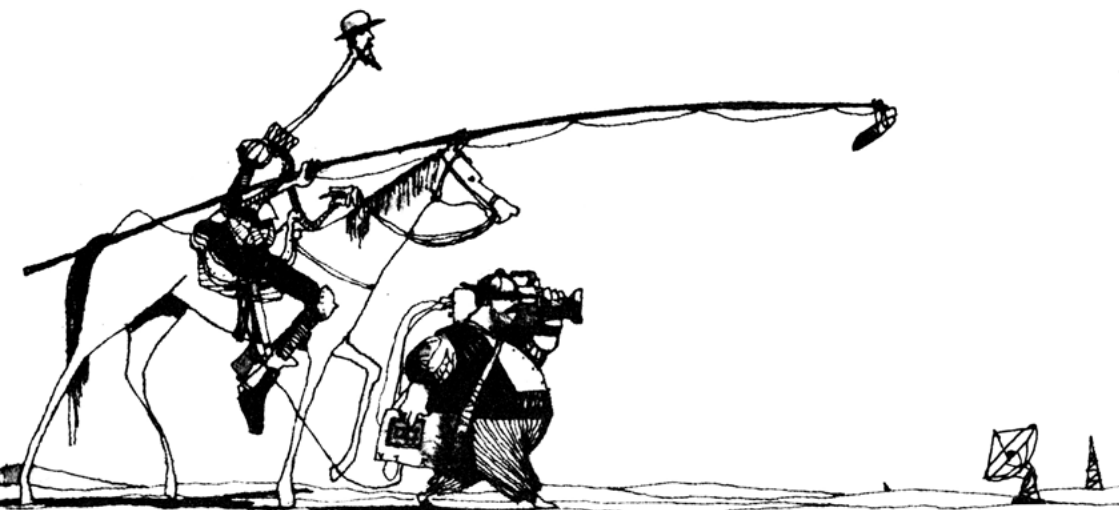


**CEMA:**  
ARCHIVO, VIDEO  
Y RESTAURACIÓN  
DEMOCRÁTICA

BEATRIZ TADEO FUICA  
MARIEL BALÁS  
Editoras





**CEMA:  
ARCHIVO, VIDEO  
Y RESTAURACIÓN  
DEMOCRÁTICA**

**BEATRIZ TADEO FUICA  
MARIEL BALÁS**  
Editoras

La publicación de este libro fue realizada con el apoyo de:

Instituto de Comunicación  
Facultad de Información y Comunicación de la Universidad de la República,  
FIC-UdelaR  
José Leguizamón 3666  
Montevideo – Uruguay  
Correo electrónico: comunicacion@fic.edu.uy

Dirección del Cine y Audiovisual Nacional, ICAU  
Juan Carlos Gómez 1276 – CP. 11000  
Montevideo – Uruguay  
Correo electrónico: icauc@mec.gub.uy

**Beatriz Tadeo Fuica y Mariel Balás, editoras**

CEMA: archivo, video y restauración democrática [texto impreso] / Pablo Alvira,  
Mariana Amieva, Mariel Balás, Julieta Keldjian, Cecilia Lacruz, Elisa Pérez Buchelli,  
Lucía Secco y Beatriz Tadeo Fuica  
Montevideo: FIC-UdelaR, ICAU, 2016

© de los autores  
ISBN: 978-9974-36-322-9

Imagen de portada: "A la conquista de nuestras pantallas" de Rodrigo Ripa.  
© del artista cedidos a los efectos de esta publicación.  
Prohibida su reproducción.

Diseño: Taller de Comunicación  
Tipografía: Trasadina

Primera edición. 300 ejemplares.  
Montevideo, setiembre de 2016

## Contenido

Agradecimientos de las editoras.....	7
Prefacio: un doble rescate.....	9
<b>Introducción: video y restauración democrática</b>	
· Beatriz Tadeo Fuica y Mariel Balás · .....	11
<b>I. Archivo, video y restauración democrática.....</b>	<b>15</b>
<b>Hechos, historias y video</b>	
· Beatriz Tadeo Fuica · .....	17
<b>El pasado desde el presente</b>	
· Mariel Balás · .....	30
<b>Rescate del archivo del CEMA: entre lo analógico y lo digital</b>	
· Lucía Secco · .....	37
<b>II. Artículos.....</b>	<b>47</b>
<b><i>El cordón de la vereda: Performance, dictadura e impunidad</i></b>	
· Beatriz Tadeo Fuica · .....	49
<b><i>Entretelares: m/arañas visuales en la nueva democracia</i></b>	
· Georgina Torello · .....	58
<b><i>Guarda e passa: mira y sigue, el infierno de la indiferencia</i></b>	
· Mariana Amieva · .....	67
<b><i>Mamá era punk: ¿caos o creatividad juvenil?</i></b>	
· Beatriz Tadeo Fuica · .....	75
<b><i>Tahití: la ciudad</i></b>	
· Cecilia Lacruz · .....	82
<b><i>De repente: video, televisión y latinoamericanismo</i></b>	
· Pablo Alvira · .....	90
<b><i>Los músicos por la tonada: una mirada al videoclip uruguayo</i></b>	
· Mariel Balás · .....	101

<b>III. Reseñas</b> .....	111
<i>Gris: video-danza y transición</i>	
· Elisa Pérez Buchelli · .....	113
<i>Itinerarios: ser joven y mujer en los ochenta</i>	
· Pablo Alvira · .....	115
<i>La BCG no engorda: un homenaje del video al cine</i>	
· Julieta Keldjian · .....	117
<i>La esperanza incierta: democracia y Cono Sur</i>	
· Mariana Amieva · .....	120
<b>IV. Catálogo. Rescate de piezas audiovisuales del CEMA</b>	
· Mariel Balás · .....	125
Autores.....	169

## Agradecimientos de las editoras

En 2009, una de nosotras comenzaba el rescate de una parte del archivo audiovisual del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), mientras que, en 2010, la otra iniciaba una investigación doctoral que la llevaría a interesarse por estos materiales de difícil acceso. En 2011, la búsqueda de *Tahití* y *El cordón de la vereda* hizo que sus directores, Pablo Dotta y Esteban Schroeder, respectivamente, nos pusieran en contacto. Desde ese momento, hemos intercambiado ideas sobre la necesidad de ahondar en el trabajo del CEMA, además de pensar la mejor forma de difundir estas obras que nos apasionan a ambas. Es así que surgió la idea de invitar a colegas con los que trabajamos desde hace algunos años –la mayoría miembros del Grupo de Estudios Audiovisuales (GESTA)– a analizar o reseñar algunas de las producciones, a exponer la importancia de la incorporación del video en el ámbito local y a dejar por escrito la experiencia técnica y la relevancia del rescate que hizo que hoy podamos volver a ver muchas de las realizaciones del CEMA.

Para concretar este proyecto contamos con colaboraciones que merecen ser destacadas. Primeramente, queremos darle las gracias a quienes aceptaron nuestra invitación y escribieron los textos que conforman este libro: Pablo Alvira, Mariana Amieva, Julieta Keldjian, Cecilia Lacruz, Elisa Pérez Buchelli, Lucía Secco y Georgina Torello. También deseamos agradecer el apoyo que Esteban Schroeder, Eduardo “Pincho” Casanova, Guillermo Casanova, Pablo Dotta, Matías Bervejillo, Pablo Casacuberta, José María Ciganda, Luciano Álvarez, Laura Canoura, Roberto Mascaró, Daniel Díaz, Andrés Benvenuto, Guillermo Peluffo, Miguel Ángel Olivera, Alberto Rodríguez, Enrique Pereira y Virginia Martínez le brindaron al proyecto de digitalización. Continuando con los agradecimientos de aquellos involucrados en el rescate, destacamos la contribución financiera y el asesoramiento legal recibido por el ICAU–MEC, a través de: Martín Papich, Inés Peñaricano, Manuel Suárez y Carlos Pereyra; y las colaboraciones

de la FIC–UdelaR: Federico Beltramelli y Gabriel Kaplún; de la Cineteca de la Universidad de Chile: Luis Horta; de la IM–TV Ciudad: Fernando Butazzoni, Liliana Viana, María Inés Rivero Charlo, Virginia Vera y Lourdes Machado; del ANI–SODRE: Juan José Mugni; y del AGU–UdelaR: Vania Markarian e Isabel Wschebor. Finalmente, nos gustaría agradecer a quienes apoyaron la publicación del libro que hoy tienen en sus manos: del ICAU–MEC: Inés Peñagaricano, Adriana González, Martín Papich y Sabrina Silva; de la FIC–UdelaR: María Urquhart y Federico Beltramelli; y a quienes nos alentaron con la idea desde el principio: Ceci Lacruz, Eduardo Correa, Gisella Previtali, Elizabeth Ramírez Soto, Isabel Wschebor y Julio Cabrio.



## Prefacio: un doble rescate

Este libro trata de un doble rescate, por un lado se adentra en la recuperación histórica de un grupo de realizadores, que lograron narrar en un período clave de nuestra historia reciente, como lo fue el período de reinstalación democrática, donde filmaron a un país *in medias res*, que comenzaba a recomponerse, que volvía a encontrar a sus instituciones y que iniciaba una revisión sobre lo que había pasado, sin dejar de vivir un presente fermental. Fueron estos realizadores agrupados en el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), quienes nos legaron una mirada plural y prolífica de los años de la transición democrática, transformándose en actores directos de esa historia. A través de sus trabajos podemos encontrar formas de ver y narrar su contingencia vital, permitiéndonos pensar en términos históricos a partir de imágenes de nuestro pasado.

También este es un libro que atiende a la memoria, pero que expresamente no la transforma en un museo. La presentación de algunas de las obras, producidas en el marco de CEMA, nos posibilita pensar en la creación cinematográfica nacional de forma continua, rompiendo con una testaruda pretensión de etapas fundacionales en el cine y el audiovisual nacional. Además nos habla del rescate de una parte del acervo fílmico nacional y da cuenta de una experiencia interinstitucional para la recuperación de archivos en formato analógico y su transición a formatos de guarda digital, y esto también resulta central, porque conforma un trabajo concreto en un panorama clamoroso de recuperación e indexación de nuestro patrimonio fílmico.

De este proyecto podemos encontrar en su balance la adquisición de saberes técnicos específicos en la recuperación de archivos, hasta el momento prácticamente inexistentes en el país, debemos identificar la articulación interinstitucional entre universidades nacionales e internacionales, organismos públicos específicos y productores audiovisuales. De algún modo este libro, al recuperar parte de nuestra

memoria, nos habla de un logro que esperamos tenga la debida continuidad por la ineludible tarea que tienen por delante.

**Federico Beltramelli**

*Director del Instituto de Comunicación de la  
Facultad de Información y Comunicación  
(IC-FIC-UdelAR)*

## Introducción: archivo, video y restauración democrática

· BEATRIZ TADEO FUICA Y MARIEL BALÁS ·

Este libro reúne artículos y reseñas sobre la historia, las obras y el rescate del archivo del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), un colectivo de jóvenes que generó diversos contenidos desde 1982 hasta mediados de los años noventa. Al principio, el grupo se acercó al diaporama para consolidarse luego con las producciones en video. Hoy podemos acceder a muchas de estas realizaciones gracias a un proyecto coordinado por Mariel Balás –en el que participaron Lucía Secco, Ruy Ramírez y Luis Horta– que logró rescatarlas del deterioro y la obsolescencia tecnológica. La amplia variedad de producciones que se lograron digitalizar motivó la participación de los investigadores que integran esta publicación con reseñas y análisis de aquellas obras del CEMA en las que se podía identificar el nombre de su director. La diversidad de las piezas audiovisuales nos permitió proponerle a los autores escribir sobre ejemplos que, de una manera u otra, tuvieran que ver con sus líneas de investigación o que presentaran una temática, un abordaje o un estilo de realización que les interesara particularmente.

La primera parte del libro incluye tres capítulos que nos acercan a la historia y el presente de las realizaciones de esta productora. En el primer capítulo, Beatriz Tadeo Fuica presenta el contexto del uso del video y la importancia de este medio no solo en Uruguay, sino también en la región, donde esta tecnología acompañó las restauraciones democráticas de la época. A continuación, Mariel Balás escribe sobre el proyecto de rescate de veintinueve casetes U-matic que contenían parte de las obras de la productora y reflexiona sobre su importancia. Lucía Secco cierra esta sección con una descripción pormenorizada de las decisiones técnicas que estuvieron detrás de la digitalización y un análisis de las características específicas de la tecnología del video, tanto digital como analógico, para su conservación.

La segunda parte presenta siete capítulos que se acercan a diferentes obras realizadas desde 1987 hasta 1990. Beatriz Tadeo Fuica inaugura esta sección con un análisis de *El cordón de la vereda* (Esteban Schroeder, 1987) que indaga sobre las estrategias *performativas* utilizadas en este documental para acercarse a las consecuencias inmediatas de la dictadura y mostrar las reacciones posteriores a la aprobación de la Ley de Caducidad, con repercusiones que duran hasta el día de hoy. Le sigue el artículo sobre *Entretelares* (Eduardo “Pincho” Casanova, 1988) en el que Georgina Torello aborda la vocación del CEMA como mediador social y analiza el collage estilístico desplegado por esta realización para concentrarse puntualmente en la importancia que la obra le brinda a las temáticas sindicales y de género. A continuación, Mariana Amieva se interesa en destacar la forma en que *Guarda e Passa* (Guillermo “Pincho” Casanova, 1988) cuestiona tanto a las instituciones, a la audiencia y al conjunto de la sociedad en el relacionamiento con la salud mental. En el cuarto capítulo, Beatriz Tadeo Fuica explora cómo *Mamá era punk* (Guillermo Casanova, 1988) juega con las imágenes y las palabras para dar cuenta de las diversas manifestaciones culturales desarrolladas por los jóvenes durante los años ochenta, de las cuales el propio video es un ejemplo. Luego, Cecilia Lacruz se enfoca en la perspectiva que *Tahití* (Pablo Dotta, 1989) brinda de la ciudad de Montevideo, donde identifica una representación a la vez material e inmaterial de la ciudad, a través de una narrativa mucho más poética que progresiva o causal. El penúltimo capítulo lo escribe Pablo Alvira, quien analiza, a través del cortometraje *De repente* (Pablo Casacuberta y Matías Bervejillo, 1990), la importancia de la producción televisiva y cómo los realizadores de la época consideraban que era importante conquistar esas pantallas, una posibilidad que parecía poder concretarse con la utilización del video. Esta sección la cierra Mariel Balás, cuyo estudio de *Los músicos por la tonada* (Laura Canoura, 1990) se acerca a las características del videoclip y a los cruces entre diversas manifestaciones culturales, a la vez que brinda un panorama general del contexto musical que se vivía en esos años en la capital.

La tercera sección contiene cuatro reseñas breves en las que Elisa Pérez Buchelli, Pablo Alvira, Julieta Keldjian y Mariana Amieva nos presentan sus impresiones y nos acercan a *Gris* (Esteban Schroeder, 1986), *Itinerarios* (Roberto Mascaró, 1988), *La BCG no engorda* (José María Ciganda, 1989) y *La esperanza incierta* (Esteban Schroeder con Rodrigo Moreno y Luis F. Santoro), respectivamente.

La sección final del libro está compuesta por un catálogo en el que Mariel Balás reúne todas las piezas audiovisuales que fueron digitalizadas como parte del proyecto de rescate. Además de las obras que cuentan con un director y un equipo técnico claramente identificables, se integraron también otras piezas que adquieren valor, ya sea porque se detienen en momentos históricos o culturales precisos –por ejemplo, el material bruto de un conjunto de testimonios relacionados con el Centro Latinoamericano de Perinatología y Desarrollo Humano (CLAP) sobre la maternidad y la promoción de la lactancia (s/f), los registros del Aniversario de Amnistía Internacional (1986) y de la 22<sup>a</sup> Asamblea de la Federación Uruguaya de Cooperativas de Vivienda de Ayuda Mutua (FUCVAM) (1992), y las imágenes de una campaña electoral del Frente Amplio (1989)–, porque muestran determinados lugares de Montevideo –por ejemplo, el registro de una campaña de Coca Cola en algunas playas montevidéanas (s/f)– o porque formaron parte de la televisión uruguaya –como son los casos de *Pasacalle* y *Carnaval* (1991–92)–. Las fichas técnicas y las breves sinopsis ayudarán al lector a tener una idea más cabal de la diversidad de las realizaciones de este colectivo. Asimismo, aquellos familiarizados con la producción del CEMA podrán constatar la falta de películas tales como *Sala de espera* (Esteban Schoreder y Luciano Álvarez, 1986), *Uruguay*, *las cuentas pendientes* (Esteban Schroeder, 1989), *Pepita la pistolera* (Beatriz Flores Silva, 1993), *Jaime Roos a las 10* (Guillermo Casanova, 1995) o *Patrón* (Jorge Rocca, 1995). Estas ausencias se deben a razones exclusivamente prácticas. Hacer un relevamiento de toda la producción de este prolífico grupo de realizadores escapaba nuestras posibilidades, por lo que decidimos concentrarnos en las producciones

que fueron parte del proyecto de rescate que motivó y posibilitó la concreción de este libro.

Esta publicación intenta abrir una primera instancia de difusión y discusión de la importancia de la tecnología video en nuestro medio y de obras que, por diferentes razones, no estaban a nuestro alcance. Ojalá que este sea el primer paso para motivar el surgimiento de otros proyectos que amplíen y debatan lo aquí presentado, y que contribuyan a abrir nuevas líneas de investigación.



Archivo, video  
y restauración democrática





La década de los ochenta se caracterizó por ser un período de transición no solo democrática, sino también tecnológica y cultural tanto en Uruguay como en el resto de la región. Esto favoreció el auge de manifestaciones alternativas, muchas de las cuales fueron desarrolladas por jóvenes que buscaron y generaron sus espacios creativos. Entre ellas, podemos señalar los movimientos de rock y punk rock, la redacción de revistas subterráneas, la publicación de literatura alternativa y la presentación de *performances* (véase Delgado, 2014). El colectivo CEMA –formado mayormente por jóvenes músicos, fotógrafos, periodistas y autodidactas audiovisuales que devinieron videastas– surgió en ese contexto y generó imágenes que hoy ocupan un lugar preponderante dentro del conjunto de realizaciones audiovisuales nacionales. Asimismo, el trabajo del CEMA se enmarcó en un contexto mayor, donde la interacción con grupos similares de videastas de la región merece ser atendida. El video se impuso en esta zona del continente latinoamericano en circunstancias compartidas, en las que progresivamente se fueron recuperando las democracias. Así como en los años sesenta y setenta el cine propició colaboraciones entre algunos realizadores del continente con el objetivo de contribuir a los movimientos revolucionarios, en los ochenta y noventa, el video pasó a considerarse una herramienta de información y creación necesaria para recorrer las transiciones políticas, económicas y sociales de la época. Es por ello que, previo a enfocarnos en el caso uruguayo, brevemente nos detendremos en algunos de los espacios regionales de los que el video formó parte.

## Nuevas tecnologías, encuentros y desencuentros regionales<sup>1</sup>

Si durante las décadas de los sesenta y setenta el ámbito de cine latinoamericano independiente y alternativo se caracterizó por la adopción de pasos menores de película tales como 16mm, 8mm y Súper 8, los ochenta trajeron consigo el uso del video analógico, que fue mucho más revolucionario aún. Este nuevo medio garantizaba la independencia de los laboratorios y permitía que un mismo video casete fuera utilizado más de una vez. Michael Chanan, al analizar el concepto de Tercer cine –desarrollado por los cineastas argentinos Fernando Solanas y Octavio Getino, a raíz de su película *La hora de los hornos* (1968)–, señaló que el video expandió las posibilidades para todas las formas de producción “guerrillera” tanto por la reducción de los costos como por la facilidad de su uso (1997: 383). Asimismo, Andrés Di Tella, en su estudio del uso del video en Latinoamérica, observó que “los costos del video no solamente son bajos, sino que la maleabilidad del medio ha abierto posibilidades insospechadas para los futuros cineastas” (1992: 43). El video se transformó, en cierta manera, en una tecnología bastante popular, incluso para hacer cine. Es importante señalar que en países sin industrias cinematográficas o con una importante presencia de realizadores independientes, el concepto de cine no está necesariamente ligado al soporte material de las obras. Es decir que películas filmadas en pasos menores y grabadas en video suelen ser consideradas como ejemplos de cine, al igual que las películas realizadas en 35mm, el paso estándar para su estreno comercial.<sup>2</sup>

En el caso de Uruguay, si tomamos en cuenta los catálogos tanto de ficción como de documentales elaborados por la Film Commission de Uruguay (2012), que incluyen muchas de las películas realizadas a partir de 1985, vemos que el video U-matic o Betacam fue el soporte de la mayoría de las producciones anteriores al cambio de milenio, cuando una serie de condiciones específicas propiciaron la realización

de cine en 35mm.<sup>3</sup> También es frecuente encontrar, fundamentalmente en la prensa, críticas sobre películas hechas en video dando por entendido que son parte del cine nacional. Esta aceptación y naturalización del video también se registró en otros países e, incluso, en muchos festivales de cine organizados en la región, que pasaron progresivamente a incorporar videos en sus programaciones. Patricia Aufderheide, al respecto, ha señalado los casos del Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, en Cuba; el Festival de Gramado y el de Bahía, en Brasil; el de Viña del Mar, en Chile; y el de Cartagena, en Colombia (2000: 220).<sup>4</sup>

El Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, de hecho, pasó a ocupar un lugar muy importante en torno a la producción de video. En 1984, en el marco del 6º Festival, Octavio Getino presentó una ponencia titulada “La importancia del video en el desarrollo nacional”. En ella, el realizador argentino advertía que el video había ingresado a la región principalmente para ser utilizado por televisoras y agencias de publicidad y que, a nivel doméstico, estaba aún en manos de las clases privilegiadas. En sus reflexiones finales, Getino señalaba que el problema a resolver era la forma en que el video podía “ser convertido en nuestra realidad latinoamericana en bien público y social y en un verdadero recurso comunicacional para el conjunto de la población” (2010 [1985]). Estos usos planteados por Getino ya estaban o muy pronto empezarían a ponerse en marcha en la región.

También en el Festival de La Habana, tres años más tarde, se firmó un documento titulado “A veinte años de Viña del Mar, por el video y la televisión latinoamericanos”, que subrayaba la importancia del video en aspectos comunicacionales tanto regionales como nacionales, sobre todo, en el contexto de las aperturas democráticas (véase Dinamarca, 1991: 188–189; Liñero, 2010: 114–115). La firma de este documento tiene dos aspectos a destacar. Primero, la referencia a los veinte años del Festival de Viña del Mar, donde se celebró, en 1967, el Primer Festival de Cine y el Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos.<sup>5</sup>

Esta especie de tributo intentaba establecer una continuidad con los objetivos y principios ideológicos del Nuevo Cine Latinoamericano. Sin embargo, esta continuidad no fue siempre bien acogida. Aufderheide observó que ese año, en La Habana, hubo muchas discusiones en torno a la validez de aquellos principios luego de transcurridas dos décadas y señaló que se percibía una crisis de misión. Los contextos habían cambiado y había quienes planteaban que la forma de llegarle al público a fines de los ochenta era diferente a la que había sido utilizada veinte años atrás (Aufderheide, 1990: 66–70). Si bien había realizadores de la vieja guardia que viniendo del cine se acercaron al video –como es el caso de los uruguayos Mario Jacob y Walter Tournier– también había muchos jóvenes videastas que se hicieron presentes con nuevos enfoques y que se concentraron en las especificidades de sus contextos y necesidades. El segundo hecho a destacar, a raíz de la firma del documento, es que se reconocen al video y a la televisión como herramientas de comunicación nuevas y válidas.

El video comienza a ser utilizado de diversas formas en todo el continente. La investigación de Aufderheide identificó que “cientos de centros de producción aparecieron particularmente en Brasil, Argentina, Perú, México, Ecuador, Bolivia, Venezuela, Uruguay, Colombia y Chile, con obras que iban desde documentales sindicales a informes para iglesias y registros locales de ceremonias” (2000: 219). El financiamiento de muchos de estos grupos llegaba generalmente de organizaciones no gubernamentales (ONG) de diferentes procedencias (Aufderheide, 2000: 221).<sup>6</sup> Debido a que las producciones de estos videastas fue muy diversa, aquí proponemos acercarnos solamente a aspectos puntuales que compartieron algunos de estos colectivos, que buscaron relacionarse entre sí y que, además de participar de los festivales ya establecidos que empezaban a incorporar el video, organizaron sus propios “Encuentros Latinoamericanos de Video”, de los que el CEMA fue un miembro activo.

En 1988, el Movimiento de Video Latinoamericano organizó el Primer Encuentro en Santiago de Chile, que finalizó con la firma del

“Manifiesto de Santiago” donde, entre otros puntos, se subrayaba la relación entre el video, el cine y la televisión, y se establecía que el video era “un nuevo medio no solo desde el punto de vista tecnológico, sino principalmente por su demostrada capacidad de construir espacios y procesos de comunicación de un modo flexible, diverso y en congruencia con situaciones y necesidades específicas en el plano comunitario” (En Liñero, 2010: 117). Este Manifiesto fue firmado por 96 representantes, de los cuales 74 eran chilenos, 8 argentinos, 5 bolivianos, 4 peruanos, 3 brasileños y 2 uruguayos: Mario Jacob y Esteban Schroeder. Ese mismo año, en el 10º Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, se organizó un Segundo Encuentro en el que también se firmó una nueva declaración, esta vez titulada “Video latinoamericano: avances y desafíos” (véase Liñero, 2010: 117). Se registran, entonces, dos líneas de encuentros paralelos, por un lado, los que se llevaban a cabo anualmente en La Habana, que se organizaron desde 1987 y, por otro lado, los que rotaban de ubicación y que comenzaron en Santiago de Chile, en 1988.

En 1989, se organizó un Segundo Encuentro en Cochabamba, Bolivia. Si bien este Encuentro contó con 173 delegados de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Costa Rica, Cuba, Ecuador, México, Nicaragua, Panamá, Paraguay, Perú y Uruguay, actores de la época, tales como Hernán Dinamarca y German Liñero, han señalado que allí se manifestaron diferentes posturas con respecto al alcance nacional y continental del Movimiento, que generaron rispideces (véase Liñero, 2010: 118). No obstante, en 1990, se organizó en Montevideo el Tercer Encuentro Latinoamericano de Video.

El Encuentro en la capital uruguaya tuvo sus características propias. Es de destacar que ese año se recuperó la democracia en Chile, lo que inauguró un nuevo contexto a nivel regional, que repercutió en el Movimiento.<sup>7</sup> A pesar de que muchos de los grupos latinoamericanos habían surgido en dictadura, las nuevas condiciones políticas los fue llevando a repensar su lugar en el marco democrático. Estas reflexiones se ven en la declaración aprobada por el Plenario de Delegados

del Tercer Encuentro, Montevideo 90, donde se destacó la importancia de la diversidad de enfoques en el nuevo contexto del continente. En ese documento, se verifica una tensión entre lo que se venía haciendo con el propósito de enfrentar las dictaduras y los nuevos roles que estos grupos asumirían en el presente democrático. La declaración señalaba que “[u]na virtud del Movimiento Latinoamericano de Video es resolver simultáneamente esta tensión extendiendo los espacios ya construidos en la sociedad civil e incursionando y consolidando su presencia en la comercialización y el mercado de la producción audiovisual” (Comité Organizador, 1990: 10). Sin embargo, esta tensión, según Dinamarca, no quedó bien resuelta en Montevideo 90 y no solo generó la reacción de muchos, sino que también motivó la cancelación de la cuarta edición del Encuentro Latinoamericano de Video que se había fijado para el año siguiente, en San Pablo (1991: 200). La cuarta edición, de hecho, tuvo lugar en Cuzco, en 1992, y la quinta en Río de Janeiro, en 1993. Sin embargo, según Liñero, “el movimiento a esas alturas estaba completamente desarticulado” (2010: 118).

Es difícil precisar con exactitud cuándo cesaron los intercambios a nivel regional, pero basándonos en la afirmación de Liñero, parecería ser adecuado sostener que los mismos no prosiguieron más allá de mediados de los años noventa. Sin pretender concentrarnos en los detalles de las discusiones que se dieron en los Encuentros –que aún merecen ser estudiados en profundidad– es evidente la importancia que el video tuvo durante estos años, no solamente en la región, sino puntualmente en Uruguay.

### **El CEMA: jóvenes videastas en un árido contexto uruguayo**

El CEMA fue sin lugar a dudas un grupo con características singulares, al que, en el año 2011, el crítico Ronald Melzer describió como “el mayor nucleamiento de talentos del que se tenga memoria en el cine uruguayo; en todo caso, un nombre –o una sigla– fundamental para entender el devenir y anticipar el progreso de una cinematografía que,

hasta su aparición, se había desarrollado en base a impulsos individuales". Este colectivo de jóvenes realizadores desarrolló una producción de video sostenida en el tiempo, que se acercó a diversos géneros y estéticas para establecer un diálogo con el contexto nacional. A pesar de que aquí nos concentremos exclusivamente en este grupo, es pertinente señalar que, durante esos años, hubo otros colectivos de videastas y realizadores independientes (véase Casas y Dacosta, 1996). La productora Imágenes, por ejemplo, también tuvo un papel muy importante dentro de la producción de video nacional. Sin embargo, una de las diferencias sustanciales entre ambas productoras es que mientras Imágenes fue fundada en 1985 por Mario Jacob y Walter Tournier –ambos con experiencia cinematográfica tanto en Uruguay como en Perú, de donde retornaron del exilio– el CEMA fue creado por jóvenes que se iniciaron en las prácticas comunicacionales, incluso antes de la restauración democrática.<sup>8</sup>

El CEMA comenzó a trabajar en el año 1982, cuando sus miembros se acercaron a técnicas audiovisuales para luchar contra la dictadura militar y apoyar iniciativas de corte social. Este objetivo favoreció el apoyo económico de agencias internacionales de solidaridad provenientes mayormente de Canadá, Suecia, Alemania y Holanda (La Democracia, 16/12/88). Aunque en sus primeros años se dedicaron principalmente a la fotografía, el diapositivo y el audio, el uso del video se incorporó a la productora en 1985 (La Democracia, 16/12/88; Iribarne, 23/8/88). De la mano de estos jóvenes realizadores, el video se tornó en un medio clave durante la restauración democrática ya que, como señaláramos anteriormente, se generaron imágenes alternativas, que llenaban el espacio de un cine prácticamente inexistente, y que se diferenciaban de los contenidos televisivos locales.<sup>9</sup>

En su estudio sobre la participación social de los jóvenes a fines de los ochenta, Sebastián Aguiar y Diego Sempol observaron que las discusiones en torno a las violaciones de los derechos humanos subordinaron el tratamiento de aspectos muy importantes tales como "la sexualidad, la equidad de género, la etnia-raza y los problemas

generacionales" (2013: 138). Es así que estos investigadores identificaron el desarrollo de formas alternativas o "subculturas" juveniles que buscaron crear espacios propios desde donde expresarse para hacerle frente al "conservadurismo moral" de la época (Aguiar y Sempol, 2013: 135–139). Aunque muchos jóvenes no se identificaban con las formas tradicionales de hacer política, eso no quería decir que fueran apáticos o indiferentes a lo que los rodeaba. Un ejemplo de ello es el caso de los grupos analizados por Aguiar y Sempol, que se organizaron para combatir las razias (2013: 139–145). Stephen Gregory, por su parte, también ha resaltado la necesidad que tenían los jóvenes de generar sus espacios propios. Según este investigador, la juventud temía que las generaciones previas, principalmente muchos de los intelectuales que estaban retornando al país, trataran de "restituir" y "reconstruir" en vez de "crear" y "construir" (2009: 88–89). La tensión entre el pasado y el presente se hicieron evidentes y, tal como lo señalaron Aguiar y Sempol, "mientras la mayoría del sistema político ponía el acento en cómo salir de la dictadura, esta subcultura juvenil hacía hincapié en cómo se entraba a esa democracia" (2013: 138). Al respecto, podemos señalar que el CEMA no solamente logró registrar esta subcultura y documentar la sociedad de esos años, sino que también fue parte de esa nueva cultura, utilizando formas de expresión novedosas. Sus obras se caracterizaron por la experimentación y el cruce entre géneros; decisiones estas que muestran el deseo de romper con moldes establecidos. De hecho, estos videastas creaban experiencias audiovisuales que coqueteaban con el teatro, la danza, el documental, la ficción, el videoclip y el videoarte para tratar temas de su contemporaneidad.<sup>10</sup>

Uno de los proyectos ideados dentro del CEMA por Esteban Schroeder y Eduardo "Pincho" Casanova, a partir de 1985, fue "Video alternativo para la promoción sociocultural", del cual formaron parte las producciones *El cordón de la vereda* (Esteban Schroeder, 1987), *Mamá era Punk* (Guillermo Casanova, 1988), *Guarda e passa* (Eduardo "Pincho" Casanova, 1988), *Chile: obra incompleta* (Esteban Schroeder,



1988) y *Sala de espera* (Esteban Schroeder y Luciano Álvarez, 1988) (*La Democracia*, 16/12/88). Cada una de ellas abordaba temas tales como las violaciones a los derechos humanos, las manifestaciones culturales juveniles, la situación de los hospitales psiquiátricos y el aborto. Debido a la relevancia que estos temas tenían para la sociedad, había una preocupación por generar espacios de difusión no solo de estos materiales, sino también de los realizados por otros grupos de videastas nacionales. Así, en 1987, se creó la “Cámara uruguaya de productos de cine y video”, que nucleaba al CEMA, Imágenes, Estudio Imagen y SUA.<sup>11</sup> Esta agrupación organizó, ese mismo año, la primera muestra de videos independientes llamada “Uruguay se ve”, entre el 25 de noviembre y el 6 de diciembre de ese año, en Estudio 3, una sala ubicada en 18 de Julio y Río Branco. La programación incluyó un total de doce obras, dentro de las cuales se encontraban *Gris* (Esteban Schroeder, 1986), *El paraguas* (Walter Tournier, 1986), *Los cuentos de Don Verídico* (Walter Tournier, 1986), *Voces para una historia* (Mario Jacob, 1987), *Los tucas* (Daniel Díaz, 1987) y *El cordón de la vereda* (Esteban Schroeder, 1987). (Brecha, 27/11/87; Últimas noticias, 30/11/87).

A pesar de que este tipo de producciones generalmente se exhibían en muestras específicas y otros espacios alternativos –*Mamá era punk*, en el Instituto Gohete; *Entretelares* (Eduardo “Pincho” Casanova, 1988), en la sede de su coproductor, el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI); *La BCG no engorda* (José María Ciganda, 1989), en el Teatro el Galpón– algunas de las producciones del CEMA fueron transmitidas por la televisión, a través del Canal 10. Uno de los ejemplos televisados que quizás llame más la atención fue *Sala de espera* que, realizado con el apoyo del Centro Latinoamericano de Perinatología, trataba sobre el aborto e incluía dramatizaciones de duros relatos de mujeres que habían atravesado esa experiencia. Según Eduardo Casanova la transmisión logró un rating de 114.000 espectadores (*La democracia*, 16/12/88). Si recordamos todas las controversias que surgieron en torno a la aprobación de la Ley de Interrupción Voluntaria del Embarazo, en 2012, la temática de esta realización deja

de manifiesto la posición del CEMA como comunicador de temas sensibles no solo a la sociedad toda, sino, especialmente, a las mujeres. La anteriormente nombrada *Entretelares* también se ubica dentro de las producciones particularmente atentas a las cuestiones de género (véase artículo de G. Torello).

La década de los noventa trajo consigo varios proyectos de coproducción. Ejemplos de ello son *La esperanza incierta* (Esteban Schroeder con Rodrigo Moreno y Luis F. Santoro, 1991), programa realizado en coproducción con Nueva Imagen de Chile y Festa & Santoro de Brasil, que integró la Serie South del Channel 4 de Inglaterra; *La historia casi verdadera de Pepita la pistolera* (Beatriz Flores Silva, 1994), coproducida con la productora española Video-spot; y *Patrón* (Jorge Rocca, 1995), largometraje de ficción filmado en 35mm y coproducido con la argentina Aleph Producciones. En este momento, el CEMA ya se había consolidado y, entre otros, brindaba servicios de post-producción a productoras argentinas, era contratado para la realización de publicidad y también trabajaba con canales de televisión, específicamente, con el Canal 5 y el Canal 10 (Estrategia, 1993: 15). Sin embargo, más allá de todas las iniciativas y proyectos que surgieron en esa época, una serie de diferencias en la interna del colectivo generó una crisis que desencadenó la separación de sus integrantes, a mediados de los años noventa. No obstante, muchos de los que pasaron en algún momento por el CEMA –de los cuales Melzer (2011) ha nombrado a Esteban Schroeder, Guillermo Casanova, Eduardo “Pincho” Casanova, Pablo Dotta, Mariela Besuievsky, Laura Canoura, Jorge García, Virginia Martínez, José Pedro Charlo, Guillermo Peluffo, Pablo Casacuberta, Daniel Díaz, Daniel Márquez, Matías Bervejillo, Juan Carlos Rodríguez Castro, Daniel Cheico, Bárbara Álvarez, Beatriz Flores Silva, José María Ciganda, Elena Roux, Hugo Videckis, Aldo Garay, Maida Moubayed, Jorge Esmoris y Pablo Stoll– han seguido vinculados al mundo audiovisual y han tenido, hasta el día de hoy, un rol activo para generar instancias fundamentales que continúan redundando en mejores condiciones para los realizadores locales y el crecimiento sostenido de las producciones nacionales.

## Notas

- 1 Mucha de la información incluida en esta sección surge de un proyecto de investigación iniciado en 2012 con Elizabeth Ramírez Soto. El primer artículo de ese proyecto fue publicado en 2015. Véase Tadeo Fuica y Ramírez Soto, 2015.
- 2 Hoy nos encontramos en un nuevo período de transición hacia el uso de tecnologías digitales tanto para la realización de películas como para su exhibición en cines comerciales, que incluye las producciones procedentes de las grandes industrias cinematográficas.
- 3 Me refiero, por ejemplo, al premio FONA que, a pesar de haber sido creado en 1995, a partir de 1997, sus bases permitieron utilizar los fondos para realizaciones en película (tanto 16mm como 35mm) y para coproducción (véase FONA 1997). En 1997 también se firmó el acuerdo con Ibermedia, lo que facilitó la adquisición de fondos para coproducciones cinematográficas de mayor envergadura.
- 4 No es sencillo rastrear las fechas en las que el video fue incorporado a estos Festivales. Parecería ser que el de Viña del Mar, por ejemplo, lo hizo después de 1990, ya que durante el Encuentro Montevideo 90 se escribió una carta al Comité Organizador que solicita que “exista un espacio relevante para las producciones, experiencias y reflexiones surgidas a partir de los realizadores, las productoras y las instituciones que trabajan con el video” (Comité Organizador, 1990: 35).
- 5 Es necesario recordar que en el marco del Festival del SODRE, en 1958, también se celebró un importante encuentro de realizadores latinoamericanos bajo el nombre “Primer Encuentro de Cineastas Latinoamericanos” (véase SODRE, 1958: s/p). Estos dos “primeros” encuentros se explicarían porque el Encuentro de Viña del Mar fue organizado principalmente por Aldo Francia y Alfredo Guevara (Francia, 1990: 36–37) quienes, junto con varios de los realizadores que estuvieron en Chile, no habían participado del encuentro de 1958. Así, si en 1958 las películas argentinas eran de Simón Feldman, Leopoldo Torre Nilsson, Rodolfo Kuhn y Fernando Birri, en 1967, se presentaron, además, películas de Raymundo Gleyzer, Octavio Getino, Eliseo Subiela, Pablo Szir, Elida Stantic; de Bolivia, en 1958, Jorge Ruiz y, en 1967, Jorge Sanjinés; de Brasil, en 1958, Nelson Pereira do Santos y, en 1967, León Hirszman, Gerardo Sarno, Julio Bressan; de Chile, en 1958, Patricio Kaulen y, en 1967, Miguel Littín, Patricio Guzmán, Pedro Chaskel, Héctor Ríos; de Uruguay, en 1958, Danilo Trelles y Roberto Gardiol y, en 1967, Mario Handler y Omar Parada. Estos nombres son solamente ejemplos, véase Mestman y Ortega, 2013: 223, SODRE, 1958 y Francia, 1990: 122–125.
- 6 Véase también Traverso y Liñero, 2014: 174; y Martin-Jones y Montañez, 2009: 335.
- 7 Por un análisis de la importancia del video para resistir la dictadura en Chile durante los años ochenta, véase Traverso y Liñero, 2014.
- 8 Si tomamos en cuenta los títulos recabados por Casas y Dacosta (1996) observamos que, además del CEMA e Imágenes, existían otros grupos y realizadores independientes produciendo videos. Sin lugar a dudas, este es un tema que merece un estudio mucho más profundo del que se le puede dedicar en esta publicación.

- 9 Las producciones nacionales, salvo por contadas excepciones, se componían principalmente de programas periodísticos, de humor o de preguntas y respuestas. El resto de la programación incluía series, en su mayoría estadounidenses, argentinas o españolas. Véase Prats, 2009: 89–92.
- 10 Por un recorrido por el videoarte uruguayo, donde fueron incluidas las obras producidas por el CEMA, *Gris e Itinerarios* (Roberto Mascaró, 1988), véase Aguerre y Fernández Cozzi, 2007.
- 11 Ya desde 1984 hay registro de la existencia de una “Coordinadora de cine y video”, que en julio de ese mismo año organizó un Festival de cine y video en Cinemateca Uruguay. Sin embargo, las fuentes disponibles hasta el momento no dejan claro el alcance de esta Coordinadora. Véase Cinemateca Uruguay, 1984.

## Referencias

- Aguerre, E. & Álvarez Cozzi, F. (2007). *La condición video: 25 años de videoarte en Uruguay*. Montevideo: Centro Cultural de España.
- Aguar, S. & Sempol, D. (2013). “Ser joven no es delito”: transición democrática, razzias y gerontocracia. En Delgado, L. (Ed.), *Cuaderno de historia 13* (134–150). Montevideo: IMPO.
- Aufderheide, P. (1990). Latin American Cinema and the Rhetoric of Cultural Nationalism: Controversies at Havana in 1987 and 1989. *Quarterly Review of Film and Video*, 12 (4), 61–76.
- Aufderheide, P. (2000). Grassroots video in Latin America. En Noriega, Ch. A. (Ed.), *Visible Nations: Latin American Cinema and Video* (219–238). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Brecha. (1987). Uruguay se ve. Atención aquí se filma. *Brecha*, 27 de noviembre.
- Casari, R. & Dacosta, G. (1996). *Diez años de video uruguayo*. Montevideo: GEGA.
- Chanan, M. (1997). The Changing Geography of Third Cinema. *Screen*, 38 (4), 372–388.
- Cinemateca Uruguay. (1984). Servicio de documentación N° 6166 y 6168.
- Comité Organizador. (1990). *III Encuentro Latinoamericano de Video, Montevideo 90: Documento Final*.
- Delgado, L. (Ed.) (2014). Cultura y comunicación en los ochenta. *Cuadernos de historia*, 13.
- Di Tella, A. (1992). Video in Latin America. *Review: Latin American Literature and Arts*, 46, 42–45.
- Dinamarca, H. (1991). *El Video en América Latina: Actor Innovador del Espacio Audiovisual*. Santiago de Chile: Artescien y Centro El Canelo de Nos.
- Estrategia. (1993). Más vale tarde que nunca: nace la industria del cine en Uruguay. *Estrategia*, diciembre, 14–17.
- FONA. (1997). Llamado a concurso de proyectos para producciones de filmes o telefilmes.

- Francia, A. (1990). *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago de Chile: CESOC Ediciones Chile América.
- Getino, O. (2010 [1985]). La importancia del video en el desarrollo nacional. Recuperado de <http://octaviogetinocine.blogspot.kr/2010/10/la-importancia-del-video-en-el.html> [originalmente publicado en Fátima Fernández (ed.), *Video, Cultura Nacional y Subdesarrollo*, Filmoteca UNAM, México, 1985].
- Gregory, S. (2009). *Intellectuals and Left Politics in Uruguay 1958–2006*. Brighton; Portland: Sussex Academic Press.
- Iribarne, G. (1988). Si no creemos en el video nacional, éste nunca existirá. *La república*, 23 de agosto.
- La Democracia. (1988). CEMA: "Si la sociedad quiere tener sus imágenes debe sustentarlas". *La democracia*, 16 de diciembre.
- Liñero Arend, G. (2010). *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago de Chile: Ocho libro Editores.
- Martin-Jones, D. & Montañez, S. (2009). Cinema in Progress: New Uruguayan Cinema. *Screen* 50 (3), 334–344.
- Melzer, R. (2011). CEMA. En Casares, E., Heredero, C. F. & Rodríguez Merchán, E. (Eds.), *Diccionario de cine iberoamericano: España Portugal y América*. Madrid: SGAE. Recuperado de <http://www.lasumacinetv.com/es/realizaciones/cema/>
- Mestman, M. & Ortega, M. L. (2014). Grierson and Latin America. Encounters, Dialogues and Legacies. En Druick, Z. & Williams, D. (Eds.), *The Grierson Effect: Tracing Documentary's International Movement* (223–238). Londres: Palgrave Macmillan.
- Prats, L. (2009). *Ayer te vi: Crónica de la televisión uruguaya*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- SODRE (1958). *Catálogo del III Festival de Cine Documental y Experimental*.
- Tadeo Fuica, B. & Ramírez Soto, E. (2015). "Punk" Use of Video in Latin America: Audiovisual Resistance and Rebellious Youth in Chile and Uruguay. *Quarterly Review of Film and Video*, 32, 712–727.
- Traverso, A. & Liñero, G. (2014). Chilean political Documentary Video of the 1980s. En Vinicius Navarro y Juan Carlos Rodríguez (Eds.), *New Documentaries in Latin America* (167–184). Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Últimas noticias. (1987). Anuncian fin de "Uruguay se ve". *Últimas noticias*, 30 de noviembre.
- Uruguay Film Commission. (2012). Documentales: 1985–2012. Recuperado de [http://www.uruguayfilmcommission.com.uy/pdfs/UFC\\_documentales\\_2012.pdf](http://www.uruguayfilmcommission.com.uy/pdfs/UFC_documentales_2012.pdf)
- Uruguay Film Commission. (2012). Ficción: 1985–2012. Recuperado de [http://www.uruguayfilmcommission.com.uy/pdfs/UFM\\_ficcion\\_2012.pdf](http://www.uruguayfilmcommission.com.uy/pdfs/UFM_ficcion_2012.pdf)

## El pasado desde el presente

· MARIEL BALÁS ·

Hoy en día sabemos que acercarnos a un archivo audiovisual en soporte magnético puede ser una experiencia frustrante. Lo primero que pensamos es que ya no tenemos dónde ver esos casetes: ni un VHS, ni mucho menos un U-matic o un Betacam. Sin embargo, también sabemos que muchos de esos archivos contienen imágenes que merecen ser rescatadas, como las registradas desde 1982, en pleno período de la transición democrática uruguaya, por un grupo de jóvenes fotógrafos y estudiantes de ciencias sociales que conformaron lo que luego pasó a ser el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA). Comenzaron realizando diaporamas por encargo de distintas organizaciones sociales, fotografiaron una sociedad aún en dictadura, relataron, describieron, denunciaron. Con el paso del tiempo y tras haber obtenido financiamiento del exterior adquirieron cámaras de video e instalaron una isla de edición. De esta manera, cámara en mano, a través de documentales, videoarte, registros de acontecimientos históricos y creación de formatos para televisión, fueron conformando el retrato de nuestro país en un momento político clave. En uno de los trípticos informativos de la organización, ellos se describen así: “CEMA es una sociedad civil que desde 1982 desarrolla una vital experiencia de Comunicación Social, sin antecedentes en el Uruguay. Posee un equipo humano y una infraestructura técnica básica, puestos al servicio de los Sectores Sociales, instituciones de promoción e investigación, educadores, maestros, etc., en la búsqueda de una comunicación más participativa, más creativa, más enriquecedora”. La concreción del proyecto de rescate que se presenta a continuación, además de permitirnos volver a ver cuarenta y cinco piezas en formato video y trece diaporamas del CEMA, significó una de las primeras iniciativas de preservación de archivos audiovisuales en el país (Balás, 2011; 2016).<sup>1</sup>

Este proyecto surge en el año 2008, al compartir la preocupación que Esteban Schroeder tenía por el archivo de la productora. Debido a que el material en soporte magnético, en condiciones óptimas de conservación, tiene una vida útil de aproximadamente veinte años, hacia 2008, la mayoría de las obras del CEMA llegaban a su edad crítica. Schroeder era consciente de la situación de emergencia por la que transitaba el archivo, conformado en su mayoría por casetes U-matic, que tras la disolución de la productora, a mediados de los años noventa, fueron cambiando su lugar de destino sin contar con espacios adecuados para su conservación. Fue finalmente en 2004 cuando encontraron un lugar en las instalaciones de TV Ciudad, el canal de cable de la Intendencia de Montevideo (IM), dirigido en aquel entonces por José María Ciganda, quien también había estado vinculado al CEMA (véase reseña de J. Keldjian). Asimismo, Schroeder sabía que en Uruguay no solo se carecía de experiencia en la conservación de casetes U-matics, sino que también había una ausencia de políticas públicas en esta materia. A su vez, durante su residencia en Chile, había tomado contacto con la trayectoria que sobre cuestiones de patrimonio audiovisual se tenía en ese país, donde conoció a Luis Felipe Horta, actual coordinador de la Cineteca de la Universidad de Chile, participante del "Proyecto U-matic" (véase <http://www.umatic.cl/index.html>), que rescató aproximadamente 450 obras de más de 120 realizadores chilenos.

En ese contexto, comencé a delinear la propuesta que se transformó en el proyecto de rescate del archivo del CEMA y que fue finalmente presentada a los Fondos de Fomento del Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ICAU), que ese año había abierto una línea destinada a patrimonio que, lamentablemente, no se volvió a repetir. Tras obtener el financiamiento, junto con Schroeder, comenzamos una serie de reuniones para obtener permisos y concretar diversos apoyos. Con Fernando Butazzoni, director del Departamento de Comunicaciones de la Intendencia de Montevideo (IM), de donde dependía TV Ciudad, gestionamos el permiso para acceder a las

cajas que estaban depositadas en un edificio frente a la sede del Canal, por la calle Barrios Amorín. También nos reunimos con Gabriel Kaplún, director, en aquel entonces, de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (hoy Instituto de Comunicación de la Facultad de la Información y Comunicación de la Universidad de la República), quien nos contactó con Federico Beltramelli, docente de la cátedra de audiovisual de la Licenciatura, con el fin de ajustar lo necesario para utilizar tanto el espacio de la isla de edición como el equipamiento para reproducir los U-matic que se encontraban en dicha institución. Por su parte, Beltramelli colaboró con la identificación de personas interesadas en trabajar en esta iniciativa. Así fue que se conformó un equipo integrado por los licenciados Lucía Secco, quien trabajaba en medios técnicos, y Ruy Ramírez. En paralelo, se realizaron las gestiones para concretar la visita desde Chile de Luis Horta y contar con su experiencia. Su participación fue fundamental en todo el proceso, incluido el de la determinación de los criterios de selección de los casetes a digitalizar. De los doscientos casetes que estaban depositados en TV Ciudad, ochenta eran Betacams y ciento veinte eran U-matic. Retiramos de las instalaciones cincuenta y dos U-matic de los cuales pudimos digitalizar veintinueve, ya que los demás estaban muy deteriorados (véase artículo de L. Secco). De hecho, fue posible acceder a *La esperanza incierta* (Esteban Schroeder con Rodrigo Moreno y Luis F. Santoro, 1991) y *Mamá era Punk* (Guillermo Casanova, 1988) gracias a que sus directores tenían los U-matic en mejor estado que los de TV Ciudad y a *La BCG no engorda* (José María Ciganda, 1989), *El cordón de la vereda* (Esteban Schroeder, 1987) y *Entretelares* (Eduardo "Pincho" Casanova, 1988), porque el SODRE nos facilitó las copias que guardaba en su archivo. Asimismo, Horta nos ayudó no solo a preparar los equipos reproductores y las cintas que serían digitalizadas, sino también a organizar el fichado de las películas. Nos asesoró en la manipulación de los archivos digitales en cuanto a respaldos y a cómo acondicionar los originales de una manera adecuada para lograr su estabilización y evitar mayores deterioros en el futuro.



Llevar adelante la coordinación de este proyecto significó, entre otras cosas, la solicitud de los permisos de quienes figuraban en los créditos de las realizaciones como, por ejemplo, el de los directores, para atender temas vinculados a los derechos de autor. Este acercamiento muchas veces traía consigo una serie de recuerdos, unos gratos y otros no tanto, de aquella experiencia del CEMA. Sin embargo, es importante destacar que todos quisieron, llegado el momento, tener una copia digital de sus producciones. Entre las largas listas de nombres vinculados al CEMA llegué al de Miguel Ángel Olivera, también conocido como “Cristo”, quien me facilitó material de difusión de las realizaciones del CEMA, una carpeta con notas de prensa que registraba el período de producción desde 1987 a 1989 y tres casetes VHS que contenían algunos de los diapomontajes realizados por el CEMA, el primer medio de expresión a través del cual brindaron sus servicios audiovisuales. Al digitalizar los contenidos de estos VHS surgieron nuevas preguntas e inquietudes relacionadas con las distintas apropiaciones de la tecnología del diapomontaje para fines comunicacionales de carácter audiovisual. Pudimos observar cómo los jóvenes realizadores pasaron de trabajar con la diapositiva como unidad narrativa, sincronizando a veces hasta tres proyectores y un equipo de sonido, a producir películas en soporte magnético.<sup>2</sup>

La selección de materiales que fueron parte del proyecto de rescate no tuvo un criterio estético ni tampoco tuvo la intención de canonizar determinadas obras. Se tomó la decisión de digitalizar los casetes que estaban en mejor estado, en función del tiempo y del presupuesto dedicado al proyecto. De todos modos, los videos rescatados hablan de la gran diversidad de producciones que realizó el colectivo y permitió indicar que el año 1986 trajo consigo la primera realización en video del CEMA: *Gris*, un video-danza dirigido por Schroeder (véase reseña de E. Pérez Buchelli). A partir de ese momento, la producción en video se mantuvo constante hasta la disolución del grupo, a mediados de los años noventa. Entre los materiales, se encuentran algunas piezas de formato televisivo, que datan de los primeros años de

la década de los noventa y que fueron coproducidas con el Canal 10. Entre ellas, se recuperaron ocho ediciones de *Pasacalle*, una sección del programa *Domingo Abierto* (de frecuencia semanal y conducido por Jorge Traverso), en la cual Blanca Rodríguez abordaba periódicamente diversas temáticas, desde aspectos culturales, como la vida y obra de Carlos Gardel, a temas de relevancia social, como la violencia contra la mujer y los problemas de seguridad del momento. Asimismo, aparecieron tres capítulos del programa *Carnaval*, conducido por Gonzalo Moreira, quien entrevistaba a protagonistas de las agrupaciones y presentaba parte de las actuaciones de los conjuntos en los tablados de la capital. Muchos de estos videos registraron la sociedad montevideana a través de una óptica en la que se identifican elementos característicos, que aparecen reiteradamente en sus producciones. Las calles y los barrios de la ciudad, los muros pintados, los grafitis, los grupos musicales que tocan en vivo, los cuerpos de baile, los testimonios, las gráficas e ilustraciones y la animación son algunos de los rasgos que se repiten y, que de alguna manera, revelan no solo los intereses de los jóvenes realizadores, sino también los contactos con la diversas manifestaciones artísticas y culturales de su contemporaneidad.

En noviembre de 2012, se le hizo entrega al ICAU de un disco externo con cuarenta y cinco archivos digitales del CEMA, una caja plástica con nueve DV CAM de algunas obras seleccionadas, treinta y cinco MiniDV con un respaldo de todas las películas y programas (excluidos los registros y las pruebas de cámara) y cuarenta y cinco DVD que contenían individualmente todas las piezas. Asimismo, quedaron a disposición del público, en la Biblioteca del Instituto de Comunicación de la Facultad de Comunicación e Información (FIC-UdelaR), todos los materiales digitalizados en DVD. Los casetes U-matic originales, que habían sido retirados de TV Ciudad, pasaron a formar parte de un convenio provisorio entre el ICAU y el Archivo General de la Universidad (AGU), para que quedaran de manera transitoria en sus depósitos, que cuentan con temperatura y humedad

controladas. Se tomó esta decisión debido a que en las instalaciones del ICAU no se contaba con un espacio que tuviera las condiciones necesarias para su depósito y a que la dirección de TV Ciudad nos manifestó que no tenía espacio para tenerlos. En el AGU también quedó depositado un disco externo que contiene una copia de respaldo de todas las piezas rescatadas.

Desde que empezamos a trabajar con este archivo, desde que estas obras se volvieron a ver y desde que comenzaron a ser analizadas e interpretadas nos fuimos dando cuenta de la importancia que significó el esfuerzo de rescatar estos U-matic del archivo del CEMA. Por ejemplo, muchos directores se reencontraron con sus óperas primas y, a su vez, fue posible iniciar discusiones sobre el patrimonio audiovisual nacional y proporcionar otra perspectiva al debate entorno al contexto de postdictadura del país y de la región, en ámbitos académicos tanto en Uruguay como en el exterior.<sup>3</sup> Sin el rescate de estos materiales, hoy no sería posible comparar los testimonios de políticos y otras personalidades para observar tanto sus coherencias como sus cambios de postura ni identificar transformaciones urbanísticas o nuevas construcciones arquitectónicas. Tampoco sería posible percibir la magnitud de determinado acontecimiento social, cultural o económico. De hecho, sorprende y asusta, por ejemplo, encontrarse con los registros de las colonias psiquiátricas Etchepare y Santín Carlos Rossi del documental *Guarda e Passa* (Eduardo Casanova, 1988), donde constatamos que los reclamos que se hacían en esa época podrían ser los mismos de hoy, luego de transcurridos treinta años (véase artículo de M. Amieva). Esta iniciativa de rescate, en definitiva, permitió que hoy existan cuarenta y cinco piezas audiovisuales del CEMA digitalizadas y accesibles que hacen posible la concreción de múltiples iniciativas de investigación y estudio, e incluso permiten ser consultadas tan solo por la curiosidad de ver lo que esos archivos contienen.

## Notas

- 1 Dentro de los materiales rescatados, se encuentra un registro del entierro de Wilson Ferreira Aldunate que no forma parte de la producción del CEMA, sino que es una grabación de la transmisión televisiva del Canal 10.
- 2 Presenté avances de una investigación sobre este tema en una ponencia titulada "Transiciones: diaporamas y videos del Centro de Medios Audiovisuales", en el marco del seminario "1985: Expectativas y disputas en torno a la nueva democracia", organizado por el Grupo de Estudios Interdisciplinarios sobre Pasado Reciente (GEIPAR) y el Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (CEIU) de la UdelaR, Montevideo, 2015.
- 3 Algunas instancias organizadas por la Universidad de la República, en las que participaron trabajos sobre el CEMA, fueron las segundas jornadas académicas del AGU, en 2011; el evento "Los Archivos CEMA: Memoria audiovisual de posdictadura", en 2014, y el seminario: "1985: expectativas y disputas en torno a la nueva democracia", en 2015. En el exterior, en 2012, se presentaron ponencias sobre estos materiales en la conferencia anual de la Society for Latin American Studies (SLAS), Universidad de Sheffield, Reino Unido; en "Hispanic Cinemas *En transición*", Universidad Carlos III, España; y en el congreso de la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano (RiCiLa), Argentina; mientras que, en 2013, formaron parte del Film Forum XI MAGIS, Universidad de Gorizia, Italia; y de Visible Evidence, Universidad de Estocolmo, Suecia; y en 2015, estuvieron presentes en el V Encuentro de investigación sobre cine chileno y latinoamericano, Cineteca Nacional del Centro Cultural La Moneda, Chile.

## Referencias

- Balás, M. (2011). Las resistencias de la memoria, *33 Cines*, 4. pp. 7-15.
- Balás, M. (2016). Centro de Medios Audiovisuales de Uruguay. Cuando el video empieza a ser creación, arte, información y registro. Mónica Villarroel (Coord.), *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano*. Santiago de Chile: LOM ediciones. pp. 69-77.

## El proyecto de rescate

Las películas del Centro de Medios Audiovisuales que sirvieron de base para escribir este libro se pudieron visionar gracias al rescate del archivo del CEMA. Este proyecto consistió en transferir los materiales que se encontraban en su formato original, en casetes magnéticos, a un formato digital reproducible en cualquier computadora o reproductor de DVD. El objetivo del presente artículo es describir y analizar la transferencia realizada durante el segundo semestre de 2010 para dar cuenta de lo que se ha avanzado en la materia y de lo que aún resta por hacer. Asimismo, permite acercarnos tanto a las características específicas de las tecnologías originales utilizadas por los realizadores del CEMA como a las más actuales, para tener en cuenta cómo los cambios tecnológicos traen asociadas ventajas en cuanto a la democratización del acceso a los medios de producción, pero también presentan dificultades relacionadas con la perdurabilidad de los soportes, que necesariamente se deben tener en cuenta.

El CEMA produjo sus obras principalmente en casetes U-matic, un formato de cintas magnéticas de 3/4 de pulgada que es frágil y se deteriora con el paso del tiempo. Este formato fue utilizado en Uruguay en la década de los ochenta, pero quedó en desuso hacia finales de los noventa. Al momento de comenzar el rescate de las obras, esta situación generó un primer problema relacionado con la dificultad de encontrar reproductores adecuados y en buen estado que permitieran ver estos materiales. Sin embargo, el problema principal radicó en la fragilidad del soporte. El deterioro de sus componentes sucede de forma tal que, en un estado avanzado, se puede perder definitivamente la imagen. Además de ser sensibles a las condiciones de humedad y temperatura donde se guardan, estos materiales también pierden calidad cada vez que se reproducen. Es por esto que, durante el proceso,

fue importante organizar un esquema de trabajo que permitiera reproducir los casetes por única vez, con el objetivo de digitalizarlos.

Al momento de iniciar el proyecto de rescate, se tuvo acceso a doscientos casetes (U-matic y Betacam) que se encontraban en un depósito del canal de cable de la Intendencia de Montevideo, TV Ciudad, cuyas condiciones, sin control de temperatura ni humedad, no eran adecuadas para su conservación. El primer paso fue seleccionar el material a transferir. La decisión de qué casetes digitalizar se tomó siguiendo las sugerencias del restaurador chileno Luis Horta, quien viajó a Uruguay para colaborar con la concreción de este proyecto. Los casetes se agruparon teniendo en cuenta tres estados de deterioro: leve, medio y grave. En esta etapa se trabajó solamente con el primer grupo, que quedó compuesto por veintinueve casetes. Con los restantes, se consideró no iniciar el proceso de migración de cinta magnética a soporte digital debido al avanzado estado de deterioro causado por la propia descomposición de la cinta o por hongos. Al día de hoy, la mayor parte de los casetes del archivo del CEMA permanece en el mismo depósito a la espera de un proceso de limpieza física y tratamiento adecuado para poder ser digitalizados. Es necesario aclarar, sin embargo, que existe la posibilidad de que el estado de deterioro de algunos de estos casetes no permita recuperar toda la información contenida en los mismos. Es por esta razón que resulta apremiante realizar acciones no solo orientadas a su conservación, sino también a la transferencia del contenido a un formato digital. Los materiales seleccionados para el proyecto se trasladaron al laboratorio de video de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (LiCCom-UdelaR) –hoy Instituto de Comunicación de la Facultad de Comunicación e Información (FIC-UdelaR)– donde se realizó la transferencia digital. Allí tuvo lugar una segunda inspección que incluyó el registro del relevamiento de cada U-matic en una ficha en la que se dejó constancia de las condiciones físicas del casete y de los metadatos contenidos en las inscripciones tanto de la caja en la que se encontraba como en las del casete mismo. Las cajas tenían varios números de identificación, que correspondían presumiblemente a inventarios realizados en

otros momentos. A su vez, había un registro escrito tanto en la caja como en las etiquetas del casete que indicaban el nombre de la película y muchas veces la norma, la duración y la generación (si se trataba de un original o una copia). Esta información, sin embargo, no fue tomada al pie de la letra, dado que la cinta pudo haber sido regrabada y la etiqueta corresponder a una obra anterior. Asimismo, las cajas pueden haber sido intercambiadas y la información no corresponder al contenido audiovisual del casete. Más allá de estas posibilidades, consideramos importante documentar todos estos metadatos porque no sabemos qué pistas nos podrán brindar en el futuro.

Los casetes seleccionados, que se encontraban libres de hongos y mostraban una degradación leve, igualmente habían perdido parte del lubricante imprescindible para que la cinta corra con facilidad dentro del reproductor. Para paliar ese problema se realizó un rebobinado manual de la cinta, desde el inicio hasta el final y viceversa. Esto permitió liberar parte del lubricante aún presente en la cinta para que esta corriera de forma normal por los cabezales del reproductor. Sirvió también para que se desprendieran partículas, hongos o polvo que pudieran estar adheridos a la superficie, al igual que para reducir la humedad. Esta técnica también se utiliza cuando hay deformación en la dimensionalidad de la cinta.

Una vez que los materiales estuvieron identificados e inspeccionados, se realizó una puesta a punto de los reproductores. En las instalaciones donde se hizo la transferencia, había disponibles dos reproductores U-matic PAL. Sin embargo, estaban sin uso desde hacía varios años. Debido a la falta de certeza acerca del correcto funcionamiento de los equipos, se los trasladó a un servicio técnico especializado donde se realizó una limpieza de cabezales, puesta a punto y testeo. Cuando los reproductores estuvieron prontos para ser utilizados, se realizaron las conexiones necesarias para poder digitalizar las películas. Por un lado, se asignó un reproductor únicamente para pasar por primera vez cada casete, antes de introducirlos en el reproductor donde se realizaría la digitalización. De esta manera, si existían residuos en la cinta, estos quedarían en el primer reproductor, por lo que nos

asegurábamos de que el reproductor utilizado para la digitalización permanecería limpio. Por otro lado, se conectó este segundo reproductor a un digitalizador de video. La señal de audio se conectó primero a una consola, desde la cual fue posible regular la señal. Luego la señal de sonido de la consola se conectó a la tarjeta digitalizadora. El audio y video fueron capturados mediante un programa de edición de video. Cuando la obra audiovisual ya estaba en formato digital, se volvió a completar la ficha con los datos técnicos del casete y de la digitalización, como ser la norma, la duración y la información sobre la captura de sonido, así como también los datos artísticos y técnicos de la obra, tales como los nombres de los realizadores y los demás integrantes de los equipos de producción. Luego de la transferencia, los originales se guardaron de manera transitoria en las instalaciones del Archivo General de la Universidad de la República (AGU) (véase M. Balás, capítulo 2). Allí se conservan en un depósito con temperatura y humedad controladas (17°C y 50% de humedad relativa). Asimismo, se separaron los casetes que estaban en perfecto estado de los que tenían hongos, permaneciendo estos últimos en recipientes cerrados herméticamente, para evitar el contagio a otras cintas sanas.

El proyecto logró digitalizar cuarenta y cinco obras contenidas en veintinueve casetes. El video digital resultante fue un archivo por cada pieza audiovisual en formato mov y norma PAL con 720 líneas verticales por 576 horizontales. Estos archivos se grabaron en dos discos duros externos, uno de los cuáles está bajo la custodia del Instituto de Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU) y el otro está guardado en el AGU. Para evitar las consecuencias negativas de la obsolescencia tecnológica asociada con los formatos digitales, también se hicieron copias en casetes MiniDV de todo el material y en Betacam de las obras de autor.<sup>1</sup>

El proyecto, asimismo, se encargó de rastrear y ubicar algunas de las obras emblemáticas del CEMA que se encontraban muy deterioradas en el depósito de TV Ciudad, pero de las cuales había copias en otros archivos, en condiciones óptimas para su digitalización. *El cordón de la vereda* (Esteban Schroeder, 1986), *La BCG no engorda* (José María Ciganda, 1989) y *Entretelares* (Eduardo "Pincho" Casanova,



1988) fueron digitalizadas a partir de copias en U-matic ubicadas en el Archivo Nacional de la Imagen y la Palabra del SODRE. *Mamá era Punk* (Guillermo Casanova, 1988) y *La esperanza incierta* (Esteban Schroeder con Rodrigo Moreno y Luis F. Santoro, 1991) fueron cedidas por Casanova y Schroeder, respectivamente, quienes conservaban en su poder los máster de dichas realizaciones. Para garantizar el acceso a las obras que formaron parte del proyecto, el paso final incluyó la realización de copias en DVD, que se encuentran a disposición del público en la biblioteca de la FIC. Para comprender mejor lo que implicó este proceso de migración de formatos y el peligro que aún corre parte de la colección del CEMA, es necesario conocer mejor el U-matic y la naturaleza de sus diferentes componentes.

### ¿Qué es un U-matic?

Los soportes magnéticos surgieron a mediados de la década del cincuenta para responder a las necesidades de la industria televisiva. *The Video Guide* describe al sistema de producción de imágenes del video magnético de la siguiente manera: “un cabezal de grabación produce un campo magnético que estimula el material magnéticamente sensible en la cinta de video, de manera tal que graba y almacena información de imagen y sonido para su posterior reproducción” (Bensinger, 1981: 71). De esta definición, de principios de los años ochenta, es de destacar la relevancia que se le daba a la posibilidad que tenía esta tecnología de almacenar la información para ser reproducida posteriormente. Sin el magnético, la televisión se veía obligada a emitir en vivo o grabar en costosas películas de 35mm. Esto es especialmente importante en nuestro país, donde la gran mayoría de los programas televisivos se emitían en vivo, lo que hoy nos deja sin la posibilidad de contar con un archivo audiovisual de las primeras décadas de la televisión local. Con la llegada del U-matic en 1971 (que en nuestro país se concretará aproximadamente una década más tarde), los camarógrafos pudieron desplazarse con mayor facilidad fuera de los estudios gracias a los casetes cerrados y a las cámaras portátiles (aunque, con

la perspectiva actual, esos equipos que pesaban varios kilos no serían considerados portátiles).<sup>2</sup>

Gracias a este avance tecnológico, los integrantes del CEMA se lanzaron a la producción de las imágenes en movimiento que podemos disfrutar en el presente. Sin embargo, otra característica de los sistemas magnéticos hace que estemos privados de acceder a parte de esta producción. Se trata de la posibilidad del U-matic de ser regrabado. Esto le permitió a los productores reutilizar los casetes cuando no contaban con dinero suficiente para comprar nuevo material virgen. Lo que en su momento les sirvió para seguir produciendo, a pesar tener escasos recursos, hoy en día nos impide tener un archivo completo de la producción independiente e incluso de la de los canales de televisión, que también llegaron a implementar esta práctica. No obstante, aún en el supuesto de que el CEMA hubiera conservado todas las cintas utilizadas a lo largo de sus años de producción, eso no nos garantizaría tener acceso total al contenido de esas cintas en la actualidad. La tecnología del casete U-matic presenta varios problemas de conservación. Para entenderlos, es necesario conocer los elementos básicos que lo componen.

El soporte magnético consiste en una cinta plástica de poliéster con varias capas. A un lado del plástico hay una capa de aglutinante o *binder*, con partículas metálicas magnetizadas, que son estimuladas por el cabezal del reproductor para formar la imagen. El *binder* es un aglutinante que mantiene suspendidas las partículas y que las une al plástico. También cumple la función de darle una textura suave a la cinta para facilitar el pasaje por el reproductor. Además, al *binder* se le suelen agregar reservas de lubricante para que no se generen excesos de fricción al correr por el cabezal y para reducir el desgaste de la cinta. También es posible que contenga carbono para reducir la estática y evitar que se acumule polvo en la superficie. Del otro lado del plástico, puede haber una capa fina para reducir la estática y la fricción (véase Van Bogart, 1995). El plástico de poliéster utilizado en los casetes U-matic es un material estable que no posee los problemas de conservación de los otros plásticos utilizados anteriormente para filmar

cine, como el acetato de celulosa o el nitrato de celulosa. Sin embargo, la composición de este plástico, sumado a la poca ventilación del casete, puede generar tensiones en la cinta. Las variaciones de humedad y temperatura hacen que la cinta se expanda y se contraiga, causando una deformación en su dimensionalidad.

La degradación del *binder* es el mayor problema que presenta el magnético y surge especialmente de la humedad elevada del ambiente, que genera un proceso de hidrólisis mediante el cual las partículas de *binder* se descomponen. Esto provoca una mayor fricción y una superficie pegajosa, que puede producir atascos y roturas de la cinta al pasar por el reproductor. A simple vista, este tipo de deterioro se detecta cuando se observa un polvo blanco en la superficie, que puede incluso llegar a cubrir completamente la cinta. No es recomendable reproducir un casete con degradación del *binder*, ya que los residuos presentes en la cinta rayarían el cabezal del reproductor y perjudicarían el aparato.

Asimismo, en condiciones medioambientales adversas, se corre el riesgo de que se acumulen esporas y hongos en la superficie de la cinta. Los hongos también pueden cubrir totalmente la superficie y algunas veces es difícil diferenciarlos de la degradación del *binder*. En este estado, tampoco es recomendable reproducir la cinta, ya que los hongos quedarían adheridos al cabezal y contagiarían a los demás cassetes que corrieran por ese reproductor. Este es un problema muy frecuente en nuestro país, que cuenta con una humedad relativa elevada, lo que favorece la proliferación de hongos. Es por ello que incluso si se realizara una limpieza de los materiales aún sin transferir del CEMA, es posible que el deterioro del *binder* y los hongos hayan dañado la imagen contenida en las cintas.

Otro problema común de los soportes magnéticos es la pérdida de lubricante, que puede provocar que la cinta no corra con facilidad e incluso que se rompa al introducirla en el reproductor. La superficie de la cinta es porosa y es en esos poros que se encuentra el lubricante. Cuando la cinta se introduce en el reproductor, la presión que se ejerce sobre ella hace que se desprenda el líquido y que se deposite en los cabezales para facilitar su pasaje. Es así que parte del lubricante

se pierde en cada reproducción. Sin embargo, aunque el casete no se reproduzca, con el paso del tiempo, la pérdida del lubricante es inevitable, ya sea por evaporación o incluso por la degradación de sus propiedades causada por el mismo proceso de hidrólisis que afecta al *binder*. Las partículas magnéticas presentes en la cinta también requieren atención. Cuando se pierde el lubricante, algunas de estas partículas pueden desprenderse y quedar adheridas al cabezal, con la consiguiente pérdida de la información que compone la imagen. Además, las partículas magnéticas pueden deteriorarse cuando están sometidas a altas temperaturas por un tiempo prolongado. En las obras digitalizadas del CEMA, este inconveniente se constató en las películas *Mamá era Punk* y *De Repente* (Pablo Casacuberta y Matías Bervejillo, 1990). Durante la reproducción, esto se ve como *drops*, es decir, momentos en los que se pierde la señal de video y la pantalla queda en negro por un instante. Aunque un casete no suele perder el magnetismo fácilmente, si está expuesto a campos magnéticos por tiempos prolongados, efectivamente puede llegar a perder parte de la información que contiene. De ahí proviene el riesgo de conservar este tipo de materiales cerca de un canal de televisión. Si bien no es posible revertir ni detener el deterioro de los soportes magnéticos, es posible minimizarlos si los casetes se guardan en las condiciones adecuadas. Además de estar alejados de campos magnéticos, es necesario que estén en lugares con temperatura y humedad controladas, en cajas que los protejan del polvo y de otros agentes externos, y donde estén colocados de forma vertical (véase Saavedra, 2011).

Por último, a la hora de querer reproducir estos materiales, nos encontramos con que puede resultar difícil contar con equipos reproductores en buen estado y técnicos especializados que puedan dejar los viejos equipos en forma. Cuando se trabaja con materiales que dependen de la tecnología para acceder al contenido, es importante mantener una política de conservación de los reproductores analógicos, al mismo tiempo que se implementa una política de conservación de los casetes. La obsolescencia tecnológica, de hecho, impidió la digitalización de diez casetes del CEMA que se encontraban en buen estado de

conservación, pero que habían sido filmados en la norma NTSC. Debido a que la norma adoptada por nuestro país es PAL, se vuelve difícil conseguir reproductores de otras normas en estado óptimo para la transferencia digital. Es por ello que, para este proyecto de digitalización, solamente contamos con equipos de reproducción PAL.

Los problemas de conservación, sin embargo, no se solucionan con la transferencia digital. La conservación de los formatos y soportes digitales requiere incluso más cuidados que los analógicos. Los discos duros fallan y se les estima un tiempo de vida útil de cinco años. Lo mismo sucede con los discos ópticos que son más inestables aún (véase Saavedra, 2011). Asimismo, la obsolescencia de los formatos y soportes digitales es mucho más extrema que la de los magnéticos. Esto hace que incluso hoy ya sea difícil reproducir los discos ópticos en gran parte de las computadoras más nuevas y que no tengamos la seguridad de que los discos duros en los que se guardaron los materiales digitalizados del CEMA puedan ser reproducidos en un futuro. También los formatos propietarios como el mov pueden desactualizarse y generar dificultades para reproducir las películas. Por todas estas razones, es imprescindible guardar los materiales digitales en tres respaldos diferentes y que uno de ellos sea preferentemente un formato físico. En el proyecto de rescate, para contar con un respaldo físico, se realizaron copias de la colección del CEMA en dos tipos de casetes –MiniDv y Betacam– que conservan la información de forma más estable que los soportes digitales, siempre y cuando se los guarde en depósitos con humedad y temperatura controladas. Sin embargo, estos casetes, al igual que el U-matic, dependen de los reproductores para recuperar la información. En cuanto al respaldo digital, se siguieron las recomendaciones en la materia, y se utilizaron dos discos duros externos, de dos marcas distintas, que se guardaron en lugares diferentes para evitar la pérdida total de los materiales en caso de siniestros o accidentes. Sin un soporte que nos asegure la conservación de los archivos en el largo plazo, no tenemos más alternativa que caer en estos círculos, apostar a la multiplicidad de respaldos en una amplia cantidad de soportes y elaborar una política de

migración periódica. De hecho, se recomienda reproducir y revisar los contenidos con frecuencia para controlar que los materiales no tengan fallas, además de implementar la migración de los discos duros cada cinco años.

Luego de esta recorrida por la experiencia de digitalización del archivo del CEMA, que nos permitió interiorizarnos en las diferentes características tanto del formato U-matic como de las tecnologías digitales, constatamos que no existen garantías de que las imágenes registradas en el pasado puedan estar accesibles en el presente, de la misma forma que no hay garantías de que las imágenes producidas en la actualidad sean accesibles en el futuro. Tomar conciencia de la fragilidad de los soportes tanto analógicos como digitales nos permitirá elaborar acciones para reducir los riesgos de pérdida de parte del patrimonio audiovisual. En este sentido, todavía queda trabajo por hacer, no solo para continuar el rescate del archivo del CEMA, sino para recuperar otras obras audiovisuales dispersas en diferentes rincones del país.

### Notas

- 1 El MiniDv y Betacam Digital son dos estándares de video digital que utilizan soportes analógicos magnéticos. La cinta del casete MiniDv tiene  $\frac{1}{4}$  de pulgada mientras que la del Betacam  $\frac{1}{2}$  pulgada.
- 2 Las primeras cintas magnéticas eran de bobina abierta de 1 o 2 pulgadas.

### Referencias

- Bensingher, Charles (1981). *The video Guide*. Segunda edición revisada. California: Video-Info Publications.
- Saavedra Bendito, P. (2011). *Los documentos audiovisuales. Qué son y cómo se tratan*. Gijón: Ediciones Trea.
- Van Bogart, J. (1995). *Magnetic Tape Storage and Handling A Guide for Libraries and Archives*. Washington: The Commission on Preservation and Access.



Artículos





## *El cordón de la vereda: Performance, dictadura e impunidad*

· BEATRIZ TADEO FUICA ·

Los documentales constituyeron una parte importante de la diversidad de las producciones del CEMA. Según Esteban Schroeder “la presencia del documental en estos primeros pasos iba de la mano porque, de alguna manera, estábamos casi que siendo un poquito intermediarios de una cierta necesidad de comunicación, de elaboración de mensajes y de un cierto circuito a crear” (E. Schroeder, comunicación personal, 7 de febrero de 2011). Sin embargo, a pesar de considerar que había una necesidad de comunicar y de acercarse a temáticas contemporáneas, tales como las consecuencias de los años de la dictadura militar, el CEMA no eligió, necesariamente, hacer documentales que se impusieran como si fueran obras objetivas o portadoras de la verdad. *El cordón de la vereda* es un claro ejemplo de esta tendencia, ya que explícitamente muestra las dificultades para representar las tensiones que surgen entre, por un lado, la memoria, la verdad y la justicia y, por el otro, el olvido y el perdón.

El hilo conductor de *El cordón de la vereda* es guiado por su presentador, Jorge Barreiro, quien deambula por las calles y medios de transporte montevideanos para preguntarle a hombres, mujeres y niños sobre el pasado de dictadura y el presente en el que se están tomando decisiones sobre la posible realización de investigaciones y juicios a los responsables de las violaciones a los derechos humanos. Sin embargo, la forma que el documental elige para indagar tanto en el pasado como en el presente está lejos de ser sencilla. Esta dificultad queda claramente señalada cuando, en la secuencia inicial, Barreiro ensaya la mejor manera de presentar el documental a través del hueco de un muro, que lo enmarca en una especie de primer plano, como si fuera una pantalla. Las tres opciones que prueba incluyen un tono muy serio, uno neutral y otro más dinámico y jovial. Cada ensayo se termina cuando Barreiro le indica al director que corte la toma

para intentar nuevamente. Esta secuencia puramente *performativa* y humorística se diferencia de otros documentales uruguayos de la época –como *Elecciones generales* (César de Ferrari, 1985) o *Los ojos en la nuca* (Grupo Hacedor, 1988)– que se acercaron a la dictadura concentrándose en resaltar el exilio, las privaciones de libertad y las torturas, principalmente a través de duros testimonios (véase Tadeo Fuica, 2015c). Por el contrario, *El cordón de la vereda* retoma una veta de documentales –como *Como el Uruguay no hay* (Ugo Ulive, 1960) o *Elecciones* (Ugo Ulive y Mario Handler, 1967)– que antes del golpe de estado de 1973 habían incursionado en el humor para tratar temas escabrosos, que afectaban a la sociedad uruguaya (véase Tadeo Fuica y Neria, 2016). Lejos de intentar minimizar la relevancia de los crímenes de la dictadura o sus repercusiones en el presente, siguiendo el trabajo de Stella Bruzzi, este artículo sugiere que *El cordón de la vereda* revela la dificultad que implica acercarse a estos temas. Según Bruzzi,

El uso de tácticas *performativas* puede ser visto como una forma de sugerir que quizás los documentales deben asumir la derrota de su objetivo utópico y presentar, en cambio, una “honestidad” alternativa que no pretenda enmascarar su inestabilidad inherente, sino que reconozca que la *performance* –la actuación del documental específicamente para las cámaras– va a estar siempre en el corazón de la película de no-ficción” (2006: 187).

En vez de esconder la construcción que hay detrás de cada documental o pretender que existe una forma única de abordar las consecuencias de la dictadura, *El cordón de la vereda* enfatiza la dificultad que enfrenta para encontrar una forma adecuada. La *performance* del presentador hace explícita esta ambivalencia. Asimismo, el hecho de que aparezca enmarcado en un muro que se asemeja a una pantalla y de que indique con sus manos la señal de corte de las claquetas, también sirve para dejar claro que él sabe que está siendo grabado. A

diferencia de los documentalistas del Cine Directo –quienes a principio de los años sesenta aprovecharon las nuevas cámaras portátiles y las películas más sensibles para registrar acontecimientos de forma observacional, como si esto posibilitara la realización de documentales más objetivos y auténticos (véase Bruzzi, 2006: 8–10; 73–80)– *El cordón de la vereda* nos recuerda que todo lo que se graba es actuado y que los documentales no son la excepción. A pesar de que esta secuencia le recuerde al espectador que tanto el documental como los testimonios son contruidos y controlados, esto no los invalida. Por el contrario, Bruzzi señala que “el pacto entre el documental, la realidad y el espectador es mucho más sencillo que lo que muchos teóricos han tratado de explicar: el documental nunca va a ser la realidad, ni tampoco va a borrarla o invalidarla por ser una representación” (2006: 6). Al mostrar la dificultad para representar las consecuencias de la dictadura a través de la *performance* y del humor, el documental no solo señala la multiplicidad de abordajes y perspectivas que se pueden generar, sino que también hace más llevadero un tema difícil de tratar (véase Tadeo Fuica y Neria, 2016).

Los primeros tres testimonios, luego de presentado el documental, los brindan dos mujeres, un hombre y un grupo de niños. Esta decisión sugiere una intención de ser inclusivos y de proporcionarle al espectador diferentes perspectivas. Las mujeres se sienten incómodas con las preguntas y manifiestan que no son ellas las que tienen que hablar de las violaciones a los derechos humanos, ya que consideran que es un tema que debe ser tratado por los políticos. Esta incomodidad, cargada de frases sin terminar y de sonrisas nerviosas, refleja el miedo que ellas aún sienten. Si bien se deja entrever que no son indiferentes a lo sucedido, podemos notar que no quieren hablar. El hombre, por su parte, dice claramente que el pueblo no quiere que haya impunidad pero que existe la posibilidad de que esta igualmente se garantice. A pesar de la contundencia de sus dichos, los mismos también están envueltos en pausas y frases inconclusas. Para explicar por qué habría una contradicción entre la voluntad popular y lo que hacen

los representantes dice “puede ser que los representantes del pueblo no los representan genuinamente”. Al introducir su explicación con las palabras “puede ser que” evade brindar su opinión. De hecho, diciendo lo que el pueblo quiere, evita decir lo que él mismo quiere.

La postura física y las palabras de estos adultos muestran su incomodidad con el micrófono, a la vez que los primeros planos de sus rostros no nos permiten darnos cuenta de dónde están exactamente. Sin embargo, en el caso de los niños, sus actitudes y la forma en la que la locación interactúa con sus palabras son totalmente diferentes. El presentador recoge sus testimonios en el zoológico. Durante esta secuencia, aunque los niños brindan una visión positiva de la democracia, especialmente cuando dicen haber visitado el Parlamento, al que describen como un lugar donde se trabaja por un país mejor, decisiones precisas de edición hacen que las palabras de los niños interactúen con las imágenes de los animales enjaulados. Por ejemplo, cuando Barreiro les pregunta qué son los senadores y diputados, los niños responden que son los representantes del país, mientras vemos las imágenes de un mono y de un águila enjaulados. Aquí es posible que en la audiencia resuenen las palabras del señor que había dado su testimonio anteriormente y que consideraba que el pueblo no estaba genuinamente representado. Una doble lectura de esta secuencia podría indicar, por un lado, la existencia de una democracia débil o, “tutelada”, como también se la ha llamado (Ramírez, 1989). El águila, uno de los símbolos nacionales estadounidenses, en este caso, podría estar invocando las presiones de un país que ha estado muy emparentado con decisiones políticas y económicas locales y de la región (véase Menjívar y Rodríguez, 2005). Por otro lado, siguiendo la línea humorística a la que hicimos referencia, también podemos identificar una intención de burla, al comparar a los representantes con estos animales y al parlamento con el zoológico.

Tanto los testimonios de los niños como los de los adultos mencionados anteriormente, según la fecha indicada en la película, se brindaron en octubre de 1986, lo que señalaría que fueron recabados

mientras se gestaba y discutía la Ley N° 15848, que fue aprobada el 22 de diciembre de 1986. Esta ley, conocida como Ley de Caducidad, clausuró la posibilidad de realizar juicios por los crímenes cometidos durante la dictadura e inició una serie de acontecimientos políticos relacionados con la necesidad de verdad y justicia de unos, y la de perdón y olvido de otros, que continúa sin resolverse hasta el presente (véase Marchesi, 2013). Esta sección del documental, entonces, nos permite acercarnos a las diferentes miradas sobre este tema sin saber siquiera si la ley sería aprobada o no. Tal como lo señaló Virginia Martínez, tiene el valor de la inmediatez de lo que se vivía en ese momento (2008: 114). Asimismo, estas secuencias permiten establecer un contraste con los testimonios que se recabaron en el año 1987.

La aprobación de la Ley de Caducidad se informa a través de ocho placas superpuestas en un plano fijo del Palacio Legislativo, que son barridas como si fueran un reloj. Las primeras placas redactan fragmentos del primer artículo de la ley hasta que queda completo, mientras que la placa final incluye la oración de cierre, que indica la fecha de la sesión de la cámara de representantes. La imagen del parlamento enfatiza tanto la naturaleza democrática de la ley como la existencia de mecanismos legales para anularla, mientras que el barrido que simula el pasaje de las agujas de un reloj apunta a la existencia de una fecha límite para poder promover un referéndum y anular la ley.<sup>1</sup> Para reforzar esta idea, inmediatamente después, se incluye un registro del acto de la inauguración de la Comisión Nacional Pro-referéndum, celebrado el 28 de enero de 1987, y el comienzo de la campaña de recolección de firmas para promover la anulación. A partir de esta secuencia, según lo informa un subtítulo, los testimonios fueron recabados entre marzo y agosto de 1987. No es de extrañar, entonces, que las preguntas de Barreiro sean principalmente sobre si esta ley debe ser anulada y sobre si los militares deben ser juzgados. Entre las personas que brindan su opinión hay algunos a favor, otros en contra y muchos simplemente se niegan a hablar, lo que nuevamente señala el miedo presente en la sociedad. Una buena parte de esta sección

grabada durante 1987 incluye referencias al perdón y, en este marco, no es casual que la visita de Juan Pablo II a Montevideo sea incluida en el documental. De hecho, hay dos secuencias que señalan el arribo, la ceremonia y la partida del Papa y ambas están acompañadas por música no diegética, la cual, por ser una elección deliberada de los realizadores, merece ser analizada.

La primera secuencia tiene de fondo el pasaje “La reina de la noche” de la ópera de Mozart “La flauta mágica”. Si pensamos en el personaje de la Reina de la noche, el que Matheus van den Berk describió como “una cariñosa madre y consejera por un lado y una Némesis oscura por el otro” (2004: 189), me gustaría sugerir que esta primera secuencia de la visita del Papa se refiere a la actitud ambivalente de la iglesia católica. Miembros de esta institución han sabido promover tanto el perdón a los militares como el apoyo a los familiares de los desaparecidos en su búsqueda de justicia al estar activamente involucrados, por ejemplo, en el Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ) desde 1981 (véase Allier Montaño, 2010: 61; Olivera, 2009: 72–82). Asimismo, esta secuencia muestra que el Papa fue bien recibido por miembros de la clase política de diferentes partidos e ideologías tales como el Presidente Julio María Sanguinetti, del Partido Colorado; Líber Seregni, del Frente Amplio; y Wilson Ferreira Aldunate, del Partido Nacional. El gran poder de convocatoria del Papa y la amplia repercusión mediática también son una parte importante de la secuencia. A pesar de que Uruguay ha sido un país laico desde 1918, se resalta que esta figura logra reunir al pueblo uruguayo. Sin embargo, las características *performativas* del documental también nos conducen a un análisis diferente, en especial, luego de escuchar la banda sonora de la siguiente secuencia de la visita del Papa, compuesta por la canción “Love for Sale” (Amor a la venta) de la banda “Talking Heads” (Cabezas parlantes).

En esta segunda secuencia, la elección de la banda sonora nos sugiere que el amor se ha transformado en un bien de uso y que la televisión ha tomado un rol prominente en la forma en la que se entiende la vida. No es casual, entonces, que gran parte de las tomas sean re-

gistros grabados de la televisión donde se ve a los presentadores de informativos mostrando la visita de Juan Pablo II. Si la secuencia en la que Barreiro ensayaba cómo presentar el documental le recordaba al espectador que todo lo que era grabado era actuado, entonces aquí se enfatiza la *performance* de los presentadores de la televisión. Su impronta sería contrasta con la del Papa, especialmente cuando gracias al meticuloso montaje vemos que su solideo se cae constantemente y es acomodado por quienes lo acompañan, lo que genera una imagen débil –casi ridícula– del pontífice y habilita un momento para el humor. En vez de presentar la visita como un acto solemne, se la representa como un show orquestado por los medios y la clase política. Entre ambas secuencias, Barreiro pregunta si se puede perdonar a los involucrados en las violaciones a los derechos humanos perpetradas durante la dictadura. Las respuestas las brindan tanto quienes están para ver al Papa como quienes están trabajando, vendiendo comida o banderines. Las opiniones son variadas e incluyen personas a favor como en contra. Esta elección deja entrever que la sociedad no está dividida a consecuencia de los valores religiosos, sino que la situación es bastante más compleja.

Las estrategias *performativas* utilizadas por *El cordón de la vereda*, de hecho, no solamente revelan, sino que también enfatizan la complejidad de las heridas que dejó la dictadura y las dificultades para acercarse a ellas. No hay una única forma objetiva de ponerlas ni en palabras ni en imágenes. El documental termina antes de que se celebre el referéndum que finalmente ratificó la Ley de Caducidad. A pesar de que ese resultado generó un silencio que duró cerca de una década, el nuevo milenio y la asunción al gobierno de la coalición de izquierda, en 2005, reavivaron el tema (Martínez, 2008: 114–117). Aunque casi treinta años nos separen de esta realización, la prolífica producción audiovisual, tanto documental como de ficción, que ha tratado el pasado reciente en los últimos años señala la vigencia de *El cordón de la vereda*.<sup>2</sup> El paso del tiempo no ha sido suficiente para zanjar las tensiones entre, por un lado, la memoria, la verdad y la justi-

cia y, por el otro, el olvido y el perdón. Estas siguen tan presentes como cuando durante aquellos meses de 1986 y 1987 el CEMA salió a recabar testimonios por las calles montevideanas.

### Notas

- 1 Según el inciso segundo del artículo 79 de la constitución uruguaya “El veinticinco por ciento del total de inscriptos habilitados para votar, podrá interponer, dentro del año de su promulgación, el recurso de referéndum contra las Leyes y ejercer el derecho de iniciativa ante el Poder Legislativo”. Generalmente, ese 25% se manifiesta a través de firmas que son recolectadas por quienes promueven el referéndum.
- 2 Algunas publicaciones que analizan producciones nacionales relacionadas con la dictadura son: Ros, 2012; Martin-Jones & Montañez, 2013; Tadeo Fuica, 2015a, 2015b, 2015c; Rocha, 2016.

### Referencias

- Allier Montaño, E. (2010). *Batallas por la memoria: los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. Londres; Nueva York: Routledge.
- Marchesi, A. (Ed.). (2013). *Ley de Caducidad: un tema inconcluso. Momentos, actores y argumentos (1986–2013)*. Montevideo: Ediciones Trilce; CSIC Universidad de la República.
- Martin-Jones, D. & Montañez, M. S. (2013). Personal Museums of Memory. The Recovery of Lost (National) Histories in the Uruguayan Documentaries ‘Al pie del árbol blanco’ and ‘El círculo’. *Latin American Perspectives*, 40 (1), 73–87.
- Martínez, V. (2008). Documental y Dictadura. En Álvaro Rico (ed.), *Historia reciente: historia en discusión*, (pp. 113–120). Montevideo: Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos.
- Menjívar, C. & Rodríguez N. (Eds.). (2005). *When States Kill Latin America, the U.S., and Technologies of Terror*. Austin, TX: University of Texas Press.
- Olivera, A. (2009). *Forjando caminos de liberación: la iglesia metodista en tiempo de dictadura*. Montevideo: Trilce.
- Ramírez, G. (1989). *La cuestión militar ¿Democracia tutelada o democracia asociativa? El caso uruguayo*. Tomo II, Montevideo, Arca.
- Rocha, C. (2016). National and Transnational Dimensions of Memory in ‘Matar a todos’ and ‘Paisito’, *Hispanic Research Journal*, 17 (1), 19–33.
- Ros, A. (2012). *The Post-Dictatorship Generation in Argentina. Chile and Uruguay. Collective Memory and Cultural Production*. Nueva York, NY: Palgrave.
- Tadeo Fuica, B. (2015a). Memory or Postmemory?: Documentaries Directed by



- Uruguay's Second Generation. *Memory Studies*, 8(3), 298–312.
- Tadeo Fuica, B. (2015b). Presencias y Ausencias: Uruguay y los documentales de hijos (des)aparecidos', *Cine Documental*, 12, 169–196.
- Tadeo Fuica, B. (2015c). ¿Cómo representar la dictadura? Recorrido por estrategias cinematográficas en documentales uruguayos, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 30. Recuperado de <http://alhim.revues.org/5357>
- Tadeo Fuica, B. & Neria, L. (2016, en prensa). Humor y documental: una mirada sobre la crisis, la corrupción y la impunidad. *Cuadernos de historia*, 17.
- van den Berk, M. F. M. (2004). *The Magic Flute, Die Zauberflöte: an Alchemical Allegory*. Traducido por J. Berkhout. Leiden: Brill.

## Entretelares: m/arañas visuales en la nueva democracia

· GEORGINA TORELLO ·

El CEMA tuvo, desde su fundación en 1982, vocación de mediador social. Así lo demuestran sus varias producciones audiovisuales sobre temáticas urgentes para el Uruguay de los años ochenta, como la salud, la educación, los derechos humanos y la situación de la mujer. Están centrados en lo femenino los audiovisuales *Perfidia* y *Mujer*, el proyecto *Imágenes de Mujeres*, la película *Sala de espera* (Luciano Alvarez, Esteban Schoreder, 1986) y la que nos ocupa aquí, *Entretelares* (1988).<sup>1</sup> Esta última con una trama que ahonda en la cuestión de género sin dejar de lado otros nervios descubiertos de la posdictadura, como la lucha trabajadora. No es casual que Esteban Schoreder destacara de la película, principalmente, su calidad de “instrumento de comunicación en el ámbito sindical” (*La República*, 23/8/88). La mera ficha de *Entretelares* delata esa naturaleza: es la ópera prima de Eduardo “Pincho” Casanova en colaboración con la investigadora Graciela Sapriza, se produce en el marco del Congreso Obrero Textil (COT) y cuenta con el auspicio del Área de la Mujer del Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI). Filmada en las instalaciones de la fábrica “La Aurora” y basada en testimonios de trabajadoras textiles, es celebrada en la prensa como “el primer eslabón del postergado acercamiento entre el cine y la clase trabajadora” (Melzer, 19/8/88). El propio Centro la define como una producción “docu-argumental” (*La República*, 23/8/88) por su combinación de actores profesionales y trabajadores, el empleo de espacios auténticos y, tal vez, por la sencillez de la trama, de la que justamente emerge cristalino el argumento: en el ambiente cotidiano de una fábrica textil se cruzan dos generaciones y, a partir de ese encuentro, se describe la educación sindical de una joven. A esta simplicidad temática se le superpone una cierta complejidad estilística que, como destacó Oribe Irigoyen, hace uso fluido de diferentes materiales: “documental, naturalista, humor ne-

gro, secuencias simbólicas, imágenes aceleradas, secuencias oníricas, etc.” (Irigoyen, s/d). Un collage estilístico que opera en *Entretelares* con valencia doble: como contenedor híbrido de diferentes tensiones presentes en el Uruguay del retorno a la democracia y como conciliador, también, de varias de esas tensiones.

### Modalidad confesional: lo individual y lo sindical

Precede toda narrativa, tras la sigla del CEMA, una serie visual y sonora de máquinas ruidosas en movimiento. Los gestos de las dos trabajadoras que las accionan remiten, agobiados, a la mecánica monótona del acto. Tras el título, la oscuridad del ambiente fabril deja paso a la claridad del día y los cuerpos encorsetados de las obreras son abandonados por el recorrido despreocupado de una joven por la ciudad. Pero la ilusión del paseo se niega enseguida, mediante un montaje que alterna, relacionándolas, escenas de la fábrica, de la joven y de una señora en el ómnibus. La secuencia condensa, a través de estas dos mujeres (la actriz Myriam Gleijer y la joven María de la Paz Sapriza), el encuentro generacional: ambas se encaminan hacia el lugar de trabajo para coincidir, finalmente, a pocos metros de la llegada. Con una carga simbólica cuyo sentido se cierra más adelante, el personaje de Sapriza, perdido en las cercanías de la fábrica, consulta al de Gleijer con la dirección en la mano. La guía amable de la obrera madura por una geografía concreta (la toma del brazo maternalmente y la orienta al establecimiento) hace vislumbrar la formación sindical e ideológica que llevará a cabo poco después: otra geografía que la joven desconoce y en la que está igualmente perdida. Inequívoca es, en este contexto, la historia de la trabajadora madura en voz en *off*, mientras la imagen se detiene en planos detalle de las máquinas, el *training* de la joven, los telares mismos:

Cuando yo era joven entré a trabajar en la fábrica textil para estudiar. Mi deseo era haber sido maestra rural, pero

mi patrón consideraba que un obrero no tenía derecho a estudiar y mi compañero pensaba que la mujer estaba solamente subordinada a la casa. Fue así que mis estudios quedaron atrás y cuando me casé solamente quedó el trabajo del hogar y los hijos. *En el 73 hay un cambio radical en el país* y en el 74 me veo enfrentada a ser el jefe de hogar. Quedo sola con mis tres hijos y tengo que buscar otro trabajo. Empiezan los problemas. Faltan jornales de la quincena, no te liquidan en fecha, te dan vales al criterio del patrón. Y no es lo que un obrero necesita. No sé si por mi manera de ser o por el problema económico que yo vivo, me veo siempre enfrentada a la patrona. Iba logrando que las quincenas se me pagaran, hasta que un día me la niega. Yo insisto y entonces me mandan al seguro de paro por seis meses. Cuando me reintegro sigo con la misma posición. Soy la única en la fábrica a la que se le paga en fecha. Mis compañeras estaban hasta tres meses atrasadas en el cobro. Yo les digo “esto hay que superarlo” *y con el correr del tiempo logramos formar el sindicato.* (cursiva propia)

La narración oral, síntesis de vida y peripecia sindical, ostenta la estructura de la fábula (lugar y tiempo casi abstractos, dificultades y pruebas iniciales superadas gracias al esfuerzo de su protagonista, final feliz) y su función es inequívocamente pedagógica. Tal vez por eso, dada la nueva coyuntura democrática, evita el tono confrontacional: la dictadura, referente problemático y doliente para las audiencias de esos años, se diluye en el eufemístico “un periodo difícil”. Las nuevas generaciones, parece implicar la película, precisamente por ese periodo difícil, todavía innombrable, desconocen las mecánicas sindicales y, se explicita, les temen (véase Silva y Lagos, 2015). En este sentido, es posible pensar que la instrucción más que atacar el problema, deja al descubierto las tensiones del momento e, inclusive, mina los posibles

resultados: en primer lugar por su privilegio del heroísmo individual antes que colectivo (“Soy la única en la fábrica...”) y, en especial, porque el gesto de cancelar la palabra “dictadura” diluye las complejidades de la resistencia y la organización sindical durante el periodo e invisibiliza a los militantes detenidos, destituidos, desaparecidos, muertos.<sup>2</sup>

Si la protagonista recurre a las convenciones de la fábula para relatar su historia, no es raro que también el estilo visual de esta primera parte se fugue hacia el periodo pre-dictatorial, tiempo “dorado” de la lucha colectiva, heroica y femenina, no marcada, todavía, por el trauma dictatorial. En efecto, es difícil no conectar este segmento inaugural de *Entretelares* al que trata la ocupación de la fábrica textil argentina La Bernalesa, en la segunda parte de *La hora de los hornos* (1968), de Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino. La voz en *off* de Gleijer se asemeja a la de Taborda, la sindicalista que relata su lucha en el documental argentino, pero más importante aún, las tomas de las obreras y actrices uruguayas parecen un homenaje o cita de aquellas elaboradas por Solanas y Getino.<sup>3</sup> Son similares sus retratos a través de los telares-filtros y las máquinas, como similar es el sentido ejemplar construido por las dos películas: mujeres vistas o espiadas a través de las tramas (materiales, políticas, guerreras) que están tejiendo. Casanova, inclusive, va más allá. Propone variaciones sobre los filtros originales, disseminando ventanas y portones de vidrio, puertas de ascensor, redes metálicas y cortinas traslúcidas, marcas quizá de una operación consciente de sus propios límites (¿es necesario el filtro, podríamos preguntarnos, para hacer el mensaje sindical –y el de la película– visible, soportable?).<sup>4</sup>

Exhibiéndose durante la jornada de discusión del Congreso Obrero Textil, y previendo el debate de sus alcances entre el colectivo femenino (*La República* 3/9/88) *Entretelares* incorpora, inclusive, las modalidades de recepción instaladas por *La hora de los hornos* al final de su segunda parte con el emblemático intertítulo: “ESPACIO ABIERTO PARA EL DIÁLOGO”. Este diálogo con *La hora de los hornos* enraíza el proyecto de Casanova a su referente histórico más próximo,

el Tercer Cine o Nuevo Cine Latinoamericano y, como señala Patricia Aufderheide, al colectivo de los videastas latinoamericanos de la época que parten de aquel “politizado cine alternativo” para construir sus poéticas y discursos (Aufderheide 2000: 221).<sup>5</sup>

## Modo televisivo y prácticas de la mirada

La fábula íntima de la primera parte es abandonada, en el segmento sucesivo, por testimonios sectoriales en un modo que podríamos asociar a la directa televisiva. Frente a la cámara aparecen, sucesivamente, los representantes de la voz oficial, la sindical y la trabajadora femenina. Retratado en plano americano, un hombre de traje y corbata (Jorge Cifré) reproduce el discurso técnico-empresarial sobre la industria uruguaya (todo se traduce en términos numéricos: tipos de fibras, ventas, etcétera), mientras mira a los espectadores a los ojos. Se construye así la relación propia del locutor con el público en el ámbito televisivo. Como proponía en los años ochenta Umberto Eco, quien habla a la cámara por la televisión está, implícitamente, presentándose como sí mismo, creando en quien lo mira la idea de que “hay algo ‘verdadero’ en la relación que se está estableciendo, con independencia del hecho de que se le esté proporcionando información o se le cuente sólo una historia ficticia” (Eco 1999: 153). Esto abre un conflicto entre la “veracidad de los enunciados [que] empieza a ser ambiguo[a]” y la “veracidad del acto de enunciación [que] es absolutamente indiscutible” (153). Casanova cuestiona dicha dinámica. Llamando la atención sobre las propias estrategias estéticas, el segmento conecta lúdicamente discurso e imagen: “Claro que en los últimos años, la aparición de las fibras artificiales implicó un fuerte *desplazamiento*” dice el hombre trajeado, *desplazándose* para seguir encuadrado en una cámara cuyo movimiento (un paneo levemente contrapicado) lo deja atrás y lo saca del cuadro. El esfuerzo por entrar de nuevo en el encuadre subvierte la norma operativa del lenguaje televisivo donde habitualmente la cámara sigue al sujeto y no al contrario. Una

estrategia similar se utiliza con “el sindicalista” encargado de relatar la historia del gremio: se mantiene el plano americano, el relato basado en cifras y datos y la interferencia: esta vez es el ruido de fondo el que fragmenta su parlamento, impidiendo escuchar parte de lo que dice.<sup>6</sup> Si los datos y objetivos separan a estos dos representantes, la tipología de sus discursos y el tratamiento de la cámara los une: igual de impacientes operan rupturas.

La tercera voz genera un corte neto. La obrera real, como la actriz, vuelve a la dimensión individual y familiar, pero manteniendo el modo televisivo: su mirada frontal hacia la cámara (*tabú* para la ficción y, de hecho, Gleijer nunca lo rompe) afirma, como en los otros casos, la declaración de su “verdad”. Con un plano medio que acerca su rostro (a la vez que acerca el espectador a su conflicto), la cámara se detiene a nivel de su visual: “parece” a gusto con el abandono de datos, cifras y categorías de las voces anteriores y le “permite” forjar, sin interrupciones ni interferencias, una denuncia que no sólo es gremial, sino inequívocamente de género.<sup>7</sup>

## Neo-Aracnes y lucha gremial

Otro giro estilístico reduce al mínimo el discurso oral de los segmentos anteriores, en lo que podríamos considerar la unidad final y más extensa de la película: el ámbito de la cotidianidad de la joven. Cifrada casi exclusivamente en lo visual y musical, ella es vista/mostrada sin metadiscursos. Su rutina (el recorrido por la ciudad, su actividades en la fábrica, en la casa, con su hija, con su marido, cuando duerme y cuando sueña) permite el despliegue de varias estrategias estilísticas. Así los quehaceres domésticos, centro de las reivindicaciones del momento sobre la “doble jornada laboral”, se aceleran a través de elipsis exasperadas que acortan los tiempos reales de cada actividad. Una secuencia onírica propone otro juego: permite proyectar, de manera efectiva, el tema programático de la película hacia sus ramificaciones simbólicas. Durante un sueño la protagonista se vuelve, al mismo

tiempo, Sísifo (el montaje conecta su recorrido por un baldío cargando grandes piedras y subiendo escaleras, a imágenes de su familia, del presentador, de la fábrica) y Aracne (a través de los detalles de arañas recorriendo las máquinas hiladoras). Reaparece aquí, y se potencia, aquella fascinación con las máquinas que Irigoyen (s/d) leyó como una suerte de vano esteticismo, de exceso. Es este “exceso”, precisamente, el que marca la poética de Casanova: el trabajo de las obreras se vuelve, por el salto simbólico operado, “pura” escritura femenina. Así parecen entenderlo también las mismas obreras textiles, como leemos en la prensa: “Se dice que dos obreras textiles se reconocen sólo con mirarse [...] Lo que pasa es que se entusiasman con la variedad de oficios que implica una planta textil, porque ‘el trabajo de la industria textil es una creación y una es parte de esa creación’” (*La República* 3/9/88, cursivo propio).

Las tomas de las pequeñas arañas antes mencionadas permiten a Casanova relacionar, de manera inmediata, la fábrica textil al trabajo de Aracne y a las modalidades en que éste es pensado en la literatura clásica. Viene a cuento un rápido salto mitológico:

No era Aracne ilustre por la posición ni la prosapia de su familia, pero sí por su arte [...]. Para contemplar sus admirables trabajos muchas veces abandonaron las Ninfas los viñedos de su Timolo, abandonaron sus aguas las Ninfas de Pactolo. Y no sólo los vestidos ya hechos, sino que también era agradable ver cómo los hacía (tanta elegancia tenía su trabajo), lo mismo si con la lana aún en bruto formaba los primeros ovillos, que si entre los dedos oprimía el material y suavizaba las vedijas, semejantes a neblinas, haciéndolas ir y venir en largos recorridos, y lo mismo si con el pulgar hacía dar vueltas al torneado huso, que si dibujaba con la aguja... (Ovidio, *Metamorfosis*, libro sexto, p. 164)



De la cita de Ovidio podemos detenernos en la posición humilde (¿artesana, proletaria?) de Aracne o en el poder ennoblecedor de su arte. Pero hay más y tiene que ver con el deleite del escritor por la mecánica del acto y con la manera en que obliga al lector a seguir, minuciosamente, los dedos de Aracne entre la lana virgen, a maravillarse con los sinuosos tránsitos y giros que describe y, finalmente, a leer el dibujo/la escritura de la que es capaz. El embeleso del texto ovidiano por el artificio textil está presente en *Entretelares*, como bien intuyó Irigoyen (s/d). Sugiere la existencia, en el contexto “útil” de este emprendimiento docu-argumental, de un *residuo* puramente estético. En definitiva, es marca de la escritura del propio director. Marca que no cancelaba el potencial contestatario de la Aracne ovidiana y, para el caso, tampoco cancela el de las Neo-Aracne(s) uruguayas, ni su(s) denuncia(s), a través de sus texturas/textos de historias escandalosas.

### Notas

- 1 Los audiovisuales *Perfidia* y *Mujer* están citados en el Catálogo de Producciones del CEMA, “Hacer la comunicación como una obra participativa y solidaria, construida por las manos de todos, abriendo cauces nuevos a la organización y educación popular” (s/d), 6-7; mientras que *Imágenes de Mujeres* y *Sala de Espera* forman parte de la producción del CEMA, como aparece en su folleto informativo, “A la conquista de nuestras pantallas!!” (s/d).
- 2 A partir del 2000, se constatan ejemplos donde la lucha sindical uruguaya de la época está claramente representada: *Héctor el tejedor* (2000) y *A las cinco en punto* (2004), ambos dirigidos por José Pedro Charlo, construyen mediante materiales de archivo y entrevistas los recorridos de Héctor Rodríguez y de los trabajadores que en los días siguientes al golpe de estado ocuparon fábricas y lugares de trabajo. El comienzo de *Héctor el tejedor*, significativamente, parecería citar, o incluso homenajear, a *Entretelares*, volviendo sobre los ruidos e imágenes de las máquinas en movimiento.
- 3 A propósito de la actriz Myriam Gleijer, interesa, además, el reenvío a un espacio extra-diegético: Gleijer comparte generación con las trabajadoras textiles de la película de Getino y Solanas y, como integrante del elenco de *El Galpón*, participó como aquellas en formas de resistencia y activismo.
- 4 Sobre las tomas de las máquinas en la película del uruguayo se detiene Irigoyen para mencionarlas, con cautela, entre los aspectos “no logrados”: “A veces E. Casanova se *deja ganar* por las hermosas tomas de telares (muy bien seleccionadas, pero excesivas en 37 minutos)” (Irigoyen, s/d).

- 5 En este sentido, cabe señalar –aunque escape el alcance de este artículo– que podrían entreverse ciertos aires de familia entre el proyecto del Tercer Cine y el del CEMA: sea por la reivindicación de una autonomía creativa a partir de una autonomía técnica (para el CEMA decantada en el uso programático del video) y por la reivindicación del Centro como un espacio de mediación y denuncia de conflictos sociales (aunque en clave más compleja, si queremos, en el caso uruguayo). Se lee en un folleto (s/d) del mismo CEMA: “Los temas de la sociedad, registrados por nosotros como comunicadores sociales, son procesados por medios audiovisuales, gráficos y radiales y devueltos a los grupos humanos para la discusión que enriquece el mensaje”.
- 6 “En 1960 éramos 25.000 trabajadores textiles, en 1988 somos 12.000 los trabajadores textiles ocupados en la industria, apenas 9.000 afiliados al Congreso obrero textil. En este tiempo la producción textil ha aumentado en un 200%, pero también ha crecido la desocupación, a raíz de la política económica aplicada por el gobierno que no interpreta los reales intereses de la clase trabajadora y de nuestro pueblo, como así tampoco los intereses.”
- 7 “Hace 20 años que trabajo en esta industria. El salario no me alcanza. Es un problema para mí tener que dejar a mis hijos solos [...] las trabajadoras textiles a pesar de tener igualdad de salarios con el hombre, tenemos salario más bajo en aquellas secciones en que solamente trabajamos mujeres. Hay tareas que supuestamente son femeninas que son aún peor pagas que el salario medio del trabajador.”

## Referencias

- Aufderheide, P. (2000). Grassroots video in Latin America. En Noriega, Ch. A. (Ed.), *Visible Nations: Latin American Cinema and Video* (219–238). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Eco, U. (1999). *La estrategia de la ilusión*. Trad. Edgardo Oviedo. Barcelona: Lumen.
- Iribarne, G. (1988). Si no creemos en el video nacional, éste nunca existirá. Entrevista a Guillermo Casanova, Esteban Schröder, Daniel Cheico y Laura Canoura. *La República* 23 de agosto.
- Irigoyen, O. (s/d). La obrera uruguaya en el cine. *La República*. (1988). Hilamos una historia. *La República* 3 de setiembre.
- Melzer, R. (1988). Acercamiento obrero. *Brecha* 19 de agosto.
- Ovidio. (1983). *Metamorfosis*. Trad. de Antonio Ruiz de Elvira. Barcelona: Bruguera.
- Sapriza, G. (1994). El mundo del trabajo a través de los archivos de empresa. Unidad Multidisciplinaria. Facultad de Ciencias sociales. DT/N. 8. Montevideo: Facultad de Ciencias Sociales.
- Silva, L. & Lagos G. (2015). ¿El nuevo año cero? La historia reciente se mueve hacia la década del 80 y su concepción de democracia?. Entrevista a Aldo Marchesi, Mauricio Bruno y Diego Sempol. *La diaria* 10 de abril.

## *Guarda e passa*: mira y sigue, el infierno de la indiferencia

· MARIANA AMIEVA ·

Eduardo “Pincho” Casanova realizó *Guarda e passa* en agosto de 1988 dentro del contexto de producción del CEMA. Ese año Casanova había realizado el film *Entrelelares*, con el que esta película tiene algunos puntos de contacto (véase artículo de G. Torello). El primero es su vínculo con el ámbito sindical que en *Guarda e passa* parece estar presente, si no como promotor de la propuesta, al menos como figura necesaria, ya que en los créditos de cierre constatamos el reconocimiento al sindicato de FUNSA/ PIT-CNT.<sup>1</sup> El otro punto de contacto es que este documental también se compone de materiales híbridos, desafía convenciones genéricas y conjuga búsquedas de estilo con dilemas éticos y políticos.

Se podría decir que *Guarda e passa* es un cortometraje documental que retrata las condiciones de vida de un hospital psiquiátrico de pacientes crónicos, pero tal vez sea más pertinente definirlo en los términos en los que el propio documental se presenta a sí mismo: “Un viaje a través de las colonias Bernardo Etchepare y Santín Carlos Rossi”. Las primeras imágenes que vemos son las ilustraciones de Gustavo Doré (sic) para la *Divina Comedia* de Dante Alighieri. Nos introducimos con imágenes del infierno a ese mismo infierno al que alude el título que cita a Dante. Los grabados que revelan cuerpos sufrientes son acompañados por la voz de Marosa di Giorgio y unos versos adaptados del Canto III, cuando Dante y Virgilio llegan al vestíbulo del Infierno:<sup>2</sup>

Conviene abandonar aquí todo temor,  
aquí debe finalizar toda cobardía.  
Hemos llegado al lugar  
donde verás a los desconsolados  
que han perdido el bien de la cordura.  
El mundo no conserva ningún recuerdo de ellos.  
La misericordia y la justicia los desprecian.  
Pero no hablemos, más mira y sigue.

Una primera lectura de estos versos podría dar a entender que se está aludiendo a los enfermos del hospital. Son esos locos los que “han perdido el bien de la cordura”, los que padecen el desprecio de la misericordia y de la justicia, los que no consiguen que el mundo los recuerde. También son ellos los que gimen sonidos ininteligibles, tales como los que describe Dante. Sin embargo, antes de escucharlos, se inicia el “viaje” y llegamos en auto, una mañana lluviosa, a ese paraje agreste. Luego escuchamos a Philip Glass y somos testigos de un montaje de pequeños fragmentos de los habitantes de ese paisaje infernal, un recorrido por sus rostros, sus gestos, sus quehaceres, sus espacios. A continuación se irán intercalando las voces y los ruidos de los pacientes, la voz institucional, la descripción de los distintos lugares que integran las Colonias, sus pabellones, su “infraestructura”, algunas rutinas y las voces de los trabajadores que casi parecen pedidos de auxilio. Todo este itinerario se aleja tanto del relato expositivo, que quiere hacer un registro descriptivo que documente los hechos, como de una mirada fascinada por esos objetos freaks.

La representación de la locura es un tópico recurrente dentro de la historia del cine, en especial asociado a películas de terror. Ese espacio psiquiátrico fascina y genera cierto goce morboso en espectadores que encuentran en esos confines un territorio lleno de fantasmas cercanos. Dentro de esas formas genéricas se perfilan algunos usos del manicomio como alegoría, que funcionan como representaciones en donde las fronteras se desdibujan y ayudan a exorcizar los propios miedos. *Guarda e passa* es completamente reticente a esta lectura. De hecho, es una película difícil de ver, incómoda y dolorosa. Allí se conjugan los trozos de huesos putrefactos con los que se alimenta a los pacientes, las camas de hierros retorcidos y colchones inmundos, las paredes descascaradas, los tachos con herrumbre para servir la comida, los niños (“los más tiernitos”) resguardados en “la casita”, etcétera, junto con la desidia de las políticas de salud pública, el desamparo de estos olvidados bajo la tutela y la custodia del Estado.

El dolor que provoca ver este documental no es el que surge de la empatía, no se nos ayuda a conmovernos y pensarnos más buenos. No se nos redime con la satisfacción de haber comprendido el problema, ni se nos permite sentirnos orgullosos de nuestro compromiso. Es por ello que nos parecen pertinentes las reflexiones de Jill Godmilow (1997) sobre los pactos implícitos de lectura que proponen ciertas prácticas documentales:

La audiencia es invitada a creer: yo aprendo con esta película porque me interesan los temas y las personas involucradas y quiero entenderlos mejor; entonces soy un miembro compasivo de esta sociedad, no soy parte del problema descrito, sino parte de la solución. Los filmes documentales tejen una comunidad de 'nosotros', una comunidad especial marcada por nuestro nuevo conocimiento y compasión. El contrato real, el más escondido, le permite a los espectadores sentir: 'gracias a dios no soy yo'. (Godmilow, 1997: en línea)

El dolor se genera de una especie de espanto incómodo donde se nos niega la tranquilidad de sentirnos buenos y ajenos al problema.

El viaje, lejos de proponer un recorrido lineal, se desarrolla por medios de interrupciones, producto de la hibridez, generada por una composición de materiales disímiles. Pasamos de momentos casi líricos a entrevistas deslucidas, de retratos más "intimistas" a testimonios de denuncia. También de la música de Glass a los gritos guturales o de textos estilizados que se inscriben sobre los grabados a los textos electrónicos e institucionales que nos brindan información. Pasamos de Dante al lenguaje del aparato burocrático del Estado. Es justamente la voz de Marosa la que introduce el tono incierto de esta producción, con su declamación muy expresiva y las lecturas que se desprenden de su presencia en la película, que parece contaminarse de sus propios desbordes.

Ese recorrido a los saltos se detiene en dos momentos que pasan a ser muy significativos, porque de forma sutil ponen en relieve esa incomodidad ya mencionada. Primero, a mitad de relato, y luego, casi al final, se nos presenta a dos internos que no solo logran articular un discurso muy coherente, sino que desnudan con sus palabras las tensiones principales que plantea el viaje. El primero es el del melómano rebelde que descansa a la intemperie, recostado sobre náïlones y frazadas dispuestos en la "naturaleza".

Paciente: Hay momentos en que uno necesita reencontrarse con uno mismo

Entrevistador: ¿Y acá se siente tranquilo?

P: Como Beethoven, reencontrarme con la naturaleza. Dentro de la desdicha

.....

E: ¿Y tiene familia?

P: Sí

E: ¿Y lo visitan?

P: Y no porque yo he sido siempre algo rebelde, ¿comprende? Esa es mi vida.

Por un lado me hice algún daño... tuve satisfacciones, pero...

E: Rebelde, ¿en qué sentido?

P: ehh yo qué sé, que los convencionalismos sociales y todo eso..

E: ¿No te convencen?

P: No no, soy un poco de avanzada

El segundo testimonio es el de Claudia Machado, una interna que al comienzo de la entrevista se muestra reticente.

Claudia Machado: Me trajeron del Consejo.

Entrevistador: ¿Por qué?

CM: Porque agredí a una empleada... Ella me agarró del brazo, me sacudió y yo le pegué

..

CM: Me hicieron ver con el psiquiatra del hospital de Canelones y me trajeron pa' acá.

E: Y al consejo del Niño, ¿por qué te llevaron?

CM: Porque me había dejado mi pa.. mi madre

E: ¿Y trabajabas?

CM: No, estudiaba

E: ¿Al liceo?

CM: No a la escuela nocturna

E: Y qué te gustaría hacer a vos, ¿querés seguir acá?

CM: No, no me gusta estar acá. A quién le va a gustar, y más siendo lúcido

E: ¿Y vos te das cuenta de todo esto?

CM: Y.... ¿cómo no?

Ambos testimonios están cargados de gestos auto-reflexivos. Ellos entienden qué significa estar internado, proporcionan una mirada que se resiste a la alienación. Asimismo, esa "lucidez" logra que todo el contexto desde el que se enuncia la película se vivencie como intolerable. La frontera entre el adentro y el afuera de estos hospitales psiquiátricos aquí se manifiesta como una línea difusa, como un límite resbaladizo. Más que espantarnos por la proximidad del horror, lo reconocible se vuelve terrible al resaltar lo arbitrario de la situación. Seguimos de viaje, pero nos acompañan Claudia y el melómano, y la certeza de que lo que viven es injusto. El relato hace visible, volviendo a las palabras de Dante, "el desprecio de la misericordia y la justicia". En este punto, el viaje hace un giro y los fragmentos y los saltos logran producir otro sentido. Tal vez el elemento más notorio de *Guarda e passa* sea que hace visible *nuestro desprecio. Nos interpela a nosotros que miramos y seguimos*. Esto se pone de manifiesto al revelar el sentido más profundo de las frases que recita Marosa cuando volvemos a Dante y admitimos una segunda lectura de esta introducción.

En la adaptación libre que el documental hace de *La divina comedia* se cambia una palabra de un verso preciso que ayuda a resignificar la referencia a la locura. Dante no habla de las personas que han perdido *el bien de la cordura*:

Noi siam venuti al loco ov'i' t' ho detto  
che tu vedrai le genti dolorose  
c' hanno perduto il ben de l'intelletto

El vestíbulo del infierno no aloja a los locos, sino a los indiferentes:

Ed elli a me: "Questo misero modo  
tegnon l'anime triste di coloro  
che visser sanza 'nfamia e sanza lodo<sup>3</sup>

En esta lectura *Guarda e passa* nos interpela a nosotros espectadores, cuestiona nuestra indiferencia, nos obliga a ver pero no a regodearnos con nuestra sensibilidad. Nos cuestiona. En esta tensión entre el compromiso y la indiferencia inserta una cuña política en algo que se podría interpretar como una disputa institucional entre la Administración de los Servicios de Salud del Estado (ASSE) y los sindicatos. Cobra relieve entonces la entrevista que le realiza al Dr. Jorge Parodi, director general de ASSE.

La entrevista a Parodi es la única que parece haber sido registrada fuera de este itinerario. Al comienzo del relato, y como un paréntesis de la experiencia dentro del manicomio, es registrado en su despacho, junto a todos los elementos que visten su práctica burocrática. Hojea papeles, dice cifras. Su voz se escucha cuando habla de los recursos suficientes que se brindan para que se provea una vida decorosa a los internos, mientras vemos imágenes lacerantes. Finalmente, él mismo reconoce que esos recursos materiales evidentemente no están llegando a destino. Ese remate que nos desconcierta y que hasta puede sonar cómico, no está dicho con cinismo. Está dicho con indiferencia. Su tono monocorde ni se indigna ni se justifica. Informa lo que es obvio. En marcado contraste, escuchamos las denuncias de los trabajadores (principalmente trabajadoras) que aportan datos sobre esa falta de recursos, que cuentan las pequeñas batallas cotidianas para tratar de sacar adelante esa "nave de los locos". Esas voces no están identificadas con nombres y apellidos. Son la voz del colectivo, un actor plural que aparece como la contraparte del compromiso. Ellas no solo están allí todo el día junto a los internos sino que se preocupan, sufren, se solidarizan. Tal vez sea con ellas con las que se plantea una



búsqueda de empatía. En el tratamiento que se les otorga, se atisba una posible identificación, una escucha que no las juzga.

Para retomar la idea del gesto auto-reflexivo que propone el documental, se podría decir que Casanova es quien juega el papel del Dante y, desde esa mirada, resalta el lugar que nosotros tenemos como espectadores, busca interpelarnos en nuestro propio compromiso. Ese gesto sigue la misma línea en la que se coloca la propia película, que nunca deja de cuestionarse a sí misma. Esta búsqueda también emparenta a la película de Casanova con algunas de las vertientes más interesantes del cine documental. En la no ficción contemporánea, el tópico psiquiátrico está presente pero con particularidades, ya que este tema ha sido un gran punto de partida para esa mirada auto-reflexiva, que pone en funcionamiento la crítica que se le ha hecho al cine como dispositivo de representación del otro. La mirada de la locura y la institución que la contiene pasa a ser una mirada sobre cómo nos relacionamos, como productores de discurso y como espectadores, con ese objeto incómodo. La incomodidad, el gesto de replanteo crítico, pasa a ocupar un lugar muy importante en películas clásicas dentro de este corpus. Tal vez los dos más reconocidos sean *Titicut Follies* (Frederick Wiseman, 1967) y *San Clemente* (Raymond Depardon, 1982). Si bien estos casos se alejan de algunas de las características del cine observacional y admiten la intervención de la presencia de quien mira, estas películas puntuales hacen todavía más evidente el giro reflexivo, poniendo en cuestión nuestro lugar de espectadores al subrayar todos los dilemas éticos que esta mirada conlleva. Aunque sin saber si estas referencias estuvieron presentes a la hora de concebir *Guarda e passa*, sí se podría afirmar que, en forma consciente o por similares derroteros, la película logra expresar toda la presencia de esas mismas tensiones incómodas.

Lo que termina de cerrar esta incomodidad es justamente la clausura, aunque sea un cierre que no cierra. Llegamos en un auto y nos vamos en ese mismo auto como si hubiera una invitación a huir de ese infierno. Pero las palmeras bucólicas no nos tranquilizan y el trayecto

es interrumpido constantemente por fotos fijas que nos vuelven a representar el horror. El “mira y sigue” se nos vuelve obsceno. Es el pasado que no pasa, el conflicto latente. Por más que el auto se aleje, la película no termina de clausurarse, porque lo que no se clausura es el sentido mismo de todo lo ocurrido. Esto sucede, en parte, porque se nos provoca con interpretaciones inciertas. ¿Qué significan precisamente algunas frases inscriptas en el relato, como por ejemplo, “venimos del lugar donde se puede todo lo que se quiere”? ¿O esta otra frase que aparece descontextualizada en medio de la nada: “abran el reino”? Así como sucede con el documental, tampoco se pueden clausurar las interpretaciones y restringirlas a una, dos o tres lecturas posibles. Pero principalmente no nos podemos terminar de ir porque el relato nos deja simbólicamente adentro, porque sentimos que si nos olvidamos de todo lo que acabamos de ver, si nos mantenemos indiferentes, merecemos terminar en las puertas del infierno.

### Notas

- 1 FUNSA: Fábrica Uruguaya de Neumáticos Sociedad Anónima. PIT-CNT: Plenario Intersindical de Trabajadores - Convención Nacional de Trabajadores.
- 2 A pesar de que en los créditos dice que pertenecen al canto XI, se constató que los mismos provienen del Canto III.
- 3 Una de las traducciones posibles de estos versos del canto III dice: Y él me dijo: “Este trato miserable sufren las tristes almas de los seres que vivieron sin gloria y sin infamia. Se ven mezclados al perverso coro de ángeles que no fueron rebeldes ni leales a Dios, mas se apartaron” (Alighieri, 1994: 49).

### Referencias

- Alighieri, Dante. (1994). *La Divina Comedia de Dante Alighieri*. Traducción de Luce Fabri-Cressatti y José Pedro Díaz. Montevideo: Departamento de Publicaciones de la Universidad de la República.
- Godmilow, J., Shapiro, A. (1997). How Real is the Reality in Documentary Film? *History and Theory*, 36 (4). Recuperado de: <http://www3.nd.edu/~jgodmilo/reality.html>. Traducción propia.

## Mamá era punk: ¿caos o creatividad juvenil?

· BEATRIZ TADEO FUICA ·

El documental *Mamá era punk*, dirigido por Guillermo Casanova en 1988, registra una gran variedad de manifestaciones artísticas y culturales que caracterizaron la década de los ochenta, a la vez que, a través de un uso innovador del video, se transforma, en sí mismo, en un ejemplo de esas manifestaciones. Por medio del seguimiento de diversas prácticas creativas, el documental se concentra en asuntos sociales clave, como la represión, las razias y el deseo de los jóvenes de emigrar de un país en el que sentían que no tenían espacio. Más allá de que muchos de los testimonios de los jóvenes incluidos en el documental dejen vislumbrar un tono pesimista, el abanico creativo –que incluye la danza, la pintura y la música– se encarga de mostrar el gran potencial de esta generación y cómo se las ingeniaba para expresarse. En este contexto, las diversas manifestaciones artísticas alternativas se muestran como el reflejo de un ánimo rebelde y de ruptura. Un ejemplo de ello es la referencia a lo punk –presente no solamente en el nombre del documental, sino también en varias de sus secuencias– tanto a través del sonido, mediante su inclusión en la banda sonora, como de la imagen, que muchas veces registra la estética propia de este movimiento. De hecho, en todo el documental hay una edición muy precisa de la imagen y del sonido. Si bien muchas veces pareciera que estos dos elementos se contradicen, este artículo se propone analizar cómo se complementan, para mostrar la complejidad y la diversidad dentro de la cultura juvenil de la época.<sup>1</sup>

*Mamá era punk* se presenta como un libro audiovisual en el cual las diferentes secciones quedan señaladas a través de créditos coloridos. Al principio, hay un “Prólogo” y al final un “Índice”, mientras que entre ambos hay cuatro partes –o capítulos– claramente identificables: “Silbando bajito”, “Pájaros filosóficos”, “Azul de triste” y “En la lona”. Esta decisión podría analizarse como una respuesta a la marcada tradición

literaria uruguaya, insinuando, a través de este gesto, que la nueva generación no elige necesariamente las formas artísticas más aceptadas para expresarse, pero las reconoce. Adhiriendo al análisis que Abril Trigo hace de las prácticas de los *rockeros* y *grafiteros*, este artículo sugiere que al elegir armar un libro, aunque sea en formato video, de alguna manera, se acepta la herencia literaria (véase Trigo, 1997). No se la ignora ni tampoco se la niega, sino que se le asigna un papel importante, mientras que se genera otra propuesta. Algo similar sucede con el reconocimiento al trabajo de los realizadores nacionales de los años sesenta, al incluir algunas imágenes provenientes de los documentales *Me gustan los estudiantes* (Mario Handler, 1968) y *Liber Arce, Liberarse* (Mario Handler, Mario Jacob y Marcos Banhero, 1969). Aunque *Mamá era punk* utilice secuencias de ellos, estas aparecen resignificadas, con la banda de sonido cambiada y en un contexto completamente diferente (véase Tadeo Fuica y Ramírez, 2015). Estas referencias tanto a la literatura como al cine militante de décadas anteriores señala un reconocimiento a lo que se hizo, a la vez que, mediante una clara intervención, se muestra una de las posibles formas en las que se puede cambiar, crear y recrear. Tal como lo observó Leandro Delgado, en su estudio del rock de esta década, se constata una ruptura, pero no un nacimiento de cero (véase Delgado, 2014a y 2014b).

Desde la secuencia de crédito inicial –o prólogo, como le llama el documental– queda claro que *Mamá era punk* se trata de jóvenes que, de una manera u otra, no encajan, o buscan no encajar, en el entorno urbano del que son parte. Sus rostros pintados y la presencia de muchos de ellos en zancos, que los resaltan del resto de los peatones, señalan que si bien son parte de este ensamblaje, no quieren pasar desapercibidos y se esfuerzan por destacar su diferencia. Además de registrar a este grupo, la secuencia muestra a otros jóvenes que bailan al ritmo del Mambo del Parque Rodó. Aunque no escuchemos esa música, sí podemos ver que provoca movimientos más cercanos a la propuesta pop de Michael Jackson que al rock o al punk rock. Durante toda la secuencia, de hecho, la música no diegética continúa siendo la

misma, que según indican los créditos, pertenece a “Los inadaptados de siempre”. De esta forma, a través de la banda sonora, el documental une a ambos grupos y deja clara su intención de mostrar diferentes perspectivas que confluyen en el hecho de ser joven y manifestarse frente a un contexto común. El fuerte componente estético de los rostros pintados del primer grupo de jóvenes, así como el cuidadoso registro de lo mecánico –tanto del baile de los jóvenes como del funcionamiento del Mambo– se podría asimilar al uso de la tecnología del video, que otro grupo de jóvenes –los miembros del CEMA– utiliza para grabarlos y para generar, a su vez, un contenido audiovisual creativo y *performativo* (véase Bruzzi, 2006).

En *Mamá era punk* hay un interés específico por resaltar la creatividad y la diversidad de las producciones de esta generación, más allá de que, si nos concentramos exclusivamente en las palabras, esto no resulte siempre evidente. En la sección llamada “Pájaros filosóficos” el documental le da voz a miembros de varias publicaciones conocidas como “revistas subterráneas” o *fanzines*, que se dirijan a un público joven, brindando información sobre eventos artísticos alternativos, tales como conciertos o *performances*, y también incluían opiniones sobre temas relacionados con la actualidad del país. De hecho, como lo señala Gabriel Peveroni, “se proyectó en aquellos *fanzines* una posición rock en contraposición al gris montevideano, la más de las veces apostando a la denuncia en lo relativo a temas candentes aún no resueltos en los años 90” (1995: 130). En esta sección del documental, los miembros de algunas de estas revistas –Gas, Suicidio Colectivo, Cable a Tierra y Kamuflaje– brindan sus opiniones acerca del país y sus oportunidades, o falta de ellas. Mientras que algunos expresan su voluntad de emigrar, otros consideran que hay que quedarse para buscar un espacio propio.

Más allá de las palabras, resulta interesante destacar la particular construcción de esta secuencia, conformada por tres elementos: el grupo que representa los *fanzines* y dialoga en una sala, dos jóvenes que pintan y dibujan en otro espacio, y la entrevista al sociólogo

Raúl Bayce. Por medio de un montaje paralelo, estos tres espacios se van intercalando y son las voces las que circulan libremente, a veces explicando las imágenes y otras contradiciéndolas, dándole así a la secuencia un sentido de continuidad. Dentro de esta construcción audiovisual, parecería redundante la intervención del sociólogo, que únicamente sirve para reforzar lo que la cámara, el montaje y la actuación de los jóvenes ya sugieren. De hecho, esta secuencia funciona en retrospectiva, ya que es al final, cuando la cámara cruza los espacios mediante un *travelling*, que se revela que mientras la discusión se llevaba a cabo en una de las habitaciones, los otros dos jóvenes estaban pintando y dibujando en la sala contigua. La construcción queda evidenciada cuando los miembros de los *fanzines* se desplazan a la habitación adyacente para ver lo que se fue creando mientras ellos intercambiaban ideas. De este modo, a pesar de que algunas de las opiniones vertidas en la secuencia sean muy negativas y destaquen la carencia de posibilidades disponibles para la juventud, las imágenes muestran cómo estos jóvenes logran construir sus propios ámbitos y desarrollar sus formas de expresarse, incluso, en ese árido contexto. Al quedar unidos estos espacios supuestamente desconectados, se subraya el potencial creativo de estos jóvenes, quienes utilizando diferentes medios y teniendo diferentes posturas, igualmente exploran diversas áreas de creación artística.

En la secuencia llamada "Azul de triste" también se repite el mecanismo en el que se registra una fuerte contradicción entre la imagen y la palabra. Mientras la voz en *off* incluye el diálogo de una pareja que discute la posibilidad de emigrar por la falta de futuro en el país, las imágenes muestran una construcción donde el disfraz de los actores, las luces y todos los objetos presentes en esa especie de garaje abandonado generan un ambiente con una estética artística buscada y muy cuidada. La *performance* que allí se desarrolla, lejos de mostrar el desánimo que plantean las voces, hace referencia al amplio potencial creativo, a la necesidad de expresarse con el cuerpo y a la importancia de los aspectos visuales. El documental parecería desarrollar una

lectura reflexiva de sí mismo donde señala la necesidad de generar imágenes y la relevancia que estas tienen, tanto para complementar, para apoyar o, incluso, para contradecir las palabras.

En el último capítulo de este libro audiovisual, llamado “En la lona”, las imágenes y las palabras son jerarquizadas por igual, aunque en diferentes momentos. Por un lado, al principio, las palabras son casi totalmente eliminadas. Salvo por un intento de explicar, a través de un testimonio, el propósito del evento (que termina por contener solamente un conjunto de palabras incoherentes), esta primera parte está compuesta por la banda sonora y la edición de múltiples registros de diferentes espectáculos realizados en el evento cultural llamado “Arte en la lona”, que se desarrolló en el Palermo Boxing Club de Montevideo entre el 15 y 24 de abril de 1988, para coincidir con la Tercera Muestra Internacional de Teatro de Montevideo, organizada por la Asociación de Críticos Teatrales del Uruguay. Debido a que los objetivos y el público no coincidían, los organizadores –Gustavo Escanlar, Rosario González y Diego Muñoz– pensaron: “¿Qué mejor oportunidad que esa para aprovechar el clima de ebullición, de fiesta que por una semana escasa vivió nuestra ciudad?” (Escanlar, González y Muñoz, 1988: 76–77). En su propuesta, cada grupo o individuo que tocara algún instrumento, hiciera alguna *performance* o fuera parte de alguna una manifestación artística, se podía anotar y participar, ya que no había selección previa. Además de personas o grupos independientes y menos conocidos, también participaron artistas con una trayectoria que claramente comenzaba a consolidarse, o que ya estaba consolidada, tales como el Grupo Babinka, Los Estómagos, Clemente Padin, la Antimurga BCG y La Tabaré Riverock Banda (véase Escanlar, González y Muñoz, 1988: 77–78).<sup>2</sup> Con respecto a este evento, Hugo Achugar señaló que se buscaba “un espacio diferente como alternativa al espacio institucional de una cultura que [los jóvenes] sienten no representativa de sus intereses” (1992, 52). Asimismo, Stephen Gregory resaltó la intención, por parte de los organizadores, de generar un espacio abierto donde no se criticaran los valores estéticos de

las muestras, sino que se valorara la diversidad y se contrapusiera la perpetuación de los valores estéticos establecidos (2009, 96).

En el documental, no se explica el evento “Arte en la lona”, ni se lo enmarca dentro del contexto del cual formó parte. Queda presentado exclusivamente a través del registro visual que nos muestra *performances* –de jóvenes disfrazados, bailando y tocando instrumentos– en un ring de boxeo rodeado por una gran multitud. Esta primera parte del capítulo se continúa con una secuencia en la que una joven maquillada de forma teatral –donde se destacan sus ojos púrpura y labios negros, que hacen juego con el color de su ropa– está sentada al lado de una cama, con el mentón apoyado en su puño y los ojos cerrados. Detrás de la cama, una tela vertical no permite ver a la persona que está del otro lado y que, apoyándose en la tela, parece hacer movimientos con su boca, como si le quisiera hablar o gritar a la joven. A la banda musical se le agregan palabras escuchadas en el propio documental, provenientes de fragmentos de testimonios recogidos en las puertas de liceos montevideanos, del intercambio de ideas entre los miembros de los *fanzines*, de los diálogos actuados y de los argumentos de Bayce. Todo lo dicho bombardea a esta joven de ojos cerrados hasta que un acelerado “no sé lo que quiero, pero lo quiero ya” de la banda argentina Sumo hace que abra los ojos y llegue el silencio. Así queda compuesta esta secuencia en la que cuando ella escucha, no ve y cuando ve, no escucha. Si bien parecería haber una alternancia, si consideramos el capítulo en su conjunto, observamos que tanto las palabras como las imágenes tienen su propio espacio, a la vez que se complementan y se refieren mutuamente.

La insistencia de *Mamá era punk* en señalar el encuentro y el desencuentro entre la palabra –audio– y las imágenes –visual– refiere a su propia existencia como documental audiovisual, tan innovador y creativo como todas las manifestaciones que registra y concibe. Más allá de dejar en claro la complejidad que rodea a esta generación, sus dudas, sus miedos y sus desesperanzas, valiéndose de las posibilidades estéticas y tecnológicas que proporcionaba el video, el



documental reafirma y pone en evidencia la energía de una juventud creadora y decidida a romper con las manifestaciones artísticas hegemónicas y convencionales.

### Notas

- 1 Algunas ideas de este artículo fueron presentadas, junto con Elizabeth Ramírez Soto, en el "II Simposio Iberoamericano de Estudios Comparados sobre Cine y Audiovisual: Perspectivas Interdisciplinarias. Debates del Cine y la Historia", organizado entre el 5 y 7 de diciembre de 2012 por el Centro de Investigación y Nuevos Estudios sobre Cine de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y la Red de Investigadores sobre Cine Latinoamericano, en la ponencia titulada: "Punk! Rebeldía y juventud en el video chileno y uruguayo de los 80".
- 2 Las realizaciones del CEMA *Gris* (Esteban Schroeder, 1986) y *La BCG no engorda* (José María Ciganda, 1989) tienen como protagonistas al Grupo Babinka y a la Antimurga BCG, respectivamente. Véanse reseñas de Elisa Pérez Buchelli y de Julieta Keldjian en este volumen.

### Referencias

- Achugar, H. (1992). *La balsa de la medusa. Ensayos sobre identidad, cultura y fin de siglo en Uruguay*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Bruzzi, S. (2006). *New Documentary*. Londres; Nueva York: Routledge.
- Delgado, L. (2014a). El rock son los padres: cultura juvenil en los ochenta montevideanos. *Cuadernos de historia*, 13, 115–132.
- Delgado, L. (2014b). Rock uruguayo de los ochenta: la inesperada reinención de las tradiciones. *Dixit*, 21, 4–19.
- Escanlar, G., González, R. & Muñoz, C. (1988). Arte en la Lona: Un cross a la mandíbula. *Cuadernos de marcha 3ª época*, III, 31, 75–78.
- Gregory, S. (2009). *Intellectuals and Left Politics in Uruguay: 1958–2006*. Brighton; Portland: Sussex Academic Press.
- Peveroni, G. (1995). Los subterráneos. En Sarthou, H., Agostino, A. y Sans, M.S. (Eds.), *De generaciones: lo que nos separa o une no es solo tiempo* (130–131). Montevideo: Nordan Cominudad.
- Tadeo Fuica, B. & Ramírez Soto, E. (2015). "Punk" Use of Video in Latin America: Audiovisual Resistance and Rebellious Youth in Chile and Uruguay. *Quarterly Review of Film and Video*, 32, 712–727.
- Trigo, A. (1997). Rockeros y grafiteros: La construcción al sesgo de una antememoria. En Bergero, A. y Reati, F. (Eds.), *Memoria colectiva y Políticas de olvido: Argentina y Uruguay 1970–1990* (305–334). Rosario: B. Viterbo Editora.

## Tahití: la ciudad

· CECILIA LACRUZ ·

Poner atención en *Tahití* permite visitar una experiencia y un momento a fines de los años ochenta en el que dos formaciones culturales, la de Producciones *Del tomate* y la del CEMA, se cruzaron para coproducir un cortometraje de ficción. Dado que *Del tomate* estaba formada por una mayoría de uruguayos que estudiaban en la Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV) de San Antonio de los Baños (Cuba), abordar *Tahití* también nos lleva a revisar las estrategias de realización y producción de quienes daban sus primeros pasos profesionales, una trama que obliga a repensar la formación y el aprendizaje video-cinematográfico como un proceso creativo que trasciende los marcos de acción y objetivos curriculares.

En 1988, con motivo de las primeras vacaciones de la Escuela y la visita a Uruguay, el grupo *Del tomate* se organizó para filmar el cortometraje *La superficie* (1988), una coproducción con la EICTV, dirigida por Pablo Dotta, que se editó de regreso en Cuba y recibió el 1<sup>er</sup> Premio Coral-Video-ficción en el X Festival Internacional de Cine y Televisión de La Habana de ese mismo año.<sup>1</sup> En 1989, y con motivo de otras vacaciones en Uruguay, *Del tomate* realizó *Tahití* (38 min.), también dirigida por Dotta pero ahora con CEMA como coproductora. Visto en retrospectiva, *Tahití* tiene ese valor como “antecedente” de futuros proyectos; su premiación en el Festival de la Habana posibilitará la ayuda económica y el reconocimiento para realizar el largometraje en 35mm, *El Dirigible* (1994) con el que Uruguay pone un pie en la Semana de la Crítica del Festival de Cannes (véase Vidal Giorgi, 2012). Pero hay más para decir en torno a lo que podríamos señalar como esta condición de “puente” de *Tahití*: el cortometraje nos transporta de un texto a otro e insinúa un continuo proceso creativo de su director.<sup>2</sup> Sus trabajos se resisten a ser abordados de forma aislada; mirar hacia atrás y hacia adelante en la filmografía de Dotta brinda herramientas críticas al momento de analizar sus películas. Cuando

se estrenó *El dirigible* (1994), la prensa advirtió la continuidad de ciertas preocupaciones narrativas y estéticas que ya estaban en *Tahití*.<sup>3</sup> Menos sabido es que al momento del estreno de *Tahití* sucedió algo similar y que rasgos de *La superficie*, en la que un joven recorre un Montevideo fantasmagórico y desaparece de modo misterioso al tomar un ómnibus, fueron identificados por la crítica. Quizá, las relaciones entre estos textos fílmicos podrían entenderse como una “trilogía involuntaria” –como llamó Mario Levrero a sus tres novelas *La ciudad*, *El lugar*, *París* (Hugo J. Verani, 1996).

*Tahití* descansa en la estructura de un viaje en trolebús que emprende una pareja de jóvenes por la ciudad. Tras los primeros minutos entendemos que el cortometraje no se ajusta a las convenciones de la narrativa progresiva o causal. Breves escenas interrumpen este recorrido con historias mínimas: una actriz se enfrenta a una suerte de *casting*, una joven se viste y se prepara para salir a la calle, una pareja pelea con violencia, un coro de escolares ensaya mientras un niño murguero cumple una penitencia contra la pared de un salón de clase, una cantante de rock no logra continuar su canción, un joven no atiende un teléfono que suena, otro piensa en tirarse de un edificio, y un último sujeto es sofocado por unos cuántos ancianos en un ascensor. En el final, un montaje repasa instantes de estas historias que luego congela en fotografías impresas en blanco y negro: descubrimos que quien las sostiene es el pasajero del trolebús. Como en un relato fantástico, él y su compañera han envejecido durante el viaje; descienden del vehículo en una playa desierta y un rayo en medio de una tormenta los hace desaparecer.

Al momento de su estreno en Uruguay, la prensa hizo hincapié en el rasgo juvenil del discurso de *Tahití*. Para Álvaro Buela la película aludía a la nueva exportación tradicional del Uruguay: sus jóvenes, “poniéndole el nombre y la imagen adecuada a la frustración y a su contracara, Tahití” (*Mate Amargo*, 25/10/89). Según Ronald Melzer las historias breves recogen momentos de una “existencia ‘joven’” que se cruza con “largos travellings subjetivos de una cámara que descubre

en Montevideo a una ciudad alucinante, mortuoria, decadente y fantásticamente embellecida por la fotografía blanco y negro y donde la confluencia final de las dos narraciones se redondean en un único grito presente y generacional” (*Brecha*, 1/12/89). En este artículo, me interesa explorar esa dimensión juvenil que impregna *Tahití* centrandó la atención, justamente, en cómo Dotta re-imaginó la experiencia de la ciudad.

Como señala el crítico James Donald (2003), una ciudad es simultáneamente un espacio geográfico y un paisaje mental: se ubica entre lo material y lo que imaginamos. El teórico Victor Burgin lo afirma en otras palabras: “La ciudad, en nuestra experiencia real, es al mismo tiempo un ambiente verdadero, que existe materialmente, y una ciudad en una novela, una película, una fotografía, una ciudad vista en la televisión, una ciudad en una tira de cómic, una ciudad en un gráfico de estadística, y así” (en Donald, 2003: 47, traducción propia). Siguiendo este planteo, me interesa reflexionar en torno a esa Montevideo inmaterial-material que ofrece *Tahití* y contribuir con este caso a repensar las renovaciones que la práctica del video y las nuevas generaciones incorporaron a la filmografía nacional. Desde sus inicios, el cine uruguayo propuso paradigmas visuales y narrativos con los cuáles representar la ciudad. Georgina Torello (2013) ha explorado cómo el cine silente mostró a la capital como un doble estatus referencial: era Uruguay y Europa al mismo tiempo, donde la belleza urbanística y ordenada neutralizaba el caos de otras zonas menos “europeas”. Siguiendo esta idea de Torello, podríamos decir que parte del imaginario del cine político de los sesenta –nutrido de nuevas cámaras portátiles en movimiento– rompió con ese estatus referencial consolidado en “La Suiza de América” e impuso otra doble pero nueva referencia: la ciudad como escenario de lucha y violencia era Uruguay y Latinoamérica. Luego de más de diez años de dictadura, la mirada juvenil de los años ochenta no se reconoció en aquellos marcos visuales y el salto tecnológico del video distanció a la imaginación de aquel modo de percibir la ciudad.

Frente a este vacío –o una crisis de modelos narrativos y visuales de Montevideo– *Tahití* ofrece una experiencia urbana reflexiva donde dominan la incertidumbre, la abstracción, la poesía. Y en este momento histórico común, el video compartió ese mismo impulso con otras manifestaciones culturales que también re-inventaron la ciudad. Un ejemplo de esta re-imaginación a la que me refiero está presente en el punk-rock juvenil de la época. En el primer álbum de Los traidores, *Montevideo agoniza* (1986), el tema “La lluvia cae sobre Montevideo” describe la inercia y monotonía de la experiencia en la ciudad: “Otro día en la misma pudrición / un reflejo de la gente en la misma dirección”. La Tabaré Riverock Banda también brindó protagonismo a la ciudad en su álbum: *Montevideo me mata* (1987), donde con ironía dice que Montevideo “es tan puta, me hace gozar, Montevideo de noche me quiere matar”. De hecho, la presencia y actuación de esta misma banda en una escena de *Tahití* nos conecta –otra vez como “puente”– con este escenario montevideano más amplio e inquieto, con el que la película comparte un sentir generacional. Quizá ese Montevideo y la consigna “no *future*” del punk-rock están reconfigurados en el caso *Tahití*: son los imaginarios de la ciudad los que agonizan sin futuro.

Desde la teoría, es inevitable no leer en esta película la presencia de una subjetividad posmoderna. La manera de contar favorece y exalta lo fragmentario: tiempo y espacios fracturados exponen una serie de micro-relatos protagonizados por personajes sin jerarquías. Un conjunto de vivencias inconexas –salvo por esa sensibilidad juvenil y de época que las une– evocan la experiencia del dolor, la soledad, la represión, el ocio, la frustración, la melancolía, que terminarán en su máxima fragmentación con las fotografías impresas. Asimismo, en el discurso híbrido de *Tahití* conviven el videoclip, el documental, el melodrama, el género fantástico, el cómic e incluso la comedia, y se incorpora la práctica de la fotografía y los trucos –“efectos especiales”– artesanales. Mientras que la tecnología ocupa un espacio casi ornamental en la puesta en escena, la presencia de los medios de comunicación subraya la incapacidad de comunicarse a través de

ellos: el teléfono suena sin ser atendido, una televisión que nadie mira tensiona el ambiente del dormitorio de la joven. Si hay una forma de expresión posible, esta no involucra a la palabra sino al cuerpo; la actriz se ríe y se toca, la pareja se pega, se besa, se escupe; el joven vacila ante la idea de saltar al vacío, mientras otros quedarán inmóviles. Es la música la que aparece como la compañía confiable y dominante de la experiencia. Una banda sonora “multicultural” atraviesa márgenes y centros: hay rock local y del americano, un canon de música sagrada y una melodía original compuesta para la película, hay murga y tambores en la calle así como el hit de los Gipsy Kings que acaparó el mercado. Mientras un régimen casi teatral domina la puesta en escena realista de las historias breves, rodadas en su mayor parte en interiores, los trayectos de ese viaje en trolebús se desmarcan de esta tendencia con otra propuesta estética que subraya el contraste entre una y otra narración.

En sintonía con un corpus de filmografía postmoderna que la crítica Barbara Mennel (2008) llamó “retro-escombro” –*retro-rubble film*– *Tahití* construye parte del paisaje montevideano en torno a espacios desolados, de muros escritos y derrumbados, veredas de baldosas rotas y edificios abandonados sin evocar una especificidad histórica ni política. Esta ciudad estilizada, como señaló Melzer, es “decadente y bella”, con un espacio público donde pocos individuos interactúan. Y esta búsqueda estética parece ser la fuerza que impulsa la cámara a mirar hacia arriba y descubrir en planos contrapicados las formas abstractas de la ciudad contra el cielo; las ramas sin hojas que evocan un lugar frío, los edificios a medio construir y la arquitectura histórica de figuras apretadas contra las nubes. Pero es en esta mirada de la ciudad en constante movimiento que Dotta pone en escena lo “montevideano” de un modo reflexivo. Nótese cómo este mapeo de la ciudad que construyen los *travellings* nos muestra una serie de estereotipos culturales de Montevideo: la cámara se acerca lentamente hacia la bahía del puerto o se pasea alrededor de la plaza de La Bandera y de la Plaza de Cagancha. Aparecen escenas cotidianas de la ciudad; la

rambla y sus palmeras junto a los edificios de Pocitos, una feria vecinal en un barrio popular, un asentamiento marginal, una fogata donde se calientan las lonjas y hasta vemos una murga ensayar en una plaza. A diferencia de otros discursos (visuales, narrativos, musicales) estos paisajes tan reconocibles no permiten al espectador identificarse con esa ciudad como lugar de un pasado y un presente común. De hecho, ese fácil involucramiento emocional tan utilizado en otras manifestaciones culturales se ve impedido. Es que mediante su estetización, la ciudad ha sido desfamiliarizada. Dotta logra imponer ese efecto de extrañamiento en su retrato de Montevideo –ensayado ya en *La superficie*– partiendo, justamente, de un rechazo a la estética con la que se muestra todo lo “digno de ser visto” incluido tanto en el imaginario turístico como en el imaginario político tradicional. Siguiendo el planteo de Jens Andermann en relación a un corpus de películas urbanas argentinas (2012: 60), podríamos sugerir que *Tahití* nos enfrenta a un extrañamiento que coexiste con los estereotipos, un encuentro que dispara en el espectador la reflexión en torno a la construcción visual de las retóricas de Montevideo.

En este deambular de la cámara conviven la experiencia de la “extrañeza y la familiaridad” de lo urbano, un rasgo que por otro lado, se repite en la ciudad onírica de *La Superficie* y en los paisajes icónicos del Montevideo que nos muestra *El dirigible*. En esta forma reflexiva de mostrar la ciudad, el sonido juega un rol central. Mientras en el plano visual los recorridos en blanco y negro mantienen un ritmo pausado, que emula una mirada documental de ángel, aleatoria, unida por la continuidad del movimiento, en el plano sonoro se mezclan distorsiones que traducen esa electricidad del trolebús, una estética “retro-fantástica” que acompaña en primer y segundo plano a las voces en *off* de un hombre y una mujer. Lejos de guiar la narración o reconciliarse en un diálogo, las frases de ambos funcionan como un caudal de pensamientos poéticos que fluyen con el movimiento: alguien reflexiona desde una temporalidad incierta, ¿un retro-futuro? La voz femenina dice: “Solo quiero besarte en otro lugar”; y a continuación la

voz masculina: "No sabe que su cuerpo fue la calle que más me dolió"; y vuelve la voz de la mujer: "A veces pienso, quiero quedarme en esta ciudad". Como diálogos sordos o monólogos íntimos, las voces reafirman lo fragmentado de la experiencia, la dificultad de comunicación y bloquean la satisfacción narrativa del espectador. En ocasiones, ese "soñar despierto" se interrumpe: se cuelan sonidos referenciales que vemos en las imágenes, como cuando oímos a un señor en la calle gritarle a otro, o el redoblar de la murga a lo lejos. Otras veces, como si fuera la puesta en escena de un estado de ánimo, la melodía de una guitarra sobre una Montevideo lluviosa repone una melancolía familiar. Con ella, Dotta devuelve el placer al espectador que sintoniza con esa plaza húmeda de la vida cotidiana. En este sentido, *Tahití* nos lleva a tener presentes estos cambios de lectura que se alternan entre un marco de referencia documental y una perspectiva ficcional. En gran medida, es el efecto de esta subjetividad sonora sobre las imágenes la que tensiona y desnaturaliza esos lugares comunes de Montevideo. Claro que estas estrategias están al servicio de una poética "fantástica" que tomará sentido al final del relato, pero en su devenir, imponen una reflexividad flotante.

Si bien *Tahití* ubica en un primer plano la capacidad del video para expresar otra experiencia de la ciudad, la historia de su rodaje también reconfigura el rol de Montevideo en la práctica audiovisual. Como mencioné anteriormente, contar cómo llegó a realizarse esta película nos lleva a pensar a la ciudad como un núcleo de proyectos e intercambios que tuvo resultados materiales concretos, como *La superficie* y *Tahití*. En este sentido, las prácticas de estos jóvenes integrantes de *Del tomate* que regresaron desde Cuba a Montevideo, redefinieron también a la ciudad como lugar donde se socializan los conocimientos, fluye la cooperación y se vive, entre viajes, la experiencia de filmar.



## Notas

- 1 Formato U-matic, 18 min. Estrenada en Uruguay en Marzo de 1989.
- 2 Dotta lo expresó una vez: "no sé si uno siempre hace la misma película, o es la misma película la que lo va haciendo a uno". En: <http://www.cinemascine.net/entrevistas/entrevista/Jams-le-a-Onetti-entrevista-a-Pablo-Dotta>, consultado en Marzo de 2015. *Cinemas Cine*, 27.
- 3 *El dirigible* obtuvo el premio a la mejor ópera prima en los festivales de La Habana y Cartagena de Indias.

## Referencias

- Andermann, J. (2012). *New Argentine Cinema*. London. New York: I.B. Tauris.
- Bridge, G. & Watson, S. (2003). City Imaginaries. En Gary Bridge, Sophie Watson (Ed.), *A companion to the city* (9-17). United Kingdom: Blackwell Publishing.
- Donald, J. (2003). The inmaterial City: Representation, Imagination, and Media Technologies. En: Gary Bridge y Sophie Watson (Ed.). *A companion to the city* (46-54). United Kingdom: Blackwell Publishing.
- Mennel, B. (2008). *Cities and Cinema*. USA & Canada: Routledge.
- Torello, G. (2013). Cintas Cartográficas. Itinerarios del cine uruguayo (1920-1929), En *Imagofagia*, 8, 1-29.
- Verani, H. J. (1996). *De la Vanguardia a la posmodernidad: Narrativa Uruguaya (1920-1995)*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Vidal Giorgi, L. (2012). Entrevista central. Mariela Besuievsky: La gente prefiere el cine espectáculo al cine social. *Socio Espectacular*, diciembre. Recuperado de <http://www.socioespectacular.com.uy/besuievsky.pdf>

## De repente: video, televisión y latinoamericanismo

· PABLO ALVIRA ·

En este artículo se analizará el cortometraje *De repente*, producido por el CEMA en ocasión del III Encuentro Latinoamericano de Video, Montevideo 90, del cual la productora uruguaya era una de las co-organizadoras.<sup>1</sup> Precedido por sendos Encuentros de videastas latinoamericanos en Santiago de Chile (1988) y Cochabamba (1989), Montevideo 90 se realizó en la capital uruguaya en agosto de 1990, contando con la asistencia de 200 delegados provenientes de 12 países de la región. CEMA realizó el cortometraje –dirigido por Pablo Casacuberta y Matías Bervejillo– a modo de “saludo” al evento, siendo posteriormente elegido por el plenario del Encuentro para encabezar las exhibiciones de una futura muestra itinerante.

La primera secuencia de *De repente* se inicia con una cámara inquieta que con distintos planos a ras del piso o en contrapicado, parece rastrear algo en el movimiento cotidiano de las calles de la ciudad, hasta que se encuentra con un grupo de cuatro niños. La cámara sigue al grupo hasta que uno de ellos se detiene ante el escaparate de una tienda, absorbido por la pantalla de un televisor encendido. En su ensoñación, el joven se transforma en un Quijote de dibujos animados. Enseguida cambia a una animación *stop motion* y encontramos al caballero manchego, con su humanidad de alambres, en medio de una ciudad de cartón, en la que gigantes pantallas catódicas pueblan las fachadas de los edificios, transmitiendo una gran variedad de conocidos programas televisivos, desde telenovelas mexicanas a comedias argentinas. En las calles de esa ciudad cosmopolita, emergiendo de unos tachos de basura, departen también unas siluetas de papel de los íconos populares Gardel y Cantinflas. Luego, vuelto a su avatar dibujado, el niño-Quijote empuña su lanza contra unas antenas parabólicas, mientras unos carteles intercalados nos recuerdan: “EL - VIDEO - ES - AR” (¿Arte? ¿Aire?). Finalmente, otra vez en su formato de alambre, el hidalgo vuelve a enfrentarse en las calles de la ciudad

imaginaria con la televisión y sus contenidos: en este caso, el casamiento televisado de una celebridad. La ensoñación de nuestro protagonista se rompe cuando sus amigos vuelven a rescatarlo, tirando de sus brazos para traerlo a la realidad y seguir viaje. La película cierra con un plano de seguimiento de los pies de los jóvenes.

Partiendo de la premisa de que el lema “A la conquista de nuestras pantallas” –que encabeza las publicaciones del CEMA– parece encontrar su expresión audiovisual en *De repente*, el objetivo del presente texto es analizar la obra situándola en el preciso contexto de su realización. Teniendo en cuenta esta inserción coyuntural del cortometraje, así como una serie de tópicos desplegados en el relato, se hará hincapié especialmente en dos aspectos, relacionados entre sí, del programa del CEMA al momento del cambio de década: por un lado, su búsqueda de generar proyectos televisivos de calidad que contrarrestaran la producción dominante en las pantallas de la televisión comercial uruguaya y, por otro, una suerte de latinoamericanismo asumido por el CEMA y promovido por los sucesivos Encuentros Latinoamericanos de Video.

## **Latinoamérica: en busca de una identidad (¿y de un mercado?)**

El Festival Montevideo 90 era el tercer encuentro de esas características que realizaba el Movimiento de Video Latinoamericano, un amplio abanico de productoras y realizadores/as de casi todos los países del continente.<sup>2</sup> En ese contexto, el CEMA se consideraba “parte de un movimiento cultural que tiene alcance continental” (CEMA, 1990: 25) y con esa identidad co-organizaron Montevideo 90, además de realizar el saludo audiovisual que es objeto de este artículo.

En la declaración final, el Plenario de Delegados sostenía que en los últimos años (desde que se realizan los Encuentros) el Movimiento había “avanzado decididamente” (Montevideo 90, 1990: 7) en relación a ciertos temas, uno de los cuales era la articulación de los movimientos

sociales en los distintos países, así como el nivel de producción y la construcción de redes nacionales. No obstante la declaración recogía la existencia de tensiones y reconocía que el movimiento enfrentaba grandes desafíos. Con cierta confianza se observaba que:

[Como resultado de] La ampliación del espacio audiovisual latinoamericano a partir de los espacios conquistados en la sociedad civil y las posibilidades que abre el mercado al movimiento latinoamericano, éste se ha convertido hoy en el mayor reflejo del rostro y los ojos de América Latina de fin de siglo (...). Sostenemos que hay un aporte específico en el ámbito de la identidad latinoamericana, de la integración regional y de la nueva cultura de América Latina que puede realizar el video y el movimiento latinoamericano (Montevideo 90, 1990: 10).

El CEMA suscribía esta vocación latinoamericanista, que no sólo implicaba esfuerzos organizativos reflejados en encuentros, seminarios u otros eventos, sino que también parecía tomar cuerpo en los propios trabajos audiovisuales. Junto con otros de temática nacional, uno de los proyectos encarados por la productora a comienzos de los noventa fue una serie documental compuesta por seis unitarios llamada *500 años: la esperanza incierta*, un proyecto periodístico que pretendía, en ocasión del quinto centenario de la conquista de América, referirse “desde el presente y con ojos latinoamericanos” a ciertas problemáticas urgentes de los países del Cono Sur y Brasil (CEMA, 1990: 35).<sup>3</sup> Según Esteban Schroeder, dado que el aniversario sería también un acontecimiento televisivo, el CEMA debía intervenir en ese flujo audiovisual, desde la particular perspectiva que la productora tenía, tanto acerca de la televisión como de Latinoamérica: “No existe la intención de mirar retrospectivamente hacia el pasado. Lo que buscamos es hacer un corte a la realidad latinoamericana contemporánea” (La República, 07/05/91). De esta serie, sin embargo, se finalizó solamen-

te un capítulo, titulado justamente *La esperanza incierta* (Esteban Schroeder con Rodrigo Moreno y Luis F. Santoro; 1991), que fue coproducido junto a Nueva Imagen de Chile y Festa & Santoro de Brasil, y fue parte de la Serie South del Channel 4.

La percepción optimista del video como innovador en el espacio audiovisual latinoamericano era compartida por varios analistas contemporáneos. En un texto escrito apenas tiempo después de Montevideo 90, Hernán Dinamarca sostenía que el Movimiento de Video contribuía a reafirmar en la práctica comunicacional de América Latina las concepciones de una comunicación distinta, “capaz de establecer una relación horizontal entre receptores y emisores, realizada por los propios actores sociales excluidos de ‘hablar y mirar’ en los circuitos comunicacionales dominantes” (1990: 42).

Pero este regionalismo no estuvo exento de fricciones, especialmente en lo referido a un tema –el video y su relación con las industrias culturales– que veremos mejor en el otro apartado. Como señalaba el mismo Dinamarca, en Montevideo 90 se marcó un hito en la coordinación del Movimiento latinoamericano, aunque un hito contradictorio:

Por un lado, tuvo importantes logros: un taller de capacitación en fotografía y cámara; la primera Muestra Itinerante del Video Latinoamericano (...) la participación de directivos de televisoras europeas y organismos de cooperación que dialogaron con los productores sobre coproducción, mercado y solidaridad; y una masiva muestra de videos en los barrios y organizaciones del país. Por otro, un balance muy polémico: de hecho en su desarrollo hubo percepciones distintas entre las delegaciones sobre la “política” interna de la reunión y más tarde críticas negativas (1990: 86).

## Otra televisión

Una idea principal, "A la conquista de nuestras pantallas", parece ser expresada en el corto como una lucha quijotesca contra la cultura audiovisual hegemónica. La perspectiva de la instancia narrativa se vehiculiza a través de la mirada del personaje de un niño: mirada que es inocente (en medio del vértigo urbano se pega a la vidriera, absorbido por las imágenes y sueña) y a la vez a contracorriente (se queda solo, mientras sus amigos siguen caminando). Es en su ensoñación que se da la batalla por un audiovisual emancipador. Una premisa simple pero efectiva, bien ejecutada y con un amplio uso de recursos, destacándose la animación. Es notorio que en este combate, llevado adelante desde esa ambigua posición emancipadora-conquistadora, el enemigo (o mejor dicho: la fortaleza a asaltar) no sea el cine sino la televisión comercial, lo cual puede ser indicativo de la trayectoria seguida por el CEMA y también de las discusiones que atravesaban al propio Movimiento Latinoamericano de Video.

Durante la primera etapa (1982-85), financiada por agencias de solidaridad internacionales, la actividad del CEMA estuvo fuertemente vinculada a los movimientos sociales activos durante los últimos años de la dictadura: los trabajadores, la educación, las mujeres y los derechos humanos fueron los temas de una producción fundamentalmente constituida por diapomontajes.<sup>4</sup> Hacia 1985-86 comenzó un nuevo período de la productora, cuando se vuelca a trabajar con el video.<sup>5</sup> Incentivados por la constatación de que, según uno de sus miembros, Uruguay es "un país sin imágenes propias, porque las que consumimos no son las que producimos" (La Mañana, 30/11/88), el CEMA se orientó a la producción profesional de video y a la búsqueda de difusión masiva de los materiales, aunque continuando con las mismas preocupaciones temáticas y la colaboración con las organizaciones sociales.<sup>6</sup> Los estimulaba, sostenía Schroeder en 1988, el hecho de que "en muchos países latinoamericanos ya se está registrando una estructura nueva en las televisiones nacionales, CEMA quiere ser

un aporte a la modificación de las imágenes emitidas” (La Mañana, 30/11/88).

Los fragmentos de programas de TV que muestran las pantallas gigantes de la ciudad imaginaria en *De repente*, son una buena muestra de la producción exportable latinoamericana de la década de los ochenta que inundaba los televisores uruguayos: en primer lugar, las telenovelas de las poderosas cadenas mexicanas, principalmente Televisa, de las cuales *De Repente* incluye un fragmento con la actriz Verónica Castro; pero también aparecen en esas pantallas imágenes de la vecina Argentina (*Las gatitas y ratones de Porcel*, *Fútbol de Primera* o el noticiero sensacionalista *Nuevediarlo*) o de Chile (el eterno *Sábado Gigante* de Canal 13), así como el omnipresente contenido publicitario. Se destaca el hecho de que no hace referencia a ningún programa anglosajón o europeo, sino más bien a producción de los grandes exportadores televisivos del continente.

Uruguay no era la excepción en el panorama televisivo latinoamericano, aunque quizá ese efecto se acentuaba siendo sus niveles de producción propia menor que en otros países de la región (véase Prats, 2009). Años antes, el realizador uruguayo Walter Tournier, en su cortometraje animado *Nuestro pequeño paraíso* (1983), ya había hecho una sátira acerca de los contenidos televisivos, aunque enfatizando la relación que se establecía entre el espectador y la televisión, mostrando a un sujeto que vivía eufórico lo que sucedía en la pantalla tratando de abstraerse de la realidad que lo rodeaba.<sup>7</sup> Lo cierto es que esta amarga letanía acerca de la alienación producida por la invasión de contenidos extranjeros y muchas veces superficiales, se había escuchado a lo largo de la década. En 1985, Octavio Getino señalaba:

Si reparamos en que más del 80% de la programación audiovisual emitida por las salas de cine, los canales de TV, los circuitos de televisión vía cable y el video, proceden de naciones con proyectos históricos y situaciones culturales que poco o nada tienen que ver con los nuestros,

la exigencia de 'alfabetización' audiovisual de nuestros pueblos resulta mucho más urgente y necesaria. Ellos demandan del esfuerzo de los sectores públicos a cargo de la educación, la cultura y los medios, y también del conjunto de las organizaciones no gubernamentales" (1985: 5).

Aunque a esa altura, partiendo de premisas algo distintas a las sostenidas por Getino, el CEMA estaba convencido de que era posible cambiar esa realidad. En un folleto de 1990, la productora destaca la exhibición de la película *Sala de Espera* en junio de 1988 como "el primer video nacional" en la televisión uruguaya, alcanzando una importante cantidad de televidentes.<sup>8</sup> Según el CEMA,

Esto produce un doble impacto: en la crítica y en la opinión pública se abre un debate en torno a las políticas de comunicación y acerca de las necesidades de una cultura nacional. Se demuestra además que la producción nacional de videos es competitiva o superior en calidad a la mayoría de los programas extranjeros a los que nos tiene acostumbrados la televisión comercial (1990: 24).

De acuerdo a la productora, *Sala de espera* fue vista por más de 200.000 espectadores, una muy buena cifra para la televisión uruguaya (CEMA, 1990: 25). No obstante destacaban la apertura de Canal 10, en lo que respecta a la difusión de material uruguayo, los obstáculos para producir seguían siendo salvados por ellos mismos, principalmente las fuentes de financiación. Al iniciarse la década de los noventa, la productora se enfocó seriamente en la televisión y la pretensión de "conquistar las pantallas" toma cuerpo en varios proyectos tanto de documental como de ficción, entre ellos varios que, por diversas razones, finalmente no se concretaron como *Imágenes de mujeres*, *Los otros*, *Canal ET* y *Cono Sur* (CEMA, 1990: 37-39).

Este interés es evidente en al menos una parte importante del Movimiento Latinoamericano de Video. Si repasamos los temas de las



mesas redondas que tuvieron lugar durante el festival, nos damos una idea de las preocupaciones del colectivo. El lema central del Encuentro, que contó con la presencia de especialistas extranjeros invitados como Michele Mattelart, Hans Rosembauer, Arlindo Machado o Ivano Cipriano, fue "El lenguaje alternativo en la comunicación audiovisual". El programa contenía mesas acerca de la relación entre cine, video y TV, sobre el video como "proceso" y como "producto", acerca del lenguaje y el mercado, pero principalmente, la televisión. Incluso una mesa llegó a llamarse: "La sociedad del futuro: ¿La sociedad de la Televisión?". En una carta dirigida a los organismos de cooperación internacional, incluida en el documento final de Montevideo 90, los videastas destacan que "el video ha contribuido decisivamente a conmover el mundo de la comunicación en nuestro continente. Por esa razón hoy podemos plantearnos el desafío de llegar a las pantallas de TV" (1990: 32).

En este sentido, en el Encuentro convivían en tensión dos caminos que se fueron configurando desde la irrupción del video, pero cuya bifurcación se acentuaba desde fines de los ochenta: por un lado, la necesidad de sostener el video popular, vinculado a los movimientos sociales y con independencia de criterios de audiencia; y por otro, la fuerte tentación del video como un producto comercial, aún desde la perspectiva de conquistar las pantallas hegemónicas con productos socialmente relevantes. En el caso del Movimiento la crisis no se hizo esperar y el IV Encuentro convocado para el año siguiente en San Paulo fue suspendido por los propios organizadores.<sup>9</sup> Ciertamente al interior del CEMA (y de muchos otros colectivos latinoamericanos de comienzos de los noventa) esta tensión estaba presente. No obstante, con el cambio de década, la productora uruguaya pudo concretar parcialmente sus aspiraciones televisivas, realizando en coproducción con la televisión local algunos programas que tuvieron continuidad, como las series *Carnaval* (1991/1992) y *Pasacalles* (1991). Series, según el crítico Ronald Melzer, "cuya soltura expresiva y formatos innovadores servirían de inspiración, años después, a muchos programas de la televisión pública y privada" (2011).

## Consideraciones finales

Más allá del atractivo de su originalidad y excelente factura técnica, *De Repente* es un interesante cortometraje para acercarse al CEMA porque permite indagar en la visión de la productora uruguaya acerca del rol del video independiente en relación a la producción audiovisual hegemónica, así como localizar una serie de discusiones existentes al interior del Movimiento Latinoamericano de Video, visibles también en la propia trayectoria del CEMA.

Por el contenido, pero también por el momento y lugar precisos de su exhibición, el cortometraje es una suerte de manifiesto audiovisual del CEMA. En tanto saludo audiovisual al Encuentro (luego utilizado como encabezamiento de la muestra itinerante) es una interpelación de la parte uruguaya a un Movimiento que se encontraba en un momento crucial de su breve historia: consciente de sus logros, pero atravesado por profundas líneas divisorias. Por otra parte, el corto echa luz sobre las preocupaciones más urgentes del CEMA en esa coyuntura. Situándose en el rol algo contradictorio de Quijotes y a la vez conquistadores, los videastas luchaban por hacerse un lugar en una televisión local superpoblada por producciones extranjeras, ofreciendo producción de calidad a la vez que socialmente comprometida. Un desafío que pudo ser parcialmente cumplido antes de la disolución del grupo, a mediados de los noventa: a las películas del CEMA exhibidas en televisión en los ochenta, les siguieron unas series coproducidas con la televisión local en 1991 y 1992. No es posible hablar de "conquista" de las pantallas, pero sí de una presencia significativa y una huella bastante perdurable. Agotada la experiencia del CEMA, cuando no es improbable que todavía tuviera para dar de sí, quedará por establecer la dimensión real de sus logros en relación al conjunto de la producción audiovisual uruguaya, así como también respecto de sus propias pretensiones y expectativas.

## Notas

- 1 Montevideo 90 fue organizado por el CEMA, Producciones Del Tomate-Encuadre y Estudio Imagen, y contó con el auspicio de varias instituciones públicas y privadas, tanto uruguayas como extranjeras.
- 2 Según el documento final, fueron enviados al Encuentro más de 300 videos (Montevideo 90, 1990: 4).
- 3 El proyecto de la serie ganó, en 1991, el premio –ayuda audiovisual– del Instituto de Cooperación Iberoamericana.
- 4 En un folleto institucional de mediados de la década del ochenta, en la que se listan los materiales de esta primera etapa, se presenta al CEMA como “una sociedad civil, laica, no gubernamental y sin fines de lucro, que desarrolla su actividad en el campo de la comunicación social (...) Los temas de la sociedad, registrados por nosotros como comunicadores, son procesados por medios audiovisuales, gráficos y radiales, y devueltos a los grupos humanos para la discusión que enriquece el mensaje” (CEMA, s/f: 2).
- 5 Sobre este particular, véase entrevista a integrantes del CEMA en Iribarne, 1988.
- 6 Un buen ejemplo de esta colaboración es *Entretelares* (1988, Eduardo “Pincho” Casanova), producido junto con el COT (Congreso Obrero Textil) y el auspicio de Área de la Mujer del Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI). Véase artículo de G. Torello.
- 7 Cuando Tournier volvió del exilio en 1985 creó, junto con Mario Jacob, la productora de cine y video Imágenes, que junto con el CEMA y otra de nombre similar, Estudio Imagen, serían las tres productoras audiovisuales más importantes de los años ochenta.
- 8 A fines de 1988, también se exhibieron en televisión *Chile, obra incompleta* (Esteban Schroeder, 1988) y *Mamá era punk* (Guillermo Casanova, 1988).
- 9 Sobre la polémica, desde la perspectiva contemporánea de un participante, véase Dinamarca, 1990.

## Referencias

- CEMA (1990). [Folleto institucional]. Montevideo.  
----- (s/f). [Folleto institucional]. Montevideo.
- Dinamarca, H. (1990). *El video en América Latina: Actor innovador del Espacio audiovisual*, Montevideo, Fondo de Cultura Universitaria.
- Getino, O. (1985). La importancia del video en el desarrollo nacional.

- Recuperado de <http://octaviogetinocine.blogspot.com.uy/2010/10/la-importancia-del-video-en-el.html>
- Iribarne, G. (1988). Si no creemos en el video nacional, éste nunca existirá. *La República*, 23 de agosto.
- La Mañana. (1988). CEMA: La producción nacional de imágenes. *La Mañana*, 30 de noviembre.
- La República. (1991). CEMA y los 500 años. *La República*, 7 de mayo.
- Melzer, R. (2011). CEMA. En Casares, E., Heredero, C. F. y Rodríguez Merchán, E. (Eds.), *Diccionario de Cine iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid, SGAE. Recuperado de <http://www.lasumacinetv.com/es/realizaciones/cema/>
- Montevideo 90. (1990). *Contenido y Marco de Acción del Movimiento Latinoamericano al inicio de una nueva década*. Montevideo.
- Prats, L. (2009). *Ayer te vi. Crónica de la televisión uruguaya*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.

## Los músicos por la tonada: una mirada al videoclip uruguayo

· MARIEL BALÁS ·

“(…)Tiempo atrás se juntaron  
los músicos por la tonada  
y hoy nadie duda de nadie  
ni nadie canta igual que ayer”

(estrofa de “Hermano te estoy hablando”, Jaime Roos)

Actualmente, y desde hace varios años, es posible escuchar prácticamente cualquier tipo de música y ver sus videoclips haciendo una simple búsqueda en internet. Los sitios con videos musicales en línea y sobre todo el Canal de video Youtube han ganado un espacio de privilegio para los melómanos. Un abismo separa nuestra realidad de aquella de los años noventa, cuando para ver el video de una banda o un cantante los jóvenes uruguayos tenían que esperar la hora del programa que retransmitía algún segmento de MTV. Para los entusiastas del rock nacional, la primera cita fue el programa uruguayo *Video Clip*, transmitido en el Canal 5, y unos años después lo sería *Control remoto*, en el Canal 10, ambos conducidos por Alfonso Carbone, donde Los Tontos, Traidores, Los Estómagos, y otros grupos presentaban sus temas y tocaban en vivo.<sup>1</sup> Desde mediados de los años ochenta, los videoclips se convirtieron en la opción de difusión de las bandas y los cantantes, creando un género audiovisual con sus características propias, un híbrido del videoarte, la ficción, el documental y la animación. Cortometrajes donde la protagonista es la música y es quien marca no sólo el ritmo, sino –y sobre todo– la duración del relato compaginado de la imagen y el sonido.

El Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) fue una de las primeras productoras independientes de Uruguay que filmó piezas audiovisuales con estéticas cercanas al videoclip. En el material rescatado por el proyecto de digitalización (véanse artículos de M. Balás, L. Secco y Catálogo), se encuentra la edición de las imágenes del acto del 1º

de mayo de 1986, que ilustran con la canción de Rubén Olivera, “Los otros días” (1986) y, ya posterior en el tiempo, el video dirigido por Guillermo Peluffo, “La gata en la azotea” del grupo Los Terapeutas (1990), que presenta un ritmo y una lógica de videoclip. Quizá por la vinculación de alguno de los fundadores del CEMA con el ambiente del espectáculo nacional, tanto del teatro como de la música, no sea extraño que en muchas de sus producciones existan registros de bandas tocando en vivo. Es posible distinguir una diversidad de géneros musicales, por ejemplo, el espacio del rock and roll se puede ver en *Tahití* (Pablo Dotta, 1989) donde intervienen La Tabaré Riverrock Banda, mientras que en el documental *Mamá era punk* (Guillermo Casanova, 1988), entran en escena varias bandas de punk rock, como ser, Los Inadaptados de Siempre, Clandestino y Los Estómagos. Por su parte, Eduardo “Pincho” Casanova dirigió, en 1987, un breve documental que registra al payador Carlos Molina siendo entrevistado por Mauricio Ubal. Otros ejemplos que, en este caso, incluyen la manifestación carnavalera montevideana, son *La BCG no engorda* (José María Ciganda, 1989) y la producción del programa para televisión, *Carnaval* (Esteban Schroeder, Gabriel Peluffo; 1991–1992), donde se entrevista a personalidades del carnaval y se muestran sus actuaciones.

Con la propuesta de *Los músicos por la tonada*, el CEMA estaba presentando la edición de una serie de videoclips de cantantes y músicos de la música popular uruguaya.<sup>2</sup> Entra aquí la arista de este género audiovisual como producto paradigmático de la industria cultural, un componente de la cadena productiva del ámbito musical que involucra la difusión de una canción y, por lo tanto, de un cantante o grupo musical y, que a su vez, acciona todo el sistema en el que están incluidos la empresa discográfica, las actuaciones, la participación en festivales y la distribución internacional. La dirección estuvo a cargo de Laura Canoura, quien integraba el CEMA desde sus comienzos, en 1982. En aquel entonces, hacía cinco años que había iniciado su carrera musical como integrante del grupo Rumbo (véase Dabazies y Fabregat, 1983).<sup>3</sup> Estudiaba teatro y cursaba arquitectura. Por esta razón, comenzó des-

empeñándose en tareas de diseño gráfico en el CEMA, área a la que posteriormente se unirían Pablo Casacuberta, Enrique “Popi” Pereira, Ricardo “Sanopi” Pisano y Matías Bervejillo. En esa primera etapa, también comenzó a dirigir el departamento de arte y, de la mano de Guillermo Casanova, se fue dedicando a la edición (L. Canoura, comunicación personal, 31 de marzo de 2015). Canoura editó importantes piezas audiovisuales tales como *La BCG no engorda*, *Tahití*, *Mamá era Punk* y *Guarda e Passa* (Eduardo “Pincho” Casanova, 1988). *Los músicos por la tonada* es la única película que dirigió y seguramente asumió este rol por tratarse de un tema que le era cercano, dado que en aquel tiempo era una representante clave de la música popular uruguaya. Este video es contemporáneo a la conformación del grupo “Las Tres”, que se consolidó al actuar en La Barraca (lugar donde se registra la mayor parte del video) y estaba integrado por Canoura, Estela Magnone y Mariana Ingold, quien al poco tiempo dejaría su lugar a Flavia Ripa. Luego de terminar esta pieza audiovisual, Laura Canoura comenzó a abandonar paulatinamente el CEMA para dedicarse enteramente a su carrera solista.

Es importante destacar que, dada la minoría de mujeres directoras en las producciones nacionales, no parecería ser casual que una de ellas surgiera dentro del CEMA, una productora que trabajó reiteradas veces con inquietudes específicas relacionadas a temas de género. Algunos ejemplos que muestran un interés específico por tratar el rol de las mujeres en la sociedad son: el abordaje sobre el aborto en *Sala de Espera* (Schroeder; Álvarez, 1986); la doble jornada laboral de la mujer en el hogar y en la fábrica en *Entretelares* (Eduardo “Pincho” Casanova, 1988) (Véase artículo de G. Torello); y la violencia de género, en un especial de la sección *Pasacalle* del programa de televisión *Domingo Abierto*. Puntualmente, en el caso de *Los músicos por la tonada*, se destaca la participación de las mujeres, tanto en la escena –con Laura Canoura, Flavia Ripa, Begonia Benedetti, Estela Magnone, Gabriela Gómez, Chabela Ramírez y Mayra Hugo– como en los roles principales de realización: Canoura en la dirección, Mónica García Morales en la edición y Andrea Pollio como productora general.<sup>4</sup>

El motivo inicial de la realización de *Los músicos por la tonada* fue registrar el festejo del primer aniversario de La Barraca, un café montevideano que se transformó en el escenario obligado para los intérpretes de la música popular uruguaya de la época. Daniel Magnone, propietario del establecimiento ubicado en la esquina de Daniel Muñoz y Defensa, recordó en una entrevista que en aquel lugar “el ambiente acompañaba muchísimo, porque era muy respetuoso, quedaba claro que la parte musical era lo central de todo el funcionamiento” (Emisora del Sur, 2015). Es interesante destacar que en su relato Magnone comenta que, al principio, La Barraca no tenía intenciones de ser un espacio de referencia musical. Fue Jaime Roos quien le propuso hacer un espectáculo en vivo allí y a partir de ahí se consolidó como un centro cultural de referencia y encuentro para los representantes de la música popular uruguaya. De esta manera, *Los músicos por la tonada* es una pieza audiovisual que se compone de diez videos musicales donde participan siete cantantes solistas: Jorge Galemire, Flavia Ripa, Eduardo Mateo, Begonia Benedetti, Fernando Cabrera, Estela Magnone y Laura Canoura, y el grupo Repique.<sup>5</sup> Cada cantante está acompañado por músicos y coros que, en muchos casos, se reiteran.

La secuencia inicial de *Los músicos por la tonada* hace que el espectador, a través de una cámara subjetiva, recorra las instalaciones de un café vacío, pero con vestigios de que hubo gente, en una mesa se ven vasos vacíos, ceniceros llenos. Acompaña el desplazamiento, la voz de Jaime Ross entonando las estrofas de la canción “Hermano te estoy hablando” donde menciona la frase que titula el video. Lo único que parece tener vida en aquel espacio es una televisión a color que está prendida arriba de un escenario armado con instrumentos, pronto para que empiece el espectáculo. La cámara se acerca a mirar esa pantalla que muestra escenas que luego, a lo largo de la película, se volverán a ver. Es posible observar que si bien cada canción, cada videoclip, tiene sus características propias, que marcan su identidad en relación a la temática de la canción o a la personalidad del artista,



toda la película se concibe como una unidad. En este sentido, los títulos de las canciones y los nombres de los intérpretes se presentan mediante el uso de distintas técnicas de animación (por ejemplo *stop motion* con papel recortado y dibujos en 2D) que constituyen un elemento que funciona al mismo tiempo de separación y cohesión entre un video y el otro. Estos efectos se realizaban en las propias cámaras y posteriormente se trabajaban en las islas de edición (E. Pereira, comunicación personal, 25 de abril de 2016). De esta manera, es posible ver otro de los usos que hacían de esta tecnología y de las posibilidades y aplicaciones que les permitía la utilización de las cámaras de video. Se observa así una característica propia de la realización del videoclip. Tal como lo señala Erasquin “En los procesos de comunicación audiovisual con soporte magnético, y fundamentalmente en el video artístico o experimental, se utilizan numerosos recursos expresivos, inexistentes o inasequibles en anteriores etapas del desarrollo tecnológico del sector” (Erasquin, 1987). En varias oportunidades se aprecia una amplia diversidad de efectos no solo en la edición, con el uso de fundidos, sino también en la posproducción: la transición de escenas color a blanco y negro, la inserción de una imagen en segundo plano, la inclusión de portarretratos que funcionan como pantallas alternativas o de detalles de color resaltados en escenas monocromáticas. En algunos casos se utilizan transiciones donde a través de fundidos varía el punto focal y se pasa de ver una toma de la banda actuando en vivo hasta encontrar esa misma imagen en una pequeña pantalla de televisión.

En todos los videos, se evidencia una elección de intercalar el adentro con el afuera. El adentro está dado por algunos ambientes domésticos, donde los músicos se encuentran y comparten experiencias, pero, sin duda, el espacio cerrado que asume un rol protagónico es el de La Barraca. Utilizando efectos de cambio cromático, Canoura distingue dos momentos distintos dentro del local: suele utilizar escenas a color cuando las bandas tocan especialmente para la filmación del video, y en blanco y negro para mostrar el registro de las presentaciones durante la noche del aniversario. Si estos espacios del “adentro”

son los lugares de interacción, en el “afuera” los cantantes están solos, frecuentemente caminando, recorriendo las calles. En estos trayectos, se distinguen varios escenarios de Montevideo, espacios emblemáticos que se reconocen fácilmente y permiten descubrir transformaciones o permanencias desde el presente hacia aquellos años noventa. Galemire fuma un cigarro en la Rambla de Pocitos, Begonia Benedetti se pierde entre los juegos electrónicos del Parque Rodó, Eduardo Mateo camina entre una multitud por las calles del centro y Estela Magnone se balancea al ritmo de “Carbón y Sal” en la escollera Sarandí.

Un video en el que es posible distinguir algunos elementos descritos y en el que incluso se advierten otros aspectos que hacen a la identidad de cada clip, es la canción “El Loco”, de Fernando Cabrera, que presenta una transición diferencial, ya que en lugar de iniciarse con una animación empieza con una escena en una habitación. Una música misteriosa acompaña los movimientos sigilosos de la cámara que se acerca desde atrás a un sillón antiguo, de respaldo alto, que está ubicado frente a una ventana. De pronto llega hasta quien está allí sentado, es Fernando Cabrera, quien al ver la cámara, la mira y de alguna manera guía la mirada del espectador hasta la ventana, por la que entra una luz muy blanca. Recién ahí se da paso a la animación. Junto con los acordes disonantes de la canción, vemos el dibujo de un personaje, en papel recortado, atormentado, encerrado en una habitación de piso blanco y paredes de bloques. El personaje se mueve desesperadamente y comienza a taparse la cara con los brazos, se resaltan sus ojeras, de pronto su figura se duplica hasta convertirse en varias siluetas de sí mismo. En el medio de esa caótica composición aparecen las letras que forman el nombre del cantante y el título de la canción. Aquí se intercalan, además, dos adentros y un afuera –el único exterior que sale de las fronteras capitalinas– ya que registra al cantante en las canteras de extracción de minerales que se encuentra en el Departamento de Lavalleja. Las primeras imágenes de la canción son en blanco y negro y muestran, en una toma, a la banda tocando con el plano invertido en el interior de La Barraca. Cabrera en contra-

picado. Un ventilador de techo gira. La sensación de incomodidad sigue acompañando la canción. Cuando empieza a cantar, las imágenes pasan a ser a color, el grupo está en una habitación en la que hay luces y rebotes de luz. La cámara comienza a girar y se editan imágenes del espacio cerrado, donde la banda está tocando, que se alternan con las del exterior de la mina. Las últimas notas acompañan una secuencia de planos que comienza con un plano detalle de los ojos de Cabrera, continúa con un plano más abierto donde se lo ve de cuerpo entero hasta que finalmente la cámara se aleja del cantante al punto que lo dejamos de distinguir en el medio de la cantera. Este efecto de alejamiento transmite una fuerte sensación de soledad y aislamiento, en el que el protagonista se pierde entre la inmensidad de aquel espacio, un profundo pozo a cielo abierto.

Siguiendo la clasificación que Ana María Sedeño presenta en relación a los videoclips, podemos determinar que en estos diez casos se trata de una conjunción de dos tipos, el descriptivo y el musical o performativo, ya que junto con el objetivo de recrear la experiencia de estar en un concierto, en algunos casos se realiza una recreación de puestas en escena del cantante, donde este y la banda que lo acompaña continúan siendo los protagonistas. De esta manera, se “centra el interés sobre el objeto enunciado: los músicos/ cantantes –agentes productores de la música– producto intangible, no visible por sí mismo” (Sedeño, 2007). Al no hacer intervenir factores externos, no se distrae la atención del espectador y se garantiza una seducción, estableciendo así uno de los objetivos comerciales del videoclip como producto de mercado. Incluso en este caso, casi no existe distancia entre quien filma y lo filmado. Es interesante observar estos cruces de los hacedores de cultura y los difusores, estableciendo una suerte de intercambio, un trabajo conjunto, donde los roles comienzan a ubicarse en una frontera un tanto difusa. ¿Quién registra y quién es registrado? Tanto los integrantes del CEMA, como los músicos que participaron de esta producción, formaban parte de un mismo ambiente cultural. Se entremezclan vínculos familiares y de amistad. De

esta manera, se obtiene una pieza que en su conjunto denota familiaridad y establece casi permanentemente una cierta complicidad con el espectador. Las dos caras de la moneda cultural se unieron en un producto audiovisual, que funcionó como pieza de difusión en aquel tiempo y que hoy se resignifica como huella documental del quehacer cultural de una determinada época.

Por otra parte, la escasa información acerca de la exhibición de este material no nos permite abordar en profundidad los resultados de cada videoclip como producto ni analizar si tuvieron relación directa con la comercialización de la discografía de los cantantes. Sin embargo, basándonos en la información provista por su directora podemos esbozar algunas hipótesis. Aunque Canoura no recuerde exactamente los espacios de difusión de *Los músicos por la tonada*, sí ha asegurado que cada videoclip se había editado por separado para que cada cantante y grupo tuviera la posibilidad de difundirlos de manera independiente (L. Canoura, comunicación personal, 31 de marzo de 2015). Por otra parte, es muy probable que esta película haya sido emitida, alguna vez, a través de un canal de televisión, quizá en el programa de Alfonso Carbone, más allá de que no pertenecieran al estilo musical paradigmático de su espacio. Sin lugar a dudas, se trata de una línea de investigación que merecería ser retomada y profundizada a la luz de un relevamiento de prensa y una serie de entrevistas que exceden el objetivo del presente trabajo.

El epílogo de *Los músicos por la tonada* está marcado por la voz en *off* de Eduardo Mateo, que invita a pensar en las coexistencias espacio-temporales y en la posibilidad de un reencuentro, de un renacimiento: “La máquina del tiempo da un círculo entero, [...] a través del tiempo, vuelve al mismo punto y todos renacemos”. En esta película, Mateo interviene interpretando la canción “Palomas” y si bien el rodaje fue durante 1989, al momento del corte final de la película, en agosto de 1990, él ya había fallecido. Por este motivo, la incorporación de la voz de este cantante ciertamente cierra el círculo abierto al inicio de la película que, en un fondo negro, resalta en letras blancas

la dedicatoria de la obra: “a Eduardo Mateo”. Por lo tanto, este video se convierte en un homenaje a este personaje, que además de frecuentar La Barraca, Magnone ha resaltado que fue durante dos meses el artista del lugar y que, incluso, participaba y acompañaba si había otros músicos en escena.

Junto a las notas de la última canción de la película, se comienzan a ver imágenes de todos los músicos que participaron caminando juntos por el Parque Rodó. Es la primera vez que se reúnen en el afuera. Hacen bromas, saludan y miran a la cámara que los registra de frente, dejando en evidencia la existencia del artefacto y dejando explícita la separación, la mediación entre el espectador que está siendo observado por el artista (Eco, 1988: 206). En determinado momento la cámara queda fija y el grupo pasa por delante. El escenario es el recorte de los edificios de la Bahía de Montevideo. Se los ve alejarse y los créditos se sob reimprimen en esta imagen, con el grupo que se distancia del espectador y va rumbo a la rambla, al atardecer.

Retomando las palabras de Mateo, *Los músicos por la tonada* funciona como una “máquina del tiempo” que permite ese reencuentro con aquellos músicos e intérpretes que compartieron el estar en aquel contexto espacio-temporal de fines de los años ochenta.

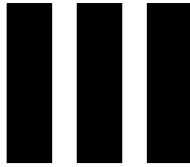
## Notas

- 1 A inicios de los años ochenta surge en Estado Unidos MTV, un canal destinado exclusivamente a la emisión de videoclips musicales las 24 horas del día, los 7 días de la semana.
- 2 Para tener referencias acerca de los representantes de la música popular uruguaya de aquel período, e incluso conocer las distintas afinidades musicales de los jóvenes uruguayos en relación al rock nacional o al canto popular, véase: Aharonian & Olivera (2013: 5–24); Alencar Pintos, (2013: 117–120); y Martínez (2015).
- 3 Laura Canoura comienza a estudiar canto a los 20 años y en 1979 integra junto a Mauricio Ubal, Gonzalo Moreira, Gustavo Ripa, Carlos Vicente y Miguel López el grupo “Rumbo” (Dabezies & Fabregat, 1983).
- 4 Tal como se puede ver en los créditos, fue una responsabilidad compartida con Hernán Dinamarca.

- 5 Las canciones que contiene esta película son las siguientes: Jorge Galemire: *En el Garage* y *Lana Turner*; Flavia Ripa: *Palabras cruzadas*; Eduardo Mateo: *Palomas*; Begonia Benedetti: *Migración*; Fernando Cabrera: *El loco* y *Comienza la Escuela*; Estela Magnone: *Carbón y Sal*; Laura Canoura: *Como nuestros padres*; Repique: *Constructores por derecho*. Por más información técnica y artística, véase el catálogo que se incluye al final del libro.

## Referencias

- Aharonián, C & Olivera, R. (2014). *Música. Nuestro Tiempo*, 5. Libro de los Bicentenarios. Montevideo: IMPO.
- Alencar Pintos, G. (2013). *Los que iban cantando*. Montevideo: Ediciones del Tump.
- Dabezies, A. & Fabregat, A. (1983). *Canto Popular Uruguayo*. Buenos Aires: El Juglar.
- Eco, U. (1988). *La estrategia de la ilusión*. Barcelona & Buenos Aires: Lumen & Ediciones de la Flor.
- EmisoradelSur-EntrevistaaDanielMagnone.21/09/2015.Recuperadode<http://www.emisoradelsur.com.uy/innovaportal/v/75492/30/mecweb/daniel-magnone-se-presenta-con-begonia-benedetti-en-tractatus?parentid=64162>
- Erausquin, M. A.(1987). Efectos de los efectos. El video: Arte, Lenguaje y Comunicación. *Telos*, 9. Recuperado de [http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=hemeroteca.VisualizaArticuloIU.visualiza&articulo\\_id=4338](http://www.quadernsdigitals.net/index.php?accionMenu=hemeroteca.VisualizaArticuloIU.visualiza&articulo_id=4338).
- Martínez, I. (2015). Cuando la democracia hizo pogo. *Lento*,27. Recuperado de <http://lento.uy/cuando-la-democracia-hizo-pogo-lento-27-junio-2015/>
- Przecawski, K. (1982). Repercusión de las industrias culturales del sector de los medios audiovisuales en el comportamiento sociocultural de los jóvenes. *Industrias culturales: El futuro de la cultura en juego*. Fondo de Cultura, UNESCO.
- Sedeño, A. M. (2007). Narración y Descripción en el videoclip musical. Narrativa Audiovisual. *Razón y Palabra*, 56. Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n56/asedeno.html>



Reseñas





*Gris* (1986), primera producción audiovisual del CEMA y primer proyecto dirigido por Esteban Schroeder, fue un video experimental inscripto dentro de la línea de trabajo en la que se basó el proyecto de la productora: difundir contenidos audiovisuales de interés para la transformación de la sociedad, inspirados en una premisa de trabajo de lo que por entonces se concebía como una “pedagogía audiovisual”.

Esta película concibe para la cámara una coreografía escénica homónima del colectivo de mujeres “Babinka. Grupo de Danza Cooperativo”, dirigida por Verónica Steffen, que era presentada en espacios públicos de Montevideo durante los primeros años de la recuperación democrática. Fue a partir de estas presentaciones escénicas que surgió el proyecto de realización audiovisual en colaboración con el CEMA. Esta creación partió de la efervescencia del momento transicional, de las urgencias de los ámbitos colectivos y autogestionados de creación artística, y de la necesidad de circulación de los productos culturales creados por esa generación de jóvenes, que desde los lenguajes y medios artísticos, entre otras militancias, participaba en los movimientos sociales por la recuperación democrática. A partir de esta colaboración, se transmutó la cualidad escénica y efímera de la coreografía original para lograr un producto distinto, que gracias a las posibilidades del video, en su contexto de producción, circuló por circuitos barriales y, hoy, treinta años después, sigue estando a nuestro alcance.

El audiovisual basa su narrativa en el lenguaje corporal y dancístico, sincronizado con el acompañamiento musical. Se trata de uno de los pocos casos de video-danzas uruguayos realizados con anterioridad a que este lenguaje lograra una mayor difusión en el medio nacional, entre los años noventa y principios de los dos mil. Por su propuesta simbólica y sus modos de producción, *Gris* fue una obra significativa en el contexto de la transición. Las imágenes que propone esta pieza

sugieren la represión, el control sobre los cuerpos, la pretensión de uniformidad y la pérdida de la identidad individual en función de la masa, frente a lo que se propicia la posibilidad de una salida y un cambio. Hay una alusión simbólica a los efectos de la dictadura sobre las personas. Los cuerpos representan siluetas anónimas, que recuerdan otras formas de representación del horror usadas en contextos semejantes a través de otros medios, tales como las acciones plásticas colectivas del movimiento argentino denominado "Siluetazo", en 1983, entre otros casos. El desenlace de la pieza propone una referencia a la apertura democrática, a través de los elementos simbólicos empleados en la construcción de las imágenes: ritmo, tono, color, sonido, dramatización, movimiento, edición, entre otros.

Por su poética, así como por la forma de organización colaborativa y cooperativa del trabajo, *Gris* tiene la singularidad de ser un testimonio artístico de la transición democrática, un punto de partida en el trabajo del CEMA y el realizador Esteban Schroeder, así como uno de los primeros casos de video-danza uruguayos.

## *Itinerarios: ser joven y mujer en los ochenta*

· PABLO ALVIRA ·

Dirigido por Roberto Mascaró sobre textos de Cecilia Martínez-Gil, *Itinerarios* es un cortometraje producido por el CEMA, generalmente incluido en la modalidad que los analistas del campo audiovisual uruguayo han denominado videoarte. Lo cierto es que *Itinerarios* es una apuesta claramente experimental: una mezcla de danza, textos poéticos, ensayo visual y exploraciones en torno a las posibilidades del formato video, frecuentada por agrupamientos como NUVA (Núcleo Uruguayo de Videoarte, que Mascaró integraba) y en la que el propio CEMA ya había incursionado dos años antes con *Gris* (1986, Esteban Schroeder).

Al reseñar una obra de estas características, procurando su inteligibilidad, siempre se corre el riesgo de otorgar un orden o fijar significados que pueden diferir radicalmente de los presupuestos por sus creadores. No obstante, nos atrevemos a identificar algunos bloques conceptuales, sostenidos por una presencia casi excluyente: la voz y el cuerpo de la propia Cecilia Martínez-Gil, quien conduce –en vez de narrar– un relato fragmentado a través de su voz en *off*: unas veces como monólogo interior, otras como lecturas y, alternativamente, en forma de diálogo con una voz masculina. ¿Qué preocupa a este personaje? Parece ser una suerte de condensación de los “itinerarios” audiovisuales (existenciales ¿por qué no?) de su generación; tópicos reiterados de la producción montevideana posdictadura: la incertidumbre sobre el futuro del país, la exploración del espacio urbano o la presencia invasiva de la televisión.

Prevalece una mirada melancólica sobre la ciudad, anclada en espacios antiguos y deshabitados: grandes salones, viejos bares, un parque solitario y gris o una estación de trenes completamente vacía donde la protagonista danza sola. Este tono se refuerza con una serie de escenas que aluden a mudanzas: un viaje en automóvil, una caminata

sobre las vías del tren y muy especialmente un plano recurrente de muebles cubiertos por sábanas blancas (a veces se observa un leve movimiento debajo de ellas). El personaje: ¿se va de Montevideo? ¿Está de regreso? ¿O volvió para irse nuevamente? Inquietudes que es difícil, por otra parte, separar de las propias trayectorias de los autores, ambos poetas en la diáspora: Roberto Mascaró se radicó en Suecia, donde se exilió durante la dictadura, mientras que Cecilia Martínez-Gil continuó su actividad en Estados Unidos.

Aparte de los logros expresivos que sin duda posee *Itinerarios*, hay otro aspecto que lo hace singular. Si bien expresa una incertidumbre generacional, esta se sitúa en un lugar bien específico: el de la mujer joven (y poeta). Es cierto que otras producciones del CEMA se preocuparon por problemáticas de las mujeres, como las condiciones de trabajo (*Entretelares*; Eduardo "Pincho" Casanova, 1988) o el aborto (*Sala de espera*; Esteban Schroeder y Luciano Álvarez, 1989). La diferencia aquí radica en que la dupla Mascaró/Martínez-Gil interroga desde el punto de vista del discurso, desde una subjetividad femenina: una mujer que quiere elegir, ya sea quedarse o irse del país ("si me voy no quiero irme porque piense que me están echando") o la posibilidad de "amar libremente", sin mandatos ni prejuicios.

## *La BCG no engorda: un homenaje del video al cine*

· JULIETA KELDJIAN ·

La Antimurga BCG surge en 1983 como una visión teatral del carnaval. Aunque respeta la estructura de la murga tradicional en aspectos como la formación, el vestuario y el formato de la actuación –subdividida en: presentación, popurrí, cuplé y retirada– introduce significativas variantes como la utilización de instrumentos de viento y la participación de mujeres en la cuerda de voces. Desde el punto de vista de la composición, la innovación más relevante es la negativa a tratar temas de actualidad en sus cuplés, cuestión que le valió sucesivas descalificaciones en los concursos oficiales de carnaval. Su identidad artística está fuertemente basada en el humor irreverente y las influencias de otras disciplinas, como el teatro, el cine y la literatura, por lo que se ganaron el mote –en un sentido peyorativo– de “murga de intelectuales”. Sin embargo, como reconoce su director, Jorge Esmoris, estas influencias estaban presentes con la sola intención de cruzarlas con lo popular, mediante la participación del público, a través de las más variadas e inesperadas propuestas. Pero también retomando lo que Esmoris reconoce como la esencia del carnaval: la alegría.

El CEMA, entre otros, se dedicaba a la realización de piezas audiovisuales que documentaban la realidad económica, política y social del Uruguay de los ochenta. En ese marco, la escena cultural –en especial todo aquello que de nuevo aparecía– atraía la atención de los miembros de la productora. En el carnaval, la BCG representaba esta visión. Por lo tanto, la intención del CEMA fue realizar un documental sobre la murga y para ello convocaron a José María Ciganda, realizador audiovisual que se había formado en televisión, fundamentalmente en Colombia, trabajando para Caracol TV, una de las cadenas latinoamericanas más importantes del momento. Desde su retorno al Uruguay, Ciganda se integró al grupo Imágenes, donde realizó el cortometraje de ficción *La jeringa* (1987) basado en el cuento de

Felisberto Hernández, "Muebles 'El canario'". También había participado en proyectos independientes de video, como *Los últimos vermicellis* (Carlos Ameglio y Diego Arsuaga, 1987).

*La BCG no engorda* reúne fragmentos de actuaciones de la murga en varias temporadas, pero los presenta bajo la forma de una única actuación. Si bien la obra se plantea como un documental, no recurre a estrategias generalmente asociadas con este género, como la descripción objetivada, la voz en *off* o las entrevistas, sino que combina recursos del videoclip, el teatro filmado, la televisión, la animación y el cine de ficción. Entre las diferentes secciones de la actuación se intercalan recursos televisivos, como la presentación en estudios y los testimonios callejeros. Al inicio, se incluye la advertencia legal, propia de las ediciones hogareñas de películas en VHS, relativas a la propiedad de los derechos de reproducción. Pero en lugar de la clásica placa con texto, aquí el mensaje es cantado y advierte de las consecuencias que puede provocar para la salud del espectador la exposición a la murga.

Las citas y referencias son variadas y van desde sutiles insinuaciones al arte pop, como el fundido entre el plano de una luna llena y el de un huevo frito, a la inclusión directa de la escena de la carrera de cuadrigas que encabeza Charlton Heston en *Ben Hur* (William Wyler, 1959). Otras, más sutiles, aparecen como situaciones que evocan a *Máxima ansiedad* (Mel Brooks, 1977) o *El séptimo sello* (Ingmar Bergman, 1957). Las animaciones de Ricardo "Sanopi" Pisano, que presentan cada parte de la actuación, saludan al circo ambulante de Monty Python. Pero el cine no está homenajeado únicamente por las referencias a obras y autores. La técnica videográfica se manipula con la intención de alcanzar la estética visual propia de la cinematografía fotoquímica. Una de las principales desventajas de la óptica del video es que todo en la escena está en foco, mientras que la imagen cinematográfica ofrece distintos planos focales, gracias a una amplia gama de ópticas fijas. Este recurso es emulado en la fotografía de *La BCG no engorda* mediante el uso de humo en la escena para provocar el desenfoque de los fondos, o colocando mallas o texturas delante del

lente. “Lo habríamos filmado en 16mm de haber sido posible”, expresa su director José María Ciganda. Mientras tanto, agradece al video la posibilidad de hacer cine.

## La esperanza incierta: democracia y Cono Sur

· MARIANA AMIEVA ·

*La esperanza incierta* es un ambicioso medimetraje documental dirigido por Esteban Schroeder, junto con Rodrigo Moreno (Chile) y Luis F. Santoro (Brasil), y producido por el CEMA y otras productoras como parte de la Serie South del Channel 4 de Inglaterra. Eran los inicios de la década del noventa y el propósito del material fue retratar ese momento incierto en el que las esperanzas de los retornos democráticos de los países del Cono Sur se empantanaron ante las crisis económicas, las continuidades de los períodos dictatoriales y la llegada del neoliberalismo, que ya no se disimulaba. Para dar cuenta de ese panorama complejo y ambiguo se utilizan recursos clásicos de los documentales expositivos que circulan por los medios televisivos: entrevistas a personalidades centrales del proceso, testimonios breves de “gente de a pie”, una narración que organiza el relato, materiales de archivo y otros filmados especialmente con el propósito de apoyar visualmente la voz de la narración. Se consigue así generar una radiografía muy precisa del proceso político y económico de la región, en la que el comentario no surge tanto de las palabras de la narración como de las yuxtaposiciones de todas las voces, que terminan por generar un desencanto apenas disimulado por el final en el que se rescata la vigencia del modelo democrático casi como consuelo. Del conjunto, se destaca el valor de algunos testimonios que con el paso del tiempo consiguen ser más interesantes y significativos. La producción no solo logró entrevistar a Carlos Menem, Luis Alberto Lacalle y Patricio Alwyn (y a Fernando Henrique Cardozo sustituyendo a Collor de Melo), sino a una línea intermedia de dirigentes y personalidades que son las que dicen las palabras más brutales y más lúcidas.

A la luz de los actuales procesos latinoamericanos, un visionado de este material se vuelve urgente. Sin embargo *La esperanza incierta* es mucho más interesante que un conjunto documental valioso. No solo



las voces son muy elocuentes retratos del período. Toda la película puede ser vista como una sinécdoque de la época. La composición está integrada por esos colores fosforescentes muy *ochentosos*, la tecnología analógica con sus gráficas tan características y los sonidos de los sintetizadores. De todo ese clima de época resaltan las animaciones intercaladas que, como compendios de los dispositivos a mano, interrumpen el relato generando interpretaciones no domesticadas. Todo este material un tanto previsible produce, sin embargo, un resultado sorprendente y termina por hacernos cuestionar las circulaciones efímeras a las que están condenadas estas realizaciones de consumo televisivo. Pasó un cuarto de siglo de esta producción y, con todas las idas y venidas que atravesaron los procesos latinoamericanos, el reencuentro con este material supera el interés del académico que se acerca a él como objeto de estudio distante. *La esperanza incierta* sigue estando tan vigente como las incertidumbres con las que se miraba el porvenir que la acechaba.







# IV

## CATÁLOGO Rescate de piezas audiovisuales del CEMA

· **MARIEL BALÁS** ·

El presente catálogo incluye exclusivamente los contenidos de los videos que formaron parte del proyecto de rescate del CEMA. Las realizaciones están ordenadas cronológicamente y, en caso de estar disponibles, se incluyeron datos de dirección, fecha y duración, junto con una ficha técnica y una sinopsis.

12 cema

11415

CEMA

Passalle  
Aseguridad  
2- Negros  
3- Grande

MASTER

DIGITALIZADO  
ICAU - 2010

9554

MASTER

CEMA

"Carnaval 91"  
Programa 3  
50'40"  
CEMA

MASTER

CEMA  
219

DIGITALIZADO  
ICAU - 2010

96 cema

CEMA

Programa  
"0"  
CEMA

MASTER

Digitalizado  
ICAU 2010

19

CEMA

MASTER

212

CEMA

"Carnaval  
92"  
Programa 2  
48'  
CEMA

MASTER

22022

DIGITALIZADO  
ICAU - 2010

CEMA  
218

ORIGINAL

9555

CEMA

"Carnaval  
92"  
Programa 1  
48'  
CEMA

MASTER

Digitalizado  
ICAU 2010



112 cema

59 cema

11411

11408

74 cema

86 cema

79 cema

99 cema

14 cema

104 cema

11407

100 cema

11416

27046

CEMA  
Wilson  
Archivo

CEMA  
Expo' 92  
Sevilla  
programa  
A

CEMA  
Montevideo  
90 y  
animación  
CEMA  
MASTER

CEMA  
Pasacalle  
Folklore  
DUB

CEMA  
Pasacalle  
Montevideo  
Cultura  
Música

CEMA  
"Guarda e  
Passo"  
14'  
CEMA  
MASTER

CEMA  
LA CORRIENTE  
WILSON  
FINAL  
CUP II

CEMA  
15'  
CEMA  
MASTER

Digitalizado  
ICAU 2010

Memoria  
especial

Digitalizado  
ICAU 2010

23

Digitalizado  
ICAU 2010

Digitalizado  
ICAU 2010

22047  
10

22033

Digitalizado  
ICAU 2010

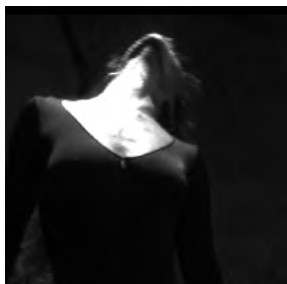
Digitalizado  
ICAU 2010

22011  
9

Digitalizado  
ICAU 2010

Row 2  
77

## 1986



### Gris

**DIRECCIÓN:**

Esteban Schroeder

**AÑO:** 1986

**DURACIÓN:** 13'16"

**FICHA TÉCNICA:**

Dirección general: Mercedes Roqueta /  
Fotografía: Daniel Díaz y Esteban Schroeder /  
Cámara: Daniel Díaz / Música: Donn Cherry y  
Egberto Gismondi / Edición: Guillermo Casanova  
y Esteban Schroeder / Asistente de cámara:  
Maida Moubayed / Script: Laura Canoura /  
Asistente general: Jorge García / Operador de  
edición: Guillermo Casanova / Coreografía:  
Verónica Steffen.

Bailarinas: Grupo de Danza Babinka: Norma  
Berriolo, Carolina Besuievsky, Mariela Besuievsky,  
Lila Nudelman, Mónica Passaro, Alejandra  
Perroni, Mora Podestá, Laura Ravaioli, Helena  
Rodríguez, Ingrid Siri y Verónica Steffen.

**SINOPSIS:**

"Sobre la base de una coreografía del grupo de danza Babinka, Esteban Schroeder, que participa de una generación marcada por la violencia de las últimas décadas en América del Sur, realiza una reflexión acerca de la dialéctica entre el dolor colectivo e individual y el renacer vital que es sinónimo de búsqueda del relevamiento de lo femenino –símbolo de la vida– en esta dinámica de liberación" (Catálogo CEMA, 1990).





## Los otros días

AÑO: 1986

DURACIÓN: 4'41"

### FICHA TÉCNICA:

Autor: Rubén Olivera / Fotografía: Daniel Díaz / Eduardo Casanova y Guillermo Casanova / Edición: Guillermo Casanova y Esteban Schroeder.

### SINOPSIS:

Videoclip de la canción "Los otros días" de Rubén Olivera. Imágenes del acto del 1º de mayo. Personas realizando diversos trabajos. Niños. Obreros.



## Sin anestesia

Capítulo I (piloto de El cordón de la vereda)

DIRECCIÓN:

Esteban Schroeder

AÑO: 1986

DURACIÓN: 11'50"

### FICHA TÉCNICA:

Fotografía y Cámara: Daniel Díaz y Esteban Schroeder / Asistente: Maida Moubayed / Entrevistados: Jorge Barreiro / Edición: Maida Moubayed y Esteban Schroeder.

### SINOPSIS:

Documental realizado por el CEMA que registra, en calles y lugares públicos, la opinión de los montevideanos sobre la Ley de Caducidad.



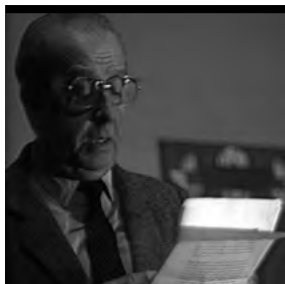
**SINOPSIS:**

Animación humorística.

**Plan Joda: Opus I :  
Manzana mecánica**

**Año:** 1986

**DURACIÓN:** 1'53"



**FICHA TÉCNICA:**

**Conductor:** Homero Rodríguez Tabeira

**Actuación del grupo teatral TRILCE / Lectura a**

**cargo de:** Alberto Candéu / **Testimonios de:**

José P. Cardozo, Cap. Nelson Arrarte, Alberto

Zumarán, Lilián Celiberti y la coordinadora de

Amnistía Internacional en Uruguay, Marta Ponce

de León.

**Amnistía  
Internacional  
1961 – 1986**

**SINOPSIS:**

Registro del acto conmemorativo del 25

años de Amnistía Internacional y del

primer año de la organización en el Uruguay.

**Año:** 1986

**DURACIÓN:** 8'06"



## Plan rescate

Capítulo I: Reportaje al  
Payador Carlos Molina

**DIRECCIÓN:**

Eduardo "Pincho"  
Casanova

**AÑO:** 1986

**DURACIÓN:** 17'20"

**FICHA TÉCNICA:**

Cámara e iluminación: Daniel Díaz y Esteban Schroeder / Sonido: José Aprile / Entrevista: Mauricio Ubal / Asistente: Mayda Moubayed / Edición: Guillermo Casanova, Mauricio Ubal y Eduardo Casanova.

**PAYADA DE CONTRAPUNTO:**

Felipe Luján Arellano y Carlos Molina.

**AGRADECIMIENTOS:**

Bar Outes. No agradecen: Batallón de Ingenieros N°1. Cerrito de la Victoria. Montevideo, Uruguay. Octubre de 1986.

**SINOPSIS:**

Entrevista al payador uruguayo Carlos Molina.

## 1987



### El cordón de la vereda

**DIRECCIÓN:**

Esteban Schroeder

**AÑO:** 1987

**DURACIÓN:** 51'43"

**FICHA TÉCNICA:**

Fotografía: Daniel Díaz, Maida Moubayed y Esteban Schroeder / Sonido: Mario Jacob y Daniel Márquez / Música: Laurie Anderson, Wather Report, Himno Nacional, Mark Ishman, Talking Heads, Mozart, Path Meheny, Codona y Wim Mertens / Edición: Guillermo Casanova / Entrevistas: Jorge Barreiro / Script: Maida Moubayed / Asistente de rodaje: Jorge García.

**SINOPSIS:**

"El Uruguay posterior a la dictadura hereda un conflicto sin resolver: qué hacer con su pasado. La cámara de CEMA recorre las calles de la ciudad para conocer la opinión de los montevideanos en torno al juicio a los militares. Un aire de escepticismo, un clima de miedo y desconfianza pero también la voluntad de justicia surgen de esa recorrida". Documental realizado por el CEMA en Montevideo, en sus calles y lugares públicos, durante el segundo semestre de 1986 y el primer semestre de 1987 (Catálogo CEMA, 1990).

# 1988



## Guarda e passa

**DIRECCIÓN:**

Eduardo "Pincho"  
Casanova

**AÑO:** 1988

**DURACIÓN:** 16'31"

**FICHA TÉCNICA:**

Producción ejecutiva: Leonel Gómez / Cámara: Eduardo Casanova y Daniel Cheico / Música: Philip Glass / Narradora: Marosa Di Giorgio / Asistentes: Álvaro Mechoso y Jorge García / Entrevistados: Eduardo Casanova y Daniel Cheico / Edición y compaginación de máster: Laura Canoura / Títulos: Inés Sánchez / Fotofija: Daniel Cheico / Entrevistado: Jorge Parodi (Director General de ASSE).

**AGRADECIMIENTOS:**

Sindicato de Funsá–Pit/Cnt, Funcionarios de las colonias B. Etchepare y S. Carlos Rossi, Dr. Jorge Parodi, Dr. Eliseo Fernández, Pisc. Renée Ferraro, Pisc. Jorge Alba, Popo Romano, Roberto Mascaró, Inés Sanches, Mario Jacob, Nelson Cernuschi, María Bordillo, Estudio 54, Guillermo Casanova y Daniel Rodríguez.

**SINOPSIS:**

"Testimonio sobre la situación en que se encuentran los internados psiquiátricos en los servicios de salud del Estado (Colonias Bernardo Etchepare y Santín Carlos Rossi), ubicados en el departamento de San José" (Catálogo CEMA, 1990).



## Mamá era punk

**DIRECCIÓN:**

Guillermo Casanova

**AÑO:** 1988

**DURACIÓN:** 35'20"

**FICHA TÉCNICA:**

Guion: Guillermo Casanova / Producción ejecutiva: Marisol Santileces y

Hernán Dinamarca / Fotografía:

Esteban Schroeder y Daniel Cheico

/ Escenografía: Jorge Añón y Omar

Bouhid / Sonido: Daniel Márquez /

Música: Los inadaptados de siempre:

Andy Adler (guitarra y voz); Orlando

Fernández (bajo); Rafael Del Campo

(batería); Ileana López (voz) / Estudio

de grabación: Moreno producciones

/ Técnico de grabación: Jorge Ripoll /

Edición: Laura Canoura / Entrevistados:

Gerardo Michelín / Foto fija: Javier

Silva / Asistente de sonido: Germán

Cabillón / Continuista: María Forni

/ Jefe de eléctricos: César Sarti /

Eléctricos: Darío Alonso y Jorge García

/ Asistente general: Álvaro Mechoso

/ Investigación: Gerardo Michelín y

Guillermo Casanova.

Actores, entrevistados, grupos

participantes: Cooperativa de rock:

"El molino", Ismael La Fonseca, Pepi

Gonçalves, Matías Bervejillo, Daniel

Emenegger, Alejandro Rubio, Rafael

Bayce, integrante de revista Gas, revista

Suicidio Colectivo, revista Cable a Tierra,

Camuflaje, Los estómagos, María Elena

Pérez, Danilo Iglesias, Alejandro Escuder,

Dante Pierrotti, Carolina Besuievsky,

---

Mariana Di Paula, Helena Rodríguez, Andy Adler, Arte en la Lona, Andrea Pérez Morandi y Jorge Añón.  
Agradecimientos: Clever Lara, Dante Pierrotti, Teatro El Galpón, autoridades del Estadio Centenario, José Marí Ciganda, Daniel Rodríguez, Marcela Córdoba, Federico Fernández, Andrés de Aurrecoechea, Walter Tournier, Bruno Schiarone y familia Michelín-Fernández.  
Música: Los Inadaptados de Siempre, Andy Adler, Los Estómagos, Jaime Roos, Titás, Rolling Stones, La Polla Récorde y Sumo.

**SINOPSIS:**

“Con la recuperación democrática en el Uruguay, se hace explícito un estado definido por algunos como ‘la situación a la deriva en que se encuentra la cultura uruguaya’. En ese marco un sector de jóvenes, que oscilan entre la creatividad transformadora y el desencanto, cuestionan a sus mayores, al país y a sus hábitos conservadores y excluyentes” (Catálogo CEMA, 1990).



## Entretelares

### DIRECCIÓN:

Eduardo "Pincho"  
Casanova

Año: 1988

DURACIÓN: 37'

### FICHA TÉCNICA:

Asistente de Dirección: Marisol Santileces  
/ Guion: Eduardo Casanova / Producción  
ejecutiva: Marisol Santileces y Hernán  
Dinamarca / Asistente de producción: Claudio  
Rosas / Fotografía: Daniel Rodríguez / Asistente  
de fotografía: Daniel Cheico / Sonido: José Aprile,  
Germán Cabillón, Jorge Ripoli y Eduardo "Pincho"  
Casanova / Música: Popo Romano / Edición:  
Laura Canoura / Testimonios: Jorgelina Martínez,  
Blanca Peralta y Blanca Montiel / Maquillaje:  
Martha Ferraro /

### ACTORES:

Myriam Gleijer, María de la Paz Sapriza, Jorge  
Cifré, Miriam Miller, Carlos Rodríguez, Martha  
Ferraro, Elsa Mastrangelo, Martín Berisso, María  
Domínguez, Elba Negrete y Julio Calcagno.

### SINOPSIS:

"El objetivo de este documental ficcionado (la ficción es construida sobre la base de testimonios de mujeres textiles) es el de indagar en la doble subordinación de la trabajadora textil: la jornada laboral en la fábrica y la jornada laboral doméstica. El video intenta precisamente mostrar cómo una joven obrera se hace consciente de esa situación, en un sucesivo enfrentamiento con la cotidianidad de la subordinación, hasta terminar haciendo un llamado a la necesidad de organizarse en el trabajo y cambiar las reglas de juego de pareja en la casa" (Catálogo del CEMA, s/f).





## Itinerarios

**DIRECCIÓN:**

Roberto Mascaró

**AÑO:** 1988

**DURACIÓN:** 16'22"

**FICHA TÉCNICA:**

Asistente de Dirección: Eduardo Casanova /  
Guion: Roberto Mascaró / Producción ejecutiva:  
Marisol Santileces y Hernán Dinamarca /  
Fotografía: Eduardo Casanova / Asistente  
de fotografía: Daniel Cheico / Fotografía fija:  
Daniel Cheico y Jorge García / Sonido: Daniel  
Márquez / Música: Daniel Maggiolo / Edición:  
Eduardo Casanova.

**LOCACIONES:**

Estación Central de Trenes, calles de  
Montevideo, Bar Laskina, Parque Batlle, Edificio  
del Parque Hotel.

**SINOPSIS:**

"Itinerarios fue un video experimental en todos los aspectos. Fue mi debut y también el debut de la protagonista. La idea era entrevistar a una joven uruguaya que había crecido bajo la dictadura y que se estaba formando como poeta. No había guion, solamente locaciones. Fue una manera de mirarse al espejo y de descubrir la ciudad de Montevideo y sus rincones inéditos, no visitados antes por la cámara" (R. Mascaró, comunicación personal, 2011).

## 1989



### La BCG no engorda

**DIRECCIÓN:**

José María Ciganda

**AÑO:** 1989

**DURACIÓN:** 34'

**FICHA TÉCNICA:**

Guion: Jorge Esmoris y José María Ciganda /  
Fotografía: Esteban Schroeder / Cámara: Daniel  
Cheico / Sonido: Daniel Márquez / Estudio de  
sonido: La Batuta / Música: Gonzalo Moreira  
y Jorge Esmoris / Edición: Laura Canoura /  
Mezcla de banda sonora: Walter Lina y Rafael  
Antognazza / Animación: Sanopi / Gaffer: César  
Sarti / Títulos: Rodrigo Ripa / Maquillaje y  
máscaras: Jorge Añón / Asistente de maquillaje:  
Daniel "Mono" Moreira / Asistente general:  
Álvaro Mechoso / Utilería murga: Fernando  
"Búfalo" Martínez / Jefe de eléctricos: César  
Sarti / Eléctricos: Darío Alonso, Jorge García,  
Gustavo Pérez y Javier Abreu.

**INTEGRANTES DE LA MURGA BCG:**

Wismar Alonzo, Rafael Antognazza, Enrique  
Bastos, Mario Castro, Sergio Dalzotto, Daniel  
Esmite, Jorge Esmoris, Gabriela Gómez, Joel  
Gonnet, Andrea Ibarra, Gustavo Maggioli, Julio  
Icasuriaga, Fernando Martínez, Daniel Moreira,  
Javier Navarro, Ricardo Pisurno, Eduardo  
Steiner, Richard Tudesco, José Telechea y George  
Yegyahian.

**ACTORES:**

Fernando Alonso y Gustavo Diverso.  
Participaron: Héctor Minini, Mario Santana,

---

Walter Venencio, Richard Dodat, Víctor Hugo Aguilar, Álvaro Núñez, Marisol Santelices, José E. Tantessio, Guillermo Chaibun, Mariela Besuievsky, Adelaida Rodríguez y Pedro Freire. Babinka: Norma Berriolo, Helena Rodríguez, Laura Ravaioli y Daniela Passaro.

Agradecimientos: Remises Ari, SUTEL, Video Imagen Club, La Batuta, Bartolomé viajes, Teatro El Galpón, Teatro Solís, Sucesores L. Casareto, Facultad de Agronomía, MGAP, Sr. Toscani, Cosas de Pueblo, Dr. Enrique Yoritz, Oscar Capel, Leonardo Croatto, Julio Rey, Andrea Davidovich, Sergio Benítez, Los Menecuchos y Jorge Gerchunick.

**SINOPSIS:**

“Con una estética cercana al videoclip CEMA, en coproducción con la Antimurga BCG, transforma en imágenes varias de sus canciones. Este video intenta trasladar al lenguaje cinematográfico esa irreverencia, en forma y contenido, que la BCG desarrolla en cada presentación” (Catálogo CEMA, 1990).



## Tahití

**DIRECCIÓN:**

Pablo Dotta

**AÑO:** 1989

**DURACIÓN:** 38'

**FICHA TÉCNICA:**

Guion y Dirección: Pablo Dotta / Música original: Fernando Cabrera / Sonido: Germán Cabillón / Edición: Laura Canoura / Fotografía y cámara: Nelson Wainstein / Producción: Mariela Besuievsky / Producción: Del tomate / Auspiciada por: Escuela Internacional de Cine y TV San Antonio de los Baños (Cuba).

**ACTORES QUE APARECEN EN CADA SECCIÓN:**

Pareja de jóvenes: Serrana Ibarra y Oldemar Perurena / Pareja de ancianos: Rosita Baffico y Leonel Martínez / Teatro: Augusto Mazzarelli y María de la Paz Sapriza / Espejo: Mónica Sosa / Pelea: Laura Manta y Eduardo Migliónico / Escuela: Sebastián Pardo y Coro Departamental de Educación Primaria "Paulina Sastre de Pons" / Cantante: Andrea Davidovics con La Tabaré Riverock Banda / Teléfono: Mario Ferreira / Voces en *off*: Andrea Davidovics y Héctor Manuel Vidal.

**DEDICATORIA:**

"A Primavera y Amanecer".

**SCRIPT:**

Daniela Esperanza / Escenografía: Mariela Besuievsky / Asistente de Dirección: Pablo Rodríguez G. / Asistentes de producción: Eva Diana y Daniel Charlone / Asistente de fotografía: Daniel Cheico / Asistente de sonido: Ignacio Seimanas / Asistente general: Ernesto Pardo / Electricistas: Álvaro Mechoso y Jorge García / Fotografía de escenas: Nelson Wainstein / Foto fija: Ignacio Seimanas /

Créditos: Imágenes / Choferes: Andrés Centurión y Alejandro Centurión / Compaginación de máster: Daniel Rivas / Coordinación CEMA: Hernán Dinamarca / Diseño gráfico: Rodrigo Ripa.

Agradecimientos: Andrea Villaverde, Gonzalo Rodríguez, Nancy Ledo, Guillermo Gutiérrez, Murga Falta y Resto, La gente de "El Molino", Pilar Aguerre, Mario Martínez, Estela Garmendia, Esteban Gómez, Elbio Gordiola y Oscar González / Colaboraron: Imágenes, CTC, Comunicación Visual, Grupo Aquelarre, Comedia Peñarol, Institución teatral El Galpón, Dpto. Cultura IMM, Cooprol, Club de bochas Parque Rodó, Colegio Nacional José Pedro Varela, Frigorífico Industrial Pando, Caja Notarial, Montevideo Color S.A, Hotel Victoria Plaza, Lamaro S.A, Est. Frig. Del Cerro S.A, Sandra Ibarra, Flia. Sapriza, Flia. Besuievsky, Flia. Diana, Flia. Wainstein, Gustavo Scarone, Fernando Pardo, César Charlone, Raúl Gadea, Miguel A. Olivera y Mónica García Morales.

**TEMAS MUSICALES:**

Un amor (Gipsy Kings), Yer Blues (Lennon/McCartney), Excepto (Tabaré Rivero), Dona Novis Pacem (Anónimo) y Desencuentro (H. Spósito) / Composición y ejecución de música original: Fernando Cabrera / Estudio: La Grabadora S.A / Ingeniero de sonido: Luis Mazzoni.

**SINOPSIS:**

"Un hecho rutinario como subirse a un Trolleybus, puede llegar a convertirse en un viaje sin retorno" (Catálogo CEMA, 1990).



**SINOPSIS:**

*Spots* publicitarios del Frente Amplio para la elecciones de 1989. Mensaje de Líber Seregni y Rubén Sosa. Imágenes de archivo de varios actos políticos de Seregni en los cuales se destacan el discurso de las elecciones de 1971 y el del día de su liberación.

**Frente Amplio:  
campaña**

Año: 1989

DURACIÓN: 9'42"



**SINOPSIS:**

Cinco *spots* publicitarios del Frente Amplio en el marco de las elecciones nacionales de 1989. Mensajes de Líber Seregni, Tabaré Vázquez, Danilo Astori y partes de los discursos del acto final de dicha campaña.

**Frente Amplio: acto  
final y campaña**

Año: 1989

DURACIÓN: 6'20"



**SINOPSIS:**

Mensaje de Danilo Astori en el marco de las elecciones de 1989.

**Frente Amplio:  
mensaje de Danilo  
Astori**

**AÑO:** 1989

**DURACIÓN:** 5'38"



**SINOPSIS:**

Campañas del Frente Amplio en los Departamentos de Canelones y Montevideo, en el marco de las elecciones nacionales de 1989. Mensajes de Líber Seregni. Testimonios varios.

**Frente Amplio:  
spots varios**

**AÑO:** 1989

**DURACIÓN:** 4"

## 1990



### Los músicos por la tonada

**DIRECCIÓN:**

Laura Canoura

**Año:** 1990

**DURACIÓN:** 45'43"

**FICHA TÉCNICA:**

Producción general: Andrea Pollio y Hernán Dinamarca / Fotografía: Daniel Cheico / Cámara: Daniel Cheico, Esteban Schroeder, José María Ciganda y Marcelo Varela / Sonido directo: Germán Cabillón e Ignacio Seimanas / Sonorización video: Ignacio Seimanas / Estudio de sonido: IFU para el sello Orfeo / Técnico de grabación: Danilo Iglesias / Asistente: Amílcar Rodríguez / Estudio de sonido para la canción "En el Garage": La grabadora S.A. / Técnico: Luis Mazzoni / Sonidista para las tomas del aniversario de La Barraca: Luis Restuccia / Asistentes: Marcelo Varela y Piti Tamburini / Edición: Mónica García Morales / Investigación periodística: Diego Barnabé / Animaciones: Lo que se ve: Pablo Casacuberta y Matías Bervejillo; Lo que se oye: Carlos Da Silveira / Asistente de cámara: Álvaro Mechoso / Asistente de producción: Estela Magnone y D. Ibarra / Foto fija: Mario Marotta, Ignacio Marotta, Esteban Schroeder e Ignacio Seimanas / Eléctrico: Jorge García / Maquillaje: Elena Magnone / Vestuario: The Gap y Boutique Marfil / Asesoramiento de vestuario y ambientación: Laura Lockhart / Transporte: Jorge Risotto / Auspicio: Café La Barraca y Sello Orfeo.



---

**MÚSICOS SOLISTAS Y GRUPOS:**

Jorge Galemire, Flavia Ripa, Eduardo Mateo, Begonia Benedetti, Laura Canoura, Estela Magnone, Fernando Cabrera y Repique.

**MÚSICOS ACOMPAÑANTES:**

Andrés Recagno (bajo), Gustavo Etchenique (batería), Gastón Contenti, Gustavo Ripa (guitarra), Diego Ebbeler (teclado), Marcelo Núñez (bajo), Leonardo Amuedo (guitarra), Gonzalo Gravina (teclado), Sergio Graña (batería), Juan Carlos San Martín (bajo), Coco Fernández (teclado), Mayra Hugo (voz), Rolando Fleitas (voz), Alberto Magnone (teclado), Lobo Núñez (tambor piano), Mariano Barroso (tambor repique), Manuel Silva (tambor chico), Gabriela Gómez (voz) y Chabela Ramírez (voz).

**CANCIONES:**

Hermano te estoy hablando (Jaime Roos), En el garage (E. Rivero, J. Galemire), Palabras cruzadas (L. Campos, J. Galemire), Palomas (Eduardo Mateo), El loco (Fernando Cabrera), Carbón y sal (J. Roos, E. Magnone), Lana Turner (Jorge Galemire), Como nuestros padres (Belchoir), Constructores por derecho (Los Van-van) y Comienza la escuela (Fernando Cabrera).

**SINOPSIS:**

Edición de 10 videos musicales en ocasión del primer aniversario del café "La Barraca".



## De Repente

### DIRECCIÓN:

Pablo Casacuberta y  
Matías Bervejillo

Año: 1990

DURACIÓN: 5'

### FICHA TÉCNICA:

Guion: Esteban Schroeder, Pablo Casacuberta,  
Matías Bervejillo y Virginia Martínez /  
Producción general: Andrea Pollio / Fotografía:  
Daniel Cheico / Cámara: Daniel Cheico, Jorge  
García, Álvaro Mechoso, Pablo Gutiérrez y Daniel  
Villar / Música original: Gabriel Casacuberta  
/ Estudio de sonido: Gabriel Casacuberta /  
Edición: Ignacio Seimanas, Daniel Márquez,  
Ricardo Fleiss y Daniel Rivas / Idea original:  
Esteban Schroeder / Animación: Pablo  
Casacuberta, Matías Bervejillo, Enrique "Popi"  
Pereira y Ricardo Supparo.

### AGRADECIMIENTOS:

Martín y su barra, Diego Méndez, Facultad de  
arquitectura, Carlos Mechoso, Jorge Rissoto,  
Mónica García Morales, Encuadre, Pata Saldanha  
y Saeta TV Canal 10 / Texto final: "Este es  
un saludo de CEMA a MONTEVIDEO 90. III  
Encuentro Latinoamericano de Video".

### SINOPSIS:

Cortometraje de ficción con animación en  
distintas técnicas realizado para el III Encuentro  
Latinoamericano de Video "Montevideo 90".



**SINOPSIS:**

Registro del final de la actuación de la murga BCG en el acto de cierre del III Encuentro Latinoamericano de Video "Montevideo 90". Integrantes de la murga bailan y cantan entre la gente del público y niños con sus familias.

**Montevideo  
en animación**

Año: 1990

DURACIÓN: 8'27"



**FICHA TÉCNICA:**

Grupo "Los Terapeutas": Alberto "Mandrake" Wolf (guitarra y voz), Wilson Negreira (percusión y voz), Daniel Jaques (bajo y voz), Alejandro Roca (guitarra) y Luis Jorge Martínez (batería).

**SINOPSIS:**

Videoclip musical del tema "La gata en la azotea" del grupo "Los terapeutas".

**Mandrake: La gata  
en la azotea**

**DIRECCIÓN:**

Guillermo Peluffo

Año: 1990

DURACIÓN: 3'



**SINOPSIS:**

Tabaré Vázquez en un acto el 15 de Febrero de 1990 en la Plaza Lafone de Montevideo.

**Frente Amplio:  
Tabaré Vázquez  
en Plaza Lafone**

**Año:** 1990

**DURACIÓN:** s/d

# 1991



## La esperanza incierta

Coproducción: CEMA,  
Nueva Imagen (Chile),  
Festa & Santoro (Brasil)

**DIRECCIÓN:**  
Esteban Schroeder  
(Uruguay) con Rodrigo  
Moreno (Chile) y Luis F.  
Santoro (Brasil)

**AÑO:** 1991

**DURACIÓN:** 52'

### FICHA TÉCNICA:

Guion: Esteban Schroeder y Virginia Martínez / Producción general: Fernando Acuña (Chile), Sandra Almeida (Brasil), Florencia Lundt (Argentina), Andrea Pollio (Uruguay) y Rossana Yuraszeck (Chile) / Fotografía: Daniel Cheico / Cámara: Daniel Cheico y René Rojo / Sonido: Ernesto Trujillo / Música: Gabriel Casacuberta, Gonzalo Gravina y Andrés Pérez / Laboratorio: Miguel Serrano (Filmocentro – Chile) / Edición: Esteban Schroeder, Virginia Martínez, Jorge García / Animación: Enrique Pereira e Ignacio Seimanas / Narrador: Magdalena Max Neef / Asistente de producción: Eric Heinson (Chile), Miguel Huerta (Chile) / Músicos invitados: Patricio Santibáñez / Investigación periodística: Regína Festa (Brasil), Susana Viaux (Argentina), Jorge Barreiro (Uruguay), Elvio E. Gandolfo y Sandra Radic (Chile) / Entrevistados: Fernando Henrique Cardoso, Darcy Ribeiro, María Selene de Almeida, Marilena Lazzarini, Renato Dagnino, Matilde Rodríguez Larreta, Luis Alberto Lacalle, Carlos Maggi, Elbio Pais, Lalo Mir, Raúl Alfonsín, Carlos Menem, Roberto Pasetti, Gonzalo Piñero, Aldo Rico, Horacio Verbitsky, Andrés Pérez, Patricio Aylwin, Laura Rodríguez y Eleuterio Fernández Huidobro.

**SINOPSIS:**

“Un enfoque sobre el destino político del Cono Sur, las transiciones democráticas, la reformulación política y económica del Estado en estos países (Argentina, Brasil, Chile y Uruguay)” (Catálogo CEMA, 1990). Programa que integró la serie *South* de Channel 4 de Inglaterra.



## Carnaval 91

Programa I

**DIRECCIÓN:**

Esteban Schroeder

**AÑO:** 1991

**DURACIÓN:** 52'32"

**FICHA TÉCNICA:**

Producción general: Andrea Pollio / Fotografía: Daniel Cheico / Cámara: Daniel Cheico, Eugenio Saltzberger y Jorge Rodríguez / Sonido: Álvaro Mechoso / Edición: Guillermo Peluffo / Conductor: Gonzalo Moreira / Idea original: Gonzalo Moreira y Esteban Schroeder / Animación: Pablo Casacuberta, Matías Bervejillo e Ignacio Seimanas / Computación gráfica: Miguel Peirano / Eléctrico: Jorge García / Asistente general: Diego Méndez.

**SINOPSIS:**

Programa periodístico para ser emitido por televisión que registra actuaciones de grupos y entrevistas a personalidades del Carnaval del año 1991. Algunos entrevistados son Tina Ferreira, Fernando Toja, Carlos Viana, Lidia Chipas, B. Liberoff, Antonio Iglesias, Jorge Esmoris, Rubén Rada, Rómulo “Tito Pastrana” Pirri, José María “catusa” Silva, Eduardo “Pitufu” Lombardo, Freddy González, Marcel Keoroglian, Contrafarsa, Araca la Cana y Los Adams.



**FICHA TÉCNICA:**

Conducción: Blanca Rodríguez

**SINOPSIS:**

Informe periodístico sobre el grupo AGF (Asamblea General de Folklore) y la preservación de la danza folklórica.

**Pasacalle: Folklore**

Coproducción CEMA  
– Canal 10. Programa  
“Domingo Abierto”  
Año: 1990–91  
DURACIÓN: 16’09”



**FICHA TÉCNICA:**

Conducción: Blanca Rodríguez / Dibujos: Pilar González / Entrevistadas: Graciela Duffau (Comisión de mujeres del PIT-CNT) y Estela Retamoso (representante de la organización Mujer Ahora).

**SINOPSIS:**

Informe periodístico sobre la violencia contra la mujer que incluye testimonios de víctimas de violencia doméstica y de expertas en la materia.

**Pasacalle: Violencia  
contra la mujer**

Coproducción CEMA  
– Canal 10. Programa  
“Domingo Abierto”  
Año: 1990–91  
DURACIÓN: 21’35”



## Pasacalle: Laura Canoura

Coproducción CEMA  
– Canal 10. Programa

“Domingo Abierto”

Año: 1990–91

DURACIÓN: 14’53”

### FICHA TÉCNICA:

Conducción: Blanca Rodríguez / Entrevistados:  
Laura Canoura y Estela Magnone.

### SINOPSIS:

Unitario sobre la carrera solista de la cantante Laura Canoura, que registra su primer actuación en el Teatro Solís en el año 1990 y los ensayos previos. Testimonio de su productora artística Estela Magnone.



## Pasacalle: Negros

Coproducción CEMA  
– Canal 10. Programa

“Domingo Abierto”

Año: 1990–91

DURACIÓN: 18’47”

### FICHA TÉCNICA:

Conducción: Blanca Rodríguez / Entrevistados:  
Representantes de mundo afro: Beatriz Ramírez Abella, Edgar “Pompa” Borges (jugador de fútbol) y Rubén Galloza (pintor).

### SINOPSIS:

Informe periodístico sobre el racismo y la inserción de los afro-descendientes en la sociedad uruguaya. Testimonios de personas afro-descendientes. Registro de comparsas en las calles del Barrio Sur.





## Pasacalle: Policlínica Peñarol

Coproducción CEMA  
– Canal 10. Programa  
“Domingo Abierto”  
Año: 1990–91  
DURACIÓN: 16’41”

### FICHA TÉCNICA:

Conducción: Blanca Rodríguez /  
Entrevistados: Nancy Silva (doctora en  
medicina general), Iris Lauz (asistente  
social del CLAEH), vecinos y vecinas del  
barrio Peñarol.

### SINOPSIS:

Informe periodístico sobre una  
policlínica comunitaria en el barrio  
Peñarol.



## Pasacalle: Seguridad

Coproducción CEMA  
– Canal 10. Programa  
“Domingo Abierto”  
Año: 1990–91  
DURACIÓN: 13’59”

### FICHA TÉCNICA:

Conducción: Blanca Rodríguez /  
Entrevistados: Alejandro Scherzer  
(psicólogo social), empresarios del rubro  
seguridad y jóvenes.

### SINOPSIS:

Informe periodístico sobre la sensación  
de inseguridad en Montevideo y la  
proliferación de las alarmas y rejas en  
las casas. Entrevistas en bares, locales  
de *pool* y discotecas.

Nota: Hay captura de material bruto de  
este programa de Pasacalle.



**FICHA TÉCNICA:**

Conducción: Blanca Rodríguez

**SINOPSIS:**

Material sin editar que incluye entrevistas a integrantes de una familia que tiene un tambo y se dedica a la producción de quesos artesanales y cestería con mimbre.

**Pasacalle: Vida en el campo**

Coproducción CEMA

– Canal 10. Programa

“Domingo Abierto”

Año: 1990–91

DURACIÓN: 5’42”



**FICHA TÉCNICA:**

Conducción: Blanca Rodríguez / Entrevistados:

Boris Puga (experto), Jaime Roos (músico) y

Gabriel Peluffo (músico).

**SINOPSIS:**

Informe periodístico sobre la influencia de Carlos Gardel en la música y la cultura montevideanas. Testimonios de especialistas, entrevistas y material de archivo.

**Pasacalle: Gardel**

Coproducción CEMA

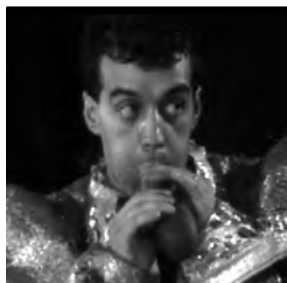
– Canal 10. Programa

“Domingo Abierto”

Año: 1990–91

DURACIÓN: 15’27”

## 1992



## Carnaval 92

Programa I

## DIRECCIÓN:

Guillermo Peluffo

AÑO: 1992

DURACIÓN: 48'37"

## FICHA TÉCNICA:

Producción general: Jorge García / Fotografía: Daniel Cheico / Cámara: Daniel Cheico, Bárbara Álvarez y Álvaro Mechoso / Sonido: Álvaro Mechoso / Edición: Guillermo Peluffo y Jorge García / Conductor: Gonzalo Moreira / Idea original: Gonzalo Moreira y Esteban Schroeder / Animación: Pablo Casacuberta, Matías Bervejillo e Ignacio Seimanas / Generador de caracteres: Enrique Pereira / Asistente general: Diego Méndez y Diego García / Algunos entrevistados y grupos: Eduardo "Pitufu" Lombardo, Rómulo "Tito Pastrana" Pirri, Eduardo Laguna, Ariel "Pinocho" Sosa, Julio "Piel Canela" Sosa, Lágrima Ríos, Álvaro Navia, Eduardo Da Luz, José Dorta, Fernando "Pichu" Straneo, Fernando Smith, Andrés Tulipano, Horacio Rubino, Lidia Chipas, Miguel "Pendota" Meneses, Fernando Toja, Jorge Martínez, Raúl "Tinta Brava" Castro, Enrique "Gallego" Vidal y Alejandro Salkin.

## SINOPSIS:

Programa periodístico de televisión que registra actuaciones de grupos y entrevistas a personalidades del Carnaval del año 1992.



## Carnaval 92

### Programa II

**DIRECCIÓN:**

Guillermo Peluffo

**AÑO:** 1992

**DURACIÓN:** 51'4"

**FICHA TÉCNICA:**

Producción general: Jorge García / Fotografía: Daniel Cheico / Cámara: Daniel Cheico, Bárbara Álvarez y Álvaro Mechoso / Sonido: Álvaro Mechoso / Edición: Guillermo Peluffo y Jorge García / Conductor: Gonzalo Moreira / Idea original: Gonzalo Moreira y Esteban Schroeder / Animación: Pablo Casacuberta, Matías Bervejillo e Ignacio Seimanas / Generador de caracteres: Enrique Pereira / Asistente general: Diego Méndez y Diego García / Algunos entrevistados: Fernando Toja, William "Willy" Quimpos, Lidia Chipas, Carlos "Bananita" González, Rómulo "Tito Pastrana" Pirri, Carlos "Cachito" De León, Ariel "Pinocho" Sosa, Ricardo "Colo" Aulet, Carlos Nipoli, Fernando "Lobo" Núñez, Horacio Rubino, Miguel "Pendota" Meneses, Fernando Smith, Andrés Tulipano, Fernando "Pichu" Straneo, Jorge "Pollo" Medina, Carlos Viana, Daniel "Nono" Cabrera, Nino Ibáñez y Jorge "Loquillo" Garrido.

**SINOPSIS:**

Programa periodístico de televisión que registra actuaciones de grupos y entrevistas a personalidades del Carnaval del año 1992.



## 22a Asamblea Nacional de FUCVAM

Año: 1992

DURACIÓN: 22'28"

### SINOPSIS:

Registro de la 22ª Asamblea Nacional de Vivienda de la Federación Uruguaya de Cooperativas de Vivienda de Ayuda Mutua (FUCVAM) realizada en el departamento de Durazno. Registro de discusiones de las subcomisiones y del acto conmemorativo por el Día Internacional del Cooperativismo.



## Uruguay Expo Sevilla 92

Año: 1992

DURACIÓN: 27'09"

### SINOPSIS:

Video promocional de Uruguay como destino turístico realizado para participar del *stand* de "Expo Sevilla 92". Registro de distintas ciudades y balnearios del Uruguay, incluidos Punta del Diablo, Punta del Este y Colonia. Recorrida por la ciudad de Montevideo con imágenes de distintos puntos de interés turístico, tales como el Mercado del Puerto, algunos bares y la rambla. Canción de Mariana Ingold interpretada en lugares emblemáticos de Montevideo, como el Medio Mundo. Participan además los músicos Ruben Rada, Eduardo Mateo y Osvaldo Fatorusso. Se incluyen tomas del artista plástico Carlos Paéz Vilaró.



## La Cumparsita

### DIRECCIÓN:

Andrés Benvenuto

AÑO: 1992

DURACIÓN: 9'12"

### FICHA TÉCNICA:

Idea original: Antonio Mercader / Guion: Claudio Invernizzi, Andrés Benvenuto y Esteban Schroeder / Producción ejecutiva: Andrea Pollio / Producción general: Washington De Vargas / Fotografía: Daniel Cheico / Cámara: Daniel Cheico / Sonido: Álvaro Mechoso / Estudio de sonido: La mayor estudio / Música: Gustavo Ripa, Gonzalo Moreira y Carlos García / Edición: Ignacio Seimanas / Asistentes de producción: Elena Roux e Isabel Sanz / Dirección de arte: Rodrigo Ripa / Ilustraciones: Horacio Guerreiro / Jefe de eléctricos: Jorge García / Vestuario: Rosina Molinolo y Ana Laura Minetti / Maquillaje: Rosario Viñoly / Peinados: Daniel Fleitas / Asistentes generales: Diego García y Roberto Mussi / Créditos: Enrique Pereira / Músicos invitados: Juan José Rodríguez (violín), Carlos Sastre (saxo), Esteban Klissich (guitarra), Coco Fernández (piano), Murga: La reina de la Teja, Coro de niños del Latino, Trío de tango de Hugo Díaz y Cuerda de tambores: La Calenda / Actores: Pedro Corradi, Rodolfo Da Acosta, Justo Martínez, Julio De León, Johann Silva, Andrés Delgado, Dante Alfonso, Gustavo Durán, Daniel Presa, Claudia Lerena, Graciela Escuder, Jorge Bazano, Luis A. Laurito, Augusto Mazzareli, Pilar Gastelumendi, Beatriz Lerena, Roberto Suárez, Juan Pastorino, Grisel Rodas, Alicia Garategui, Walnir de los Santos, Shylly Galván, Edgardo Ipar, Mónica Sosa, Alberto Zimbeg, Estrella

---

Ribarroya, Mónica Delizante, Marcelo Delizante, Jacqueline Porley, Gracián Sosa, Silvana Sosa, Paola Galo, Luciana Galo, Ariel Lozada, Mario Vuolo y Pablo Vuolo.

**SINOPSIS:**

Cortometraje sobre la historia de Uruguay desde sus inicios hasta la post-dictadura, en el que actores realizan representaciones teatrales en un escenario detrás del cual se proyectan imágenes en una pantalla.

## 1994



### SINOPSIS:

Imágenes de la visita a Juan Lacaze de Tabaré Vázquez en el marco de la campaña por las elecciones nacionales de 1994.

**Frente Amplio:  
Tabaré Vázquez en  
Juan Lacaze**

Año: 1994

DURACIÓN: 2'35"





## Presentación CEMA

AÑO: 1994 (aprox)

DURACIÓN: 8'42"

### SINOPSIS:

Edición de realizaciones del CEMA para dar difusión a la productora. Texto del inicio: "El Centro de Medios Audiovisuales trabaja desde hace 13 años en la creación y difusión de producciones nacionales. El cine uruguayo existe. Apóyelo". Además de la edición de secuencias puntuales, se incluye, en textos sobreimpresos, información principalmente referida a premios recibidos: *Mamá era punk* (1988: Primer Premio Carabela de Plata, SODRE), *La Cumparsita* (Pabellón Uruguay, Exposición Universal Sevilla '92/ 1992: Premio Banda Sonora en Asunción – Paraguay), *La BCG no engorda* (1989: Premio Mejor Edición del Festival Franco-americano – Colombia; Premio Coral Dirección de Arte del Festival de La Habana; y Gran Premio del Instituto Italiano de Cultura; 1990: Premio Tabaré: Mejor programa de Televisión), *Tahití* (1989: Premio Coral del Festival de la Habana; 1990: Premio Especial del Jurado Monbeliard, Francia; Primer Premio del Festival Fotóptica, Brasil; y selección para INPUT; 1991: Primer Premio del Festival Cinematográfico Uruguay), *Sala de espera* (primera producción independiente emitida por televisión), *Pasacalle* (Domingo Abierto; 1991: mejor producción nacional), *Carnaval* (1991: mejor programa unitario), *La esperanza incierta* (coproducción regional realizada para Channel Four de Inglaterra), *Pepita la pistolera* (1993: Gran Premio Paoa, Viña del mar, Chile) y *Patrón* (primera coproducción con Argentina).

## **Sin datos cronológicos exactos:**



**Entrevista a  
pescador chileno  
sobre Pinochet**

### **FICHA TÉCNICA:**

Entrevista: Jorge Barreiro / Cámara: Esteban Schroeder.

### **SINOPSIS:**

Entrevista a un pescador chileno sobre su opinión acerca de la gestión de Pinochet y los militares. Tomas de los pescadores y barcos en un puerto de Chile.

**DURACIÓN: 16'**



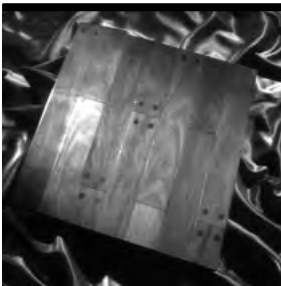
**SINOPSIS:**

Material sin editar que registra testimonios de madres sobre la lactancia materna y el vínculo con el bebé.

**Versión final CLAP**

(Centro Latinoamericano  
de Perinatología y  
Desarrollo Humano)

DURACIÓN: 22'35"



**SINOPSIS:**

Pruebas de cámara de sábanas y azulejos.

**Sábana y azulejo**

DURACIÓN: 6'42"



**SINOPSIS:**

Registro de un grupo de gimnastas que hacen coreografías en las playas de Montevideo.

**Campaña  
de Coca Cola**

Gimnasia en las playas  
de Montevideo

**DURACIÓN:** 13'28''

## Material de archivo no producido por el CEMA



### Wilson Ferreira Aldunate

Emisión especial  
transmitida por el  
Canal 10 a raíz de su  
fallecimiento.

Año: 1988

DURACIÓN: 60'

#### SINOPSIS:

Material de archivo sobre la cobertura del Canal 10 que registra el cortejo fúnebre de Wilson Ferreira Aldunate e incluye imágenes de la misa en la Catedral de Montevideo y de la oratoria en el parlamento de Carlos Julio Pereyra, integrante del Partido Nacional. Se intercala un fragmento de material de archivo del discurso de Wilson Ferreira Aldunate en el Senado el 27 de Junio de 1973. Edición con voz en *off* de los locutores del Canal 10.

## Índice alfabético

22ª Asamblea Internacional de FUCVAM (s/d, 1992).....	157
Amnistía Internacional. Registro del aniversario (s/d, 1986) .....	130
Campaña de Coca Cola: gimnasia en las playas de Montevideo (s/d, s/f) .....	164
Carnaval 91 / Programa I (Esteban Schroeder, 1991).....	150
Carnaval 92 / Programa I (Guillermo Peluffo, 1992).....	155
Carnaval 92 / Programa II (Guillermo Peluffo, 1992).....	156
De repente (Casacuberta y Bervejillo, 1990).....	146
El cordón de la vereda (Esteban Schroeder, 1987) .....	132
Entretelares (Eduardo Casanova, 1988).....	136
Entrevista a pescador chileno sobre Pinochet (s/d, s/f).....	162
Frente Amplio: acto final y campaña (s/d, 1989) .....	142
Frente Amplio: campaña (s/d, 1989).....	142
Frente Amplio: campaña de Tabaré Vázquez en la Plaza Lafone (s/d, 1990) .....	148
Frente Amplio: campaña de Tabaré Vázquez en Juan Lacaze (s/d, 1994) .....	160
Frente Amplio: mensaje de Danilo Astori (s/d, 1989) .....	143
Frente Amplio: spots varios (1989).....	143
Gris (Esteban Schroeder, 1986).....	128
Guarda e Passa (Eduardo Casanova, 1988) .....	133
Itinerarios (Roberto Mascaró, 1988).....	137
La BCG no engorda (José María Ciganda, 1989) .....	138
La Cumparsita (Andrés Benvenuto, 1992) .....	158
La Esperanza incierta (Esteban Schroeder, Rodrigo Moreno, Luis F. Santero, 1991) .....	149
Los músicos por la tonada (Laura Canoura, 1990) .....	144
Los otros días: videoclip musical de la canción: Los otros días de Ruben Olivera (s/d, 1986).....	129
Mamá era punk (Guillermo Casanova, 1988).....	134

Mandrake: La gata en la azotea. Videoclip de Los Terapeutas. (Guillermo Peluffo, 1990) .....	147
Montevideo en animación: fragmento de evento de cierre de Montevideo 90 (s/d, 1990).....	147
Pasacalle: Folklore (CEMA; Canal 10, 1990–91).....	151
Pasacalle: Gardel (CEMA; Canal 10, 1990–91) .....	154
Pasacalle: Laura Canoura (CEMA; Canal 10, 1990–91) .....	152
Pasacalle: Negros (CEMA; Canal 10, 1990–91) .....	152
Pasacalle: Policlínico Peñarol (CEMA; Canal 10, 1990–91).....	153
Pasacalle: Seguridad (CEMA; Canal 10, 1990–91) .....	153
Pasacalle: Vida en el campo (CEMA; Canal 10, 1990–91).....	154
Pasacalle: Violencia contra la mujer (CEMA; Canal 10, 1990–91) .....	151
Plan Joda: Opus I: Manzana mecánica (s/d, 1986).....	130
Plan rescate / Capítulo I: Reportaje a Carlos Molina (Eduardo Casanova, 1986).....	131
Presentación CEMA (s/d, ~1994) .....	161
Sábana y azulejo (s/d, s/f).....	163
Sin anestesia. Piloto de El cordón de la vereda (Esteban Schroeder, 1986) .....	129
Tahití (Pablo Dotta, 1989).....	140
Uruguay Expo Sevilla 92 (s/d, 1992) .....	157
Versión final CLAP: Centro Latinoamericano de Perinatología y Desarrollo Humano (s/d, s/f).....	163
Wilson Ferreira Aldunate. Registro de la emisión transmitida por Canal 10 (s/d, 1988). Material no realizado por el CEMA .....	165



GRABADORA Y REPRODUCTOR U-MATIC



## Autores

**Pablo Alvira** es profesor de Historia y doctor en Humanidades y Artes con mención en Historia por la Universidad Nacional de Rosario (UNR–Argentina). Se desempeña como profesor adjunto en la cátedra Seminario Regional de la carrera de Historia de la UNR. Su área de actuación es la historia argentina y latinoamericana del siglo XX, especializándose en las relaciones entre historia y cine. Ha publicado diversos artículos en revistas científicas internacionales. Es miembro del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA–Uruguay) y actualmente desarrolla una investigación posdoctoral en la Universidad de la República (UdelaR) financiada por una beca de la Agencia Nacional de Investigación e Innovación (ANII–Uruguay).

**Mariana Amieva** es profesora de Historia egresada de la Universidad Nacional de La Plata (Argentina), donde actualmente realiza un doctorado en la misma materia. Ejerce como docente de Lenguaje cinematográfico en la Universidad de Montevideo y de Historia del cine en la Universidad ORT. Es integrante del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA–Uruguay) y editora de la revista *33 cines* (Fondo Concursable MEC–Uruguay: 2009, 2011 y 2013). Actualmente, está desarrollando el proyecto de realización del film documental *Descubriendo a Bergman*, que en 2011 recibió el premio del Fondo de Fomento del Instituto de Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU). Su área de investigación es la composición de un campo audiovisual en el Uruguay de la década del cincuenta.

**Maríel Balás** es licenciada en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de la República (FIC–UdelaR) y maestranda en Estudios Latinoamericanos de la misma universidad. Integra el equipo del Área de Investigación Histórica del Archivo General de la Universidad (AGU–UdelaR) y es parte del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA–Uruguay). En 2008, recibió el Fondo de Fomento del Instituto de Cine

y Audiovisual del Uruguay (ICAU) para coordinar el proyecto de rescate y digitalización del archivo en formato U-matic del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) y, en 2016, obtuvo la beca de iniciación a la investigación de la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC-Udelar).

**Julieta Keldjian** es docente de alta dedicación del Departamento de Comunicación y coordinadora del Archivo Audiovisual Dina Pintos de la Facultad de Ciencias Humanas de la Universidad Católica del Uruguay (UCU). Es licenciada en Comunicación Social y cursa actualmente la Maestría en Comunicación, Recepción y Cultura (UCU). Especializada en preservación audiovisual en la Filmoteca Española y el Laboratorio la Camera Ottica de la Università degli Studi di Udine (Italia), ha coordinado proyectos de digitalización patrimonial nacionales e internacionales. Su campo de investigación es el cine doméstico y en pequeños formatos. Es integrante del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA-Uruguay) y de la Mesa Interinstitucional de Patrimonio del Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ICAU).

**Cecilia Lacruz** es egresada del M.Phil. en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de Cambridge (Inglaterra) y de la Maestría en Estudios Cinematográficos de la Universidad College Dublin (UCD-Irlanda). Actualmente realiza el doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires (UBA-Argentina) y es integrante del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA-Uruguay). Colaboró en volúmenes colectivos con los artículos “La experiencia del semanario Marcha y el cine político en el Uruguay” (Santiago de Chile, 2014), “La pantalla presa en Libertad” (Montevideo, 2015) y “Uruguay: La comezón por el intercambio” (Buenos Aires: Akal, 2016).

**Elisa Pérez Buchelli** es licenciada en Historia, técnica universitaria en Museología, especialista en Gestión Cultural y egresada de Danza Contemporánea de la Universidad de la República (Udelar). Obtuvo el

diploma “Ciudad: arte, pensamiento y sociedad”, dentro del Máster en Artes de Calle, Universidad de Lleida (UdL) y Fira Tárrega (Cataluña), a través de beca del INAE-MEC de Uruguay. Actualmente, realiza la Maestría en Estudios Latinoamericanos de la Universidad de la República (UdelaR). Ha publicado artículos académicos editados por la UdelaR, la Universidad de La Plata y el Ministerio de Educación y Cultura. Se desempeña actualmente como historiadora en el Museo “Juan Manuel Blanes” de la Intendencia de Montevideo.

**Lucía Secco** es egresada de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación y del Posgrado en Gestión Cultural de la Universidad de la República (UdelaR). Tomó cursos en el área audiovisual y realizó videos y documentales para medios digitales. En 2010, participó del proyecto de rescate del archivo del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA). Desde 2012, trabaja en el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad (AGU-UdelaR), donde realiza tareas de conservación y digitalización de películas, docencia e investigación. Desde 2014, integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA-Uruguay). Actualmente se encuentra cursando la Maestría en Estudios Latinoamericanos (UdelaR) y llevando adelante su proyecto de investigación sobre la televisión universitaria en la década del sesenta.

**Beatriz Tadeo Fuica** se doctoró en la Universidad de St Andrews (Escocia) al defender la tesis *In Search of Images: Uruguayan Cinema 1960-2010*. Actualmente, es parte del Sistema Nacional de Investigadores (ANII-Uruguay) e integrante del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA-Uruguay). Es profesora invitada de la Universidad Católica del Uruguay e investigadora asociada al Centre d’histoire culturelle des sociétés contemporaines de la Universidad de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines (Francia). Sus trabajos han sido publicados, entre otros, en *Memory Studies*, *Quarterly Review of Film and Video*, *New Cinemas*, *Cine Documental*, *Cahiers les ALHIM* y *Cinéma d’Amérique Latine*.

**Georgina Torello** es doctora en Letras por la Universidad de Pennsylvania (Estados Unidos), profesora adjunta en el Departamento de Letras Modernas de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FHCE–UdelaR), investigadora del Sistema Nacional de Investigadores (ANII-Uruguay) e integrante del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA–Uruguay). Se especializa en estudios intermediales, en particular, en las relaciones entre cine silente, teatro y literatura en Uruguay. Coeditó *Watching Pages, Reading Pictures: Cinema and Modern Literature in Italy* (2008) y *La pantalla letrada. Estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano* (2016), publicó varios artículos en revistas académicas y libros, y codirige la publicación arbitrada *Vivomatografías. Revista de estudios sobre pre-cine y cine silente en Latinoamérica*.







