

Leo Sala, *la crítica como mediación*

por Lelia González*

A modo de prólogo



Aproximarse a los textos de Leo Sala (Córdoba 1919 – Buenos Aires 2006) como crítico cinematográfico dificulta la intención de circunscribirlo a un período de la crítica cinematográfica argentina. Tanto sus notas como las referencias de algunos de sus conocidos, reflejan a un periodista autodidacta, minucioso, inquieto y obsesivo, con pasiones y gustos difíciles de encuadrar. Su obra crítica se inscribe en un contexto singular tanto por

las características que atraviesa la tarea periodística de la época, como por la diversidad de temas en circulación y la profundidad de los debates que éstos propician en el respectivo campo cultural.

Inicia muy joven su carrera periodística en la agencia France Press. Apasionado lector de los autores clásicos, con preferencia por los trágicos griegos y las piezas teatrales, su gusto por el espectáculo se va cimentando a la par que despliega sus inquietudes políticas que lo llevan a un exilio en Uruguay entre 1946 y 1955.

De regreso a la Argentina, comienza a trabajar en Leoplan. En esta revista inicia la sección “Después del estreno” de manera fortuita. En la intimidad cotidiana de la redacción, Leo Sala acostumbra a comentar con sus compañeros los estrenos cinematográficos a los que concurre. El director de Leoplan, Carlos Duelo Cuvero¹ le propone que transforme dichos comentarios verbales en una sección fija de la revista². A partir de la década del sesenta, periodista y sección se trasladan a la revista Atlántida. Escribe también en la revista Gente, el diario La Nación y en otras revistas y diarios de menor circulación. Paralelamente a su tarea como crítico, escribe teatro, poesía, una novela y un par de guiones cinematográficos que no llegan a filmarse.

En el presente artículo, dedicado al análisis de la tarea como crítico cinematográfico de Leo Sala, se toma como fuente lo publicado en las revistas Leoplan (1959-1965), Gente (1968-1970) y Atlántida (1968-1970).

Como hombre de su época, Leo Sala, es partícipe activo de los debates intelectuales que durante esos años agitaron el campo cultural. Asiste a las disputas ideológicas suscitadas por la caída del primer peronismo, a la difusión y legitimación del psicoanálisis, a las controversias que implican los debates entre el estructuralismo y el existencialismo, a la irrupción del Di Tella, a la polémica entre cultura de élites y cultura de masas.

Dentro del campo cinematográfico, es testigo privilegiado del surgimiento del neorrealismo italiano, la nouvelle vague y demás expresiones cinematográficas de ruptura e innovación, de las películas del “nuevo cine argentino” y de los debates que éstas provocan dentro del campo mencionado.

En tanto su trabajo como crítico se desarrolla, mayormente, en revistas de circulación masiva se convierte en una fuente inobjetable para abordar las estrategias discursivas con que aquellas películas de ruptura eran presentadas al gran público para su apreciación. El análisis de su producción textual facilita la tarea de exponer algunas líneas de lectura acerca tanto de la conformación

¹ Periodista español que comenzó como colaborador, entre 1941 y 1942, en la sección actualidad, luego fue Subdirector y finalmente Director de la revista hasta 1962.

² Reportaje realizado a Mara Sala, su hija mayor, enero de 2008.

de los nuevos modos de recepción fílmica, como de la dinámica legitimadora que el discurso crítico ejerce sobre las expresiones artísticas.

Apto para todo público



La revista Leoplan es publicada, por la editorial Sopena, desde noviembre de 1934 con el objetivo de convertirse en un “plan de lectura” para “derrotar la miseria intelectual” y “garantizar el bagaje mínimo indispensable” para que sus lectores, un sector potencialmente creciente, puedan convertirse en “hombres y mujeres cultos” (Rocco-Cuzzi, 1996). En la línea que había iniciado Caras y Caretas en 1898, dicha publicación toma primero la forma de magazine³, para ir

adoptando, paulatinamente, un estilo más cercano al de revista⁴, en consonancia con la transformación de un público que tensiona y modifica la exigencia del mercado editorial.

Durante los años 50 dicha transformación es notable. Por un lado los sectores medios han consolidado cierto perfil a partir de asimilar, paulatina e

³ Forma periodística de sistema “misceláneo” en la que a la publicación de una ficción popular completa o por capítulos se acoplan “textos que corresponden a retóricas, poéticas y objetivos diferentes”. Para ampliar cfr. Sarlo, (Cit., pág. 22).

⁴ La revista está constituida por un conjunto de notas periodísticas y secciones fijas. (Rocco-Cuzzi, cit., pág. 33).

inclusivamente, a las generaciones descendientes de diferentes grupos migratorios, afianzando sus requerimientos en materia de consumo cultural en el contexto de los desarrollos estéticos contemporáneos. Por otro, la experiencia del primer peronismo en el poder ha dejado, como consecuencia considerable, la visibilización ineludible de los sectores populares y su consecuente legitimación y reconocimiento como público consumidor de manifestaciones artísticas, especialmente en el campo cinematográfico. Dicha legitimación se comprueba en los debates que se suscitan en el campo intelectual a

partir de 1955 y que, implicando la contienda por su dominio, transitan variadas posturas acerca del balance y definición de los significados político-sociales de la experiencia de Perón en el poder y, como corolario de ésta, diferentes alternativas de inserción y aceptación de los sectores mencionados.

Es en el marco de este dinámico contexto que puede analizarse la columna mencionada, “Después del estreno”, en relación a su circulación y posibles efectos dentro de la conformación de espectadores aptos y permeables a la recepción de películas que comienzan a cuestionar la tradición del modo de representación clásico, proponiendo diferentes rupturas expresivas.

Desde la nota con que presenta dicha sección el autor plantea no sólo una inicial definición sobre “lo que debe verse como cine” sino una postura personal acerca del deber ser de la tarea del crítico, y un objetivo singular, “enseñar lo que es el cine”. Bajo el título “Lo que nos proponemos”, Leo Sala plantea: “No nos proponemos ‘guiar al público’ para que vaya a ver – o deje de ver – una película. Esta pretensión de la crítica nos ha parecido siempre un absurdo.” (Leoplan, Nro. 586).

Señala, con fina ironía, que no es la labor de la crítica la que atrae público a las salas, sino, por el contrario, los nombres de las “estrellas” que actúan en cada film. Además sostiene: “El cine es un arte maravilloso. Pero la mayoría de las películas que vemos no tiene nada que ver con él. (...) Trataremos de sembrar un concepto estético y de que, poco a poco, todos

vayamos comprendiendo lo que es el 'lenguaje' cinematográfico (...)”(Leoplan, Nro. 586).

Instala, asimismo, un planteo novedoso que implica una idea previa de lector modelo de la publicación, seguramente basada en la larga trayectoria editorial de la revista, :“Lo que nos proponemos es ‘polemizar’ después que la película haya sido vista por la inmensa mayoría de los que han hecho del cine su pasatiempo habitual. Fundamentaremos siempre lo que afirmemos. Jamás nos atenderemos a una autoridad que no tenemos ni queremos tener. No tendremos inconvenientes incluso en rectificar nuestros juicios, si el tiempo nos lleva a rectificarlos“.(Leoplan, Nro. 586).

La polémica que propone no llega a desarrollarse en el marco ampliado de la recepción en general. En sus textos críticos, finalmente, Leo Sala insiste en refutar otros comentarios e interpretaciones publicadas en diferentes medios, o textos publicitarios con los que se promocionan algunas películas. El disenso se expone dentro del campo cinematográfico, tanto con sus colegas como con los distribuidores o exhibidores.

Un tópico recurrente de este disenso es la comparación con Bergman, o con algunas de sus películas, que otros críticos exponen. En la crítica del film *El octavo día de la semana* (Ósmy dzien tygodnia, Aleksander Ford, 1958), afirma: “Entre esta película y Juventud divino tesoro, por ejemplo, hay la misma distancia (...) que la que media entre Suipacha al 700 y el planeta Saturno”.

Asimismo, se expresa cuando sus colegas no reconocen ni mencionan la influencia del director mencionado en alguna película, Leo Sala da cuenta, a través de párrafos airados, de sus preferencias y disputas dentro del campo cinematográfico. En una crítica sobre *Cleo de 5 a 7* (Clèo de 5 à 7, Agnès Varda, 1962) señala, refiriéndose a la relación entre este film y otros de Bergman⁵ filmados en la década del `50, que las influencias son buenas en tanto no se tomen “calcando un tema desde todos los puntos de vista posibles” y afirma:

⁵ Específicamente “El demonio nos gobierna” y “Juventud divino tesoro”, ver datos en el apartado respectivo.

Toda la `Nouvelle Vague` (o por lo menos sus mejores representantes) está vistiéndose con las plumas del grajo⁶ bajo la fija, inquisidora, astuta mirada de `águila` de los más sagaces críticos mundiales (Aristarco, Morando, Morandini, Martin, Peter Baker, Pamela no se cuanto, etc.) sin que a ninguno de ellos se les ocurra establecer el más lejano parentesco. (Leoplan, Nro. 692).

Por otra parte, la perspectiva didáctica planteada se plasma de diferentes modos en las críticas analizadas. En varios números publica, dentro de la sección, sencillas explicaciones acerca de las características y procedimientos del montaje cinematográfico y de la relación entre éste y la novela. En uno de estos artículos, bajo el título “Creadores del cine”, reproduce citas de los libros: “El film” de Béla Balász, “Argumento y montaje” de Vsevolod Pudovkin y “La forma en el cine” de Sergio Eisntein (sic). Luego de transcribir algunas frases de dichos textos en la que sus autores reconocen a David W. Griffith, y sus contemporáneos, como los iniciadores del lenguaje cinematográfico, a partir de la fragmentación en planos de la escena y su posterior montaje, Sala afirma “Así como los griegos fueron los inventores del arte del teatro, los norteamericanos son los inventores del arte del cine. Posteriores desarrollos podrán haber afinado y cristalizado ese arte en obras maestras, pero los creadores son los norteamericanos, y ahí está dicho por fuentes insospechables. Los “materialistas” norteamericanos han creado el único arte moderno.” (Leoplan, Nro. 619)

El cine de los “inventores”

A partir de ese reconocimiento inicial, Leo Sala reclama o aplaude con constancia a lo largo de sus críticas, de diferentes modos, la presencia de

⁶ Utilizado en un doble sentido. Si bien nombra a un ave similar al cuervo, coloquialmente era usado como “charlatán”.

ciertos elementos del dispositivo cinematográfico expresando así una postura personal y fundamentada acerca de lo que “debe ser considerado cine”.

Uno de dichos elementos a valorar es la estructura dramática del guión y su coherencia narrativa en relación al modo de representación clásico, teniendo en cuenta las posibilidades que brinda el montaje. En relación a *Río Bravo* (Howard Hawks, 1959) señala que lo fallido de la película reside en que el modo de insertar unas extensas secuencias, que distraen del tema central, atenta contra la tensión buscada. Para mantener la misma, al decir del crítico, la inclusión de dichas secuencias secundarias debe aportar sin desvíos al “asunto principal”. Además propone una solución al problema: “Si, en cambio, el montaje se hubiese paralelizado (sic) intercalando tomas en las que se podría haber visto a los malos preparándose para tomar el hotel y tender allí una emboscada (...) la tensión podría haber seguido creciendo”. (Leoplan, Nro. 608).

Asimismo señala la dificultad que se plasma en este relato, a partir de esos “parches” en el montaje, para sostener el verosímil, es decir la credibilidad del espectador en el peligro narrado. Opina que el director carece en este film de “poder de síntesis” y agrega:

El falso tono de comedia desprestigia el drama; el romance define la palabra obvio. Sólo son buenos – tanto en tomas como en montaje – los momentos de acción (...) Pero esta sabiduría para la acción convierte a Howard Hawks en un director antiguo. Lo que hay que saber ahora⁷ es cómo hacerle sentir al público la amenaza y resolverla en sucesivas explosiones o en una sola al final.

¿Qué cambios estéticos están expresados en ese “ahora” del texto?
 ¿Cuáles son los modos de representación del “antes” que han quedado de lado? En forma ineludible las rupturas modernistas comienzan a modular la mirada del crítico.

⁷ El subrayado es nuestro.

Puestas a dialogar la crítica precedente con una nota sobre *A la hora señalada* (High noon, Fred Zinnemann, 1952), con motivo de su reposición, reaparece el tema de la construcción de la tensión dramática y de la importancia de utilizar, sintética y cohesionadamente, los recursos del dispositivo cinematográfico: “Sus méritos mejores son su simplicidad, su economía en el diálogo, un vigoroso lenguaje de imágenes y un montaje insinuante y preciso”. (Leoplan, Nro. 600).

Destaca el modo singular usado para el momento culminante de dicha tensión, “un montaje rápido en el que todas las tomas son de elementos en quietud”, y propone que este film debe ser estudiado por muchos directores y “libretistas” para que “aprecien que una mirada importa más que mil indios gritando desaforadamente”.

La diferencia entre un guión original y una adaptación cinematográfica, de novelas u obras de teatro, genera opiniones taxativas en los textos de Leo Sala. Un argumento pensado “directamente para el cine” es bienvenido a priori, ya que la base de la trama, sea del orden genérico que sea, está sustentada en lo “que sucede en la imagen”, a través de los planos, de las miradas de los personajes, del montaje final. En la crítica de *El proceso* (The trial, Orson Welles, 1962) escribe claramente su postura: “Estamos en lo de siempre: no se pueden fotografiar novelas importantes escritas por gente que no tuvo en cuenta al cine como influencia ni como posibilidad, porque el resultado es la traición (...) o las reducciones que sólo tienen en cuenta lo plástico, o la fidelidad a textos que en la pantalla resultan agobiantes”. (Leoplan, Nro. 689)

Y agrega la definición de cine que sostiene con firmeza, a la vez que enuncia su concepción de autor cinematográfico:

(el cine) Es un arte que tiene sus propios medios expresivos que permiten a los auténticos creadores (Bergman, Fellini, Godard, Chaplin, Tati, varios otros) concebir sus asuntos en imágenes, con diálogos que muchas veces contradicen esa imagen, con la duración de la toma, con el encuadre, el montaje, la iluminación, la

banda de sonido. Una cosa es pensar novelas y otra muy distinta pensar cine”. (Leoplan, Nro. 689)

Sin manifestar preferencias genéricas, Leo Sala privilegia en sus apreciaciones aquellas películas que despliegan un uso singular de los elementos del lenguaje cinematográfico según expresa en la cita precedente.

El contexto de su producción crítica está signado por la irrupción de nuevas expresiones cinematográficas que cuestionan la tradición y comienzan a conformar nuevos modos de filmar y requieren, necesariamente, nuevos modos de ver ese producto filmado. Los ecos de esta dinámica, que agita el campo cinematográfico, matizan tanto la mirada del crítico como sus apreciaciones escritas y construyen el entramado que sustenta sus posturas incluso frente al cine considerado clásico. En este marco se debe interpretar sus cuestionamientos a películas del sistema de estudios, como *Río Bravo*; sus afirmaciones a cómo debe narrarse “ahora” la tensión dramática; sus puntuaciones acerca de la diferencia entre un creador cinematográfico y aquel que “filma historias de otros”⁸, Leo Sala mira la tradición desde los nuevos paradigmas de la innovación.

El cine de los “modernos”

Avanzada la década del '50 un grupo de jóvenes iconoclastas, de la mano de Andre Bazin y desde las páginas de Cahiers du cinéma, inicia una ruptura contra la “historia oficial”, la que escribían George Sadoul y Jean Mitry, y, de paso, contra cierto “cine de calidad francés”. A partir de reportajes publicados en la revista promueven el reconocimiento de algunos directores⁹, a quienes dicha historia menospreciaba por considerarlos absorbidos por la maquinaria hollywoodense, revalorizándolos como singulares creadores

⁸ Cfr. Leoplan 593, 638, 659, 722.

⁹ Estos directores eran, entre otros, Howard Hawks, Alfred Hitchcock, Roberto Rossellini, Jean Renoir.

cinematográficos. Las páginas escritas por François Truffaut, Eric Rohmer, Jean Luc Godard, Jacques Rivette, despliegan lo que ha dado en llamarse la “política de los autores”. Más allá de las connotaciones de la palabra política, sus textos rescataban el rol del director como autor del film, dentro de los parámetros del sistema de producción generado por la industria cinematográfica dominante.

Estos críticos y cinéfilos pasan a conformar, casi simultáneamente, el grupo de cineastas reconocidos como la Nouvelle Vague. Formados en su asidua asistencia como espectadores a las proyecciones de la Cinemateca Francesa¹⁰ y en su trabajo como técnicos de cine, promueven una ruptura estética al modo de representación institucionalizado. A partir de su incursión, y de movimientos similares en otras cinematografías, puede reconocerse la separación entre un estilo cinematográfico clásico y otro estilo, al que se denomina, moderno.

Es interesante observar que algunas características de este modo de representación moderno son tempranamente reconocidas por Leo Sala en sus críticas. En un texto sobre *Amores de verano* (Une fille pour l'été, Edouard Molinaro, 1960) expresa que el valor de la “nueva ola” radica más en su “manera de sugerir” que en sus “chiches” modernistas, dentro de los que menciona algunas elipsis de montaje del film. Lo relevante es: “Todo ese juego incansable, implacable, riguroso, de hechos que son mirados por los personajes. Es una forma insinuante de hacer cine; es decir, es una forma artística. Lo que en verdad interesa está dicho por la imagen. La palabra sólo sirve allí para crear equívocos, para tratar –inútilmente– de borrar lo que afirman las imágenes” . (Leoplan, Nro. 634)

En sus textos no deja de advertir sobre los nuevos modos de recepción que dichas rupturas propician, los desafíos que proponen a las formas convencionales de lectura institucionalizadas. A propósito de *Pierrot le fou* (Jean Luc Godard, 1965) escribe: “El día en que fui al cine, cinco o seis

¹⁰ Entidad fundada en 1935 por Henri Langlois y George Franju, dedicada a la preservación de películas y a su exhibición.

espectadores se fueron (...) anonadados por tanta cosa incomprensible, por la falta de un orden en el relato, pero seguramente también por una falta de generosidad hacia sus propios inconscientes al ceder tan fácilmente a la irritación de sus desconsideradas lógicas.” (Gente, Nro.145)

Luego de la ironía con la que caracteriza el rechazo a esta nueva forma narrativa, sugiere el nuevo rol que debe desempeñar el espectador ante estos films: “Después de todo la lógica existe allí, detrás de la alegre y pulida fachada, y todo lo que requiere es esfuerzo, paciencia, trabajo.”

Considera a Jean Luc Godard un “creador que ha originado todo el cine moderno con su desprecio por la sintaxis tradicional del montaje” y también por su “fastuosa capacidad para idear (y resolver) los más complicados movimientos de cámara”. Este reconocimiento es expresado en diferentes críticas, por ejemplo con motivo del estreno de *Vivir su vida* (*Vivre sa vie: Film en douze tableaux*, Jean Luc Godard, 1962), asociándolo a Ingmar Bergman:

El creador de esta apasionante película llena de gracia y de encanto tiene, como Truffaut, un maestro que es un genio del cine: Ingmar Bergman. Los que sostienen que el cine de Bergman es un cine cerrado que no suscita discípulos, que no se continúa en la obra de nadie, deberían pensar en Godard y en Truffaut, amén de Fellini, cuya evolución hacia un cine simbólico comenzó mucho después de la de Bergman.

Desarrolla un análisis comparativo entre la construcción simbólica en ciertas películas de ambos directores, Bergman y Godard, describe puntillosamente las peripecias de la protagonista en su “llegada a la verdad por el error”, mientras cita a Hegel en su “Filosofía de la Historia” para fundamentar esta apreciación. Discrepa en la caracterización de la película, con críticas publicadas en el “New York Times” y en el “Sunday Times” (esta última escrita por George Sadoul), porque cree que no pertenece al “naturalismo de crítica social” sino que se trata de un film “intimista” en el sentido de las películas de

Bergman, ya que “estudia una psicología compleja”, la de un personaje “al que su creador no sólo ama en su caída, sino que respeta en su redención”. Lo ubica como “obra de arte” por su “gran rigor, su falta de enfatismo (sic), su coherencia absoluta” y enumera el porque:

Ha sido ‘**pensada, dialoga, filmada, montada, para decirlo corto**¹¹: puesta en escena por Jean Luc Godard’ como rezan los títulos. (...). es decir, la única manera auténtica de hacer arte con el cine: sacar de la cabeza y el corazón no un ‘argumento’ sino un film, cuadro por cuadro de montaje, algo que no es pensamiento literario sino pensamiento cinematográfico, una extraña forma de pensamiento que se expresa por imágenes.

El apasionamiento que provoca en este crítico la filmografía de Godard no se extiende a la de Michelangelo Antonioni. Algunas de sus películas, *La aventura* (L`avventura, 1960), *La noche* (La notte, 1961) y *El eclipse* (L`eclisse, 1962), son comentadas con reservas e ironías. Menciona que estos films son “ejercicios de estilo” y manifiestan una “incapacidad para crear una complejidad dramática”. Señala mordazmente que: “Antonioni da la impresión de trabajar en aguas profundas porque su agua es confusa y no se puede ver el fondo. Pero si uno mete el dedo lo toca enseguida a tres centímetros de la superficie.” Expresa que esa búsqueda de profundidad es una intención no lograda, especialmente en la fallida construcción de personajes. Éstos parecen “no existir” y no se puede escudriñar sus personalidades: “porque sus motivaciones son confusas (...) porque lo que hacen es lo de todos los días, porque eso es naturalismo (...). Faltan ahí el ordenamiento artístico, la motivación pensada, la profundidad psicológica, esos seres calientes de sangre y hueso que aparecen refulgentes de ángel y demonio en las grandes obras de arte.”¹² (Leoplan, Nro. 685)

¹¹ En negrita en el original.

¹² Cita que el mismo Sala hace en su crítica a *El eclipse*.

Caracteriza al “estilo Antonioni” como moroso en su “detener la cámara sobre una mirada o sobre el cambio de sitio de un personaje en el cuadro para indicar un estado de ánimo, una voltereta psíquica”.

Al escribir la crítica de *El eclipse* (*L`eclisse*, 1962), su paciencia como espectador parece haber llegado al límite. Insiste en la falta de profundidad temática, en el estilo del director anclado en su falsa apariencia enigmática y compleja. Indica que si bien, Antonioni, conoce las reglas del lenguaje cinematográfico, “nunca hay explicaciones habladas de lo que la imagen está mostrando”, sólo están al servicio de expresar “vacuidades, cosas sin importancia”. Esto trae como consecuencia que: “La retórica (eliminada en los diálogos) viene por la insistencia cargosa de imágenes distintas que siempre están diciendo lo mismo”. (Leoplan, Nro.685)

De todos modos lo reconoce como un “artista, aunque menor” por tener un estilo “refinado, buscado, cortejado y trabajado” , pero, y aquí aparece la clave de la reserva del crítico, “que no deja de ser una satisfacción estética”. Es decir, dicha reserva, parece anclar en sostener que la forma por la forma misma, sin una construcción dramática que la sostenga, es puro esteticismo y no una creación cinematográfica. Para Leo Sala, ese estilo se ha ido deteriorando a lo largo de estas películas.

La consideración o el respeto por un cineasta parece estar fundamentada por el reconocimiento de rasgos de estilo en su obra.. Testigo del estreno en Buenos Aires de *Hace un año en Marienbad* (*L`année dernière á Marienbad*, Alain Resnais, 1961), escribe una extensa crítica en la que cita declaraciones del guionista y del director, reseña analíticamente su argumento, lo relaciona con las obras de Ibsen, y afirma:

Pero cuando uno, después de aburridas revisiones del film y de la lectura de unas quinientas (500) toneladas de declaraciones de Robbe-Grillet y Resnais¹³, llega a darse cuenta de que allí no hay nada importante como no sea una pura complicación formal, se

¹³ Guionista y director, respectivamente.

pone a pensar que esta película es la objetivación del hueco; que por mucho que revele mecanismos mentales ya conocidos gracias a Joyce, esa revelación no basta para hablar de una obra de arte y ni siquiera de un gran film.” (Leoplan, Nro. 670).

En la crítica a *Sin aliento* (*À bout de souffle*, Jean Luc Godard, 1960) establece una comparación entre los estilos de estos directores, más precisamente entre esta película y *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959). Además de celebrar la originalidad creativa de Godard, su singular ruptura de la gramática del montaje conocida hasta ese momento, de caracterizar la película como una auténtica “revolución formal”, marca su visión de aquello que los diferencia:

Lo que en `Hiroshima mon amour` no era sino la intensificación de un método, en Godard es la destrucción de ese método y su reemplazo por uno que él acaba de inventar. Este nuevo método está centrado en la libertad absoluta para el corte y el empalme sin preocuparse si el espectador va a entender o no (...) qué es lo que ha pasado. (Leoplan, Nro. 653).

La relación de este crítico con la filmografía innovadora de mediados del siglo XX, recorre un espectro que va de la aceptación apasionada al llano no reconocimiento. Los extremos de este espectro transitan las afirmaciones y posturas reseñadas. Los parámetros que miden sus textos recorren los tópicos de la “creación” cinematográfica, el manejo del montaje y demás herramientas del lenguaje fílmico, la construcción dramática y psicológica de los personajes.

Así como señala que el defecto del neorrealismo es su representación “naturalista”¹⁴, en la que se “constata” lo que sucede en la vida “misma”, destaca en las películas “modernas”, o reclama cuando no lo encuentra, una

¹⁴ Cfr. Crítica “Los jóvenes marinos” (*Giovanni mariti*, Mauro Bolognini, 1958) en Leoplan, Nro. 593.

indagación o recreación dramática de las relaciones humanas, de su complejidad, de su diversidad.

De todos modos, lo que aplaude en algunos realizadores, que sean autores de sus propios guiones por ejemplo, es rechazado en otros. Celebra esa autoría en realizadores como el mencionado Godard o en François Truffaut. Rechaza con fervor aquellos films de Luis Buñuel con argumento del mismo director mientras rescata *Nazarín* (Luis Buñuel, 1959) en tanto adaptación de la novela de Benito Pérez Galdós¹⁵. La importancia crucial que Leo Sala le adjudica al guión debe estar acompañada, en forma evidente, por un manejo singular de los elementos del dispositivo cinematográfico, por una representación imaginativa, profunda y novedosa de la conflictividad humana.

El cine “nacional”

La actividad de Leo Sala como crítico analizada en este artículo es contemporánea al surgimiento, dentro de la cinematografía argentina, de un innovador conjunto de films, que se conoce bajo el mote falsamente aglutinador de “nuevo cine argentino”, realizados durante la década del `60 por un diverso grupo de jóvenes formados en el cortometraje, la publicidad o el cineclubismo. Su acceso a la dirección de películas de largometraje conlleva nuevas propuestas, no sólo creativas sino también productivas, y una irrupción que cuestiona, explícita o implícitamente, al sistema de producción dominante de la época. Estas películas pueden asociarse, en sus búsquedas y rupturas, a otras corrientes contemporáneas¹⁶ surgidas en diferentes países luego de la Segunda Guerra Mundial y la experiencia fundante del neorrealismo italiano.

Las posturas de este crítico frente a las innovaciones mencionadas, si bien se encuadran en sus parámetros de aceptación o rechazo reseñados hasta ahora, se hacen notoriamente sensibles en su desagrado frente a algunas películas que denotan una pretensión referencial con el contexto

¹⁵ Cfr. Críticas en Leoplán números 669, 682, 694.

¹⁶ Nouvelle vague en Francia, Free cinema en Inglaterra, Nuevo cine alemán.

social. Dicha pretensión, que este crítico nombra como “testimonial”, es rechazada en general por considerarla reñida con la estética cinematográfica y carente de “vuelo poético”, con excepciones en la obra de Leonardo Favio y Fernando Birri.

Asimismo, el contenido de los textos críticos de Leo Sala trascienden, cuando el film lo amerita, los aspectos cinematográficos e incluyen su opinión acerca del contenido ideológico y temático. Su visión sobre *Paula Cautiva* (Fernando Ayala, 1963) insinúa cierto oportunismo en el tratamiento argumental para adaptarse al contexto de su producción: “...los norteamericanos son criticados y elogiados, para que todo el abanico, desde la extrema izquierda hasta la extrema derecha, se queden conformes (...) los golpes militares son criticados y elogiados (lo primero abiertamente, lo segundo a la sordina).” (Leoplan, Nro. 700)

Inicia el texto objetando críticamente la alternativa referencial por la que se opta en la película: “Este es el típico film argentino de los llamados “testimoniales” o de “crítica social” que sólo testifican lo que no necesita testimonio o critican una realidad generalmente inventada, pegan en todos lados y en ninguno...” Luego de aludir, con franca ironía, a la representación “inventada” de la alta burguesía que la película despliega, Leo Sala pasa a referirse a los aspectos de la realización. En su constante relevamiento de influencias, señala que Ayala toma de Peter Brook, y su *Moderato Cantábile* (1960), tanto el “tempo solemne y moderato del montaje” como el uso de ciertos travellings.

La crítica de la película *Shunko* (Lautaro Murúa, 1960), (Leoplan, Nro. 633), comienza con una extensa alabanza al libro de Jorge Abalos. Señala que es un testimonio vivo de las tensiones u oposiciones entre el modo de ser de los nativos del lugar y los “extraños” que llegan a catequizar o a enseñar. Califica a la película de adaptación “honesto” porque no convirtió dicho testimonio en una “obra declamatoria y demagógica, una película que ladrara contra la pobreza y las injusticias a la manera de tantas y tan baratas películas nacionales”, aunque pierde en general la esencia poética del texto literario y

sólo la alcanza en algunas escenas. Con respecto al desempeño del director, Sala menciona que la realización “honesta y digna” lo deja deseando que muchas películas del cine argentino sean de este tenor.

Este crítico tiene una postura específica frente a algunas “adaptaciones” de la cinematografía local, aunque entra en contradicción con las expresadas, por ejemplo, por las hechas por Orson Welles¹⁷. Parece tener claro no sólo la diferencia entre la narración literaria y la cinematográfica, sino la diversidad ficcional que puede desplegar el pasaje de un dispositivo a otro. Frente a la película *Don Segundo Sombra* (Manuel Antín, 1969), tras definir al director en un epígrafe como el “más fino y lírico de los directores argentinos”, señala que a partir de dicho film esta obra se duplica. Por un lado se cuenta con la versión de Güiraldes, con “personajes terrosos galopando la pampa bárbara castigada” no sólo por los efectos climáticos sino por la “metáfora dramática” del autor. Por otro, con la versión del cineasta, “fresca, lírica, casi volátil”. Los elogios sobre el trabajo de este director se apoyan en el tratamiento poético de la historia a partir del uso del dispositivo cinematográfico: “En medio de la morosidad del baile, la suavidad de la música, los graciosos movimientos, Antín va calentando la secuencia con los grandes primeros planos del Otelo gaucho (...) Los cuadros de montaje se suceden aquí como los latidos de un corazón.” (Gente, Nro. 214)

En otro párrafo se refiere también a la “modernidad del tratamiento del montaje” y luego de describir estéticamente diferentes planos y calificarlos como la “explotación lírica del paisaje”, señala que a partir de esas imágenes descriptas “todo, de pronto, mágicamente se parece a un Renoir¹⁸”. La crítica deja de lado toda comparación entre el texto base y el texto fílmico. La fidelidad de la historia es apenas una mención referencial. La calidad del film, para este crítico, está dada por la articulación de diferentes elementos del lenguaje cinematográfico. La modernidad de dicha articulación es celebrada en lo poético de su plasmación.

¹⁷ cfr. Apartado El cine de los inventores

¹⁸ Pierre-Auguste Renoir (1841-1919) pintor francés.

En las críticas se puede rastrear no sólo la competencia general de Leo Sala, su minucioso conocimiento de diferentes directores, sino su regular dedicación, ya mencionada, a la hora de encontrar influencias. En la nota sobre *Los jóvenes viejos* (Rodolfo Kuhn, 1962) señala que Rodolfo Khun remeda a Antonioni pero de manera errónea. La influencia de este director, para el crítico, se expresa en el estilo del montaje, demasiado exterior “puesto que se reduce a una imitación de la parsimonia antonionesca (sic) para cortar y pegar” los planos demasiado largos; en el uso de ciertos encuadres y en la clave fotográfica elegida, “de gamas de grises”.

Señala que no se puede tomar la “manera de hacer” de Antonioni que “nunca explica ni aclara nada” y “rellenarla de retórica explicativa”. Entre otros ejemplos, menciona una escena en la que el personaje del cineasta, alter ego del director del film representado por el actor Alberto Argibay, parece manifestar la tensión existente dentro del campo cinematográfico de la época. Dicho personaje expresa que va dirigir su primera película, que el guión le gusta “porque no es mentira” y se queja de la actitud de “los viejos que se aferran” y obstaculizan el despliegue creativo de los jóvenes cineastas que representan la “generación de transición”. Leo Sala manifiesta que Rodolfo Khun no tendrá futuro como director en el mundo del cine “sino aprende a callarse la boca y a decir todo esto por medio de una trama sugerente”. No toma partido por la discusión tradición – innovación que parece encarnar la escena, sólo fija posición sobre la importancia de contar con un guión conformado por una coherente estructura narrativa.

La crítica se cierra con un párrafo que permite apreciar la postura frente al arte en general, no sólo el cinematográfico:

Quizás el argumento ideado por Khun no sea mentira en la realidad (así lo proclama un personaje), pero la realidad en arte, por lo general, sólo da falsedades. Sólo lo inventado, lo imaginativo, es lo que termina por dar lo real. El arte es una mentira que dice la

verdad. Confiemos que para su próximo film *Khun* (sic) haya aprendido a mentir como un loco.” (Leoplan, Nro 670)

Interesante planteo expresado en un momento en el que los “jóvenes cineastas modernizadores” la emprendían contra el artificio del modo de representación clásico y el anquilosado modelo de producción cinematográfica vigente. Leo Sala defiende el arte como representación, como artilugio y parece mantenerse al margen de las tensiones que atraviesan el campo cinematográfico, entre los sectores que dominan el modelo de producción mencionado y los jóvenes que pugnan por introducir renovaciones, tanto estéticas como productivas.

La tarea de analizar la labor como crítico de Leo Sala se hace compleja, nuevamente, cuando los aspectos rechazados en la obra de ciertos cineastas son celebrados en la de otros. El objetado perfil testimonial es apreciado desde otra perspectiva frente al film *Los inundados* (Fernando Birri, 1962). En la crítica señala que la cantidad de defectos que este film posee, en casi todos los aspectos técnicos, hasta “la hace encantadora”. La califica como una de las películas “más lindas, más auténticas y mejor ambientadas” del cine nacional: “Lo mejor que puede decirse de ella es que parece un documental (...) porque no lo es, (...) porque el director Fernando Birri conoce bien la tela que corta, la zona y los tipos que viven en ella y, sobre todo, conoce la manera de ser de esa gente.” (Leoplan, Nro. 667)

Su reconocimiento se basa en que la “crítica social” abarca a todos, “el país entero”, inundados incluidos y está hecha “a través de la ironía, de la burla suave, del toque satírico”. Rescata declaraciones de Birri en las que califica a su película como “una sátira de pícaros”, sobre todo porque en esa picardía caen por igual los que gobiernan y los que sufren las inundaciones. Y en la película, su director manifiesta por estos últimos “amor, complacencia (...) pero no defensa engolada”. Y este crítico, defensor del uso experto y creativo del lenguaje cinematográfico, celebra también en este film, luego de compararla

con *Milagro en Milán* (Miraccolo a Milano, Vittorio de Sica, 1950) su simpleza de recursos en la utilización de dicho dispositivo:

Dicho sea de paso, otro de los grandes aciertos de Birri ha sido el de no meterse en líos con encuadres raros, abreviaciones o alargamientos exagerados de los tiempos en las tomas.(...) No inventa nada nuevo, corta y pega de acuerdo al más elemental sentido común, pero así evita caer en ridiculeces imitativas. Es el camino de la sensatez que busca la autenticidad por lo que pasa en el cuadro y no por la manera de mover la cámara. (Leoplan, Nro. 667)

Cierra el texto señalando que el “Instituto de cine lo dejó (al film) fuera de los quince premios que acuerdan recompensas” y se pregunta, con su tono irónico habitual, “¿Será porque es uno que testimonia con justeza sobre un aspecto de la realidad nacional?”. Se puede inferir entonces que aquello que Leo Sala rechaza de las películas pretendidamente “testimoniales”, es su tono admonitorio. Aquél que utilizan para apostrofar a su audiencia con lecciones de conducta “astutamente” moral.

La crítica de *El dependiente* (Leonardo Favio, 1969) lleva como subtítulo la frase “otro gran film de Favio”. En este texto Leo Sala muestra una vez más su apasionamiento por algunos estilos en el uso del dispositivo cinematográfico y arriesga aún más. Luego de destacar la “fórmula de montaje” y la “inmensa sabiduría” en el manejo de los intérpretes, “usuales” en este director, indica : “(Favio consigue) un film que se parece tanto a los cuadros del aduanero (sic) Rousseau¹⁹ que no sería excesivo decir de él que inaugura el género del **realismo mágico**²⁰ en el cine.”

Leo Sala vislumbra en esta película una protesta de su director hacia la permisividad de Dios frente a la mediocridad humana. Aquél imputa también a sus personajes por “no buscar lo insólito, (...) no frotar el musgo para que

¹⁹ Henri Rousseau (1844-1910) pintor francés representante del arte naïve.

²⁰ En negrita en el texto original.

aparezca la piedra límpida de la vida”. Y el tono existencialista del texto persiste cuando celebra la “ambigüedad de culpa y destino” con que el cineasta dibuja a sus personajes principales, destacando que “eso es lo que enriquece la película, la eleva a la categoría de obra de arte, (...) la dota de humor negro e infinita tristeza”. Estos tópicos motivan en el crítico la recurrencia a una prosa de mayor tono poético que el habitual:

Cuando la cámara, inmovilizada como un testigo atroz, escondida a veces en las sombras de un pasillo, muestra y muestra con la tenacidad rabiosa de un indignado este mundito de la inocente estupidez, esos dos personajes cuya única y terrible culpa es la de no tener espíritu, la realidad se tiñe de magia y entonces, como en el Aduanero, aparece cada hoja de un árbol, cada pelo y la pupila de un león, y Favio inventa un cine jamás visto.”

Dentro de las controversias mencionadas que agitan el campo cinematográfico de la época es difícil rastrear, en los textos del corpus analizado, alguna postura de Leo Sala que pueda ubicarlo cerca de alguno de los sectores en tensión. Incluso en notas escritas con motivo del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata²¹, no se encuentran referencias a la política cinematográfica o a las personas ejecutantes de la misma, salvo a algunos hechos de censura²².

La nota realizada para reseñar el festival de 1965, “Los films de un festival que lucha contra el tiempo, el asilamiento y el presupuesto” (Leoplan, Nro. 732) puede considerarse una excepción. En la introducción, previa a la reseña de los films presentados, expresa su posición frente al aislamiento mencionado en relación a la grilla que ocupa el certamen en cuestión, dentro de la programación anual de los festivales existentes a nivel mundial. Califica al festival vernáculo como “el último orejón del carro cinematográfico” en su

²¹ Cfr. Leoplan, Nro. 636 y Nro. 712)

²² Ver apartado sobre la censura de la película “El silencio”.

dificultad para conseguir films de calidad para su programación, en relación a Venecia, Cannes, Karlovy Vari, Berlín y Moscú.

Asimismo, además de las ironías destacadas, como la falta de premios a *Los inundados*, no se encuentran, en los textos analizados, expresiones que permitan inferir las ideas de este crítico en relación a los modos de producción, distribución o exhibición vigentes en la cinematografía local. Las semejanzas o diferencias estéticas entre los jóvenes cineastas que irrumpen y aquellos que dominan el campo tampoco son señaladas específicamente. La tarea del crítico sólo se despliega frente a cada película como obra singular, o a las recurrencias destacables en algunos directores. No se observa expresión alguna que indique una posición acerca de lo que debe ser el cine nacional, de cómo favorecerlo o desarrollarlo, como sí manifestaban algunos de los críticos antecesores o contemporáneos reseñados en el presente dossier.

Un genio del cine

A partir del nro. 602 de Leoplan, Leo Sala comienza a publicar, bajo el título que da nombre a este apartado, un estudio minucioso sobre la obra del director Ingmar Bergman. La misma sección continúa hasta el nro. 634, con variable frecuencia. En ella analiza parte de su filmografía, presenta al director y manifiesta los alcances de su labor como crítico:

...Como todo gran artista Bergman es un incomprendido (...), quizás porque la principal regla de todo arte consiste en sugerir más que decir (...) Sucede que los críticos, hombres de un engañoso aspecto humano, nos hemos otorgado la graciosa tarea de encender velas en las partes opacas de los cerebros de nuestros conciudadanos, interpretando para ellos las sugerencias insidiosamente espesas a que son afectos los artistas. Hay que decir que éstos no sufren daño alguno por más disparates que digamos, puesto que, en el fondo, lo que conseguimos es aumentar la confusión provocada por tales sugerencias, darle más lustre a su halo misterioso, hacer (...) de una

cosa perfectamente explicable un denso barullo inexplicable..”.
 (Leoplan, Nro.602)

A partir de esta declaración preliminar y de afirmar que él posee “...un sistema de alumbrado propio para las sugerencias bergmanianas...(sic)”, introduce al lector en el corpus fílmico de dicho director, con motivo de reseñar la proyección de un ciclo realizado durante el mes de julio de 1959 en el cine Lorraine. En esta introducción Leo Sala presenta a Bergman citando parte de sus propias declaraciones, tomadas de un reportaje publicado en julio del mismo año en la revista “Films and Filming”. Estas citas le permiten caracterizarlo como un director-creador para quien ejercer “el arte del cine” implica la concepción completa de una película, incluyendo idea original y guión. Esta apreciación conceptual sobre el “director-autor”, que parece no ser exclusiva de Bergman sino compartida por el propio Sala, es un tópico que se reitera en las críticas ya mencionadas en los apartados precedentes.

A través de este estudio Leo Sala aborda, en sucesivas ediciones, las siguientes películas de éste cineasta: *Puerto* (Hamnstad, 1948), *El demonio nos gobierna* (Fängelse País, 1949), *Un verano con Mónica* (Sommaren med Monika, 1952), *La sed* (Törst, 1949), *Hacia la felicidad* (Till glädje, 1949), *Juventud divino tesoro* (Medan staden sover, 1950), *Noche de circo* (Gycklarnas afton, 1953), *Una lección de amor* (En lektion i kärlek, 1954), *Confesión de pecadores* (Kvinnodröm, 1954), *Sonrisas de una noche de verano* (Sommarnattens leende, 1955), *Tres almas desnudas* (Nära live, 1957), *Cuando huye el día* (Smultronstället, 1957), *El séptimo sello* (Det sjunde inseglet, 1956). En números posteriores continúa analizando en forma exhaustiva otros films del mismo director en coincidencia con sus estrenos en Buenos Aires.

Enuncia, en la primera nota, la siguiente hipótesis “en los primeros quince años de su carrera”, la obra de este cineasta, (excluyendo *El 7mo. Sello*, *Cuando huye el día* y *El rostro* (Ansiktet, 1958), aún no estrenadas en Buenos Aires) ha “tocado insistentemente el tema del amor y sus derivados

morales”. Sobre este eje y la forma singular en que es plasmado cinematográficamente por el “autor Bergman” despliega este crítico sus apreciaciones.

Cada una de las notas, de este primer estudio, transita una frontera sutil entre la crónica y la reseña²³. La estructura compartida por dichas notas se inicia con un comentario general en el que se sitúa la película, tanto en relación con las otras obras de la filmografía, como con los temas que obsesionan a Bergman y parecen atraer de la misma manera al crítico. Asimismo Sala interrelaciona constantemente, ya comparando, asociando o diferenciando, elementos variados de las películas que aborda. En algunos casos asocia personajes de diferentes films, en otros señala rasgos simbólicos que se reiteran. Valga como ejemplo un párrafo de la nota sobre *Juventud divino tesoro*²⁴: “En *Hacia la felicidad*, la muerte de Marta venía a ser (...) una suerte de trampolín hacia la salvación. En *Juventud, divino tesoro* la muerte de uno de los componentes de la pareja amorosa, Henrik, viene a ser todo lo contrario: un trampolín hacia la desesperación y la muerte del alma.”

Más allá de este modo de análisis transversal de la obra fílmica, el rasgo predominante de las notas lo constituye la narración de la trama argumental. Leo Sala expone, a veces con minuciosidad y citas textuales de las líneas de diálogo, las peripecias que van atravesando los personajes a lo largo de la historia. Dicha exposición no siempre sigue la cronología del film. En un “montaje” propio extrae diversas secuencias narrativas del relato fílmico y las enlaza en su texto para ilustrar su hipótesis interpretativa. Un ejemplo extremo de esta estrategia discursiva es la crítica en paralelo de *Puerto* y *Un verano con Mónica*, tomando como eje la comparación entre las conductas contrapuestas de las protagonistas de ambos films frente a situaciones idénticas o similares:

²³ Para la diferencia entre estos conceptos ver la clasificación de los géneros periodísticos según su función comunicativa en Dante Peralta y Marta Urtasun, *La crónica periodística*, Buenos Aires, La Crujía, 2004.

²⁴ “Un genio del cine: Ingmar Bergman – *Juventud Divino Tesoro*” *Leoplan*, año XXV, número 604, 7 de octubre de 1959.

Es probable que cuando Bergman estaba haciendo el guión de “Puerto” ya estuviese preñado, como él dice, por Mónica. Hay una frase idéntica en las dos películas: (“¿Por qué algunos no tienen nada y otros todo?” dichas por las dos protagonistas (Berit y Mónica) que empuja a pensarlo así). Es difícil que los dos novelistas (Lansberg y Fogelstrom)²⁵ hayan puesto en boca de sus dos personajes la misma frase. Todo lleva a creer que es un trabajo de guión.

La nota continúa comparando a estos dos personajes en su antagonismo ya que, para este crítico, estas películas son “un estudio del carácter de dos mujeres esencialmente distintas”. La intención del director es plasmar estos caracteres opuestos “a través de las relaciones familiares y del amor”. (Leoplan, Nro.602)

El estilo textual habitual, utilizado por Leo Sala en estas notas, es describir los avatares de las historias narradas y encontrarles una simbología en la que puedan rastrearse los pensamientos, las posturas del director Bergman acerca de Dios, del mundo, de los hombres y de sus tribulaciones. Aproximarse a la obra para descubrir al hombre detrás del autor.

Las extensas notas parecen situarse entre la explicación temática, inferencia de significados a partir de la presentación argumental, y la interpretación sintomática²⁶, como el develamiento del sentido de la historia a partir del desciframiento y articulación de elementos velados, contradictorios. Tal vez para facilitar la comprensión del espectador, el crítico ahonda en la búsqueda de significados explícitos, implícitos y ocultos para su interpretación.

En esta tarea, llega a indagaciones inesperadas. Asiste a la Iglesia Protestante Sueca²⁷ para averiguar la cantidad de salmos que contiene su liturgia y así poder develar una inscripción en el frente del templo de *Luz de invierno* (Nattvardsgastern, 1962). Se hace traducir otros salmos (el 14 y el 4

²⁵ Autores de cada una de las novelas adaptadas respectivamente en cada film.

²⁶ Para un mayor desarrollo de los conceptos cfr. Bordwell, 1993.

²⁷ Cfr. Leoplan, Nro. 697.

de dicha liturgia) para buscar relaciones entre éstos y los temas de *La hora del lobo* (Vargtimmen, 1967)²⁸. Concorre diariamente durante una semana a ver la misma película, una y otra vez, equipado con hojas oficio para registrar detalles y líneas de diálogo en la oscuridad de las salas de cine²⁹. Recurre a citas textuales de la Biblia, a textos de Carl Jung³⁰, y otros autores de diversos campos teóricos, para constatar sus razonamientos e interpretaciones.

La crítica de *El silencio* (Tystnaden, 1963) (Leoplan, Nro 709) se puede indicar como emblemática dentro de este corpus dedicado a la obra de Bergman. Leo Sala inicia su texto afirmando que, en dicha película, el director plasma “prodigiosamente su interpretación personal del Evangelio de San Juan, del Génesis, de algunas partes del Apocalipsis” y de este modo “escribe nuevamente la Biblia”. Ubica el film dentro de una trilogía compartida por *Detrás de un vidrio oscuro* (Såsom i en spegel, 1961) y *Luz de invierno*, sin dejar de remarcar, como cada vez que nombra esta película, que en sueco se llama Los comulgantes. Menciona la cantidad de símbolos compartidos por estos films que permiten considerar a esta trilogía como parte de la singular “lucha con Dios” que parece librar Bergman en su búsqueda de respuestas o claves para comprender la creación divina: los hombres y el mundo que ellos construyen.

Más allá de las conexiones simbólicas y temáticas que destaca entre las diferentes películas de este director, Leo Sala acomete la interpretación de cada una a partir de una hipótesis que expresa clara y tempranamente en sus textos. De manera que el lector conoce de antemano el punto de llegada del análisis. En este caso: “Lo que Bergman está queriendo decir (me parece a mi por supuesto) es que la carne privada de espíritu es una suerte de mutilación, algo que configura un ser humano incompleto...pero que, a su vez, el espíritu privado de la carne es tan incompleto como la carne privada de espíritu.”³¹

²⁸ “Dios, el Diablo y Bergman”, Cfr. Atlántida Nro 1220.

²⁹ Reportaje a Mara Sala citado.

³⁰ Cfr. Leoplan Nro 697 y Atlántida Nro 1220.

³¹ Ibidem.

A partir de esta afirmación, Leo Sala ubica el rol simbólico que despliegan cada uno de los tres personajes principales del film, (Anna, la madre; Ester, la tía; Johan, el hijo de Anna y sobrino de Ester). En esta nueva “trinidad” cada una de las adultas representa para Bergman, según Sala, la incompletud descrita en la cita y el niño, aquello que las completa en su carencia. La interpretación se desarrolla dentro del marco conceptual de las teorías psicoanalíticas y en una nueva exégesis de los capítulos de la Biblia mencionados, a partir de la relación directa entre citas textuales de éstos y circunstancias del argumento. Cada uno de estos personajes adultos son equiparados en sus conductas y reacciones con las “dos caras de Dios” de las que Bergman parece dar cuenta en este film, siempre según el autor del texto.

Este tratamiento del dogma católico, el hecho de comparar a estas mujeres según sus acciones, con diferentes encarnaciones de Cristo en marcadas en situaciones edípicas triangulares, habrá motivado, seguramente, que fuera acusado ante la justicia por “desacato a la autoridad y apología del crimen” por la publicación de su crítica sobre esta película. Al ser absuelto, el juez interviniente enjuició a los miembros de la Comisión Honoraria de Calificación por ejercer la censura previa (sic). Leo Sala menciona este hecho en una nota posterior donde critica la labor de la censura y de dicha Comisión.³²

Las referencias a los elementos formales de la estructura cinematográfica, aunque muy escasos en relación a los avatares narrativos, denotan el conocimiento que este crítico posee de los mismos. Menciona técnicas de montaje y otros recursos temporales, pero no relaciona analíticamente la singularidad de las narraciones con el uso particular del modo de representación elegido por el director.

La lectura en conjunto de estas notas escritas por Leo Sala sobre la filmografía de Ingmar Bergman sorprende por la minuciosidad en la consideración de los detalles, el apasionamiento en desentrañar los mensajes

³² Cfr. Gente, Nro. 139.

del director, la profundidad con la que se apela a teóricos y teorías varias para abordar dicha filmografía. Parece descubrirse la fascinación de un crítico por la obra de un cineasta y su necesidad de compartir dicha fascinación con el público en general.

La crítica como mediación

La estructura textual de las críticas de Leo Sala se mantiene en forma relativamente constante. Los párrafos iniciales introducen al director, los responsables del guión, de la producción o de algún área técnica relevante, y sirven así para informar sobre el contexto de producción de la película. El cuerpo central del texto contiene una descripción, a veces en detalle, de la trama argumental. Dicha trama es, generalmente, relacionada y comparada con otros textos, literarios o fílmicos, para transitar su interpretación. Algún otro párrafo le permite expresar apreciaciones de algunos aspectos de la realización, en general en relación al montaje, los encuadres, el desempeño de los actores. En el cierre, acude el humor para referirse tanto al film como al contexto de su recepción, y así apela directamente al lector. El lenguaje que utiliza transita con facilidad de lo coloquial a lo técnico, de lo cotidiano a lo culto, de la ironía al apasionamiento.

No es en la estructura mencionada que puede rastrearse la singularidad de la tarea de este crítico. Es en su recurrencia a ciertos contenidos, teorías, o áreas temáticas puestas en juego al momento de “descifrar” las películas, de intervenirlas con sus pareceres y elucubraciones, donde puede destacarse la particularidad de su trabajo. En este sentido, sus textos trascienden cierto verosímil crítico instituido al trasponer normas de pretendida objetividad o gusto y apelar a otros recursos para elaborar sus interpretaciones.

Las nociones de intervención y verosímil dentro del discurso crítico se hacen pertinentes para integrar una mirada sobre la producción textual de Leo Sala, y arriesgar una comprensión de sus interpretaciones, obsesivas y minuciosas en el caso de algunas películas, resistidas o no compartidas por

sus colegas. Asimismo permiten soslayar el rol de dicho discurso crítico, apartado del que despliegan las revistas especializadas³³ que surgen en la época, como antecedente de cierta producción crítica innovadora posterior que se transforma en dominante promediando la década del 60.

A partir de la Poética de Aristóteles se considera que lo verosímil en una obra o en un discurso se sustenta en alguna de las opiniones o representaciones sociales instituidas. Por lo tanto “lo verosímil (...) corresponde sencillamente a lo que el público cree posible y que puede ser en todo diferente de lo real histórico o de lo posible científico” (Barthes, 1972 : 14-15). En cada época, un verosímil crítico, como entramado dinámico de consideraciones, categorías, calificaciones, enmarca como deben ser leídas, apreciadas, comentadas las manifestaciones estéticas. Dicho entramado se constituye, entre otras cosas, por las teorías circundantes en discusión, dentro del campo cultural del período a considerar. Si se tienen en cuenta las tempranas lecturas de Sigmund Freud que se realizan en Buenos Aires³⁴, la paulatina inclusión de sus textos y los de sus seguidores dentro de dicho campo cultural; la relación intertextual que Leo Sala establece entre los textos de Jung y algunos films de Ingmar Bergman o de Federico Fellini cobra sentido³⁵.

Desde esta perspectiva, es dable observar que el modo de abordaje que este crítico utiliza para analizar los films mencionados puede equipararse a una intervención, base de la función crítica, para “establecer la manera de que (sic), para cada película, alguien nos diga alguna cosa”³⁶ (Daney, 2005: 240). Dentro del alguien, los “autores” cinematográficos son reconocidos por Leo Sala en sus recurrencias y variaciones, en las singularidades presentadas al público como estilos y modos de construcción de relato cinematográfico, señalados y

³³ Cfr. “Páginas de cine”, Clara Kriger (ed.), Buenos Aires, Archivo General de la Nación, 2003.

³⁴ Para ampliar este tema véase: “Aventuras de Freud en el país de los argentinos”, Hugo Vezzetti, Buenos Aires, Paidós, 1996 y “Cuéntame tu vida”, Jorge Balán, Buenos Aires, Planeta, 1991.

³⁵ Ver apartado sobre Ingmar Bergman. En el caso de Fellini cfr. con “Fellini: un genio mentiroso”, Atlántida, Nro 1227).

³⁶ En *italica* en el original.

recordados frente a cada película. Para esa “alguna cosa” a decir, este crítico recurre a las normas y obras literarias, a las interpretaciones de la Biblia, a los postulados de la psicología, a diferentes posturas filosóficas; en fin, a las ideas circulantes de la época en la que ejerció su discurso crítico.

Frente a la complejidad de algunos relatos de los directores mencionados, con el bagaje de su formación y competencia y dentro de la expansión socio-cultural de la época, este crítico apela a todo lo que tiene a su disposición para hacer “visibles”, comprensibles dichos relatos a un conjunto amplio de espectadores.

Dentro de la difusión crecientemente masiva de los medios gráficos en los que escribe, sus críticas son leídas y comentadas antes y después de ver las películas. Algunos sectores de clase media concurren a ver estos films guiados por los comentarios de Leo Sala³⁷. En esta línea, dichas críticas ejercen su función mediadora entre las películas y su público, facilitan el diálogo simbólico que éstas mantienen con otros textos culturales.

Se puede afirmar que, junto a otras formaciones discursivas contemporáneas, los textos de este crítico contribuyen a dinamizar el horizonte de expectativas³⁸ de la recepción cinematográfica del período. A la vez que propicia dicha recepción, su discurso permite legitimar el estatuto estético y fílmico de algunas de las películas que expresan las rupturas e innovaciones mencionadas en este capítulo.

Bibliografía

Balbi, C.; Grossman, S.; Schulman, V.; Zylberman, D. (2003), “Trabajo de investigación: Leo Sala”, para la Cátedra Historia del Cine Latinoamericano y Argentino, Facultad de Filosofía y Letras – UBA.

³⁷ Entrevista realizada a Alejandro Frascara, guionista y cineasta colaborador de Leo Sala en junio de 2008.

³⁸ Este concepto remite a las expectativas que encuentra o suscita una obra en el momento histórico de su aparición, éstas están encuadradas por las normas estéticas y el concepto de ficción de dicho momento histórico y por su relación con otras obras con las que comparte su contexto de producción. Cfr.: Gauss, Hans Robert: “Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, Barcelona, Península, (1976).

Barthes, Roland (1972) *Crítica y verdad*, Buenos Aires: Siglo XXI.

Bordwell, David (1995), *El significado del film. Inferencia y retórica en la interpretación cinematográfica*, Buenos Aires: Paidós.

Daney, Serge (2003), "Después de todo", en AAVV, *La política de los autores*, Barcelona: Paidós.

_____ (2005), "La función crítica" en Antoine de Baecque (editor) *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*, Barcelona: Paidós.

King, John (2007), *El Di Tella y el desarrollo cultural argentino en la década del sesenta*, Buenos Aires: Asunto Impreso.

Peña, Fernando Martín (2003), *60/90 Generaciones*, Buenos Aires: Temarte.

Rocco Cuzzi, Renata (1996), "Leoplan: Contrapunto de la biblioteca al kiosco" en *Hipótesis y Discusiones/ 12*, Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Sarlo, Beatriz (2001), *La batalla de las ideas (1943 – 1973)*, Buenos Aires: Emecé.

Terán, Oscar (1993), *Nuestros años sesentas. La formación de la nueva izquierda intelectual argentina 1956-1966*, Buenos Aires: El Cielo por Asalto.

Fuentes

Artículos escritos por Leo Sala:

Leoplan:

1959, año XXV, Nro. 586, 1 de enero.

1959, año XXV, Nro. 593, 15 de abril.

1959, año XXV, Nro. 600, 5 de agosto.

1959, año XXV, Nro. 602, 2 de septiembre.

1959, año XXV, Nro. 608, 2 de diciembre.

1960, año XXVI, Nro. 619, 18 de mayo.

1960, año XXVI, Nro. 633, 21 de diciembre.

1961, año XXVII, Nro. 634, 4 de enero.

1961, año XXVII, Nro. 636, 1 de febrero.

1961, año XXVII, Nro. 653, 18 de octubre.

1962, año XXVII, Nro. 634, 4 de enero.

1962, año XXVIII, Nro. 667, 16 de marzo.

1962, año XXVIII, Nro. 670, 4 de julio.

1963, año XXIX, Nro. 685, 20 de febrero.

1963, año XXIX, Nro. 689, 1 de mayo.

1963, año XXIX, Nro. 692, 15 de junio.

1963, año XXIX, Nro. 697, 4 de septiembre.

1963, año XXIX, Nro. 700, 16 de octubre.

1964, año XXX, Nro. 709, 4 de marzo.

1964, año XXX, Nro. 712, 15 de abril.

1965, año XXXI, Nro. 732, 4 de marzo.

Gente:

1968, año III, Nro. 139, 21 de marzo.

1968, año III, Nro. 145, 2 de mayo.

1969, año IV, Nro. 214, 28 de agosto.

Atlántida:

1968, año LI, Nro. 1220, noviembre.

1969, año LII, Nro. 1227, junio.

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires