discrepan), ambos pondrán el foco de atención en cómo determinado tema es expresado en un estilo específico.

Tal correspondencia le servirá para marcar tanto las virtudes de un relato coherente como los defectos de realización en *Tres veces Ana* (David José Kohon, 1961):

Lo malo (...) es que las intenciones no están realizadas con la debida pericia (...) su afán de expresarse en cine, con lujos de movimiento de cámara y de enfoques audaces, no está integrado todavía en un lenguaje terso, en un estilo que responda al asunto y que no se imponga sobre él. En el primer episodio ya se advierte que Kohon está sumando imágenes sin organizarlas, como si agregara palabras y no supiera construir frases (Alsina Thevenet, 1973: 194-195)

A propósito de *El Gran Dictador* (*The Great Dictator*, Charles Chaplin, 1940) criticará su falta de coherencia y concepción cinematográfica:

Escenas pegadas sin coherencia, intercalación de momentos cómicos sin contenido satírico, intercalación de diálogos explicativos, eran síntomas de que no había una unidad de concepción sino una aglomeración de ocurrencias” (Alsina Thevenet, et. al., 1960: 16). “No es virtuosismo formal lo que se pide a Chaplin. Es que su forma transporte su idea, y eso es lo que no parece lograr (...) No es el sentido el que molesta (...) Es la forma lo que molesta, la facilidad con que Chaplin no sirve al cine sino que se sirve de él (Alsina Thevenet, et. al., 1960: 20-22)

A la noción de relato coherente también agregará las virtudes de una economía narrativa que aprovecha las potencialidades del lenguaje cinematográfico:

*El ciudadano (Citizen Kane, Orson Welles, 1941)* impresiona por la eficacia de sus procedimientos narrativos. No se trata ya de que cada recurso sea original o brillante. Se trata de que cada imagen cuente, de que cada invención de montaje o de sonido sirva para expresar mejor el desarrollo de la anécdota y sugerir sentidos. Esa eficacia abunda en el film. (...) el film de Welles no fue tanto una creación de formas como una recopilación hábil e inteligente de las posibilidades que hasta entonces tenía el cine (Alsina Thevenet, 1973: 54-55)

Más allá de mejores o peores resultados, según Alsina, lo importante es que los films se aventuren hacia la experimentación formal de las posibilidades del lenguaje. En ello está para él la virtud de *El Jefe* (Fernando Ayala, 1958): “Aparte de su verdad esencial, el film es además un producto de la exigencia formal por parte de su director (...) dueño aquí de una elocuencia cinematográfica que pocas veces se ve en el cine argentino, con brillos continuos de fotografías y de montaje” (El País, marzo de 1959, s.d.).

Otro elemento a considerar por la crítica, según él, consiste en analizar cómo se piensa o no en términos de imagen en cada film. De acuerdo a esta concepción, en el cine (y especialmente para el policial, para el cómico y para la aventura) es indispensable que la historia sea visual, que se cuente el argumento a través de la cámara y que se revaliden sus propias reglas: la narración, la idea de tiempo y de ritmo, la composición fotográfica, el montaje. Donde el diálogo debe pasar a ser algo secundario mientras la acción y las miradas sean las que cuentan una historia visual.

En torno a ello alineará las virtudes hacia el director y la libretista de *La casa del ángel* (Leopoldo Torre Nilsson, 1957):

han calculado ese libreto con una señalada inteligencia cinematográfica. (...) un dato importante es que la selección de esos incidentes está efectuada por la posibilidad de imagen visual que cada uno de ellos brindaba, dejando a un lado el material inadecuado a ese efecto. En la formulación plástica, Torre Nilsson ha elegido un juego constante de primeros planos, iluminación intencionada, sombras, inclinaciones de cámara, que es el más apropiado a su género psicológico (...) Sus imágenes están al servicio del tema, y en la revisión se advierte cómo se vinculan entre sí a lo largo del film (Alsina Thevenet, 1973: 99-100)

### **Ideología individualista**

Esta marca personal podremos verla en escena en su vinculación con los debates candentes de la época: el nuevo cine argentino, los negociados en torno al Instituto Nacional de Cinematografía, la nueva ola francesa, la censura.

Como dijimos anteriormente, hará comunión con alguno de los postulados de la Generación del '60, pero se mantendrá siempre en una actitud distante, quizás para mantener una posición de objetividad necesaria para su ejercicio intelectual, quizás reflejo de una filosofía personal francamente individualista: “esa combinación de curiosidad y escepticismo fue un principio

de madurez y equilibrio en el juicio. A esa altura era indispensable renegar de las grandes palabras, de los discursos, de las fórmulas que todo lo explican” (Alsina Thevenet, 1999: 192).

Admitirá ser un “renegado” de aquellas escuelas y teorías que pretenden explicar un conjunto global de fenómenos bajo esquemas o fórmulas simplistas. Como aquella Ley de Murphy que le gustaba citar: “Los problemas complejos, tienen soluciones erróneas sencillas y fáciles de entender”. Allí incluirá desde la teoría del autor, la teoría del montaje de Eisenstein hasta el marxismo.

Respecto los nuevos referentes del cine argentino, lejos de una defensa acrítica de la renovación, reconocerá los valores de algunos y denostará las frivolidades de otros, los logros técnicos y formales de un relato coherente por sobre la rebeldía a los cánones sin dirección alguna. En torno a ello destacó virtudes y defectos en los films argentinos ya citados anteriormente.

Dentro de este planteo rescatará aquellos films que sobresalen por su valentía temática o estilística del común de la producción comercial, netamente pasatista. A propósito de *El Jefe* (Fernando Ayala, 1958) y su independencia de las presiones industriales destaca que ha tenido “la convicción de que se puede hacer cine argentino con inteligencia y con libertad de espíritu, y esto es un hecho importante en la historia de la industria, que solía subestimar al público y a su propia posibilidad” (El País, marzo de 1959, s. d.).

Un poco más allá, analizará los problemas de base de la producción cinematográfica local, la casi nula experimentación y una endeble industria que impide la continuidad de sus creadores:

sólo en Ayala y en Torre Nilsson se nota un afán de hacer cosas nuevas. Mientras es interminable la especulación sobre culpas, el hecho cierto es que no hay nuevos temas, no se enseña a trabajar a nuevos libretistas, ni directores, ni técnicos, no hay una exploración formal más allá de la corrección. Quizás todo ello salga

de una producción más abundante, que permita mantener equipos en marcha y que permita costear por tanto una zona de experimentación (El País, marzo de 1959, s. d.)

Quizás la solución sería posible, alcanza a sugerir, si se pudiera observar el modelo de otros países, como Polonia, con un verdadero fomento y estímulo del cortometraje.

Pero los problemas del cine argentino no se acaban allí. Otro objetivo de sus investigaciones será el Instituto Nacional de Cinematografía. Denunciará que este organismo, en vez de equilibrar la balanza del cine nacional hacia una producción de calidad, no hace más que empeorar la situación con sus “trenzas” para otorgar créditos y premios a conveniencia. A propósito del polémico fallo del premio anual de 1965 al Cine Argentino otorgado por el Instituto Nacional de Cinematografía realiza un informe que hace explícito lo que todos saben y nadie se atreve a decir de los manejos turbios detrás del proteccionismo oficial. En 1965, el dictamen daba sospechosamente los primeros puestos a varios films de Argentina Sono Film dejando casi en el décimo puesto a *Crónica de un niño solo* y excluyendo a *Así o de otra manera* de David José Kohon o *Dos en el mundo* Solly, lo cual se sumaba a olvidos anteriores a *Shunko, Alias Gardelito* de Lautaro Murúa o *Los inundados* de Fernando Birri. Así los premios creados para premiar la calidad, paradójicamente terminaban beneficiando, por el contrario, a aquellos films conformistas realizados desde criterios comerciales (Primera Plana, Año 3 N°135, 8 de junio de 1965, pag. 54-58).

Otro de los debates del momento, fue el surgimiento la “nouvelle vague”. En este punto frente a la abierta y completa adhesión de su generación al movimiento, Alsina adopta una postura cuestionadora y totalmente independiente a sus contemporáneos. Al respecto escribió un artículo muy escéptico: “Como escuela o movimiento no existe, y los factores comunes entre su veintena de realizadores son apenas exteriores (...) La variedad de la Nouvelle Vague es la fuente del escepticismo. Donde no hay líneas claras,



donde cada film puede ser interpretado de varias maneras, donde filosofía, orientación y forma son un abundante desconcierto, es improbable que haya una renovación” (Tiempo de Cine, Año 3 N°3, octubre de 1960, pag. 3-4). No sólo va a criticar su falta de unidad de su propuesta sino básicamente sus desobediencias formales sin sentido y su falta de compromiso social:

Con lo conocido se puede afirmar desde ya que si nadie hubiera inventado la expresión Nouvelle Vague se habrían provocado menos confusiones. Nadie vería extravagancias como renovaciones, nadie saldría a creer que alcanza con ser joven y audaz para idear legítimamente neologismos de lenguaje. Un movimiento que no tiene ideas claras, que no se mete con los temas mayores de la sociedad (...) que no sienta una orientación estética (...) Como escuela oscila entre el cero y el caos (Tiempo de Cine, Año 3 N°3, octubre de 1960, pag. 3-4).

Si hay un tema en el cual abandonará esta postura independiente y se sumergirá por completo en la denuncia junto a sus contemporáneos del '60 es el tema de la censura. En este punto Alsina Thevenet compartió esta lucha convirtiéndola en una constante principal de su obra crítica, sus libros “Censura y otras presiones sobre el cine”, “El libro de la censura cinematográfica” y “Listas Negras en el Cine”, son prueba de ello.

En este sentido, Alsina Thevenet hará un estudio exhaustivo del fenómeno de la censura en todas sus manifestaciones, como si fuera una hiedra de siete cabezas que siempre aparece bajo diferentes formas:

Las presiones sobre el cine son amplias, más complicadas y más sutiles (...) En rigor, la censura comienza mucho antes de que el film esté terminado e incide sobre la producción misma, barajando sus riesgos en cuanto a política, moral o posibilidad comercial. Entre la presumible obra de un artista y su presumible espectador, el cine admite barreras sin pausa: 1) El film que no existe, porque alguien impidió que el proyecto llegara a realizarse (...) 2) Las

modificaciones durante la producción, que habitualmente rebajan el propósito inicial (...) 3) Los cortes al film terminado, hechos por los productores a espaldas del director y de los otros autores (...) 4) Los otros cortes hechos por los distribuidores, cuando el film sale a la exhibición internacional (...) 5) La prohibición de exportar o de exhibir, resuelta por el gobierno del mismo país productor (...) 6) La duda sobre el resultado comercial suprime de hecho la difusión de un film, o la posterga hasta tardías retrospectivas de cine-clubes o de cinematecas (...) esas presiones y limitaciones documentan rasgos únicos del cine, que combina la creación colectiva, la urgencia comercial y la repercusión pública, en un grado y manera que desconocen todas las otras artes (Panorama, 9 de Junio de 1970, s. d.)

Según su concepción, la censura aparece bajo diferentes máscaras, pero no será privativa de los gobiernos militares o de derecha sino que es un fenómeno amplísimo y mundial, presente en América Latina aún bajo los gobiernos civiles previos: “el historiador debe saber que ésa es sólo la corteza del fenómeno. Por debajo existe una turbulencia de fuerzas violentas, irracionales, contradictorias, tanto en la derecha como en la izquierda, tanto en los gobiernos como en la oposición (...) En el marco de la historia mundial, la censura cinematográfica es una gota en un océano” (Alsina Thevenet, 1986b: 204). Una vez más observamos su enfoque global y omnicomprensivo de los fenómenos y renuente de aplicar nociones reduccionistas.

Para Alsina, frente al fenómeno de la censura, el deber del periodista es dar a conocer la situación y denunciar los casos particulares. En su texto originario de 1970, “*Los laberintos de la censura en el cine*”, frente al recrudecimiento de las violaciones de la libertad de expresión, criticará el poco compromiso del periodismo. Acusará que en los diarios masivos las referencias se limitaran a episódicas notas, a propósito de las prohibiciones de *Satyricon* (Fellini) y *La Chinoise* (Godard), pero sólo en revistas especializadas como *Heraldo* y *Gaceta* es tratada de forma minuciosa (*Gaceta* incluirá

semanalmente una columna titulada “*Censurama*”). Allí abordará algunos de los casos más conocidos de la censura local a films extranjeros y locales como *Ufa con el sexo* (de Rodolfo Kuhn), *Los psexoanalizados* o *Los neuróticos* (de Fernando Ayala), y de la autocensura como *El santo de la Espada* (de Leopoldo Torre Nilsson) o *El Caudillo* (proyecto de Fernando Ayala y Héctor Olivera nunca filmado) entre otros.

Sin embargo, Alsina Thevenet no sólo combatió la censura denunciando las múltiples formas en las que interviene en la producción cinematográfica sino también se alzó en contra de las represalias dirigidas a aquellos periodistas que tenían una voluntad de crítica independiente. Un caso conocido fue el desplazamiento Ernesto Schóo y Tomás E. Martínez de la sección de espectáculos del diario La Nación por la presión ejercida por las casas de las "mayors" que no estaban de acuerdo con las críticas que hacían de sus producciones. Alsina estando en el diario “El País” de Uruguay denunció este hecho.

En el presente artículo hemos intentado delinear la trayectoria de Alsina Thevenet en el campo cinematográfico argentino de los '60, así como también las particularidades de su mirada y discurso, que lo destacaron del resto, manteniéndolo en una posición independiente.

A partir de su propio discurso nos hemos sumergido en sus grandes obsesiones personales. Mandatos imperativos que se convierten en valiosas enseñanzas acerca del quehacer profesional de la crítica cinematográfica en un campo en el que no abunda demasiado ni las escuelas ni la transmisión de conocimientos. Dentro de su generación defendió como pocos su especificidad como disciplina y su finalidad social dentro del campo intelectual de la época. A través de su camino hemos aprendido las virtudes y reconocimientos del trabajo crítico pero también los dilemas de mantener una posición fiel a sus principios. Una personalidad que dejó huella en su época y marcó un camino de honestidad intelectual a las generaciones de críticos que vinieron y que vendrán.

## Bibliografía

- Barthes, Roland (1977), "¿Qué es la crítica?", en *Ensayos Críticos*, Barcelona: Seix Barral.
- Bermúdez, Julia, et.al. (2002), "Acerca de las revistas de cine en Argentina", en *Quintas Jornadas Estudios e Investigaciones*, Ciudad de Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payro".
- Bermúdez, Julia, et. al. (2002), "Revistas de cine en Argentina", *Otrocampo Estudios de cine* [no disponible], [citado: 26 de octubre de 2003] [www.otrocampo.com](http://www.otrocampo.com).
- Bordwell, David (1995), *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Buenos Aires: Paidós.
- Cotelo, Rubén (1999), "Marcha y la Generación del '45", en Sosnowski, Saúl (ed.) *La cultura de un siglo. América latina en sus revistas*. Buenos Aires: Alian.
- Felix-Didier, Paula y Listorti, Leandro (2002), "Tiempo de cine, una revista para el cine argentino", "Quijotes del celuloide", *Otrocampo. Estudios de cine* [no disponible], [citado: 26 de octubre de 2003] [www.otrocampo.com](http://www.otrocampo.com).
- Jauss, Hans Robert (1976), *La literatura como provocación*, Barcelona: Península.
- Maranghello, César (2000), "El espacio de la recepción. Construcción del aparato crítico", en España, Claudio (ed.) *Cine argentino: industria y clasicismo*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, Vol. II.
- Peña, Fernando Martín (2003), *60/90 Generaciones*, Buenos Aires: Temarte.
- Terán, Oscar (1993), *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto.
- Veaute, Adrián (2002), "Educando la mirada cinéfila: homenaje a la revista Tiempo de Cine", *Otrocampo. Estudios de cine* [no disponible], [citado: 26 de octubre de 2003] [www.otrocampo.com](http://www.otrocampo.com).

## Fuentes

### Entrevista

Solis, Gabriela, "Entrevista personal", 5 de noviembre 2004 (grabada).

### Libros

- Alsina Thevenet, Homero  
 (1972), *Censura y otras presiones sobre el cine*, Buenos Aires: abril.  
 (1973), *Crónicas de cine*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.  
 (1975), *Cine sonoro americano y los Oscar de Hollywood*, Buenos Aires: Corregidor.  
 (1977a), *Chaplin, todo sobre un mito*, Barcelona: Bruguera.

- (1977b), *El libro de la censura cinematográfica*, Barcelona: Lumen.
- (1986a), *Una enciclopedia de datos inútiles*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (1986b), *El cine, gente, películas, hechos*, Buenos Aires: Fraterna.
- (1987a), *Listas Negras en el cine*, Buenos Aires: Fraterna.
- (1987b), *Segunda enciclopedia de datos inútiles*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (1990a), *Después del cine*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (1990b), *Posdatas al mundo*, Montevideo: Arca.
- (1998), *Peleas y personajes*, Montevideo: Cal y Canto.
- (1999), *Nuevas Crónicas de Cine*, Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- (2006), *Historias de películas*, Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- (1960), *Los maestros de antes, hoy. Chaplin, Renoir, John Ford*, Buenos Aires: Flashback.

Alsina Thevenet, Homero, *et. al.*

- (1964), *Ingmar Bergman, un dramaturgo cinematográfico*, Montevideo: Renacimiento.
- (1972), *Violencia y Erotismo*, Buenos Aires: Cuarto Mundo.
- (1981), *Textos y manifiestos del cine*, Madrid: Cátedra.

## Publicaciones periódicas

Alsina Thevenet, Homero

- “Artesanos de primera”, *El País*, Montevideo: marzo de 1959, s. d.
- “Pronósticos para el futuro”, *El País*, Montevideo: marzo de 1959, s. d.
- “Algunas dudas sobre la nouvelle vague”, *Tiempo de Cine*, Año 3 N°3, Buenos Aires: octubre de 1960, p. 3-4.
- “Catálogo de pretensiones”, *El País*, Montevideo: 28 de agosto de 1962, s. d.
- “Documento apasionante”, *Tiempo de Cine*, Año 5 N°18/19, Buenos Aires: marzo de 1965, p. 51.
- “Cine Argentino: Conspiración de Silencio”, *Primera Plana*, Año 3 N°135, Buenos Aires: 8 de junio de 1965, p. 54-58.
- “Los laberintos de la censura en el cine”, *Panorama*, Buenos Aires: 9 de Junio de 1970, s. d.
- “La fuerza de la distribución cinematográfica”, en *Filmar y ver*, Año 2 N°4, Buenos Aires: enero de 1974, p. 10-11.
- “HAT: No modifiqué nada de las cosas que yo creía” (entrevista), en *Revista de la Cinemateca*, N°19, Montevideo: agosto de 1980, p.20-29.
- “La realidad es mucho mejor que la ficción”, en *Clarín*, Buenos Aires: 7 de mayo de 2000, p. 12.

---

\* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires