

## Total irresponsabilidad ( )

LES CINEMAS DE L'AMERIQUE LATINE. Obra colectiva dirigida por Guy Hennebel. Alfonso Gumucio-Darón. Prefacios de Edouard Bailly, Louis Marcoullis, Manuel Scorza. Serie "Le cinéma témoin de son temps", editado por L'herminier, Paris. 528 pp. 250 ill., 1981.

Este volumen llevó dos años de anuncios y se presume que algunos más de preparación. La intención declarada fue la de reunir la mejor información sobre América Latina, país por país, quizás para desenterrar públicamente ese cine olvidado. Una intención por cierto noble pero además útil, en parte porque se supone que los datos reunidos son los más correctos sobre cada país, en parte porque esa información está complementada por filmografías nacionales, en parte porque se presume que todo ha sido debidamente confirmado y que nadie habrá de salir a contradecir una investigación tan seria y minuciosa. Y aunque es probable que eso ocurra es también inevitable que diez páginas del libro exijan ahora mismo la inmediata rectificación: son casualmente las que corresponden a Uruguay, un país con escasa producción cinematográfica más bien desconocida internacionalmente, sobre todo en Francia donde Lherminier edita este volumen con aspiraciones enciclopédicas y declaraciones de rigor que pueden discutirse de la página 462 a la 471, por lo menos.

**EXILIO, POR FAVOR.**— El autor de las diez páginas uruguayas es uruguayo, se llama Daniel Larrosa-Vecchio, desde 1977 reside en Francia; y sus antecedentes según breve curriculum incluido en el libro consisten en haber estudiado en la Facultad de Humanidades, en haber hecho un curso en el ICUR y en haber integrado la Cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo. Se sabe en cambio que nunca hasta ahora ha realizado estudios de investigación sobre el cine nacional y se sospecha que tampoco ha visto los filmes uruguayos de que escribe ni ha confrontado la documentación que sobre ese tema existe ciertamente. Su única fuente de información parece ser la *Breve historia del cine uruguayo* de José Carlos Alvarez, editada en 1957 por Cinemateca Uruguaya e históricamente (hace 24 años) el primer trabajo de investigación sobre el cine nacional. Su objetividad y rigor crítico, en cambio, proceden del exilio, una condición que un alto porcentaje de uruguayos no está en actitud de compartir por distintas razones. Para Larrosa en cambio esa puede ser una virtud y un ejemplo de conducta. Una página íntegra (463) y once líneas de la siguiente se ocupan del asunto. Allí se explica que desde un comienzo (1515) "los indios Charrúas no pudieron enfrentar el ataque de los conquistadores españoles y luego de los portugueses", un hecho histórico que vendría a demostrar que el país lleva cuatro siglos y medio de dominación. Sin embargo, el Uruguay se independizó a principios del siglo XIX utilizando el arma del exilio, simplemente: "Para obtener su independencia, los habitantes del nuevo país decidieron entonces desertar del territorio en el curso de lo que se llama el Exodo del pueblo oriental, organizado en 1811 por el general José Gervasio Artigas, dirigente de la Banda Oriental" (p.463), que "constituía una manifestación popular de

## OBJETIVO

## La ciudad está en venta

Por ALICIA MIGDAL

Estamos viviendo en una ciudad que pierde diariamente su propia imagen, su reconocible identidad. Mientras en cualquier ciudad europea el Estado y los grupos privados se preocupan en mantener viva la memoria física del entorno, preservando un contexto arquitectónico y natural que hila el pasado con el futuro, en Montevideo se han ido demoliendo los asientos básicos de nuestra fisonomía urbana: el pasado parece ser un peso y el futuro edilicio está programado para una masificada despersonalización. La ciudad está en venta. La ciudad de todos, diversa, individualizada, el coherente Montevideo de este escaso siglo que lo edificó y asentó. En su lugar, se ha instalado una arrolladora incongruencia, un nuevorriquismo cultural y arquitectónico, que en nombre de un supuesto progreso demuele la personalidad urbana de Montevideo, para sustituirla por un modelo internacional.

Se trata, como todos sabemos, de la especulación económica y financiera, que ha lucrado con el valor del terreno y del espacio hacia arriba creando expectativas artificiales respecto a la oferta y la demanda. La deflación posterior, tan vertiginosa como la inflación que la antecedió, se encuentra con torres vacías, casas demolidas, terrenos sin vender. La responsabilidad es de muchos y las víctimas somos todos los ingenuos habitantes de una ciudad de cuya imagen nos sentíamos dueños.

Conservamos, extendemos, afianzamos nuestra autoimagen colectiva —como pueblo, como sociedad, como grupo humano específico— a través de la participación social tanto como de la actividad artística. Además, y como si no alcanzara con esa incitación a la vida de caracol, estos últimos años nos han desprovisto de la seguridad de reencontrar cada día, un puente visual con la ciudad, una continuidad emotiva, estética e histórica con el medio en el que crecimos. Y resulta que la literatura, el canto, la poesía de esta ciudad —que poetas empecinados siguen transmitiendo en libros y canciones— son necesarios pero no alcanzan obviamente para conservarla: a lo



sumo la vuelven cifra poética, lugar de la nostalgia, alerta desgarrado. Pero hay una experiencia de la ciudad que es previa a las formas del arte, por más que éstas puedan existir para referir a aquélla, y es la experiencia viva, directa y privada de cada uno de nosotros transitándola y viviéndola día a día. Quienes vieron el audiovisual del Arq. Mariano Arana y el Grupo de Estudios Urbanos, Montevideo, una ciudad sin memoria, habrán compartido la misma dilatada conmoción emotiva del ayer y del hoy enfrentados desventajosamente, con un pasado vital desgarrado de custodia, y un presente cuya demolidora presencia nos deja impotentes. Faltan instrumentos legales para defender la ciudad, y es necesario extender la conciencia de algunos a la conciencia de todos, para que la ciudad depredada duela a todos por igual, toque zonas álgidas de nuestra personalidad montevidéana, se convierta en herida compartida, antes de que el espejo se rompa del todo.

Participación social y actividad artística: mientras una se posterga, la otra se cumple dificultosamente, a pesar de las ganas de hacer cosas. Incorporar a esa pareja renga el indudable drama de la venta de la ciudad es un movimiento homólogo al de la conciencia de otras pérdidas, al de la obstinación en seguir escribiendo, cantando y pintando, al de seguir yendo al cine seleccionando lo valioso y atestar los teatros y los recitales. Hay que encontrar una forma de volverla real, es decir operativa y no meramente romántica, y para ello es necesario, como se concluía en el "Simposio sobre Patrimonio Cultural y Natural" de Colonia, una tarea de conexión interdisciplinaria, que reúna a los técnicos de todas las divisiones sociales y que, fundamentalmente, se ponga en contacto vivo con la población. Como decía el Arq. mexicano Ortiz Lajous en Colonia, "sólo la fuerza de la opinión pública puede mover a los políticos". ♦

protesta contra la política de la aristocracia de la época". De esas referencias históricas ciertas Larrosa extrae dos conclusiones discutibles: a) Luego de citar a un historiador del siglo pasado al que no identifica ("Sabían que deshabitaban el país con su partida y que ocasionaban una derrota al enemigo que se veía obligado a huir, perseguido por el hambre"), explica que a partir de 1973 ha ocurrido "un nuevo éxodo popular semejante al que se había producido antes de la Independencia" (p.464) y que como consecuencia la situación actual del cine uruguayo "es la de un cine sin cineastas, porque la ma-

yoría de ellos están en el exilio" y que "por consiguiente se puede considerar en 1980 que el cine ha muerto en el Uruguay" (p.470), tesis a la que arriba después de unas cuantas omisiones; b) en el Uruguay moderno, toda la culpa la tienen los blancos: "De 1904 a 1958, el país ha sido gobernado por el Partido Colorado" (el texto dice "rouge") "o batlista, que introdujo en el Uruguay las corrientes progresistas europeas. Este período ha estado marcado por transformaciones sociales importantes. Sin embargo, en 1958, son los candidatos del Partido Blanco quienes ganaron las elecciones, y un periodo de

crisis, que debía desembocar en" (...) "se abrió entonces en el país". Ante lo cual el éxodo es la solución y el arma que según Larrosa ha permitido que, por lo menos el cine esté muerto en el Uruguay. Según parece (p. 469) desde 1974 aquí no hay más cine ni películas, ya que lo último ha sido que "el cine uruguayo llegó, sea como fuere, a producir aún algunos films a comienzos de la década del 70" pero después sucede que se terminó todo porque "el departamento de cine de Bellas Artes funcionó hasta 1974, fecha en la cual fue cerrado".

Este criterio de análisis de Larrosa difícilmente pudo ser corregido por uno de los directores de la obra, el boliviano ahora exiliado Alfonso Gumucio Dagrón, quien en su libro **Cine, censura y exilio en América Latina** (diciembre 1979, p. 147) comete errores parecidos aunque, es cierto, con una base documental exacta y precisa casi siempre pero inevitablemente subjetiva. Allí Gumucio acusó a Cinemateca Uruguaya por su "prudencia", que se le antoja "excesiva" y, desde luego, desconoce una parte considerable de lo que ocurría con el cine en Uruguay. Para un crítico extranjero radicado entonces en La Paz, era disculpable.

**EL "CINE URUGUAYO".**— La documentación sobre el cine uruguayo existe y es bastante precisa y rigurosa. El mayor problema es que esa documentación no ha sido publicada todavía en un solo texto, de modo que la edición de un libro sobre "los cines de América Latina" y un capítulo sobre Uruguay pudo entenderse como la mejor ocasión para reunir y sistematizar un trabajo de veinticuatro años de investigación. Hasta el momento la documentación existente consiste en: a) documentación escrita y periodística, b) reportajes y testimonios de realizadores, productores, técnicos y actores sobrevivientes, c) una gran parte de las copias de los films que pueden ser vistos, estudiados y confrontados, d) datos técnicos contenidos en los créditos de presentación de los propios films, e) un inventario publicado en 1973 por Cinemateca Uruguaya y Cine Universitario de 471 films uruguayos incluyendo datos técnicos, resumen argumental y premios obtenidos por cada película. Como el total de films realizados en el Uruguay es de unos 800 o más, se entiende que los trabajos de investigación no están todavía completados pero se entiende también que lo que se sabe científicamente es mucho más que lo que se sabía en 1957 cuando la Cinemateca publica el primer trabajo de investigación. Su autor, José Carlos Alvarez, habría de corregir gran parte de esa primera información en dos entregas de **Tiempo de cine** (Buenos Aires, primavera de 1965 y agosto de 1968). La propia Cinemateca, cuando la exhibición de la primera retrospectiva del cine uruguayo en 1975 (agosto, sala Millington Drake) editaría un programa diario durante todo el ciclo con informaciones mucho más precisas, y los films en algunas ocasiones habrían de ser presentados por los propios autores, a veces ancianos que en su juventud habían sido los pioneros del cine mudo y que eran testimonio vivo de una lejana aventura que por años había permanecido en el olvido. Más aún, existe una documentación científica y rigurosa sobre la historia del cine uruguayo posterior a 1952, de modo que parece razonable exigir a toda historia del cine en el Uruguay que su información sea real y haya sido cotizada.

El problema de Larrosa es que recoge sistemáticamente todos y cada uno de los mu-

chos errores de la Breve historia del 57, con el agravante de que a veces, y sin citar una sola vez al autor en todo su trabajo, su reseña es apenas un plagio que repite las palabras y la redacción original traduciéndola, eso sí, al francés. Para documentar el grado de irresponsabilidad de Larrosa-Vecchio, esta es una lista parcial del macaneo en que se embarcó, decidido a historiar el cine uruguayo:

—Félix Oliver.— Casi toda la página 464 está dedicada a los films de Félix Oliver a partir de 1898 y hasta 1904. Al primer film uruguayo lo llama **Una carrera de ciclismo en el velódromo de Arroyo Saco**, pero su título fue **Carrera de bicicletas**, etc, como consta en la copia que existe y que preserva la Cinemateca, que la exhibió en 1975 y posteriormente en otras cuatro ocasiones, a pesar de lo cual Larrosa opina que esos films "están definitivamente perdidos", una categoría en la que coloca a **Juego de niñas** (ni la menciona), **Fuente del Prado**, **Festejos patrios del 25 de agosto en el Parque Urbano**, **Elegantes paseando en landau** (no la mencio-



na), **Calle 25 de Mayo esquina Cerro, Zoológico de Villa Dolores** (la denomina **Zoo**), **Desfile militar en la Parva Domus** (le cambia el título por **Garúa Domus**) todos de Oliver, y de todos los cuales, por cierto hay copias disponibles para ver que eran en lugar de afirmar que se trataba de "pequeños documentales de época sobre los cuales hay poca información". La información, para el caso, consiste en toda la documentación sobre rodaje, las memorias de hijos y nietos de Oliver y un pequeño catálogo de esa producción, donde se incluye otra media docena de films que efectivamente se perdieron pero cuyos títulos Larrosa desconoce.

**Basilisio Saravia.**— Según nuestro historiador "en 1904, un operador profesional francés filmó escenas de la Guerra Civil, pero este precioso documento está hoy en día definitivamente destruido". Se refiere, obviamente, a **El jefe de la vanguardia del Ejército del Sur, coronel Basilisio Saravia, su estado mayor y su escolta**, que es efectivamente de 1904, que el autor no recuerda por el título y que se conserva muy bien, porque la Cinemateca entiende que se trata de un "precioso documento", con copias de

exhibición en las que no consta ningún operador francés. Pudiera ser Corbicier.

—Adroher.— Dícese en el libro francés que Adroher filmó entre otros títulos que no menciona, **Corridos de toros en la Unión**. Como Larrosa omite el aporte de Corbicier, a quien ni menciona, desconoce que ese film en particular es de Corbicier y no de Adroher.

—Puños y nobleza.— Este vendría a ser el primer largometraje uruguayo, en 1919. Y lo sería si hubiera existido. La película nunca se terminó como consecuencia de una gran trifulca entre productor, director y otra gente, pero en 1957 se podía pensar que había sido exhibido. Los errores de Larrosa: a) dice que lo dirigió Edmundo Figari, cuando su director era Juan Antonio Borges, b) dice que lo produjo Charrúa Films pero fue Montevideo Films, c) dice que se exhibió, d) confunde al productor Eduardo Figari con un supuesto director.

—Almas de la costa.— Lo atribuye a Edmundo Figari otra vez y dice que su protagonista era nuevamente Angelito Rodríguez, como en **Puños y nobleza**. Lamentable: a) el director era Juan Antonio Borges, b) el protagonista era Arturo Scognamiglio, c) si era producción de Charrúa Films, sello que se creó con este film y no con **Puños y nobleza**.

—Las aventuras de una niña parisiense en Monteideo.— Aquí el autor no arriesga mucha información, ya que sólo aporta el título y el año, pero aún así se equivoca. El título que le atribuye es **La aventura de una parisiense en Monteideo**. Por lo visto para Larrosa todo vale y tanto da.

—Del pingo al volante. Dice solamente que fue hecho por Emilio Peruzzi. Pero ese único dato, incluso, está equivocado. El director era Roberto Kouri, seudónimo de un libanés que en 1928 llegó de un barco a Monteideo, dijo que sabía hacer cine, dirigió esta película y se embarcó nuevamente.

—Dos destinos. Obviamente Larrosa no sabe ni de qué se trata: "El autor del primer film sonoro, **Dos destinos, es desconocido**" y punto. Según consta en las copias que se han exhibido varias veces después que en 1975 se recuperaron negativos y originales, lo hizo Juan Etchebehere. Era efectivamente el primer film sonoro uruguayo.

—Vocación?— Según el autor fue dirigido por Jorge Errecart (se refiere a Errecart), pero su directora, según consta en las copias del film y en el libro editado sobre él, es Rina Massardi, quien falleció hace poco en Monteideo. Jorge Errecart tuvo intervención en el manejo de cámara y supervisó la grabación.

—Radio Candelario se convierte en Radio Candelaria y su director no fue el francés H. (por Henry) Maurice, sino Rafael Jorge Abellá: basta con haber visto una copia que se conserva de este film.

—Los tras mosqueteros.— Esta película de 1946, época en la que ya hay abundante documentación, según nuestro historiador fue dirigida por Jaime Prades. Es lamentable, porque el director se llamaba Armando Bó, quien además caracterizaba a D'Artagnan en el castillo del Parque Rodó y aún no había conocido a Isabelita (Sarli).

—Así te deseo.— El autor no recuerda el título y prefiere hablar de una adaptación de Pirandello hecha por un argentino. Se llama **Así te deseo**, sí.

—El ladrón de sueños.— Esta película fue dirigida por Kurt Land, un nombre bastante famoso internacionalmente como para con-

