



Maestría en Ciencias Humanas
Opción Estudios Latinoamericanos

Tesis para defender el título de Magíster en Ciencias Humanas
opción Estudios Latinoamericanos

Transiciones audiovisuales en los ochenta y noventa
Los casos del Centro de Medios Audiovisuales de Uruguay
y Teleanálisis de Chile

Lic. Laura Mariel Balás

Directores de tesis: Vania Markarian / Gustavo Remedi

Montevideo, diciembre de 2021

Hoja de aprobación

Montevideo, 21 de diciembre de 2021

Comisión Académica de Posgrado
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad de la República

Por la presente, en nuestro rol como orientadores de la Tesis de Maestría de Laura Mariel Balás, titulada “¿Transiciones audiovisuales en los ochenta y noventa: Los casos del Centro de Medios Audiovisuales de Uruguay y Teleanálisis de Chile”, queremos señalar en su trabajo realiza una importante labor de investigación en torno a un fenómeno y un proceso cultural originalísimo, con evidentes ramificaciones técnicas, sociales y políticas, mayormente inexplorado, guiada por una serie de interrogantes e intereses particulares.

Partiendo de un trabajo de archivo y recurriendo a lecturas, entrevistas y acceso a documentos varios, consigue no solo situar el surgimiento, las acciones, las producciones de estos colectivos —y los sentidos histórico-políticos de las mismas—, sino también explorar y traer al primer plano las relaciones entre ambos grupos, una discusión y marco mayor que tenía que ver con la necesidad de construir otro orden de información —una esfera pública alternativa o contraesfera, contestataria de la información oficial—, así como el papel de una trama de redes y organizaciones sociales, fundamentalmente de base cristiana, pero no solamente, que además de ofrecer financiación e impulso, también aportaban un espacio de circulación.

Por estos motivos, consideramos que la tesista ha concluido el proceso de investigación y redacción de su tesis, y que la misma está en condiciones de ser entregada y defendida.

Se sugiere que el tribunal sea integrado por el Dr. Aldo Marchesi, el Dr. Leandro Delgado y la Dra. Paula Margulis, para lo cual contamos con el visto bueno de la Dr. Susana Dominzain, Coordinadora de la Maestría en Ciencias Humanas, Opción Estudios Latinoamericanos.

Sin otro particular, saludan atte.



Prof. Dr. Vania Markarian
Archivo General de la UdelAR



Prof. Dr. Gustavo Remedi
Departamento de Teoría y Metodología
de la Investigación Literaria, I. de
Letras, y Centro de Estudios
Interdisciplinarios Latinoamericanos
(CEIL)-FHCE-UdelAR

Agradecimientos

En primer lugar, agradezco a mis tutores, Vania Markarian y Gustavo Remedi por acompañarme durante este proceso, por sus cuidadas lecturas y orientaciones. A Esteban Schroeder, por depositar su confianza para que coordinara el proyecto con los materiales del Centro de Medios Audiovisuales y con ese gesto despertar la pasión por continuar mi vida profesional dedicada a los archivos.

La iniciativa de rescate fue posible concretarla gracias a la línea destinada a patrimonio audiovisual que en 2009 abrió el Instituto del Cine y el Audiovisual (ICAU) y a las gestiones de Gabriel Kaplún quien, como director de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (Liccom - Udelar), permitió que se utilizaran los equipos y las instalaciones de la Liccom. Agradecer el asesoramiento de Federico Beltramelli, quien además me presentó a Lucía Secco, que se convirtió en mi compañera de horas de trabajo y amistad desde 2010 hasta hoy. Un especial gracias para ella.

Como parte del Laboratorio de Preservación Audiovisual del AGU-Udelar, quiero dar las gracias a Isabel Wschebor, Julio Cabrio, Jaime Vázquez y Nacho Seimanas de quienes aprendo a diario, como también del entusiasmo e iniciativas de los más jóvenes, Paolo Venosa, Claudia Umpierrez y Ana Clara Romero. Dentro del Área de Investigación Histórica del AGU agradezco especialmente las atentas lecturas y devoluciones de María Eugenia Jung, Lucas D'avenia y nuevamente Isabel Wshcebor y Lucía Secco. Quiero valorar el intercambio que tuve con Nancy Uriarte y tengo con Rafael Casares, Lucía Diaz, Micaela Lima y Alana Constenla, que enriquecen con humor el cotidiano.

A la Comisión Sectorial de Investigación Científica (CSIC) debo agradecer la posibilidad de acceder al programa de Iniciación a la Investigación que, junto a la beca de maestría de la Comisión Académica de Posgrado (CAP), permitieron la dedicación a este proyecto. Por fomentar ámbitos de discusión de los avances de esta investigación y facilitar posibilidades de participación en ámbitos académicos dentro

y fuera del país, agradezco al Grupo de Estudios Audiovisuales (Gesta), en particular a Georgina Torello, Mariana Amieva, Cecilia Lacruz, Pablo Alvira, Julieta Keldjian y Beatriz Tadeo Fuica, quien además me alentó a co editar un libro sobre el CEMA.

De Chile agradezco a Luis Horta, coordinador de la Cineteca de la Universidad de Chile, cuyo asesoramiento fue clave para el proceso de recuperación del archivo CEMA. A Juan Manuel Rodríguez Leal, encargado del Archivo Audiovisual del Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, al realizador Pablo Salas, al ex integrante de Teleanálisis, Rodrigo Moreno y a Pepe Rovano por compartir su tesis de grado.

Esta investigación fue posible por los relatos de muchas personas. Del CEMA quisiera resaltar el tiempo y la apertura de Eduardo “Pincho” Casanova, Virginia Martínez, Laura Canoura y Miguel Ángel “Cristo” Olivera, quien además guardó por años una valiosa documentación del colectivo que decidió donar al AGU y que estará disponible para otras investigaciones. También fueron relevantes los testimonios de quienes integraron otras productoras contemporáneas y organismos de cooperación internacional. A todos y cada uno, ¡gracias!

A mis amigas Patricia Méndez y Florencia Gorón, agradecerles el abrirme las puertas de su casa para encontrar espacios de concentración. En especial quiero agradecer a mi amiga Ivonne Perazzo quien con enorme generosidad le dedicó atentas lecturas que dieron el impulso final a esta tesis. A mi madre Graciela Rivas y a mi padre Eduardo Balás, les agradezco haber leído avances de este trabajo y sobre todo los intercambios posteriores.

Un profundo gracias lleno de amor a Juan y a Lara, por la compañía, la alegría, por ser equipo, siempre.

Índice

Resumen.....	2
I. Introducción.....	3
1. Presentación	3
2. Antecedentes y metodología	8
3. Estructura del trabajo	21
II. Surgimiento del CEMA y Teleanálisis en sus respectivos contextos	23
1. Uruguay y el Centro de Medios Audiovisuales (1982-1995)	26
2. Chile y el noticiero clandestino Teleanálisis (1984-1989).....	53
3. CEMA y TA en la escena cultural y comunicacional.....	65
4. Entre la profesión y el autodidactismo: los ámbitos de formación comunicacional en Chile y Uruguay	75
III- Redes, comunicación y tecnologías audiovisuales en América Latina	91
1. Comunicación audiovisual, entre la teoría, la política y la religión.....	92
2. Los encuentros latinoamericanos de video	117
3. Confluencia tecnológica y espacios de recepción.....	131
IV- Producciones del CEMA y de TA. Públicos, contenido y transformaciones	146
1. El audiovisual con diapositivas y la promoción del debate	148
2. El plebiscito chileno de 1988 bajo la mirada del CEMA y de TA.....	165
3. Una producción uruguaya en el noticiero chileno	171
4. La cooperación regional en los noventa: CEMA, Nueva Imagen y Festa & Santoro.	175
V. Reflexiones finales	188
Referencias bibliográficas, fuentes y documentos	206
Anexos	220
Anexo I.....	221
Anexo II.	224
Anexo III.....	241
Anexo IV.....	246
Anexo V	265

Resumen

En la década de 1980 se gestaron y desarrollaron dos colectivos, el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) en Uruguay y el noticiero chileno Teleanálisis (TA) que utilizaron al video como herramienta comunicacional e informacional en sus respectivos contextos políticos: transición hacia la democracia y gobierno dictatorial. Esta investigación propone poner en relación ambas experiencias dentro de una perspectiva más amplia a nivel latinoamericano. El trabajo con material de archivo junto a lecturas y relatos permitieron construir un panorama particular en términos políticos, sociales y culturales. De ese modo esta tesis se plantea una doble contribución: por un lado, observar el uso y las transiciones de las tecnologías aplicadas a la producción audiovisual entre 1980 y 1995 y por otro, analizar los ámbitos de intercambio donde realizadores audiovisuales, referentes de organismos internacionales y académicos relacionados a la comunicación generaron redes sustanciales para la consolidación de la tecnología video en el continente.

Palabras clave: Video; Transición, Uruguay, Chile, Centro de Medios Audiovisuales; Teleanálisis

Abstract

In the 1980s, two groups were created and developed, the Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) in Uruguay and the Chilean newscast Teleanálisis (TA) that used video as a communicational and informative tool in their respective political contexts: transition to democracy and dictatorial government. This research proposes to relate both experiences within a broader perspective at the Latin American level. To work with archive material together with readings and testimonies built a particular panorama in political, social and cultural terms. In this way, this thesis raises a double contribution: on the one hand, observing the use and transitions of the technologies applied to audiovisual production between 1980 and 1995 and, on the other, analyzing the exchange scenarios where audiovisual producers, international organizations' referents and academics related to communication generated substantial networks for the consolidation of video technology in the continent.

Key words: Video; Transition; Uruguay; Chile; Centro de Medios Audiovisuales; Teleanálisis

I. Introducción

Lo propio del archivo es la laguna, su naturaleza agujereada. Pero, a menudo, las lagunas son el resultado de censuras deliberadas o inconscientes, de destrucciones, de agresiones, de autos de fe. (Georges Didi Huberman, 2018: 32).

1. Presentación

Desde que la tecnología video se instaló como la herramienta audiovisual capaz de filmar la realidad y, además, de reproducirla fácilmente de manera doméstica a través de un equipo VHS, la ingeniería audiovisual no se ha detenido en la búsqueda por continuar simplificando el acceso a la producción y visionado de contenidos. Hace ya una década es una realidad la posibilidad de ver películas a demanda, pagando una suma mensual por el servicio. Hoy existen plataformas para subir registros capturados con un teléfono celular y distribuirlos en varias redes sociales. Un torrente de imágenes llega de manera casi ilimitada a las pantallas de computadoras, tabletas, teléfonos personales, transformadas en combinaciones binarias de ceros y unos, cuya tangibilidad es asombrosamente inasible.

Pero las imágenes no siempre estuvieron así de accesibles. De hecho, la facilidad de ver hoy películas realizadas antes de la era digital depende de un complejo sistema de traducción, es decir de equipos técnicos y humanos que cuenten con recursos capaces de reproducir y capturar las imágenes que fueron registradas en soportes analógicos, para que sean re codificadas en el sistema binario. Este es el caso de las

películas realizadas en video.

En Uruguay la producción independiente utilizando el casete de video U-matic¹ comenzó en 1985, a través de un proyecto que concretó el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA). Tras una conflictiva disolución de este colectivo en 1995 el material producido a lo largo de diez años había quedado sin cuidados apropiados para su conservación.² Por un lado quedaron los documentos en soporte fotoquímico, diapositivas y negativos, por otro, los casetes de video. Comenzaban a producirse, sin saberlo, las lagunas a las que refiere Didi Huberman en las palabras del epígrafe. En 2009, uno de sus fundadores, Esteban Schroeder me transmitió su inquietud por rescatar el archivo audiovisual. Tras conocer de qué se trataba la tecnología U-matic y transitar procesos integrales para llegar a lo que contenían las cintas, se dio un acercamiento no sólo a las imágenes, las personas, los lugares y los colectivos allí registrados, sino también a quienes estuvieron detrás de las cámaras. Tomar contacto con los materiales y los protagonistas llevó a la relación con una experiencia contemporánea en Chile, la realización del noticiero clandestino Teleanálisis (TA). Imposible escindir el contexto de producción de esos materiales de archivo. Por una parte, la sociedad uruguaya viviendo una reinserción democrática tras doce años de dictadura cívico-militar, del otro lado de la cordillera un país aún en dictadura.

¹La tecnología U-matic, también conocida como video de $\frac{3}{4}$ de pulgada, fue un formato que en Uruguay si bien comenzó a usarse durante la década del setenta de la mano de los canales de televisión, se generalizó a mediados de los ochenta. Es una cinta de soporte plástico que tiene una capa de emulsión en la que un aglutinante (o *binder*) sostiene una serie de partículas de hierro que son imantadas al ser sometidas a impactos eléctricos. Su utilización fue paulatinamente discontinuada a inicios de los noventa. Fue antecesor del casete Betacam, que presentaba algunos elementos que lo hacían más profesional (de hecho, en las experiencias de migración a digital demuestran una estabilidad y una nitidez en la imagen mucho mayor que el U-matic). En cuanto a las características generales del soporte son iguales a las del más conocido formato VHS (Video Home System) que se instaló como el modo de registro y consumo doméstico.

² En cuanto a las características de fragilidad intrínsecas de las cintas magnéticas y las condiciones que optimizan su durabilidad (humedad y temperatura controlada, guarda y conservación) ver artículo de Lucía Secco que refiere a la recuperación de los casetes U-matic del CEMA en Tadeo Fuica y Balás, 2016.

Esta investigación se plantea entonces responder algunas interrogantes en relación al uso del video como medio audiovisual por parte de estos colectivos en sus particulares contextos y con sus respectivas semejanzas y diferencias. Dado que el uso de esta tecnología fue contemporáneo al debate sobre los medios y su capacidad de promover una comunicación participativa y democrática a nivel continental, su irrupción en la escena comunicacional y su influencia, o no, en determinados contextos políticos será un aspecto a tener en cuenta. Por esa razón pretendo, además, recuperar un escenario latinoamericano más amplio con la intención de conocer las redes entre personas e instituciones que acompañaron la instalación del video como herramienta comunicacional a nivel continental.

Partiendo del planteo de Raymond Williams sobre la necesidad de “pensar en las verdaderas relaciones entre las tecnologías de la comunicación y las instituciones sociales” (1992:183) propongo recuperar los ámbitos en los que CEMA y TA generaron contenidos comunicacionales con distintos objetivos y en diferentes espacios de difusión a través del uso del video.

Ambos colectivos estuvieron cercanos a los movimientos sociales y cada uno en sus contextos políticos trabajó para denunciar las dictaduras y para consolidar las democracias en sus particulares procesos de transición.³ En sus inicios, los contenidos audiovisuales que generaron eran un aporte a la esfera contra-hegemónica, opuesta a la esfera pública oficial instalada bajo el control de los mensajes y los medios ejercido por los gobiernos dictatoriales. Buscaron para ello modos alternativos de difusión. Me interesa recuperar la primitiva noción de espacio o esfera pública instalada por Jürgen Habermas (1981), desde el planteo crítico y actualizado de John

³En este punto cabe la concordancia con las palabras de Michel Chanan en el prólogo del libro editado por Paola Margulis (2020) en donde establece que “el análisis formal del proceso de transición por parte de los politólogos observa diferentes fases y considera el resultado en términos del equilibrio de poder entre diferentes sectores y facciones entre las elites gobernantes y dominantes en respuesta a la presión de los sectores populares y el debilitamiento de las economías” (2020:17)

B. Thompson (1996), al incluir la problematización entre el desarrollo de los medios masivos (con énfasis en los electrónicos) y la interacción social.

El CEMA incursionó en la producción audiovisual como parte de un proceso comunicacional que acompañó los primeros años de transición democrática. Su trabajo podría dividirse en tres etapas: la inicial, entre 1982 y 1985, coincidente con los últimos años de la dictadura, en la cual se dedicaron a coberturas fotográficas de eventos sindicales y sociales para prensa, trabajos editoriales y a la elaboración de diapositivas, una técnica audiovisual que consistía en proyectar diapositivas al ritmo de una banda sonora; una segunda etapa, entre 1985 y 1989, que acompañó los primeros años de la instalación de un gobierno democrático, vinculada a la adquisición y producción de equipamiento U-matic, cámara de video, isla de edición y computadoras para posproducción que les permitió, además de concretar sus proyectos audiovisuales, ofrecer servicios a otros realizadores que no contaban con los medios técnicos necesarios; la última y tercera etapa se ubica entre 1990 hasta 1995, años en los que la empresa incursionó en la producción publicitaria con la conformación de ZOE, en la coproducción con el canal privado SAETA TV y en la realización de *Patrón* (Jorge Rocca, 1995), su primer y único trabajo con película 35 mm. Tras esta experiencia dejó de sostenerse como un proyecto viable. Este último lustro coincidió con el gobierno del candidato del Partido Nacional, Luis Alberto Lacalle, muy alineado con la aplicación de la economía neoliberal en el país.

Por su parte, Teleanálisis fue un noticiero con distribución clandestina sobre la situación de un país todavía en dictadura. Según Rodrigo Moreno, uno de sus integrantes, es posible distinguir tres períodos: el primero, entre 1984 y 1985, tuvo como objetivo principal registrar los acontecimientos callejeros y presentarlos periódicamente, con apariciones no muy regulares (comunicación personal con R. Moreno, 2017); a partir de 1986, inició la segunda etapa, tras la asunción de Augusto Góngora como director que generó un cambio en la organización del equipo que comenzó a

trabajar para emisiones mensuales; la tercera etapa incluyó experiencias de talleres para niños y una unidad móvil de exhibición que implementaron hasta su disolución por problemas internos a mediados de 1989, coincidente con la instalación de un gobierno elegido por la ciudadanía.

El aporte a los estudios sobre el periodo transicional buscará generar un diálogo entre lo político y lo cultural atravesado por los cambios tecnológicos vinculados a la producción audiovisual. En este sentido cobra particular importancia la vinculación con el archivo, es decir con la posibilidad de acceder a documentos capaces de constatar, acompañar y ampliar relatos del pasado. En este aspecto interesa el abordaje del libro *Transiciones de lo real* (2020) editado por Paola Margulis, en el que destina una sección a la situación de los archivos audiovisuales producidos durante los períodos dictatoriales y de transición, siendo el caso del CEMA uno de los ejemplos abordados para las consecuencias de la dispersión de los documentos producto, entre otros factores, de una disolución conflictiva entre sus integrantes (Balás y Ta-deo Fuica, 2020:299-320).

En suma, algunas respuestas pretenden comprender la conformación de ciertas redes internacionales y su influencia en el proceso de consolidación de iniciativas independientes de realización audiovisual en video en los ochenta y noventa. Si bien el acceso a los videos recuperados del CEMA y los vínculos que se establecieron con el material audiovisual de TA descubrieron algunas pistas, fue fundamental el encuentro con las voces de los protagonistas, la lectura de documentos de archivos personales y revisión bibliográfica del período.

2. Antecedentes y metodología

El acceso a los contenidos de una importante cantidad de casetes de video que fueron parte de los archivos del CEMA y de TA fue posible tras implementar proyectos de rescate.⁴

Siguiendo las palabras iniciales de Didi Huberman, la posibilidad de pensar desde nuestra contemporaneidad sobre lo que una serie de películas y audiovisuales registraron en los ochenta se debe a una supervivencia. Algunos de los casetes U-matic que contenían las imágenes filmadas por integrantes de una productora uruguaya como el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) y por el equipo chileno del noticiero Teleanálisis (TA), sobrevivieron. Sobrevivieron a la total desintegración de sus componentes físicos, a la sobre grabación, a la decisión de ser desechados. Pero también sobrevivieron reproductores que hicieron correr las cintas. Estas situaciones de supervivencia se relacionan con el hecho de que quien escribe esta investigación integra un equipo de trabajo dentro de un archivo universitario dedicado a la investigación y la preservación audiovisual.⁵

Los motivos iniciales para desarrollar la investigación que presento en esta tesis tienen su origen en el año 2010 a través del primer contacto con los casetes U-matic de la producción audiovisual del CEMA. La inquietud de recuperar estos documentos fue de Esteban Schroeder, quien luego de la disolución de la productora había

⁴Para ampliar sobre las experiencias de rescate ver anexo I.

⁵El Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA) del Archivo General de la Universidad de la República es un espacio destinado a la investigación y la preservación de materiales sonoros y audiovisuales. Desde 2017 tiene la posibilidad técnica de migrar distintos formatos en soporte magnético (casetes de audio, VHS, U-matic, Betacam) y un sistema de migración de material fotoquímico que captura cuadro a cuadro a una resolución mayor a 4k, lo que hace del LAPA un lugar de referencia en materia de digitalización a nivel regional. Para ampliar información: <https://agu.ude-lar.edu.uy/laboratorio-de-preservacion-audiovisual-lapa/>

quedado a cargo del archivo audiovisual compuesto por más de 200 casetes (mayoritariamente U-matic, pero también VHS y Betacam). Tras varios años a la deriva, en 2004, gracias a algunos contactos y gestiones, Schroeder consiguió un lugar en las instalaciones del canal municipal TV Ciudad (Balás, 2016:31). Luego de vivir un tiempo en Chile y conocer una experiencia de digitalización de casete U-matic, al regresar a Uruguay se planteó el desafío de llevar adelante una tarea similar con la producción del CEMA. Tras presentar el proyecto y conseguir financiamiento de la Dirección Nacional del Cine y el Audiovisual (ICAU) se contó también con el apoyo del director de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (actual Facultad de Información y Comunicación de la Udelar), Gabriel Kaplún quien ofreció el espacio físico y el equipamiento necesario para la migración de los casetes. Quedé a cargo de la coordinación de la iniciativa y junto a Lucía Secco (que trabajaba en medios técnicos de Liccom) y Ruy Ramírez, un estudiante interesado en la iniciativa, conformamos el equipo de trabajo, al que se sumó Luis Horta. Horta había trabajado en Chile con el “Proyecto U-matic” y pudo viajar a Uruguay a transmitirnos su conocimiento para poder desarrollar aquí esta primera experiencia de trabajo con archivo audiovisual de soporte magnético.⁶ Se lograron transferir a formato digital 27 casetes U-matic que por contener en algunos casos varias producciones, significó un total de 45 piezas audiovisuales en donde es posible reconocer distintos géneros, como ser documentales, ficción, video-arte, video-danza, campañas políticas, programas para TV, video clips y pruebas de cámara. En el anexo I se resume esta experiencia de rescate.

Durante el proceso de rescate entrevisté a varios ex integrantes del CEMA. Uno de ellos, Miguel Ángel “Cristo” Olivera, que se encargaba del archivo y la difusión⁷

⁶ Luis Horta, actual coordinador de la Cineteca de la Universidad de Chile, había participado de este proyecto coordinado por Germán Liñero a través del cual rescataron aproximadamente 450 obras de más de 120 realizadores chilenos (Balás, 2016:31).

⁷Miguel Ángel “Cristo” Olivera es poeta, fue y continúa siendo al momento de redactar este trabajo, un actor clave en la recuperación de parte del archivo del CEMA. A lo largo de la investigación

en una de las visitas a su casa me entregó cuatro casetes VHS que contenían en total 12 diapomontajes, es decir los primeros audiovisuales del colectivo hechas con diapositivas a inicios de 1980. En los años noventa, con el objetivo de dejar más accesibles esas realizaciones fueron filmadas usando cintas VHS, las que fueron también digitalizadas en el marco del proyecto. Ante nosotros apareció esa modalidad de imágenes fijas que se movían al ritmo de una banda sonora.

Al finalizar el proceso de migración en 2012, todas las copias digitales quedaron disponibles en la FIC (Udelar) y en el ICAU. Los materiales analógicos que fueron sacados de TV Ciudad pasaron a conservarse de forma transitoria en los depósitos del Área de Investigación Histórica del Archivo General de la Udelar, en donde permanecen hasta la actualidad.⁸ . El listado completo de esos registros se puede ver en el anexo II en donde también se incluyen otras digitalizaciones realizadas en otros contextos de recuperación.

En 2018 recibí una llamada de Miguel Ángel Olivera para contarme que necesitaba deshacerse de un armario en el que tenía varias carpetas con los diapomontajes originales y unos biblioratos que contenían diapositivas y tiras de negativos. Estos materiales fueron recibidos por el AGU y se sumaron al archivo de casetes U-matic del CEMA.

Durante estos años, a raíz de solicitudes puntuales y en el marco de instancias de formación vinculadas a proyectos universitarios, se realizaron digitalizaciones de algunos negativos y diapositivas que estaban en esos biblioratos. Se incorporaban

brindó una serie de documentación y materiales que había guardado en su domicilio tras la disolución de la productora. Fue militante del MLN. Entre 1971 y 1972 estuvo en Chile. Al regresar a Uruguay estuvo preso en la cárcel de Libertad durante varios años (nota a pie de página 16, Aldrighi, Waksman, 20016:39). Al salir de prisión, integró el colectivo Ediciones de Uno y formó parte del CEMA a partir de su liberación en 1984.

⁸ Para ampliar sobre la experiencia de rescate ver Balás, 2016b:30-36 y Secco, 2016a: 37-46

así nuevas capas que se superponían y acompañaban el proceso de reconstitución de un archivo disperso. La supervivencia de esas fotos eran una nueva constatación de lo que según Didi Huberman es propio del archivo, “su naturaleza agujereada” (2018:32).

Dado que tras la disolución del colectivo no había quedado rastro de documentación administrativa, fue relevante la lectura de unos pocos materiales que había conservado Miguel Ángel Olivera (carpeta con recortes de prensa, materiales sobre los Encuentros Latinoamericanos de Video), algunos documentos que guardó Virginia Martínez⁹ y un artículo de Ronald Melzer (2011) sobre el CEMA que se publicó en el Diccionario (SEGAE), que me compartió Esteban Schroeder.¹⁰ Pero lo más sustantivo estuvo dado por la construcción colectiva de distintos relatos recabados en entrevistas y conversaciones.¹¹

En relación al escenario de producción en video uruguayo fue fundamental el aporte de la obra pionera de Ricardo Casas y Graciela Dalcosta (1996). Allí se encuentran ordenados alfabéticamente 328 videos que incluyen la amplia variedad de producción desde 1985 hasta 1995, ya que según los autores la producción anterior había sido relevada en un trabajo de grado, inédito, de las archivólogas Mariel Méndez y Graciela Roberts (1996: XV). Del total de los videos catalogados, un cuarenta por

⁹Virginia Martínez es historiadora, docente, productora y directora cinematográfica. Inició su carrera en la producción audiovisual en CEMA, en donde trabajó en investigación y redacción de varios proyectos.

¹⁰Esteban Schroeder es director y productor audiovisual, su inicio en el ámbito comunicacional está vinculado al registro fotográfico de presentaciones teatrales y grupos musicales. Fundó en 1982 el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA). Se desempeñó como docente en la Escuela de comunicación ARSIS en Santiago de Chile. Tras su retorno a Uruguay fundó la productora La suma (<https://la-suma.uy/>).

¹¹Durante la investigación trabajé con herramientas metodológicas de corte cualitativo, apelando a la técnica de entrevista semiestructurada. Se realizaron en total veintinueve entrevistas a integrantes de los colectivos CEMA, Teleanálisis y Nueva Imagen, así como a otros referentes de aquel período que estuvieron vinculados a la producción audiovisual, a organizaciones no gubernamentales o a instituciones de la Iglesia católica (Ver listado en anexo V).

ciento corresponde a video-arte realizado por el Núcleo Uruguayo de Video Arte (integrado por Enrique Aguerre y Fernando Álvarez Cozzi, entre otros). Este porcentaje es seguido por el género documental (op.cit.: XVII).¹²

De cualquier modo, el acceso a publicaciones vinculadas a la producción audiovisual nacional tuvo un cambio sustancial a partir del trabajo académico que vienen desarrollando distintos grupos de investigación surgidos en el Espacio Interdisciplinario de la Udelar. Es el caso por ejemplo del Grupo de Estudios Audiovisuales (GEStA). Este grupo viene trabajando de forma sostenida desde 2016.¹³ En ese marco, junto a Beatriz Tadeo Fuica publicamos un libro que presenta una contextualización histórica del surgimiento del CEMA y reúne artículos sobre las principales producciones a través de distintas miradas que aportaron integrantes del Gesta (Tadeo y Balás, 2016).

La incorporación del vínculo con el noticiero chileno TA surgió tanto del visionado de las piezas rescatadas, como de las conversaciones con Schroeder y demás integrantes. La primera lectura que me acercó no sólo a la experiencia puntual de Teleanálisis, sino también al movimiento de video en Chile y la región fue la investigación de Germán Liñero, quien había sido el responsable de coordinar el “Proyecto U-matic” (Liñero, 2010), en el que había trabajado Luis Horta. Asimismo, fue sustancial la lectura de la tesis de grado que realizaron José Luis Rovano y Andrés Garate, dedicada al caso de TA que implicó a su vez el acercamiento a una de las primeras iniciativas de recuperación de los registros del noticiero chileno (Rovano,

¹²De manera más reciente y abarcando también un vasto periodo de producción audiovisual fue posible ampliar y constatar información en el libro de Jorge Rufinelli (2015). Es relevante también mencionar otros textos que abordan la producción audiovisual en contextos vinculados a la dictadura (Marchesi, 2001, 2013; Martínez, 2008) y otros más específicos sobre el video-arte (Aguerre, 2008, 2014)

¹³Se pueden citar, por ejemplo, *La Pantalla Letrada* (2016) y *Uruguay se filma* (2018), pero también textos editados por sus integrantes a saber: Tadeo y Balás (2016); Tadeo Fuica (2017); Georgina Torello (2018b); Germán Silveira (2019).

Garate,2002). Algunos de los capítulos del noticiero están disponibles en línea en Youtube, otros los pude ver gracias a las gestiones del coordinador del archivo del Museo de la Memoria y los derechos humanos de Chile, José Manuel Rodríguez. En el anexo I se integra información general de los procesos de migración por los que pasaron los casetes de TA y en anexo III es posible ver un listado de los 46 capítulos de TA y sus respectivos reportajes.

Estos registros aportaron información a una época que está siendo recientemente historiada y cuyos estudios culturales y artísticos hasta el momento abordaban de manera lateral lo audiovisual. Si bien es posible que esta situación esté dada por el inexistente o casi nulo archivo en formato video en los canales de televisión tanto privados (casos del Canal 4, 10 y 12) como en el público (Canal 5), considero que de manera paulatina algunos proyectos de rescate de material audiovisual, que están en manos de realizadores independientes, puedan abonar a revertir la situación.¹⁴ Existen contados casos de investigaciones que abordan el periodo con foco en la producción audiovisual en video. Es el caso de Santiago González Dambrauskas (2020) quien en su tesis de maestría indagó sobre los aspectos de la productora Imágenes (contemporánea al CEMA), centrándose particularmente en los modos de producción.¹⁵ También se destacan las investigación sobre producción audiovisual nacional de Beatriz Tadeo Fuica (2016, 2017) y los trabajos en conjunto con Julieta Keldjián sobre realizaciones en Super 8 y video contemporáneas al CEMA desde el

¹⁴Desde el Lapa-AGU (Udelar) se realizan trabajos de migración a digital en el marco de las investigaciones del equipo del Grupo de Estudios Audiovisuales (Gesta) y otras solicitudes a través de proyectos integrales que presentan particulares, como el caso del archivo Memoria y Sociedad de José Pedro Charlo y Universindo Rodríguez y Archivo Sociedades en Movimiento coordinando por Diego Sempol. Otro caso particular fue la iniciativa que encaminó Mario Jacob junto a Daniel Márquez que tras presentar el proyecto obtuvieron fondos de la Dirección Nacional del Cine y al Audiovisual del Uruguay (ICAU) para migrar la producción en casete de video de la productora Imágenes. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/c/ProductoraIMAGENES>

¹⁵Cabe destacar que la tesis de maestría de Santiago González Dambrauskas (2020) al indagar sobre las realizaciones de Imágenes, brindó valiosos aportes que permitieron un diálogo con varios asuntos propuestos en esta investigación.

Grupo Hacedor (2016, 2017, 2020).¹⁶ En cuanto a los contenidos televisivos es preciso referenciar el trabajo de Luis Prats (2009) y de Rosario Sánchez Vilela (2016) quien se ocupa en particular sobre la programación de los noventa.

En contraposición con la escasa literatura sobre el audiovisual de los ochenta y noventa, destaca una singular variedad de estudios sobre el acontecer musical del período de la mano de distintos autores, que permite establecer un puente con el registro en video. Se trata de textos que desarrollan distintas perspectivas y con diverso enfoque el contrapunto y la convivencia entre los jóvenes más proclives a los referentes de la Música Popular Uruguaya (MPU) y con aquellos seguidores de las bandas de *rock* y *punk rock*. Por ejemplo, es posible leer a Denise Milstein (2014), Leandro Delgado (2014, 2016), Leonardo Lagos (2015), Tabaré Couto (2019) y Diego Pérez (2020) que desde distintas posturas brindan contexto de la escena cultural con énfasis en el quehacer musical. En muchos de los textos referidos se menciona el registro que hace de la escena artística y cultural la película *Mamá era punk* (1988), realizada por Guillermo Casanova, integrante del CEMA. Refieren a esta pieza audiovisual como un documento que recupera la escena del punk y el rock en la década, el desencanto de los jóvenes y las expresiones culturales emblemáticas como “Arte en la lona”, en la que participaron varios protagonistas del período. Para acercarse no sólo a las expresiones artísticas y culturales sino también a los movimientos sociales vinculados a minorías y luchas por la reivindicación de sus derechos en la década del ochenta, fue posible recurrir a una amplia variedad de artículos editados bajo la coordinación de Álvaro de Giorgi y Carlos Demasi (2016), así como al trabajo de Gabriela González Vaillant (2020) dedicado al movimiento estudiantil.

La lectura de textos contemporáneos de lo que estaba ocurriendo en los ochenta y

¹⁶ También es posible encontrar artículos sobre el periodo del investigador Álvaro Lema Mosca (2019)

noventa en la escena audiovisual, como es el caso de Paloma Valdeavellano (1989), Mario Guitérrez (1989), Susana Velleggia, (1990), Hernán Dinamarca (1990), colaboraron a configurar el panorama más amplio de realización y la situación del video en el continente latinoamericano. De ahí fue posible constatar vinculaciones entre personas y organizaciones que se reiteraban en los listados que muchos de esos textos tenían como anexo y que, a su vez, coincidían con las menciones en los créditos de algunas películas. El acceso a explorar esas informaciones abrió la posibilidad de indagar y profundizar en los puntos de contacto con otras productoras regionales. Incluso, a partir de las etiquetas que estaban en los biblioratos de diapositivas y negativos del CEMA se identificaron varias relaciones con instituciones locales y organismos de cooperación internacional que financiaron estos grupos de realización audiovisual gestados en contextos de transición política.

De este modo apareció uno de los denominadores comunes a los dos casos de estudio (así como el de otros realizadores de video que generaban sus contenidos de manera independiente y alternativa a los canales oficiales), vinculado al financiamiento que provenía principalmente de Organizaciones No Gubernamentales (ONGs) (Patricia Aufderheide, 2000; Tadeo Fuica, 2016, 2017). Muchas de esas ONGs estaban vinculadas al cristianismo y por su naturaleza se “caracterizan por su defensa de los derechos humanos y por la búsqueda de la unidad y la acción social transformadora” (Barrales e Iglesias, 2021:224). A modo de mencionar algunos casos, se destacan en los visionados, en las entrevistas y en bibliografía la intervención

del Centro Internazionale Crocevia¹⁷ de Roma (de aquí en más Crocevía), las alemanas Pan para el Mundo¹⁸ y Misereor¹⁹ y Diakonía²⁰ desde Suecia. Durante los procesos de dictadura y transición estos fondos se justificaban porque eran una manera de apoyar registros para denunciar situaciones de violación a los derechos humanos y difundir estas realidades latinoamericanas en el resto del mundo.

Por su parte, en varias publicaciones sobre video y comunicación figuran como financiadoras de talleres y seminarios organizaciones nacidas en países latinoamericanos. Es el caso del Instituto de Estudios Transnacionales (ILET, 1975-1984), gestado a impulso de los chilenos Juan Somavía y Fernando Reyes Matta, que agrupó a varios académicos exiliados de sus países en México.²¹ También tuvo gran protagonismo el Instituto para América Latina (IPAL) de Perú fundado por Rafael Roncagliolo en 1983 una vez reinstalado en su país tras haber sido parte de ILET.²² Para

¹⁷ El Centro Internazionale Crocevia es una Organización No Gubernamental de Cooperación internacional y solidaridad, sin fines de lucro fundada en 1958. Trabaja junto a las comunidades locales en educación, comunicación y agricultura a través de la promoción y la concreción de proyectos de cooperación internacional en Medio Oriente, Asia, África y América Latina. (<https://www.crocevia-terra.it/chi-siamo/>)

¹⁸ *Pan para el mundo* era el programa en América Latina de la Asociación Protestante de Cooperación para el Desarrollo (EZE, en sus siglas en alemán), promovida por las iglesias protestantes alemanas.

¹⁹ Misereor es la obra episcopal de la iglesia católica alemana de Cooperación para al Desarrollo. Ver: <https://www.misereor.org/>

²⁰ Los inicios de esta organización se remontan a 1966 y está vinculada a la unión de cinco iglesias para combatir la pobreza en India. Ver: <https://www.diakonia.se/es/quienes-somos/>. Esta ONG tenía como representante en latinoamericana a Anna-Karin Gauding quien en 1981 apoyó la conformación en Uruguay del Servicio de Paz y Justicia, (SERPAJ) una organización no gubernamental de educación, promoción y defensa de los derechos humanos

²¹ Juan Somavía tras el golpe de Estado se exiló en México y junto al periodista chileno, Fernando Reyes Mata fundó el Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales (ILET). Somavía fue una personalidad relevante por ser uno de los dos Latinoamericanos junto con el escritor Gabriel García Márquez que integraron el equipo encargado de elaborar el informe sobre comunicación encomendado por UNESCO (conocido como Informe MacBride). Como se verá en el capítulo 2, ILET fue una organización clave para la difusión de investigaciones vinculadas a la comunicación a nivel continental.

²² Rafael Roncagliolo fue un sociólogo peruano egresado de la Universidad Católica. Integró el Centro de Estudios y Promoción del Desarrollo (DESCO). Trabajó en la editorial del diario El Expreso y dirigió programas de televisión. Durante la dictadura de Velasco Alvarado pasó de estar cerca del gobierno a ser perseguido político. En 1976 se exilió a México y trabajó en el ILET donde asistió a

el caso del ILET fue relevante la sistematización de Facundo Altamirano (2020a), quien realizó una profunda investigación desde la gesta de la institución a la luz del exilio político de sus integrantes, su derrotero y su disolución a medida que los investigadores fueron retornando a su países. Las personas que integraban dichos organismos habían tenido participación en ámbitos destinados a la investigación de la comunicación a nivel global, que derivó lo que se conoció como Informe MacBride. Ese hecho fue significativo para rastrear vínculos entre las propuestas del informe que no tuvieron las repercusiones esperadas a nivel global, pero que sí fueron continuadas por quienes integraban las instituciones latinoamericanas (Roncagliolo y Reyes Matta, 1978; Fuentes Navarro, 1991; Solís Leree, 2015).

Asimismo, una serie de documentos, pero en particular los créditos de algunas películas del CEMA, permitieron constatar la participación de otros organismos de carácter global como la Asociación Mundial para las Comunicaciones Cristianas (World Association Christian Communication, WACC en su sigla en inglés), el Departamento de Comunicación Social (DECOS) del Consejo Episcopal Latinoamericano (CELAM), la Organización Católica Internacional del Cine y el Audiovisual (OCIC), o la Asociación Católica Internacional para la Radio, la Televisión y los Medios Afines (UNDA-AL).²³

Como se verá, todas estas entidades (y sus representantes) de una manera u otra acompañaron la consolidación y el desarrollo de lo que los actores de aquel momento denominaron Movimiento Latinoamericano de Video (MLV). A partir del cruce de la información recabada en los créditos de las películas, los anexos de los

Gabriel García Márquez durante una de las sesiones de la comisión MacBride (Solís Leree, 2015: 169). Tras regresar a Perú y movido por el espíritu de continuar con las tareas del ILET fundó y dirigió el Instituto para América Latina (IPAL) en 1983

²³Muchos de los documentos que permitieron identificar estos vínculos son parte del archivo privado de Miguel Ángel Olivera (revisado en marzo 2020) y se constataron en una comunicación personal con Carlos Valle (febrero, 2021), quien fuera Secretario de WACC entre 1986 y 2001.

libros contemporáneos, la lectura de documentos fue posible identificar quiénes organizaron, financiaron y participaron de los eventos continentales (encuentros, seminarios, capacitaciones, publicaciones) y también conocer las principales discusiones y qué objetivos se alcanzaron o quedaron como una intención entorno a esta tecnología.

En estos últimos años ha sido posible acceder a investigaciones que analizan lo que fue el MLV.²⁴ En ese sentido, María Aimaretti, parte de miradas locales en Bolivia para integrar de manera indisociable la experiencia continental (Aimaretti, 2021). Realiza un seguimiento desde la conformación hasta la disolución del Movimiento, pasando por cada una de las instancias más relevantes que organizaron sus protagonistas. Menciona a los principales organismos internacionales y la vinculación con las entidades eclesiales vinculadas al MLV y, si bien no lo aborda en profundidad, reúne una serie de indicios y referencias que permiten rastrear más información o comenzar nuevas líneas de investigación.²⁵

Otro asunto vinculado al espacio de los encuentros promovidos por el MLV es el intercambio intergeneracional entre los jóvenes realizadores audiovisuales de la década del ochenta con la generación anterior que había hecho cine militante a fines de los sesenta. En los encuentros ambas generaciones compartían y problematizaban las distintas realidades de la producción audiovisual a nivel nacional, regional y latinoamericano. Se discutían puntos de vista, se generaban acercamientos y distancias entre los jóvenes que crecieron durante la dictadura y aquellos que tras el exilio

²⁴Para este tema ver: Dinamarca (1990), Tadeo Fuica y Balás (2016); Tadeo Fuica (2017), Aimaretti (2020), Balás (2020a).

²⁵Sobre el apoyo de distintas organizaciones católicas, vinculadas a las ya referidas organizaciones internacionales que por su parte promovieron la consolidación de la producción de video en América Latina fue sustancial el aporte del trabajo de Liberti (1995). En otros casos se encuentran algunas menciones a la participación de la iglesia y su colaboración a distintas organizaciones comunicacionales comunitarias y alternativas en textos editados justamente por el ILET o IPAL (Roncagliolo y Reyes Matta 1978; Metzinger, 1987).

podían retornar al país junto con la democracia. Para estudiar estas relaciones y comprender las diferencias y semejanzas entre el uso del video con quienes utilizaron la película fotoquímica fueron fundamentales las lecturas de Cecilia Lacruz (2016a), Pablo Alvira (2016a,) Mariana Vilaça (2012) y Lucía Jacob (1997).

Asimismo, los registros audiovisuales no sólo evidenciaron la situación comunicacional en el período transicional que tuvo lugar entre los gobiernos dictatoriales hacia las democracias. También lograron manifestar el uso de los medios tecnológicos, los espacios de exhibición y las diferencias en la apropiación de la herramienta video según el contexto político y el grado de profesionalización. En ese sentido y para pensar la distinción entre las propuestas y las producciones del CEMA y TA fue clave la existencia o no de ámbitos de formación o la situación de autodidactismo en un país y el otro. Para ello en un contexto cultural más amplio se abordó la institucionalización de las ciencias sociales haciendo un recorrido que derivara en los ámbitos de formación terciaria vinculada al periodismo y la comunicación. En ese sentido fueron relevantes los aportes de las investigadoras Fernanda Beigel (2010; 2011) para el caso chileno y de Vania Markarian (2020) para el uruguayo. La investigación de Beigel sobre la consolidación del campo de las ciencias sociales en Chile con énfasis en una mirada de los jesuitas permitió reconstruir ese escenario sumado a la mirada de Bayle en relación a la conformación a nivel regional de los científicos chilenos en el momento del exilio político. Para el caso uruguayo, el aporte de Markarian (2020) fue fundamental para contrastar la realidad de los estudios terciarios vinculados a la institucionalización de las ciencias sociales. A modo de generar un acercamiento a los antecedentes vinculados a la incursión cinematográfica dentro de la Universidad de la República se recurrió a los estudios de Isabel Wschebor (2011, 2013, 2014, 2018) en donde es posible conocer algunos datos sobre los procesos formativos y también educativos de algunos integrantes del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR). Con el objetivo de indagar sobre la aplicación de carreras cortas dentro de la Udelar, en las que se incluía periodismo

fue útil la lectura de materiales ubicados en el acervo del Archivo General de la Udelar sobre los estudios que se llevaron adelante financiados por el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) (AGU, caja 3).

En la vinculación entre audiovisual y política, analizo además del video, otros aspectos comunicacionales, como el uso de los diapositivas como técnica audiovisual de los inicios del CEMA, cuando el Uruguay aún estaba bajo un gobierno dictatorial.²⁶

En suma, los visionados y las distintas lecturas permitieron revisar algunas permanencias y rupturas con nuestro pasado reciente. Acercaron una mirada de la realidad en estos dos países del Cono Sur que estaban atravesando por contextos políticos distintos. En el proceso de la investigación se logró reconstruir una red entre personas e instituciones que estuvieron presentes en el derrotero de ambos colectivos a nivel local y regional. Estudiar esas relaciones y responder algunas preguntas vinculadas a los fines, los modos y los canales de difusión de las producciones de cada colectivo, permitió no solo profundizar sobre la utilización de la tecnología video en la década de los ochenta y hasta mediados de los noventa, sino iniciar una línea de investigación más amplia en relación a las condiciones políticas, sociales y económicas que posibilitaron su desarrollo y que también acompañaron su transformación.

²⁶ Para esta temática fue una guía la investigación de Macarena Fernández Puig (2015). Algunas inquietudes en relación a las expresiones comunicacionales previas al video las presenté en dos instancias académicas: durante 2015 en el *Seminario de investigación a 30 años de las nuevas democracias*, donde introduje los trabajos con diapositivas y en 2016, durante las *V Jornadas Treintaitrecinas*, incluí ejemplos de diseño gráfico y material de difusión de fotografías para tapas de discos de grupos de la Música Popular Uruguaya (MPU). En 2019 presenté un seminario en el Espacio Interdisciplinario sobre la técnica del audiovisual con diapositivas en el marco de las actividades organizadas por el Grupo de Estudios Audiovisuales (Gesta).

3. Estructura del trabajo

Tras la introducción, la presentación del tema, los antecedentes y la metodología del trabajo, la investigación se estructura en tres capítulos. El primero se dedica a la contextualización de la realidad política de Uruguay y Chile para localizar la conformación del CEMA y TA. Se trata del abordaje local y los vínculos regionales desde la conformación, el desarrollo y la disolución de ambos colectivos. A modo de acercar los contextos distintos de contar o no con ámbitos de formación en comunicación de los integrantes de los colectivos, se integra en este capítulo una aproximación a la consolidación de las ciencias sociales en general y al campo académico del campo de las ciencias de la comunicación en particular para los dos países.

En el segundo capítulo, con la intención de abordar el escenario más amplio en el que dichos colectivos se desarrollaron, se realiza un acercamiento al asunto de la comunicación, desde una mirada latinoamericana y luego global, para arribar y comprender conceptualizaciones y discusiones que tuvieron lugar en América Latina. En este apartado se abordan algunos hechos vinculados a la participación y postura del sector más progresista del cristianismo en el desarrollo de una comunicación democrática en los distintos países latinoamericanos. Es posible ver esta incidencia a través de su vinculación con ONGs e instituciones latinoamericanas que apoyaron el movimiento de video. Se incluye la participación de la UNESCO y su relación con organismos latinoamericanos para contextualizar la noción del Nuevo Orden de la Comunicación y la Información (NOMIC) y la conformación de la Comisión presidida por Sean MacBride. En ese sentido se pone particular atención en la participación de algunos teóricos y académicos referentes de la comunicación en Latinoamérica y sus vinculaciones con realizadores audiovisuales a nivel regional para arribar a la consolidación del Movimiento Latinoamericano de Video. A modo de retomar la vinculación con las productoras uruguaya y chilena se realiza un repaso del

concepto de Espacio Audiovisual (EA) y su significación en relación a ambos colectivos. A modo de reunir información sobre estos encuentros vinculados a la comunicación, la religión y luego también al video, en el anexo IV realizo una sistematización de algunos de ellos y sus principales participantes a modo de identificar los vínculos en el correr de los años entre 1976 y 1990.

En el tercer apartado, se analizan los distintos modos de producción de los colectivos del CEMA y TA. En primer lugar, se desarrollan en profundidad algunos aspectos de la primera técnica usada por el CEMA, el diapomontaje. Con el objetivo de contraponer estilos de producción y exhibición y también para generar una comparación sobre las formas de visionado del noticiero de TA, se introduce el caso del único diapomontaje creado por la productora Imágenes, contemporánea al CEMA. Luego se presentan tres análisis de casos en los que se identificaron diálogos e intercambios entre ambas productoras través de películas realizadas en video.

Por último, se incluyen las reflexiones finales del trabajo.

II. Surgimiento del CEMA y Teleanálisis en sus respectivos contextos

*“Siempre vimos el cine como una cosa lejana y utópica... éramos hijos de la tecnología video”
(E. Schroeder)²⁷*

Para comprender el contexto de realización audiovisual durante los ochenta y noventa en Chile y Uruguay es preciso revisar algunos antecedentes que derivaron en la situación socio política de esos países. Sus realidades no estuvieron ajenas a los hechos regionales y mundiales enmarcados en la Guerra Fría, algunos de los cuales serán abordados con más atención en el próximo capítulo.

Tanto en Chile como en Uruguay la instalación de los gobiernos dictatoriales tuvo lugar en 1973. De esta manera se completaba un escenario regional de autoritarismo que inició en Brasil en 1964, siguió en Bolivia y Argentina en 1966. La implementación continental de estos “nuevos autoritarismos” contó no sólo con el apoyo financiero de Estados Unidos sino también con eficientes adoctrinamientos para sofocar el surgimiento de las “nuevas izquierdas” más radicales.²⁸

Las nuevas democracias que empezaron a surgir en 1985 y 1990 después de los

²⁷Comunicación personal 15/1/2015

²⁸ En su libro *Hacer la Revolución* (2019), Marchesi repasa el derrotero de los siguientes grupos armados: en Argentina del Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) y del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) chileno, del Movimiento de Liberación Nacional Tupamaros (MLN-T) de Uruguay, del Ejército de Liberación Nacional boliviano.

períodos dictatoriales en Uruguay y Chile, respectivamente, heredaron profundas crisis económicas y grandes desigualdades sociales.²⁹

Recuperar escenarios democráticos significó para muchos una experiencia cargada de expectativas: liberarse del control, la persecución, la clandestinidad, desandar el exilio, salir de la prisión, encontrar el paradero de quienes estaban desaparecidos. ¿Hacia qué tipo de democracia se estaba yendo? Necesariamente, como lo establece Franz Hinkelammert, no sería nunca la misma que llevó a la instalación de las dictaduras de Seguridad Nacional (SN):

Muchas veces se piensa en la recuperación de la democracia en términos de un simple retorno a la situación existente antes de la crisis. Sin embargo, las dictaduras de Seguridad Nacional han transformado tan profundamente las sociedades de América Latina en sus dimensiones económicas, sociales y políticas, que un retorno simple parece imposible. Estas dictaduras han estructurado las sociedades tan exclusivamente sobre el interés de minorías internas y del centro imperial externo, que hoy existe una incompatibilidad evidente entre estas estructuras y cualquier tipo de democracia liberal (Hinkelammert, 1990: XI)

Siguiendo esta línea de pensamiento y por lo tanto con la instalación de una democracia diferente a la que existía antes de la dictadura tanto en Uruguay como en Chile, una nueva sociedad tenía lugar en esos nuevos escenarios de gobierno.

En cuanto al campo artístico e intelectual, Mirta Varela sostiene que tras las dictaduras se dio un corrimiento de aquella legitimidad que la política le brindaba a esta

²⁹La literatura acerca de la crisis que llevó a la dictadura en Uruguay, su desarrollo y posterior proceso hacia el retorno democrático se puede rastrear desde mediados del siglo pasado. En ese sentido el repaso y la periodización que de la misma hacen Aldo Marchesi y Vania Markarian en su artículo “Cinco décadas de estudios sobre la crisis, la democracia y el autoritarismo en Uruguay” (2012) fue útil para conocer la producción académica al respecto en las distintas etapas. .A modo de brindar un contexto político, social y cultural se recurrió a las lecturas de Gerardo Caetano y José Rilla (1998), Markarian (2006, 2012, 2020), Marchesi, (2001, 2019), Gustavo Remedi (1996, 2012) y Susana Dominzain (2014). Para el caso del proceso histórico chileno fueron fundamentales los aportes de Thomas Moulian (1997) y de Germán Liñero (2010), Marchesi (2019), así como las tesis de grado de Patricia Reyes (2016) y José Luis Rovano y Rodolfo Gárate (2002).

área a inicios de los setenta. Ya no solo la militancia era un modo de hacer política, sino que los medios de comunicación se configuraban como un espacio posible para la construcción de nuevos liderazgos. Si bien la autora se pregunta ¿qué lugar les quedaba a los intelectuales? (Varela, 2010: 775), surge la interrogante en relación a qué tipo de liderazgo podrían construir los realizadores audiovisuales en ese nuevo contexto. En ese sentido resultará relevante conocer en líneas generales la escena cultural en la que irrumpió el video para comprender, entre otras cosas, las relaciones que se dieron entre las dos productoras más allá de la cordillera.

En los ochenta, a nivel mundial se estaba produciendo una fuerte transformación del paradigma comunicacional. En efecto, la producción y distribución de mensajes a través de la televisión, junto con los avances de la tecnología y la informática, generaron el escenario ideal para el advenimiento del video. Este medio fue el proveedor de registros y contenidos audiovisuales de la comunicación masiva, al tiempo que pudo ser utilizado como una herramienta alternativa al sistema de medios dominante.

En Uruguay, el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) y el noticiero Teleanálisis (TA) en Chile, cada uno con sus especificidades, recorrieron un camino comunicacional propio generando un espacio de reconocimiento por sus vínculos sociales, políticos y culturales. Como se verá en los dos casos de estudio si bien hay puntos de contacto hay aspectos que los diferencian.

Por ejemplo, la formación o el autodidactismo de sus integrantes, así como los objetivos que los impulsaron a desarrollar sus propuestas son diferentes y por lo tanto hace que también sean distintas sus producciones y sus ámbitos de difusión. En ese sentido el noticiero chileno estaba directamente vinculado a la revista *Análisis*, es

decir que existía una cierta institucionalidad previa vinculada a la Vicaría de la Solidaridad, una organización surgida en defensa de los derechos humanos.³⁰ Por el contrario, el CEMA surgió de la voluntad de un grupo de amigos.

Es entonces el momento de introducir a estos dos colectivos dedicados a la realización en video que fueron protagonistas de este periodo con sus particulares contextos políticos y culturales.

1. Uruguay y el Centro de Medios Audiovisuales (1982-1995)

A mediados de los sesenta la sociedad uruguaya atravesaba una profunda crisis económica, política y social. Desde diversos colectivos, sindicatos, gremios estudiantiles, la sociedad se manifestaba, la protesta estaba en las calles. En 1968, durante el gobierno de Jorge Pacheco Areco la situación en el país era de persecución sostenida bajo la implementación de las “medidas prontas de seguridad” impuestas con el objetivo de sofocar las movilizaciones sociales que se organizaban para protestar por la realidad del país.³¹

³⁰ La Vicaría fue una organización que otorgó asistencia jurídica, económica, técnica y espiritual a las víctimas de violencia de Estado y sus familiares. Para ampliar sobre la Vicaría de la Solidaridad Ver sitio Memoria chilena: (Memoria de Chile: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3547.html>).

³¹ Jorge Pacheco Areco fue un político perteneciente a las filas más conservadoras del partido colorado. En las elecciones de 1966 acompañó la candidatura del coronel retirado Oscar Gestido como vicepresidente. Tras la muerte de Gestido, en diciembre de 1967, asumió la presidencia por vía constitucional. Por su parte vale tener en cuenta que en tradicionalmente en Uruguay existieron hasta 1971 dos partidos políticos asociados a la derecha, El Partido Colorado y el Partido Nacional, o Blanco. En 1971 se creó el Frente Amplio (hoy en día Encuentro Progresista-Frente Amplio) como una coalición de los partidos de izquierda.

El golpe de Estado se concretó el 27 de junio de 1973 cuando el presidente Juan María Bordaberry anunció la disolución del Parlamento.³² Ante esta situación la Central de Trabajadores tenía decidido iniciar una huelga como medida de oposición a la que se sumó la Federación de Estudiantes Universitarios Uruguay (FEUU). Tal como menciona Álvaro Rico (2013) el movimiento huelguista fue reprimido más por fuerzas policiales que militares, sobre todo para “asegurar el orden público y el restablecimiento de la normalidad laboral” (222). Siguiendo a grandes rasgos la periodización de Caetano y Rilla (1998), que a su vez retoma la de Luis Eduardo González, comenzaba así la *dictadura comisarial* (1973-1976), le seguiría la *dictadura fundacional* (1976-1979) y vendría luego la transición democrática (1980-1985), pero tal como iremos viendo estas cronologías varían según distintos criterios que fueron aplicándose a lo largo de los años al abordar este tramo de la historia uruguaya.

Las primeras medidas adoptadas por el autoritarismo fue la ilegalización de los partidos políticos de izquierda y las organizaciones - entre ellas la Convención Nacional de Trabajadores (CNT) y la Federación de Estudiantes Universitarios de la Udelar (FEUU)-, se prohibió la actividad sindical, la Universidad fue intervenida y se destituyó a miles de funcionarios públicos por cuestiones ideológicas (Caetano, 2020:213). Los medios de comunicación fueron totalmente controlados, perseguidos y censurados (Albistur et al, 2016; Marchesi, 2013). Estas medidas “hicieron desaparecer de la esfera pública toda forma de oposición y/o de libre expresión del pensamiento que debieron pasar a desenvolverse en la clandestinidad o el exilio” (Rico, 2013:234).

En este contexto represivo varias comunidades cristianas se conformaron como el

³²La presidencia del candidato del partido colorado Juan María Bordaberry se consolidó tras un acto electivo acusado de irregular por constatarse más votos que personas habilitadas para la votación.

espacio posible para el encuentro, el intercambio de ideas y la concreción de acciones en la sociedad.³³ Fue el caso por ejemplo del Movimiento Castores de Emaús del colegio Sagrado Corazón (ex Seminario). Es una organización estudiantil para el voluntariado en el servicio comunitario que se reunía en la casa Ramón Cabré, (Soriano 1342 esquina Ejido), en donde vivían jóvenes jesuitas. Desde 1957 en el Movimiento participaban alumnos de bachillerato que quisieran vivir tres dimensiones fundamentales de la espiritualidad ignaciana: la fe, el servicio y la vida comunitaria. Realizaban tareas de construcción en barrios periféricos o cooperativas y de animación con grupos de niños o de ancianos (Sans y Agostino, 2014:10). En 1974 se constituyó como una respuesta a la prohibición de reunirse y tenía como uno de sus objetivos sensibilizar a los jóvenes “ricos, distantes del mundo del cantegril, [...] con oportunidades de ser dirigentes en un futuro inmediato [...] respecto a los problemas sociales del país” (Sans y Agostino, 2014:10-11). Es así que trabajaron junto al Movimiento de Erradicación de la vivienda insalubre Rural (MEVIR) y la Federación Uruguaya de Cooperativas de Ayuda Mutua (FUCVAM).

Por esos años y en distintos momentos de sus vidas, tanto Esteban Schroeder como Eduardo Casanova, quienes años más tarde fundarían el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), fueron parte de la experiencia de los Castores. Si bien la creación del CEMA fue una idea compartida entre Esteban Schroeder, Eduardo Casanova y Alejandro Barreiro, antes de que comenzara a funcionar como tal Barreiro viajó a España. Por lo tanto, quienes continuaron sosteniendo el proyecto fueron Schroeder y Casanova. Entonces, con la pretensión de acercar la realidad de estos dos jóvenes en el marco más amplio del acontecer del país, me detendré brevemente algunos aspectos de su biografía.

³³Los espacios eclesiales eran utilizados para hacer lo que no estaba permitido en otros espacios. Por ejemplo, ante la inminente liberación de los presos políticos se organizaron reuniones en el templo de Los Conventuales (Iglesias,2021)

Esteban Schroeder es el quinto de siete hermanos, hijos de una familia tradicional de clase media que vivía en una casa del barrio Prado de Montevideo. Si bien ni su padre ni su madre tenían militancia política, cuatro de sus hijos tuvieron un activo compromiso militante y/o social. Esteban desde muy joven, quizá justamente por concurrir al colegio Seminario, como sus cuatro hermanos mayores, se vinculó con el Movimiento Castores. Schroeder recuerda al respecto que

[...] era un movimiento con origen cristiano, pero en la práctica era absolutamente laico y libre y consistía en el reclutamiento de jóvenes que donaran su tiempo en formas de horas de trabajo comunitario. Concretamente incluso en trabajos con el MEVIR y que tenía un acuerdo con estos ámbitos donde en definitiva estaba la Iglesia por detrás, [...], pero finalmente había jóvenes, guiados por algún responsable mayor, que iban y se aplicaban a tareas para colaborar en la construcción colectiva de viviendas de ayuda mutua [...] Recuerdo también un seminario sobre la metodología de Paulo Freire dictado por Perico.³⁴ Con 16 años estuve un mes en un campamento en La Charqueada, participando de un grupo interdisciplinario que pretendía poner en práctica esta metodología en el trabajo social.³⁵ (comunicación personal con E. Schroeder, 15/1/2015)

Según el historiador Álvaro Rico (2013), la *dictadura fundacional* se adelanta un año de la periodización establecida por González, con la aplicación del terrorismo de Estado a partir de 1975 que se extiende hasta 1978. El elevado número de perso-

³⁴Luis “Perico” Pérez Aguirre, fue un sacerdote jesuita, que también integraba el movimiento Castores y fue uno de los fundadores del hogar La Huella. A principios de los ochenta participó en la fundación del Servicio de Paz y Justicia, (SERPAJ). Del 11 al 25 de agosto de 1983 inició un ayuno junto al sacerdote Jorge Osorio en contra de la dictadura y por la democracia al que luego se sumó el pastor metodista Ademar Olivera.

³⁵La Charqueada es una localidad de Treinta y Tres, cuyo nombre oficial es General Enrique Martínez. Allí, en 1972 un grupo del movimiento de Castores se instaló durante un mes a trabajar en el pueblo. Ignacio Sequeira recuerda: “Era una realidad de pobreza que no habíamos visto en ningún lugar, con gente viviendo de la pesca o de la caza de carpinchos en el Cebollatí, del contrabando, alambradores, triperos, viviendo en taperas, pasando hambre”. Muchos de los participantes se propusieron algo más y tras una experiencia en el hogar de niños de La Frontera de los scouts católicos, surgió la idea de crear algo similar que luego se plasmó en la experiencia de La Huella en la que, junto a Luis Pérez Aguirre, participaron también Ana García y Mario Costa (Sans y Agostino, 2014: 10 y 12)

nas privadas de libertad y torturadas durante la dictadura militar, hace que estas medidas represivas singularicen el accionar de los militares uruguayos en la región (Rico, 2013:225).

El 24 de marzo de 1976 los comandantes de las fuerzas armadas derrocaron el gobierno argentino. Se completaba así el escenario dictatorial en la región. Dos meses después, quedó en evidencia la coordinación entre las dictaduras del Cono Sur conocida como Operación Cóndor.³⁶ En un auto estacionado en una calle de la capital bonaerense se hallaron los cuerpos sin vida de cuatro uruguayos, Zelmar Michelini³⁷, Héctor Gutiérrez Ruiz³⁸, William Withelaw³⁹ y Rosario Barredo.⁴⁰

Cabe destacar que este acontecimiento tiene una fuerte vinculación con la historia

³⁶Para profundizar sobre la coordinación represiva conocida como Operación Cóndor, que funcionó a nivel regional ver Vania Markarian, 2013: pp 278-303

³⁷Zelmar Michelini fue un político y periodista. Desde su cargo en el senado se opuso fuertemente al autoritarismo de Jorge Pacheco Areco. En 1971 participó de la fundación del Frente Amplio como integrante del Partido Demócrata Cristiano. Un día antes de que se diera el golpe de Estado en Uruguay había viajado a Buenos Aires en donde permaneció exiliado. El 18 de mayo de 1976 fue secuestrado y asesinado tres días después.

³⁸Héctor Gutiérrez Ruiz fue un político, perteneciente al sector herrerista del Partido Nacional. Fue presidente de la Cámara de Representantes en 1972. Tras el golpe de Estado viajó a Argentina. Fue secuestrado el 18 de mayo de 1976 y asesinado tres días después. Uno de sus cinco hijos, Mateo realizó un documental sobre la trayectoria de su padre “D.F. Destino Final” estrenado en 2008.

³⁹William Withelaw fue integrante del MLN-Tupamaros. En 1971 se exilió en Chile y tras ser derrocado Allende viajó a Argentina. El 13 de mayo fue secuestrado junto a Rosario Barredo como parte del operativo coordinado por el “Plan Cóndor”. ver. <https://www.gub.uy/secretaria-derechos-humanos-pasado-reciente/sites/secretaria-derechos-humanos-pasado-reciente/files/documentos/publicaciones/WHITELAW%20BLANCO%2C%20William%20Alem.pdf>

⁴⁰Rosario Barredo se había vinculado con el MLN-Tupamaros en 1971. Luego de que su esposo Gabriel Schroeder murió en un enfrentamiento con las Fuerzas Conjuntas en 1972 ella fue secuestrada con un embarazo a término. Su hija Gabriela nació en el Hospital Militar. En diciembre de 1972 viajaron a Chile. En 1973 volvieron a exiliarse a Buenos Aires. El 13 de mayo fue secuestrada junto a William Withelaw y sus tres hijos. Ver investigación sobre asesinados políticos (1968-1973) realizada por el equipo interdisciplinario de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, FHUCE, Udelar. En línea: <https://sitiosdememoria.uy/sites/default/files/2020-01/BARREDO%20LONGO,%20Rosario%20del%20Carmen.pdf> y sobre Gabriel Schroeder, <https://www.fhuce.edu.uy/index.php/Institucional/ddhh-sociedad/pasado-reciente/investigacion-sobre-asesinados-politicos-1968-1973> / https://www.fhuce.edu.uy/images/comunicacion/pasado%20reciente/asesinados%2068-73/SCHROEDER_OROZCO_Gabriel_Mara.pdf .

personal de Esteban, dado que Rosario Barredo había sido esposa de uno de sus hermanos mayores Gabriel, integrante del MLN- Tupamaros, quien había muerto en un enfrentamiento con las Fuerzas Conjuntas en 1972. De ese matrimonio nació Gabriela, quien tras la detención de su madre en Buenos Aires estuvo desaparecida varios días junto a sus dos hermanos menores. Tanto el padre de Esteban como su hermano Gustavo llevaron adelante una intensa campaña en los medios hasta recuperar a los niños.

A mediados de ese año fue detenido Esteban. Pasaría ocho meses en prisión. Tras recuperar la libertad condicional y gracias a una red de amigos y vecinos Esteban comenzó a vincularse con la fotografía. En 1978 empezó a trabajar como laboratorista en una revista deportiva.⁴¹ Aprendió el oficio y para finales de la década del setenta, en sociedad con Alejandro Barreiro, que se ocupaba de la publicidad, consolidaron un estudio en la calle Misiones del barrio Ciudad Vieja, llamado *Épocas fotografía* (comunicación personal E. Schroeder, 15/1/2015 y con D. Schroeder 6/12/2021). Schroeder se relacionó con diversos grupos de la escena cultural. Es posible acceder a registros de presentaciones teatrales como el caso de “Yetatore” en el Centro Gallego, fechada en 1977; de una filmación de Cinemateca Uruguaya del año 1978; de la obra “Emigrados” en el Teatro Circular; de la “Lección de anatomía” en el Teatro Stella D’Italia, de 1980. También hay negativos de la entrega de los premios Florencio de 1982 en el Teatro Solís. De la escena musical hay varias imágenes, desde un ensayo del cantante argentino León Gieco en la Sala Verdi en 1979, hasta rollos destinados a actuaciones del grupo “Canciones para no dormir la siesta” en 1980, pasando por el “Rumbo” y retratos de estudio de los integrantes de “Los que iban cantando” y de la presentación del músico uruguayo Rubén Rada en el teatro Miami en 1981.⁴²

⁴¹Ver entrevista a Esteban Schroeder por Mariángel Solomita. Guía 50, en línea: <https://guia50.com.uy/esteban-schroeder/>

⁴² Las imágenes fueron donadas al AGU-Udelar por Miguel Ángel Olivera en 2018 se encuentran en

Para Schroeder fue fundamental su experiencia con la fotografía como parte del movimiento de música popular y del teatro independiente. Al recordar ese periodo destaca su vinculación con la “función social del arte”:

Yo hacía fotografía, pero también estaba trabajando en promoción y asistencia social. Colaboraba con el grupo de estudios para el desarrollo... No me acuerdo bien el nombre, era una institución social, donde estaban el sacerdote jesuita, Darío Ubilla, y Luis Ibarra, [...], ambos fallecidos. Gente que estaba desde la práctica, si en un sentido político, pero también desde las ciencias sociales comprometidos con la superación del individuo y la superación de la diferencia. Entonces los primeros requerimientos era el material audiovisual para el apoyo de esta gestión. De ahí surgía la necesidad de hacer [...] fotografía [...] como material disparador de reflexiones en ciertos ámbitos que se creaban y aplicando estas metodologías donde había actores que cumplían roles en pro de incentivar ciertas cuestiones reflexivas, transformadoras de esta situación (comunicación personal con E. Schroeder, 15/1/2015)

De sus palabras me interesa rescatar la vinculación con los sacerdotes jesuitas Ubilla e Ibarra y la conjunción que establece entre el compromiso social y político con la generación de imágenes para incentivar un pensamiento afín de cambiar la realidad de esos años.

Tal como recuerda Eduardo “Pincho” Casanova, su relación con la familia Schroeder fue a través de otro jesuita, en este caso, el cura Roberto García. Una tarde de mayo de 1972, llegó junto a Damián, uno de los hermanos menores de Esteban y Javier Barreiro a la casa en donde se reunía el grupo de Castores que Eduardo integraba. De ese modo los hermanos de las familias Schroeder comenzaron a participar de las reuniones de amigos en el Parque Rodó, el barrio natal de los tres hermanos Casanova (comunicación personal con E. Casanova 25/08/2020 y D. Schroeder, 6/12/2021).

proceso de inspección e ingreso de datos.

A finales de la década de 1970 Eduardo Casanova formó parte del colectivo cooperativo de cine, conocido como CINECO, dedicados a la realización de películas educativas en Súper 8 mm.⁴³ Allí aprendió junto a Dardo Bardier y otros cineastas algunos elementos de filmación utilizando esta tecnología.⁴⁴ Tras la llegada de la película revelada, también editaban la cinta, usando una moviola, anotaban el número de fotograma que debían cortar para luego unirlo cuidadosamente al siguiente tramo (comunicación personal con E. Casanova, 30/9/2021). Por su parte recuerda que durante ese tiempo sacó dos números de una revista llamada *Guía Fococinema*. Fueron editadas en su apartamento junto a Julio Elizalde quien se encargaba del diseño y el contenido era un aporte del colectivo de CINECO (comunicación personal con E. Casanova, 30/9/2021).

El proceso de recuperación democrática en Uruguay estuvo marcado por el plebiscito de 1980. Se trató de una instancia promovida por los militares que terminó siendo contraria a los objetivos iniciales, ya que en la consulta popular la mayoría se manifestó a favor de la no continuidad de la dictadura cívico-militar.

En 1981, mientras la sociedad progresiva y tímidamente recuperaba espacios, Esteban Schroeder, Alejandro Barreiro y Eduardo Casanova, tuvieron la idea de conformar junto a un grupo de jóvenes fotógrafos y estudiantes de ciencias sociales, lo que luego sería el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA). El colectivo se integró por

⁴³ Tal como lista Beatriz Tadeo (2017) CINECO estuvo integrada por Dardo Bardier, Luis Bello, Ana Suárez, Anabel Parodi, Nela Odriozola, Teresita Bardier y Wilfredo Camacho, Hugo Videckis, Hugo Martínez, posteriormente se unieron, Luis Carballo, Julio Andreoli, Aramís Mancebo, Cristina Cristar, Eduardo Correa, Elena Canetti, José Luis Viñas, Eduardo Casanova, Héctor Concari y Eduardo Saraiva entre otros. Para ampliar sobre este colectivo ver Beatriz Tadeo Fuica, 2017:63-67 y Julieta Keldjian y Beatriz Tadeo Fuica en Paola Margulis (ed), 2020: 229-252.

⁴⁴ Dardo Bardier, como estudiante de arquitectura había integrado a finales de la década de 1960 el Grupo Experimental de Cine, un colectivo con estudiantes de esa facultad interesados por el séptimo arte. *Refusila* (GEC, 1969) fue una de sus realizaciones que es posible ver en el siguiente enlace: <https://agu.udelar.edu.uy/otro-14-de-agosto-o-como-pensar-un-asesinato-en-celuloide/>

un grupo de personas que tenían una amplia variedad de vínculos afectivos (familia, amistad, amor). La oficina de la empresa pública de telecomunicaciones, donde trabajaba Casanova desde 1975 en el turno nocturno, junto a la oficina de “Épocas” fueron espacios que permitieron algunas reuniones clandestinas para discutir las ideas que derivaron en la redacción del primer proyecto del colectivo (comunicación con E.Casanova 5/9/2016 y 25/08/2020).

La iniciativa se titulaba “Metodología audiovisual para la promoción socio cultural”, porque según palabras de Schroeder, “nos concebíamos con una actitud de servicio. Nos precisan y que bueno que podamos ser nosotros los que hagamos esto...” (E. Schroeder, 15/1/2015). Debido a una serie de vinculaciones y redes, presentaron el proyecto en varias organizaciones no gubernamentales y organismos de cooperación internacional que apoyaban iniciativas siempre y cuando hubiera una contrapartida en recursos técnicos y/o equipos humanos. En este sentido fue crucial el aporte inicial de Schroeder con el equipamiento del estudio fotográfico “Épocas”.⁴⁵

En 1982 obtuvieron un primer financiamiento de ocho mil dólares proveniente de la Agencia Canadiense para el Desarrollo Internacional (ACDI). En la carpeta que presentaron incluyeron varias notas de apoyo de organizaciones sociales que estaban de alguna manera permitidas en el Uruguay de la dictadura transicional y con las que los integrantes del CEMA tenían vinculación. Entre esas organizaciones estaban: la Federación Uruguaya de Cooperativas de Ayuda Mutua (FUCVAM); el Centro de Investigación y Promoción Franciscano y Ecológico (CIPFE); el movimiento de los Scouts Católicos; el Grupo de Estudios sobre la Condición de la Mujer en el Uruguay (GRECMU); el Centro Latinoamericano de Economía Humana (Claeh); el

⁴⁵El equipamiento se componía de cámara fotográfica, trípodes, luces y el material de laboratorio para revelado de diapositivas y negativos de película fotográfica monocromática. Para ese momento toda la infraestructura había quedado en manos de Estaban, dado que Alejandro Barreiro se había ido a España en un viaje de estudios.

Centro Interdisciplinario de Estudios sobre Desarrollo (CIEDUR), entre otras (comunicación personal con E. Casanova, agosto de 2021). Junto al dinero proveniente de ACDI recibieron financiamiento de Diakonía, una organización cristiana de origen sueco (Gauding, 1991). Con estos fondos lograron alquilar la que sería la primera casa de la productora ubicada en la calle Venezuela 1410. Al inicio se organizaron como una sociedad civil sin fines de lucro y, tal como menciona el crítico Ronald Melzer (2011), tenían un espíritu cooperativo.



Esteban Schroeder y Eduardo Casanova, armando un diaporama en la casa de la calle Venezuela 1410. Archivo CEMA. . (AGU-Udelar)

Como se mencionó en la introducción se pueden reconocer tres etapas del CEMA. La primera, desde 1982 hasta 1985. En esos primeros años el aporte profesional de Esteban como fotógrafo y todo el equipamiento de su sociedad con Barreiro fueron claves para impulsar el trabajo de la productora. En el caso de FUCVAM, por ejemplo, cubrían la participación de los integrantes de la directiva en asambleas, confe-

rencias y distintos eventos, cuyas imágenes alimentaban la prensa nacional (comunicación personal con G. González). Toda la coordinación estaba a cargo de Damián Schroeder, quien recuerda organizar la cobertura de varias instancias, entre las que destaca las actividades de FUCVAM (comunicación personal con D.Schroeder, 6/12/2021).⁴⁶ Cabe mencionar que la única realización en Súper 8 mm realizada por Eduardo Casanova, fue una película sobre la inauguración de Covicenova, una cooperativa de viviendas ubicada al oeste de la ciudad, que tenía una duración aproximada de diez minutos y hasta el día de hoy está extraviada (comunicación personal con E.Casanova, 30/9/2021).⁴⁷

En esos años realizaron más de veinte audiovisuales con diapositivas. Se trataba de una técnica que implicaba una manera particular de difundir temáticas de interés de varias organizaciones sociales, cuyo principal componente era la discusión que tras el visionado se generaba entre los presentes.⁴⁸

A partir de 1983 comenzaron a producirse una serie de hechos y eventos que marcaron un cambio en el rumbo político en Uruguay. La sociedad empezaba paulatinamente a ocupar el espacio público. Ese año fue la primera vez que a impulso de un grupo de sindicalistas se celebró un acto del primero de mayo como desde hacía diez años no se realizaba.⁴⁹ En el mes de agosto dos sacerdotes, el jesuita Luis Pérez

⁴⁶ Damián se desvinculó del CEMA a inicios de 1985 para integrarse como docente en la Facultad de Psicología de la Udelar

⁴⁷En noviembre de 2021, en el marco de un Espacio de Formación Integral, llamado “Memoria Audiovisual” se digitalizaron en el Lapa-agu de la Udelar, dos rollos de Super 8 mm. Se trata de filmaciones de Casanova en las que registra escenas del acto que tuvo lugar el 27 de noviembre de 1983 en el Obelisco, conocido como “Rio de Libertad” y del acto del 1º de mayo de 1984. Fueron grabadas con una cámara Chinon. Ambos rollos se encontraban en el archivo de Miguel Ángel Olivera quien los donó en 2018 al AGU-Udelar.

⁴⁸Ver apartado sobre el diaporomontaje en el apartado IV de esta tesis.

⁴⁹Es posible visionar el documental “1º de mayo de 1983” realizado en Super 8 por integrantes del Grupo Hacedor: https://www.youtube.com/watch?v=f_HFT8nY2vA. Ver artículo de Keldjian y Tadeo Fuica, 2020: 229-252

Aguirre y el católico Jorge Osorio junto al pastor metodista Ademar Olivera protagonizaron un ayuno en contra de la dictadura. El apagón y el caceroleo masivo y espontáneo que acompañó el final de este acto evidenció el acuerdo de la ciudadanía con los motivos de la protesta. En noviembre tuvo lugar la última manifestación multitudinaria en contexto dictatorial que convocó a la población entorno al Obelisco de Montevideo.⁵⁰

En marzo de 1984 la liberación del líder del Frente Amplio, Líber Seregni, aceleró el proceso de la legalización de los partidos de izquierda y desde el FA se generó un replanteo de la agenda política que incluyó la realización de elecciones, desproscripción de partidos y personas, basándose en tres conceptos, “movilización, concertación, negociación” (Demasi, 2013:106). Por su parte, la detención del líder del Partido Nacional, Wilson Ferreira al regresar del exilio complicó las negociaciones entre los partidos políticos con las FFAA ya que el Partido Nacional se negó a entrar en diálogo con su líder detenido. En el mes de agosto se anunció el acuerdo que incluía elecciones en noviembre, negociación denominada por Ferreira Aldunate como el “Pacto del Club Naval”. El líder del Partido Colorado, Julio María Sanguinetti, tras la estrategia de implementar un “cambio en paz” asumió la presidencia en marzo de 1985.⁵¹

Junto a este proceso de democratización comenzó la segunda etapa del CEMA, entre 1985 y 1989, asociada a la incorporación de la tecnología video. La idea de pasar a

⁵⁰ Es posible ver imágenes registradas por Eduardo Casanova de ese evento. Ver más información en la base de datos del AGU, en línea: <https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/aih-lapa-ai-cema-03-04-02>

⁵¹ Muchos autores ponen atención al carácter democrático de estas elecciones ya que existían partidos y candidatos proscritos. (Demasi, Marchesi, Markarian, Rico y Yaffé, 2013). La promesa de “un cambio en paz” implicó por un lado otorgar la amnistía a los presos políticos y por el otro la promulgación de una ley que dejaba impunes los crímenes de lesa humanidad cometidos por militares y policías. Como consecuencia de esta ley la sociedad uruguaya vivió (y vive) entre la incertidumbre y la desilusión. Para muchos implicó enterrar la esperanza de recuperar una sociedad quebrada y entre un sin fin de necesidades, conocer la verdad sobre los crímenes cometidos durante la dictadura.

la producción en U-matic fue tras un viaje que Schroeder hizo a Santiago de Chile. Por razones familiares Esteban viajaba frecuentemente a Santiago y en ocasiones visitaba a la familia del chileno Enzo Gazzollo, quien había sido compañero de militancia de su hermano Juan Pablo durante su exilio en Chile en el Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU).⁵² En una ocasión, Gazzollo invitó a Esteban a una instancia de visionado clandestino de un capítulo de Teleanálisis. Se trataba de un noticiero realizado con cámaras y equipamiento U-matic. Desde ese momento, Esteban descubrió que el camino de la producción audiovisual estaba en esa tecnología (comunicación personal con E. Schroeder).

Como la mayoría de las productoras audiovisuales de ese período el funcionamiento continuaba siendo posible por la presentación de propuestas a organismos internacionales. El primer proyecto que redactaron para adquirir equipamiento video se titulaba “Video alternativo para la promoción sociocultural” y se componía de tres áreas básicas: cultural, de desarrollo y apoyo a la democracia (S.d de autor, *La democracia*, 16/12/1988). Para su concreción habían contado con la colaboración de un directivo del Instituto de Promoción Económica Social del Uruguay (IPRU). Este instituto fue creado en 1965 por un grupo de profesionales y empresarios cristianos, con el objetivo de contribuir a mejorar la calidad de vida de las personas con menores recursos de la sociedad.⁵³ El primer dinero que permitió adquirir equipamiento U-matic (cámara, isla de edición y una computadora multimedia Commodore Amiga) provino principalmente de la fundación alemana EZE (Evangelische Zentralstelle für Entwicklungshilfe) (Melzer, 2011). Esta Asociación Protestante de Cooperación para el Desarrollo actuaba en América Latina a través del programa

⁵² Juan Pablo Schroeder era el mayor de los siete hermanos. Integró el Movimiento de Liberación Nacional (MLN) Tupamaros. Durante el periodo conocido como “pachecato”, con 19 años se exilió a Chile. Allá se vinculó con el Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU) hasta que en 1971 falleció en un accidente automovilístico (Aldrighi y Waksman, 2006:56).

⁵³Ver página web de IPRU: <http://www.ipru.edu.uy/historia>, visitada: 28/11/2020

“Pan para el mundo”, promovido por las iglesias protestantes alemanas. Para la importación, que se logró en 1985, fue fundamental el apoyo que recibieron a través de un integrante de Caritas Uruguay (comunicación personal con E. Casanova 25/8/2020). Vale destacar que Caritas es una organización instituida por la Conferencia Episcopal cuyo principal objetivo es coordinar, apoyar y fortalecer iniciativas solidarias de la Iglesia Católica.⁵⁴

Por esos años, 1985-1986 elaboraron un tríptico en el que definían su trabajo de la siguiente manera:

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 (Tríptico institucional, c.1985-1986).

Junto a esta descripción agregaban las cinco áreas a las que el colectivo se dedicaba y un breve texto explicativo:

1. **Comunicación popular.** Cuando el mensaje es el testimonio mismo, la propia voz de los protagonistas del hecho social; 2. **Servicios.** CEMA pone su infraestructura a disposición de las organizaciones: audiovisuales, cine, video, sala de grabaciones, diseño gráfico, archivo fotográfico, diapoteca; 3. **Documentación.** Almacenamiento y sistematización de publicaciones sobre el tema de la Comunicación y sus experiencias concretas en América Latina, con la finalidad de investigar y difundirlas a nivel de estudiantes, profesionales e instituciones; 4. **Editorial.** Prestación de servicio editorial a las organizaciones sociales, en publicaciones periódicas y puntuales. Elaboración de material de apoyo didáctico para la docencia; 5. **Divulgación.** 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. (Tríptico institucional del CEMA, c. 1985-1986)

⁵⁴. Par ampliar información ver: <https://caritasuruguay.org.uy/quienes-somos/>

Dado que en el sector de la producción independiente no había experiencia previa de realización con la tecnología video, el aprendizaje se dio en la práctica y en el intercambio con otros grupos que habían trabajado con audiovisual en otros formatos, como es el caso de los vínculos con los integrantes de la productora Imágenes y su experiencia con la película fotoquímica en 16 mm.⁵⁵

En ese sentido en octubre de 1986, gracias a un financiamiento que Imágenes había recibido para comprar equipamiento U-matic de última generación, se vieron ante la necesidad de buscar quién podría asesorarlos en el uso de la cámara. De ese modo, con el auspicio de Cinemateca Uruguaya y el CEMA, invitaron al argentino Julio Lencina, quien como director de fotografía contaba con experiencia tanto en fílmico como en video. Si bien hubo una primera instancia dirigida especialmente a los integrantes de Imágenes, se coordinó un taller abierto para que pudieran participar quienes estuvieran interesados en aprender a usar la cámara de video (comunicación personal con M. Jacob, 28/7/2021).

Siguiendo los planteos de Beatriz Tadeo Fuica (2016:18, 2017:88) que sostiene que en países en donde no se logró instalar una industria del cine, las realizaciones en video (y también en otros pasos menores como el 8 o el super 8mm) formaron parte de la cinematografía nacional, con el video se estaba inaugurando una nueva etapa de la realización audiovisual en el país. De hecho, es posible sostener que a partir de 1986 se instaló la posibilidad de contar con una producción sostenida través del uso del video (Oxandabarat y Melzer, 27/10/1987)

⁵⁵Imágenes fue una productora creada en 1985, integrada por Mario Jacob, Walter Tournier, Victoria Pérez, a lo que posteriormente se sumaron Aranzazú Elola, José María Ciganda, Hilary Sandison, Daniel Márquez, entre otros. Jacob y Tournier antes de exiliarse del país por motivos políticos habían trabajado con cine en soporte fílmico como integrantes de la Cinemateca del Tercer Mundo (González Dambrauskas, 2020)



Taller de cámara de video, octubre de 1986 en CEMA, Venezuela 1410. Organizado por *Imágenes* con auspicio de Cinemateca Uruguaya y CEMA. Con el brazo en, Julio Lencina; a la derecha se identifica a Wilfredo Camacho de Grupo Hacedor. (AGU-Udelar)



Mismo taller: .al medio de brazos cruzados y bigote, Enrique Fernández y delante Martín Castillo delante l. (AGU-Udelar)

A mediados de 1987 CEMA se trasladó a una casa ubicada en la calle Yaguarón 2044, la cual reformaron especialmente para que todas las áreas de la productora pudieran funcionar cómodamente.



Fiesta de inauguración de la nueva sede del CEMA en Yaguarón 2044. De izq. a der. Walter Tournier (Imágenes), Eduardo Casanova (padre), Mario Jacob (Imágenes), Eduardo Casanova (CEMA), y su hermano, Alejo Casanova, al fondo Mauricio Ubal. (AGU-Udelar)

Fue un periodo en el que los realizadores empezaron a concebir algunas obras como piezas atribuibles a un “autor”, es decir a contar lo que a cada uno le interesaba a su manera. Los nombres de los responsables de cada sector de la producción comenzaban a aparecer en los créditos. Esto fue otra gran diferencia con los diapositivas en donde solamente figuraba el logo del CEMA. Esta situación, entre otras cosas, se puede asociar a la consolidación de la democracia y a la posibilidad de identificar

sin temor a los responsables de los contenidos.

En comparación a la etapa anterior en la que se dedicaron a la realización de diapositivas, el video claramente presentaba varias ventajas: además de tener visionados inmediatos de los registros, permitió generar imágenes en movimiento, ampliar la difusión y el acceso de los materiales a distintos lugares en simultáneo sin tener que hacer trabajosas copias de diapositivas, o conseguir proyectores.

Con el tiempo fueron tomando conciencia de la relevancia de esta tecnología y definieron “el audiovisual como el valor social en sí mismo y como un valor cultural para el país” asumieron la consigna de que “la sociedad necesita de sus imágenes y por lo tanto deber comprometerse con la construcción de las mismas” (comunicación personal con E. Schroeder, 15/1/2015). A modo de generar un ámbito en el cual promover ese compromiso que según los realizadores el Estado debía asumir, los integrantes del CEMA impulsaron junto a otras productoras independientes (Imágenes, Estudio imagen y la Comisión de Cine de la Sociedad Uruguaya de Actores - SUA-), la conformación de la Cámara de Productores de Cine y Video del Uruguay en 1987.⁵⁶ A finales de ese año organizaron el primer Festival de video, *Uruguay se ve* (Brecha, 1987).⁵⁷

Los proyectos que llegaban al CEMA se conversaban en asamblea y en ese ámbito

⁵⁶Esta cámara fue el origen de la Asociación de Productores y Realizadores de cine del Uruguay ASOPROD que nació como tal en 1994. Ver sitio web: <http://asoprod.org.uy/>. En 1984 algunos integrantes de productoras dedicadas a la publicidad habían promovido la creación de una Asociación con la pretensión de acotar la realización de Argentina en Uruguay. Estaba integrada por Juan José Ravaioli y Juan Carlos Rodríguez Castro, entre otros. (comunicación con E Schroeder, 15/1/2015) Sobre esta iniciativa conocida como “Coordinadora Uruguaya de cine y video” ver Kedljian y Tadeo Fuica, 2020: 2232-233.

⁵⁷En Uruguay la producción de video de manera independiente comenzó hacia 1985, y en ese período junto a CEMA había otros grupos o empresas encargadas de realizar películas, las más relevantes Estudio Imagen, Grupo Hacedor, Deltomate y Encuadre. También había realizadores independientes como el caso de Ricardo Islas, Julio Porley, entre otros.

se decidía quién se ocuparía de qué, siguiendo más los intereses personales que las habilidades, que se terminaban de desarrollar en la práctica. Por lo tanto, los roles técnicos podían variar de una película a otra.

Una de las primeras producciones en video está fechada en 1986. Se trata de *Gris*, una filmación del grupo de danza Babinka dirigida por Esteban Schroeder. Tal como se lee en un catálogo del CEMA esta obra trata de “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).⁵⁸

En relación a las funciones que los fundadores fueron desempeñando dentro de la productora, Eduardo Casanova recuerda que en ese segundo período le tocó asumir el rol de secretario ejecutivo, que lo alejó de las producciones y lo vinculó a cuestiones de índole más administrativas. De todos modos, dirigió *Entretelares* (1988), *Guarda e passa* (1988) y *Lobo* (1990), que fue la última película que filmó antes de desvincularse totalmente de la productora.⁵⁹ Su alejamiento coincidió con la última etapa del CEMA que inició en 1990. Fue un período asociado a la consolidación democrática, un contexto en el cual los apoyos económicos de los organismos de cooperación internacional dejaron de tener como destino a Uruguay, para ocuparse de otros países en situaciones de mayor vulnerabilidad política, económica y social. Esta situación obligó a los integrantes del CEMA a tomar decisiones en relación a cómo continuar. Por un lado, un grupo sostenía que la manera de seguir era a través de la formación de una cooperativa. Esta idea era la que fuertemente defendía

⁵⁸Para ampliar sobre esta pieza audiovisual ver artículo de Elisa Pérez Buchelli, 2016, pp 113-114. Para datos técnicos ver catálogo en Anexo II.

⁵⁹A modo de profundizar en análisis sobre *Entretelares* y *Guarda e Passa* ver los artículos de Georgina Torello (2016) y Mariana Amieva (2016) respectivamente.

Eduardo Casanova. Por otra parte, Schroeder se inclinaba a la búsqueda de una expansión del mercado para sustentar la productora con proyectos. Este conflicto, que se dirimió como muchos otros en una asamblea, se inclinó por la opción de buscar alternativas de producción (comunicación personal con E. Casanova, 2015). Comenzaron a editar sus producciones más emblemáticas en el formato de videocasete de uso doméstico, conocido como VHS. De esta manera se distribuían en los videoclubes y asimismo comenzaron a indagar en la posibilidad de generar formatos “vendibles” a países europeos.⁶⁰

Otra iniciativa fue el camino de coproducción junto al canal 10, Saeta TV, generando formatos televisivos que fueron pioneros y que con el tiempo serían retomados por otros canales. Fue el caso del programa “Carnaval” en el que Gonzalo Moreira entrevistaba a protagonistas de la fiesta estival y cubría las funciones de los distintos grupos en los tablados. Otro ejemplo fue el periodístico “Pasacalle”, conducido por Blanca Rodríguez, un espacio que formaba parte de Domingo Abierto, programa del periodista Jorge Traverso.⁶¹ En *Pasacalle*, Rodríguez planteaba un tema de su interés y daba paso a un informe integrado por imágenes en exteriores, entrevistas y testimonios tras lo cual daba paso a una reflexión al final nuevamente en estudio. El equipo técnico de ambos programas estaba integrado por la plana más joven del CEMA. En la dirección y edición estaba Guillermo Peluffo, que a su vez había invitado a participar en la filmación a Bárbara Álvarez (comunicación personal G.Peluffo, 27/05/2019). Este mismo equipo, en el que Álvaro Mechoso se ocu-

⁶⁰En este sentido cabe referenciar la producción de Uruguay, *las cuentas pendientes* (Schroeder, 1989) que se desarrolla en el apartado IV de esta tesis y además, ver Balás, 2018.

⁶¹Es posible visionar un programa de pasacalle sobre la violencia contra la mujer y los tres programas sobre el carnaval en el canal de youtube del Lapa. Pasacalle “Violencia contra la mujer”: <https://www.youtube.com/watch?v=G69XRgzb3Y0&t=53s>. Programas de carnaval: “Carnaval 1991”: <https://www.youtube.com/watch?v=89cK-XUmrFY&t=9s>; “Carnaval 1992. programa 1”: <https://www.youtube.com/watch?v=fUJ-iovJUOc>; “Carnaval 1992. Programa 2”: <https://www.youtube.com/watch?v=kKtNVFsWIdk&t=4s>

paba del sonido, fue el encargado de la realización de una serie de videoclips musicales de bandas como La Trampa, Los Buitres o Los Terapeutas y de cantantes solistas como Estela Magnone.⁶²

A modo de sostener al colectivo y garantizar una vía de ingreso, crearon ZOE, una agencia publicitaria. La gerencia estaba a cargo de Schroeder, Nero de Vargas se ocupaba del área comercial y la producción estaba bajo la conducción de Elena Roux. Si bien tenían distinto nombre, en definitiva, ZOE utilizaba los mismos equipos de filmación y edición del CEMA (comunicación personal con V. Martínez, 22/08/2016). Esto provocó que se generaran competencias y malestar entre quienes pretendían dedicarse a la producción independiente y cumplir con los proyectos del CEMA, con quienes integraban el equipo orientado a brindar servicios de producción para terceros. En ese sentido, hacia el final de su trayectoria CEMA fue contratada en el marco de una coproducción con la empresa Argentina Aleph Producciones, para filmar en Uruguay. Se trató de *Patrón* (Jorge Rocca, 1994), que además de ser una película en la que el financiamiento fue a través de fondos estatales argentinos fue la única experiencia del equipo en filmar con cinta fotoquímica en 35 mm (Tadeo Fuica, 2017:93-94). Este emprendimiento a dos orillas no dio los resultados esperados y fue el último proyecto de la productora.

Otro factor determinante en el debilitamiento de los vínculos del equipo fue que en 1994 algunos trabajaron en la campaña audiovisual del Partido Colorado que impulsaba la candidatura de Julio María Sanguinetti.⁶³ Para muchos integrantes aceptar esta tarea implicaba, de alguna manera, ser desleal a su ideología político partidaria. Quienes aceptaron, lo vieron como una oportunidad laboral más. Tal como indicó

⁶²Fueron videos que se pudieron visionar tras una nueva etapa de rescate en el año 2018. Ver anexo I

⁶³En el primer rescate de material U-matic es posible ver varios spots cuyos protagonistas son Líber Seregni, Danilo Astori y Tabaré Vázquez realizados de cara a la campaña electoral de 1989 (ver anexo Catalogo de producciones del CEMA)

el crítico Ronald Melzer, esta situación fue posiblemente uno de los factores que más afectó la relación entre los integrantes y que llevó a la disolución definitiva en 1995 (Melzer, 2011).

En cuanto a la conformación del equipo humano, al repasar algunos nombres se constata que muchas personas que actualmente continúan trabajando en el sector audiovisual iniciaron su vocación profesional dentro del CEMA. El laboratorio de revelado de negativos y diapositivas era también un espacio abierto al ensayo, donde el principal encargado era Trygve “Yuyo” Rasmussen (comunicación personal T. Rasmussen, 4 de octubre de 2019) pero también trabajaron Daniel Díaz y Maida Moubayed.⁶⁴ El estudio de sonido fue operado en un comienzo por José “Peter” Aprile. Dentro de las distintas áreas, fue de gran importancia el sector gráfico principalmente en los proyectos editoriales del inicio. Solo por citar algunos ejemplos, el CEMA editó un librito sobre el emprendimiento *La huella*, un libro de “Perico” Pérez Aguirre y hay también fotografías relativas al colectivo de poesía Ediciones de Uno.⁶⁵ Cuando Laura Canoura se integró al CEMA era estudiante de arquitectura y dirigió el departamento de diseño gráfico. Con el tiempo se sumaron Ricardo “Sanopi” Pisano, Enrique “Popi” Pereira, Matías Bervejillo, Pablo Casacuberta e Ignacio Seimanas, quien también se ocupó en algunos casos de edición y en otros de sonido.⁶⁶ Cuando el video ya estaba instalado, tras cada propuesta para incorporar

⁶⁴ Trygve “Yuyo” Rasmussen trabajó muchos años como docente en Foto Club Uruguayo; Daniel Díaz luego de desvincularse del CEMA integró varias producciones audiovisuales ocupando diversos roles, sonidista, montajista, postprodutor de imagen, dirección de fotografía. Actualmente es coordinador de Desarrollo Territorial del INCAU (Instituto Nacional del Cine y el Audiovisual del Uruguay); Maida Moubayed se incorporó al equipo de la productora Imágenes antes de que el CEMA se disolviera. Dirigió cinco películas: *Contra las cuerdas*, (2000), *Las lágrimas de Eros* (1998); *Distracción fatal* (1993), *La caja de Pandora* (1991) y *Sin pedir permiso* (1989), junto a Hilary Sandison.

⁶⁵ Es posible ver imágenes de estos casos en el archivo del AGU-Udelar. Libro de *La Huella*: AI-CEMA-03-03-26-3. Serie G.005. Fotos relativas a Ediciones de Uno (AI-CEMA-03-03-27. Serie E. 1 y 12). Por su parte, en las instalaciones del CEMA se grabaron los casetes que acompañaron algunos ejemplares del colectivo Ediciones de Uno, como es el caso de *Si el pampero la acaricia* (fonograma colectivo de ediciones de UNO, Ayuí/ CEMA, 1986)

⁶⁶ Ricardo “Sanopi” Pisano y Enrique “Popi” Pereira, fundaron la empresa Coyote animación. Matías Bervejillo, continuó dedicándose a la ilustración y a la animación de manera independiente y dictó

técnicas de animación o diseño gráfico, el equipo se lo planteaba como un desafío y se proponían abordarlo a través de técnicas siempre diferentes. Con mejores y peores resultados el lugar se brindaba como un *playroom* profesional, en el que la experimentación con responsabilidad se volvía parte de la jornada de trabajo (comunicación personal con P. Casacuberta, 17/7/2021). Atrás de las cámaras además de los dos fundadores Schroeder y Casanova, estuvieron los ya mencionados Daniel Díaz y Maida Moubayed, pero también Daniel Cheico, Daniel Rodríguez y hacia 1991 como vimos, una muy joven Bárbara Álvarez se sumaría a los primeros proyectos televisivos.⁶⁷ En la edición se destacaron los trabajos de Laura Canoura, quien formó en esta área a Guillermo Casanova. En producción e investigación trabajaron Hernán Dinamarca, Marisol Santelices (ambos chilenos) y hacia finales de los ochenta se integró Virginia Martínez.⁶⁸ Otros roles técnicos fueron ocupados por Jorge García y Álvaro Mechoso. El área administrativa estuvo a cargo de Evelyn López, Elena Roux y Mercedes Roqueta y en el departamento de archivo y difusión estaban Oscar Ouviaña, y Miguel Ángel “Cristo” Olivera.

clases en la universidad privada ORT. Pablo Casacuberta además de la animación, se dedicó al cine, la escritura y la música. Ignacio Seimanas es fotógrafo y continuó trabajando de manera independiente como editor y realizador de video y posproductor. Dirigió la empresa LUDO dedicada a juegos para computadoras, actualmente se desempeña como ingeniero en el Laboratorio de preservación audiovisual del AGU-Udelar.

⁶⁷ Daniel Cheico continuó realizando dirección de fotografía y cámara en varias películas hasta 2002; Daniel Rodríguez luego del CEMA también trabajó como director de fotografía en cinco películas: *Hacia 1*, (G. Casanova, 1991); *Los muertos* (G. Casanova, 1992) *Hey Joe*, (G. Casanova, 1993); *Idea* (M.Jacob, 1997); *Palabras Verdaderas* (R. Casas, 2004). Bárbara Álvarez, también pasó a integrar el equipo de la productora Imágenes y ocupó el rol de directora de fotografía y camarógrafa en más de veinticinco películas. Fue directora de fotografía de largo y cortometrajes en Argentina, (La mujer sin cabeza de Lucrecia Martel), Chile, Brasil, Venezuela, Dinamarca. Actualmente reside en Brasil y continúa desempeñándose como directora de fotografía.

⁶⁸ Hernán Dinamarca, de regreso a Chile dirigió algunos documentales (ver Cinoteca de la Universidad de Chile: <http://cinotecavirtual.uchile.cl/cinoteca/index.php/Detail/entities/1139>). Virginia Martínez, en relación al audiovisual, luego de la disolución del CEMA, dirigió tres documentales, *Por esos ojos* (1998), *Ácratas* (2000) y *Las manos en la tierra* (2012), además de desempeñarse como guionista e investigadora en otros proyectos. Dirigió el canal de la intendencia de Montevideo, TV Ciudad y el canal estatal, Canal 5, Televisión Nacional Uruguay.



Laura Canoura, 1986 en CEMA, Venezuela 1410 (AGU-Udelar)



Maida Moubayed en el laboratorio de revelado del CEMA, 1986. Calle Venezuela 1410. (AGU-Udelar)



Sesión de trabajo en CEMA, 1986. (de izq. a der.: Miguel Ángel Olivera, Evelyn López, Laura Canoura, Mercedes Roqueta y Oscar Ouviaña (AGU-Udelar)

Más allá de que el propio CEMA fue un ámbito en el que el aprendizaje se dio en el hacer y en el intercambio, la capacitación fue un área que se fomentó desde un inicio y fue fundamental en todo el proceso de consolidación. Contaron con especialistas en comunicación, con talleres de intercambio técnico (como el mencionado taller de video organizado por Imágenes) y un curso-taller de comunicación popular a cargo del educador y comunicador Mario Kaplún en el barrio Villa García (entrevista con E. Casanova 22/4/2021). Cabe al respecto hacer un paréntesis porque, tal como se verá a lo largo de las distintas secciones, el aporte de Kaplún al debate sobre comunicación democrática a nivel latinoamericano y global fue valorado por varios autores en los ochenta. Su contribución desde el exilio y su activa participación no sólo en ámbitos académicos, sino también en diversos medios de comunicación, organismos no gubernamentales y espacios colectivos, provocó una circulación y un intercambio relevante en la época sobre lectura crítica de los medios.



Foto grupal en el marco del curso-taller de comunicación popular que tuvo lugar en Villa García, abril de 1985. Se identifican a Ana Hirsz, segunda a la izquierda y a Mario Kaplún, arriba, tercero desde la derecha. Archivo CEMA (AGU-Udelar)

Según recuerda Schroeder, otra experiencia clave para el aprendizaje dentro del equipo del CEMA fue la participación de Beatriz Flores Silva en la dirección de *La historia casi verdadera de Pepita la pistolera* (1993). Flores Silva había adquirido experiencia trabajando en realizaciones cinematográficas en Bélgica. Por esa razón esta producción significó una valiosa instancia de aprendizaje para todo el equipo involucrado (Solomita, entrevista a Schroeder). Interesa destacar que *La historia...*, fue una de las películas uruguayas grabada en video, más precisamente en soporte Betacam, que tuvo más espectadores en salas de cine. Fue estrenada en la Sala Pochitos de Cinemateca Uruguaya. El costo total de la producción fue de aproximadamente ochenta mil dólares (s.d.a Estrategia, dic. 1993: 14-17). El monto fue reunido a través de la coproducción con la empresa española Video spots & Asociados.⁶⁹ Por su parte, un dato más que abona a la importancia que este colectivo le daba a la

⁶⁹ Ver base de datos del AGU en línea: <https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/aih-lapa-ai-cema-01-02-02-34>

capacitación, como se verá más adelante, cuando co organizaron en 1990 el tercer Encuentro Latinoamericano de Video, se brindó un espacio destinado especialmente a la capacitación de guion y producción a través de la ONG canadiense Video Tiers Monde.⁷⁰

De cara a ese encuentro elaboraron un catálogo en el cual además de incluir las principales producciones y proyectos, se presentaban de la siguiente manera:

Hoy nos hemos convertido en una de las principales productoras profesionales de nuestro medio. Trabajamos en forma regular en el ámbito comercial y en el asesoramiento en materia de comunicación audiovisual a empresas e instituciones.

En la década que se inicia estamos comprometidos en el afianzamiento de la difusión masiva del video, condición indispensable para su incorporación definitiva a las distintas manifestaciones de la cultural nacional (catálogo de producciones del CEMA, 1990).

Se destaca en este párrafo, a diferencia de aquella presentación elaborada para el tríptico de mediados de la década de 1980, la distinción del uso del video como un elemento “indispensable” para integrarse a la cultura vernácula. A través de diapositivas, documentales, video-arte, ficción, registros de acontecimientos históricos, creación de formatos para TV, campañas políticas, conformaron un retrato de un país que había recuperado recientemente su democracia. Asimismo, alineados con la tendencia latinoamericana, intentaron mostrar a la sociedad un espejo de su realidad para tomar conciencia, promover debates a través de expresiones vinculadas con la imagen. Sus producciones registraron la sociedad montevideana a través de una óptica y con una estética donde se identifican elementos que se reiteran a lo largo de sus producciones y funcionan como características de un tiempo y un lugar determinado. En los registros de las calles y barrios montevideanos, se ven muros pintados, graffitis, grupos musicales y de danza tocando y bailando en vivo, en espacios

⁷⁰En un material que guardaba Miguel Ángel Olivera fue posible ver que, previo al evento del 23 al 28 de julio, se dictó un taller sobre preproducción y guion que estuvo a cargo de Video Tiers Mond.

públicos (parques, playas) y privados (bares, clubes, galpones). Entrevistas, testimonios, gráficas, ilustraciones y animación. Son solo algunos de los rasgos principales que de alguna manera revelan los intereses de los realizadores y los contactos con la diversas manifestaciones artísticas y culturales de su contemporaneidad.

2. Chile y el noticiero clandestino Teleanálisis (1984-1989)

Los militares derrocaron al gobierno socialista de Salvador Allende el 11 de setiembre de 1973. La población seguía los hechos a través de las emisoras radiales, mientras los medios oficiales habían sido interceptados por las FFAA (salvo la emisora Magallanes a través de las que Allende transmitió sus últimas palabras). Tras la muerte de Allende dentro de La Moneda, una Junta Militar asumió el poder bajo la presidencia del General Augusto Pinochet.⁷¹ El Congreso Nacional fue disuelto, se decretó el receso de los partidos políticos, la proscripción de toda actividad política y fueron encarcelados los principales funcionarios del gobierno derrocado. Se inició de esta manera una política de acoso y persecución de los opositores y partidarios de la Unidad Popular. Tomaron el control de los medios de comunicación y censuraron aquellos que no eran afines con su ideología (Sagredo, 2014:367-368). Tal como sucedió en Uruguay durante la dictadura se implementaron de manera sistemática mecanismos de terror y violaciones a los derechos humanos que se extenderían durante los 17 años de mandato.⁷² Miles de personas se vieron obligadas al exilio.

⁷¹Todo el proceso previo a este hecho está registrado en la película *La batalla de Chile* del realizador Patricio Guzmán, quien había filmado un seguimiento diario del primer año del gobierno de la UP al gobierno. La batalla de Chile es una película que se compone de tres partes y el montaje final lo realizó Pedro Chaskel en el ICAIC durante su exilio en Cuba (Román, 1986). Hasta el día de hoy no ha sido programada por ningún canal chileno (ver Traverso, Antonio en Paola Margulis, 2020:175-208).

⁷² La cifra de personas detenidas desaparecidas en Chile asciende a más de tres mil.

En este período surgieron varias organizaciones en defensa de los derechos humanos que se dedicaron de manera solidaria a apoyar a los perseguidos políticos y a sus familiares. Una de las primeras instituciones fue el Comité de Cooperación para la Paz de Chile, un organismo ecuménico integrado por las iglesias cristianas creado en 1973 que tuvo que dejar su actividad por órdenes de Pinochet en 1975. Un año después el arzobispo de Santiago, Raúl Silva Henríquez⁷³ creó la Vicaría de la Solidaridad, una institución vinculada a la Iglesia Católica que continuó la actividad iniciada por el Comité y logró sostenerla hasta 1992.

En 1977 a impulso de la Academia de Humanismo Cristiano (AHC), también fundada por el cardenal Raúl Silva Henríquez, se creó la revista *Academia*, que ya para su segundo número pasaría a llamarse *Análisis*. El financiamiento de la editorial Emisión, provenía de la Vicaría de la Solidaridad. Si bien el equipo redactor fue perseguido en varias instancias, se trató del primer medio que publicó las cartas que desde el exilio enviaban los integrantes de la Unión Popular.⁷⁴

⁷³El cardenal Silva Henríquez participó en las reuniones del Concilio Vaticano II (Ver sitio Memoria chilena: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3321.html#cronologia>)

⁷⁴Ver sitio Memoria chilena, Revista Análisis en línea: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96756.html>



Revista Análisis. Fotograma de la película *La ciudad invisible* (Anthony Rauld, 2015)

En cuanto a la televisión, el gobierno de facto intervino el canal estatal (TVN) y los canales universitarios.⁷⁵ A través de la pantalla doméstica se transmitían producciones nacionales con contenidos alineados al régimen dictatorial y programas “enlatados” que provenían de grandes empresas estadounidenses y europeas (Góngora, 1983: 20).

En 1980 los militares instalaron una nueva Constitución que otorgó beneficios a los castrenses, que, con algunas modificaciones es la que continúa vigente hasta nuestros días. El gobierno dictatorial implantó un modelo económico neoliberal, que tal como sostiene la investigadora Yessica Ulloa fue lo que en Chile posibilitó la producción independiente en video. La apertura del mercado y la rebaja arancelaria tuvo como consecuencia una masiva importación de equipos de video (Ulloa, 1985:16).

⁷⁵En Chile no existieron canales privados hasta 1990. El origen de la televisión chilena está asociado a iniciativas universitarias. Para ampliar información sobre la televisión en Chile ver: Secco (2021), Sunkel (2001) y Hurtado (1988)

Al respecto me interesa destacar una frase para comprender la relevancia de este factor económico en la realización audiovisual chilena:

A pesar de la orientación individualista y consumista en la política de ventas de la industria electrónica, se produce una reapropiación de esta tecnología por parte de sectores de la población que aspiran a la recuperación de la vida democrática (op.cit.:16)

Con la posibilidad de utilizar el video, en 1984, el camarógrafo Dragomir Yankovic, el psicólogo Jorge Leiva y el abogado de la revista *Análisis*, Roberto Celedón impulsaron la conformación de lo que sería Teleanálisis, un noticiero mensual que tenía como objetivo “crear un registro histórico de los hechos que estaban ocurriendo en el país y que la televisión oficial no estaba mostrando” (Gárate, Rovano, 2002:51). Fue Celedón el encargado de plantearle la propuesta a Juan Pablo Cárdenas, director de la revista *Análisis*, quien vio en el registro audiovisual un complemento necesario a la revista. Es así que desde un inicio el proyecto del noticiero “estaría bajo el alero de la revista *Análisis*, (...) lo que hacía obvia su relación con la Iglesia Católica y su compromiso democrático unido al respeto por los derechos humanos” (Gárate, Rovano, 2002: 54)





Juan Pablo Cárdenas. Fotogramas de la película *La ciudad invisible* (Anthony Rauld, 2015)

En un primer momento Cárdenas designó al periodista Fernando Paulsen como director y el equipo se puso en campaña para obtener financiamiento. Interesa en este punto observar el entramado de organismos vinculados al cristianismo que, tal como se vio en los apoyos y recursos iniciales con los que contó el CEMA, tuvieron un rol crucial en la consolidación del proyecto. Para la búsqueda de apoyo económico, Celedón viajó a Europa y en Holanda tomó contacto con organizaciones no gubernamentales como Factenaxis, que es la Acción de cuaresma de la Iglesia Católica, con ‘Solidaridad con América Latina’, organismo ecuménico holandés y con ICUO que dependía de la Iglesia Evangélica y trabajaba con fondos del Estado. (Gárate y Rovano, 2002: 53). Tras viajar a Alemania, se contactó con la organización protestante EZE, ya presentada para el caso uruguayo. Por su parte Paulsen consiguió en Canadá recursos a través del Comité Católico Canadiense y del Organismo Estatal de Cine.

En cuanto a recursos técnicos trabajaron con equipamiento U-matic para los regis-

tros y la edición y reproductores VHS para obtener las copias de difusión. En relación a los aspectos jurídicos, la revista *Análisis* había creado la editorial *Emisión* a través de la que publicaban distintos estudios sobre la realidad chilena, en ese marco nació *Telemisión Ltda* para amparar el nuevo proyecto audiovisual. Teleanálisis surgió con la misión de “producir los testimonios audiovisuales y la información que estaba siendo silenciada por todo el aparato represivo del gobierno militar” (Liñero, 2010:63).

Bajo la dirección de Paulsen en octubre de 1984 salió el primer capítulo del noticiero.⁷⁶ Participaron en la realización Patricia Collyer, Felipe Pozo y Pamela Jiles como periodistas, la cámara fue de Dragomir Yankovic, la distribución estuvo a cargo de Cristián Cruz y Pablo Egaña, la coordinación editorial de Roberto Celedón y la música fue creación de Jaime de Aguirre y Juan Francisco Vargas. El capítulo estaba integrado por dos informes con contenidos muy alineados con la Iglesia. El primero dedicado a “La jornada por la vida”, evento convocado por el cardenal Silva Henríquez en el que a través de actividades y manifestaciones públicas se repudiaban las acciones violentas por parte de las fuerzas militares. El segundo reportaje, bajo el nombre de “protestas de setiembre” incluía una serie de manifestaciones de organizaciones sociales y políticas en contra del régimen. Por su parte se informaba de la muerte en manos de la policía del sacerdote francés André Jarlán en la población La Victoria (Cruz, 2004: 83-89).

En el segundo capítulo, Augusto Góngora, periodista e investigador, asumiría como editor general. Góngora en 1982 había integrado el Instituto Latinoamericano de

⁷⁶Según un anexo del “Proyecto U-matic” al que se puede acceder a través de internet es posible ver los contenidos de cada uno de los 46 capítulos del noticiero, el último además de “Uruguay: las cuentas pendientes” está integrado por una presentación en vivo de Pablo Milanés, una nota sobre el “palín” juego típico chileno y una sección dedicada al sindicalismo. fuente consultada: 09/09/18: https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Episodios_de_Telean%C3%A1lisis). El listado se agregó al Anexo III

Estudios Transnacionales (ILET), un hecho que cobrará especial interés más adelante, cuando se presente esta organización, fundada en 1975 por un equipo de profesionales chilenos durante su exilio en México. También había trabajado como editor en la revista de la Vicaría de la Solidaridad e incursionado en proyectos audiovisuales en el grupo teatral ICTUS lo que le dio al noticiero un giro orientado al uso de las cámaras fuera de estudio, para optimizar las ventajas del recurso video. ICTUS fue una compañía de teatro independiente que se fundó en 1955. Estaba integrada por estudiantes del tercer año de actuación del Teatro Ensayo de la Universidad Católica (TEUC) que por motivos ideológicos optaron por hacer su propio rumbo.⁷⁷ Al momento del golpe sus referentes eran Nissim Sharim, Delfina Guzmán y Claudio Di Girólamo, pese a su cercanía con la UP lograron retomar la telenovela *La Manivela* un programa que con humor abordaba temas sociales “de elevado nivel intelectual, crítico y vanguardista” (Liñero, 2010:24). El camarógrafo Pablo Salas, que también integró este colectivo, recuerda que la experiencia de filmación de telenovelas con objetivos de provocar un análisis crítico en la sociedad generó en él la sensibilidad de salir a registrar lo que estaba sucediendo (comunicación personal con P. Salas, 28/5/2016).

⁷⁷ Para ampliar información sobre ICTUS ver sitio Memoria chilena: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-97901.html>



Captura de pantalla de Teleanálisis N° 5 (febrero-marzo, 1985). Augusto Góngora en reportaje sobre las ollas comunes.

Las manifestaciones y las protestas ciudadanas que estaban comenzando tímidamente a tomar relevancia hacia 1984 eran registrados por canales europeos, pero los chilenos no tenían opción de saber lo que sucedía en su país a través de los medios oficiales. De ahí surgió la relevancia de Teleanálisis, “Hay un país invisible, un país que no sale en la televisión nacional, nosotros se los vamos a contar” (entrevista a Augusto Góngora y a Juan Pablo Cárdenas, en *La Ciudad invisible*, Rauld, 2015).

En ese sentido y asociado con la experiencia de ICTUS, el realizador Pablo Salas, también destacó que trabajar allí le permitió sacar la cámara a la calle y de alguna manera “hacerle la guerra a la dictadura” (comunicación personal con P. Salas, 28/5/2016).

El hecho de trabajar como corresponsal para canales extranjeros me facilitaba la obtención de cintas U-matic. Para cubrir los acontecimientos y había que hacer pool, después por ejemplo los 11 de setiembre había que cubrir muchas actividades, entonces como una cámara no podía hacer todo nos dividíamos, yo como parte de TVE, me dividía y lo que yo

registraba se lo pasaba a Teleanálisis y a otros grupos que los necesitaba, lo importante era denunciar lo que estaba pasando.



Captura de pantalla de Teleanálisis N°35 (marzo-1988). Reportaje “marzo en las calles”.

Con el tiempo se sumaron a Teleanálisis periodistas, realizadores audiovisuales y productores como, Pamela Pequeño, Rodrigo Moreno y Fernando Acuña.

Paulatinamente se fueron independizando de la revista y conformaron una propuesta editorial con características propias. El equipo trabajaba en una casa ubicada en la Avenida Manuel Montt 425 de la ciudad de Santiago. Registraban eventos no sólo de índole político sino también cultural. Pretendían “dar cuenta del estado de la realidad chilena en el proceso de la lucha por la recuperación de la democracia” (Liñero, 2010:60). Con el objetivo de burlar los decretos que impedían filmaciones y distribuciones a nivel nacional de producción audiovisual que no fuera sometida al poder militar, cada capítulo iniciaba con el cartel: “Prohibida su difusión pública en Chile”, con lo cual de alguna manera se cubrían de la ilegalidad del proyecto.

La distribución se concretaba de forma clandestina entregando copias en VHS a un listado de unos 350 suscriptores, en su mayoría instituciones que luego hacían sus propias copias para que las imágenes llegaran a sus integrantes. Se estima que cada organización hacía a su vez de 3 a 10 copias, de las cuales se podían hacer más y así sucesivamente. Según un artículo de Carmen Gómez Mont, cada programa fue exhibido unas mil cuatrocientas veces y visto por cincuenta mil personas. (Gómez Mont, 1991:216). Desde la aparición del primer capítulo en octubre de 1984, realizaron 46 entregas en las que era posible ver distintas escenas vinculadas con hechos políticos, sociales y culturales, donde se constata la visión y postura a favor del pronto restablecimiento democrático (Gárate, Rovano: 2002, p.154).



Captura de pantalla de Teleanálisis, capítulo 5 (febrero-marzo, 1985). Reportaje de la periodista Pamela Jiles "Tiempo para los ausentes" manifestaciones en recuerdo de Tucapel Jiménez, asesinado por la dictadura en 1982. (en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=CQrrYpBXmrQ>)

La tercera y última etapa se ubica luego del primer encuentro Latinoamericano de Video que tuvo lugar en Santiago en abril de 1988. Allí descubrieron que el movimiento de video alternativo era un hecho regional. Comenzaron así una serie de

intercambios de experiencias, de visiones en relación a lo que significaba el movimiento de video y claro, una circulación de materiales.⁷⁸

En los noticieros se empezaron a incluir documentales de realizadores como Pablo Salas, Pedro Chaskel y producciones que iban más allá del acontecer nacional. En ese sentido incorporaron en sus ediciones documentales extranjeros y fragmentos de noticias internacionales vinculadas con la realidad nacional, además de testimoniales, foros, videos musicales y ediciones especiales como las dedicadas a la visita del Papa en 1987 y al plebiscito de 1988.⁷⁹ De esta manera se explica la posibilidad de ver en el último capítulo de TA, emitido en mayo de 1989, un fragmento del documental producido por el CEMA *Uruguay, las cuentas pendientes* (1988) del director uruguayo Esteban Schroeder.⁸⁰ Tal como se profundizará más adelante, la película registra el surgimiento de una comisión que tenía como objetivo reunir las firmas necesarias para que existiera un referéndum en el que se pusiera a definición ciudadana la permanencia o no de una ley que dejaba sin juicio a los militares involucrados en la dictadura. Otra señal del interés del equipo del noticiero en divulgar la situación regional en relación a la violación de los derechos humanos y las consecuencias de los recientes contextos dictatoriales en el Cono Sur.

También llevaron adelante el proyecto de “unidad móvil”, que consistía en montar una pantalla gigante en un espacio abierto y compartir el noticiero con distintas organizaciones barriales. Por su parte organizaban la *Escuela popular de video* a través

⁷⁸Sobre la experiencia del noticiero es posible ver el documental *País invisible* de Anthony Rauld, (2015) que registra la historia de Teleanálisis desde el relato de algunos de sus integrantes. En línea: https://www.youtube.com/watch?v=uNK_cNNAAzc&feature=emb_title (visitado, 5/10/2020)

⁷⁹Ver sitio Memoria chilena. Teleanálisis, en línea: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-96764.html>

⁸⁰Se trató de una producción del CEMA sobre la ley de caducidad y el referéndum uruguayo que tendría lugar el 16 de abril de ese mismo año. Sobre el documental y la inclusión en el capítulo de TA profundizaremos en el apartado referido a la vinculación entre ambos colectivos. (ver apartado IV)

de talleres destinados a niños de poblaciones que estaban cursando los últimos años de escuela primaria. Los incentivaban a reportajes y programas sobre sus barrios. Esto era posible porque para fines del ochenta las escuelas tenían equipamiento video y tal como recuerda Rodrigo Moreno, si no tenían ellos lo llevaban (Comunicación personal con R. Moreno 22/06/2017).

El plebiscito, impulsado por Augusto Pinochet para legitimar su gobierno militar, tuvo lugar el 5 de octubre de 1988. El resultado, tal como sucedió en Uruguay en 1980, evidenció la voluntad de la sociedad de tener un gobierno democrático. La instancia electoral tuvo lugar en 1989. Hacia mediados de ese año comenzaron una serie de conflictos entre los integrantes de *Emisión* y la revista *Análisis* con el equipo del noticiero. Estando Góngora de viaje se precipitaron una serie de acontecimientos que marcaron el inicio del fin de la existencia de Teleanálisis.

En 1990 Patricio Aylwin, representante del partido de la Concertación, comenzó su mandato presidencial. Ese año, Teleanálisis se disolvió en dos iniciativas: Nuevo Espacio, vinculada a *Emisión* y Nueva Imagen. Tras largas instancias de mediación, se resolvió dividir el equipamiento y los materiales de archivo (los originales para *Emisión* y las copias para Teleanálisis).⁸¹ Nueva Imagen se consolidó gracias al aporte de las indemnizaciones que recibieron tras la separación de *Emisión*, la cámara y la isla de edición obtenidas tras la negociación, y el apoyo financiero de la ONG italiana Crocevía (Gárate y Rovano, 2002: 147).

Recuerda Góngora que fue el equipo de Nueva Imagen el que tuvo la responsabilidad de continuar la cobertura televisiva una vez que Pinochet le entregó el mando a Aylwin. Fue con esta última productora con la que el CEMA siguió vinculándose

⁸¹Algunos de los integrantes de Nueva Imagen fueron Augusto Góngora, Fernando Acuña, Rodrigo Moreno, Cristián Galaz, Marcelo Ferrari y Jaime Sepúlveda.

y co produjeron en 1991 junto a la empresa brasileña Festa y Santoro, el documental *La esperanza incierta*.⁸²

3. CEMA y TA en la escena cultural y comunicacional

En relación al nuevo escenario social y cultural que se compone tras gobiernos dictatoriales, es posible retomar la frase de Hinkelammert para confirmar que tras una dictadura la instalación de una democracia no encuentra a la sociedad tal como era antes de la ruptura democrática (1990). En ese sentido tanto en Chile como en Uruguay la dictadura provocó un debilitamiento de una tradición letrada. El control del sistema educativo, la intervención universitaria, el encarcelamiento prolongado, la destitución, el exilio y el asesinato, provocaron una metamorfosis en los ámbitos de producción y adquisición de cultura de la población.⁸³

Entonces, si bien la represión dictatorial limitó la libre expresión y la manifestación artística de las personas, no la anuló, razón por la cual es posible contar con varias manifestaciones artísticas y culturales, dentro de los que se encuentran los materiales audiovisuales que posibilitan esta investigación.

Como se mencionó anteriormente, la década de 1980 en Uruguay fue la década de las transiciones, durante el primer lustro se vivieron los últimos años de la dictadura y a partir de la mitad de la década se comenzó a transitar un camino hacia el retorno de una democracia negociada. La década terminó con la frustración del resultado del plebiscito por la derogación de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva

⁸²Ver apartado IV de esta tesis en donde se analiza esta coproducción

⁸³Ver por ejemplo el libro de Saul Sosnowski (1987) que recupera las ponencias de un seminario que tuvo lugar en Meryland en el que participaron representantes muy diversos de la cultura uruguaya, como por ejemplo el cantante Leo Masliah y la profesora Lisa Block de Behar.

del Estado, que implicó de alguna manera una continuidad del silencio y la ausencia de juicios a los militares.⁸⁴ Fue un periodo analizado por autores como Guillermo O'Donnell y Philippe Schmitter desde un abordaje que puso atención principalmente a los procesos políticos-partidarios. Por su parte, de manera más reciente, otros investigadores atendieron la necesidad de reflexionar también sobre los procesos sociales y culturales por considerarlos “fundamentales para reconstruir el mapa de la transición política” (De Giorgi, Demasi, 2016:10). Para el caso uruguayo y el chileno, es una mirada sustancial ya que se trató de una década bisagra que inició y terminó con instancias en las que la ciudadanía se manifestó de distintas maneras. Esta situación fue escenario vital de las expresiones artísticas y culturales. Luego del plebiscito uruguayo de 1980 y durante el periodo de transición hacia la democracia, así como en los últimos años de la dictadura chilena, varias organizaciones continuaron reuniéndose y produciendo en clandestinidad, buscaron la manera de eludir la opresión. Fue el período de las movilizaciones callejeras que se gestaron “puertas adentro” o de manera “subterránea” (Delgado, 2013; Aguiar y Sempol, 2014; Lema, 2019, Scarafuni, 2020, Pérez, 2020). Fue un contexto político, social y económico que impactó en la conformación de una manera particular de expresión cultural, distintos colectivos se organizaron, empoderaron y comenzaron a configurar su espacio y sus formas de hacer y decir.⁸⁵

Los integrantes del CEMA fueron parte de ese universo y su producción de diapositivas contribuyó a generar, conformar y registrar esos fenómenos sociales y culturales. En los últimos años de la dictadura acompañaron a comunidades de base en la construcción de una esfera pública alternativa. Fueron no sólo testigos, sino protagonistas activos y fundamentales en el proceso histórico, tanto en el debilitamiento

⁸⁴Para profundizar en la sub periodización de la década del ochenta ver Delgado, (2014:7), Manzano y Sempol (2019:11),

⁸⁵Para ampliar sobre movimientos sociales y actividades organizadas durante los primeros años de los ochenta ver Diego Sempol (2021), Gabriela González Vaillant (2014), María José Romero (2001)

y derrota de la dictadura como en la apertura democrática y por qué no, en los fracasos que la democracia ya desde temprano dejó vislumbrar.

Por su parte, los registros y la creación de los capítulos del noticiero de TA significaron en sí mismos un instrumento de protesta en medio de la censura militar. Configuraron un medio periodístico alternativo a lo que ofrecían los medios oficiales. Transgredieron las normas, buscaron la manera de llegar a mostrar a cientos de miles de personas lo que estaba pasando en su país y que de otro modo no podían ver. Por su parte, los capítulos no funcionaron sólo a modo de testimonio de la situación política del país, sino también como un espacio en el que era posible conocer lo que sucedía en la escena cultural. Realizaron documentales registrando las manifestaciones musicales de la generación más joven a través del *rap* y el *breakdance*, así como de la emblemática banda de rock de la época, Los prisioneros, por mencionar sólo algunos.⁸⁶ Estos documentales y su forma de circulación colaboraron en la configuración de un espacio público alternativo.⁸⁷

⁸⁶Es posible ver los videos en el canal de youtube. Los prisioneros (dirección: Cristian Galaz) en tres partes: parte 1: <https://www.youtube.com/watch?v=YfZmynJZlHw>. /parte 2: <https://www.youtube.com/watch?v=9M6vY9s0m0g> /parte 3: <https://www.youtube.com/watch?v=tb36dVEuEz0>. Sobre el conjunto de Rap Panteras Negras ver: “Estrellas en la esquina” (Rodrigo Moreno, 1988) <https://www.youtube.com/watch?v=DG1I9lgN7uE>

⁸⁷ Para ampliar sobre el concepto espacios públicos alternativos interesa la tesis de Chiara Sáez Baeza, (2009) en donde define una serie de conceptos vinculados a la comunicación alternativa con énfasis en el medio televisivo, comparando los contextos europeo, norteamericano y latinoamericano.



Captura de pantalla del video *Estrellas en la esquina* (Rodrigo Moreno, 1988, 26'), sobre el conjunto de rap Panteras Negras

Los aportes que estos colectivos hicieron al campo cultural van en la línea que apunta Gustavo Remedi apartándose de la concepción que muchos autores sostienen del período como de “apagón cultural” y afirma que “pese a la censura y la represión hubo espacio para la creación y la intervención cultural: sin cultura se extinguiría no solo la vida social, intelectual y artística sino la vida humana misma, cosa que no ocurrió” (Remedi, 2014).

Bajo la dictadura, los organismos estatales con plena conciencia del alcance de los medios masivos para llegar a la ciudadanía, utilizaron tanto el cine como la televisión para difundir sus mensajes. Tal como menciona Marchesi, mostraban los avances y el desarrollo que su política generaba al país a través de cuidadas producciones que se realizaban en el Departamento de Medios Técnicos de Comunicación

(DMTC). (Marchesi, 2001).⁸⁸ El DMTC fue un ámbito creado tras la intervención de la Universidad de la República en 1973 que ocupó las instalaciones y el equipamiento que habían pertenecido al Instituto de Cinematografía de la Udelar (ICUR) desde 1950. La Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP), a través del DMTC produjo documentales y materiales de difusión a solicitud del régimen.

Los ochenta encontraron una población joven que había crecido forjando un pensamiento crítico dentro de un espacio íntimo, a través de búsquedas y diálogos entre pares y en ámbitos familiares. Si bien cierta fracción de izquierda estaba en sintonía con aquella militancia en la que sus padres habían confiado, otra parte estaba desencantada de la política que había terminado con proyectos y personas encarceladas, exiliadas, asesinadas y desaparecidas. Había una imperiosa necesidad de encontrar su propio camino. Los trayectos que recorrieron no fueron fáciles. Debían insertar sus expresiones culturales en escenarios con herencia de censura y persecución.

Para el caso de la escena musical uruguaya, Denise Milstein (2016) plantea que durante la dictadura cívico-militar se generó una conjunción de estilos que tenían como objetivo promover un espacio de realización con canciones que buscaban expresar necesidades de decir cosas que de otro modo estaban vedadas. Pero a medida que en Chile y Uruguay se recuperaban las democracias, la situación se fue transfor-

⁸⁸Para el caso uruguayo, Lucía Secco, citando a su vez a Aldo Marchesi y a Isabel Wschebor para dar cuenta de la utilización de la producción cinematográfica por parte de la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP) y del Departamento de Medios Técnicos (DMTC) de la Udelar, respectivamente, agrega, como parte de su propia investigación, que a partir de 1980 se integró la tecnología video para la producción de los cortometrajes documentales que se agrupaban bajo el título “Proyecto Uruguay”, que se emitía dentro del espacio televisivo destinado a Primaria. Ver Lucía Secco (2018) “Proyecto Uruguay. Ejemplo del uso del documental en dictadura a partir de la serie para televisión de Televisión Educativa.” en Georgina Torello, *Uruguay se filma* (2018). En Chile la encargada de llevar adelante esta empresa de difusión del país y censura a distintos órganos de prensa disidentes era la División de Comunicación Social (DINACOS), creada a fines de 1973.

mando. Las personas detenidas recuperaron su libertad, regresaron del exilio muchos referentes culturales.⁸⁹ En este contexto de cruces, encuentros y desencuentros, empezaron a surgir espacios, con nuevas condiciones y a través de nuevas experiencias, con quienes habían estado en contacto con otras realidades y otras influencias culturales. Se dieron ciertas tensiones entre quienes promovían crear o construir nuevas opciones con quienes volviendo del exilio podrían intentar restituir lo que concebían eran los valores culturales del pasado (Gregory, 2009). En aspectos musicales se conjugaron los seguidores de la música popular y los jóvenes que a través de un estilo musical muy distinto expresaban el hartazgo de sobrevivir en una sociedad gris y amordazada, resaca de la imposición dictatorial.⁹⁰

En ese sentido, para el caso chileno, la recuperación del archivo de Teleanálisis permite a través del testimonio de Óscar “Cacho” Vásquez, vocalista del grupo punk Corazón Rebelde, acercarse a su visión entre las generaciones y las diferentes recepciones de la música punk:

Era una música muy agresiva, como un muro de sonido eléctrico (...) era un grupo de punk chileno y ahí el público no lo recibió muy bien, o sea, depende de las generaciones, estaban los jóvenes, así como nosotros que les gustaba el rock y después estaban los otros, así con una onda más militante (...) nosotros les decíamos el típico chileno con pelo largo, con bigote y con poncho, eran los mayores y nos veían como los imperialistas por tocar con guitarra eléctrica (Teleanálisis, cap. 13, 1986)⁹¹

⁸⁹A modo de citar algunos de los principales referentes de la escena musical que retornaron al país tras el exilio fueron Alfredo Zitarrosa, Daniel Viglietti, Pablo Estramín, Vera Sienra, entre otros.

⁹⁰Ver por ejemplo Peveroni, Gabriel, “Rock que me hiciste mal, en línea: <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Peveroni/RockUruguayo.htm> ; Pérez (2020), Lagos (2015). También se recogen expresiones de este sentimiento en el documental *Mamá era punk* (G. Casanova, 1988). Por su parte, también estaban quienes se inclinaban por la música tropical (Ver Juan Pellicer, 2021)

⁹¹El grupo Corazón Rebelde estaba conformado por los tres hermanos Vasquez, (hijos de una familia exiliada en París) junto a un franco-tunecino. Al respecto ver en el capítulo 13 de Teleanálisis (febrero, 1986), el reportaje “Los rockeros chilenos” Entrevistas a integrantes de Los prisioneros, Corazón Rebelde, Javiera Parra, Primeros Auxilios, Cacho Vásquez, Pinochet Boys, Jorge González, Claudio Nerea En línea: https://www.youtube.com/watch?v=PE_yaUgmGJQ (visitado noviembre de 2020)

Por su parte dentro del archivos del CEMA existe un documental que conjuga algunos aspectos de esta escena, no sólo musical, sino también cultural de finales del ochenta, en donde se registra el sentimiento de fracaso de los jóvenes del insilio (retomando a Trigo en palabras de Aguiar y Sempol, 2014:138). Se trata de *Mamá era punk*, dirigida por Guillermo Casanova en 1988. Todo el abordaje, la estética, las canciones, los testimonios, la propuesta visual, es realizada con una impronta joven, que se manifiesta desencantada (Tadeo Fuica, 2016; Tadeo, Ramírez 2015). De hecho, es una película retomada por varios autores que de manera más o menos reciente recuperaron distintas facetas y áreas del acontecer cultural en el Uruguay de los ochenta (Aguiar y Sempol, 2014; Lagos, 2015; Couto, 2019; Pérez, 2020; Scaraffuni, 2020). Es interesante en este sentido recalcar el surgimiento de los movimientos de la cultura *under* que denunciaban la sociedad en la que estaban inmersos y veían como solución posible emigrar del país.

En el ámbito audiovisual es preciso mencionar la temprana experiencia que se inició con el uso del *Video Home System*, VHS, hacia 1982 para el registro de videoarte. Enrique Aguerre (2008) recupera los comienzos experimentales de la mano de Fernando Álvarez Cozzi junto a los bailarines José Claudio y Julia Gadé con la realización de un video danza que fue estrenado en 1983 en Cinemateca Uruguaya (Aguerre, 2008:4).⁹² En 1988 se gestó NUVA, Núcleo Uruguayo de Video Arte, integrado por Eduardo Costa Bentos, Clemente Padín, José Claudio, Julia Gadé, Enrique Aguerre, María Cristina Salcedo, Roberto Mascaró y Fernando Álvarez Cozzi quien además ofreció su taller y su equipamiento de video para concretar los proyectos que el colectivo se planteaba (Aguerre, 2008:8; Tributo a Eduardo Costa Bentos, 2020). Álvarez Cozzi y el CEMA registraron un evento paradigmático en el que se dieron esos cruces entre las distintas manifestaciones culturales del momento: “Arte

⁹² Álvarez Cozzi, Claudio y Gadé habían integrado el Grupo Teatro Danza de Montevideo en 1974 y filmado tres cortometrajes en 16 mm.

en la lona”.⁹³ En *Mamá era punk* es posible ver algunos registros de ese acontecimiento en donde se encontraron músicos, poetas, artistas, actores, actrices, cantantes y performers (Tadeo Fuica, 2016b). A modo de dar cuenta de esa gran versatilidad, compartieron la lona artistas como Clemente Padín, Lala Severi, Ana Tiscornia, el músico Eduardo Mateo, integrantes de colectivos como Ediciones de Uno⁹⁴, La oreja cortada, bandas como La Tabaré Riverock Band, Los Estómagos, Los terapeutas, Clandestino, grupos de teatro (La comuna, Títeres Girasol, Brigada Anti razas), el grupo de danza Babinka, entre otros.⁹⁵ En suma el ring del Palermo Boxing Club en palabras de Diego Pérez, “enfrentó la censura, la represión, la tortura y el desprecio que los jóvenes sufrían a diario en la ciudad” (Pérez, 2020:113).



⁹³*Arte en la lona* tuvo lugar entre el 15 y el 24 de abril de 1988 en el sótano del Palermo Boxing Club. Fue organizado por Rosario González (Lalo Barrubia), Gustavo Escalnar y Carlos Muñoz (Pérez, 2020)

⁹⁴ Para ampliar información sobre Ediciones de Uno ver Delbene (2014) y Pérez (2020).

⁹⁵Para ver un listado más exhaustivo de participantes ver: Pérez 2020: 115



Tres capturas de pantalla de *Mama era punk* (G. Casanova, 1988). Registros de Arte en la lona.

Entre los integrantes de la nueva generación que participó y promovió espacios como los de “Arte en la lona”, también se encontraban jóvenes que disfrutaban de los grupos del canto popular. Por su parte, también era común que se dieran instancias de rivalidad y conflicto ya que había quienes veían en la música popular y sus representantes algo que había demostrado su fracaso. Sin embargo, muchos seguidores y compositores de la Música Popular Uruguaya (MPU), veían en los *punks* y en los rockeros una influencia del imperio, que imitaban a los grupos *yankees*.⁹⁶ En algunas producciones del CEMA es posible identificar la convivencia de estas dos tendencias. Estaban los jóvenes realizadores más cercanos a las bandas de rock y quienes decididamente se inclinaban o eran parte de la escena cultural identificada con la MPU. Un ejemplo de este último caso es *Los músicos por la tonada* (1990), dirigida por Laura Canoura. Lo que motivó la realización de esta película fue la celebración del primer aniversario de “La Barraca” un café que se transformó en un espacio referente de la MPU. Utilizando todos los efectos y recursos posibles de la tecnología video, encadenaron diez *videos clips* musicales para construir este registro de la época. En ellos participan siete cantantes solistas: Jorge Galemire, Flavia Ripa, Eduardo Mateo, Begonia Benedetti, Fernando Cabrera, Estela Magnone, Laura Canoura y el grupo Repique (Balás, 2016c).

Por su parte, coexistiendo aún con situaciones de violencia estatal y vinculado al uso o apropiación de los medios, a finales de los ochenta fue relevante la conformación de radios comunitarias como un espacio alternativo de comunicación. Gustavo Remedi (2004) en una investigación que realizó en 1996 recogió el testimonio de varios integrantes de dichas estaciones radiales que de manera ilegal surgieron en primera

⁹⁶Para ampliar este contexto de convivencia y conflicto, ver Leandro Delgado 2014b y principalmente el Cuaderno de historia N°13, dedicado a cultura y comunicación en los ochenta coordinado por Delgado (2016) en el que es posible leer artículos de Migdal, Delbene y Aguiar y Sempol que realizan en conjunto una composición de la situación cultural en los ochenta.

instancia como un espacio para denunciar las razzias policiales que sufrían sobre todo los jóvenes de barrios periféricos (521). Es de destacar la respuesta de una de las entrevistadas ante la pregunta de porque hacía ese tipo de comunicación radial:

(...) Todos hablamos mucho de democracia, pero la democracia puede solo prosperar uniendo a las personas, para que todos podamos participar, discutir y decidir las cosas colectivamente. Al final, lo hacemos porque "la opinión pública" y "la vida democrática" no son algo dado: ambos son lo que la gente hace con ellos. Los hacemos posibles haciendo radio, invitando a la gente a participar, construyendo nuestras audiencias y redes, movilizándolo al vecindario para hacer algo sobre las cosas que importan a nosotros como colectivo. De lo contrario, la discusión y la participación pública no existe (517).⁹⁷

En sus palabras se recupera la importancia de contar con canales no oficiales, como las radios comunitarias capaces de garantizar la participación de todos los integrantes de la sociedad civil que en radios "legales" estaban de alguna manera silenciados.

De este modo se pretendió brindar un panorama general de algunos medios que de manera alternativa se configuraron y acompañaron la amplia variedad de expresiones artísticas que se gestaban y procuraban sus propios ámbitos de encuentro y difusión durante la década de las transiciones.⁹⁸

4. Entre la profesión y el autodidactismo: los ámbitos de formación comunicacional en Chile y Uruguay

En la presentación que se realizó de ambos colectivos, una de las principales diferencias que se identifican está vinculada al grado de profesionalismo o amateurismo. La idea de Teleanálisis de producir un noticiero utilizando el video surgió de la experiencia de trabajo periodístico en prensa y la mayor parte de sus integrantes habían cursado periodismo en la Universidad Católica de Chile (comunicación personal con

⁹⁷Traducción del inglés por parte de la autora

⁹⁸ Quedará para futuras instancias el abordaje de medios de prensa y revistas *under*.

R. Moreno). Incluso, en los distintos textos que abordan el desarrollo de TA se pone en evidencia que la integración de Augusto Góngora marcó la diferencia en relación al abordaje estético y de contenidos. Como se mencionó, Góngora había participado de la experiencia del ILET, que, como se verá más adelante tuvo un rol relevante en la construcción del debate sobre comunicación y democracia a nivel mundial.

Por su parte, el equipo del CEMA venía fundamentalmente trabajando con la imagen fija, tanto para ilustrar sellos musicales, registrar obras teatrales y realizar tareas de edición gráfica. Su incursión con diapositivas fue, por lo tanto, una apropiación natural del lenguaje fotográfico. Algunos de sus primeros ensayos con video de carácter documental, como el caso de *El cordón de la vereda* (Schroeder, 1986) tuvieron una impronta periodística, cuyo estilo y abordaje no fueron bien recibidos en el mercado internacional.⁹⁹

Una situación que puede colaborar a identificar el modo diferencial que implementaron las productoras, puede comprenderse dado que en cada país las ciencias sociales y en particular los estudios terciarios en comunicación y periodismo tuvieron distintos escenarios para su desarrollo y consolidación.

Para mencionar a grandes rasgos la inserción de la comunicación como disciplina dentro de las ciencias sociales y su institucionalización en América Latina, Raymond B. Nixon (1974) establece que de los veinte países que integraron su relevamiento sobre escuelas de periodismo sólo Honduras, Haití y Uruguay no tenían iniciativas académicas dedicadas a la comunicación. Por su parte destaca la influencia del CIESPAL (Centro Internacional de Estudios Superiores de Periodismo para América Latina) como factor crucial en el desarrollo de la enseñanza de periodismo

⁹⁹Ver análisis de “Uruguay, las cuentas pendientes” y la comparación con el “El cordón de la vereda” en el apartado IV de esta tesis.

desde 1960. Auspiciado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura, (UNESCO) y con sede en Quito tenía como objetivo “ayudar a proveer un personal mejor especializado para los medios de comunicación colectiva en los países en desarrollo” (Nixon, 1974:200). Siguiendo con el derrotero sobre los estudios de comunicación, Raúl Fuentes Navarro también alude a la influencia que tuvo la CIESPAL de la corriente desarrollista norteamericana. (Navarro, 1991: 81)

La autora Fernanda Beigel en su análisis sobre el desarrollo de las ciencias sociales en América Latina, refiere a que durante la segunda posguerra se conformó un escenario de disputas entre varios proyectos de “internacionalización” que pretendían homogeneizar los nuevos espacios de poder político, económico y cultural. Afirma que en ese escenario compitieron tres organismos: la UNESCO, la Organización de Estados Americanos (OEA) y la Iglesia Católica (Beigel, 2011: 36). La UNESCO jugó un papel central en la promoción de programas de ayuda planificada para fomentar la investigación y enseñanza de las ciencias sociales. Asimismo, tal como se verá más adelante, influyó en las políticas de comunicación a nivel internacional, por ejemplo, con el impulso de lo que se dio a conocer como el Informe MacBride. La OEA creó el Consejo Interamericano Cultural dentro del que surgió la División de Ciencias Sociales para contribuir al desarrollo de estas disciplinas en América Latina. Por su parte, la Iglesia impulsó el surgimiento de nuevas universidades católicas orientadas predominantemente a las ciencias sociales y creó instituciones internacionales con el fin de que tuvieran las mismas regulaciones. Las agencias estatales y las fundaciones privadas como Ford, Rockefeller, Carnegie, entre otras, también desempeñaron un papel importante en este proceso (Beigel, 2010: 47).

Para el derrotero de la institucionalización de las ciencias sociales en Chile, Beigel plantea que durante la década de 1950 se pusieron en funcionamiento dos redes académicas vinculadas con estas ciencias. Ambas se diferenciaban tanto en su arraigo

institucional nacional como en sus lazos internacionales: por un lado, la red articulada por la Universidad de Chile muy vinculada con las Naciones Unidas y por el otro, la red construida por la Universidad Católica y el Centro Bellarmino vinculada al Vaticano y en especial a la Compañía de Jesús (Beigel 2010).¹⁰⁰ La primera era predominantemente pública, laica y profesionalizante, mientras que la católica se debatía en medio de una pugna por la modernización de una institución jerárquica y resistente al cambio.

Durante el rectorado de Juan Gómez Millas (1953-1963), la Universidad de Chile emprendió una política de modernización acorde a las tendencias internacionales. Estimuló la llegada de expertos, misiones científicas francesas y norteamericanas, fundaciones privadas y organismos internacionales. Alineada con la comisión chilena de la UNESCO, promovió una política de institucionalización de las ciencias sociales, favoreciendo la creación de carreras de educación, economía, sociología, antropología, ciencias políticas y periodismo (Beigel, 2010:68). La Universidad de Chile además del financiamiento de la cooperación internacional a través de las Naciones Unidas, contaba con aportes de organismos como OEA, fundaciones privadas como Rockefeller y Ford y agencias públicas norteamericanas como US-AID, la Administración de la Cooperación Internacional y la comisión Fulbright (Beigel, 2010:68). En relación a la red académica vinculada a la Pontificia Universidad Católica de Chile (de aquí en más Universidad Católica), Beigel plantea que, a diferencia de otros países del Cono Sur, participó del proceso de modernización de las universidades desde la década del cincuenta, pero más enérgicamente a partir de mediados de los sesenta. Esta Universidad fue creada bajo el papado de Leon XIII, como respuesta a la progresiva pérdida de autoridad de la Iglesia en asuntos oficiales; fundada en 1888 fue reconocida por el Estado en 1928 y se mantuvo bajo la

¹⁰⁰En 1957 se creó en Santiago el Centro Bellarmino, que funcionó como residencia sacerdotal, centro cultural y eje articulador de dos iniciativas creadas por el Padre Hurtado algunos años antes: el Centro de Investigación y Acción Social (CIAS) y la revista *Mensaje* (1951). (Beigel.2010)

fiscalización de la Universidad de Chile hasta 1953 (Beigel, 2010: 69). La Compañía de Jesús fue en parte responsable de esta situación y fue muy influyente en la institucionalización de las ciencias sociales dentro y fuera de la Universidad. Tempranamente los jesuitas manifestaron su preocupación por estudiar la marginalidad social, las relaciones Iglesia-sociedad y los cambios demográficos. Esto estuvo seguramente ligado al proceso de renovación que estaba ocurriendo en la Iglesia Católica. Los sociólogos jesuitas tenían una gran vocación internacionalista y circulaban activamente entre distintas misiones e instituciones de formación académica. El sacerdote Roger Vekeman creó en 1959 la Escuela de Sociología en la Universidad Católica y al año siguiente un centro de proyectos sociales independiente: el Centro para el Desarrollo Económico y Social de América Latina (DESAL). En 1965 se creó otro instituto, de formación en economía y sociología, que tenía una política de atracción de estudiantes extranjeros: el Instituto Latinoamericano de Doctrina y Estudios Sociales (ILADES) bajo dirección del jesuita francés Pierre Bigó (Beigel, 2010:69)

Aludiendo a la década del sesenta, Beigel refiere a la fuerte presencia de investigadores que habían encontrado en Chile un espacio para desarrollar sus trabajos debido a las dictaduras de Brasil en 1964 y Argentina en 1966. De hecho, es aquí en donde se afianzan la teoría dependientista con los trabajos de autores como Franz Hinkelammert, Michèle y Armand Mattelart, Darcy Ribeiro y otros que tuvieron una gran influencia en el pensamiento latinoamericano junto a las teorías de la teología de la liberación y la pedagogía del oprimido impulsada por Paulo Freire. Para contextualizar estos antecedentes previos a la instalación del gobierno de Salvador Allende, Beigel plantea que Chile pasó de ser el principal ejecutor de las reformas sociales promovidas tanto por la Iglesia Católica como por el gobierno de Estados Unidos, a ser el estandarte del socialismo democrático y el líder del tercermundismo.

La proactividad diplomática del gobierno chileno en el sistema interamericano y el protagonismo de la Comisión Económica para América Latina, (CEPAL) en la Alianza para el Progreso, se debilitaron dando lugar a las nuevas tendencias regionales (Beigel, 2010, p. 133).

Los científicos sociales de distintas nacionalidades que trabajaron en Chile durante este periodo, al regresar a sus países, se insertaron con buenas condiciones laborales en universidades y centros. En palabras de la autora, “entre 1960 y 1973 el circuito académico regional vivió un período excepcional de productividad, en el que surgieron teorías y conceptos que contribuyeron a la consolidación de tradiciones sociológicas propiamente latinoamericanas” (Beigel, 2010:63).

Interesa en este punto hacer referencia a la creación en 1961 de la Escuela de periodismo de la Universidad Católica, que coincidió con la primera transmisión televisiva a través del canal universitario (canal 13). En dicha Escuela se formaron varios periodistas que luego integrarían el equipo del noticiero Teleanálisis, como por ejemplo Góngora, Moreno y Galáz.¹⁰¹

En relación a la asunción de un gobierno socialista de manera pacífica, según Fuentes Navarro, provocó que en Chile se presentara el problema

de las nuevas formas de gestión de los medios de comunicación en una sociedad democrática y sus responsabilidades culturales. (...) La investigación dejaba de ser una actividad abstracta, distanciada de la realidad, para ser un instrumento eficaz en el proceso de transformación social. (Fuentes Navarro, 1991:120).

El autor señala que en ese contexto surgieron dos escuelas distintas “identificadas apenas por el compromiso revolucionario”: la estructural marxista de Armand Mattelart y la postura cristiano-marxista de Paulo Freire. La primera sostenía que los medios de comunicación masiva implicaban una dominación ideológica vinculada

¹⁰¹ver en línea: <https://www.uc.cl/universidad/nuestra-historia/> Augusto Góngora, Fernando Paulsen, Cristián Galaz, Rodrigo Moreno, estudiaron periodismo en la Universidad Católica.

a un proyecto imperialista. En este sentido vale acotar que en una primera etapa se buscó denunciar la dominación ideológica, pero a partir del gobierno de Salvador Allende, intentó encontrar la forma de usar esos medios en un gobierno socialista, no para reproducir lo que hacían los medios de la clase burguesa, sino incorporando formas socialistas. La segunda escuela denunciaba la dominación social apuntando a la “ausencia del diálogo en la comunicación cotidiana” y al silencio de las poblaciones oprimidas y proponía alternativas para revertir esta situación.

A partir de la instalación de gobiernos dictatoriales en varios países de la región, muchos académicos comenzaron a ser perseguidos o expulsados de sus lugares de trabajo por motivos ideológicos. A través de la investigación de Paola Bayle, es posible conocer el derrotero de algunos académicos en particular a través de la creación del Programa de Reubicación de Cientistas Sociales (PCRS), una estrategia desarrollada por el Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO).¹⁰² La hipótesis de Bayle es que CLACSO concretó la reubicación de estos académicos debido a que los integrantes del Comité Directivo contaban con una amplia red de contactos que facilitaban la posibilidad de obtener y gestionar recursos, además del capital académico que tenían sus dirigentes, institutos y centros de investigación (2010:244). Un vínculo relevante de CLACSO fue con UNESCO, que finalmente, hacia 1973, lo aceptó como Organismo No Gubernamental con relación de información y consulta. En los orígenes institucionales figura un interés por el *Social Science Research Council* (SSRC) de Norteamérica para que los pares latinoamericanos organizaran algo similar en el continente.

¹⁰²A nivel político, el hecho de posicionarse a favor del resguardo de las ciencias sociales afectada por los golpes militares “implicaba una opción por la intelectualidad vinculada con la izquierda, por lo que algunos académicos por cuestiones políticas o por no estar de acuerdo con ciertos criterios en torno al uso de los recursos del Consejo se desvincularon del CLACSO”. Para muchos pasó a conocerse como el CLACSO de los académicos perseguidos. (2010: 254)

En este escenario de movilidad académica y profesional que provocó el exilio político se ubica el caso del Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales (ILET). Fundado en México en 1975 por dos chilenos, el abogado Juan Somavía y el periodista Fernando Reyes Mata, integró a una amplia variedad de especialistas en distintas áreas sociales y de diversos países. Para comprender futuras vinculaciones que veremos entre académicos y políticos que tuvieron participación e influencia entre los videastas en la década de 1980, interesa que, antes del exilio, tanto Somavía como Reyes Mata se habían formado en el acervo histórico-político de la diplomacia de Estado y en la Izquierda Cristiana chilena (Altamirano, 2020a:255). Incluso interesa particularmente la participación de otros exiliados políticos del continente que encontraron allí un espacio para continuar desarrollando sus profesiones y habilidades diplomáticas, por ejemplo, es el caso del peruano Rafael Roncagliolo y del argentino Héctor Schmucler.¹⁰³

Por su parte, interesa a los fines de este trabajo que en 1976 en Chile se creó el Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, CENECA. Según relata Liñero se trató de una corporación cultural de derecho privado integrada por ex académicos e investigadores de la Universidad Católica de Santiago, principalmente de la Escuela de Artes de la Comunicación, desmantelada por las propias autoridades universitarias tras el golpe de Estado (2010:77). Tuvo relevancia en los estudios sobre la industria cultural chilena, en donde trabajaron Valerio Fuenzalida, María de la Luz Hurtado, María Elena Herмосilla, Yéssica Ulloa, por citar algunos de sus principales integrantes.¹⁰⁴

¹⁰³ Algunas de las personas que participaron de ILET fueron: los uruguayos Raúl Trajtenberg y Raúl Vigorito del Instituto de Economía de la UdelaR, quienes en ILET fundarían la División de Estudios Económicos; de Argentina participaron el semiólogo, crítico y especialista en comunicación Héctor Schmucler, el periodista y ensayista Nicolás Casullo y la socióloga Alcira Argumedo. También se integró el periodista peruano Rafael Roncagliolo. (Altamirano, 2020a: 255)

¹⁰⁴ Para ampliar sobre CENECA ver Liñero, 2010: 77-85. Algunas de sus principales publicaciones se pueden ver en el sitio Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-338534.html>

En relación a Uruguay, lo primero que quizá es preciso indicar para comprender la gran diferencia con la situación chilena, es que se trata de un país tempranamente secularizado. Si bien, en el proceso de institucionalización de las ciencias sociales el catolicismo tuvo injerencia a través de iniciativas privadas como el caso de Equipos del Bien Común (1947) y el Centro Latinoamericano de Economía Humana (CLAEH) en 1957, no fue hasta entrada la década de los ochenta, que se habilitó la creación de la Universidad Católica, primer instituto terciario de carácter privado que se instaló en el país.¹⁰⁵ La Universidad de la República (Udelar) fue desde su fundación en 1849 la única institución universitaria del país de carácter público y abierto.¹⁰⁶ A modo de plantear un paralelismo entre el relato chileno con el uruguayo es de relevante interés el trabajo de la historiadora Vania Markarian en el que aborda y problematiza la consolidación en el país de las Ciencias Sociales dentro de la Udelar (Markarian, 2020). Si bien en 1956 se creó el Instituto de Ciencias Sociales dentro de la Facultad de Derecho, la dictadura cívico militar y la intervención de la Udelar, lo clausuró en 1973. En 1974 se reabrió con el nombre de Instituto de Estudios Sociales, pero, en palabras de la autora, no produjo ningún trabajo relevante ni logró consolidarse la licenciatura como tal (op.cit.:283). Por su parte destaca que los docentes que fueron destituidos y no se exiliaron se integraron al sector privado.

A modo de dar una idea de un espacio dentro de la Udelar, vinculado al área de comunicación, pero en particular a la producción cinematográfica, interesa aludir al Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR) creado por

¹⁰⁵La separación entre Estado e Iglesia es un proceso que tiene su primer punto fuerte en la primera presidencia de Jose Batlle y Ordoñez y finalizo hacia 1920 con la reforma constitucional (Caetano y Geymonat, 1997).

¹⁰⁶Para ampliar sobre la historia de la Universidad de la República ver Juan Antonio Oddone y Blanca Paris (1971)

Rodolfo Tálce en 1950. Isabel Wschebor sostiene que el ICUR, “constituyó un temprano ejemplo de una serie de iniciativas llevadas adelante entre las décadas de 1950 y 1960, orientadas a la modernización de la Universidad de la República y al desarrollo de ámbitos de investigación” (Wschebor, 2013:57) vinculadas a los registros cinematográficos y su divulgación. En su análisis distingue distintas etapas en relación a los diferentes abordajes de las realizaciones cinematográficas de acuerdo a los intereses y las vocaciones de quienes estaban detrás de las cámaras: se pasó de un afán de realizar películas científicas que emulaban las producciones de Hollywood a registros de situaciones montevideanas acompañadas por una mirada crítica y denunciante del realizador, en este caso Mario Handler. Este último, interesado por los aspectos técnicos de la cinematografía asistió a las clases dictadas por Plácido Añón, cineasta del ICUR quien de manera autodidacta había encontrado formas pioneras de registro fílmico (Wschebor, 2013:214). Se podría decir que con él se iniciaron instancias de formación en cinematografía en ámbitos académicos. Por su parte, Handler pasó a integrar el equipo del ICUR tras el temprano fallecimiento de Añón, y al poco tiempo obtuvo una beca para estudiar cine en Alemania, situación que lo colocó como el primer integrante del Instituto que recibió formación específica en realización de cine en el exterior. El distinto tipo de producciones que convivieron al interior del ICUR hacia fines de los sesenta, llevaron a discutir sobre la profesionalización cinematográfica dentro de la Universidad (2013:59). Discusiones que fueron silenciadas y propuestas transformadas por la llegada de la dictadura al país (Wschebor, 2013). En este punto y para el caso particular del periodismo y la comunicación, en el ya referido artículo de Raymond B. Nixon se sostiene que, si bien en Uruguay hubo varias escuelas particulares de periodismo, no duraron mucho en el tiempo y las iniciativas para generar un programa de formación periodística dentro de la Universidad de la República durante la década del sesenta fracasaron por “dificultades económicas y políticas” (Nixon, 1974: 199).

Con la intervención de la Udelar en octubre de 1973, se quebró el proceso de consolidación del área social. En esa coyuntura se fortalecieron otros centros independientes de investigación que se crearon con ex docentes vinculados a la Universidad (Bayle, 2010:255). Siguiendo a Markarian, para estos científicos “los centros privados fueron los espacios donde se preparó el pensamiento crítico para cuando llegara el momento de transición a la democracia” (Markarian, 2020:285). Por ejemplo, alude a los siguientes ámbitos: Centro de Informaciones y Estudios del Uruguay (CIESU, 1975), el Centro de Investigaciones Económicas (CINVE, 1977), el Centro Interdisciplinario de Estudios sobre el Desarrollo (CIEDUR, 1977), el Grupo de Estudios sobre la Condición de la Mujer en Uruguay (GRECMU, 1979) y “el refundado CLAEH” (1974) (2020: 285-286). Estos tres últimos casos fueron ejemplos ya mencionados en el apartado sobre el CEMA como organismos que contrataron sus servicios para, por ejemplo, realizar audiovisuales con diapositivas.

Para el caso del ICUR, la intervención implicó la separación de Tállice del cargo de director y tanto el Instituto como la Televisión Universitaria fueron desmantelados¹⁰⁷. En su lugar se conformó el Departamento de Medios Técnicos de Comunicación (DMTC).¹⁰⁸ No pasó mucho tiempo para que se pusiera al servicio de la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP) y asumiera una modalidad de registro institucionalista y de propaganda (Marchesi, 2001).¹⁰⁹

En 1976 el gobierno y el Banco Interamericano de Desarrollo (BID) firmaron un “Convenio sobre Cooperación Técnica de Recuperación Contingente”. En ese

¹⁰⁷Para ampliar sobre Televisión Universitaria ver Secco, Lucía “Los intelectuales y la televisión durante su primera década de existencia en Uruguay”. Revista Claves. Vol 2. N°3. 2016. En línea: <http://www.revistaclaves.fhuce.edu.uy/index.php/Claves-FHCE/article/view/100>

¹⁰⁸El director del departamento, era Adolfo L. Fabregat; el jefe del Servicio de Comunicaciones estaba a cargo de Walther Acosta Ferrari y Mario Raimondo Souto era el jefe del Servicio de Fotocinematografía (Notas del cine uruguayo, N°1, setiembre de 1977).

¹⁰⁹ La Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP) fue un ámbito creado por las fuerzas armadas. Ver Aldo Marchesi (2001)

marco se elaboró un “Proyecto de expansión y mejoramiento de la Universidad de la República” cuyo informe final de más de mil páginas “constituye el único documento que revela un intento de reformulación global de la institución durante la intervención” (Markarian, 2015:140). Allí se planteó la formulación de “carreras tecnológicas cortas” que tenían como objetivo la rápida inserción al mercado laboral de los egresados y estaban diseñadas en función de las necesidades del gobierno.¹¹⁰ Surgió así la propuesta de crear una carrera de corta duración cuyo nombre fue: “Comunicación, audiovisuales, cine y televisión”.¹¹¹ Tal como menciona Wschebor y se constata en diversos documentos del Archivo General de la Udelar (AGU), los integrantes del DMTC incidieron y aportaron a esta iniciativa. Al punto que existe una carpeta con información y guiones para un audiovisual sobre la necesidad de contar con carreras tecnológicas de corta duración.¹¹² Al parecer la película se llamaría “Aprender a ser” y en un segundo borrador del guion se lee:

(...) hay nuevos campos de trabajo abiertos debido a la aplicación de nuevas tecnologías y a la demanda internacional por nuestros productos de exportación manufacturados.... En estas circunstancias, se hace necesario contar con personal calificado para satisfacer esta esta coyuntura. Por ello la Universidad ha previsto algunos reajustes en su política educativa y proyecta crear cursos superiores de corta duración para alcanzar mejor equilibrio entre la demanda del mercado y la oferta.¹¹³

El plan de estudios de la carrera “Comunicación, Audiovisuales, Televisión, Cine”, con una elevada carga horaria destinada a estudios técnicos, establecía una duración

¹¹⁰El consultor responsable sobre carreras tecnológicas cortas fue Agnelo Correa Viana y la fecha del informe es del 3 de abril de 1978. Ver: Carreras Tecnológicas cortas en Programa Universidad-BID, caja 32, AGU.

¹¹¹Es importante aclarar que cuando se refieren a “audiovisuales” se trata de diaporamas o diaporamontajes, técnica que se aborda en el apartado IV de esta tesis.

¹¹²Ver carpeta “Aprender a ser”. en caja 3 del Archivo Administrativo del Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad de la República.

¹¹³Ver carpeta idem anterior.

total de dos años, dividido en cuatro semestres en los que se obtenían títulos intermedios, y finalmente el estudiante egresaba como Técnico en Medios de Comunicación Masiva. El primer semestre proponía tres asignaturas: Aplicaciones didácticas; Tecnología de los aparatos; Historia y evolución de los Medios de Comunicación. Tras este cursado el estudiante egresaba como Especialista en el **empleo** de medios audiovisuales. En el segundo semestre se ofrecían cinco materias: Fundamentos del cine y la Televisión; Técnica del camarógrafo de cine; técnica del camarógrafo de Televisión; Técnica del operador de sonido; Producción de cine y TV. Se egresaba como Especialista en la **operación** de medios audiovisuales. El tercer semestre estaba conformado por seis asignaturas: Tecnología de la fotocinematografía; Tecnología de la TV; Técnica del montaje cinematográfico; Técnica de la edición de televisión; Técnica del libreto y guionado de cine y TV (I); Realización de audiovisuales. En este caso el título intermedio era de Especialista en la **realización** de medios audiovisuales. El cuarto y último semestre también estaba compuesto por seis materias: Técnica del director de Cine; Técnica del Director de TV; Técnica de la producción cinematográfica; Técnica del libreto y guionado para cine y TV (II); Cultura formativa en los Mass Media. Tras completar estos cuatro semestres se adquiriría el título de Técnico en Medios de Comunicación Masiva.¹¹⁴

Esta propuesta nunca llegó a implementarse. Finalmente, lo que se concretó fue la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (Liccom) que inició sus actividades en 1984 aún bajo el gobierno dictatorial. Por resolución del Ministerio de Educación y Cultura la Liccom pertenecía a la órbita de la Facultad de Derecho. Esto se modificó en 1987 cuando el Consejo Directivo Central (CDC) aprobó por unanimidad que pasara a la órbita institucional del Rectorado de la Universidad de la República.

¹¹⁴Ver: Informe sobre carreras tecnológicas cortas. Programa Universidad – BID. Caja 32. (pp. 128-130), AGU.

Interesa retomar nuevamente el artículo de Raymond B. Nixon para observar algunas características que asumió la carrera que coinciden con una serie de “principios básicos” que se consideraron en un seminario especial organizado por CIESPAL que tuvo lugar en Quito en 1963 (Nixon, 1974:202).

Estas pautas eran:

- que la escuela tuviera nivel universitario,
- que el programa académico tuviera como mínimo cuatro años (la propuesta inicial era de cinco años)
- que el programa incluyera cursos humanísticos y técnico profesionales (por ejemplo, psicología de la comunicación, sociología de las comunicaciones y métodos de investigación),
- que la escuela intentara convertirse en “facultad autónoma” dentro de la Universidad,
- que las escuelas se convirtieran en escuela de “ciencias de la información” o “comunicación”, lo que en Uruguay se concretó desde un inicio.

En la comparación del plan propuesto dentro de la carrera sugerida por el consultor BID y lo que efectivamente se incorporó al Plan de estudios de 1984 en la licenciatura, se puede visualizar que los aspectos técnicos estuvieron bastante relegados y que se ponderaron las asignaturas con contenido teórico. Vale destacar que Mario Kaplún estuvo vinculado a esta iniciativa terciaria desde su regreso al país en 1985. Junto a Luis Ornstein, quien fuera en ese momento director de la Licenciatura, trabajó en un nuevo plan de estudios que se enfocó particularmente en la formalización del área educativa, que luego pasó a coordinar hasta su renuncia pocos años después debido a una serie de dificultades a la interna de la institución (Silva Pintos, 2002:12).

Por su parte, en cuanto a las opciones privadas el Instituto de Filosofía, Ciencias y

Letras a partir de 1980 generó la posibilidad de estudiar la carrera de Ciencias de la Comunicación Social. En 1984 este Instituto pasaría a conformarse en la Universidad Católica, primera universidad privada del país (Monreal, 2005). Hacia finales de la década también se sumaría la opción de la ORT completando las propuestas educativas relativas a la comunicación y a la realización. En ese sentido, a diferencia de las propuestas programáticas de la Udelar con alto contenido teórico, las ofertas privadas brindaron desde el inicio la posibilidad de realizar experiencias prácticas utilizando distintos recursos materiales, equipos, estudios de filmación y sonido, cámaras e islas de edición con los que los estudiantes lograban concretar sus proyectos (Tadeo, 2017:86).

Para retomar el caso de las ciencias sociales y volver a la comparación con el caso chileno, interesa destacar la tardía creación de la Facultad de Ciencias Sociales en 1991 (Markarian, 2020:286).

Este repaso de algunos hitos relevantes en la conformación de espacios vinculados a las ciencias sociales, y en particular al periodismo, la comunicación y la realización audiovisual dentro de las sociedades chilena y uruguaya permitió identificar a grandes rasgos la distinta situación al respecto de la formación en esas áreas dentro de cada país. Teniendo en cuenta este escenario es posible comprender más cabalmente las motivaciones, las causas y los vínculos que se dieron en la organización de cada colectivo de producción audiovisual, sus procesos, puntos de contacto, así como las consecuencias en su disolución o cambio de situación dentro del sistema de medios.

En ese sentido uno de los aspectos en los que hay una diferencia radical entre los dos colectivos tiene que ver con el grado de profesionalización en el área de comunicación y realización audiovisual. Los integrantes de Teleanálisis habían sido estu-

diantes de periodismo en la Universidad Católica. Tras su experiencia en TA muchos de ellos dieron clases en esa casa de estudios. En cambio, como se vio, en Uruguay no hubo un ámbito de formación en el área del periodismo o la comunicación social hasta 1984.¹¹⁵ Los integrantes del CEMA eran todos autodidactas. En su mayoría se trataba de aficionados a la fotografía, estudiantes de ciencias sociales y arquitectura que compartían una gran vocación por la comunicación. Fue en la práctica que desarrollaron las habilidades que en muchos casos constituyeron los elementos fundamentales para continuar, incluso hasta el presente, con su carrera en el ámbito audiovisual. También fueron muchos de ellos quienes luego ocuparon cargos docentes en las distintas facultades de comunicación, teniendo a su cargo cursos de periodismo, audiovisual, producción de televisión, entre otros.¹¹⁶

¹¹⁵La situación de la formación para el caso chileno está ampliamente trabajada en el texto de Germán Liñero *Apuntes para una historia del video en Chile* (2010). En ese sentido y para tener una mirada de otro país del Cono Sur, resulta interesante la investigación de la argentina Paola Margulis quien en su libro *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)* (2014) puntualiza en la vinculación entre la formación de los realizadores y la profesionalización, tendiente a hacer del documental una actividad productiva en términos de mercado.

¹¹⁶Por citar algunos ejemplos, Esteban Schroeder fue docente de realización audiovisual de la Escuela de Comunicación de la Universidad ORT de Montevideo; Maida Moubayed dictó cursos en la Universidad Católica y Virginia Martínez es docente del curso Periodismo interpretativo de la Facultad de Información y Comunicación de la Udelar.

III- Redes, comunicación y tecnologías audiovisuales en América Latina

No son pocas las lecturas de la comunicación en América Latina que ven en el pasaje de los sesenta/setenta a los ochenta/noventa una opción tajante signada por la desaparición de la política. El desplazamiento del concepto de ideología por el de cultura, del de dependencia por el de mundialización, del de producción por el de recepción, del intelectual comprometido por el intelectual mediático, hablarían de un renunciamiento de las utopías. (Mirta Varela, 2010:780)

Junto a los cambios políticos que las sociedades latinoamericanas transitaron en las décadas de los sesenta/setenta hacia los ochenta/noventa del siglo pasado, llegaron nuevas tecnologías. Con ellas, nuevas formas de concebir los medios y de abordar los contenidos, a través de una nueva herramienta, el video. Se estaba ante un nuevo desafío comunicacional que, de alguna manera, traía consigo nuevas utopías.

El CEMA y el equipo encargado de realizar el noticiero Teleanálisis compartieron una trayectoria común vinculada al video. Si bien existen diferencias en cómo se conformaron los colectivos y en las tecnologías que utilizaron en sus inicios, se identifican similitudes a lo largo de sus trayectorias vinculadas al financiamiento, proveniente principalmente de organizaciones cristianas, en los temas abordados y en las dinámicas de difusión según los contextos políticos en un país y en otro.

El objetivo de este apartado es observar las redes y las relaciones entre personas e instituciones que existieron con anterioridad a estos colectivos y que, como veremos, también acompañaron su desarrollo. Se trata de nombres y organizaciones que tuvieron un rol fundamental desde América Latina y que, en determinados contextos

políticos y económicos, discutieron aspectos vinculados al control de los medios, la construcción de la información y los ámbitos de recepción en las décadas anteriores y durante los ochenta.

1. Comunicación audiovisual, entre la teoría, la política y la religión

Para comprender el alcance y la profundidad de los vínculos entre personas e instituciones relacionadas al quehacer comunicacional, que se reunieron, debatieron y colaboraron en los ochenta, es preciso correr el foco temporal y llegar hasta la segunda mitad del siglo XX. En ese periodo surgieron visiones críticas del impacto de la comunicación de masas a nivel mundial y regional. El triunfo de la Revolución Cubana y la concreción del Concilio Vaticano II, fueron dos acontecimientos que tuvieron repercusiones significativas y que vincularon a diversos organismos internacionales y sus representantes, que de alguna manera cumplieron roles sustanciales en la consolidación del video en los ochenta en Latinoamérica.

En esta revisión cobrará especial relevancia el vínculo político-religioso y su incidencia en aspectos de la vida social y cultural de los países latinoamericanos entre los años sesenta y ochenta del siglo pasado. En este sentido interesa especialmente recuperar la investigación y el análisis que realizan Nicolás Iglesias y Dahiana Barrales (2021), donde establecen que en ese periodo es posible

apreciar el papel dinamizador que pueden desempeñar las religiones en los cambios sociales [y que su estudio] ayuda a ampliar el conocimiento sobre la contribución del cristianismo en las raíces mismas de los principales movimientos políticos y culturales de transformación y también de su relación durante el siglo XX (218).

Como veremos muchas de las discusiones sobre comunicación y medios que tuvieron lugar en la década de 1980 se originaron en los intercambios y las posturas basadas en la teología de la liberación y en movimientos ecuménicos que surgieron en los sesenta. En particular en la atención que pusieron sobre el poder informacional hegemónico y en la búsqueda de alternativas que transformaran esa realidad e hicieran de los medios de comunicación, ámbitos de participación y horizontalidad entre los distintos sectores de la sociedad, incluso entre los países.

Para tener un punto de partida sobre la información y la comunicación a nivel global, interesa el enfoque de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO), que desde su fundación en 1945 y en particular desde la Declaración de los Derechos Humanos en 1948, proclamó la libertad de información como uno de los pilares de aquellos derechos. La doctrina de la UNESCO sobre comunicación estaba bajo la influencia dominante del funcionalismo norteamericano, que promovía la teoría desarrollista y la modernización (Moragas Spá, 2016:167). Sus impulsores destacados fueron Daniel Lerner y Wilbur Schramm y la ONU adoptó sus teorías que establecían que la “diseminación del conocimiento y la implantación de los medios de comunicación de los países del Norte, repercutirían directamente en el desarrollo de los países del Sur”. Esta idea que evidencia la influencia desde el norte hacia el sur, también se inserta en los conflictos de la Guerra Fría entre las potencias del Este y el Oeste.

En ese escenario hacia finales de la década del cincuenta tuvieron lugar dos hechos con cruciales consecuencias a nivel global y continental. Por una parte, el año inició con el triunfo de la Revolución cubana que tuvo fuertes influencias en el pensamiento y accionar de grupos de distinto tinte político partidario en América Latina.

Por otra parte, a fines de 1959 el Papa Juan XXIII anunció la realización del Concilio Vaticano II, cuyo principal cometido era “poner a la Iglesia católica en sintonía con

los nuevos tiempos que vivía la humanidad [...] a través de la adecuación de sus estructuras y mensajes, así como la preparación del mundo cristiano a la nueva realidad mundial”.¹¹⁷ El Concilio inició en 1962 y finalizó en 1965. Como veremos el proceso hacia el Concilio y sus resultados tuvieron una fuerte influencia en cierto espíritu que adoptará una fracción de la iglesia en esta región del mundo. Las cuatro sesiones del Concilio dieron como resultado dieciséis documentos que fueron significativos tanto para la iglesia como para la sociedad occidental en su conjunto. Uno de esos documentos se ocupó especialmente del tema de la comunicación y fue retomado en el marco de la II Conferencia del Episcopado Latinoamericano que se realizó en Medellín en 1968.¹¹⁸ De cara a este evento hubo tres reuniones preparatorias, una de ellas en Montevideo, en las que se planteó que se encontraban dentro de un “proceso total, [...] en el cual se expande la influencia de los Medios de Comunicación Social (MCS) como agentes que concientizan y manifiestan la realidad del continente, impulsando al cambio” (Liberti, 1995:21) ¹¹⁹. En ese ámbito se planteó la situación de dependencia económica y la consecuente desigualdad social y se sostuvo que la liberación de cada nación latinoamericana dependía de una integración continental que promoviera esa liberación, en dónde los cristianos debían tener una activa participación (Liberti, 22).

Para comprender la importancia de los resultados del Concilio, resulta interesante un artículo de Héctor Borrat, editor de la revista uruguaya *Víspera*.¹²⁰ Es preciso

¹¹⁷El concilio del Vaticano II en Chile (1956-1965) en línea en el sitio Memoria Chilena: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-printer-575.html>. En el Concilio participó el cardenal chileno Raúl Silva Henríquez, sus propuestas fueron claves para que a nivel mundial fuera conocida y valorada la postura de América Latina. Es posible ver en el sitio Memoria Chilena documentación sobre sus memorias (<http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-575.html#documentos>) (visitadas en octubre de 2020)

¹¹⁸Esta conferencia tuvo lugar del 24 de agosto al 6 de setiembre de 1968, en la ciudad de Medellín (Colombia), bajo el tema “La Iglesia en la actual transformación de América Latina, a la luz del Concilio Vaticano II”.

¹¹⁹(fuente: <https://repositorio.uca.edu.ar/bitstream/123456789/544/1/doc.pdf> /página 21)

¹²⁰*Víspera* fue una publicación surgida en el Centro de Documentación del Secretariado Latinoame-

tener en cuenta que esta publicación estaba vinculada a la fracción católica de izquierda, desde donde Borrat enfatizaba sobre la “línea divisoria” que marcó el Concilio. Planteaba su desacuerdo con las nomenclaturas de “pre” y “post” concilio vinculadas las primeras a las posturas de los católicos “conservadores” y las segundas a los “progresistas” o “renovadores del diálogo” para proponer las lecturas de los documentos con mirada de “vanguardia” o “retaguardia” (Borrat, 1967: 16). Siguiendo sus palabras y para comprender la visión y postura que adoptó en relación a las conclusiones del Concilio corresponde la siguiente cita:

Es la vanguardia política la que convoca a la vanguardia católica formada en sus propias filas. Es allí donde la marginalización y privilegio son vividos en carne propia, porque aquella sigue siendo una expresión de la penuria de obispos y teólogos que afecta a nuestras tierras, y éste una urgencia de cambios dentro de nuestras iglesias locales y de nuestras propias naciones. [...] Una urgencia de aggiornamento, porque hay urgencia de revolución, porque América Latina y no sólo el Vaticano II lo impone (Borrat, 1967:17).

Sumada a la necesidad de una revolución, luego expone que era urgente la existencia de estudios de teología en América Latina, que era preciso para que se comprendiera la realidad “iglesia-mundo” sin que el “mundo” estuviera asociado a la realidad europea y norteamericana, sino a cada mundo (Borrat, 1967:19).

En este y otros medios de prensa escribían varios representantes del movimiento cristiano integrado por católicos, protestantes y ecuménicos.¹²¹ Es así que en este

ricano (SLA) junto al Movimiento Internacional de Estudiantes Católicos (MIEC) y la Juventud Estudiantil Católica Internacional (JECI). De ese centro salieron los primeros textos sobre la teología de la liberación, así como esta revista bimestral que se editó en Montevideo desde 1967 a 1975. Héctor Borrat fue el editor de la revista que en sus treinta y siete números contó con varias colaboraciones de autores nacionales y extranjeros. “Se distribuía en más de quince países en América Latina, Estados Unidos, Canadá y Bélgica”. Para ampliar información ver: García Mourelle, 2017: 104.

¹²¹ Junto a *Víspera* otras publicaciones periódicas fueron *Perspectivas de Diálogo e Informaciones* que se relacionaban con movimientos cristianos considerados por los militares como subversivos (Barrales e Iglesias, 2021:74).

punto cabe referenciar los postulados de Lorena García Mourell quien en su tesis de maestría establece que en

Uruguay en los años sesenta [...] se acentuó la presencia en la esfera pública de actores católicos a través de pronunciamientos públicos, apariciones en medios de prensa y participación en eventos. Se comenzó a expresar desde sectores del episcopado uruguayo, sobre todo a través de la figura de Carlos Parteli, una progresiva preocupación por las realidades socio-políticas tanto a nivel global como en relación con un acontecimiento o una problemática particular (García, 2017: 5- 6)

En América Latina, la victoria de la Revolución cubana y la opción de los cristianos por los pobres, impulsada en la teología de la liberación, posibilitaron el surgimiento y la consolidación de grupos que aspiraban a transformar la realidad de gran desigualdad social y dependencia que vivían sus países. Algunos se inclinaron por la vía armada, otros por un camino pacífico. Ese impulso continental contrahegemónico fue sofocado a base de censura, persecución y represión a través de la implementación de los “nuevos autoritarismos” impulsados por Estados Unidos desde mediados de los sesenta hasta mediados de los setenta.

Uno de los ámbitos fuertemente controlados fue el de la comunicación través de la censura y la prohibición de varios órganos disidentes a la ideología autoritaria lo que tuvo consecuencias en todo el sistema de medios.

Esta situación alcanzó a varias sociedades latinoamericanas que desde mediados de los sesenta y mayormente durante los setenta, estuvieron atravesadas por profundas crisis económicas y un marcado debilitamiento cultural producto, entre otros factores, de los exilios a los que se vieron obligados referentes del ámbito artístico y académico debido a la persecución de los gobiernos autoritarios. En países como México y Venezuela, dadas sus democracias, si bien imperfectas, al menos consti-

tucionales (Alabarces, 2020:61) se generaron ámbitos de intercambio académico internacional conformados por investigadores, muchos de los cuales tenían a su vez una destacada actividad política en sus países de origen. En la consolidación de estos institutos latinoamericanos integrados por exiliados, destaca el Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales, (ILET) en México. Estudiado en profundidad por Facundo Altamirano (2020) interesa la integración que hace de la noción de *esfera pública internacional popular de la comunicación*, retomando a su vez a Mariano Zarowsky. En suma, la realidad latinoamericana posibilitó un ámbito de intercambio, discusión y promoción de investigaciones vinculadas a la comunicación, constituyéndose una esfera pública internacional preocupada por la comunicación. Retomando la concepción acuñada por Jürgen Habermas (1981) cabe preguntarse qué tan pública fueron las repercusiones que se daban en esos espacios. En ese sentido Luis Ramiro Beltrán da su opinión y se cuestiona sobre que tanto las discusiones sobre “comunicación democrática” tuvieron un derrame hacia la sociedad:

No hay que atribuirle poderes mágicos al pensamiento académico, que en nuestro mundo a veces ni siquiera circula, o lo hace con un atraso colosal. [...] Los cuatro que [...] saben [lo que es el NOMIC] es porque han ido a algún seminario o alguien les ha dado un libro, pero el gremio, la profesión y los más los gobiernos, los líderes políticos, ni se diga los líderes sindicales o campesinos o religiosos no tienen la más vaga idea de nada de eso. Estamos oyendo que lo que hablamos nosotros entre los confabulados, los iniciados en esta preocupación, no es materia colectiva general, ¿de qué hablamos? Somos un club de descolgados que no hemos podido pasar la inquietud a los de pata al suelo, y arma al hombro (Beltrán en Solis Leree, 2016:61)

Siguiendo la trayectoria del comunicador y educador Mario Kaplún sería quizá posible brindar un ejemplo que rompa con esa figura de investigador que únicamente genera teorías en ámbitos endógenos. Kaplún desarrolló una temprana acción educativa desde los medios (Silva Pintos, 2002; Kaplún, G.,2015). También colaboró en la recuperación de las relaciones y derroteros personales que a lo largo de la historia se vincularon incluso con los realizadores de video, cuestiones que retomaré

más adelante.

A finales de la década del sesenta del siglo pasado desde la UNESCO se organizaron una serie de reuniones con expertos (referentes de la investigación en comunicación, diplomáticos, representantes de organismos e instituciones) para establecer un programa de investigación en comunicación y generar políticas y planificaciones para los países. En dichas instancias uno de los temas centrales fue la dependencia tanto informativa como cultural de los países del Tercer Mundo, que veían amenazada su identidad por parte de la concentración comunicacional de los estados más desarrollados. A partir de estas constataciones desde la UNESCO se comenzaron a repensar algunos planteos sobre la comunicación y la circulación de la información. Esto derivó en una serie de desencuentros entre quienes estaban a favor y en contra de por ejemplo generar políticas públicas de comunicación (Moragas Spá, 2016:168) ya que afectaba los intereses económicos de las empresas periodísticas más fuertes y por lo tanto la agenda que impulsaban.

Durante la década del setenta se profundizó la brecha entre los países en vías de desarrollo y los del centro hegemónico. En 1973, varios países del Tercer Mundo reunidos en Argel en la Cumbre de Países No Alineados, introdujeron en la agenda el tema del colonialismo informativo y surgió así la inquietud de establecer un Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación (NOMIC) (Roncagliolo, 1982:35). Siguiendo a Roncagliolo (1982) y Liberti (1992), la propuesta del NOMIC se encontraba ligada con la necesidad de un Nuevo Orden Económico Internacional (NOEI)

la información internacional puede comenzar anunciando el nuevo orden internacional; pero para que tal anuncio se concrete, es absolutamente necesario que cambie el orden económico (Roncagliolo: 36; Liberti:54).

El boliviano Luis Ramiro Beltrán fue una figura fundamental en la elaboración de

la conceptualización sobre las políticas nacionales de comunicación.¹²² Según las palabras de Quirós y Segovia las ideas de implementar políticas aplicadas a la educación y a la cultura no habían generado resquemores ni tuvieron repercusión en la prensa internacional (1996:64). Pero a partir del anuncio por parte del director de la UNESCO de la realización de una Conferencia Intergubernamental sobre Políticas Nacionales de Comunicación en América Latina y el Caribe, comenzó un proceso de enfrentamientos políticos en los que la manipulación noticiosa a nivel internacional “enturbiarían un debate fundamental”. La campaña que acusó a UNESCO de “estatizar la información en complicidad con el Movimiento de Países No Alineados y la Unión Soviética” fue impulsada por el New York Times, y otras agencias internacionales, pero principalmente por la Sociedad Interamericana de Prensa (SIP) y la Asociación Interamericana de Radio (AIR) (op. cit.:65). En una entrevista que le hizo Mario Kaplún en 1991, Beltrán recuerda que fue convocado por la UNESCO para formular las bases del documento de Bogotá, que luego sería discutido en la Conferencia de San José de Costa Rica, en julio de 1976 (Solis Leree, 2016:51).¹²³ En las recomendaciones finales de la Conferencia se promovía la necesidad de que cada gobierno, reconociendo sus particularidades, implementara políticas de comunicación, que sirvieran como un instrumento legal que garantizara la libre circulación informativa (op.cit.:77). Esta postura que asumió la UNESCO fue el principal factor de controversias con la SIP y la AIR que “contemplaba(n) con alarma una iniciativa de la UNESCO para inducir a los gobiernos de América Latina a que establecieran nuevas políticas de comunicación para la prensa, la radio y la televisión” (op.cit:68).¹²⁴ La amenaza que estos grupos denunciaban ante la instrumentación de

¹²²Luis Ramiro Beltrán fue un escritor, periodista y teórico de la comunicación boliviano. Trabajó en medios de prensa y radio. Formó parte de organizaciones internacionales como CIESPAL en Ecuador, del ILET en México y del IPAL en Perú.

¹²³Antes de la celebración de la Conferencia en Costa Rica, el encuentro estaba previsto que fuera en Quito, el cambio de sede es otra demostración de las presiones que a nivel internacional el evento tuvo antes de su concreción.

¹²⁴En dicha entrevista Beltrán recuerda que el concepto sobre “democratización comunicacional”

estas políticas que pretendían ordenar el sistema de medios era que supuestamente limitaban la libertad de prensa. Es relevante en este punto tener en cuenta la situación de muchos países en Latinoamérica que durante ese periodo estaban bajo gobiernos dictatoriales, como por ejemplo Uruguay y Chile. En ese sentido Quirós y Segovia sostienen que

La tarea de la UNESCO era hacer esas recomendaciones a sus Estados miembros, pero no podía entrar a juzgar cuáles de ellos tenían el carácter democrático necesario para aplicarlas y cuáles no. Hubiese sido intolerable que, en San José, la UNESCO identificara a unos países como democráticos y a otros como dictaduras señalando en qué casos los Consejos Nacionales de Comunicación serían una garantía de libertad y en cuales reforzarían el autoritarismo (77)

Algunos hechos dan cuenta de la batalla que se libró ante las propuestas que se planteaban desde la UNESCO. Tal como señalan Quirós y Segovia, los “defensores” de la libertad de información continuaron con un aumento en la descalificación hacia la UNESCO que no se detuvo hasta quebrarla y poner un director “sumiso” y funcional al frente de la organización, como lo fue el español Federico Mayor. Luego de conocer lo que sucedió con posterioridad, tanto con el NOMIC como con el informe MacBride que veremos a continuación, según los mismos autores, “Costa Rica había sido un *ensayo general con todo*” (op. cit.:78).

En los meses de octubre y noviembre de 1976, tuvo lugar en Nairobi la Conferencia General de la UNESCO en su XIX sesión. En dicha instancia, el director general Amadou-Mathar M’Bow asumió la tarea de conformar una Comisión Internacional para el Estudio de los Problemas de la Comunicación. Su objetivo sería realizar

una reseña de todos los problemas de comunicación de la sociedad contemporánea en el marco del progreso tecnológico y de los desarrollos recientes de las relaciones internacionales, sin dejar de considerar

que fue tan criticada por los conservadores, que tildaron tanto a MacBride y sus seguidores de marxistas y pro soviéticos, fue parte del sustento recibido en su formación de postgrado en Estados Unidos. (Ver proyecto de Beatriz Solis, en línea de editorial Tintable de México (2016) escuchar podcast 3: <https://www.tintable.com.mx/kaplun-podcast>

su complejidad y magnitud. (MacBride en Liberti,1995:54).

Dicha Comisión estuvo presidida por el irlandés Sean MacBride y trabajó entre diciembre de 1977 y noviembre de 1979.¹²⁵ Entre los dieciséis integrantes había dos latinoamericanos, de gran relevancia en la cultura y la investigación del continente. Por un lado, el chileno Juan Somavia, director ejecutivo del ILET¹²⁶, con sede en México (Navarro, 1991: 174) y el escritor colombiano Gabriel García Márquez, quien integraba el Consejo Directivo del mismo instituto (Altamirano, 2020a:49).¹²⁷ Ambos realizaron significativos aportes vinculados a la democratización de la comunicación, cuestionaron, por ejemplo, que se glorificaran los avances tecnológicos sin tener en cuenta las realidades y necesidades de cada sociedad. En ese sentido sostuvieron que “la promesa tecnológica no es neutral ni libre de valores. Las decisiones tomadas en este campo tienen enormes implicaciones políticas y sociales” (MacBride:263-265). Al tiempo criticaron que se le otorgara al dinero y al adiestramiento como las únicas soluciones a los problemas comunicacionales de los países del Tercer Mundo.¹²⁸

Volviendo al informe y siguiendo las palabras de Luis Ramiro Beltrán, “la única institución social que se hizo eco de las inquietudes planteadas del NOMIC fue la Iglesia Católica” (Beltrán, 2005:11). En ese sentido a nivel de la Iglesia Latinoamericana se dieron una serie de eventos que pusieron a la comunicación y en particular

¹²⁵“Sean MacBride era premio Nobel y premio Lenin de la Paz, cofundador de Amnistía Internacional, hombre con experiencia de gobierno y profundo conocedor del mundo de la comunicación” (Quirós, 2017:25)

¹²⁶Dicho instituto con sede en México funcionó desde 1975 y su cometido fundamental fue “(...) desarrollar estudios e investigaciones pragmáticas sobre los fenómenos transnacionales y, en particular, sobre la estructura transnacional de poder que actúa en el interior de la mayoría de los países del Tercer Mundo. Inicialmente, el ILET tenía definidas dos áreas principales de trabajo: “información y dependencia” y “empresas transnacionales” (Fuentes Navarro, 1991: 174). Ver también Liñero, 2010 74-77)

¹²⁷El escritor en 1986 fundó, con apoyo de Fidel Castro, la Escuela Internacional de cine y televisión (EICTV) en San Antonio de los Baños, Cuba, que sería un espacio de aprendizaje para muchos realizadores que participaron del CEMA, como Pablo Dotta, y Mariela Besuviesky.

¹²⁸ Sus observaciones fueron recogidas en una sección al final del informe.

al “audiovisual” como asuntos centrales y de relevancia. En 1977 se concretó en Munich el Congreso Mundial Audiovisual y Evangelización, en donde se introdujo un nuevo elemento, el medio grupal, como dinamizador de una comunicación audiovisual contrapuesta a los grandes medios masivos. Este concepto de “medio grupal” fue adoptado en América Latina con gran fuerza. Al mismo tiempo es importante destacar que en dicho ámbito se criticó el no profundizar en la metodología usada por esos grupos, con lo cual sostenía que las deficiencias técnicas que presentaban los dejaba en desventaja con las producciones de Estados Unidos y Europa (Liberti, 58). Hacia 1978 el Departamento de Comunicación Social del Consejo Episcopal Latinoamericano (DECOS -CELAM) aprobó un documento que ponía énfasis en el fenómeno global de la comunicación social, más que sobre los medios técnicos que comprende el fenómeno. El documento se preocupaba por el impacto que la comunicación social tenía sobre la cultura y por la creación en América Latina, de una nueva cultura audiovisual (documento citado en Liberti: 59)

Entre 1977 y 1980, durante los años en los que la comisión MacBride se dedicó a recopilar datos y analizarlos para arribar al informe, tuvieron lugar una serie de acontecimientos represivos que sufrieron varios integrantes de la Iglesia Latinoamericana.¹²⁹ Esta situación estaba directamente relacionada con los gobiernos autoritarios que prevalecían en el continente. Un caso emblemático fue la prisión y deportación que sufrieron los 12 preladados que se habían reunido en Riobamba en agosto de 1976, convocados por el obispo ecuatoriano Leónidas Proaño. Lo sucedido fue analizado en un texto redactado por Rafael Roncagliolo y Fernando Reyes Matta editado por ILET en 1978. La policía irrumpió en plena reunión y fueron llevados a

¹²⁹Estos hechos tienen sus orígenes en las opciones que múltiples sectores de base cristiana tuvieron a favor de las reivindicaciones sociales. Interesa destacar algunos casos de sacerdotes y obispos asesinados y desaparecidos: el sacerdote colombiano Camilo Torres asesinado en 1966, el obispo argentino Enrique Angelelli, asesinado en 1976, el sacerdote uruguayo Kleber Sivla desaparecido en Argentina en 1977, el sacerdote francés Andre Jarlán asesinado en la población “la Victoria” en Santiago de Chile en 1984.

prisión y luego trasladados a su país de origen.¹³⁰ La medida tuvo la pretensión de intimidar al sector de la Iglesia que se había inclinado hacia el “compromiso popular” por parte de “los comandos militares en un sistema de represión social generalizada” en el continente (Reyes Matta y Roncagliolo, 1978:34-35). También pretendió medir el grado de solidaridad que tendrían “los obispos y curas identificados con los oprimidos, al ser ellos objeto de represión” (op.cit.12). El libro también consigna que en algunos órganos de prensa latinoamericanos se denunciaba la participación de la CIA (Central Intelligence Agency en su sigla en inglés) y la intervención de los gobiernos de Chile y Brasil (op. Cit.:34). Los hechos ocurridos tuvieron fuertes repercusiones y un gran impacto en la prensa a nivel continental e internacional, pero nunca salieron a la luz los testimonios ni los descargos de las víctimas. De este modo quedaba expresada la oposición del instituto a las dictaduras latinoamericanas y su preocupación en torno a los poderes estatales, militares y de los medios de comunicación en la construcción de los hechos. Ante la celebración de la Conferencia General del Consejo Episcopal Latinoamericano (CELAM) que tendría lugar en Puebla en 1979, Juan Somavía como director de ILET, expresó en el prólogo del libro su deseo de que el texto se convirtiera en un instrumento de reflexión sobre el retroceso democrático y la expansión militar con su consecuente violación a los derechos humanos.¹³¹

En referencia al CELAM de Puebla de 1979, interesa rescatar un artículo publicado en un texto que editó IPAL en 1987, donde el sacerdote jesuita Robert A. White presentó una serie de conceptos que surgieron en aquella instancia, que luego se identificarán en el Informe MacBride. White expuso algunos de los principales resultados que surgieron en la Conferencia vinculados a la postura que la Iglesia había adoptado al deslindarse de quienes detentaban el poder económico o político, para

¹³⁰ Para ampliar información sobre fecha, lugar y participantes ver anexo VI.

¹³¹El CELAM tuvo lugar en Puebla en octubre de 1979 (Matta y Roncagliolo, 1987:9)

tomar la opción por los pobres (resolución que venía ya desde el Concilio y había sido refrendada en la II Conferencia Episcopal que tuvo lugar en Medellín en 1968). Reivindicaba así el valor de la religiosidad popular como el enfoque central de la evangelización, como el elemento que caracterizaba a esa “nueva Iglesia Latinoamericana”. Hizo referencia a la vida de comunión y participación y aludió al documento final de Puebla que criticaba el modelo de desarrollo socio económico por ser responsable de abrir una brecha cada vez más grande entre ricos y pobres. En relación al ámbito cultural, si bien reconocía que los avances tecnológicos cumplían un rol fundamental en su difusión advertía que los grandes centros mundiales ponían en peligro las culturas autóctonas, generando “dependencia cultural y la eliminación progresiva de creatividad” cultural en el continente (Documento de Puebla, 1978, en White, 1987:214-215).

En octubre de 1980, durante la XXI Conferencia General de la UNESCO en Belgrado se dieron a conocer los once principios esenciales del documento conocido como Informe MacBride, oficialmente titulado *Voces múltiples, un sólo mundo*, que “procuró promover estructuras más participativas en la comunicación dentro de los países en vías de desarrollo” (MacBride, 1992 en Liberti: 54) y en las que se debería basar el Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación (NOMIC).¹³² El propio MacBride en la introducción sintetiza los elementos básicos que persigue la propuesta para alcanzar los objetivos del NOMIC, en ellos se puede observar la sintonía con los postulados de Puebla anteriormente referidos:

mayor justicia, mayor igualdad, mayor reciprocidad en el intercambio de información, menor dependencia en relación a las corrientes de comunicación, menor difusión de mensajes en sentido descendente, mayor autosuficiencia e identidad cultural, y mayor número de ventajas para toda la humanidad (MacBride, 1980: 20)

¹³²Ver en línea en sitio de Unesco: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000040066f>

Según Marques de Melo (2007), el informe fue desestimado en su tiempo y no valorada su aplicación por el contexto histórico en el que salió a la luz. A inicios de los ochenta la situación política entre las potencias mundiales era tensa y las propuestas del Informe no estaban alineadas con la visión de Estados Unidos. En mayo de 1981 tuvo lugar en la ciudad francesa de Taillors la reunión conocida como “Las voces de la libertad” (*"The Voices of Freedom Conference of Independents News Media"*) organizada por el Word Press Freedom Comitee (WPFC) organismo con sede en Estados Unidos. En estas instancias participaron 63 delegados de 21 países. En la visión de Roncagliolo (1982), se trató de un encuentro de fuerte oposición al NOMIC en el que editores, directores y escritores, en su mayoría representantes y propietarios de grandes organismos de comunicación de Europa Occidental y Norteamérica declararon a la UNESCO como el instrumento promotor de las ideas del “bloque soviético” (Roncagliolo, 1982:34-36). El autor explica en dicho artículo lo apartado que el Informe MacBride estaba de representar a la Unión Soviética y lo lejos que se encontraba de la denuncia que se hizo en Talloires sobre su objetivo de que los gobiernos dominaran la prensa local. Como ya se dijo, muy por el contrario, el NOMIC y por lo tanto el informe proclamaba la democratización de las comunicaciones. Justificando las razones antes mencionadas a finales de 1983, Estados Unidos anunció su retirada de la UNESCO. Según William Harley, portavoz del departamento del estado norteamericano para asuntos comunicacionales, esta salida, además del NOMIC, tuvo que ver con dos razones políticas, por un lado la supremacía cuantitativa de las naciones del Tercer Mundo que hacían prevalecer los intereses de los países no alineados y la habilidad de la Unión Soviética para seducir a esas naciones en la aceptación de principios estatizantes en relación a la comunicación y la cultura, en oposición al libre mercado (Marques de Melo, 2007:74). Posteriormente Inglaterra y Singapur también abandonaron la organización, con lo cual se quedaba sin las principales fuentes de financiamiento para aplicar este plan comunicacional. El rechazo del informe por parte de la diplomacia norteamericana y los

gobiernos capitalistas, apelando a que limitaba la libre competencia entre las grandes empresas de comunicación y por su parte, el tímido apoyo que recibió de la URSS por considerarlo “muy occidentalizado”, el contenido de este informe pasó rápidamente al olvido. Siguiendo a Marques de Melo “la veloz descomposición del imperio soviético y el inmediato ascenso del neoliberalismo, determinaron la muerte prematura de las ideas patrocinadas por MacBride” (op.cit.:149). Sin embargo, la esencia del diagnóstico continuó siendo defendido por intelectuales, académicos, figuras representativas de los países tercermundistas, entidades culturales, organizaciones no gubernamentales e “instituciones de prestigio mundial como la Iglesia Católica” (op. cit.:146-150). Es en este contexto en el que se enmarcaron una serie de encuentros en donde el NOMIC fue rescatado por una serie de organismos cristianos. En estos ámbitos también participaron investigadores de la comunicación como el peruano Rafael Roncagliolo, el uruguayo Mario Kaplún, el chileno Valerio Fuenzalida y la brasileña Regina Festa, por citar sólo algunos nombres que tendrán activa presencia en los espacios de intercambio sobre video.

En 1982 se organizó en Embú (Brasil) un Seminario sobre “Iglesia y Nuevo Orden Mundial de la Información y de la Comunicación (NOMIC)”.¹³³ Interesa destacar la postura en relación al “desarrollo y la movilización de la conciencia crítica en los diversos sectores sociales, ante contenidos alienantes y masificadores, a fin de estimular su participación” (Liberti: 100). Por su parte pretendieron favorecer la creación dentro de la Iglesia de medios de comunicación nuevos y propios, acordes con la cultura del continente que, en lugar de cumplir una función instrumental, fueran

¹³³El Encuentro tuvo lugar entre el 8 y el 12 de octubre de 1982, donde se reunieron un grupo de comunicadores cristianos convocados por la Asociación Católica Latinoamericana para la Radio y la Televisión (UNDA-AL), el Secretariado para América Latina de la Organización Católica Internacional del Cine (SAL-OCIC), Unión Católica Latinoamericana de Prensa (UCLAP), y la Unión cristiana Brasileña de Comunicación (UCBC), contando con el auspicio entre otros del DECOS/CELAM y UNESCO. (Liberti; 99) Para ampliar información sobre organizadores y participantes a este encuentro ver anexo IV.

capaces de promover una práctica dialogal y participativa, con la intención de generar un proceso de democratización para darle “voz a los sin voz” y dejar la actitud paternalista de hablar por los “silenciados” (Liberti: 99). En este sentido la política comunicacional promovida por el NOMIC en América Latina, implicaba un trabajo conjunto y de mutuo enriquecimiento entre los aportes institucionales, las acciones estatales y las grupales, populares y alternativas. En ese ámbito y para cumplir con los objetivos del NOMIC, se les solicitó a los profesionales de la comunicación - entre ellos a Mario Kaplún que estuvo presente en el encuentro - que formaran comunicadores populares y que tuvieran una participación activa en la cogestión de los medios junto a las clases populares, los sindicatos, y otros sectores de la sociedad. Situación que hace pensar en aquel curso que años después dio junto a Ana Hirsz sobre comunicación popular organizado por Eduardo Casanova para integrantes del CEMA y otros interesados en la temática en 1985.

En este punto y para hacer hincapié en las coincidencias que se pueden recuperar del Informe MacBride interesa una frase referida al uso del video y la posibilidad que genera de participación activa de la ciudadanía:

A fin de contrarrestar la influencia posiblemente deshumanizante de las grandes estructuras, más y más personas sienten la necesidad de salvaguardar la dimensión humana de la comunicación. Para tal fin, algunos países parecen preferir las técnicas audiovisuales, adecuadas para grupos pequeños con intereses comunes. El desarrollo de técnicas de televisión de escaso peso, fáciles de manejar y relativamente baratas, tenderá a cerrar la brecha existente entre una industria conectada a los bienes culturales producidos en más y los grupos de comunicación dispersos. Varios países están promoviendo la participación activa de los usuarios de la comunicación y una injerencia democrática de la población (MacBride, p:58)

Tal como plantea Liberti, estas ideas que implicaban conceptos de democracia, surgieron e intentaron desarrollarse justamente en un período signado por gobiernos dictatoriales en la mayoría de los países latinoamericanos, con lo cual muchas iniciativas quedaron en papeles, o debieron esperar escenarios más favorables para

concretarse. (Liberti, 1995:101).

Otra instancia en la que se encontraron referentes de la comunicación y actores de instituciones vinculadas a la iglesia tuvo lugar en 1983 en Lima. Allí se organizó el Seminario “Iglesia, Comunicación y publicidad”, conjuntamente entre el Instituto para América Latina (IPAL), dirigido por Rafael Roncagliolo y el Departamento de Comunicación Social del Consejo Episcopal Latinoamericano (DECOS-CELAM), presidido por el Monseñor Luciano Metzinger.¹³⁴ La instancia giró en torno a la publicidad, entendida como la “expresión más evidente de una comunicación masiva impulsora del capitalismo en sus formas más agresivas (...) una amenaza inmediata para una concepción humanista y cristiana de la vida individual y comunitaria” (Metzinger, 1987:8). Se intercambió sobre los efectos negativos de la publicidad en la economía (como promotor de la consolidación de mercados de consumo), así como en su incidencia en la organización democrática vertical en la educación y la cultura de los pueblos tercermundistas. Se instó a tener una visión crítica ante la imposición de un estilo de vida que “desconoce los valores propios de cada pueblo, aliena su identidad y reduce la cultura en términos de consumo material”. Fue también relevante la postura en torno al análisis de la representación de la mujer y las consecuencias en la psicología de niños y jóvenes. (Metzinger, 1987:9). En términos de objetivos netamente promovidos por la Iglesia, el Consejo Episcopal Latinoamericano (CELAM) y la Santa Sede en 1983 promovieron el surgimiento del Servicio Radiotelevisivo de la Iglesia para América Latina (SeRtAL) que tenía como objetivo “contribuir a la tarea evangelizadora de la Iglesia a través de los Medios de Comunicación Social (MCS)”, fomentando la producción en audio y video. Para ello establecieron la necesidad de capacitar al personal técnico, facilitar el intercambio de

¹³⁴ El Seminario tuvo lugar entre el 11 y el 15 de agosto de 1983 en La Molina, Lima, Perú. Muchas de las presentaciones y discusiones que tuvieron lugar en ambos eventos (el de Embú y el de Lima) están reunidos en una publicación de 1987 financiada por la WACC y *l' Organisation Catholique canadienne pour le Développement et la Paix*. Para ampliar sobre la participación al evento ver anexo IV.

materiales y estimular la divulgación tanto de sus realizaciones como la de otros (Liberti:82).

Por su parte, la Oficina Católica Internacional del Cine (OCIC) en 1984 llevó adelante una investigación en América Latina sobre el uso pastoral del video. Con este instrumento publicado en 1985 se inició una labor de promoción, ayuda y evaluación de las experiencias de la producción en video y su uso pastoral en el continente. Teniendo en cuenta los avances tecnológicos comunicacionales y su consecuente concentración de poder político y económico que amenazaba tanto la cultura de los pueblos como sus sistemas políticos, en 1985 se organizó el Seminario *Iglesia y desafíos de la comunicación contemporánea* (Liberti:102).¹³⁵

Tomando algunos apuntes que Liberti destaca del documento de trabajo, ante los acelerados cambios tecnológicos se propusieron crear estrategias para recuperar y difundir los valores culturales latinoamericanos. En ese sentido, se plantearon:

continuar como Iglesia el compromiso inherente de defender a las mayorías silenciadas y avasalladas en su dignidad humana y cultural, luchando en favor de relaciones sociales más justas e igualitarias (NOEI y NOMIC) y aportando una reflexión ética ante los acontecimientos” (Liberti:102).

En 1986, bajo presión de las grandes potencias del norte se promovió la elección de Federico Mayor como nuevo director general para UNESCO. Su propuesta de una “nueva estrategia comunicacional”, fue un intento para que los países que se habían alejado regresaran a UNESCO. En ese sentido, Mayor proponía “ayudar a los países en desarrollo a reforzar sus capacidades de comunicación, impulsando infraestructuras, formando personal capacitado y utilizando tecnologías apropiadas” (Marques

¹³⁵Tuvo lugar entre el 4 y 8 de noviembre de 1985 en Quito (Ecuador). Fue organizado por la OCIC-AL, UNDA-AL y UCLAP, con el patrocinio del DECOS/CELAM, bajo el auspicio de la UNESCO y con la colaboración del Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (CIESPAL). (Liberti: 101)

de Melo, 2007: 75-76).

Coincidente con esta situación, en América Latina el video dejó de ser sólo una tecnología existente en los canales de televisión. Pasó a ser la herramienta audiovisual para promover una sensibilización social y educativa además de un medio de expresión artístico y cultural. Asociado a este medio se pusieron en juego una serie de conceptos como identidad, cultura, producción, recepción, consumo, manipulación, que fueron conformando una trama, uniendo y separando actores, colectivos, organizaciones, a nivel local, regional y mundial. Sin duda su utilización estuvo signada por un particular contexto político a nivel regional.

Como se vio, el video en Chile fue utilizado como un registro de la realidad, como un instrumento de denuncia y bajo el permanente riesgo de represión y censura (Liñero, 2010). Por su parte en Uruguay y ya en un contexto de recuperación democrática, funcionó como testimonio de una sociedad atemorizada como consecuencia de doce años de gobierno cívico-militar (Tadeo y Balás, 2016).

Inmerso en ese proceso político y en el marco de la aplicación de una economía neoliberal, el sistema de medios se consolidó en manos de pocas y fuertes empresas comunicacionales que ejercieron un control hegemónico y dominaron la agenda. En este sentido, el uso de los medios de comunicación y el acceso por parte de la sociedad a los mismos fue un asunto de preocupación común en todos los países latinoamericanos. Se planteaba así el problema de la esfera pública comunicacional sometida a la influencia cultural a través de contenidos y mensajes emitidos por los medios dominantes. Comenzó a cobrar especial relevancia el valor de las culturas (en plural) por sobre la cultura dominante.

Néstor García Canclini en una conferencia dictada en 1983 tras repasar las posturas en relación a la comunicación de las décadas de los sesenta (medios dominantes

hegemónicos y consumidores pasivos) y los setenta (abandono de la visión fatalista de la dominación comunicacional de los medios y actitud de “resistencia” por parte de las clases subalternas) llega a los ochenta diciendo que “las derrotas de movimientos revolucionarios, las crisis de paradigmas políticos liberales y populistas, un renovado interés científico por los procesos de consumo, comunicación y organización popular” (García Canclini, 2004:158) hacen revisar los modelos de las décadas anteriores. Entonces desarrolló su visión haciendo foco en tres conceptos: hegemonía, consumo y las “formas propias de organización de los sectores populares”. El autor expresaba que la concepción de manipulación cultural que ejercían los medios de comunicación a través de discursos hegemónicos fue sostenida sobre todo en los sesenta y en particular por los estudios de los integrantes de la Escuela de Frankfurt. Sostenía que a partir de los años ochenta comenzaron a intervenir nuevos factores, como el rol del receptor que provocó un cambio radical en esa percepción maniquea entre los que estaban a favor o en contra de los medios y sostenían que los destinatarios podían intervenir en los mensajes que recibían (García Canclini, 2004:158). En ese sentido Raymond Williams criticaba el facilismo con que muchas de esas teorías mencionaban la posibilidad de que los receptores pudieran hacer algo con la información que venía elaborada desde los discursos armados de quien los emitía. El paradigma comunicacional propuesto por Harold Lasswell basado en las preguntas ¿Quién dice qué? ¿Desde qué lugar? y ¿con qué efectos? y sus respectivas respuestas, era funcional a la posición de Williams respecto a la propiedad de los medios de comunicación y a la estructura de poder que ejerce quien los posee. En ese sentido enfatizó en la necesidad de generar una actitud crítica que fuera parte de la educación y que se generalizara una práctica en la “producción de imágenes alternativas del mismo acontecimiento; práctica en los procesos de edición básica y de producción de secuencias” (Williams, 2012:84). Su planteo, entonces, estaba afín con generar una postura analítica desde la construcción de lo que se emitirá, desde el momento en que se enciende la cámara, y pone el énfasis en la necesidad de una educación que promueva ese “pienso” previo. Esta propuesta tuvo amplio desarrollo

durante los ochenta entre varios teóricos latinoamericanos. Incluso, para el venezolano Antonio Pasquali, no eran una novedad, sino que estas ideas ya habían surgido en esta parte del mundo en la década de los sesenta, como lo planteó en su libro *Comunicación y cultura de masas* en 1963 (Solis Leree, 2015: 152).¹³⁶

Es este el momento entonces de presentar la trayectoria del comunicador argentino-uruguayo Mario Kaplún que dará cuenta de algunos vínculos, intercambios e influencias que se dieron en la conformación del acontecer comunicacional latinoamericano. Desde su exilio en Venezuela promovió la concreción de talleres de lectura crítica de los medios de comunicación. Fue protagonista de los abordajes analíticos y las derivaciones conceptuales de términos como cultura y comunicación. Tal como se recupera en la tesis de Sánchez Narvarte (2019), estuvo vinculado con Antonio Pasquali, quien como director del Instituto de Investigaciones de la Comunicación (ININCO) y junto a la Asociación Venezolana de Investigadores de la Comunicación (AVIC) promovieron en noviembre de 1978 una asamblea en la cual se firmó el acta constitutiva de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de Comunicación (ALAIIC). Allí además de Pasquali y Kaplún estaban presentes, Enrique Oteiza (en representación de la UNESCO), Rafael Roncagliolo (como presidente de la Asociación Latinoamericana de Periodistas para el Desarrollo, (ALACODE), Eleazar Diaz Rangel (representante de la Federación Latinoamericana de Periodistas (FELAP) y miembros de organizaciones como ILET, CIESPAL, entre otras (Sanchez Narvarte, 2019:157). En este punto interesa retomar el concepto acuñado por Zarowsky de *esfera pública internacional popular de la comunicación*. Si bien el autor lo aplica a la trayectoria de Mattelart, en este caso es posible asignarlo al recorrido profesional de Mario Kaplún. En su propuesta radial y televisiva y luego

¹³⁶Según Pasquali el mayor problema y límite de la difusión de dichas conceptualizaciones fue idiomática. De hecho, en una entrevista que le hizo Mario Kaplun a inicios de los noventa, consideraba que sería preciso reunir una decena de textos de aquella década para traducirlos al inglés y así difundir el hecho de que fueron asuntos planteados y debatidos ya en aquella década (Pasquali entrevistado por Kaplún en Solis, 2015:152).

en la implementación de lo que llamó “casete-foro” conjugó la teoría y la práctica utilizando los medios masivos para entrar al ámbito doméstico y generar propuestas de análisis crítico en distintos ámbitos de la sociedad.¹³⁷ A finales de los sesenta y junto a Manuel Olivera, sacerdote jesuita, comenzó con la realización de los radio-teatros educativos. Gracias a la financiación y distribución del Servicio Radiofónico para América Latina (SERPAL), con sede en Munich, las series radiales tuvieron alcance en todo el continente latinoamericano (Silva Pintos, 2002:6-7).¹³⁸ Además de *Padre Vicente*, un programa radial paradigmático con enorme repercusión en todo el continente fue *Jurado 13*.¹³⁹ Entre 1977 y 1978, en el marco de un programa rural que llevó adelante el Instituto de Promoción Económico social del Uruguay (IPRU), inició una innovadora experiencia comunicacional con los “casetes-foros”. Con esta iniciativa implementó un “sistema de comunicación”

de doble vía, democrático y participativo, a través del cual los grupos populares dialogan a distancia e intercambian mensajes, rompiéndose así el tradicional modelo de los medios de difusión masivos, en el que unos pocos emisores monopolizan la palabra en tanto el resto queda reducido a la condición pasiva de mero receptor”. (Kaplún, s.f.)

¹³⁷ Instalado en Montevideo desde 1952, continuó el vínculo con la radio que venía ya desde su país natal, Argentina. A partir de 1962 comenzó a conducir programas de debate periodístico. El primero fue *Sala de audiencia*, que se emitía a través del canal 12 y tras seis años y con algunas variantes en el canal 10, con el nombre *Las dos campanas*. A finales de la década, en medio de las represivas medidas de censura impuestas bajo el gobierno del colorado Jorge Pacheco Areco, se alejó de este medio y se volcó nuevamente a la radio

¹³⁸ En televisión comenzó a finales del cincuenta con un programa en canal 10 llamado *cristianos sin censura* que junto a su esposa Ana Hirsz llevaron adelante durante cuatro años. Se trataba de un periodístico que abordaba cuestiones de la vida cotidiana. El primero y quizá más importante programa radial fue *El Padre Vicente –Diario de un cura de barrio (1969-1973)*, que, a través de distintas preguntas, el padre iba buscando las respuestas junto a las personas que se iba cruzando en el recorrido desde su casa a la Iglesia. Las respuestas eran usualmente poco “tradicionales” (Pintos, 2002:7). Siguió por *Jurado No.13 (1971-1973)* y, más tarde, hizo *Tierra de Muchos*.

¹³⁹ En 1984, durante un seminario sobre radio en Quito, realizaría públicas auto críticas al programa *Jurado 13*, por considerar que, si bien se planteaba como abierto, daba al final una sentencia cerrada, integraba a personas del ámbito académico para dar datos más “creíbles”, dos de una serie de aspectos que se alejaban del tipo de comunicación tal como él mismo la concebía. (La experiencia de *Jurado 13*. Festival de Radio Educativa, Quito, octubre, 1984. Archivo personal de Mario Kaplún, gentileza de Gabriel Kaplún)

En plena dictadura y ante una serie de llamados de atención por este tipo de iniciativas lo llevaron a tomar la decisión de exiliarse junto a su esposa Ana Hirsz en Venezuela. Allí, gracias a sus vínculos continuó dedicado a la investigación y la docencia en comunicación. En ese contexto desarrolló cursos de “lectura crítica de los medios de comunicación social” y continuó sus investigaciones vinculadas a la comunicación dialógica. En un material de difusión de uno de esos cursos organizado por el Instituto Nacional de Pastoral, fechado en enero de 1980 es posible constatar que la fundamentación para su implementación se basaba en los resultados de la Conferencia de Puebla:

La tremenda influencia de los medios de comunicación hace necesario que todo agente de pastoral conozca los lenguajes y recursos formales que éstos emplean para incidir sobre el público. No basta con decir que son manipuladores y que tienen un efecto masificador y alienante. Es imprescindible conocer los mecanismos y resortes psicológicos de que se valen. (Puebla, 1085) (Material de difusión taller lectura crítica, 1980).

En el mismo documento figuran los objetivos principales que se proponía el taller, entre los que se destaca capacitar a los participantes para que analicen crítica y autocríticamente tanto los mensajes que reciben como los que emiten, así como brindar una metodología para que a su vez puedan replicar con otros grupos.

Por su parte, a modo de recuperar y vincular las concepciones que a nivel teórico se dan en relación a la comunicación y a la formación de opinión a través de ciertos medios hegemónicos, interesa referirnos al concepto de esfera pública vinculada a la producción audiovisual planteada por Michel Chanan (2003), quien sostiene que

el concepto que Jürgen Habermas sistematizó no se encuentra en su plenitud sin limitaciones por ninguna parte en la actualidad. Además, el aumento de los medios de masas convirtió a los lugares comunes en lo que Habermas llama una esfera pseudo-pública, donde el diálogo es reemplazado por mensajes de ida con sólo la apariencia del diálogo (25-26)

El autor lleva el planteo hacia el uso de los géneros audiovisuales y propone que el documental, en contraposición a la ficción que relata desde el drama individual, es el género que es propio de la esfera pública, ya que apela a recuperar relatos, que, si bien pueden partir de una experiencia personal, reflejan un “trauma social e histórico” (Chanan, 2003:22)

En ese sentido interesa destacar que tanto la producción del CEMA que se logró recuperar como los contenidos generados para los capítulos informativos de TA, muestran dos modos de producción y difusión distintas atravesadas por una motivación y una sensibilidad social común. El video fue la herramienta de creación y denuncia, usada con la intención de conquistar un espacio público hegemónico y cerrado, para volverlo abierto y plural.

De cualquier manera, como veremos la pretensión de que esta herramienta fuera accesible a distintos colectivos de la sociedad civil presentaba limitaciones, particularmente vinculadas a los costos de actualización de los equipos de grabación y edición de video.

En 1990, a diez años del informe MacBride, se organizó en Lima una reunión para analizar el estado de la comunicación en el mundo y en especial en Latinoamérica.¹⁴⁰ Se trató de una convocatoria realizada conjuntamente por la Asociación Mundial de Comunicación Cristiana (conocida por su sigla en inglés, WACC, *World Association for Christian Communication*) y el Instituto para América Latina, IPAL (Fuentes Navarro, 1991). En dicha instancia Rafael Roncagliolo, sostuvo que si bien la marginalización en los países del Tercer Mundo se había profundizado, se contaba

¹⁴⁰ El NOMIC de cara al año 2000”, se celebró en Lima del 26 al 28 de noviembre de 1990 (Raúl Fuentes Navarro, 1991). Para ampliar información ver anexo IV.

con una *revolución tecnológica* que permitía obtener equipamientos de comunicación más baratos y por lo tanto democratizar la comunicación, multiplicando el número de quienes producían y transmitían mensajes (Roncagliolo en Marques Melo: 2007:76).¹⁴¹ Ante estas palabras interesa referenciar una sentencia de Colleen Roach, que en el mismo evento advirtió que “la UNESCO puede ser usada para promover la venta de tecnología” (en Marques de Melo, 2007:76). Si bien no profundizaré aquí sobre esta provocativa aseveración, vale la pena resaltar por ejemplo la limitante en cuanto a los sistemas de grabación de video que adoptaron las potencias. Japón y Estados Unidos utilizaron la norma NTSC y Europa, la PAL.¹⁴² Esta situación dividió al mundo y en particular a los países del continente latinoamericano ya que sumó una dificultad a la hora de distribuir las producciones a través de las fronteras.

En suma, es posible constatar cómo en este período existió desde varios ámbitos (incluido el académico) una preocupación en relación a la democratización de la comunicación. Por su parte, fue una pretensión de este apartado identificar cómo desde el sector progresista de la Iglesia latinoamericana hubo interés en promover la producción audiovisual con énfasis en la herramienta video teniendo como fundamento los postulados del Informe MacBride. Asimismo, como se verá más adelante, muchas de las conceptualizaciones vinculadas a la democratización y varios asuntos sistematizados en los documentos finales de las instancias mencionadas,

¹⁴¹El peruano Rafael Roncagliolo integraba el ILET y en 1983 fundó el Instituto Para América Latina (IPAL), que con “carácter plurinacional y multidisciplinar” se orientó al estudio del proceso de transnacionalización de América Latina “a la promoción y apoyo a las propuestas populares y democráticas que afrontan dicho proceso. Contaba con financiamiento de UNESCO, Sela, WACC, IDRC y otras agencias europeas, norteamericanas y latinoamericanas. Ver Marques de Melo, 2007: p. 304.

¹⁴² La sigla NTSC significa *National Television System Committee* (Comité Nacional de Sistema de Televisión) y PAL, *Phase Alternating Line* (Línea de Fase Alternada). La diferencia en las normas radica en la cantidad de líneas que componen la imagen, en el caso de NTSC se componen de 525 líneas entrelazadas, de las cuales 486 componen el cuadro visible, y se muestran en una velocidad de 29,97 fotogramas por segundo. En cambio PAL, consta de 625 líneas entrelazadas, de las cuales 576 componen el cuadro visible y muestra las imágenes a 25 cuadros por segundo. En cuanto a resolución, la imagen PAL ofrecía más visibilidad, al ser 720x576 píxeles, contra los 720x480 del NTSC.

fueron retomados a lo largo de los Encuentros Latinoamericanos de Video. Estos espacios, que tuvieron como punto de arranque el IX Festival de Cine de la Habana en 1987, se organizaron interrumpidamente desde 1988 a 1990, y tuvieron sus ediciones finales en 1992 en Cuzco y en Rio de Janeiro en 1993. A continuación, se realizará un repaso general de dichos eventos para documentar y evidenciar la vinculación entre personas e instituciones que tuvieron incidencia en el pensamiento y la acción comunicacional, en donde volveremos a encontrarnos con muchos personajes ya presentados.

2. Los encuentros latinoamericanos de video

Como vimos en la década de 1980 en América Latina surgió con fuerza el debate sobre cultura y en particular sobre el rol de los medios de comunicación en la difusión de valores y cánones provenientes de países del norte, fundamentalmente desde Estados Unidos que invisibilizaba las características identitarias de cada sociedad latinoamericana. Se fue tejiendo así una trama crítica en relación al poder de los propietarios de los medios masivos y la posibilidad de construir alternativas comunicacionales a partir del uso de herramientas audiovisuales por parte de distintos colectivos de la sociedad civil. Por sus características técnicas, (prescindencia de laboratorios de revelado, costos más accesibles de las cintas que los rollos de película fotoquímica, posibilidad de re grabación de los casetes), el video surgió como la tecnología que permitió experimentar esos objetivos (Chanan, 2003, Liñero, 2010). Provocó reflexiones sobre sus alcances y sus usos en un contexto de comunicación masiva en contraposición a una actividad más reducida, de alcance comunitario, barrial, más cercana al concepto de comunicación popular.

En diciembre de 1987 durante el IX Festival de Cine TV y video de La Habana se

reunieron cineastas y videoastas y redactaron el documento “A veinte años de Viña del Mar”, aludiendo al Festival en el que había nacido “El Nuevo Cine Latinoamericano”.¹⁴³ La referencia al festival chileno deja en evidencia que los firmantes pretendían crear un acontecimiento cultural y comunicacional de una gravitación similar a la que se le atribuyó en la región a las cinematografías de fines de los sesenta. (Dinamarca en Liñero, 2010: 114-115). En dicha instancia surgió la idea de organizar encuentros, seminarios, reuniones, talleres sobre video en distintos países latinoamericanos. Varios realizadores protagonistas de aquel evento de Viña del Mar compartieron sus memorias y reflexionaron sobre el devenir cinematográfico y audiovisual desde aquel entonces hasta ese presente. A partir de ese festival se sucedieron varias instancias de intercambio entre realizadores audiovisuales. Los cineastas, videastas, productores, educadores, investigadores, además de darse cita en los encuentros anuales, intercambiaban en seminarios y talleres regionales cuyos principales asuntos y relatorías fueron reunidas en una serie de publicaciones (Valdeavellano, 1989; Gutiérrez, 1989; Dinamarca, 1990a y b). De la lectura de esos textos se desprenden algunas preocupaciones que se reiteraban, tanto en aspectos vinculados a características inherentes del hacer videográfico, como de corte más conceptual. Uno de los asuntos tenía que ver con la diversidad de las producciones, considerando una amplia variedad de factores, desde quienes las realizaban (productoras independientes, educadores, participantes de organizaciones sociales, sindicales, políticas, religiosas, y otras), pasando por los distintos recursos económicos y de equipamiento, el grado de capacitación, el lugar en el que serían difundidos.

En relación a los aspectos de corte más teórico se debatía sobre los usos de los me-

¹⁴³El Festival tuvo su primera edición en 1979 a iniciativa del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC). Cabe destacar que un año antes, en 1986 se había fundado a iniciativa del escritor colombiano Gabriel García Márquez la Escuela de cine y video de San Antonio de los Baños. Este centro, que se constituyó como un espacio de referencia a nivel continental y mundial, contó con el apoyo de Fidel Casto y su primer director fue el documentalista argentino Fernando Birri. Incluso hubo uruguayos que egresaron de la primera generación de la Escuela con producciones realizadas en Uruguay a través del CEMA, como fue el caso de *Tahití* (1989) de Pablo Dotta.

dios y sus espacios de apropiación y difusión. Aparecen así intercambios entre realizadores y otros actores relevantes que como vimos tenían una notoria trayectoria en temas vinculados a la comunicación, el poder y la dominación informacional por parte de las empresas que dominaban el sistema de medios. Se reiteran en las listas de participantes, referentes de instituciones y organismos, personajes a través de los que se delineaban las políticas vinculadas a la comunicación y consecuentemente a la producción audiovisual. Sólo a modo de dar algunos nombres y sus vinculaciones, en los listados de participantes al seminario Monte-video 88 (Valdeavellano, 1989), así como en los registros de los tres Encuentros de video (Santiago, 1988, Cochabamba, 1989, Montevideo, 1990).

se identifica a: Rafael Roncagliolo (director de IPAL a partir de 1983), Mario Kaplún (educador, comunicador, integrante del Consejo de Educación de Adultos de América Latina (CEAAL), Luciano Metzinger (presidente de la Comisión Episcopal de Comunicación Social, CONAMCOS), Antonio Pasquali (Fundador de ININCO y secretario general del departamento de cultura y comunicación de UNESCO), en reiteradas instancias promovidas por el MVL.

Es así que en cada evento se compartían y debatían formas de pensar y producir imágenes desde distintas ópticas y posibilidades diferentes lo que generaba un encuentro heterogéneo de estilos, abordajes, lenguajes, que ponían el acento de la realidad de la producción audiovisual latinoamericana de aquellos años. La intención era encontrar la manera de generar imágenes y contenidos en los que se representara la diversidad cultural latinoamericana y que pudiera ser vista a nivel nacional, regional, continental y mundial. Se pretendía que cada sociedad fuera capaz de utilizar la tecnología video para representarse y ganar espacios de difusión en dónde posicionarse alternativamente frente a “los modelos de comunicación (de las transnacionales) caracterizados por la masificación, la verticalidad y el autoritarismo” (Documento “A veinte años de viña del mar”, La Habana, 1987).

También era una aspiración recurrente la necesidad de generar instancias de capacitación para el uso de las nuevas tecnologías, así como garantizar ámbitos de intercambio participativo y promover una lectura crítica de los mensajes transmitidos por los medios masivos. En estos planteos se destacaba la postura de quienes habían protagonizado la realización del cine durante los sesenta, que, si bien encontraban eco en muchos jóvenes realizadores, en otras ocasiones se contraponía con las ideas e intenciones promovidas por los nativos de la tecnología video. El mundo que soñaban aquellos jóvenes, que registraban la realidad que querían cambiar con película 16 mm, que propiciaban debates, intercambiaban ideas, experiencias, aprendizajes, rollos y largas charlas en bares y Festivales, fue un mundo quebrado por las dictaduras cívico-militares que los obligó al exilio y que también torturó, encerró, asesinó y desapareció. Quienes lograron tomar una cámara nuevamente, lo hicieron en un mundo ya globalizado, televisado, videofilmado. Sus inquietudes de continuar con los registros los llevaron a cargar una cámara al hombro con un casete donde una cinta opaca y poco amigable, le ganó a la película formada por continuidad de fotogramas, que mágicamente luego del revelado daba indicios a contraluz para ser editadas, intervenidas y finalmente proyectadas. Muchos, si bien extrañaron la belleza del fílmico, en su momento aceptaron esta nueva tecnología y reconocieron también sus ventajas. Cecilia Lacruz analiza el contexto que hizo posible la realización de las películas en los sesenta en donde los cineastas confiaban en el intercambio y la cooperación informal y que, para el caso uruguayo, fueron elementos fundamentales para perfilar “una salida creíble para el cine” (Lacruz, 2016: 346). Como veremos más adelante, esta situación cambió totalmente hacia fines de los ochenta e inicios de los noventa.

Luego del IX Festival de la Habana la siguiente actividad convocada para discutir sobre el video fue el un encuentro Monte-video 88. Esta iniciativa que tuvo lugar entre el 14 y el 19 de marzo de 1988, fue impulsada por Mario Kaplún desde el Consejo de Educación de Adultos de América Latina (CEAAL) junto al Instituto

para América Latina (IPAL), creado y dirigido Rafael Roncagliolo.¹⁴⁴ En *El video en la educación popular* (1989), un texto que resume las presentaciones, Paloma Valdeavellano sostiene:

Ya no es raro ver en nuestros países, junto a una marcha popular o actividad cultural importante, una pequeña cámara que la sigue y se alimenta de los acontecimientos. No es raro incorporar el visionado y debate de un video en una actividad comunal (1989:106)

Lo popular y lo cultural, lo masivo y lo comunal, el visionado crítico y el diálogo, forman parte de este párrafo y aparecen a lo largo de todo el texto como en los debates e intercambios que se reúnen en declaraciones finales de los encuentros autoconvocados y de otras instancias similares.

En aquel encuentro montevideano se dieron cita algunos de los principales actores de esta investigación: integrantes del Centro de Medios Audiovisuales, de Teleanálisis y de Organismos No Gubernamentales, como el Centro Internacional Crocevia, interesados todos en el desarrollo y consolidación del video en el continente. Las principales discusiones pasaron no solo por el consumo de mensajes, y la realización de un “video producto”, como parte final de una cadena productiva, con su posterior comercialización, sino por lo que denominaron “video proceso” es decir, involucrar a la comunidad en todo el desarrollo, desde la idea hasta la difusión del registro. Se presentaba así un asunto que iría tomando cada vez más protagonismo dentro del movimiento de video. De esta manera se evidenciaba la convergencia entre las posibilidades intrínsecas del formato y las ideas vinculadas a la educación popular y a la democratización de los medios.

¹⁴⁴ La publicación resultante *El video en la educación popular* (IPAL, 1989) que reúne las principales presentaciones contó con financiamiento de Pan y Desarrollo de Canadá. En el listado de participantes figuran treinta y cuatro personas de diez países: Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Costa Rica, Cuba, Ecuador, México, Perú y Uruguay. Ver anexo IV

Un hecho significativo en este evento fue la participación del peruano Rafael Roncagliolo. En dicha ocasión se refirió al concepto de transnacionalización como una fase del capitalismo en la que los Estados pierden el control y la capacidad de negociación que tenían en los estadios anteriores y que ese proceso político tiene consecuencias inmediatas sobre las culturas y el consumo (Roncagliolo, 1989: 63). Sostuvo que las corporaciones transnacionales tendían a la homogeneización del consumo para garantizar su circulación a nivel internacional. Aludiendo al teórico de la comunicación Marshall McLuhan expresó que para que existiera un supermercado *global* tenía que haber una *aldea global* y en este aspecto las comunicaciones eran la “herramienta y vehículo principal en el proceso de transnacionalización”. En ese contexto y ante el hecho nada casual de la concentración de todas las industrias culturales (noticias, publicidad, entretenimiento) en pocas empresas planteaba que era preciso crear las condiciones culturales y políticas “para desarrollar la confrontación en el campo específico de la comunicación y las industrias culturales” (Roncagliolo: 1989:63). En definitiva, según Roncagliolo ese era el terreno en el que se debatía la batalla “entre las fuerzas de la dominación central y las de la liberación periférica” (op.cit: 63). De ese modo daba el marco político para presentar VIDEORED, una propuesta impulsada en conjunto entre el IPAL y el Crocevia de Italia, cuyas principales características incluía el intercambio, la cooperación horizontal entre ONGs, centros y grupos de base de América Latina (op. cit.: 62). Esto sería posible a través de la realización de un catálogo de producciones, la redacción de un boletín y una membresía anual que permitiría acceder de manera actualizada a las novedades sobre la producción en video a nivel continental. Además de la importancia de poner a consideración los aspectos principales de VIDEORED, interesa sobre todo la referida contextualización política que hace quien había integrado el Instituto de Estudios Transnacionales (ILET) durante su exilio político en México. La figura de Roncagliolo como se vio reviste particular interés por haber integrado espacios y poner voz en discusiones vinculadas a la comunicación latinoamericana durante los

años setenta y ochenta y por haber participado activamente en las instancias vinculadas al desarrollo del video como herramienta comunicacional del período abordado.

En abril de 1988 tuvo lugar el primer Encuentro Latinoamericano de Video en la ciudad de Santiago de Chile. Participaron de la organización los colectivos locales Eco, Grupo Proceso, ICTUS, Teleanálisis y contaron con financiamiento del Centro Internazionale Crocevía de Roma. En esta instancia de intercambio a nivel continental se discutieron preocupaciones comunes para intentar encontrar soluciones colectivas, como por ejemplo en relación al financiamiento de las realizaciones. Siguiendo al chileno Germán Liñero que a su vez retoma a Hernán Dinamarca en ese ámbito se gestó el Manifiesto que daría nacimiento al Movimiento de Video Latinoamericano (MVL) (Liñero, 2010:117). En ese sentido, en el manifiesto redactado al finalizar el Primer Encuentro de Video, ya se lee un tímido párrafo en el que se expresa que una de las tareas que debía asumir el conjunto de las experiencias de video tiene relación con “cooperar en el terreno de la realización y de coproducciones” (Manifiesto de Santiago, 1988: 10).

Entre fines de agosto y principios de setiembre de ese mismo año se organizó en San José de Costa Rica el seminario “Video, comunicación popular e intercambio tecnológico”. Fue un evento convocado por Crocevía, el Instituto para América Latina (IPAL) de Lima y la Universidad para la Paz y el Centro de Capacitación para el Desarrollo (CECADE) de San José en el que se reunieron ochenta y seis latinoamericanos donde consideraron las declaraciones y aportes que habían tenido lugar en las tres instancias anteriores de intercambio (Gutiérrez, 1989).¹⁴⁵ En la “Declaración de San José” además de plasmar la necesidad de contar con mayor conocimiento en

¹⁴⁵El libro fue editado por IPAL, con financiamiento de Crocevía y de la National Community Funds (Estados Unidos)

gestión tecnológica y sistemas de comunicación, sostuvieron que el alto nivel de producciones no tenía una correspondiente distribución para lo cual destacaban la importancia de implementar “coproducciones, bilaterales, multilaterales, con criterios de rentabilidad socio-culturales y con perspectiva de autofinanciamiento” (Gutiérrez, 1989: 228).

El “Seminario de Experiencias de video en América Latina” fue un evento crucial ocurrido en octubre de ese mismo año en Quito (El video popular afirma espacios, Arandú, 1988:09-10). Realizado en la sede de CIESPAL participaron treinta personas que entre otras cosas intentaron “sistematizar y recomendar mecanismos concretos y estimular la conformación del *Movimiento del Video Latinoamericano*” (op. cit: 09). A modo de resaltar vínculos entre los colectivos de videastas, en el listado de participantes figuran Marcelo Ferarri que formaba parte de Teleanálisis, Eduardo Casanova del CEMA, Fernando Santoro, quien trabajaba junto a Regina Festa en el proyecto de la *TV dos trabalhadores* en Brasil y Octavio Getino (Argentina).

En diciembre muchos se reencontraron en la décima edición del Festival de la Habana. En dicha instancia el primer punto de la “Evaluación del Movimiento de Video Latinoamericano” refiere directamente al aporte en el desarrollo del proceso democrático “tanto en el registro y la memoria del continente como en el destaque de los sectores populares en la pantalla” (X Festival internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Cine, televisión y video. 1988:1). En el documento final del Encuentro de realizadores de video se resumieron las áreas que fueron discutidas en las instancias que tuvieron lugar desde diciembre de 1987, referidas a organización, producción, distribución y capacitación. Como propuesta para continuar fortaleciendo el MLV se plantearon reforzar la coordinación a nivel nacional y concretar dos instancias anuales de discusión: uno en los encuentros latinoamericanos de video, que se organizaban en los distintos países y otro en la sección de video dentro de los Festivales de la Habana, para evaluar las actividades que se hubieran desarrollado y organizar

las del año entrante (X Festival internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Cine, televisión y video. 1988:5). Para finalizar se realizaron una serie de recomendaciones a tener en cuenta bajo el subtítulo “Rumbo a Cochabamba 89”.

En el mes de junio de 1989 se organizó el Segundo Encuentro Latinoamericano de video en la ciudad boliviana de Cochabamba. Entre la larga lista de instituciones organizadoras se destaca el Movimiento del Nuevo Cine y Video Boliviano (MNCVB), el Centro de Comunicación Juan Wallparrimachi (CCJW), Erbol, Qhana, la OCIC, CATEP, COLCOM, NICOBIS, IMAGO, UNITAS, entre otras. El financiamiento provino de Croceví, el IPAL y UNDA, América Latina (Encuentro Latinoamericano de Video, Cochabamba 89. Lista de participantes). Contó con la participación de más de ciento ochenta interesados en la temática se redactó una declaración en la que se listan algunos temas de interés: 1) Mujer y video, en donde se plantea que una de las tareas de MLV es “incorporar la mirada y la perspectiva de la mujer en lo político, en la vida cotidiana, y en la cultura a partir de mensajes audiovisuales”; 2) Sobre los 500 años, en donde resaltan que es necesario “asumir la producción múltiple de nuestra experiencias culturales de modo amplio y solidario” haciendo énfasis en la búsqueda de coproducciones que refuercen y valoren las capacidades humanas y técnicas de cada país; 3) Sobre legislación denuncian la urgencia de establecer políticas de comunicación específicas sobre la “producción y difusión del video independiente, alternativo y popular”; 4) en relación a la capacitación se planteaba como una urgencia y una problemática dado el “vertiginoso avance de la tecnología y el origen diverso de los realizadores”, sumado a que las experiencias de capacitación son irregulares e incipientes. El punto 5 tiene que ver con la Organización y al final del párrafo se lee: “Entendemos que la forma de organización e intercambio que ya tenemos son los encuentros Latinoamericanos de video realizado anualmente” (Encuentro Latinoamericano de Video, Cochabamba ‘89. En material preparado por la organización del Encuentro Montevideo 90). Posteriormente, si bien resaltan que se pretende mantener el espacio destinado al video

que brinda anualmente el Festival de la Habana, recalcan que “todos los acuerdos del Movimiento y los avances organizativos y de contenidos serán resueltos en los encuentros anuales autoconvocados por el propio Movimiento” (op. cit.). De esta manera estaban tomando una posición frente a lo establecido en la última declaración del Festival de la Habana, con lo cual se podría inducir que comenzaban a vislumbrarse algunos problemas a la interna del movimiento.

De cara a la organización del Tercer Encuentro en la ciudad de Montevideo, que adquirió el nombre de Monte-Video '90, se estableció que el próximo tema a discutir sería “Lenguaje y utilización del video en la comunicación alternativa” (op. cit) Para finalizar se incorporó una moción de la comisión de capacitación que pretendió que antes del tercer encuentro se organizara un seminario para estudiar “políticas estrategias y metodologías de capacitación para América Latina” (op. cit).

En Cochabamba también surgió entre varios asistentes, en particular integrantes del CEMA, la idea de organizar en Uruguay un Seminario que se concretó en noviembre de ese mismo año. Con el nombre “Experiencias en el Espacio Audiovisual” se dieron cita investigadores y realizadores de Argentina, Brasil, Chile y Uruguay para abrir un debate público sobre el audiovisual en Uruguay a través de una “visión comparada entre algunos países del Cono Sur” (Velleggia, 1990:6). En el prólogo del libro que reúne las ponencias y debates de ese encuentro, los editores (el CEMA y el Instituto de Comunicación y Desarrollo, ICD) consideraban que significó un aporte para todas las personas interesadas en el Espacio Audiovisual.

Entre el 6 y el 10 de agosto de 1990 tuvo lugar en la ciudad de Montevideo el Tercer Encuentro Latinoamericano de Video, o, como se mencionó anteriormente: Monte-Video '90, al que asistieron doscientos delegados de doce países (Contenido y marco de acción del MLV al inicio de una nueva década, 1990:5). Fue organizado por CEMA, Estudio Imagen, Encuadre y Producciones Del tomate. Su realización contó

con apoyos nacionales del Ministerio de Cultura, la intendencia de Montevideo, la Universidad de la República y la Universidad Católica y con auspicios internacionales provenientes del ya conocido Crocevíá, Evangelisches Missionwerk de Alemania, Diakonía de Suecia, la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) y de Canadá la ONG Desarrollo y paz y Video Tiers Monde, que por su parte fue la responsable de organizar las instancias de capacitación de “Guion documental” y “Cámara e iluminación”. Además, previo al evento se dieron talleres sobre pre producción y guion entre los días 23 al 28 de julio (Contenidos y marco..., 1990).

A la sede principal, el Hotel Carrasco, emblemática construcción sobre la rambla de un barrio residencial de la capital, se sumaba el Subte Municipal, una sala de exposiciones céntrica.

Fue una instancia que contó con visionados, comisiones de trabajo, conferencias y la invitación a concretar la Primera muestra itinerante de video Latinoamericano, que quedó integrada por 55 videos de 13 países, conformando una programación de 17 horas, 26 minutos (Contenido y marco, 1990:5 y 21-28).¹⁴⁶

Se organizó un ciclo de charlas que giró en torno al ya mencionado tema del encuentro, “El lenguaje del video en la comunicación alternativa”. Participaron el profesor Ivano Cirpiani, con una presentación titulada “Hipótesis de trabajo en torno al

¹⁴⁶ Considero pertinente hacer alusión a las películas que formaron parte de la muestra de Uruguay y de Chile. Entre paréntesis consigno directores, año de producción y productora. De Uruguay: De repente (Pablo Casacuberta y Matias Bervejillo, 1990. CEMA); Sin pedir permiso (Maida Moubayed y Hilary Sandison, 1989. Imágenes); Tahití (Pablo Dotta, 1989. CEMA- Del tomate); Mamá era punk (Guillermo Casanova, 1988. CEMA); Los últimos vermicellis, (Diego Arsuaga y Carlos Ameglio, 1988, Estudio 54). De Chile: Vereda tropical (Pablo Lavin, 1990. ICTUS); Imaginario inconcluso (Pablo Basulto, 1990. Colectivo compra en mano); Gente de la Araucaría (Franz Baldassini, 1990. El canelo de nos); Huellas de sal (Andrés Vargas, 1990. Grupo proceso); Creciendo hacia la vejez (Pablo Lavin, 1990.El canelo de nos). (Contenido y marco, 1990:24-28).

video y la televisión”; Giacomo Mazzone, quien habló sobre las “Tendencias del video, de la televisión y de las nuevas tecnologías en Europa”; Arlindo Machado, presentó una disertación titulada “Notas sobre video y sobre lenguaje” y Giuseppe Cirotti, quien se refirió a “El video como proceso y el video como producto”. Desde México el profesor Javier Esteinou envió una ponencia titulada “La televisión mexicana ante el nuevo modelo de desarrollo neoliberal” (Contenido y marco, 1990:5). Si bien Michelle Mattelart y Hans Rosembauer estaban anunciados en el programa no llegaron al evento (Programa Encuentro Latinoamericano de video Monte-video 90).

PROGRAMA DE ACTIVIDADES			
Hotel Carrasco - Horario y distribución por piso			
7.30 a 9.00 hs.	DESAYUNO COMEDOR		
9.00 a 10.15 hs.	VISIONADO GENERAL SALON IMPERIAL	MUESTRA ITINERANTE 4.to. PISO	
10.30 a 12.30 hs.	MESAS REDONDAS SALON IMPERIAL		
12.30 a 14.00 hs.	ALMUERZO COMEDOR		
14.00 a 17.30 hs.	VISIONADO CRITICO 2.do. PISO	DIAGNOSTICO DEL MOVIMIENTO DE VIDEO PLENARIO Y COMISIONES SALON IMPERIAL	MUESTRA ITINERANTE 4.to. PISO
17.30 a 19.00 hs.	CENA COMEDOR		
19.30 a 22.30 hs.	SUBTE MUNICIPAL Y EXTENSION CULTURAL (VER PROGRAMA ADJUNTO)		
23.00 a 01 hs.	MERIENDA NOCTURNA COMEDOR		

Programa de actividades. Material entregado a los asistentes al III Encuentro de Video. (archivo privado Miguel Ángel Olivera)

En el programa es posible ver una distribución de las actividades a lo largo de un extenso horario. Luego del desayuno, entre las nueve y las diez de la mañana tenía lugar un “visionado general” al tiempo que se organizaba la “muestra itinerante”. Desde las diez y media hasta las doce y media era el horario destinado a las mesas redondas, luego venía el almuerzo y a partir de las dos de la tarde, hasta las cinco y

media había tres opciones: “visionado crítico”, “diagnóstico del movimiento de video, plenario y comisiones” y “muestra itinerante”. A partir de las cinco y media hasta las siete estaba prevista la cena, tras lo cual venía una sección denominada “Subte municipal y extensión cultural” y entre las once de la noche y la una de la madrugada se organizaba una “merienda nocturna” en el comedor del Hotel Carrasco.

Tal como refiere la investigadora Maria Aimaretti, algunas características particulares del evento, como ser por ejemplo que la sede principal fuera el Hotel Carrasco (un palacete venido a menos pero ubicado en uno de los barrios de clase alta capitalino), pasando por la invitación a directivos de televisoras y las instancias de capacitación significaron un cambio con respecto a las propuestas de las ediciones anteriores (Aimaretti, 2020:187).

Al final del documento resolutivo del encuentro se sumaron una serie de cartas destinadas a organismos, instituciones y autoridades. Interesa en particular la carta dirigida a ULCRA, OCIC, UNDA-AL, UNESCO y WACC regional en la que reconociéndose en primer lugar a los videastas latinoamericanos como “herederos y continuadores” de lo que fuera el “Nuevo Cine Latinoamericano”, apelaban a su apoyo y solidaridad para concretar el objetivo de construir políticas comunicacionales acordes con la democracia (Contenido y marco..., 1990:29-30). Interesa entonces prestar atención a esta apelación de la continuidad de recursos en la que de manera estratégica apelan a la continuidad de aquel cine militante, siendo que ya el contexto político y social era totalmente diferente.

Por su parte, es relevante destacar que en los noventa hubo dos factores vinculados con los recursos económicos que afectaron la producción audiovisual. Por un lado, el retorno democrático en los países latinoamericanos significó que muchos orga-

nismos internacionales, sobre todo europeos que financiaban proyectos audiovisuales locales, lentamente fueran retirando su apoyo económico a este tipo de iniciativas. En los encuentros de video este asunto, así como la búsqueda de alternativas para el auto sustento, fue un tema crucial de discusión. Por esa razón en el texto final del encuentro incorporaron también una carta dirigida directamente a los Organismos de Cooperación Internacional para solicitarles que siguieran apoyando la realización en video, porque sostenían que “ha[n] cumplido un rol fundamental en la educación, la organización y el desarrollo cultural de nuestras sociedades” (Contenido y marco ...1990:33-34).

Si bien en dicho evento se resolvió que la organización del Cuarto Encuentro fuera en San Pablo, este no se concretó (Contenido y marco..., 1990:11). Varias pueden ser las hipótesis en relación a este quiebre, Aimaretti, ensaya algunas. Citando a Alvaro Villarán (presidente de la Asociación de video en Lima) plantea que se dio una crisis de identidad del video latinoamericano y destaca también una diferencia entre los participantes en relación a la postura frente a la televisión. De hecho, hace hincapié en que las delegaciones de Chile y Uruguay estaban alineadas hacia una actitud proclive a integrarse a la televisión, contraria a la postura disidente que muchos participantes tenían al respecto (2020:197-98). Se trataba principalmente de quienes, habiendo formado parte de las filas de aquel cine de denuncia de los sesenta, concebían los registros audiovisuales únicamente como una postura de denuncia contra-hegemónica.

Es interesante la apelación a los casos de Chile y Uruguay ya que, como se verá en los siguientes apartados, en los derroteros de quienes integraban CEMA y TA es posible identificar cambios en los usos de las tecnologías de producción audiovisual que acompañaron los contextos políticos, a nivel local, regional y continental.

3. Confluencia tecnológica y espacios de recepción

A modo de comprender algunas características del CEMA y TA en el marco más amplio de las instancias organizadas por el MLV, es relevante introducir el concepto de Espacio Audiovisual Latinoamericano (EAL), generado a partir de la confluencia entre los medios de comunicación y las tecnologías.

En un seminario organizado en La Habana en 1984, en el marco del VI Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, el realizador argentino Octavio Getino, influenciado por la experiencia europea, se autoproclamó como el primero en hablar del EAL. Según el autor el concepto se reafirmó en 1985 en un nuevo encuentro en cuyo informe final se sostuvo:

Nunca como en nuestros días fue tan visible la interacción del cine, la televisión y el video: medios que pese a contar con características de uso diferenciadas tienen en común su operatividad audiovisual, situación que merece ser destacada por su incidencia en la cultura y en el desarrollo integral de nuestros países (Getino, 1998: 12).¹⁴⁷

En este párrafo incluye a los tres componentes de lo que denomina “espacio audiovisual”, integrado por el cine, la televisión y el video, cuyos contenidos conforman un conglomerado en el que se vincula la cultura y la economía.

Un aspecto relevante vinculado al EAL es la recepción. En el ya mencionado “Seminario internacional sobre video, comunicación popular e intercambio tecnológico” que tuvo lugar en San José de Costa Rica en 1988, Getino se refirió a los

¹⁴⁷En una nota al pie del texto de Getino se lee que fue un seminario de especialistas de medios audiovisuales del que participaron Mattelart, Luis Santoro, Gumucio Dagrón, entre otros. Diario Gramma, La Habana, 13/12/85. (Getino, 1998:12)

públicos a los que llegaban las realizaciones en video. Hizo alusión al caso de Teleanálisis poniendo atención que importaba más “la calidad de la comunicación” recibida por las treinta mil personas a través de copias clandestinas en VHS, frente a las producciones televisivas que alcanzarían a dos millones de espectadores cautivos (Getino en Gutiérrez, 1989:137). En el mismo libro que reúne las participaciones de los asistentes al seminario, es posible leer la visión de Augusto Góngora sobre este asunto:

[Teleanálisis] contribuye a crear nuevas modalidades de recepción de los mensajes audiovisuales. A diferencia del consumo atomizado, individual y por lo general acrítico que se produce con el medio televisivo, el video es recibido bajo otras condiciones. El proceso de recepción ocurre entre públicos comunitarios que tienen un fuerte grado de vinculación a través de las organizaciones a las que pertenecen y que convocan a la exhibición. Esta, además es guiada por una discusión, [...] (Gutiérrez, 1989:213).

Consideraban que en estos ámbitos de recepción se producía un ida y vuelta que favorecía la creación de materiales que posibilitaban la “construcción de una identidad más precisa y un desarrollo de la conciencia crítica” (op. cit: 241). Por su parte resulta interesante que en esta modalidad de visionado el video funcionaba como una herramienta que permitía detener una imagen o rebobinar hacia una escena para ser comentada o revisada. En cambio, ver un documental programado por un canal de televisión en la intimidad del hogar era una instancia efímera, una vez que terminaba no daba lugar a ser revisitado. De cualquier manera, el hecho de que potencialmente pudiera ser visto por una audiencia mucho mayor, daba la posibilidad de promover una instancia de reflexión o una conversación entre quienes hubieran sintonizado ese programa en otros ámbitos extra domésticos, como por ejemplo en espacios laborales y educativos.

El hecho de que Teleanálisis tuviera como objetivo generar un noticiero o registros

alternativos que presentaran las “imágenes de un país invisible”¹⁴⁸ y de que CEMA produjera materiales para ser emitidos por televisión, se entiende por los diferentes contextos políticos en los que se desarrollaron ambas iniciativas. Por lo tanto, es posible también comprender los usos del video en un país y otro teniendo en cuenta que en Uruguay la posibilidad de usar el video por parte de productoras independientes surgió cuando ya la democracia estaba instalada. Para los jóvenes del CEMA cobraba especial relevancia la posibilidad de generar imágenes para ser transmitidas a través de la televisión con el fin de que la población pudiera tener un espejo de sí misma, y abandonar la visión de país construida por la dictadura cívico-militar (s.d de autor, *La Democracia*, 16/12/1988). En ese período, (1973-1985) prácticamente las únicas imágenes del país que se veían eran las creadas por la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (Dinarp), un organismo que cumplió un rol fundamental en la estrategia comunicacional de los militares y civiles del gobierno autoritario.¹⁴⁹ Incluso si bien para 1988 Uruguay vivía en democracia desde hacía ya unos años, la posibilidad de exhibir películas vernáculas por televisión había comenzado, como vimos, recién en junio de ese año.¹⁵⁰ La incorporación en la pantalla de tv de películas uruguayas fue un fenómeno con repercusiones en varias notas de prensa de la época y puntualmente en el semanario *Brecha* el crítico Hugo Alfaro hacía referencia a la programación de *Chile, obra incompleta* (Schroeder, 1988) en el canal 10, e invitaba especialmente a mirar la película y declaraba:

Cuando se piensa en el bodrio enlatado que pudo ocupar el mismo espacio, simultáneamente se piensa en la hermosura de un medio que podría tender a hacernos mejores como individuos y como sociedad. A la espera de una política cultural que no dependa del azar, ni del despotismo iletrado, ni del craso interés comercial, por ahora la consigna es,

¹⁴⁸Título de un artículo escrito por Augusto Góngora, (director del noticiero Teleanálisis) para el libro *Video, tecnología y comunicación popular* (Gutiérrez, 1989:119)

¹⁴⁹Para ampliar información sobre las imágenes producidas por el gobierno dictatorial en Uruguay ver: Marchesi, A. (2001).

¹⁵⁰ A *Sala de Espera* (Luciano Álvarez, Esteban Schroeder, 1988) le siguió el documental *Voces para una historia* (Mario Jacob, 1987) y la tercera fue *Chile obra incompleta* (Esteban Schroeder, 1988).

modestamente, no perderse el programa del lunes (Alfaro, 25/11/1988. p. 25)

En este párrafo el periodista retoma una postura hacia la televisión que había sido promovida desde el semanario *Marcha* en la década del sesenta.¹⁵¹ Salvando las distancias temporales es válido retomar las palabras de la investigadora Lucía Secco (2016) quien refiere a la visión del medio televisivo por parte del equipo de periodistas nucleados en el semanario, quienes consideraban que “si los intelectuales, círculos culturales o pensadores de izquierda se acercaran a la televisión, podrían aportar en su desarrollo educativo y cultural y generar un pensamiento de acuerdo a una ideología de izquierda” (179). De alguna manera con la inclusión de *Chile, obra incompleta*, a la programación del canal, se estaba dando lugar a estos jóvenes del CEMA, pertenecientes a la clase media montevideana, simpatizantes de la izquierda e interesados en generar de manera sostenida una comunicación independiente. De cualquier manera, es preciso mencionar que un año más tarde, en 1989, este mismo canal fue cómplice de una censura ordenada por el presidente Julio María Sanguinetti, primer mandatario electo tras la dictadura. El caso puntual es de relevancia ya que justamente lo que el canal no emitió fue una pieza que era parte de la campaña en contra de la ya mencionada Ley de Caducidad, también conocida como “Ley de impunidad”.¹⁵²

Pasando al caso chileno, país en el que sí existía censura y dónde la televisión y todos los medios estaban totalmente dominados por el gobierno cívico-militar, la

¹⁵¹El Semanario *Marcha* fue fundado en 1939 y clausurado por la dictadura en 1974. Una vez recuperada la democracia en Uruguay, en 1985, parte del equipo funda *Brecha*.

¹⁵²El caso fue conocido como “la censura al spot de Sara Méndez”, en el cual, mirando a cámara daba testimonio del dolor causado por el arrebato de su hijo de veinte días y finaliza preguntando a la audiencia, si el día del referéndum la ayudarán a encontrarlo. Tras intensas investigaciones recién logró dar con su paradero en 2002. Este caso fue uno de los ejemplos de las operaciones coordinadas del Plan Cóndor. Hasta el día de hoy Sanguinetti declara que no pasar el spot fue una decisión de los dueños de los canales, contradiciendo la versión del senador del partido colorado, José Luis Guntín quien en su libro *La vida te da sorpresas* (2010) asumió haber sido testigo de lo sucedido. El video en cuestión se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=LzTEPTHWM7U>

posibilidad de que colectivos y realizadores independientes contaran con el video, permitió registrar escenas que fueron fundamentales para denunciar los abusos de poder por parte del oficialismo e incluso contraponer originales de cámara a falsas declaraciones militares.¹⁵³

En relación a la visión que tenía Góngora sobre el medio televisivo es posible leer un artículo que formó parte de un compilado sobre una serie de seminarios cuyo eje temático fue la televisión en Chile. Allí reflexiona sobre el rol del periodista y sostiene que lo que garantizaría una televisión democrática sería una fuerte institucionalidad cuya construcción se basara en la relación entre la TV y la sociedad civil. Establece que dependiendo de quienes manejen los medios, (si quienes hacen los programas, quienes los auspician o quienes lo financian), se definirían las estructuras de acceso y representatividad. Finaliza diciendo que:

una TV democrática debe asumir valores, perspectivas, derechos, ciertas lógicas en el desarrollo de la práctica televisiva. [...] Mientras más fuerte sea la institucionalidad, más posibilidades de escapar al peligro de tener Departamentos de prensa militarizados en función de una sola perspectiva, de una sola visión de la sociedad. (Góngora, 1987, p. 226)

En el contexto latinoamericano de los noventa, con democracias instaladas luego de gobiernos dictatoriales y en un escenario global de la aplicación de una economía neoliberal, interesa observar los análisis acerca de los contenidos que son emitidos a través de las pantallas televisivas. En ese sentido Octavio Getino es uno de los autores que se ha ocupado de problematizar la cuestión de la identidad de cada país vinculada a la capacidad de producción de imágenes vernáculas que lo representen.

¹⁵³Fue por ejemplo el caso de la estudiante María Paz Santibañez quien había recibido un disparo en la cabeza por parte de un militar y el momento fue registrado por uno de los camarógrafos de Teleanálisis. De esa manera los militares no tuvieron más opción que cambiar su discurso de que el disparo había sido en defensa propia. Ampliar información en Gárate, Andrés y Rovano, José Luis. *Teleanálisis: el registro no oficial de una época*. 2002.

Así por ejemplo sostiene que

la identidad de un individuo, como la de una comunidad, se construye en términos cada vez más decisivos a partir de la producción, circulación y percepción de imágenes [...] El siglo XX con la aparición del cine, la televisión, el video y las nuevas tecnologías audiovisuales es, en términos culturales el siglo de las imágenes en movimiento. [...] La utilización creciente de nuevas tecnologías modifica cada vez más los sistemas de información, comunicación y educación, e incide fuertemente en los campos de la cultura y el desarrollo en general. (1998:183)

Por lo tanto, plantea la diferencia entre aquellos países capaces de producir sus propias imágenes de aquellos que consumen las imágenes de otros. Desde el momento en que la tecnología video permitió registrar y producir contenidos para ser emitidos en los canales nacionales de una manera menos costosa que lo que implicaba la producción cinematográfica, de alguna forma se promovió la existencia de contenidos que reflejaran sus sociedades. Esto fue posible sobre todo en aquellos países en los que se reguló esta práctica a nivel estatal. Pero Uruguay no contaba con iniciativas legales que promovieran e incentivaran la producción nacional, por lo tanto, las grillas se componían con programas provenientes del extranjero, ya que adquirir materiales “envasados” desde el exterior era sensiblemente menos costoso que la producción integral de un programa o comprar un contenido realizado en el país. En ese sentido según lo plantea Luis Stolovich (2010) en los noventa la televisión uruguaya era casi una replicadora de los canales argentinos.

Si seguimos la idea que plantea Néstor García Canclini de que el Estado debe ser el responsable de promover la capacidad de que la sociedad pueda manifestarse y reconocerse en sus propias imágenes (García Canclini, 1993:257), es sintomático observar por ejemplo la programación del canal estatal (canal 5) en los primeros años de 1990. A la inexistencia de una oferta del canal estatal que satisficiera las necesidades de la población se suma que lo que ofrecían los otros tres canales uruguayos también era una programación principalmente extranjera. Quienes ejercían (y aún ejercen) el poder de los medios masivos de comunicación en nuestro país son, tal

como lo describen Laura Pallares y Luis Stolovich (1992), los “3 grandes”, es decir los propietarios de los canales privados de televisión el 4, el 10 y el 12 que por su parte, en algún caso, también son dueños de emisoras radiales y medios de prensa escrita.¹⁵⁴ En relación a programación televisiva, se componía sobre todo por “enlatados” provenientes de Estados Unidos y de los países vecinos Argentina y Brasil (Getino, 1998: 149) y contenidos que se filmaban dentro de los canales, como noticieros, programas periodísticos o revistas y aquellos de concursos que usualmente eran financiados por empresas que compraban el espacio para vender sus productos.



Ilustración “a la conquista de nuestras pantallas” de Rodrigo Ripa que integró el catálogo de producciones que diseñó el CEMA en 1990 de cara al III Encuentro Latinoamericano de video.

Dado el caso de una productora como el CEMA, que tenía un fuerte espíritu de “conquistar sus pantallas” y el de Teleanálisis que con su noticiero alternativo ocu-

¹⁵⁴Cabe mencionar además que en setiembre de 1993 el Estado realizó un llamado para presentar propuestas de televisión para abonados en Montevideo (en el interior ya desde 1992 funcionaban operadores oficiales). Los canales privados, 4, 10 y 12, ante la posibilidad de perder ingresos por la supresión de los espacios publicitarios y para evitar competencia con nuevos empresarios crearon un proyecto conjunto a través de EQUITAL S.A. Con esta situación se ampliaba la oferta de programación televisiva y se produciría un cambio sustancial para quienes pudieran pagar una suscripción. (Para ampliar información ver: Roldós, 1996:38; Prats, 2009:119; Sánchez, 2016: 123;).

paba pantallas de televisión de manera clandestina, interesa detenernos en las palabras del boliviano Jorge Sanjinés para desarrollar luego las diferencias entre ambos estilos de producción:

Hace 20 años, en el 67 (...) nuestro Nuevo cine Latinoamericano, débil, imperfecto y subdesarrollado, se lanzaba sin miedos ni cálculos contra el enemigo principal de nuestros pueblos. (...) Y hoy, (...) cuando nuestros pueblos languidecen de hambre diezmados por ese instrumento genocida que se llama ‘deuda externa’, (...) tenemos que admitir que nos hemos quedado demasiado pasivos, demasiado contemporizadores y lo peor, muchos proponiendo o haciendo un cine de concesiones bajo la tramposa justificación de que lo importante es ‘ocupar pantallas’, como si el remedio contra la prostitución fuera prostituirse. (Sanjinés, 1988:55)

Las producciones del CEMA “ocuparon pantallas” uruguayas a finales de los ochenta. En el medio de una programación compuesta sobre todo por “enlatados” provenientes principalmente de Estados Unidos y de los países vecinos Argentina y Brasil (Getino, 1998: 149), el 27 de junio de 1988 a las 22 horas, SAETA TV, conocido como el canal 10 emitió por primera vez una producción nacional. La película fue *Sala de espera*¹⁵⁵ de Esteban Schroeder y Luciano Álvarez producida por el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) (s/d de autor, 16/11/1988). A partir de este día periódicamente las productoras uruguayas empezaron a exhibir sus principales realizaciones en la pantalla doméstica a través de ese canal. De esta manera, según se registra en varias notas de prensa de la época, se estaba dando un espacio al reconocimiento identitario de la población que por primera podía reflejarse en la televisión, en este caso con una producción que abordaba una de las problemáticas que toca a todas las clases sociales: el aborto.¹⁵⁶

¹⁵⁵Argumental sobre el aborto realizado por CEMA con apoyo institucional y académico del Centro Latinoamericano de Perinatología (CLAP). Guion y dirección: Esteban Schroeder y Luciano Álvarez. 1987-88. 55'. (Balás, catálogo del CEMA en Tadeo, Beatriz y Balás, Mariel. 2016)

¹⁵⁶Vale aclarar que hasta 2012 en Uruguay el aborto era penalizado, hasta que ese año se promulgó la ley 18.987 de interrupción voluntaria del embarazo, que regula dicha práctica.

Néstor García Canclini establece que “lo económico y lo cultural configuran una totalidad indisoluble. Cualquier proceso de producción material incluye desde su nacimiento ingredientes ideales activos, necesarios para el desarrollo de la infraestructura” (García Canclini, 1989: 45). En este sentido si bien el video fue una tecnología cuya creación estuvo atada a la difusión de mensajes y contenidos de una ideología hegemónica, capitalista, su costo, relativamente bajo en comparación con el fotoquímico, facilitó también el registro y la edición por parte de grupos independientes que construyeron relatos para compartir en ámbitos alternativos, que reflejaron sus inquietudes y necesidades. Interesa a su vez observar cómo con el tiempo colectivos como el CEMA, que se conformaron con el objetivo de brindar servicios comunicacionales en un contexto en el que primaba la realización colectiva y anónima, se fueron profesionalizando en el uso del video y trabajaron en el proceso de “construir” los mensajes y se adaptaron a los cánones globales a modo de posicionar sus registros como productos de calidad internacional. En este sentido es posible afirmar que la realización audiovisual también se vio alcanzada por el juego que proponía la aplicación de la economía neoliberal y la difusión de la cultura hegemónica, que de la mano de los avances tecnológicos permitía un alcance mundial (Balcázar, 2018).

Como se ha esbozado en las líneas de este texto el CEMA no fue ajeno a esta situación. Como vimos, al inicio sus trabajos estaban destinados principalmente a difundir mensajes para pequeñas comunidades, compartiendo en un grupo de personas un audiovisual realizado con diapositivas, que implicaba una puesta en escena y una experiencia compartida que luego facilitaba el diálogo y la discusión.¹⁵⁷ Paulatinamente con la incorporación del video, que permitió realizar copias y llegar a más personas en distintos ámbitos, lograron ampliar el alcance de lo que pretendían comunicar. A lo largo de los años que la productora trabajó es posible identificar

¹⁵⁷Sobre el diapomontaje se profundizará en el apartado IV de esta tesis.

distintas etapas vinculadas al entorno político, pero también a la incidencia de las innovaciones tecnológicas asociadas a los medios masivos de comunicación, en particular a la televisión. No fue un detalle menor que la primera emisión por el canal 10 de una película uruguaya fuera con una de sus producciones.¹⁵⁸ La relevancia de este acontecimiento que reunió en torno a las pantallas a aproximadamente a ciento catorce mil espectadores, está plasmado en varios artículos de prensa de la época que coinciden en que este hecho significaba un antes y un después en los contenidos televisivos uruguayos.¹⁵⁹ Por ejemplo es posible citar un artículo en el semanario *Brecha* en el que Ronald Melzer expresa en sus palabras iniciales que “Gracias al video, el cine nacional comienza a perder la maldita reputación de aventura suicida” (Melzer, 1/7/1988:28) Así el autor expresaba que logró identificar en la producción de *Sala de espera* algo que podría sacar al cine uruguayo de una manifestación cultural sin futuro. También en el diario *El País*, Abbondanza redactó una nota en la que destacaba las excelentes actuaciones de quienes acostumbrados a escenarios teatrales se adaptaban al tono intimista que implicaba la cámara de video, lo que “permite formular pronósticos muy alentadores sobre su actividad futura en un medio que no suele frecuentar” (27/06/1988). Otros medios de prensa escrita coincidían en el valor no sólo de la película en sí, sino en que un canal uruguayo le diera espacio a la producción vernácula: “en cierto sentido se produce un fenómeno muy particular que puede convertirse en el antecedente más importante de la producción videográfica nacional y su correspondiente difusión masiva” (S.d. de autor. *La República*. 27/06/1988)¹⁶⁰.

¹⁵⁸ Históricamente en Uruguay existieron (y existen) cuatro canales de aire que abarcan el territorio nacional. Tres de empresas privadas, que son el canal 4, el 10 y el 12 y uno estatal, canal 5. Para ampliar información ver, Prats (2019), Antonio Pereira (2012).

¹⁵⁹ La cifra de espectadores fue extraída de la entrevista ya citada a Eduardo Casanova quien comenta que conoce esa cifra extraoficialmente. (Nota en *La Democracia*, dic. 1988).

¹⁶⁰ Ver también “Televisión. Películas uruguayas”. nota de Cristina Asqueta en *El día*. p. 19 (27/06/1988)

En la década del noventa se produjo la aparición de los “video clubes” en donde era posible alquilar películas en cintas de video (VHS), fenómeno que trajo aparejado la adquisición de videocaseteras. El CEMA tuvo varias producciones migradas a VHS desde las cintas U-matic al inicio y desde Betacam después que podían alquilarse en algunos videoclubes.¹⁶¹

Por su parte, como se mencionó anteriormente, Teleanálisis para difundir sus materiales a la lista de suscriptores copiaban varias cintas VHS que eran distribuidas y muchas veces a su vez copiadas por otros espectadores anónimos.

El uso de los casetes de video significó una transformación en el consumo de imágenes en el ámbito doméstico. La posibilidad que brindaban los reproductores de VHS de programar cualquier contenido de la TV liberó la limitante de estar a determinada hora frente a la pantalla. Por su parte el surgimiento de los video clubes brindó la opción de seleccionar, alquilar y tener la película en casa a disposición para verla en el horario más conveniente, incluso rebobinar o adelantar la cinta para ver nuevamente o saltarse una escena o secuencia en particular.¹⁶² Estos son algunos elementos sobre producción, distribución y consumo cultural que trajo aparejado la producción en este soporte audiovisual que interesa analizar.

El acceso a los visionados de los registros en U-matic de los ochenta y noventa dieron lugar a comprender la relevancia que tuvieron en la denuncia internacional de la violación a los derechos humanos en el caso chileno (Liñero, 2010, Traverso, 2020) y en darle la voz a la ciudadanía en el caso uruguayo. En palabras de Margulis, mientras que los usos políticos del video en Chile lo ubican, inicialmente,

¹⁶¹El formato Betacam desplazó al U-matic por tener mejores características técnicas, volviéndolo el formato profesional y dejando al U-matic como semi-profesional.

¹⁶² Esta situación es hoy en día sustituida por las opciones que brinda el complejo tecnológico de los contenidos *on demand*.

como una herramienta de contra información durante la dictadura, en Uruguay ese soporte ganó relevancia como vehículo de reflexión y revisión del pasado en un contexto de recuperación democrática. [...] desde una escena alternativa que buscaba incluir nuevas voces en el espacio público y reflexionar sobre las consecuencias del terrorismo de Estado (Margulis, 2020:39).

Siguiendo esta línea vale introducir una mirada de Michael Chanan sobre el cine latinoamericano de los años sesenta del siglo pasado, dejando ver como de alguna manera en los años ochenta se retomaban antiguos asuntos de aquella década. Teniendo en cuenta entonces esta reubicación temporal, el autor está definiendo el modo de trabajo de los realizadores de video, en particular de Teleanálisis, al sostener que “el documental independiente permanecía fuera del mundo y del discurso de la televisión mientras una distribución alternativa construía una esfera pública paralela para su circulación (Chanan, 2003: 29).

En 1990, una vez restablecida la democracia con Patricio Aylwin en la presidencia, Góngora pasaría a formar parte de Televisión Nacional de Chile (TVN), el canal estatal, como conductor de programas y como productor y realizador de la empresa Nueva Imagen, que, como se dijo anteriormente se formó con algunos integrantes de Teeanálisis luego de que ese proyecto fue desarticulado. Ese escenario democrático, que entre otras cosas generó un giro en la concepción de un medio comunicacional como el canal estatal, comenzó a configurarse tras el resultado del plebiscito. El triunfo del *No* fue el inicio de un proceso que derivó en una democracia consensuada, que tal como explica Tomás Moulian (1997) se negoció a base del silencio y el olvido, garantizando la permanencia de militares, incluido el propio Pinochet en el Senado. Siguiendo la línea de este autor la transición “modélica” por la que atravesó el país estaba dejando una sociedad peligrosamente amordazada, hasta que,

como sucedió en la segunda mitad de 2019, tuviera la posibilidad de gritar las desigualdades a las que se la había condenado.¹⁶³

Hacia 1990 las producciones nacionales en Uruguay se limitaban a programas destinados a público infantil, informativos, periodísticos, concursos y alguna propuesta humorística en medio de una amplia variedad de series norteamericanas, telenovelas argentinas, mexicanas, venezolanas y brasileras (Sánchez Vilela, 2016:108). Es en ese contexto que el equipo del CEMA se propuso co-producir junto al Canal 10 las dos iniciativas ya comentadas, los programas sobre Carnaval y la sección periodística de Pasacalle, conducido por Blanca Rodríguez. También fue un periodo en el que realizaron varios video clips para bandas de rock como Los estómagos, Los buitres, Los terapeutas o para cantantes solistas como Estela Magnone. De esta manera se acoplaban a la creación de productos que favorecían la difusión comercial de la música uruguaya (Balás, 2016c).

En suma, las “nuevas democracias” heredaron países con graves crisis económicas y una gran desigualdad social mientras se producía una transformación sustancial del paradigma comunicacional. Esta situación alcanzó a emprendimientos como los del CEMA y TA, experiencias nacidas con bases doctrinarias similares, promovidas por agencias de cooperación internacional, muchas de ellas relacionadas al cristianismo e influenciadas por los resultados del Informe MacBride. Para competir en el nuevo escenario, intentaron generar ámbitos de profesionalización. Por su parte, la cooperación en el medio audiovisual se volvió una oportunidad para ampliar el acceso a recursos técnicos y financieros, así como a espacios de distribución, a través

¹⁶³Hacia octubre de 2019 Chile vivía días de incertidumbre ante el hecho de que el presidente Sebastián Piñera decretara “estado de emergencia” y sucesivos “toques de queda” ante una serie de manifestaciones de descontento social. La violencia en las calles, la represión militar, las cifras de detenidos, muertos y desaparecidos hicieron que la región y el mundo estuvieran alertas y atentos a los acontecimientos de Chile.

de pantallas que trascendiera las fronteras nacionales. Teniendo en cuenta el desarrollo que tuvieron las coproducciones a lo largo de esa década hasta nuestros días, es posible afirmar que lo que posibilitó la realización audiovisual fueron acuerdos y alianzas. La credibilidad en la realización latinoamericana parecía sostenerse en base a la cooperación formal, la coproducción pasó a ser el factor de supervivencia de la realización independiente.

Asimismo, se planteaba como un asunto recurrente y problemático la ausencia de apoyos estatales a la realización audiovisual. Para esos años el caso uruguayo era particular, ya que no tenía una ley de cine, ni un instituto que velara por las producciones cinematográficas ni audiovisuales. Marina Moguillansky en su investigación sobre las coproducciones cinematográficas en el Mercosur refiere a la situación de los países más pequeños y destaca que para 1991 ni Paraguay ni Uruguay contaban con legislaciones ni instituciones públicas que regularan o apoyaran la actividad audiovisual (Moguillansky, 2016:10). Si bien es posible rastrear iniciativas de participación colectiva como la Cámara Uruguaya de Cine y Video (CUCV) que tuvo lugar entre 1984 y 1986 y la conformación en 1987 de una Cámara de realizadores de cine y audiovisual, con miras a plantear estas y otras cuestiones referidas al sector, no se concretaron fondos públicos destinados a la realización hasta mediados de los noventa. En 1994 se creó el Instituto Nacional del Audiovisual (INA) que dependía del Ministerio de Educación y Cultura y en 1995 el Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional (FONA) dependiente de la Dirección de Cultura de la Intendencia de Montevideo (Tadeo Fuica, 2017: 89-91).

En definitiva, ante estas situaciones, las productoras independientes debieron indagar en el camino de la coproducción como una forma de darle continuidad a sus proyectos, tanto con otras productoras regionales, como directamente con los canales de televisión. Vemos así una primera diferencia con aquella experiencia de los sesenta antes planteada, donde la cooperación era en base a la confianza. Esto se

transforma y surgen las negociaciones y los contratos. En ese sentido Richard Sennet plantea una diferenciación entre las cooperaciones formales y las informales y en relación a las primeras sostiene que “establece[n] las reglas del compromiso con otras personas: la información precisa de que se actuará, lo que se ha de esperar de los socios, cómo se hace cumplir un contrato. Esto es conducta pautada, creada a través de la negociación, ...”. (Sennett, 2012:116-117).

Un ejemplo paradigmático de estas alternativas de coproducción se verá en detalle al abordar el caso de la realización *La esperanza incierta* a través de la cual tres empresas asociadas en un “consorcio audiovisual” pretendían darles continuidad a sus iniciativas audiovisuales.¹⁶⁴

¹⁶⁴ Ver apartado IV de esta tesis.

IV- Producciones del CEMA y de TA. Públicos, contenido y transformaciones

“El tiempo del video fue un periodo bastante corto y una agonía bastante larga [...] Pasó para mi algo muy triste y es que los productores independientes se transformaron en consumidores de tecnologías.” (Giuseppe Cirotti)¹⁶⁵

La frase del epígrafe, refiere a una visión de uno de los representantes regionales de la ONG italiana Crocevia, una de las principales fuentes de recursos para concretar eventos organizados por el MLV. Está vinculada directamente a la veloz situación del cambio tecnológico asociado a la producción audiovisual y claramente a las transformaciones políticas y sociales que vivieron las sociedades latinoamericanas en el transcurso de las décadas de 1980 y 1990. El video, que, en muchos casos había llegado a los sectores excluidos de la sociedad y permitido darle voz y participación en la agenda alternativa de información, se había vuelto un instrumento más del mercado global.

En este capítulo la intención será revisar algunos hechos desde los orígenes del CEMA y de TA vinculados a sus realizaciones y sus ámbitos de recepción. Al observar ciertas producciones se identificarán distintas situaciones relacionadas a las

¹⁶⁵Giuseppe Cirotti era coordinador de la sede regional del Centro Internazionale Crocevia en Costa Rica.

etapas de las productoras asociadas, de manera ineludible, al contexto político regional y local.

Como se vio, si bien Teleanálisis no trabajaba en sus producciones directamente con la comunidad, los capítulos eran visionadas de manera colectiva para generar una discusión crítica de lo que se estaba viendo en ámbitos vinculados a organizaciones de distinta índole. Siguiendo los conceptos revisados, se puede sostener que los modos de recepción y posterior discusión de lo que se veía en los capítulos de Teleanálisis generaba una esfera pública alternativa contrapuesta a la esfera pública hegemónica impuesta por los contenidos de la agenda de medios oficiales. Es posible constatar esta situación al ver el documental *Las armas de la paz* (Góngora, 1988), en dónde se muestra permanentemente como las personas que viven en la población *La Victoria* en lugar de escuchar los resultados del plebiscito para la continuidad o no de Pinochet en los medios oficiales, están atentos a las emisiones de radio barrial.

Por su parte, el formato de edición de diapositivas fue la manera de producción de “imágenes en movimiento” de los primeros tres años del CEMA hasta la aparición en 1985 del equipamiento video. Interesa aquí el paralelismo asociado a los espacios de exhibición de estos trabajos, que se daban en ámbitos colectivos y por lo tanto se asemeja a los visionados de los noticieros de TA. De esta manera es posible prestar atención al momento en el que CEMA usó el diapomontaje, es decir, los últimos años de la dictadura cívico-militar, que coincide también con el tiempo aún dictatorial en el que TA comenzó a producir sus capítulos informativos.

A modo de ejemplificar algunos modos de producción de un caso y otro, en sus respectivos contextos se realizará un repaso de algunas piezas audiovisuales. En primer lugar, se abordará la técnica del diapomontaje utilizada en los inicios del CEMA, para arribar al modo de difusión de estas piezas y su similitud al visionado de los noticieros de TA. Luego se describirán tres casos de realización de películas

en video en los que se identificó un intercambio, tanto sea de técnicos, de temas o de usos de materiales, así como trabajo conjunto de un documental con miras a una exhibición europea.

Estas afinidades fílmicas entre ambos colectivos se verán en la realización del documental *Chile, obra incompleta* (Schroeder, 1988) en contrapunto con *Las armas de la paz* (Góngora, 1988); el capítulo número 46 de *Teleanálisis* donde se integran fragmentos del documental del CEMA *Uruguay, las cuentas pendientes* (Schroeder, 1989) y la coproducción entre CEMA, Nueva Imagen y Festa y Santoro de Brasil, *La esperanza incierta* (Schroeder, Moreno, Festa y Santoro, 1991).

1. El audiovisual con diapositivas y la promoción del debate¹⁶⁶

En 2010, como parte de la investigación que acompañó la primera iniciativa de rescate de las películas del CEMA me contacté con quien había estado a cargo del archivo, la difusión y la distribución del colectivo: Miguel Ángel Olivera. En ese contexto me entregó cuatro casetes VHS que al digitalizarlos dejaron al descubierto los diaposmontajes. Se trataba de los primeros trabajos realizados por el CEMA a partir del uso de diapositivas.¹⁶⁷ Esta técnica también era conocida como diaporama

¹⁶⁶ Mucho del contenido de este apartado fue parte de un artículo aceptado para integrar la revista portuguesa *Aniki*. Para el desarrollo de la investigación además del contacto con el archivo de diaposmontajes del CEMA, fueron fundamentales las entrevistas con Diego Abal, realizador *amateur*, y con Trigve Rasmussen y Laura Canoura, quienes dentro del CEMA se dedicaron al área de fotografía y revelado y al diseño gráfico, la edición y la locución respectivamente. Por su parte, a partir del diálogo con Mario Jacob, uno de los fundadores de la productora *Imágenes*, fue posible conocer detalles sobre la realización de *La gesta de una conciencia* y tomar contacto con su versión digital.

¹⁶⁷ En la década del noventa el CEMA filmó los diaposmontajes en cintas VHS para tener una manera más accesible de difundir el material. Casi treinta años más tarde, en 2018 Miguel Ángel Olivera donó al AGU varias carpetas con los diaposmontajes originales, y biblioratos con tiras de negativos y diapositivas. Ver listado en anexo II.

ó “audiovisuales” como comúnmente eran nombrados para distinguirlos de la película cinematográfica. El diapomontaje consistía en proyectar diapositivas al ritmo de una banda sonora integrada por locución y música.¹⁶⁸

El tipo de audiovisual aquí presentado como medio de expresión comunicacional y cultural, fue muy utilizado durante la dictadura uruguaya y ha sido un asunto poco abordado por la academia. En particular me interesa su uso como tecnología de transición entre la cinta fotoquímica y la cinta de video.

Para ello se pondrán en diálogo realizaciones de mediados de 1980 que corresponden a dos productoras uruguayas contemporáneas. Se trata de *Destituidos* (1984) y *Juventud* (c. 1985) del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) y *La gesta de una conciencia* (1985) de la productora Imágenes. A partir del acercamiento a esta técnica y de la combinación de los soportes que hacen posible la experiencia audiovisual (fotoquímico de la diapositiva y magnética de la cinta de audio), se analizará la producción de contenidos, el montaje y la puesta en escena en un caso y otro.

Interesa destacar que en los años setenta la diapositiva fue muy utilizada por la clase media uruguaya para registrar viajes y eventos sociales relevantes (casamientos, cumpleaños, aniversarios) que luego eran compartidos con personas del entorno más cercano, familia y amigos. La calidad que brindaba la imagen resultante del soporte

¹⁶⁸ Quedará para futuras instancias abordar los antecedentes de esta técnica, para lo cual es una referencia ineludible el trabajo de Georgina Torello (2018), en particular el análisis de las proyecciones luminosas y la relevancia que tenía la exhibición de imágenes fijas en el contexto más amplio de programas cinematográficos (77-110). Siguiendo su línea de investigación interesa reponer los conceptos presentados por André Gaudreault y Philippe Marion (2005) y la alusión al doble nacimiento por la que los autores plantean que debe transitar un medio para lograr su institucionalización. Será pertinente también analizar la construcción de los relatos, así como la resignificación de la unidad fotográfica en función del sonido.

fotoquímico y la posibilidad de visionado en un espacio con una luminosidad adecuada hacía que la proyección fuera una experiencia de particular disfrute colectivo (comunicación personal con Diego Abal, 2019). En estos casos no había una banda sonora y la información complementaria era brindada por los relatos de las personas que, usualmente habían protagonizado los instantes registrados. Entonces, entra así una de las principales diferencias del uso de la diapositiva para la realización del diapomontaje. Junto con la intención creativa para generar un relato audiovisual, además de brindarle una determinada secuencialidad a las imágenes era preciso sincronizarlas con grabaciones de voz y música que las acompañaran y les marcaran el movimiento durante la proyección. Para la captura de las imágenes se utilizaba un rollo de película fotoquímica de 35 mm cuya principal diferencia con el rollo de negativo fotográfico radicaba en el revelado, ya que, en esta etapa del proceso en lugar de negativos, se obtenía directamente la imagen en positivo. Luego se cortaban los fotogramas de la tira, se montaba en los soportes, o marcos y se colocaban con criterio de continuidad y coherencia de acuerdo a un guion preestablecido, que en determinadas circunstancias se adaptaba al público presente (comunicación personal con Trigve Rasmussen, 2018).

En Uruguay estos audiovisuales tuvieron su auge a partir de mediados de los setenta y primeros años de los ochenta, es decir en pleno período dictatorial. Su uso se fue abandonando progresivamente con la incorporación de la tecnología video a mediados de los ochenta. Macarena Fernández Puig, en su investigación recabó por lo menos cuarenta y tres diapomontajes realizados entre 1975 y 1981 (Fernández Puig 2015).¹⁶⁹ A este listado se suman, los veinticuatro audiovisuales producidos con esta técnica por el Centro de Medios Audiovisuales y otros casos como por ejemplo el

¹⁶⁹ Fernández Puig destaca que mayormente se trataba de producciones de aficionados que se agrupaban para concretar proyectos colectivos. El contexto de exhibición de estos audiovisuales era principalmente en concursos organizados por Cine Club del Uruguay en colaboración con el Instituto Italiano de Cultura y por la Alianza Francesa, así como en festivales, ferias y eventos culturales (Fernández Puig, 2015).

de Imágenes.

Si bien Beatriz Tadeo Fuica y Julieta Keldjian (2020) realizaron una investigación en la que establecen que el Super 8 mm en Uruguay fue la tecnología de transición hacia el video, teniendo en cuenta los datos presentados aquí, es decir, la significativa cantidad de diapositivas realizadas durante el periodo mencionado, considero que se trató de una tecnología audiovisual que también tuvo ese lugar transicional. En este sentido interesan las palabras de Paola Margulis acerca de la complejidad que implica abordar el concepto de transición en virtud de las realizaciones audiovisuales y, por lo tanto, de la necesidad de aplicar el término en plural:

[...] optamos por hablar de transiciones y no de transición, debido a que los procesos de cambio son múltiples y complejos, al articular dimensiones políticas, culturales, tecnológicas y estéticas. Como es sabido, las transformaciones en los formatos de producción generan distintos tránsitos en los modos de ver y producir imágenes de la realidad (Margulis 2020, 26).

En cuanto a la puesta en funcionamiento de estos audiovisuales requería de varios elementos que debían necesariamente sincronizarse y funcionar: diapositivas colocadas en los carretes de uno o más proyectores, siguiendo un orden adecuado y equipos reproductores de casetes de audio.¹⁷⁰

En su contexto de exhibición el diapositiva constituía un acto performativo. Si bien había un guion, un orden, un casete con locución y música que orientaban la disposición de las imágenes, la duración de exhibición incluso el orden podría variar según el público, o el asunto que convocaba la proyección. Se podían agregar o

¹⁷⁰Muchos de los diapositivas los podemos ver porque fueron grabados con cámaras de video hacia fines de los ochenta. De otra forma sólo se podría componer una aproximación del material mirando las diapositivas y escuchando el audio, si es que está digitalizado o contamos con caseteros. De lo contrario, en caso de existir un guion, se podría saber el contenido de la locución, pero se perdería el entorno sonoro, la musicalización o los efectos de sonido utilizados en la banda de audio.

quitar diapositivas, variar el tiempo de proyección de cada imagen, entre otra larga serie de opciones. Mirar un diaporama tal cual fue concebido implicaba estar en el lugar, compartir el espacio y el tiempo de *esa* proyección, junto con el accionar de los proyectores y la sincronización de los reproductores de audio. Es un aspecto que difiere mucho en relación a la película que es una obra acabada y si bien ha sucedido que la censura ha cortado varios films, fue concebida como una pieza con un inicio, desarrollo y final determinados.

Esta expresión audiovisual fue un medio utilizado ampliamente por realizadores independientes y entidades de formación durante los setenta hasta el advenimiento del video. En ese sentido cabe destacar la producción y uso que se hacía de los diaporamontajes en el Departamento de Medios Técnicos de la Universidad de la República, como medio de apoyo a las instancias educativas. Fernández Puig (2015) recupera también la producción de diaporamas para publicidad, principalmente de la mano de la empresa *Varela Audiovisuales*. Por su parte, me interesa incorporar el uso de este recurso para generar audiovisuales a pedido de organizaciones sociales o como medio de difusión de un tema para ser compartido en ámbitos colectivos y abrir espacios a discusión.¹⁷¹

Un ejemplo relevante lo constituye el audiovisual *Una ciudad sin memoria* realizado por el Grupo de Estudios Urbanos, (GEU), en 1980.¹⁷² Bajo la dirección de Mariano

¹⁷¹Para el caso del Departamento de Medios Técnicos, ver revistas *Notas del Cine Uruguayo* AGU, AIH-I-ICUR-03. Caja 7. Para el caso de producciones independientes se consultó una sistematización inédita realizada por la investigadora Macarena Fernández Puig, quien la compartió gentilmente.

¹⁷²GEU estaba integrado por Ruben Anduano, Ana Apud, Ramiro Bascans, Carmen Canoura, Francesco Comerci, Fernando Giordano, Andrés Maziini, Elena Mazzini y Silvia Montero. La locución en el audiovisual está a cargo de Ricardo Couto y el sonido se grabó en las instalaciones de SONDOR con la colaboración de Diego Abal. Por su parte Abal realizó varios audiovisuales utilizando diapositivas, los cuales recibieron premios en varios festivales organizados por el Instituto italiano de Cultura. Los más relevantes fueron *Viva Saravia* (1978) y *Mundotango* y (1977) junto a Julián Murguía. Es parte de la empresa familiar Sondor que inició Enrique Abal Salvo hacia 1938.

Arana, varios jóvenes estudiantes y arquitectos fotografiaron el barrio Ciudad Vieja. El principal interés era sensibilizar sobre la importancia de salvaguardar su patrimonio arquitectónico. Pero dadas las condiciones de visionado de estos material en ámbitos colectivos que promovían el diálogo, se daba la ocasión para hablar de cosas de las que no estaba permitido intercambiar (comunicación personal con C.Canoura, 8/9/2021). Incluso la última frase “Solo mediante una toma de conciencia colectiva, la ciudad actual podrá preservar su identidad y su memoria”, si bien refiere a la ciudad bien podría entenderse como la alternativa que desde el grupo se planteaban para transformar la realidad dictatorial del país.

Para comprender la elección de este recurso técnico para el caso del CEMA, como se vio, en su conformación la fotografía fue el lenguaje “natural” de sus integrantes. Entre los miles de registros fotográficos que nutrían el banco de imágenes del CEMA, hay un gran aporte de tiras de negativos y diapositivas pertenecientes a la labor de Schroeder en el marco del Estudio de fotografía *Épocas*.¹⁷³

Para la concreción de un diapomontaje, tras la redacción de un guion recurrían a los biblioratos con diapositivas, o sacaban fotos para darle contenido visual al trabajo. Los revelados eran realizados en el laboratorio del CEMA por el ya mencionado Rasmussen. En la mayoría de los diapomontajes que se pudieron ver y escuchar se alternan las locuciones de voces femeninas y masculinas, usualmente se reconoce a Laura Canoura y a Miguel Ángel Olivera, pero también aparecen otras voces. Tras la proyección era habitual que se abriera un espacio para discutir las diferentes temáticas abordadas en el material: derechos humanos, situación de la mujer, medio ambiente y otros asuntos de interés social.

¹⁷³ Los biblioratos se encuentran en las instalaciones del AGU-Udelar, como se mencionó, fueron donados por Miguel Ángel Olivera y se encuentran en proceso de inspección e ingreso de datos.

Para observar el uso de la misma técnica, pero con particulares modos de producción y contextos de exhibición me detendré en los diapomontajes de dos colectivos distintos: *Destituidos* (1984) y *Juventud* (1985), realizados por el CEMA y de *La gesta de una conciencia* (1985) de la productora Imágenes.¹⁷⁴

Destituidos forma parte de una serie llamada Testimonios en donde CEMA reunió tres audiovisuales, con el objetivo de denunciar las distintas formas que asumió la violación a los derechos humanos en el país durante la dictadura que se instaló en 1973. La serie se componía por: *Derechos humanos*, donde a través de relatos y cifras ilustra situaciones de exilio, prisión, tortura y desaparición forzada en Uruguay, *Destituidos* y *Por un pasito sin exclusiones*.¹⁷⁵ Con *Testimonios* se propusieron aportar a la difusión y promoción de una conciencia crítica a través de estos diapomontajes que se compartían en ámbitos colectivos, forjando espacios de intercambio sobre temas que no se incluían en la agenda pública de medios.

En particular *Destituidos* (1984) tal como su nombre indica, denuncia la separación de sus cargos de miles de funcionarios públicos por motivos ideológicos y políticos partidarios. Esta medida represiva afectó a varios sectores de la sociedad y fue un mecanismo más de persecución política de la dictadura uruguaya.

¹⁷⁴ Para abordar este tema fueron relevantes tanto el contacto con el archivo de diapomontajes del CEMA, como las entrevistas con Diego Abal, realizador *amateur*, y con Trigve Rasmussen y Laura Canoura, quienes dentro del CEMA se dedicaron al área de fotografía y revelado y al diseño gráfico, la edición y la locución respectivamente. Por su parte, a partir del diálogo con Mario Jacob, uno de los fundadores de la productora Imágenes, fue posible conocer detalles sobre la realización de uno de los diapomontajes objeto de este artículo y tomar contacto con su versión digital.

¹⁷⁵ *Por un pasito sin exclusiones*, fue una realización que surgió tras una convocatoria que el periodista Germán Araújo había hecho desde su programa radial en la emisora CX 30. Algunos de los autores de las imágenes fueron: Lilián Castro, Nelson Wainstein y Tridgve Rasmussen. En las instalaciones del CEMA se revelaron las diapositivas y se grabó el sonido del diapomontaje, que registra la llegada de los niños que vinieron desde el exilio a pasar las fiestas de fin de año con sus familiares en diciembre de 1983. En los catálogos de la productora figura como un audiovisual que integra la serie Testimonios.

En términos de contenido el audiovisual inicia al ritmo de tango. Al tiempo que se suceden imágenes de las fachadas de distintos organismos públicos, intercaladas con distintas personas en plazas y calles, se inserta el sonido de una máquina de escribir. En una imagen se lee la portada del diario *El País* que anuncia la disolución de las cámaras, al son de un redoblante. La primera voz que se escucha es el testimonio de quien fuera inspectora del juzgado de menores que fue destituida el primero de agosto de 1977. Cada vez que se incluye un testimonio, se identifica a la persona con una fotografía. La voz del locutor informa que fueron diez mil personas destituidas, lo que implica la mayor cifra de funcionarios perseguidos por las dictaduras instaladas en el Cono Sur. Al referirse al acto institucional número 7 a través del cual las personas eran calificadas con las letras a, b y c, el locutor expresa: “Ese abecedario del terror creó exiliados en su propio país, desterrados en su misma tierra”. En la locución se expresa que para finales 1983, junto a la movilización popular los destituidos también se movilizaron y que en enero de 1984 había treinta y dos sectores de organismos públicos representados en el movimiento naciente. Al final se escucha el primer artículo del Proyecto de Ley de reparación: “todas las personas que desempeñaban funciones en organismos estatales o paraestatales y que a partir de junio de 1968 fueron separados de sus cargos por motivos ideológicos, serán inmediatamente reincorporadas”.

Como la mayoría de los diaporamas del CEMA que se pudieron visionar, no tiene créditos iniciales ni finales, por lo tanto, se desconoce el origen que motivó su producción ni quienes participaron de las tomas fotográficas ni de la edición. De todos modos, es posible distinguir la voz de Miguel Ángel Olivera quien tras la disolución de la productora conservó durante años documentos que hicieron posible recuperar valiosos materiales para recomponer su archivo.¹⁷⁶

¹⁷⁶La carpeta con el diaporama *Destituidos* contenía la funda con diapositivas y el guion, no así el casete con la banda sonora correspondiente. Tras aplicar procedimientos de limpieza e inspección, se realizó en el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de

El diaporama titulado *Juventud* estaba entre las carpetas donadas por Miguel Ángel Olivera al Archivo General de la Udelar.¹⁷⁷ Por la lectura del guion se pudo inferir que era una producción de 1985. Tras un trabajo de digitalización del casete se identificó que las voces que brindan la información de contexto, los datos y las cifras, eran de Laura Canoura y Miguel Ángel Olivera y los cuatro testimonios corresponden a jóvenes representantes de distintas organizaciones, todos varones. El primero es Fernando Romano, representante de Asceep FEUU, luego habla Leonardo Torres un joven obrero. Le sigue un joven cooperativista de FUCVAM, y termina con el testimonio de un integrante de la experiencia *La frontera* dependiente de los scouts católicos.¹⁷⁸ La musicalización que se reconoce está compuesta por piezas de Jaime Roos y de Fernando Cabrera.

Interesa destacar la profusa información demográfica en cuanto a cifras relativas a los jóvenes que estudian y trabajan en el país y la referencia a que se trata de una población envejecida. Pareciera que está destinado a un público que no conoce la

la República (LAPA-AGU-Udelar) la digitalización en alta calidad de cada diapositiva (tarea a cargo de Paolo Venosa, pasante del Lapa-AGU). El audio se mantuvo del VHS y también se siguió el orden de las imágenes que allí había, que era distinto al que tenían en las fundas. El objetivo fue intentar una continuidad lo más fiel posible al producto final que el CEMA pretendía. La versión recuperada y editada por el Laboratorio de preservación Audiovisual del AGU (Lapa-AGU-Udelar) se puede ver en el siguiente enlace. <https://www.youtube.com/watch?v=7NfTPV80Whs&t=165s> (visitado: 25/01/2121). En el visionado es posible constatar la calidad fotográfica y nitidez de la imagen. Esto es posible dadas las características intrínsecas de la diapositiva que hace que hasta el momento sea de los documentos de imágenes fijas y en movimiento recuperados del acervo del CEMA que ha demostrado mayor estabilidad en cuanto a la permanencia de color. Incluso en dos instancias puntuales en las que se realizaron proyecciones fue posible apreciar la nitidez de la imagen debido a su particular proceso foto químico. Por estas razones la colección de diapositivas cobra un especial valor archivístico.

¹⁷⁷ Al momento de tomar contacto con las carpetas, constatamos que no existía hasta ese momento una referencia entre las filmaciones de los casetes VHS que habían sido donados en 2010. La carpeta tenía las fundas con las 78 diapositivas, el guion y un casete de audio. No tenía fecha y no había información que identificara de dónde había surgido el pedido ni el financiamiento para su realización. Este diaporama fue proyectado utilizando un proyector de diapositivas y reproduciendo el audio desde una computadora en el marco de un seminario a cargo de la autora, organizado por GEsTa en el Espacio Interdisciplinario, Udelar. (24 de mayo de 2019)

¹⁷⁸ *La Frontera* fue una experiencia de una Granja productiva con una fuerte militancia social ubicada en la ciudad de Pando, departamento de Canelones cuyo origen se remonta a 1971.

realidad uruguaya y que por lo tanto precisa de las explicaciones y las cifras mencionadas. Hacia el final se les pide a los entrevistados que opinen sobre la solidaridad entre los jóvenes latinoamericanos y europeos. La palabra solidaridad y el concepto de colaboración, cobran particular protagonismo. Por estos motivos se puede considerar que se trata de una pieza que fue creada para ser vista más allá de las fronteras uruguayas.





Secuencia de tres diapositivas del diapositivo Juventud (c.1985). Duración: 17'. Fragmento de banda sonora que acompaña estas diapositivas: Música: Adiós juventud (Jaime Roos) (testimonios: joven obrero: "Yo pienso que sería una gran ayuda, poner los ojos un poco más en Latinoamérica. Ver qué pasa en los países donde todavía hay dictadura, las democracias recién se están restableciendo y poniendo los ojos acá, mirando todo, creo que sería una forma de ayudar". Joven cooperativista: "Nosotros entendemos que la solidaridad internacional es muy importante pero que pasa fundamentalmente por el trabajo que se haga en cada país"

A modo de presentar otro uso del diaporama por parte de una productora contemporánea a CEMA me interesa mencionar el caso de un audiovisual realizado por *Imágenes*. Esta empresa fue fundada en 1985 a iniciativa de un grupo de cineastas que retornaron al Uruguay una vez recuperada la democracia. Inicialmente estuvo integrada por Mario Jacob, Walter Tournier y Victoria Pérez. Posteriormente se sumaron Hilary Sandison, Daniel Márquez, José María Ciganda, Aranzazú Elola, Bárbara Álvarez, entre otros (González Dambrauskas 2020).¹⁷⁹ En los años previos al golpe de Estado, Jacob y Tournier habían formado parte de la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) cuya producción de contenido crítico y político, era registrada y editada en películas 16 mm. Una vez retornados al país se propusieron continuar trabajando con audiovisual, ya que, en Perú, su país de residencia durante el exilio, habían desempeñado diversas actividades vinculadas a la producción cinematográfica. A través de Sergio Villaverde, con quien Tournier había filmado en 1973 la película *Una epidemia de Sarampión*, recibieron la primera solicitud por parte del Sindicato Médico del Uruguay (SMU).¹⁸⁰ Se trataba de generar un mediodocumental para celebrar un triple aniversario, los setenta años de la Asociación de Estudiantes de Medicina, los sesenta y cinco de la fundación del Sindicato Médico del Uruguay (SMU) y los cincuenta del Centro de Asistencia, (CASMU). Al no contar con recursos suficientes para filmar en película fotoquímica y tampoco con equipamiento de video, recurrieron a un formato posible, la proyección con diapositivas. Por lo tanto, *La gesta de*

¹⁷⁹ Para profundizar sobre la productora Imágenes ver González Dambrauskas (2020) y Tadeo Fuica (2017).

¹⁸⁰ En la filmación *Fray Bentos: Una epidemia de Sarampión* participó también Mario Handler, quien no pudo acompañar la edición final debido a su exilio por razones políticas. Es posible ver la película y contar con más información de este film en la base de datos del LAPA-AGU-Udelar en línea en el siguiente enlace: <https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/fray-bentos-una-epidemia-de-sarampion> (visitado: 18/10/2021).

una conciencia (1985) fue el primer trabajo audiovisual de Imágenes.¹⁸¹ Optaron por realizar un documental que presentara el contexto histórico de los primeros treinta y cinco años del siglo pasado. A través de un recorrido por los aspectos socioeconómicos, políticos y culturales del país enmarcaron el surgimiento de la Asociación estudiantil, del sindicato y del sanatorio en permanente relación con los principales hechos mundiales. La investigación, a cargo de Alicia Artigas y Aranzazú Elola, llevó varios meses y fue relevante para concretar la minuciosa ilustración del guion que narra los acontecimientos históricos. Las imágenes que componen el audiovisual son en su totalidad fotografías tomadas de distintos archivos. Recabaron imágenes del propio archivo del SMU, pero también lograron acceder a revistas en la Biblioteca Nacional, al fondo de fotografías de la Intendencia de Montevideo (actual Centro de Fotografía) y a las placas de vidrio conservadas en el Archivo de la Imagen y la Palabra del Sodre (entidad estatal). Tournier se encargó de las tomas fotográficas, y la coordinación de toda la tarea estuvo a cargo de Villaverde. El sonido fue grabado en las instalaciones de CEMA en donde contaron con la colaboración de Apriles (comunicación personal con M. Jacob, 2017).

Siguiendo las palabras de Alfonso Palazón, la proyección funcionó como un evento de “multivisión”:

La fuerte tensión visual para guiar al espectador en el recorrido de la mirada por la pantalla desplaza zonas significativas de la imagen. El juego con los marcos acentúa la fragmentación de la pantalla como elemento discursivo de la representación de esa tensión visual [...]. La imagen fotográfica acepta este nuevo estilo de imagen múltiple invitando a la contemplación de las diferentes formas de la imagen. La relación del espectador y la imagen se

¹⁸¹Es posible ver *La gesta de una conciencia* en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=0xBDUIPthL8&t=1568s> (visitado: 18/10/2021).

establece en cómo se organizan todos los elementos del diaporama.” (Palazón 2001, 34-35)

Para lograr este visionado, el montaje de la proyección requirió de tres pares de proyectores, es decir seis equipos en total que debían ser todos de igual marca para que tuvieran la misma luminosidad con el fin de garantizar una proyección exitosa. Este complejo sistema de proyección permitió dividir una imagen en tres, visionar tres imágenes diferentes en simultáneo o de manera sucesiva, dejando en negro alguno de los espacios o completando toda la pantalla. Cada imagen, o conjunto de imágenes, se proyectaba en sincronía con la cuidada banda sonora integrada por efectos sonoros y una musicalización acorde a cada período de la narración (música clásica, vales, tango, charlestón). La locución, a cargo de Béquer Puig, estaba elaborada para ser escuchada en un espacio donde no hubiera lugar a la distracción, es decir, como en este caso, una sala de teatro, pero también podría ser un cine.

El 16 de diciembre de 1985, en el semanario capitalino *Brecha*, el crítico Juan Carlo Capo expresaba sobre *La gesta de una conciencia*:

La elección de los documentos es original, reverberantes, el ritmo del audiovisual obtenido en base a esfumaturas, encadenados, divisiones de la pantalla, fluido, ágil (años locos, el cambio de cara de la ciudad) por momentos moroso y reflexivo (dictadura de Terra, suicidio de Brum) [...]. (p. 22)

Con este audiovisual Jacob y Tournier lograron una recomposición histórica de Uruguay, no ajeno a la realidad global, que acompañaba y contextualizaba los tres aniversarios que motivaron la solicitud.



Tres capturas de pantalla del archivo digital del diaporama *La gesta de una conciencia* (Jacob, Tournier, 1985) en la que se distingue el uso de los tres pares de proyectores en el que cada par está proyectando simultáneamente una imagen diferente. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=0xBDUIPhL8>. (Visitado: 10/12/2021)

Esta única experiencia de Imágenes con el uso del diaporama presenta una serie de elementos que permiten contraponer modos de producción y de proyección con los casos del CEMA. Para empezar, vale destacar que se trató de dos tipos diferentes de producción, uno como un claro trabajo por encargo y los otros elaborados como materiales para promover el diálogo y el intercambio crítico sobre determinados asuntos de actualidad del país. Pero también, difiere en los estilos. Al ver *La gesta de una conciencia*, llama la atención que, en lugar de tener un pase de imágenes, editadas al ritmo de la música y la locución en un formato pantalla de televisión 4:3 (como es el caso de visionado de los diaporamas filmados por el CEMA), vemos la unión de tres imágenes que en su conjunto homologan una pantalla a una dimensión 16:9, es decir, una pantalla cinematográfica. Esta realización que dura casi media hora (28') fue pensada desde un inicio para ser proyectada en una pantalla que ellos mismos solicitaron confeccionar a la medida del lugar en donde sería exhibida, y que cubriera toda la "boca" del escenario principal del teatro El Galpón de Montevideo. Para la edición pensaron en distintas modalidades que hicieran una exhibición dinámica, para salir del "estatismo" que implicaba un diorama convencional (comunicación personal con M. Jacob, 2017). Por esa razón hay diferentes usos de los tres espacios que en su conjunto emulan una pantalla cinematográfica. Tal como recuerda Mario Jacob, "la cabeza con la que hicimos ese trabajo fue con la cabeza de gente que había hecho cine y sobre todo con conceptos de edición cinematográfica" (comunicación personal, M. Jacob, 2015). Esta afirmación resulta relevante ya que su pasado vinculado a la producción con película fotoquímica, podría explicar la diferencia en la experiencia de visionado que el público experimenta tras esta compleja proyección con diapositivas. Por su parte los

integrantes del CEMA no habían tenido formación ni experiencia previa en producción audiovisual sostenida como los integrantes de Imágenes.¹⁸²

En cuanto a los espacios de recepción vale precisar que en el caso de *La gesta de una conciencia* se trató de un documental informativo cuya observación implicaba para los espectadores acercarse a un determinado contexto histórico del país en el cual surgieron las instituciones involucradas, el sindicato de medicina, el gremio estudiantil y el sanatorio. En cambio, *Destituidos* y *Juventud* son piezas contemporáneas a los sucesos por los que atravesaba el país, por lo tanto, su presentación tenía previsto un posterior intercambio entre los asistentes.

En relación a la puesta en escena, a diferencia del gran despliegue que implicaba la exhibición de *La gesta de una conciencia*, los audiovisuales del CEMA requerían únicamente de una pared o una pantalla lisa en la cual pudieran verse una a una las imágenes y un equipo de sonido. Esta situación facilitaba su difusión en una amplia variedad de espacios ya que tampoco requería destrezas ni conocimientos especializados por parte del proyccionista.

Antes de pasar a las realizaciones en formato video del CEMA y TA interesa volver a destacar el espacio colectivo de recepción. En el caso de los diapositivas del CEMA el visionado se hacía usualmente en ámbitos vinculados a las organizaciones, que habían solicitado el material, cooperativas de vivienda, sindicatos, movimientos sociales organizados.

Los capítulos del noticiero de TA eran comúnmente visionados en ámbitos grupales y posteriormente se alentaba al diálogo y al pensamiento conjunto. En ambos casos

¹⁸² Interesa hacer la salvedad de la ya comentada experiencia con la película Super 8 mm de Eduardo Casanova como integrante de CINECO. Para ampliar información sobre este colectivo ver Keldjian y Tadeo Fuica (2020).

se generaba un ámbito de intercambio que no tenía lugar en otros espacios de la sociedad controlada bajo los regímenes dictatoriales.

2. El plebiscito chileno de 1988 bajo la mirada del CEMA y de TA

En 2017, Patricia Méndez, quien había trabajado con Esteban Schroeder en la producción de la película *Matar a Todos* (E. Schroeder, 2007), me acercó una cinta VHS que contenía *Chile, obra incompleta* (E. Schroeder, 1988). Su digitalización, además de sumarse al archivo ya rescatado, abrió una serie de líneas que permitieron profundizar en distintos aspectos de producción y en los vínculos entre CEMA y TA. En ese sentido, si bien entre los materiales que ya se habían digitalizado estaba el documental *La esperanza incierta* (Schroeder, Moreno, Festa y Santoro, 1991) que presentaba la vinculación entre CEMA y Nueva Imagen, empresa que crearon algunos integrantes de lo que había sido Teleanálisis, es en *Chile, obra incompleta* donde se identifica el primer intercambio de producción entre ambos equipos.

Chile, obra incompleta fue una producción del CEMA que tuvo su corte final en octubre de 1988.¹⁸³ En los agradecimientos además de organismos y personas de Uruguay, figuran realizadores e instituciones chilenas o con sede en Chile como el caso de Ana-Karin Gauding de Diakonía, de la familia Gazzolo-Gómez, de Herman Mondaca y José Manuel Sahli de ICTUS, de los cineastas Isabel Valenzuela e Ignacio Agüero, pero me interesa hacer especial hincapié en la Vicaría de la Solidaridad y en Teleanálisis donde destaca la participación de Cristian Galaz y Augusto Góngora. Al indagar sobre la producción de Teleanálisis de ese período se constató que realizaron un documental sobre el mismo tema, el plebiscito de 1988, titulado

¹⁸³Para un análisis sobre este documental ver Balás (2020a). Es posible visionar un fragmento de *Chile, obra incompleta* en el siguiente enlace: <https://www.youtube.com/watch?v=tYV3n2hKsws>

Las armas de la paz (Augusto Góngora, 1988). De ahí surgió el interés y la relevancia de su visionado para revisar algunas hipótesis referidas a la producción, el contenido y los espacios de recepción de ambos documentales.

Tanto *Chile obra incompleta* como *Las armas de la paz* tuvieron como principal objetivo registrar el plebiscito que se llevó a cabo en Chile el 5 de octubre de 1988 que definiría la permanencia o no del régimen de Pinochet. Entre ambas películas se observan diferencias vinculadas a la forma en la que crearon el relato y en los modos en los que las películas fueron distribuidas y recepcionadas. En el caso uruguayo, el documental en cuestión iba en la línea de *El cordón de la vereda* (Esteban Schroeder, 1987), una película que habían hecho como un aporte a la consolidación del proceso democrático.¹⁸⁴ *El cordón...* registraba el sentir de la gente en la calle sobre la promulgación de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, que impedía juzgar a los militares y policías involucrados en violaciones a los derechos humanos cometidos durante la dictadura.¹⁸⁵ Teniendo en cuenta lo que dicha ley implicaba se organizó una Comisión para convocar un referéndum en el que la población pudiera decidir su derogación.¹⁸⁶ Se trató de un documental con una serie de características particulares que al momento de estudiar la posibilidad de que fuera adquirido por canales extranjeros, los productores europeos plantearon que tal como

¹⁸⁴Para ampliar información sobre este documental ver Tadeo, B., 2016 49-57 y 2017 p.91-101

¹⁸⁵La existencia de esta ley, —Ley 15848—, promulgada el 22 de diciembre de 1986, se explica entre otras cosas por motivos de fuerte incidencia política partidaria. Tal como indica Susana Dominzain (2014:41) “el discurso oficialista se centró en generar todo tipo de temores ante un posible retorno de los militares” lo cual sirvió para que la mayoría parlamentaria se inclinara a favor de la ley.

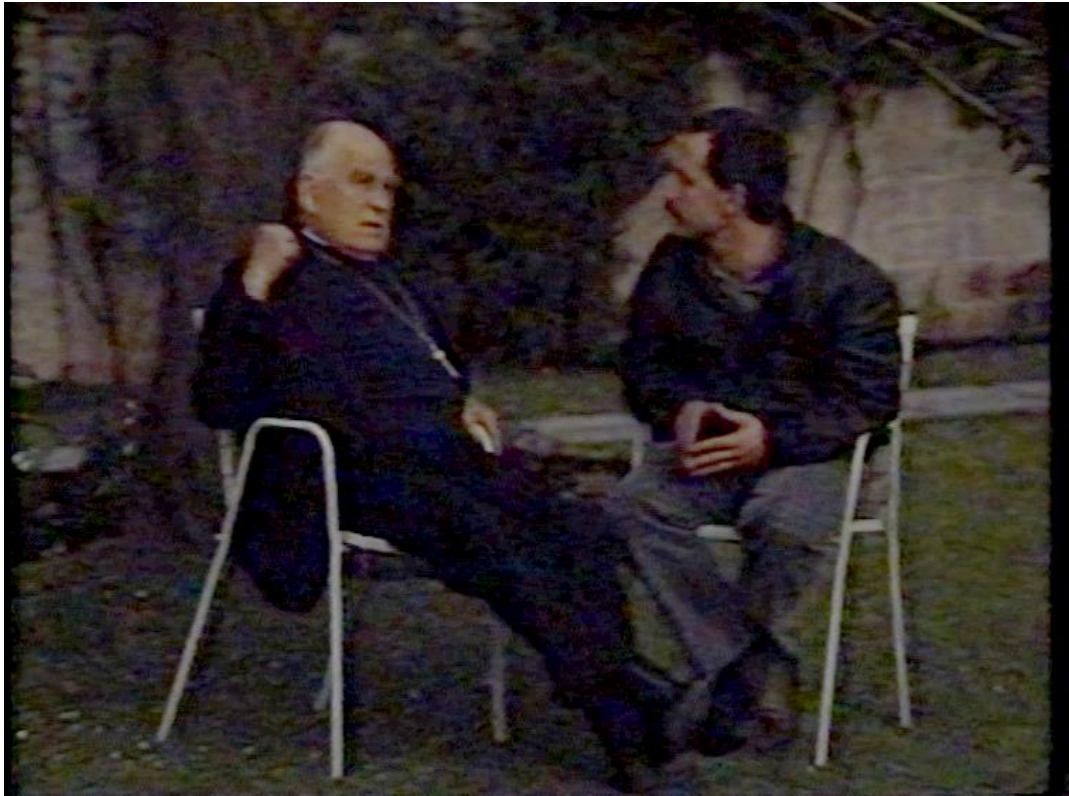
¹⁸⁶ En la Constitución uruguaya de 1967, su artículo 79 establece que el 25% de los inscriptos habilitados para votar puede interponer, dentro del año de su promulgación el recurso de referéndum contra las leyes. Así fue que se impulsó la conformación de una Comisión Nacional Pro Referéndum (CNPR) para impedir que por decisión gubernamental quedara en silencio la verdad sobre la violación de los derechos humanos y sin castigo los responsables de cometer dichos delitos. Tras una larga y difícil campaña el referéndum tuvo lugar el 16 de abril de 1989 y la mayoría de la ciudadanía se manifestó por mantener la Ley. Esta situación nubló (y continúa nublando) la esperanza y el entusiasmo de aquella multitud que tanto se había esforzado por la anulación de la ley.

estaba realizado no sería comprendido para ser exhibido fuera de las fronteras uruguayas (ver Balás, 2018:206). Ante la oportunidad de filmar una película como *Chile, obra incompleta* que sería vista por un público no chileno, tomaron en cuenta la sugerencia y ensayaron una modalidad distinta, integrando un locutor que sería el encargado de dirigir la mirada en el transcurso de la película.

Además, lograron un resultado polifónico al combinar la opinión de gente anónima, en las calles de Santiago, Lotta y Talcahuano, con las voces de personalidades reconocidas vinculadas a la política, la religión, el arte y el periodismo. El entrevistador interroga a personas en las calles que están a favor del Si y a favor del No, la cámara registra las manifestaciones de una y otra posición en relación a la permanencia o no de Augusto Pinochet.

Por su parte, a modo de denuncia en relación a la censura periodística implementada bajo la dictadura, interesa la incorporación de una entrevista a Juan Pablo Cárdenas, (director de la revista *Análisis* y un actor clave en el surgimiento del noticiero) en la puerta de la comisaría donde pasa todas las noches hasta cumplir sus 541 días de condena de prisión nocturna tal como declara en el documental, por “difamar al presidente de la República, según lo que estableció arbitrariamente la Corte Suprema” (ver también entrevista a Juan Pablo Cárdenas en *La ciudad invisible*, (Anthony Rauld, 2015). Se integran fragmentos de las campañas televisivas a favor de la continuidad de Pinochet con el slogan “Chile, un país ganador” y la campaña del No, que entre varios componentes tiene un jingle cuya canción que corean también en las manifestaciones repite: “Chile, la alegría ya viene”.¹⁸⁷ Los datos contextuales de Chile en términos políticos, geográficos y demográficos son brindados a través de la locución.

¹⁸⁷Es posible ver este jingle en línea: Ver <https://www.youtube.com/watch?v=IFAMpW0hPNY>



Captura de pantalla de *Chile, obra incompleta* (Schroeder, 1988). El cardenal Raúl Silva Henríquez entrevistado por el periodista uruguayo Jorge Barreiro

En cambio, el grupo de periodistas y realizadores audiovisuales de Teleanálisis con *Las armas de la paz* creó un relato diferente. Sin voz narrativa responsable de contextualizar los hechos, los sobreimpresos son los encargados de brindar información sensible en relación a las consecuencias de los quince años de dictadura, cifra de desaparecidos, torturados, personas asesinadas en manifestaciones, datos de cuántas personas vivían en situación de pobreza y posteriormente informan sobre los hechos más relevantes de la jornada del plebiscito. Rompiendo con la habitual presentación de los capítulos del noticiero que usualmente contenía varios reportajes, en este caso el número 41 sólo incluyó este especial sobre el plebiscito (Gárate y Rovano: 123). Se trató de un trabajo relevante para el equipo que formaba Teleanálisis ya que en los 38 minutos que dura el documental no sólo registraron la expectativa de quienes

esperaban horas para votar el día del plebiscito y los festejos por haber salido triunfante la opción por el No, sino que también hicieron selección y edición de imágenes de archivo que intercalaron para presentar los antecedentes de la dictadura y algunos episodios clave desde que los militares tomaron el poder. Tal como destacan Gárate y Rovano, en este material el lugar protagónico lo tiene la gente que participó de los hechos, remarcando un estilo de trabajo audiovisual y periodístico y reafirmando la postura con la que venían trabajando desde 1984 (2002:123-127).

Por su forma y contenido en este documental se encuentran características definidas por Michael Chanan (2003) como “reportaje participante” al referirse a las tendencias estilísticas aplicadas con las nuevas tecnologías en el movimiento documental argentino, haciendo alusión a los recursos digitales. En este caso, en los ochenta, las “nuevas tecnologías” las habilita el video y son la “la cámara al hombro, sonido directo, entrevistas en la calle, los mismos ingredientes que tiene el reportaje de televisión, pero integrados de otra manera: sin comentario en off, entrecortado con [...] imágenes tomadas de la televisión o la prensa...” (2003:31).



Captura de pantalla de *Las armas de la paz* (Góngora, 1989). Interior de una casa de la población *La Victoria*, atentos a los datos del plebiscito a través de una emisora de radio comunitaria.

Más allá de las diferencias formales que se pueden encontrar entre los documentales, hay otras cuestiones que también marcan distinciones entre los dos colectivos. Una de ellas radica en observar los espacios en los que fueron vistas estas películas. Los entornos de exhibición evidencian distintas relaciones de poder, entre quienes producen las imágenes y quienes tienen el espacio para difundirlas, situación vinculada también al contexto dictatorial en Chile y al democrático uruguayo. Como se vio anteriormente, en Uruguay, *Chile, obra incompleta* tuvo lugar en la programación de un canal privado (el Canal 10) días después del plebiscito, más precisamente el lunes 28 de octubre de 1988 a las 22 horas (Domínguez, 28/11/1988:18). Por su parte, por razones ya mencionadas, el documental *Las armas de la paz* fue distribuido a la lista de suscriptores de Teleanálisis. Por lo tanto, el público que vio ese trabajo audiovisual de alguna manera tenía una vinculación directa con el equipo de realización, dado que quienes participaban de la organización que recibía el casete

con las imágenes integraba una lista y por lo tanto desde TA existía un cierto conocimiento del público que recibiría el material.

Este es un ejemplo en el que interviene la confluencia entre los espacios públicos oficiales y los alternativos. Distintas construcciones audiovisuales sobre el mismo asunto generadas para ser distribuidas y visionadas para públicos distintos. De cualquier manera, el público masivo que recibiría el documental uruguayo a través de las pantallas domésticas y gracias a la programación de un canal privado, estaría difundiendo la realidad chilena de una manera más amplia que aquel público que vería *Las armas de la paz*. Sin lugar a dudas, ese público estaba recibiendo una información alternativa capaz de generar y reproducir una opinión diferente a la oficial.

3. Una producción uruguaya en el noticiero chileno¹⁸⁸

El último capítulo del noticiero chileno, correspondiente al número 46, emitido en mayo de 1989, incluye escenas de la película *Uruguay, las cuentas pendientes*, un documental dirigido por Esteban Schroeder sobre la ya mencionada Ley de Caducidad y el referéndum uruguayo que tuvo lugar en octubre de ese mismo año. La película se terminó de editar en marzo de 1989 y es una reformulación sobre el tema que ya había sido abordado por CEMA en 1987, en el documental *El cordón de la vereda* (Schroeder, 1987), comentado en el apartado anterior.¹⁸⁹ Como se vio fue

¹⁸⁸Es posible profundizar sobre este acontecimiento en el artículo publicado en la revista Fotocinema, Mariel Balás (2020), “Uruguay, Chile y el rescate de memorias magnéticas” pp.:271-290.

¹⁸⁹Para un análisis más detallado sobre ambas producciones ver Balás, 2018. Ver en línea *El cordón de la vereda* en línea: <https://agu.udelar.edu.uy/el-cordon-de-la-vereda-impunidad-ayer-y-hoy/> Ver *Uruguay Las cuentas pendientes* en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=qn2CjOwou1E> (el acceso a este documental fue gracias al trabajo de digitalización que llevó a cabo Mateo Etchegoyen)

una de las primeras realizaciones de la productora y tanto Schroeder como el periodista Jorge Barreiro reconocieron que se trató de un acercamiento que tuvo mucho de experimental, por lo que significaba aprovechar los recursos de los medios portátiles del video que permitían abordar a las personas en la calle. Incluso el propio Barreiro la recuerda como carente de “profesionalismo” (comunicación personal con J. Barreiro, 18 de agosto de 2016) y realizada con el apoyo de CEMA, en cuanto a equipamiento y recursos humanos, lo que significa que no se contó con financiamiento de organismos internacionales como fue el caso de otras producciones (comunicación personal con E. Schroeder, 17 de junio de 2016). Sin salir de la órbita montevideana, este documental experimental permite acercarse a un contexto político y social crucial para el devenir de los uruguayos. La suma de componentes que conforman esta película deja ver la mirada crítica de un grupo de jóvenes que, con su particular impronta, toma posición frente a la promulgación de la Ley de Caducidad. Con la intención de llegar a públicos europeos realizaron esta nueva propuesta sobre el mismo tema. Sin conocer el vínculo real que hizo llegar el documental a la sala de edición de TA, en el último capítulo del noticiero que corresponde a mayo de 1989 tiene lugar una sección titulada “Uruguay: las cuentas pendientes”.¹⁹⁰ Como es fácil inferir se dedicaba al referéndum uruguayo que tuvo lugar el 16 de abril. Lo enmarcaron dentro de una discusión sobre los derechos humanos en democracia. Tras la creación de la Comisión Pro Referéndum en 1987 se trabajó durante dos años para recolectar las firmas necesarias y lograr que fueran habilitadas. Una vez asegurada la instancia de referéndum se puso en marcha una intensa campaña publicitaria a favor del voto verde, es decir a favor de la derogación.¹⁹¹ El resultado

¹⁹⁰El capítulo tiene una duración total de 53 minutos y está integrado por las siguientes secciones: «Son para despertar a una negrita» (Pablo Milanés en vivo); «Sindicalismo chileno: Camino propio»; «Uruguay: Las cuentas pendientes»; «Palín: El juego de Chile». (fuente consultada: 09/09/18:https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Episodios_de_Teleanálisis)

¹⁹¹ En la campaña televisiva de este referéndum es posible identificar muchos elementos que lo hacen muy similar a la de la campaña chilena ante el plebiscito de 1988. Ver en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=A5I4mWU0XRw>

fue que finalmente ganó la papeleta amarilla¹⁹². Lo interesante del capítulo que presenta Teleanálisis es una edición del documental en dos bloques, en el medio de la película insertan un spot publicitario del “voto verde” y hacia el cierre escenas de las declaraciones realizadas por Matilde Rodríguez Larreta.¹⁹³ En sus palabras reconoce la derrota, pero recalca que, si bien la ley se mantendría, casi la mitad de la población se había manifestado a favor de que fuera revocada. Por lo tanto, sostiene y asegura que

hay una voluntad política de no investigar nada...la ley ha quedado ratificada, pero las autoridades políticas van a cambiar y la voluntad política puede cambiar y después de un pronunciamiento popular deste tipo, la voluntad política **debe** cambiar (Matilde Rodríguez Larreta en Teleanálisis N° 49).

¹⁹²Los votos a favor de no derogar la ley estuvieron en su mayoría en las ciudades del interior. La película lamentablemente no registra cómo se llevó adelante la campaña del voto verde en estas localidades y si recoge el testimonio de los ciudadanos residentes en la capital del país. Se podría aventurar la hipótesis de que también estuvo más centrada en Montevideo, cuando se debería haber focalizado en captar a la porción de la población que estaba a favor de la ley.

¹⁹³Matilde Rodríguez Larreta, viuda de Héctor Gutiérrez Ruiz (presidente de la cámara de diputados) cuyo cuerpo sin vida fue encontrado el 20 de mayo de 1976 junto al ex senador Zelmar Michelini, y la pareja Rosario Barredo y William Whitelaw.. Este suceso fue relatado en el apartado III y fue la constatación de la coordinación de los gobiernos dictatoriales a través de la operación Cóndor. Matilde presidía la Comisión Pro Referéndum integrada también por Elisa Dellepiane, viuda de Zelmar Michelini, y María Esther Gatti de Islas, abuela de Mariana Zaffaroni, una niña entonces desaparecida.



Captura de pantalla de la película *Uruguay, las cuentas pendientes* (Schroeder, 1989). Primer plano de Matilde Rodríguez Larreta entrevistada por Jorge Barreiro.

Este hallazgo se tornó relevante, porque hasta el momento en que fue posible ver esta edición no había encontrado ningún registro audiovisual sobre “el después” de la derrota del plebiscito. Fue posible acceder a estas palabras de Rodríguez Larreta gracias a la recuperación de esta edición del noticiero chileno. Con el tiempo, y gracias al ya mencionado proyecto de recuperación del archivo de la productora Imágenes se constató que las escenas que no eran de *Las cuentas pendientes*, pertenecían a registros sin editar de Imágenes. Por lo tanto, esta sección del último capítulo del noticiero chileno dejaba en evidencia una vinculación que iba más allá de ser sólo entre el CEMA y TA, sino que se trataba de una relación más amplia con la producción uruguaya.



Captura de pantalla del capítulo 46 de Teleanálisis (marzo, 1989). Declaraciones de Matilde Rodríguez Larreta tras el resultado de Referéndum contra la Ley de Caducidad de la pretensión punitiva del Estado que pertenecían a material sin editar de la productora Imágenes (en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=uUvIQqoHFTo>, visitado: 9/12/2021).

4. La cooperación regional en los noventa: CEMA, Nueva Imagen y Festa & Santoro. ¹⁹⁴

En noviembre de 1991 se terminaba la odisea de editar el documental *La esperanza incierta* (Schroeder, Santoro, Moreno, 52'), una de las primeras realizaciones conjuntas del Cono Sur entre tres productoras de video: Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) de Uruguay, Nueva Imagen de Chile y Festa & Santoro Comunicações de Brasil. El proyecto se concretó con el apoyo de varios organismos internacionales

¹⁹⁴ Parte de este apartado fue publicado en un artículo de la revista Encuentros Latinoamericanos. Mariel Balás, "Producción de video regional para el mercado global. el caso de 'La esperanza incierta' (1991)". Vol. 4, núm. 2 (2020) en línea: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/enclat/article/view/880>

y el financiamiento de Channel Four de Inglaterra en el marco de un proyecto más amplio, integrar una serie llamada *South*. El principal público destinatario de esta película fueron los televidentes europeos, quienes a través de opiniones de gente anónima, testimonios de personalidades reconocidas (políticos, periodistas, escritores, empresarios, representantes culturales, sindicales y de organizaciones civiles) y una voz *over* cargada de información, se acercaban a una mirada polifónica de las distintas transiciones democráticas, en el marco de la aplicación de la política económica neoliberal en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay.¹⁹⁵

Siguiendo a Michael Chanan que refiere al manifiesto de Solanas y Gettino (Hacia un tercer cine, 1969) podemos afirmar que, salvando las distancias entre el fílmico y el video, ciñéndonos a los cánones del audiovisual, este documental puede integrarse dentro de lo que denominan “segundo cine” ya que no está rodado en estudios, tiene un marcado compromiso social e incluye un modo artístico autoral, incluso según estos autores también podría definirse como parte de lo que denominaron “tercer cine”, por el compromiso político y las denuncias que incluye en su narrativa (Chanan, 2007-2008: 85).¹⁹⁶ Por lo tanto, *La esperanza incierta* podría definirse como un documental político por naturaleza ya que

invita a la sociedad a observar a sus propios individuos y sus propias preocupaciones. Para ello, unas veces recurre a la simple exposición de esos aspectos y otras, a la materialización de los estereotipos de la sociedad a través de personajes con nombres reales ubicados en entornos auténticos (Chanan, 2007-2008:94).

A partir del estudio de algunos documentos que formaron parte del recorrido de este

¹⁹⁵Este análisis se realiza a partir del rescate de la copia que formaba parte del archivo del CEMA. No he podido aún visionar la versión que se emitió a través de Channel Four en la cual según recuerda el director local chileno, Rodrigo Moreno, el relato de la voz *over* era en inglés (Comunicación personal con R. Moreno 22/6/2017).

¹⁹⁶ Para ampliar sobre el abordaje del contenido del documental ver Balás, 2020a

documental, interesa observar ciertas etapas del proceso de este proyecto desde su génesis, pasando por la redacción de una carpeta de presentación para conseguir financiamiento, así como las relaciones que permitieron la concreción parcial de una idea. Todos elementos que componen un escenario particular ante el paulatino retiro de financiamiento proveniente de agencias de cooperación internacional. Veremos cómo las productoras de video tuvieron necesariamente que ampliar sus mecanismos de sustentabilidad para llegar a mercados más allá de la frontera local y continental.

El origen de la idea de lo que después se conoció como *La esperanza incierta* se remonta a 1990. De cara a la organización del III Encuentro Latinoamericano de Video, el CEMA editó un catálogo en el que incorporaron una sección destinada a promover sus ideas para obtener financiamiento: “Hemos definido la forma de producción y el contenido temático de nuestros proyectos. Estamos trabajando ahora en la gestión del apoyo que los haga posibles” (Catálogo Montevideo 90). Los cuatro proyectos consistían en la realización de un periodístico mensual (Canal ET) y tres series para TV, “Los otros”, “Imágenes de mujeres” y “El Cono Sur en el quinto aniversario”, que también se tituló “500 años: la esperanza incierta”. Este proyecto cobraba sentido ante el aniversario por los 500 años de la colonización americana y siguiendo las palabras de Hernán Dinamarca, en un contexto en el que varias empresas productoras de Latinoamérica se plantearon proyectos en esa línea (Dinamarca, 1990). El caso del CEMA proponía la realización de una serie compuesta por seis capítulos sobre distintas temáticas que involucraban a cuatro países de Latinoamérica: Argentina, Brasil, Chile y Uruguay.

El proyecto se proponía interpelar al mundo occidental en relación a las consecuencias de la globalización económica y al imperialismo cultural haciendo foco en cuatro ciudades del Cono Sur: Santiago, Montevideo, Buenos Aires y Sao Paulo.

En el catálogo se lee un listado de los “pre - títulos” de la serie y una breve

línea que describe la idea de contenido.

La América Europea. Indaga sobre quiénes somos a través del aporte específico de las colectividades europeas, de todos aquellos que vinieron a “hacerse la América”. **La Ciudad Americana.** Apuntará a conocer dónde vivimos. Tendrá como centro las ciudades de San Pablo, Santiago, Buenos Aires y Montevideo. **Los hacedores de la economía informal.** Una recorrida sobre los múltiples caminos de la economía informal, a través de la exploración de sus protagonistas. **Castigo y locura.** Una reflexión sobre una realidad marginal: los locos, los presos, las prostitutas, etc. Todos aquellos a los que la sociedad corrige, controla o disciplina. **La esperanza incierta.** Un enfoque sobre el destino político del Cono Sur, las transiciones democráticas, la reformulación política y económica del Estado en esos países. Incluye dos subcapítulos, cada uno de ellos registra un grupo protagónico diferente: **La utopía en el espejo:** interroga a una generación (la del 60) que fue radical. **De cara al 2000:** interroga a los jóvenes protagonistas de este tiempo. (Catálogo, Montevideo 90)

En este catálogo no se menciona aún la participación de productoras que estuvieran localizadas en los distintos países del Cono Sur. De todos modos, vale recordar que el equipo del CEMA había viajado a Santiago para realizar el documental *Chile, obra incompleta* y en esa oportunidad había contado con la colaboración de organizaciones y varios cineastas y realizadores audiovisuales.

Más allá de ese antecedente, Rodrigo Moreno, recuerda que durante “Monte-video 90” se dio una instancia en la que se reunieron representantes de las tres productoras (CEMA, Nueva Imagen y Festa & Santoro) junto con Maurizio Paffetti para conformar un “Consorcio de producción audiovisual” impulsado y financiado por la productora italiana Crocevia. De este modo se pretendía establecer en esta región del continente un polo de producción audiovisual sensible a las temáticas sociales, políticas y culturales (R.Moreno, comunicación personal, 22/6/2017).

Aquí entra uno de los primeros elementos a considerar en este proceso y es el apoyo

de las organizaciones internacionales. Como se pudo vislumbrar en capítulos anteriores, Crocevía tuvo un rol fundamental en el impulso del Movimiento de Video en América Latina. Un actor clave fue Paffetti, responsable del área de comunicación y encargado de promover la realización audiovisual alternativa en países del tercer mundo a través de la cooperación financiera. Por su militancia y su manera de concebir la comunicación, fue natural para Paffetti acompañar emprendimientos audiovisuales que fueran contra la hegemonía comunicacional. El origen del vínculo de Crocevía en América Latina tuvo tres etapas: una primera, a inicios de los ochenta, en la que establecieron contacto con Perú, en particular a través del ya mencionado Rafael Roncagliolo (director de IPAL); una segunda, hacia 1983 en Brasil, en donde conoció a quienes posteriormente impulsaron la *TV dos trabalhadores* (TVT), y en especial a Regina Festa y Luiz Fernando Santoro, responsables de llevar adelante la empresa *Festa & Santoro Comunicações*; la tercera etapa fue hacia mediados de los ochenta tras la instalación de una oficina en Costa Rica a cargo de Giuseppe Cirotti. De esta manera Crocevía quedaba representada a nivel continental. Tal como recuerda Paffetti, en 1985 durante el festival de cine organizado en la ciudad italiana Montecadini, conoció al chileno Augusto Góngora quien compartió las “Imágenes de un país invisible” y con ellas el estilo de realización de Teleanálisis, que registraba el Chile que los canales de TV no integraban en su programación. Según las palabras del propio Paffetti se trató de “amor a primera vista” y se comprometieron a trabajar en conjunto para colaborar con el proyecto de video alternativo y apoyar la compra de equipamiento. De esa manera, vinculado directamente con integrantes del MLV, Crocevía facilitó recursos para la organización de lo que sería el Primer Encuentro Latinoamericano de Video en Santiago en abril de 1988. Tal como recuerda Paffetti, en ese contexto surgieron los primeros vínculos con los realizadores uruguayos (M.Paffetti, comunicación personal, 10/3/2020).

Volviendo al “Consortio de producción audiovisual” que se gestó en el Monte-video 90, es a partir de ahí que las tres productoras comenzaron a proyectar en conjunto la

realización de la serie y conformaron una carpeta con la fundamentación del proyecto y de la coproducción regional. Lo plantearon como una “propuesta periodística que se refiere a la realidad del continente. Lo hace desde el presente y con ojos latinoamericanos. Desde esa óptica intentará conocer y responder a las claves de nuestra identidad” (500 años: la esperanza incierta, 1990:10). En relación a la organización de la producción se plantearon crear un Consejo editorial conformado por representantes de las tres productoras, en particular por Esteban Schroeder de CEMA, Augusto Góngora de Nueva Imagen y Regina Festa y Luis F. Santoro por Festa & Santoro Comunicações.¹⁹⁷ La dirección y producción ejecutiva sería llevada adelante por Esteban Schroeder, siendo desde Uruguay que se manejaría la realización general de la serie y en particular se ocuparía de registrar lo relativo a Uruguay y Argentina.

En esa nueva presentación cambiaron el orden de los capítulos, eliminaron la subdivisión en dos de *La esperanza incierta* y agregaron un capítulo destinado a la cultura titulado “El empecinamiento creativo”. Con esa inclusión pretendían mostrar cómo distintas personas vinculadas al quehacer cultural buscaban la manera de desarrollarse y crear más allá de la dificultad del contexto social, económico y político. Desde la gesta de la iniciativa se plasmaba el interés porque la serie, además de funcionar como un espejo de las realidades latinoamericanas, fuera accesible para los televidentes europeos, “si bien está pensado que estas producciones puedan ser divulgadas en nuestros respectivos países, el destinatario privilegiado de las mismas es el público europeo” (500 años: la esperanza incierta, 1990). Este planteo podría estar dado justamente para lograr la financiación de la propuesta, ya que, por ejemplo, el antecedente que CEMA había tenido con la película *Uruguay, las cuentas pendientes* (Schroeder, 1988) de que fuera adquirida por la BBC de Londres, no fue concretada (Balás, 2018).

¹⁹⁷Finalmente, quien asumió la dirección local por parte de Nueva Imagen fue Rodrigo Moreno.

En 1991 la iniciativa de la serie ganó un financiamiento para la etapa de pre producción tras ser uno de los catorce proyectos beneficiados de los 130 presentados al concurso “Ayuda a la creación audiovisual 1990” implementado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI). En una nota de un diario uruguayo Schroeder manifestó que

como productora independiente, estamos intentando trabajar sobre la televisión, [con la] meta de trazar una mirada latinoamericana sobre este tema. El proyecto se refiere a un área específica: son cuatro países del Cono Sur y en seis capítulos pensamos que podemos lograr una perspectiva globalizadora sobre la realidad social de estos países hoy en día (*La República*, 1991:45).

En la misma nota se hace referencia a otros respaldos que la propuesta ya tenía a través de Crocevia de Italia, la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) y el Consejo Mundial de Iglesias (CMI, Ginebra). Menciona también que se estaba gestionando algún apoyo económico desde Inglaterra. Lo cierto es que finalmente el proyecto global de seis capítulos terminó siendo el unitario *La esperanza incierta*, que tomó forma tras la financiación de *Channel Four*.

En relación a cómo se llegó a concretar el financiamiento de este canal inglés Virginia Martínez, quien trabajaba como productora y guionista en CEMA, recuerda que tras Monte-video 90, viajó a La Habana a participar del XII Festival de Cine. En paralelo al festival se desarrollaba la reunión preparatoria para el próximo Encuentro de video y en esa oportunidad fue responsable de llevar la primera muestra itinerante que había surgido de Monte-video 90. La muestra estaba integrada por 55 videos de 13 países, un total de 17 horas 26 minutos “de producción latinoamericana, sin distinción de género, duración, recursos narrativos, que representaba la variedad de producción del continente” (comunicación personal con V. Martínez, 14/4/2017). En esa instancia conoció a la periodista argentina Ana de Skalon, quien

en aquella época trabajaba como productora para *Channel Four* y estaba promoviendo una iniciativa de hacer una serie llamada *South*, que tenía como propósito “que el sur fuera visto por el sur” (comunicación personal con V. Martínez, 14/4/2017). Esta propuesta de producción independiente tuvo dos temporadas, una en 1991 y otra en 1993. La de 1991 constó de 26 capítulos que reunía materiales de amplia diversidad de temáticas y estilos de varios países de Asia, África, Oriente y América Latina y el Caribe. En relación al canal inglés, Rodrigo Moreno, director local chileno de *La esperanza...*, recuerda que había sido creado a fines de los ochenta para promover las producciones independientes no solo de Reino Unido sino también de otras partes del mundo. De esta manera se posicionó como la voz “diferente” en contraposición con la hegemónica BBC (comunicación personal con R. Moreno, 22/6/2017).

En cuanto al contenido del documental, si bien se identifican cuatro grandes bloques que corresponden a cada uno de los países y algunos elementos que se repiten (como recursos gráficos y de animación), no es posible establecer un patrón formal en la construcción de cada sección. Lo que si se reitera es un gráfico, un mapa de Latinoamérica dibujado sobre una imagen neutral de fondo, en donde toma relieve el contorno del país que será abordado. En cuanto a las temáticas, el documental está focalizado principalmente a las dictaduras y el contexto de recuperación democrática, así como a la situación económica de cada país y, por lo tanto, la región. Sin profundizar en aspectos culturales, están esbozados a través de la participación de referentes de la cultura como escritores, directores de teatro, músicos callejeros, bailarines de tango y un ensayo de *escola do samba*.

En relación a los recursos estéticos y para completar el uso de entrevistas, imágenes de archivo en blanco y negro, registros de espacios abiertos e interiores, aparece también el recurso de la animación acompañado por una cuidada arquitectura de sonido. Mariana Amieva en una reseña sobre este documental, resalta que “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 colores fosforescentes [...] la tecnología analógica con sus gráficas tan características y los sonidos de los sintetizadores” (Amieva, 2016: 121). Así es posible ver en momentos de transición de un país a otro o entre los entrevistados, una animación, un recurso que posibilita la aplicación de esta técnica utilizando las nuevas tecnologías. A modo de ejemplo, en las escenas finales aparecen personas en las calles de cada ciudad expresando cuáles son las expectativas que tienen para su país. Entre cada participación, una animación: del cielo cae una lluvia de medallas de la Virgen María acompañada por acordes de un órgano eclesial. De esta manera la edición parece insinuar que los anhelos expresados se cumplirían sólo por milagro. Estas inclusiones hechas en computadora brindan en la edición final dinamismo y heterogeneidad a la pieza televisiva que seguramente rompía con los esquemas conservadores quizá pretendidos por algunos canales europeos.



Captura de pantalla de *La esperanza incierta* (Schroeder, Santoro, Festa y Moreno, 1991)

El resultado final de esta película se logró tras un largo y difícil proceso de negociaciones entre varias personas de distintos países, no sólo de las tres empresas coproductoras, sino también de los representantes del organismo financiador, en este caso, *Channel Four*. Esta dificultad se recupera de los relatos de Virginia Martínez y Rodrigo Moreno en los que aparece el recuerdo de una primera propuesta documental en la que un actor era el hilo conductor del capítulo. Filmado en estudios y también en exteriores, paseaba por una feria dando paso a cada tema y brindando datos contextuales a lo largo de todo el documental. Si bien ambos estuvieron de acuerdo en que el resultado logrado no era satisfactorio, destacaron la reacción negativa y la fuerte censura que recibió esa primera propuesta por parte de Ana de Skalon y de Jorge Denti quienes habían viajado desde Londres a Santiago de Chile para discutir

los términos que definirían la continuidad o suspensión de la producción (Comunicación personal: V. Martínez, 2017; R. Moreno, comunicación personal, 22/6/2017). Finalmente, ante la total disconformidad de lo presentado, cambiaron el estilo del abordaje. Decidieron que la actuación del hombre sería sustituida por una mujer, que representaría a la democracia y caminaría a orillas de una playa oceánica. La narración de su voz *over* guiaría el documental. Estas decisiones, de alguna manera impuestas, generaron gastos imprevistos y un desconcierto generalizado entre los integrantes de las productoras locales.

Los créditos finales son elocuentes en términos de participación de los equipos técnicos de cada país involucrado. También incluye información de los apoyos y auspicios recibidos de cara a la concreción de la serie compuesta por seis documentales. Estos organismos son: AECI (Agencia Española de Cooperación Internacional), Crocevia (Italia), Evangelisches Missiowerk (Alemania), Consejo Mundial de Iglesias (Suiza), UNESCO (París) y Consejo Latinoamericano de Iglesias.

En relación a este trabajo conjunto entre los tres países interesa el hecho de que si bien hacia 1990 la intención de crear un mercado común entre los países del Cono Sur, (Mercosur) ya estaba latente, e incluso se menciona en el documental como un proyecto prometedor a nivel regional, aún no existía como tal. Incluso tras su concreción, tal como apunta Marina Moguillansky, los primeros pasos estuvieron centrados en la consolidación de las democracias en cada país, en aspectos económicos y sociales. No fue hasta después de la segunda mitad de la década que se pondría atención a los intercambios culturales con énfasis en el cine, promoviendo muestras y festivales entre los países socios (Moguillansky, 2016:22).¹⁹⁸ En ese contexto, ca-

¹⁹⁸Recién en 2003 se crearía la RECAM, Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur, un órgano consultor en la temática cinematográfica y audiovisual representado por autoridades de cada país miembro. Ver: <https://www.recam.org/?do=home> (visi-

rente aún de una red formal de apoyo a las producciones cinematográficas este primer trabajo de coproducción entre tres empresas, además de aprendizaje en cada productora, permitió acercarse al contexto de las distintas situaciones de estos cuatro países a inicios de los noventa. El documental se configura en una denuncia en relación al futuro de sus sociedades. Deja en evidencia cómo la aplicación de la política económica neoliberal profundizó la desigualdad social. Quizá tenían la pretensión de mostrar la realidad del Cono Sur Latinoamericano con el fin de que los organismos de cooperación internacional continuaran brindando su apoyo.

Más allá de futuros logros o fracasos, queda claro que las instancias de intercambio y encuentro que se organizaron en el marco del Movimiento Latinoamericano de Video fueron ámbitos fermentales, en donde además de discusiones y consensos se motivaron espacios de construcción colectiva. El desarrollo de las tecnologías audiovisuales en aquel mundo globalizado, si bien permitió a muchos realizadores su uso como herramienta contra hegemónica, los obligó rápidamente a competir para ganar un lugar en el mercado (G. Cirotti, comunicación personal, 11/04/2020). Algunos lograron alimentar pantallas con sus producciones, para otros fue más complejo encontrar la manera de sostener sus iniciativas. Esto generó rupturas y dificultades, de ahí, la larga agonía que sobrevino después, en la búsqueda de oportunidades para darle continuidad a los proyectos.

Abordar estas realizaciones con un orden cronológico tuvo como objetivo identificar algunas características en el quehacer de un colectivo y otro que los acercaron y distanciaron a lo largo de sus producciones.

tado 2/8(2020). Para ampliar información sobre otros programas de apoyo a las producciones audiovisuales en América Latina como el Programa Ibermedia ver: Moguillansky, M & González, L (2019); Juan-Navarro, Santiago (2014).

V. Reflexiones finales

Lo que el pasado deja son huellas, en las ruinas y marcas materiales, en documentos y papeles, en las trazas mnémicas, en la dinámica psíquica de las personas, en el mundo simbólico. Esas huellas, en sí, no constituyen “memoria” a menos que sean evocadas y ubicadas en el marco que les otorgue sentido. (E. Jelin, 2017: 14)

Durante la década 1980, se gestaron y consolidaron los dos colectivos protagonistas de esta tesis: el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) y el noticiero chileno Teleanálisis (TA). En esos años el debate sobre comunicación estaba centrado en el sistema de medios controlado de manera hegemónica por las potencias mundiales. Muchas preocupaciones y conceptos se recuperaron de los planteos de los sesenta vinculados a la dominación y la importancia de la liberación de dicha influencia. A nivel mundial, en los setenta la comunicación y la información fueron asuntos reflexionados y discutidos por académicos de diversos organismos, llegando a conclusiones que fueron desestimadas por los países hegemónicos a partir de los ochenta. La necesidad de crear o fortalecer políticas locales de los países en los latinoamericanos, para recobrar sus identidades culturales y los postulados vinculados a la democratización de la comunicación y la participación horizontal fueron defendidos por el sector progresista de la Iglesia latinoamericana e impulsados por distintos colectivos vinculados a la práctica comunicacional. Por su parte a través de una red internacional integrada por académicos que abordaron teóricamente la

comunicación y que contaron con distintos apoyos financieros se promovió la concreción de espacios para intercambiar y pensar sobre la producción, distribución y consumo audiovisual, dando lugar a lo que los protagonistas llamaron Movimiento Latinoamericano de Video.

Como vimos en el proceso de consolidación de lo que a finales de los ochenta se dio a conocer como “Espacio audiovisual latinoamericano” (EAL) (integrado por cine, televisión y video), se destacó la influencia de la UNESCO y de organizaciones vinculadas al cristianismo, junto a una serie de organismos internacionales. La UNESCO a nivel mundial cumplió un rol sustancial como promotor de investigaciones e implementación de lineamientos políticos en relación a la comunicación, siendo de interés para este trabajo el Informe MacBride y su derrotero. Desde cierto sector progresista de la Iglesia Católica, se observó la postura alineada con las propuestas que luego se identificaron en dicho informe, que en muchos casos también estuvieron presentes en los proyectos comunicacionales del CEMA y TA que obtuvieron apoyo o financiamiento de distintos organismos eclesiales. Croceví, Miese-reor, Diakonía y Pan para el Mundo, son solo algunos ejemplos de entidades que brindaron apoyo a productoras de video, así como para la concreción de eventos organizados por el Movimiento Latinoamericano de Video. Se destacaron organizaciones latinoamericanas tales como el Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales (ILET) con sede en México y el Instituto para América Latina (IPAL) en Perú como ámbitos de investigación académica que tuvieron gran injerencia en la promoción y difusión de estudios sobre el uso del video, así como en el abordaje y el cruce entre comunicación e Iglesia. A modo de ejemplificar esta situación, en algunos documentos preparatorios a la III Conferencia episcopal que tuvo lugar en Puebla en 1979, se identificaron conceptos alineados a lo planteado en el Informe MacBride (Ver Liberti, 1995). El hecho de encontrar coincidencias y puntos de contacto entre los documentos que se preparaban a nivel continental para los encuentros episcopales y los postulados del Informe MacBride, junto con los planteos y las

problemáticas que se generaban en los encuentros de video, permitió constatar la interconexión entre personas e intereses que pretendieron instalar una comunicación alternativa a la impuesta por el sistema de medios dominante.

En todos los testimonios recogidos y en los documentos consultados, la palabra democracia, fue un denominador común. Sería interesante analizar los significados y sentidos que se ponían en juego a través de esta palabra en las décadas del sesenta al noventa. Tras el fracaso de los intentos revolucionarios de las izquierdas y las experiencias traumáticas de las dictaduras conosureñas, el término democracia cobraba un valor y una consistencia otorgada también en la agenda de las ciencias sociales de la época. De este modo los actores a los que nos referimos, videastas, educadores, académicos, diplomáticos, adoptaban una postura contra hegemónica, en un periodo en el que video también fue protagonista.¹⁹⁹ Esto se refleja por ejemplo en el surgimiento y desarrollo de varias productoras audiovisuales independientes entre las que se encuentran los casos paradigmáticos de esta investigación: el CEMA de Uruguay y el equipo chileno de TA, que participaron de la consolidación del Movimiento Latinoamericano de Video (MLV).

La situación regional en relación al video es posible identificarla en las distintas etapas de ambos colectivos. Si bien en sus producciones se detectan afinidades ideológicas y similares posturas políticas, los distintos modos de abordaje, los usos tecnológicos y las diferencias en los espacios de exhibición son un reflejo de la especificidad de los contextos políticos de cada país, que fueron determinantes en el

¹⁹⁹Si bien en este caso el interés está centrado en el video cabe señalar que con anterioridad a su uso el medio paradigmático de participación popular fue la radio. En ese sentido es oportuno mencionar el caso de radio Sutatenza iniciada en 1947 en Colombia, que fue promovida por el sacerdote Joaquín Salcedo. Sobre este hecho es posible ver la película *Sutatenza un mensaje de paz* (Enrico Fulchignoni, 1955) producida por UNESCO, disponible en línea en la página de Unesco: <https://www.unesco.org/archives/multimedia/document-1711>. Un caso más cercano en el tiempo fue la propuesta educativa de los casete- foros impulsada en 1977 por Mario Kaplún. (Silva Pintos, 2002:10)

desarrollo de cada emprendimiento.

En este punto me interesa volver a mencionar que tanto el CEMA como TA estaban integrados por personas que, en su mayoría, pertenecían a la clase media capitalina (montevideana y santiagueña), que poseían un importante capital cultural y que de un modo u otro estaban vinculados a comunidades de base, organizaciones sociales o tareas con compromiso social con tendencias políticas de izquierda. Esta situación habla de contextos familiares y tradiciones que tuvieron, con diferentes grados de participación, vinculaciones políticas, a veces relacionadas a la militancia de hermanos, amigos o grupos de pertenencia.

Para el caso de la productora uruguaya, el inicio de sus trabajos con el uso de la técnica del diaporama revela una fuerte vinculación con las organizaciones que, de alguna manera, estaban permitidas durante la dictadura. Los colectivos ocupaban un lugar central de la acción comunicativa. Es posible identificar pretensiones de contribuir a una nueva manera de instituir la comunicación audiovisual, desde un aporte de producción de mensajes en un formato que se pretendía participativo en sintonía con el reciente contexto político que se avizoraba. Sin lugar a dudas el desarrollo de los movimientos sociales que comenzaron a surgir con fuerza durante los primeros años de la década del ochenta fueron el sustento y la fuerza para que grupos como CEMA encontraran un espacio para afianzar su propuesta comunicacional. De hecho, hay muchos bibliotecarios con diapositivas que registran actos, marchas, movilizaciones impulsadas por distintos grupos organizados de la sociedad civil. En esta etapa fundacional los audiovisuales con diapositivas eran justamente realizados a solicitud o en conjunto con estas organizaciones. Por lo tanto, era natural que la proyección del resultado final fuera en ámbitos grupales y que luego se diera una instancia intermedia o final de debate y discusión sobre las temáticas abordadas, lo que hacía parte de aquella postura crítica tan promovida por los abanderados de la comunicación popular y alternativa.

Como un híbrido, por su doble condición fotoquímica y magnética, el diapomontaje se instaló, sobre todo en la producción uruguaya de los últimos años de la dictadura. Como se vio, para el CEMA, Imágenes y para otras productoras o colectivos independientes, el diaporama fue la herramienta de transición audiovisual entre la realización de películas de emulsión fotoquímica, hacia el uso del video, es decir, las cintas magnéticas. En el caso de los jóvenes integrantes del CEMA, mayoritariamente por el uso de rollos fotográficos y una única experiencia en Super 8 mm y en el de los integrantes de Imágenes, la película 16 mm.²⁰⁰ Dadas las cifras de audiovisuales realizados con diapositivas, es posible sostener que se trató, junto a la producción en Super 8 mm, de una técnica transicional.

Mientras que en Uruguay se realizaban diapomontajes, en Chile, las productoras audiovisuales filmaban en video. Schroeder por los motivos familiares ya comentados conoció la propuesta de TA antes de conocer a sus integrantes.

Para recuperar el hecho de la dispar situación en cuanto al uso de las tecnologías audiovisuales por parte de estas dos productoras independientes a mediados de la década de 1980, las palabras de Schroeder son elocuentes:

[...] nosotros estábamos muy orgullosos porque habíamos logrado hacer duplicados de los diapomontajes, mientras ellos ya tenían la estructura armada para la duplicación de VHS, que parece sencillo pero que en aquel entonces no lo era. Sacaban 50-60 copias, que distribuían en todo Chile y eran absolutamente políticos, [...]A ver, nosotros usábamos el diapomontaje porque era lo

²⁰⁰ CEMA utilizó el soporte fotoquímico de pase Super 8 mm para un registro solicitado por la Federación Uruguaya de Cooperativas de Vivienda de Ayuda Mutua (FUCVAM), se trató de la inauguración de la cooperativa COVICENOVA. (“*Covicenova: un techo de todos*”, Eduardo Casanova, 1984, 13’; tarjetas con la producción del CEMA, archivo privado de Miguel Ángel Olivera).

que había... pero en Chile ya estaban con el VHS al mango. Nosotros íbamos con la carpetita de diapositivas y ellos, no, ellos tenían esta tecnología (comunicación con E. Schroeder, 15/01/2015).

En 1984, los VHS de TA atravesaron océanos y fueron vistos en Inglaterra gracias a las redes de solidaridad para denunciar la dictadura. Michael Chanan en el prólogo del libro editado por Paola Margulis (2020) explica esta posibilidad a través del cruce entre política y economía que se dio durante el proceso dictatorial chileno:

[...] la oportunidad de usar el video para trabajo solidario llegó a Chile junto con las políticas neoliberales que trajo el golpe de Estado de Pinochet [...], lo que abrió a Chile a las corporaciones globalizadas de electrónica e hizo posible veinte años antes del *videostreaming*, que las imágenes de la brutal represión en las calles de Santiago pudiesen ser vistas en los monitores de una sala de reuniones de un balneario de la costa inglesa [...] sin pasar por los principales medios de comunicación (10)

Años después, en 1991, las imágenes de la nueva democracia chilena llegarían al Reino Unido a través de *La esperanza incierta*, aquella primera coproducción entre tres países latinoamericanos con financiamiento de *Channel Four*.

Durante esos siete años, diversas situaciones que relacionaron contextos políticos, medios y tecnología alteraron el modo de recepción de las imágenes producidas: visionado de diapositivas del CEMA o de VHS de TA en grupos reducidos que alentaban el diálogo; luego las exhibiciones de videos en ámbitos vinculados a institutos culturales como la Alianza Francesa, el Instituto Goethe o el Instituto Italiano de Cultura; años después, en Uruguay las producciones nacionales fueron programadas en las pantallas domésticas; finalmente con las nuevas democracias consoli-

dadas en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay, las realizaciones de cada país de manera independiente o conjunta, fueron difundidas libremente ante el público europeo.

Un espacio que acompañó buena parte de ese proceso fue el que se propició en los encuentros latinoamericanos de video a partir de diciembre de 1987. Allí se estrecharon los vínculos entre estas personas interesadas en el uso del video y en la promoción de instancias comunicativas alternativas al sistema dominante de medios. Si bien las relaciones entre los integrantes de todo el MLV tuvieron como escenario privilegiado dichos eventos, hubo otros encuentros y ámbitos en los que también participaron personas vinculadas a organizaciones internacionales, académicos y teóricos que venían de una trayectoria latinoamericana siendo testigos de debates sobre la comunicación, los medios y los contenidos. A modo de enumerar algunas personas, encontramos: al periodista Rafael Roncagliolo, quien integró el ILET, asistió a Gabriel García Márquez en las reuniones de la Comisión encargada del Informe MacBride, fundó el IPAL en Perú; al comunicador Mario Kaplún, referente de la comunicación popular y lectura crítica de los medios; a la comunicadora y realizadora Regina Festa, quien en Brasil había participado como investigadora en Intercom (y que luego se dedicó a la producción en video); al venezolano Antonio Pasquali, director de ININCO; al chileno Valerio Fuenzalida, referente del CÉNECA junto a Yessica Ulloa. En las distintas instancias se vincularon con los veteranos del Nuevo Cine Latinoamericano, como ser, por ejemplo, Pedro Chaskel, Miguel Littín, Mario Jacob, Mario Handler, Jorge Sanjinés, Octavio Getino y los nóveles videastas, Augusto Góngora, Christian Galaz, Pamela Pequeño, Esteban Schroeder, Virginia Martínez, Daniel Márquez, Hilary Sandison, Maida Moubayed, Eduardo Casanova, Hernán Dinamarca, Marisol Santileces, Pablo Salas, por nombrar solo algunos de una gran lista.

Un hecho significativo que sucedía en estos espacios era justamente el intercambio generacional entre los jóvenes realizadores con cineastas del Nuevo Cine Latinoamericano. Particularmente para el caso uruguayo participaba activamente Mario Jacob, integrante de la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M) que tras su retorno fundó la productora de video Imágenes. Entre la generación de cineastas y los realizadores de video existían transiciones y trayectos (políticos, sociales, tecnológicos) diferentes que se encontraron en la producción de películas en video. En el caso de los jóvenes del CEMA, pasaron de la fotografía, por el diapositivo hacia el video. La generación de los mayores, de la realización en cinta fílmica 16mm por un breve pasaje por el diapositivo hasta incorporar el video.²⁰¹

El paso del registro en fílmico al magnético trajo aparejado múltiples transformaciones. El cineasta mexicano Paul Leduc lo expresa en el siguiente pasaje:

Hubo un tiempo feliz en que el cine era cine y el mundo era mundo. La película era una materia tangible con agujeritos y uno podía tocarla y sentirla y ponerla a trasluz para ver, sin problema, imágenes que uno creía bellas o importantes... [...] Y en eso llegaron los 'CHIPS'. Y con ellos los TBC, los JVC y los VHS y NTSC, y el propio lenguaje empezó a volverse, si no incomprendible, por lo menos raro y desagradable. (Paul Leduc, 1988:15)²⁰²

Estas palabras, con indiscutibles tintes nostálgicos por la cinta fotoquímica, son muy elocuentes en relación a la materialidad del soporte. Como bien dice Leduc, la amabilidad de la película con emulsión fotoquímica que permite ver a trasluz el contenido, se contrapone a la ingratitud de la opacidad de la cinta magnética, que requiere

²⁰¹Interesa por ejemplo observar también espacios conjuntos en los que ambas generaciones se encontraban y discutían sobre la necesidad de contar con apoyos estatales. En la prensa uruguayo de la época es posible encontrar entrevistas grupales donde comparten sus ideas e intercambian opinión unos y otros (*La República*, 1988).

²⁰²Haciendo un paralelismo al presente, esas siglas que para Leduc hacían que el lenguaje se volviera *desagradable*, hoy han sido sustituidas por otras palabras y siglas como *bits*, *gigas*, *teras bytes*, cintas *LTO* y un extenso glosario de nuevos términos que aluden al universo digital, paradigma al que debemos adaptarnos treinta y cinco años después.

de un reproductor para revisar el registro. En este sentido es pertinente el comentario de Arnildo Machado al referirse a los soportes: en el magnético no existe la materialidad tal como existe en el fotoquímico, sino que la “imagen electrónica es más propiamente una síntesis temporal de un conjunto de formas en mutación” (Machado, 2013:222). Sostiene que es siempre una relación mediada, atravesada por “aparatos”; a la imagen electrónica le falta “sustancia”.

Por su parte, para quienes habían trabajado con fotografía o con película fílmica es compartido el sentimiento en relación a la pérdida de calidad de la imagen en comparación al video. En el primer caso no solo el grano de las partículas de plata influenciados por la luz, sino las posibilidades de profundidad de campo, que en el video se ven totalmente anuladas (Keldjian, 2016). En relación a la edición y la diferencia planteada en esta tarea con el cortar y pegar cinta fotoquímica y cortar y pegar con reproductores de video, Mario Jacob recuerda que el modo “lineal” de la edición en video generaba pérdidas irreversibles. De hecho, al empezar a trabajar con video, utilizaron el concepto “copión”, tomado de la terminología cinematográfica. Se trataba de un casete en que volcaban todo el material bruto para editar y después desde los másteres se iba seleccionando las imágenes (comunicación personal con M. Jacob, 2017). Otro aspecto a tener en cuenta es que a diferencia de la película fotoquímica, la cinta de video permitía ser reutilizada, con lo cual, si bien generaba un beneficio en relación a los costos, presentaba la desventaja de que muchos contenidos eran borrados por otros considerados en su momento más valiosos o urgentes.

Por su parte, en términos monetarios, resultó una tecnología en varios aspectos más económica y práctica en cuanto a que reducía varias etapas intermedias entre la filmación y la obtención de la película resultante, como por ejemplo los procesos de laboratorio de revelado que requerían las películas fotoquímicas (Chanan, 2003; 2008). Esto permitió su incorporación en pequeñas comunidades como una herramienta de empoderamiento cultural y comunicacional. Otra de las ventajas del video

fue que permitió tener varias copias de los materiales, sumado a que el traslado de un casete era muchísimo más simple y económico que la logística para enviar una cantidad de pesadas latas con rollos de cinta de 16 o 35mm. Estos elementos facilitaron su distribución y por lo tanto el acceso a personas, no solo a nivel nacional, sino también más allá de las fronteras.

La tecnología video acompañó el tránsito hacia la instalación de la globalización comunicacional. Por lo pronto, cambió el concepto de ver cine. Aquel entretenimiento que históricamente tenía una connotación de espectáculo público compartido, con la aparición del videocasete y el negocio de los video clubes, se transformó en un evento privado que tenía lugar en la intimidad del hogar. En Uruguay los video clubes se instalaron en todos los barrios de la capital y en las ciudades del interior. Pagando una suma mensual o haciendo un pago puntual por el alquiler de una película, era posible transformar un living o un dormitorio en un cine con las comodidades domésticas. La facilidad de acceder a los materiales audiovisuales se inició con este cambio de soporte. Se estaba transformando el consumo del audiovisual (Remedi, 2003). Surgía así un nuevo mercado directamente relacionado con distintos modos de producción y consumo. La veloz actualización tecnológica de las cámaras y el equipamiento para edición no era algo accesible para todas las productoras independientes. En un principio los más beneficiados fueron los canales locales, ya que por precios relativamente bajos conformaban la programación semanal con una amplia variedad de contenidos extranjeros. Entonces a la situación de generar producciones críticas, fomentar la distribución y difusión de las películas, se le sumaba la necesidad que cada país lograra consolidar una imagen local, que conviviera con esos registros de países en donde si existían industrias audiovisuales.

Como consecuencia, los realizadores de los países latinoamericanos, pusieron énfasis en la importancia de que cada país tuviera políticas comunicacionales que acompañaran el fortalecimiento de las producciones independientes. Unos con mayor

éxito que otros, se agruparon para contar con leyes que regularan y garantizaran espacios de producción, distribución y exhibición.²⁰³ Pero tal como indica Getino (1998: XX) era responsabilidad de los gobiernos y de quienes trabajaban en el sector audiovisual que esas leyes se cumplieran. En Uruguay, las iniciativas en ese sentido no fueron prósperas. De hecho, si bien desde el CEMA se promovía la existencia de estos apoyos, se disolvió antes de que algún proyecto lograra obtener beneficios financieros de los concursos públicos. Fue a partir de 1994 que se creó un ámbito estatal destinado al sector audiovisual y desde la Intendencia de Montevideo surgió un fondo para premiar proyectos cinematográficos y televisivos. Pero hasta nuestros días está en discusión quiénes integrarán el consejo de comunicación audiovisual que será el responsable de la aplicación, fiscalización y cumplimiento de la conocida como “Ley de Medios” promulgada en 2014.²⁰⁴

Durante la década de los noventa una conjunción de factores dividió a los integrantes del MLV. Recordemos el entusiasmo con el que a finales de 1987 se gestó la idea de organizar instancias de debate sobre la realización audiovisual. En pocos años, sin embargo, la situación a nivel continental se transformó radicalmente desde el momento en el que las agencias de cooperación para el desarrollo internacional cambiaron el destino de sus apoyos financieros hacia otras partes del mundo con necesidades más urgentes de las que presentaban sociedades con democracias ya instaladas. Esto, por lo pronto en Uruguay, se sumó a la inexistencia de voluntades políticas de generar leyes o espacios de apoyo real a la producción audiovisual. Esta paulatina ausencia de fondos, junto a la ausencia legal que incentivara las producciones nacionales provocaron que las empresas y los realizadores de video tuvieran que buscar nuevas formas para darle continuidad a sus proyectos comunicacionales.

²⁰³Los principales países latinoamericanos con iniciativas estatales que protegían e incentivaban la producción nacional fueron México, Argentina y Brasil. Para ampliar información ver Getino; 1998.

²⁰⁴Página web del Centro de Información Oficial (IMPO). Ley 19307. <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/19307-2014> (visitada 6/06/2018)

Los integrantes del CEMA debieron buscar alternativas para sostener el proyecto, por lo que necesariamente tuvieron que adaptarse a las “reglas de juego” e incorporar formatos y normas que establecían los canales europeos para poder entrar en sus mercados. Por su parte, tal como recuerdan varios de sus integrantes y también lo menciona Melzer en el trabajo antes citado (2011), tuvieron que dedicarse a la publicidad y a la realización de campañas políticas. Por ejemplo, el hecho de aceptar generar material audiovisual para la candidatura del líder del partido colorado, Julio María Sanguinetti, fue uno de los parteaguas entre los integrantes del equipo del CEMA. Antes de cerrar definitivamente, transitaron el camino de la coproducción con Argentina, que en 1994 contaba con apoyos estatales para la producción. La experiencia no dio los resultados esperados y la empresa cerró en 1995 con complejas consecuencias financieras para Schroeder y difíciles situaciones interpersonales a la interna del equipo. En el caso de los integrantes del noticiero chileno, luego de que la dictadura llegó a su fin, fueron responsables de alimentar gran parte de la programación de la Televisión Nacional (TVN). Como menciona Patricia Reyes (2016) sus producciones para el canal fueron relevantes para acompañar la carrera que venía llevando adelante para recuperarse de la mala administración castrense (2016:57). Trabajaron no sólo para canales nacionales sino también cadenas internacionales como *Discovery Channel* (2016:4). Nueva Imagen, la productora que continuó llevando adelante gran parte del equipo original de TA siguió trabajando hasta finales de 2000.

Otro factor determinante en las diferencias de un colectivo y otro fueron los espacios formativos. El derrotero sobre la consolidación de las ciencias sociales en Chile y, por lo tanto, de la instalación de espacios universitarios destinados al periodismo y la realización audiovisual de manera más temprana que en Uruguay, evidenció diferencias en los abordajes y en el desempeño de ambas experiencias. Para el caso uruguayo, la ausencia de ámbitos de profesionalización en el área de comunicación

hasta mediados de los ochenta permite comprender los “ensayos” con peores y mejores resultados hacia las producciones que posteriormente fueron ganando espacio en distintos mercados y por lo tanto intentando dotar de cierta autonomía económica a la productora. La formación de los integrantes del CEMA fue, como se dijo, esencialmente en la práctica, en el hacer, a diferencia de muchos realizadores chilenos que venían de instituciones formativas vinculadas principalmente al periodismo.²⁰⁵ Esta situación de profesionalización y vinculación académica de los integrantes de TA fue uno de los factores que marcó la diferencia entre un país y el otro. Por ejemplo implicó que luego de terminada la dictadura se dedicaran a la producción de contenidos para la programación de TVN y además, muchos de ellos obtuvieran puestos docentes dentro de la Universidad Católica (comunicación personal con R.Moreno, 2017)

Queda pendiente un análisis más pormenorizado sobre el rol de la mujer en la producción de video en Uruguay. La emergencia de abordar y sensibilizar sobre el lugar de la mujer en la sociedad fue parte de la agenda de ese periodo y también notoria la participación activa de las mujeres tanto del CEMA, como también en la productora Imágenes, en comparación con el periodo de realización en los sesenta. Haré en este caso una breve pero necesaria alusión a algunos ejemplos emblemáticos de Uruguay y luego una recuperación del caso chileno.

Desde los inicios del CEMA, Laura Canoura trabajó y coordinó el área de diseño gráfico y fue la locutora en varios diaposmontajes. Con la llegada del video tuvo un destacado desempeño como editora en varias producciones como el caso de *Entretelares* (E. Casanova, 1988), *Mama era punk* (G. Casanova, 1988), *Guarda e passa* (E. Casanova, 1988) y *La BCG no engorda* (J.M.Ciganda, 1989). En 1989 dirigió *Los músicos por la tonada* que se estrenó en 1990 y fue la última actividad que

²⁰⁵Como se vio vinculado principalmente a la Universidad Católica.

desempeñó en CEMA hasta que decidió dedicarse a su carrera como cantante solista. La directora Maida Moubayed en CEMA realizó el diaporama *Así vamos* (1987) e hizo dirección de cámara junto a Daniel Díaz y Esteban Schroeder en *El cordón de la vereda* (Schroeder, 1987). Luego se integró a la productora Imágenes desde donde dirigió documentales y ficción cuyo asunto central fue la situación de la mujer.²⁰⁶ Virginia Martínez inició su trayectoria audiovisual en CEMA, dedicada a la producción, a la investigación y a la redacción de proyectos y guiones como el caso de *De repente* (1990) y *La esperanza incierta* (1991) para luego dirigir varios documentales ya de forma independiente.²⁰⁷ La directora de fotografía Bárbara Álvarez inició su carrera filmando los programas que tuvieron lugar en la pantalla de Canal 10.²⁰⁸ Luego continuó desplegando su quehacer junto al equipo de Imágenes. Hubo otras mujeres como Beatriz Flores Silva, Andrea Pollio, Elena Roux, Marisol Santileces, que cumplieron roles fundamentales y fueron cobrando protagonismo en su desempeño profesional en el ámbito audiovisual. Incluso es interesante mencionar la participación de mujeres en producciones donde expresan su sentir en esos años de incertidumbre. Por ejemplo, Lalo Barrubia (nombre artístico de Rosario González), que en *Mamá era punk* habla de su deseo de dedicarse al arte, al punto de plantear que si Uruguay no es el país que le permitirá hacerlo está dispuesta a emigrar. La posibilidad de irse del país sin ser juzgada se plantea también a través de la voz de la poeta Cecilia Martínez-Gil en *Itinerarios* (Roberto Mascaró, 1988), donde suma la posibilidad de “amar libremente”, sin mandatos ni prejuicios” (Alvira,

²⁰⁶ Maida Moubayed dirigió las siguientes realizaciones: *Sin pedir permiso*, (1989, junto a Hilary Sandison), *La caja de pandora* (1991); *Distracción fatal* (1993); *La lágrima de eros* (1998) y *Contra las cuerdas* (2000).

²⁰⁷ Las películas que dirigió Virginia Martínez fueron *Por esos ojos* (1998), *Ácratas* (2000), *Memorias de mujeres* (2005) y *Las manos en la tierra* (2010).

²⁰⁸ Trabajó en los siguientes proyectos cinematográficos: *25 Watts* (Juan Pablo Rebella, Pablo Stoll, 2001), *Whisky* (J.P. Rebella, P. Stoll, 2004), *El custodio* (Rodrigo Moreno, 2005), *Acné* (Federico Veiroj 2008), *La mujer sin cabeza* (Lucrecia Martel, 2008), *Rompecabezas* (Natalia Smirnoff, 2010), *La vida de los peces* (Matías Bizé, 2010), '3' (P. Stoll, 2012), *De jueves a domingo* (Dominga Santomayor, 2012), *Carne de perro* (Fernando Guzzino, 2012), *O Gorila* (José Eduardo Belmonte, 2012), *Jesús* (Feranando Guzzoni, 2016)(Solomita, Guía 50, en línea y Wikipedia)

2016c) apelando y cuestionando la condena social que históricamente pesa sobre la mujer en relación a sus decisiones.

En relación a la situación en Chile, Germán Liñero dedicó varias páginas a las producciones y trayectorias de las mujeres videastas. Sostiene que se dio una “verdadera presencia de un discurso que representaba una ‘mirada femenina’ en la producción audiovisual” (2010:125) y que además estas mujeres participaron activamente de “los movimientos reivindicatorios de su condición en la sociedad, lo que implicaba [...] ser protagonistas de la lucha por la liberación de la sociedad chilena de la dictadura militar” (op.cit: 125). De finales de los setenta destaca los trabajos de video arte de Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit, en el marco de acciones llevadas adelante por el Colectivo de Acciones de Arte CADA. Gloria Camiurga abordó en varios trabajos documentales y video experimental o de creación el tema de la mujer.²⁰⁹ En lo que respecta al noticiero Teleanálisis, ya en sus orígenes las mujeres cumplieron un rol relevante desde el periodismo, con la integración de Pemela Jiles y Patricia Collyer. En 1985 se incorporó Pamela Pequeño, periodista egresada de la Universidad de Chile quien además integra un listado, elaborado por Liñero, como documentalista (op.cit.:135). A finales de los ochenta destaca la actividad de Tatiana Gaviola, quien había comenzado en los setenta como montajista en Filmocentro junto a Lotty Rosenfeld.²¹⁰ Fue de gran relevancia el trabajo de Yessica Ulloa, no solo como vimos en la investigación sobre video que realizó en el marco del CÉNECA en 1985, sino como productora. Ulloa fue contratada a finales de los ochenta por el Centro Latinoamericano de Trabajo Social y el Instituto de la Mujer para realizar un video sobre una experiencia productiva de mujeres pobladoras.²¹¹

²⁰⁹ Algunos ejemplos sus realizaciones: *Popsicles*, 1982; *Mujeres de campamento*, 1983; *Performance San Martín/San Pablo*, 1986; *Casa particular*, 1990; *Las minas de las minas*, 1993; *La venda*, 1999. Ver Liñero, 2010:126-128.

²¹⁰ *Tantas vidas una historia*, 1983; *Yo no le tengo miedo a edad*, 1984; *La gallinita ciega* (1987); *Noche de brujas*, 1989 (op.cit.:129-131)

²¹¹ *Amasando futuro*, 1988 (op.cit.:132)

Para eso conformó un grupo integrado totalmente por mujeres (salvo el asistente de cámara) que se constituyó como un colectivo llamado Medusa Fabrica Audiovisual S.A. (op.cit.:132)

Para finalizar, interesa volver el concepto inicial de supervivencia vinculado a la tecnología y que en este caso también marca una diferencia entre los colectivos de producción abordados. Retomemos los ejemplos de las dos películas sobre el plebiscito chileno de 1988, *Chile, obra incompleta* y *Las armas de la paz*. Tanto el documental uruguayo como el chileno, fueron filmados en U-matic y luego copiados a cintas VHS por distintos objetivos de difusión, situación que a la larga se asocia a su supervivencia. CEMA a finales de los ochenta y principios de los noventa, con las posibilidades de distribución de los video clubes pasó a cintas VHS sus principales producciones. Entre ellas el documental, *Chile, obra incompleta*. Teleanálisis también hizo una gran cantidad de copias de VHS de *Las armas de la paz*, pero, a diferencia del caso anterior, fue con el objetivo de llegar a su lista de suscriptores. Por distintos motivos el hecho de que existan varios VHS de una y otra productora permitió el acceso a las imágenes. Que estos documentales hayan sobrevivido deja constatar o debatir con perspectiva histórica sobre algunas discusiones planteadas en los seminarios y encuentros de video latinoamericano, por ejemplo, a los entornos de recepción. También posibilita identificar las organizaciones o las instituciones y por lo tanto las redes interpersonales que favorecieron y posibilitaron su realización.

En aquel seminario de video que tuvo lugar en Costa Rica en 1988, Octavio Getino expresaba su opinión sobre la importancia que el video estaba teniendo al filmar “aspectos vitales de la realidad latinoamericana” con particular poder informativo y persuasivo, como no lo hacía otro medio audiovisual y que por lo tanto eran también “necesarios de ser preservados para posibilitar la continuidad de la memoria histórica y cultural de nuestros pueblos” (en Gutiérrez, 1989:140). Esta afirmación dicha hace más de treinta años llega quizá tarde para muchos registros que se conservan

únicamente en cintas magnéticas, si es que aún sobreviven. Por ejemplo, en Uruguay no existe en los canales privados (4, 10 y 12) ni en el público (Canal 5) un archivo de materiales históricos sistematizado al que se pueda acceder. Hace treinta años no había conciencia sobre la fragilidad del soporte magnético. Los componentes de las cintas de los casetes U-matic, Betacam y VHS (y también los casetes de audio y las cintas sonoras de carrete abierto) han demostrado ser muy inestables y tienen una durabilidad en estado óptimo de conservación de veinte años, además de la necesidad de contar con equipos en buenas condiciones capaces de reproducirlos.²¹² Con el tiempo, el deterioro de las cintas originales es inevitable e irreversible. Si no hay conciencia de migrar a digital sus contenidos e implementar medidas integrales de conservación tanto de los archivos digitales como los casetes originales, las imágenes de esa década están irremediabilmente destinadas a perderse.

Si bien se percibe un paulatino interés por rescatar estos documentos, algunos casos aislados como los que hicieron posible esta investigación dejan en evidencia la verdad en las palabras de Getino al constatar la importancia de ver estos documentos que dan pistas para recuperar las voces y los itinerarios de los protagonistas de ese tiempo que permiten analizar distintas áreas de conocimiento. En ese sentido cabe la reflexión sobre la necesidad y urgencia en la implementación de políticas públicas integrales destinadas a la salvaguarda y el acceso a esas memorias.²¹³

Retomando las palabras de Elizabeth Jelin del epígrafe, el acceso a los documentos rescatados devolvió una serie de huellas. Seguir esos indicios permitió, entre otras cosas, constatar que, si bien hoy en día ambos países tienen gobiernos elegidos por la ciudadanía, faltan piezas fundamentales para construir democracias reales. Los audiovisuales, fotografías y sonidos grabados hace más de treinta años tocan nuestro

²¹² Cabe aclarar en este punto que es imposible hoy en día contar con archivos digitales que tengan la calidad de la imagen tal como fue producida en los ochenta y noventa.

²¹³ Parte de estas conclusiones fueron publicadas en el artículo “Uruguay, Chile y el rescate de memorias magnéticas” en la revista *Fotocinema* (Balás, 2020, pp.:271-290).

presente con la prolongación de asuntos surgidos a raíz de la coordinación tras cordillerana del Plan Cóndor vinculados a la violación de derechos humanos, que dejaron consecuencias en generaciones de familias que durante la dictadura sufrieron la cárcel, la tortura, el exilio y la desaparición forzada de sus integrantes, delitos que en muchos casos continúan aún sin ser juzgados ni resueltos. Recurrir a los relatos, al juego entre memoria y olvido de quienes protagonizaron ese periodo implicó vincularse con experiencias, emociones, vivencias vinculadas a esa materialidad, que estaba siendo recuperada y de alguna manera patrimonializada. El contacto con estos archivos sobrevivientes, movió también otras supervivencias vinculadas directamente a la memoria afectiva de quienes son parte de las sociedades en cuestión. Ver a las personas, escuchar sus discursos, sus protestas, enfrentarse a sus silencios, permitió revisar el pasado reciente desde múltiples aspectos. La migración a digital de estos contenidos analógicos y su acceso a través de sitios en internet abre la posibilidad de que las generaciones más jóvenes que leen sobre la transición, al ver estos registros, los hechos cobren otro sentido al impactar en sus retinas las escenas, los gestos, las voces.

Referencias bibliográficas, fuentes y documentos

- *X Festival internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, Cine, televisión y video.* (1988) Encuentro de realizadores de Video. La Habana, Cuba. (Archivo Miguel Ángel Olivera)
- *500 años: la esperanza incierta** (1990) Carpeta de presentación del proyecto de coproducción. (Archivo privado de Virginia Martínez)
- Abbondanza**, Jorge. (27/06/1988) “El aborto como tema”. *El País*.
- Aimaretti**, María (2021) *Video boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*. Milena Caserola editora.
- _____ (2020). Entre la confluencia y la dispersión. El Movimiento Latinoamericano de video y sus encuentros de Montevideo, Río de Janeiro y Cuzco. En revista Encuentros Latinoamericanos. Vol 4, N° 2, pp: 184-213. En línea: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/enclat/article/view/879>
- Aguerre**, Enrique (2008) La condición video 2.0 (25 años de videoarte en Uruguay) En línea: <http://videoarde.net/pdf/aguerre.pdf>
- _____ (2014) Imágenes en movimiento: Del videoarte a las aplicaciones video. Revista La pupila. Dic. 2014. Año 7 /N° 33. pp:1-3. En línea: http://www.revistalapupila.com/pdf/LP33_Baja.pdf
- Aguiar**, Sebastián y Sempol, Diego. (2014) “Ser joven no es delito en Transición democrática, razzias y gerontocracia” En Cuadernos de historia n° 13. pp:132-151. En línea: file:///Users/mariel/Downloads/cuaderno-de-historia-13_cultura-y-comunicacion-en-los-ochenta.pdf
- Aharonián**, Coriún y Olivera, Rubén (2013/2014). Música. Nuestro Tiempo N° 5.
- Alabarces**, Pablo (2020). Pospopulares. Las culturas populares después de la hibridación. Editorial Universidad de Guadalajara.
- Albistur**, Gerardo; Passarini, Analía; Sosa, Álvaro y Basile, Maximiliano Basile (2016). *Dictadura y resistencia. La prensa clandestina y del exilio frente a la propaganda del Estado en la dictadura uruguaya (1973-1984)*. CSIC-Udelar
- Aldrighi**, Clara y Waksman, Guillermo (2006). “Chile, la gran ilusión “en Silvia Dutrenit Bielous (Coord.) *El Uruguay del exilio. Gente, circunstancias, escenarios*. Trilce.
- Alfaro**, Hugo (25/11/1988). “Chile, obra incompleta. ¡Bien por el 10! Sección Culturales. Semanario Brecha p. 23
- Altamirano**, Facundo. (2020a). Intelectuales y comunicación en el Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales-ILET: 1975-1985. Tesina de grado. Universidad de Buenos Aires. Carrera Ciencias de la Comunicación. En línea: <http://comunicacion.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/16/2020/08/TesinaAltamirano.pdf>

_____ (2020b) “Intelectuales, exilio y comunicación en el Instituto Latinoamericano de Estudios Transnacionales (ILET) (1975-1984)”. Núm. 13 (2020): Revista de la Red de Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea. En línea: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/RIHALC/issue/view/2241> (visitado febrero 2021)

Alvira, Pablo (2016a) “Cine y revolución en los años sesenta latinoamericanos. La violencia como tema en el cine de intervención política (Uruguay, Brasil y Argentina)”, Revista Historia y Espacio nº 46, Universidad del Valle, Cali. ISSN 0120-4661.

_____ (2016b), “De repente: Video, televisión y latinoamericanismo” En Tadeo Fuica, Beatriz y Balás, Mariel (co-edit). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-ICAU

_____ (2016c), “Itinerarios: ser joven y mujer en los ochenta” en En Tadeo Fuica, Beatriz y Balás, Mariel (co-edit). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-ICAU.

Amieva, Mariana (2016a). “Guarda e passa: mira y sigue, el infierno de la indiferencia. En Tadeo Fuica, Beatriz y Balás, Mariel (co-edit). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-ICAU.

_____ (2016b). “La esperanza incierta: democracia y Cono Sur”. En Tadeo Fuica, Beatriz y Balás, Mariel (co-edit). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-ICAU.

Asqueta, Cristina. (24/10/1988). “La comunicación desde una estética joven”. *El día*

_____ (27/06/1988). “Televisión. Películas uruguayas”. *El Día*. p. 19

Aufderheide, Patricia (2000). Grassroot video in America Latina en Noriega Ch. A. (ed.)

Visible Nation: Latin American Cinema and Video (219-238). University of Minnesota Press

Balás, Mariel. (2020a). “Uruguay, Chile y el rescate de memorias magnéticas”. *Fotocinema. Revista científica De Cine Y Fotografía*, (20), 271-290. <https://doi.org/10.24310/Fotocinema.2020.v0i20.7604>

_____ (2020b) Producción del video regional para el mercado global en los noventa. El caso de “La esperanza incierta” (1991) En revista Encuentros Latinoamericanos. Vol. 4 Nº 2. Sección Estudios de la cultura. Cine en América Latina: dinámicas de un intercambio histórico. pp, 214-238. En línea: <https://ojs.fhce.edu.uy/index.php/enclat/article/view/880>

_____ (2018) “¿Reconocer o conocer a través de las pantallas? El CEMA y las estrategias para llegar más allá de fronteras” en *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. 195-217, editado por Georgina Torello. Montevideo: Irupciones grupo editor.

_____ (2016a). “Centro de Medios Audiovisuales de Uruguay. Cuando el video empieza a ser creación, arte, información y registro”. En Mónica Villarroel (Coord.),

Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano. Santiago de Chile: LOM ediciones. pp. 69-77.

_____ (2016b). “El pasado desde el presente”. En Tadeo Fuica, Beatriz y Balás, Mariel (co-edit). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-ICAU

_____ (2016c). “Los músicos por la tonada: una mirada al videoclip uruguayo”. En Tadeo Fuica, Beatriz y Balás, Mariel (co-edit). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-ICAU.

_____ (2016d). “Catálogo: rescate de piezas audiovisuales del CEMA”. En Tadeo Fuica, Beatriz y Balás, Mariel (co-edit). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-ICAU.

Balás, Mariel y Tadeo Fuica, Beatriz (2020) “Archivo del CEMA: Reflexiones sobre su constitución y sus pasados, presentes y futuros” en Paola Margulis (Ed.) *Transiciones de lo real...* Librería. pp: 299-320.

Bayle, Paola (2010). “La población forzosa de una población calificada. El programa de reubicación de científicos sociales, CLACSO y el caso chileno (1973-1976) en Fernanda Beigel (Dir.) *Autonomía y dependencia académica. Universidad e investigación científica en un circuito periférico: Chile y Argentina: 1950-1980*. Buenos Aires: Biblos.

Barrales, Dahiana e Iglesias, Nicolás (2021). *¿De qué lado está Cristo? Religión y política en el Uruguay de la Guerra Fría. Fin de Siglo*

Beigel, Fernanda (2010) *Autonomía y dependencia académica. Universidad e investigación en un circuito periférico: Chile y Argentina (1950-1980)*. Editorial Biblos

_____ (2011) *Misión Santiago: El mundo académico jesuita y los inicios de la cooperación internacional católica*. Santiago: LOM (2010)

Beltrán, Luis Ramiro (2005) “La comunicación para el desarrollo en América Latina: un recuento de medio siglo”. Ponencia presentada en el III Congreso Panamericano de la Comunicación. Buenos Aires. En línea: <https://red.pucp.edu.pe/ridei/files/2011/08/160310.pdf>

_____ (1993) “Comunicación para el desarrollo en Latinoamérica: Una evaluación sucinta al cabo de cuarenta años”. Discurso de inauguración de la IV Mesa Redonda sobre Comunicación y Desarrollo organizada por el Instituto para América Latina (IPAL) en Lima, Perú. En línea: https://www.infoamerica.org/teoria_articulos/beltran1.htm

Brando, Oscar (coord) (2004) *Uruguay hoy, Paisaje después del 31 de octubre*. Montevideo: Ediciones del caballo perdido.

_____ (2012). “La de ayer y la de hoy. 50 años de cultura uruguaya” en Nahum, Benjamín (coord.) *1960-2010 Medio Siglo de historia uruguaya*. Montevideo: Banda Oriental.

Burton, Julianne (1990). *The social documentary in Latin America*. Universidad de Pittsburgh.

Borrat, Héctor (1967). “Vanguardia, retaguardia, postconcilio”. En revista *Víspera*, Año 1, N°2 (pp. 16-19). Montevideo: Comunidad del Sur.

- Caetano**, Gerardo y **Rilla**, José (1998). *Breve historia de la dictadura*. Montevideo: EBO.
- Caetano**, Gerardo (2020). *Historia mínima de Uruguay*. Ed. El colegio de México.
- Caetano**, Gerardo y Geymonat, Roger (1997). *La secularización uruguaya 1859-1919*. Taurus.
- Capo**, Juan Carlos (13/12/1985). “La gesta de una conciencia. Audiovisual de rica trama”. Sección Artes y Letras. Semanario *Brecha*. p: 22
- *Catálogo de producción del CEMA (1990) Archivo privado de Miguel Ángel Olivera.
- Casas**, Ricardo y **Delacosta**, Gabriela (1996). *Diez años de video uruguayo*. Montevideo: GEGA.
- Castillo**, Luciano (2012). “Los airados años 60”. En *Los cines de América latina y el Caribe*. San Antonio de los Baños: Ediciones EICTV.
- * Catálogo de producciones del CEMA. 1989. (Archivo Miguel Ángel Olivera)
- Chanan**, Michael (2020) “Prólogo” en Paola Margulis (coord.) *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*.
- _____ (2007). “El documental y el espacio público”. *Revista Archivos de la filmoteca*, n° 57-58. 1, pp. 68-99. En línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2555006>
- _____ (2003). “El documental y la esfera pública en América Latina. Notas sobre la situación actual de América Latina comparada con cualquier otro sitio”. En *Revista Secuencias*. Número 18. 2003. En línea: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4161/4468>
- *“Contenido y marco de acción del Movimiento Latinoamericano de Video al inicio de una nueva década”. Documento final del III Encuentro Latinoamericano de Video “Montevideo 90”. (Archivo Miguel Ángel Olivera)
- Couto**, Tabaré (2019) *La era del casete. Escritos del rock uruguayo, 1985-1995*. Ediciones B.
- Cruz**, María Angélica (2004). *Iglesia, represión y memoria. El caso chileno*. Madrid: Siglo XX.
- ***Declaración de Embú**: Iglesia y Nuevo Orden Mundial de la Comunicación (en Metzinger, Publicidad la otra cultura. Cristianismo y comunicación en América Latina). ILET (1982)
- De Giorgi**, Alvaro; **Demasi**, Carlos, (2016). *El retorno a la Democracia. Otras miradas*. Montevideo: Fin de siglo.
- Delbene**, Lucia (2014) “Ediciones de Uno: poesía en la resistencia y reactivaciones de la vanguardia” en Leandro Delgado (Ed.) *Comunicación y cultura en los ochenta*. Montevideo: Cuadernos de Historia de la Biblioteca Nacional, vol. 13. IMPO
- Delgado**, Leandro, (2016). “Rock de los ochenta en sociedad: encuentro y desencuentro de dos generaciones”. *Dixit*. n° 24. enero -junio 2016. pp 51-69

- _____, (ed.) (2014a), *Comunicación y cultura en los ochenta*. Montevideo: Cuadernos de Historia de la Biblioteca Nacional, vol. 13. IMPO
- _____. (2014b) “Rock uruguayo de los ochenta. La inesperada reinención de las tradiciones”. *Dixit* n° 21. julio- diciembre 2014. pp 4-19
- Didi-Huberman**, George. (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Dinamarca**, Hernán (Coord.) (1990a) *Experiencias en el Espacio Audiovisual*. Argentina, Brasil, Chile, Uruguay. Fundación de Cultura Universitaria. CEMA-ICD
- _____. (1990b) *El Video en América Latina: actor innovador del espacio Audiovisual*. Montevideo: Fondo de Cultura Universitaria.
- ***Documento final Seminario Experiencias de Video en América Latina**. (1988) Arandú, Quito. 09-10 (Archivo Miguel Ángel Olivera)
- Domínguez**, J (28/11/1988), “Esta noche por Saeta video de producción nacional”. *Carteleras*. *Lea*. p, 18.
- Dominzain**, Susana (2014) *Sociedad en movimiento. Acciones institucionales y prácticas ciudadanas en el Uruguay de los años noventa*, (Montevideo: CSIC/Udelar)
- Eco**, Umberto (1995). *Apocalípticos e integrados*. Editorial Tusquets.
- ***El Nuevo Cine Latinoamericano en el Mundo de Hoy**. Memorias del IX Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano (1988) en Cuadernos de cine N° 33. Guevara, A., Leduc, P., Littin, M., Birri, F., Sanjinés., Getino, O.,..., Espinosa J C. Universidad Autónoma de México.
- ***Encuentro Latinoamericano de Video, Cochabamba** (1989). Declaración de Cochabamba. En material organización del Encuentro Montevideo 90. (Archivo Miguel Ángel Olivera)
- Estefane**, Andrés; **Olmedo**, Carolina; **Thieleman**, Luis (ed.) (2019). 1988-1968. *De la transición al largo 68 en Chile*. Editorial Ariadna.
- Fernández Puig**, Macarena (2015). “Audiovisual con diapositivas, una alternativa para crear imagen-movimiento” en *Revista 33 cines*. Tercera época, n 2, junio de 2015.
- Fuentes** Navarro, Raúl (1991) Un campo cargado de futuro. El estudio de la comunicación en América Latina. Guadalajara. <https://rei.iteso.mx/bitstream/handle/11117/2901/945.pdf?sequence=2>
- Francia**, Aldo (1990). *Nuevo Cine Latinoamericano en Viña del Mar*. Santiago: CESOC, Ediciones Chile América.
- Gárate**, Andres y **Rovano**, José Luis. (2002) *Teleanálisis: el registro no oficial de una época*. (Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación social). Universidad Diego Portales. Facultad de Ciencias de la comunicación e información. Escuela de periodismo. Santiago de Chile.
- García Mourelle**, Lorena (2017). *Movimiento estudiantil, catolicismo e izquierdas en Uruguay, 1966-1973: una perspectiva regional*. Tesis de maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos (FHUCE-Udelar) en línea (visitado

- octubre, 2021): <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/bitstream/20.500.12008/24699/1/Garcia%20Mourelle%2C%20Lorenna.pdf>
- García Canclini**, Néstor (2004). “¿De qué estamos hablando cuando hablamos de lo popular?” (México, agosto de 1983) *Diálogos en la acción*, primera etapa.
- _____ (1990). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- _____ (1989) *Las culturas populares en el capitalismo*. México D.F: Nueva Imagen.
- Gauding** Anna-Karin (1991). *Es mejor encender una luz que maldecir la oscuridad. Sobre el trabajo de Diakonía por los derechos humanos en América Latina*. Diakonía.
- Getino**, Octavio (1998) *Cine y televisión en América Latina*. Santiago: Ciccus.
- Getino**, Octavio. (1996) “La tercera mirada. Panorama del audiovisual latinoamericano”. Cap. 8.: Reflexiones para el desarrollo del “Espacio Audiovisual Latinoamericano” (EAL).
- En línea: <p://octaviogetinocine.blogspot.com.uy/2010/11/la-tercera-mirada-panorama-del.html>
- Gómez Mont**, Carmen (1991) “El video: una revolución en la palabra, en la imagen y en la televisión.” En revista *Comunicación y sociedad* n° 10-11, 1991. pp: 209-224
- Gómez**, Ricardo (1993) “Puntadas para un sueño. El movimiento de video en Colombia y América Latina”. Bogotá: Videocombo. En línea: <https://cpb-us-e1.wpmucdn.com/sites.uw.edu/dist/1/3666/files/2019/10/93-Puntadas-para-un-Sueno.pdf>
- Góngora**, Augusto (1983). *La Tele-visión del mundo popular*. Estudios ILET.
- González Dambrauskas**, Santiago. (2020.). *La producción audiovisual uruguaya no publicitaria entre los años 1985 y 2001: estudio de caso de la productora Imágenes*. Tesis de maestría. Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Información y Comunicación. Descargable: <https://hdl.handle.net/20.500.12008/28337>
- González**, Vaillant, Gabriela (2020) “Entre los intersticios de la democracia: Las revistas estudiantiles, la universidad uruguaya en transición y las pujas políticas por los significados de la democracia”. *Revista Dixit*. En línea: <https://www.researchgate.net/scientific-contributions/Gabriela-Gonzalez-Vaillant-2186644800>
- _____ (2014). “Movimiento en Transición: Los estudiantes uruguayos en la transición democrática y los sonidos del silencio”, *Pensamiento Universitario*, Año 16, No. 16, Bs. As., ISSN 0327 – 9901
- Gregory**, Stephen (2009) *Intellectuals and left Politics in Uruguay 1958-2006*. Sussex Academic Press
- Guntín**, José Luis (2010). *La vida te da sorpresas*. Fin de siglo
- Gutiérrez**, Mario (1989) *Video, tecnología y comunicación popular*. Perú: IPAL.

1989

Habermas, Jürgen (1981). *Historia y crítica de la opinión pública*. México. GG MassMedia.

Hinkelammert, Franz (1990) *Democracia y totalitarismo*. San José, Costa Rica: DEI

Hurtado, María de la Luz (1988). *Historia de la TV en Chile (1958-1973)*. Ediciones Documenta-Céneca

Iribarne, Gustavo. (10/10/1988). Mesa redonda sobre video. “A la búsqueda de una identidad generacional”. Sección Cultura. *La República*

Jacob, Lucía. (1997). “C3M: una experiencia singular”, Montevideo: Cinemateca Uruguaya.

Jelin, Elizabeth (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Siglo XXI.

Juan-Navarro, Santiago (2014) “Cine y globalización en Iberoamérica. El papel de las coproducciones. En Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos, vol. II, n.º 2 (verano 2014), pp. 297-318, ISSN: 2255-4505

Kaplún, Mario (1998) *Una pedagogía de la comunicación*. Ediciones de la torre.

Kaplún, Gabriel (2015) “La calle ancha de la comunicación” en Beatriz Solis Leree (ed.) *Comunicación: Memorias de un campo*. Entrevistas de Mario Kaplún a los padres fundadores. Editorial Tintable.

Keldján, Julieta (2016). _____ (2016a). “La BCG no engorda: un homenaje del video al cine” En Tadeo Fuica, Beatriz y Balás, Mariel (co-edit). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-ICAU.

Keldján, Julieta y Tadeo Fuica, Beatriz (2020) “Documentales uruguayos de los ochenta: La resistencia entre el super-8 y el video” en Paola Margulis *Transiciones de lo real*. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay.

Keldjian, Julieta y Tadeo Fuica, Beatriz. (2020) “Documentales uruguayos de los ochenta. La resistencia entre el Super 8 y el video”, en Paola Margulis, ed. *Transiciones de lo real*. Librería.

_____ (2016) “El cine en los noventa: interacciones entre prácticas y soportes”. En Cuadernos del Claeh. pp 131- 141.

Lacruz, Cecilia (2016a). “La comezón por el intercambio”. En Mestman, Mariano. *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.

_____ (2016b). “Tahití: la ciudad”. En Tadeo Fuica, Beatriz y Balás, Mariel (co-edit). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-ICAU.

Lagos, Leo. (2015). *Quiero Puré. Memorias del rock nacional tomo I (1983-1989)*.

Montevideo: Estuario.

Leccardi, Carmen, y **Feixa**, Carles. (2011). El concepto de generación en las teorías sobre la juventud. *Última década*, 19(34), 11-32. En línea: <https://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362011000100002>

Leduc, Paul (1988). “Nuevo cine latinoamericano y reconversión industrial (una tesis reaccionaria)” en *El Nuevo Cine Latinoamericano en el mundo de hoy*. Universidad Autónoma de México

Lema Mosca, Álvaro (2019). “Cine en el Uruguay: los jóvenes y el retorno a la democracia. En Revista Film”. En línea: <https://www.revistafilm.com/historia-del-cine-en-uruguay-los-jovenes-y-el-retorno-de-la-democracia/>

Liberti, Luis O. svd. (1995) “La pastoral de la comunicación social en torno a Medellín, Puebla y Santo Domingo (1966- 1992): una visión teológica de la búsqueda de un modelo y estilo pastoral para la comunicación solidaria e inculturada del Evangelio en la Iglesia latinoamericana” (Tesis de licenciatura – Universidad Católica Argentina, Facultad de Teología) [en línea], 1995 Disponible en: <http://biblioteca-digital.uca.edu.ar/repositorio/tesis/pastoral-comunicacion-social-medellin-puebla.pdf>

Liñero, Germán (2010). *Apuntes para una Historia del Video en Chile*. Santiago: Ocho libros editores

MacBride, Sean (1993) *Un solo mundo, voces múltiples*. Unesco. Editorial Fondo de cultura económica. En línea (visitado diciembre 2020): <http://diversidadaudiovisual.org/un-solo-mundo-voces-multiples-informe-macbride/>

Machado, Arlindo (1993). “O video e sua linguagem”. Revista USP. N° 16. DOI: <http://dx.doi.org/10.11606/issn.2316-9036.v0i16p6-17>

Machado, Arlindo (2011) *Pré-cinemas & pós-cinemas*. Papirus.

Marchesi, Aldo (2019). *Hacer la Revolución. Guerrillas latinoamericanas de los años sesenta a la caída del Muro*. Siglo XXI

_____ (2013) “‘Una parte del pueblo uruguayo feliz, contento, alegre’. Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura” en Demasi, Marchesi, Markarian, Rico y Yaffé. *La dictadura cívico-militar. Uruguay 1973-1985*. Ediciones de la Banda Oriental.

_____ (2001) *El Uruguay inventado: la política audiovisual de la dictadura*. Montevideo: Trilce.

_____, **Markarian**, Vania; **Rico**, Álvaro, **Yaffé**, Jaime (2004). El presente de la dictadura. Montevideo. Trilce

_____, Markarian, Vania (2012) “Cinco décadas de estudios sobre la crisis, la democracia y el autoritarismo en Uruguay”. En *Contemporánea. Historia y problemas del siglo XX* | Año 3, Volumen 3, 2012, ISSN: 1688-7638

Manzano, Valeria y **Sempol**, Diego (2019). Volver a los ochenta. los procesos de (re)democratización en debate. En revista *Contemporánea*. Año 10, N°10.

Margulis, Paola (2020) *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*. Librería

- _____ (2014). *De la información a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires: Imago Mundi.
- Marqués de Melo, José** (2007). *Entre el saber y el poder. Pensamiento comunicacional latinoamericano*. Editorial Unesco. Monterrey, 2007
- Markarian, Vania** (2020). *Universidad, revolución y dólares. Dos estudios sobre la Guerra fría cultural en el Uruguay de los sesenta*. Penguin Random House.
- _____ (2015). “La universidad intervenida. Cambios y permanencias de la educación superior uruguaya durante la última dictadura (1973-1984)” en Cuadernos chilenos de historia de la educación. N° 4, Dossier: Educación y dictaduras en el Cono Sur. Santiago de Chile, p. 121-152
- _____ (2013) “Una mirada desde los derechos humanos a las relaciones internacionales de la dictadura uruguaya” en Demasi, Marchesi, Markarian, Rico y Yaffé *La dictadura cívico-militar. Uruguay 1973-1985*. Banda Oriental
- _____ (2012). *El 68 uruguayo: El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*. Bernal. Universidad Nacional de Quilmes.
- _____ (2006) *Idos y recién llegados*. Uribe y Ferrari editores.
- Martín-Barbero, Jesús**. (1991) *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México: GG MassMedia.
- _____ (1991). Reseña en: Magazín Dominical, No. 445, El Espectador, noviembre 3 de 1991 sobre *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*.
- Martínez, Virginia** (2008). “Documental y dictadura” en Álvaro Rico (ed.) *Historia reciente, historia en discusión*. CEIU-FHUCE-Udelar
- Melzer, Ronald** (2011). *Diccionario del cine iberoamericano: España, Portugal y América*. Madrid:SGAE.
- _____ (14/11/1986) “Con Mario César. Una comunicación participativa”. Sección Artes y letras. *Semanario Brecha*. p.24
- _____ (3/4/1987). “Necesidad y posibilidad de producir para televisión. Entrevista a Juan José Ravaioli. Sección Artes y Letras. *Semanario Brecha*. p. 25
- _____ (28/8/1987) “Escuela y festival. Cuba se mueve”. Sección Artes y letras. *Semanario Brecha*. p 25
- _____ (1/7/1988) “Sala de espera, Principio quieren las cosas”. Sección Artes y Letras. *Semanario Brecha*. p. 28
- Mestman, Mariano** (Coord.). (2016). *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina.*: Akal.
- Metzinger, Luciano M.** (1987) Introducción del libro *Publicidad: la otra cultura. Cristianismo y comunicación en América Latina*. (IPAL)
- Moguillansky, Marina** (2016) *Cines del Sur. La integración cinematográfica entre los países del MERCOSUR*. Imago Mundi.
- Monreal, Susana** (2005) *Universidad Católica del Uruguay. Un largo camino hacia la diversidad*. Universidad Católica del Uruguay.
- Migdal, Alicia** (2014) “Los ochenta de memoria: un ensayo” en Leandro Delgado

- (Ed.) *Comunicación y cultura en los ochenta*. Montevideo: Cuadernos de Historia de la Biblioteca Nacional, vol. 13. IMPO
- Milstein, Denise** (2016) “The cold war and musical convergence in Uruguay.” *E.I.A.L.*, Vol. 27 – N°1. pp, 39-6. en línea: <http://eial.tau.ac.il/index.php/eial/article/view/1397/1462>.
- Moragas Spá, Miquel** (2011). *Interpretar la comunicación. Estudios sobre medios en América y Europa*. Editorial Gedisa.
- Moulian, Thomas** (1997). *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: Lom-AR-CIS.
- Nixon, Raymond B.** (1974). “La enseñanza del periodismo en América Latina”, en *Comunicación y Cultura*, N° .2, Buenos Aires: Galerna, pp.197–212.
- *Notas del cine uruguayo (1977). División Publicaciones y ediciones de la Universidad de la República. N°1, setiembre de 1977 / N°2, diciembre de 1977
- Oddone, Juan Antonio y Paris, Blanca** (1971). *La Universidad uruguaya del militarismo a la crisis 1885-1958*. Universidad de la República
- O'Donnell, Guillermo**, (1998). *Contrapuntos: Ensayos escogidos sobre autoritarismo y democratización*. Editorial Paidós Ibérica.
- Oliveira, Fernando, Bolaño, César, Kaplún, Gabriel** (2020). *Tradiciones de Investigación en Diálogo – Estudios sobre Comunicación en América Latina y Europa-*. Editorial. Media XXI
- Oxandabarat, Rosalba y Melzer, Rony** (27/10/1987). “Uruguay se ve: Atención aquí se filma.” Sección Artes y Letras. Semanario *Brecha*
- Palazón, Alfonso**. (2001). “Diaporama: percepción audiovisual”. *Revista Universo Fotográfico* III (4). Acceso 23 de mayo de 2019. <http://webs.ucm.es/info/univfoto/num4/pdf/4palazon.pdf>
- Pallares, Laura y Stolovich, Luis** (1992) *Medios masivos de comunicación en el Uruguay. Tecnología, poder y crisis*. Montevideo: Centro Uruguay Independiente.
- Pellicer, Juan** (2021). *Entre chatos, cumberas y enclasados: proceso de profesionalización en la música tropical Uruguay en el periodo 1985-2005*. Biblioteca plural.
- Pereira, Antonio** (2012) “Televisión y dictadura en el Uruguay: cambios y permanencias” cuadernos de la Red de Historia de los Medios. Revista ReHiMe. Número temático: Televisión. Cuaderno 2. Año 2. Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Argentina. pp. 140-179.
- Pérez Buchelli, Elisa** (2016). “Gris: video-danza y transición”. En Tadeo Fuica, Beatriz y Balás, Mariel (co-edit). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-ICAU.
- Pérez, Diego** (2020). *¿Quién escupió el asado? Subcultura y anarquismos en la posdictadura Uruguay 1985-1989*. Alter ediciones.
- Peyrou, Rosario** (2016). “La cultura y sus tendencias”. En Caetano, Gerardo (dir.) Markarian, Vania; Marchesi, Aldo y Yaffé, Jaime (coords.) *Uruguay. El país modelo y su crisis. Vol. III. 1930-2010*. Montevideo: Planeta.

- Pinto, Iván** (2016) “Chile: crítica y crisis en el Nuevo Cine” en Mariano Mestman *Las rupturas del 68 en América Latina*. Akal.
- Prats, Luis** (2009). *Ayer te vi. Crónica de la televisión uruguaya*. Banda Oriental.
- Quirós, Fernando y Segovia, Ana** (1996). “La conferencia de Costa Rica, (1976)”. Servicio de publicaciones USM. CIC N°2 (pp 63-80)
- Quirós, Fernando** (2017). “La Unesco, la comunicación y el neoliberalismo” en *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación N.º 134, abril-julio 2017 (Sección Tribuna, pp. 23-31) ISSN 1390-1079 / e-ISSN 1390-924 Ecuador: CIESPAL*
- Rama, Ángel** (1982). *Transculturación narrativa en América Latina*. Siglo XXI.
- Remedi, Gustavo** (1996) “Theorizing popular culture studies in Uruguay”. En *Studies in Latin American Popular Culture*. 1996, Vol. 15, p85. 13p.
- _____ (2003) “Montevideo en sus pliegues. Mediadores y mediaciones en la ciudad. En *Revista Iberoamericana*. Vol LXIX, N°202, enero-marzo, 2003. pp. 65-84. En línea: <https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/viewFile/5685/5832>
- _____ (2004) ”The Production of Local Public Spheres: Community Radio Stations” en Ana Del Sarto, Alicia Ríos y Abril Trigo *The Latin American Cultural Studies Readers*. Duke University Press. pp. 513-534
- _____ (2012) “El apagón cultural y la música tropical uruguaya: Pailas, güiros y trompetas en el cuarto de atrás de la Atenas del Plata”. En *Studies in Latin American Popular Culture*, Vol. 32, 20 DOI: 10.7560/SLAPC3202
- Reyes, Patricia** (2016). Producción audiovisual independiente para televisión. Los altibajos de la industria chilena. Tesis de grado. Universidad de Chile. Instituto de Comunicación e Imagen. Escuela de periodismo. En línea (visitada, marzo 2020): <http://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/151255/TESIS-produccion-audiovisual-independiente-para-tv.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Roldós, Enrique**. (1996) “Uruguay a la espera del beso del príncipe”. *Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación*. N° 54. junio de 1996. pp 37-40
- Román, José** (1986) “La batalla de Patricio Guzmán”. *Revista APSI*, n° 179. 19 de mayo al 1° de junio de 1986. pp. 49-51, en línea en sitio Cinechile. os-de-prensa/la-batalla-de-patricio-guzman/
- Romero, María José**. (2001) Transición, partidos políticos y movimientos sociales. Chile-Uruguay” Tesis de maestría. Instituto de Ciencias Políticas - Facultad de Ciencias Sociales-Udelar. En línea: <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/7323>
- Rovano, y Gárate
- Roncagliolo, Rafael** (1989). “Distribución e intercambio: hacia la conquista del Espacio Audiovisual Latinoamericano” en Paloma, Valdeavellano, edit. *El video en la educación popular (IPAL)*.
- _____ (1986). “Investigación y políticas de comunicación en América Latina”. *Revista Telos*, N° 17, pp: 99-107
- _____ (1982). *El NOMIC: comunicación y poder*. En *Chasqui*, abril,

mayo, junio.pp 32-39. En línea: <https://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/1680>

_____ y Reyes Matta, Fernando (1978). *Iglesia, prensa y militares. El caso de Riobamba y los obispos latinoamericanos*. (ILET)

Ruffinelli, Jorge (2015). *Para verte mejor. El Nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo: Trilce.

Sáez Baeza, Chiara (2009): “Invisibilizarían de la comunicación alternativa: propuestas de entrada y salida.” RLCS, Revista Latina de Comunicación Social, 64, páginas 416 a 423. La Laguna (Tenerife): Universidad de La Laguna, recuperado el 25 de junio de 2021, de

http://www.revistalatinacs.org/09/art/34_833_44_ULEPICC_16/Chiara_Saez.html

DOI: 10.4185/RLCS-64-2009-833-416-423

Sagredo Baeza, Rafael (2014) *Historia mínima de Chile*. Colegio de México - Turner.

Sans, Ana; **Agostino** Isabel (2014). *Historia de La Huella*. Trilce

Sánchez Narvarte, Emiliano (2019) *Antonio Pasquali, un itinerario intelectual transnacional: comunicación, cultura y política (1958-1989)*. Tesis doctoral en Comunicación. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Universidad Nacional de La Plata, Argentina.

Sánchez Narvarte, Roberto Emiliano (2014). “Comunicación y política en Antonio Pasquali. Una lectura de Comunicación y cultura de masas en el actual contexto latinoamericano”. Punto Cero, Año 19 – N° 28 – 1° Semestre 2014. Pp. 45-52. Universidad Católica Boliviana “San Pablo”. Cochabamba.

Sánchez Vilela, Rosario (2016). “La televisión en los noventa en Uruguay. Un paisaje en movimiento”. Cuadernos del Claeh. En línea: Pp 105-129. Segunda serie, año 35, n.o 104, 2016-2 · ISSN 0797-6062 - ISSN [en línea] 2393-597

Sanjinés, Jorge (1988) “El perfil imborrable”, en Cuadernos de cine N° 33.

Sarthou, Hoenir (1995). “ASCEEP y la generación del silencio”. En Sarthou, Hoenir; Agostino, Ana; Sans, María Isabel (coords) (1995). *deGeneraciones. Lo que nos separa o nos une no es solo tiempo*. Montevideo: Nordan-Comunidad

Scaraffuni, Luciana (2020) “Lo político y la cultura: de la censura al surgimiento de nuevas expresiones culturales en el Montevideo de la transición democrática” en revista Chasqui, N° 143. Abril-julio. pp 215-239

Secco, Lucía (2021) Tesis de maestría: La universidad contraataca desde el living: televisión universitaria en la década del sesenta. (inédita)

_____ (2018) “Proyecto Uruguay. Ejemplo del uso del documental en dictadura a partir de la serie para televisión de Televisión Educativa.” en Georgina Trello, Uruguay se filma

_____ (2016a). “Rescate del archivo del CEMA: entre lo analógico y lo digital” en *CEMA: Archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-ICAU.

_____ (2016b). “Los intelectuales y la televisión durante la primera dé-

cada de ese medio en Uruguay.” En Claves. Revista de Historia, Vol. 2, No 3. Montevideo, Julio-diciembre 2016.

Sempol, Diego (2021) “De censuras y desacatos: las disputas sobre los límites de la democracia, la crítica y lo obsceno durante la transición uruguaya (1980-1989)” en Revista del CESLa, Vol 28. Uniwersytet Warszawski, Polonia. En línea: <https://www.redalyc.org/journal/2433/243369802015/243369802015.pdf>

Sennet, Richard (2012). *Juntos. Rituales, placeres y políticas de cooperación*. Barcelona: Anagrama.

Silva Pintos, Virginia (2002). Mario Kaplún. Question N° 4, en septiembre de 2002.

Silveira, Germán (2019). *Cultura y cinefilia. Historia del público de la Cinemateca Uruguaya*. Editado por la Cinemateca Uruguaya con financiamiento de los fondos concursables del MEC.

S/d de autor (27/06/1988) Sala de espera: una puerta que se abre en la TV nacional. *La República*.

S/d de autor. (30/11/1988). “CEMA: la producción nacional en imágenes” *La Mañana*

S/d de autor. (16/12/1988). “CEMA: si la sociedad quiere tener sus imágenes, debe sustentarlas” *La Democracia*

S/d de autor (diciembre, 1993): “CEMA: En 1994 habrá tres películas uruguayas en cartel.

Más vale tarde que nunca: nace la industria del cine en Uruguay”. *Estrategia*. pp. 14-17

S/d de autor (noviembre-diciembre 1988) El video popular afirma espacios. Arandú. Quito. p. 09

Solis Leree, Beatriz (2015). *Comunicación: Memorias de un campo. Entrevistas de Mario Kaplún a los padres fundadores*. Editorial Tintable.

Solomita, Mariángel (s/f). “El empecinamiento de hacer cine. Entrevista a Esteban Schroeder”. Guía 50. En línea: <https://guia50.com.uy/esteban-schroeder/>

_____ (s/f). “Cine por amor al cine. Entrevista a Guillermo Casanova”. Guía 50. En línea: <https://guia50.com.uy/guillermo-casanova/>

_____ (s/f) “La fotografía es un instrumento. Entrevista a Bárbara Álvarez. Guía 50. En línea: <https://guia50.com.uy/barbara-alvarez/>

Sosnowski, Saúl (1987). *Represión, exilio y democracia: La cultura uruguaya*. Universidad de Maryland. Montevideo: EBO.

Stolovich, Luis. “El mapa del poder económico en los medios de comunicación en Uruguay”. en línea: <http://comunicacionypoderuuguay.blogspot.com/2010/07/mapa-del-poder-economico-en-los-medios.html>

Sunkel, Guillermo y Geoffroy, Esteban (2001). *Concentración económica de los medios de comunicación*. Lom.

Tadeo Fuica, Beatriz (2017). *Uruguayan cinema, 1960-2010. Text, materiality, archive*. Woodbridge: Tamesis.

_____ (2016d). “El cordón de la vereda: Performance, dictadura e

- impunidad”. En Tadeo Fuica, Beatriz y Balás, Mariel (co-edit). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-ICAU
- _____ (2016b). “Mamá era punk: ¿caos o creatividad juvenil? En Tadeo Fuica, Beatriz y Balás, Mariel (co-edit). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-ICAU.
- _____ (2014), In Search of Images: Uruguayan Cinema (1960–2010). Tesis doctoral inedita. University of St. Andrews, Reino Unido. pp. 29-30.
- _____ y **Balás** Mariel (co-edit) (2016a). *CEMA: Archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-ICAU
- _____ y **Neria**, Leticia. (2016c). “Humor y documental: una mirada sobre la crisis, la corrupción y la impunidad”. En Cuadernos de historia, 17 (Montevideo. Biblioteca Nacional. Coord. Julio Osaba).
- _____, y **Ramírez Soto**, Elizabeth (2015), “‘Punk’ Use of Video in Latin America: Audiovisual Resistance and Rebellious Youth in Chile and Uruguay”, *Quarterly Review of Film and Video*, Vol. 32(8), pp. 712–727.
- Thompson**, Jhon. B. (1996). La teoría de la esfera pública. Revista Voces y cultura. n° 10.
- Torello**, Georgina (2016). “Entretelares: m/arañas visuales en la nueva democracia”. En Tadeo Fuica, Beatriz y Balás, Mariel (co-edit). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC-ICAU
- _____ (ed.) (2018). *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)*. Montevideo: Irrupciones grupo editor.
- _____ (2018a). *La conquista del espacio. El cine silente uruguayo (1915-1932)*. Yaugurú.
- Torello**, Georgina y **Wschedor**, Isabel (2016). *La pantalla letrada: estudios interdisciplinarios sobre cine y audiovisual latinoamericano*. Espacio Interdisciplinario (Udelar).
- Traverso**, Antonio (2020) “Transiciones en la mirada documental en Chile. Del cine de denuncia tras el Golpe de Estado al video activista durante la dictadura (1973-1990)”. En Paola Margulis, *Transiciones de lo real...* Librería. pp. 161-191.
- ***Tributo a Eduardo Costa Bentos y el NUVA**. Organizado por Anilla cultural Latinoamérica-Europa. Global Network. 30 de noviembre de 2020. Transmisión en vivo recuperado de página Facebook: https://www.facebook.com/watch/live/?v=1027430084398178&ref=watch_permalink (Visitado: 22/7/2021)
- ***Tríptico de difusión de los servicios del CEMA**. S/f (Archivo Miguel Angel Olivera)
- Ulloa**, Yessica (1985). *Video Independiente en Chile*. CENECA-CENCOSEP.
- Ulloa**, Yessica y **Urbina**, Roberto (1987). “El video en la animación sociocultural”. Céneca. en línea: <https://libros.uchile.cl/index.php/sisib/catalog/book/964>
- Valdeavellano**, Paloma (Ed.) (1989) *El video en la educación popular*. IPAL

Varela, Mirta (2010). “Intelectuales y medios de comunicación” En Altamirano, Carlos *Historia de los intelectuales en América Latina II. Los avatares de la “ciudad letrada” en el siglo XX*. Argentina: Katz.

Velleggia, Susana (1990). *et. al. Experiencias en el espacio audiovisual. Argentina, Brasil, Chile, Uruguay*. Montevideo, CEMA-ICD.

_____ (2012). *La máquina de la mirada*. Editorial CIESPAL

Villaça, Mariana. (2012). “El cine y el avance autoritario en Uruguay. El ‘combativismo’ de la Cinemateca del Tercer Mundo”. En Revista Contemporánea. Historia y problemas del Siglo XX. Año 3, Volumen 3. pp, 243-264.

Wainer, José (30/5/1986) “Sección uruguaya de la Fundación del Nuevo Cine Latinoamericano”. Sección artes y letras. *Semanario Brecha*. p. 25

White, Robert A. (1987) “Iglesia y publicidad en América Latina” en *Publicidad la otra cultura. Cristianismo y comunicación en América Latina*. (IPAL)

Williams, Raymond (2012). *Cultura y materialismo*. Buenos Aires: La marca editora

_____, (2003). *Palabras clave: un vocabulario de la cultura y la sociedad*. Buenos Aires: Nueva Visión.

_____ (1992) (Ed.) *Historia de la comunicación. Vol. 2. De la imprenta a nuestros días*. Bosch Casa editorial.

Wschebor, Isabel, (2018) “Crisis política y ‘aparición’ de las masas (1950-1970)”, en: Políticas de la memoria, v.: 18 2018. Disponible en: <http://politicasdela memoria.cedinci.org>

_____ (2014). “Cine, Universidad y política audiovisual: El Departamento de Medios Técnicos de Comunicación de la Universidad de la República, 1973-1980”. *Contemporánea*, N° 5, pp.125-146

_____ (2013). Cine y Universidad en la crisis de la democracia (1960-1973) en Revista Encuentros Uruguayos Volumen VI, N° 1, pp. 50-84

_____ (2011) *Del documento al documental uruguayo: el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República*. Montevideo, Inédito.

Wschebor, Isabel, **Keldjian**, Julieta, Cabrio, Julio, Von Sanden Clara, Cirio, Ana María (2011-2013). Cuatro informes sobre patrimonio nacional elaborados para el Instituto de Cine y Audiovisual del Uruguay (ICAU). En línea:<http://icauc.mec.gub.uy/innovaportal/v/4713/3/mecweb/primer-informe-consultoria-patrimonio?breadid=null&3colid=3881>

Zarowsky, Mariano (2013). *Del laboratorio chileno a la comunicación-mundo*. Biblos.

Filmografía

País invisible (Anthony Rauld, 2015)

No (Pablo Larraín, 2012)

La batalla de Chile (Patricio Guzmán, 1975, 1976, 1979)

Anexos

Anexo I

Proyectos relativos al rescate de archivos

A continuación, se describen de manera sucinta los proyectos que posibilitaron el acceso al material audiovisual que significaron el inicio de la investigación desarrollada para esta tesis de maestría. Se trata de iniciativas sensibles al rescate patrimonial que además de implicar la migración de los casetes U-matic a digital, dejaron tanto los originales como sus copias digitales en espacios públicos que se ocupan de su conservación y garantizan el acceso para su consulta.

Centro de Medios Audiovisuales

En Uruguay, el acceso a parte del archivo del CEMA estuvo dado principalmente por un proyecto promovido por Esteban Schroeder, uno de los fundadores de la productora. La iniciativa fue coordinada por la autora de esta tesis. Se elaboró un proyecto presentado a una línea de fondo patrimonial promovida por el Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ICAU), (actualmente Dirección Nacional del Cine y el Audiovisual del Uruguay). Obtenidos los fondos se entablaron contactos con Fernando Butazzoni, quien en aquel entonces dirigía el departamento de Cultural de la Intendencia de Montevideo para acceder al archivo en U-matic que desde 2004 estaba depositado en las instalaciones del canal municipal TV Ciudad. Junto a Federico Beltramelli, quien en aquel entonces integraba el equipo de la cátedra de audiovisual de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (actual Facultad de

la Información y la Comunicación FIC-Udelar), gestionamos la posibilidad de concretar el proyecto en las instalaciones de la Liccom. Esto fue posible tras contar con la autorización de Gabriel Kaplún, quien dirigía la Licenciatura. Tras la conformación de un equipo integrado por Lucía Secco y Ruy Ramirez y con la posibilidad de contar con el asesoramiento del técnico chileno Luis Horta se comenzaron las tareas de rescate. En 2010 se migraron a digital el contenido de 29 casetes en formato U-matic. Las producciones están disponibles para consulta en la biblioteca de la Facultad de Información y Comunicación (FIC-Udelar) y en las instalaciones del AGU. En algunos casos también están en línea a través del canal del Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA-AGU). En esas situaciones se incorpora el enlace correspondiente a la base de datos ATOM del AGU.

Los casetes U-matic que fueron seleccionados para el proyecto fueron retirados de TV-Ciudad y quedaron conservados en custodia temporaria en las instalaciones del AGU-Udelar.

En 2018 tras consultar con Schroeder y tener su aprobación realicé nuevas gestiones antes TV Ciudad para poder acceder a otros casetes. Nuevamente revisé el contenido y tras una serie de trámites se lograron migrar cuatro horas más de material del CEMA. En este caso los originales (cuatro VHS, dos U-matic y un Betacam) volvieron al canal y las copias digitales están respaldadas en el AGU.

Quedan aún por migrar algunos casetes U-matic que se encuentran en AGU y el contingente más importante (124 casetes), continúa aún en el canal municipal.

Para ampliar información sobre esta iniciativa ver Tadeo Fuica y Balás, CEMA: archivo, video y restauración democrática. Montevideo: ICAU-FIC, 2016.

En distintas etapas tras entablar contacto con Miguel Ángel Olivera el archivo ubicado en las instalaciones del AGU fue creciendo debido a una serie de donaciones de distinto tipo de material (carpetas con diapomontajes, catálogos, biblioratos con tiras de negativos y diapositivas).

Teleanálisis

En Chile, el archivo de TA se recuperó a través de dos iniciativas.

Por un lado, José Luis Rovano y Rodolfo Garate, quienes trabajaban en Nueva Imagen (productora de contenidos audiovisuales fundada por varios integrantes que habían pertenecido a la experiencia del noticiero Teleanálisis), en 2002 y de cara a la investigación para su trabajo final de grado, realizaron la migración a VHS de un conjunto de casetes U-matic que habían encontrado en la bodega de la productora. (comunicación personal con Rovano, 29 de julio de 2019).

Por otra parte, existió una iniciativa coordinada por Germán Liñero junto a Valentina Montero para recuperar la producción en video U-matic. Conformaron un equipo del que participó también Luis Horta que se llamó “proyecto U-matic” en el cual recuperaron por lo menos 400 cintas de la producción audiovisual chilena. Entre ellas se integró al acervo conformado por el noticiero de Teleanálisis.

Esta experiencia permitió a Liñero la edición de un texto que reúne la historia del video en Chile (Liñero, 2010). Todo el material migrado a digital de Teleanálisis está disponible para su visionado en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile en donde también guardan los casetes U-matic originales en condiciones de conservación adecuadas.

Anexo II.

Catálogo de producciones del Centro de Medios Audiovisuales

Diapomontajes

Se listan los diapomontajes en orden cronológico. Los datos fueron extraídos de los materiales migrados de los castes VHS, de un catálogo sin fechar del CEMA y de las carpetas originales de los diapomontajes.

1983

Hay un niño en la calle

Estimulación temprana

Nosotros y nuestros hijos 1

Para defender la tierra

MOVIDE Programa conjunto

1984

Juventud

Un día

Destituidos (integró la serie “Testimonios”)

Derechos Humanos (integró la serie “Testimonios”)

La calle de los niños solos

Primer festival de ADEMPU (Estadio Franzini, 07/04/1984)

1° de mayo de 1984

1985

Industria (realizados junto a CIEDUR-DATES)

El presupuesto, la deuda y usted (realizado junto a CIEDUR-DATES)

Villa García (resultado del Taller de comunicación popular organizado por CEMA a cargo de Mario Kaplún y Ana Hirzs, abril de 1985)
Mujer- Ciudad de Melo- Cerro Largo- (marzo 1985)
América la esperanza

1987

Así vamos (Dir. Maida Moubayed)

s.d.f

Diapomontaje sin datos

Erosión

El hombre y la angustia (Serie sobre el lenguaje)

Algo que ignoramos

A la luz de la historia (Capitulo 1: “El éxodo”)

Creciendo

El desafío de los pobres a la iglesia

Producciones en video (U-matic, betacam y VHS)

Este catálogo incluye principalmente los contenidos de los videos que formaron parte del proyecto de rescate del CEMA que tuvo lugar en 2010 (Balás, 2016d). Se intercalaron otras producciones que fueron recuperadas en el marco de esta investigación y en otras circunstancias, casos en los cuales la información de contexto y fecha se consigna en una nota.

1986

Gris (13'16'') Dir. Esteban Schroeder

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)

Ficha Técnica: Director General: Mercedes Roqueta / Fotografía: Daniel Díaz; Esteban Schroeder / Cámara: Daniel Díaz / Música: Donn Cherry; Egberto Gismondi / Edición: Guillermo Casanova; Esteban Schroeder / Asistente de cámara: Maida Moubayed / Script: Laura Canoura / Asistente General: Jorge García / Operador de edición: Guillermo Casanova / Coreografía: Verónica Esteffen Bailarina: Grupo de Danza Babinka: Norma Berriolo, Carolina Besuievski, Mariela Besuievski, Lila Nudelman, Mónica Passaro, Alejandra Perroni, Mora Podestá, Laura Ravaioli, Helena Rodríguez, Ingrid Siri, Verónica Esteffen

I. **Los otros días** (4'41'') – (parte de “Programa 0”)

Sinopsis: Videoclip de la canción “Los otros días” de Ruben Olivera. Imágenes del acto del primero de mayo. Personas realizando diversos trabajos. Niños. Obreros.

Ficha Técnica: Autor: Ruben Olivera / Fotografía: Daniel Díaz / Eduardo Casanova/ Guillermo Casanova / Edición: Guillermo Casanova; Esteban Schroeder

II. **Sin anestesia** (11'50'') – (parte de “Programa 0”)

Sinopsis: Documental realizado por CEMA en Montevideo, en sus calles y lugares públicos que registra la opinión de ciudadanos sobre la Ley de Caducidad. Ficha Técnica: Fotografía y Cámara: Daniel Díaz; Esteban Schroeder / Asistente: Maida Moubayed / Entrevistas: Jorge Barreiro / Edición Maida Moubayed; Esteban Schroeder

III. **Manzana Mecánica** (8'06'') – (Parte de “Programa 0”)

Sinopsis: animación humorística

IV. **Amnistía Internacional** (8'06'') – (Parte de “Programa 0”)

Sinopsis: Registro del acto conmemorativo del 25 aniversario de Amnesty International y del primer año de la organización en el Uruguay.

Ficha Técnica: Conductor: Homero Rodríguez Tabeira; Actuación grupo teatral TRILCE; Lectura a cargo de: Alberto Candéau; Testimonios de: José P. Cardozo ; Cap. Nelson Arrarte; Alberto Zumarán; Lilián Celiberti; Marta Ponce de León: coordinadora de Amnistía Internacional en Uruguay.

V. **Plan Rescate** (17'20'') – (parte de “Programa 0”)

Sinopsis: Entrevista al Payador uruguayo Carlos Molina. Ficha Técnica: Cámara e iluminación: Daniel Díaz; Esteban Schroeder / Sonido: José Aprile / Entrevista: Mauricio Ubal / Asistente: Maida Moubayed / Edición: Guillermo Casanova; Mauricio Ubal; 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

1987

El cordón de la vereda (51'43''). Dir. Esteban Schroeder

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 surge de esa recorrida” Documental realizado por CEMA en Montevideo, en sus calles y lugares públicos, durante el segundo semestre de 1986 y el primer semestre de 1987. (Catálogo CEMA, 1990). Ficha Técnica: Fotografía: Daniel Díaz; Maida Moubayed; Esteban Schroeder / Sonido: Mario Jacob; Daniel Márquez / Música: Laurie Anderson; Wather Report; Himno Nacional; Mark Ishman; Talking Heads; Mozart; Path Meheny; Codona; Wim Mertens / Edición: Guillermo Casanova / Entrevistas: Jorge Barreiro / Script: Maida Moubayed/ Asistente de rodaje: Jorge García.

1988

Guarda e passa (16'31'') – Dir. Eduardo Casanova.

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)

Ficha Técnica: Productor ejecutivo: Leonel Gómez / Cámara: Eduardo Casanova; Daniel Cheico / Música: Philip Glass / Narradora: Marosa Di Giorgio / Asistentes: Alvaro Mechoso; Jorge García / Entrevistas: Eduardo Casanova; Daniel Cheico / Edición y Compaginación de máster: Laura Canoura / Títulos: Inés Sánchez / Foto fija: Daniel Cheico / Entrevistado: Jorge Parodi (Director General de ASSE) /Agradecimientos: Sindicato de Funsapit/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; Maria Bordillo; Estudio 54; Guillermo Casanova; Daniel Rodríguez

· **Mamá era punk (35'20'')** – Dir. Guillermo Casanova.

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) Género híbrido focalizado en la opinión de los jóvenes en el período de postdictadura uruguaya que integra documental, ficción, performance, video clip.

Ficha Técnica: Guión: Guillermo Casanova / Productores ejecutivos: Marisol Santileces; Hernán Dinamarca / Fotografía: Esteban Schroeder; Daniel Cheico / Escenografía: Jorge Añón; Omar Bouhid / Sonido: Daniel Márquez / Música: Los inadaptados de siempre: guitarra y voz: Andy Adler; Bajo: Orlando Fernández; Batería: Rafael Del Campo; Voz: Ileana López / Laboratorios: Moreno producciones: Jorge Ripoll / Edición: Laura Canoura / Entrevistas: Gerardo Michelín / Foto fija: Javier Silva / Asistencia de sonido: Germán Cabillón / Continuista: María Forni / Jefe de eléctricos: César Sarti / Eléctricos: Darío Alonso; Jorge García / Asistencia General: Alvaro Mechoso / Investigación: Gerardo Michelín; Guillermo Casanova. Actores, entrevistados, grupos participantes: Cooperativa de Rock: “el molino”, Ismael La Fonseca, Pepi Gonçalves, Matías Bervejillo, Daniel Emennegger, 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 Besuviesky, Mariana Di Paula, Helena Rodríguez, Andy Adler, Arte en la Lona, Andrea Pérez Morandi, Jorge Añón,

· **Entretelares (37')** – Dir. Eduardo Casanova.

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 como 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 CEMA en la Prensa Nacional 1988-1989)

Ficha Técnica: Asistencia de dirección: Marisol Santileces / Guión: Eduardo Casanova / Productor ejecutivo: Marisol Santileces; Hernán Dinamarca / Asistente de producción: Claudio Rosas / Fotografía: Daniel Rodríguez / Asistente de fotografía: Daniel Cheico / Sonido: José Aprile; Germán Cabi-llón; Jorge Ripoli; Eduardo Casanova / Música: Popo Romano / Edición: Laura Canoura / Testimonios: Jorgelina Martínez; Blanca Peralta; Blanca Montiel / Maquillaje: Martha Ferraro. Actores: Myriam Gleijer, María de la Paz Sapriza, Jorge Cifré, Miriam Miller, Carlos Rodríguez, Martha Ferraro, Elsa Mastrangelo, Martin Berisso, María Domínguez, Elba Negrete, Julio Calcagno,

· **Itinerarios (16'22'')** – Dir. Roberto Mascaró

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.” (Entrevista a R. Mascaró en 2011).
Ficha Técnica: Asistente de dirección: Eduardo Casanova / Guion: Roberto Mascaró / Productor Ejecutivo: Marisol Santileces; Hernán Dinamarca / Fotografía: Eduardo Casanova / Asistente de fotografía: Daniel Cheico / Fotografía fija: Daniel Cheico; 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

· **Chile, obra incompleta (72')** Dir. Esteban Schroeder

Ficha técnica. Dirección: Esteban Schroeder; Fotografía: Daniel Cheico; Entrevistas: Jorge Barreiro; Sonido: Daniel Márquez; Locución: Luis Lemos; Edición: Guillermo Casanova; Música: Los Jaivas, Aparato Raro, Los prisioneros; Producción periodística: Hernán Dinamarca; Colaboraciones: Uruguay: Fernando González Guyer (Ministerio de Relaciones exteriores); Pelayo Díaz (Consejero de la embajada uruguaya en Chile); Roberto Poveda (Gerente Lan Chile/ Uruguay); Jorge Márquez; Comité Ejecutivo de la Asociación de prensa uruguaya (APU); Pluna; Daniel Bauer. Chile: Corporación del Cobre (Codelco); Ferrocarril metropolitano Metro-Santiago; Empresa periodística El Mercurio; Dirección Nacional de Comunicación Social (DINACOS); Vicaría de la solidaridad (Concepción, Chile); Comisión chilena de Derechos Humanos; Ana Karin (Diakonia); Familia Gazzolo-Gomez; José Hidalgo, comando unitario poblacional (CUP); Rodrigo Lara (periodista); Hermán Mondaca; José Manuel Sahli (ICTUS); Ignacio Agüero e

Isabel Valenzuela (cineastas); Cristian Galaz y Augusto Góngora (Teleanálisis). Material de archivo: Teleanálisis; Concertación política del No; DINACOS; Cinemateca Uruguaya.

Nota: Digitalizado en el LAPA-AGU-Udelar en 2017

1989

· **La BCG no engorda (34')** Dir. José María Ciganda

Sinopsis: “Con una estética cercana al video clip, 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)

Ficha Técnica: Guión: Jorge Esmoris; José María Ciganda / Fotografía: Esteban Schroeder / Cámara: Daniel Cheico / Sonido: Daniel Márquez/ Estudio de sonido: La Batuta / Música: Gonzalo Moreira; Jorge Esmoris / Edición: Laura Canoura / Mezcla de banda sonora: Walter Linaz; Rafael Antognazza / Animación: Sanopi / Gaffer: Césear Sarti / títulos: Rodrigo Ripa / Maquilla y máscaras: Joge Añón / Asistente General: Alvaro MechosoIntegrantes de la murga BCG: Wismar Alonzo, Rafael Antognazza, Enrique Bastos, Mario Castro, Sergio Dalzotto, Daniel Esmite, Jorge Esmoris, Gabriela Gomez, Joel Gonnet, Andrea Ibarra, Gustavo Maggioli, Julio Icasuriaga, Fernando Martínez, Daniel Moreira, Javier Navarro, Ricardo Pisurno, Eduardo Steiner, Richard Tudesco, José Telechea, George Yegyahian, Actores: Fernando Alonso, Gustavo Diverso. Participaron: Hector Manini, Mario Santanta, Walter Venencio, Richard Dodat, Victor Hugo Agular, Alvaro Nuniez, Marisol Santelices, Jose E. Tantessio, Guillermo Chaibun, Mariela Besuievsky, Adelaida Rodriguez, Pedro Freire. Babinka: Norma Berriolo, Helena Rodriguez, Laura Ravaioli, Daniela Passaro.

· **Tahití (38')** – Dir. Pablo Dotta

Sinopsis: “Un hecho rutinario como subirse a un Trolleybus, puede llegar a convertirse en un viaje sin retorno” (Catálogo CEMA, 1990)

Ficha Técnica: Guión y dirección: Pablo Dotta / Música original: Fernando Cabrera / Sonido: Germán Cabillón / Edición: Laura Canoura / Fotografía y cámara: Nelson Wainstein / Producción: Mariela Besuievsky Producciones: Del tomate / Con el auspicio de: Escuela internacional de cine y TV San

Antonio de los baños (Cuba). Actores: Pareja de jóvenes: Serrana Ibarra; Oldemar Perurena / Pareja de ancianos: Rosita Baffico; Leonel Martínez/ Teatro: Augusto Mazzarelli; María de la Paz Sapriza / Espejo: Mónica Sosa / Pelea: Laura Manta; Eduardo Miglónico / Escuela: Sebastián Pardo; Coro dep. De ed. Primaria “Paulina Sastre de Pons” / Cantante: Andrea Davidovics; La Tabaré Riverock Banda/ Teléfono: Mario Ferreira / Voces en off: Andrea Davidovics; Hector Manuel Vidal. “A Primavera y Amanecer”. Script: Daniela Esperanza / Escenografía: Mariela Besuievsky / Asistente de dirección: Pablo Rodríguez G. / Asistentes de producción: Eva Diana; Daniel Charlone / Asistente de fotografía: Daniel Cheico / Asistente de sonido: Ignacio Seimanas / Asistente General: Ernesto Pardo / Electricistas: Alvaro Mechoso; Jorge García / Fotografía de escenas: Nelson Wainstein / Foto fija: Ignacio Seimanas / Créditos: Imágenes / Choferes: Andrés Centurión; Alejandro Centurión / Compaginación de máster: Daniel Rivas / Coordinación CEMA: Hernán Dinamarca / Diseño Gráfico: Rodrigo Ripa. Agradecimientos: Andrea Villaverde; Gonzalo Rodríguez; Nancy Ledo; Guillermo Gutierrez; Murga Falta y Resto; La gente de “El Molino”; Pilar Aguerre; Mario Martínez; Estela Garmendia; Esteban Gómez; Elbio Gordiola; Oscar González / Colaboraron: Imágenes; CTC; Comunicación Visual; Grupo Aquelarre; Comedia Peñarol; Institución teatral El Galpón; Dpto. Cultura IMM; Cooptrol; Club de bochas Parque Rodó; Colegio Nacional Jose 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; Mónica García Morales. Temas musicales: Un amor (Gipsy Kings) / Yer Blues (Lennon/Mc. Cartney) / Excepto (Tabaré Rivero) / Dona Novis Pacem (Anónimo) / Desencuentro (H. Sposito). Musica original compuesta y ejecutada por Fernando Cabera. / Estudio: La Grabadora S.A / Ingeniero de sonido: Luis Mazzoni

· **Campaña Frente Amplio (9’42’’)**

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

· **Frente amplio: acto final y campaña (6’20’’)**

Sinopsis: 5 spots publicitarios del Frente Amplio en el marco de las elecciones nacionales de 1989. Mensajes de Liber Seregni, Tabaré Vázquez, Danilo Astori y partes de discurso en el acto final de dicha campaña.

- **Frente Amplio: mensaje de Danilo Astori (5'38'')**
Sinopsis: Mensaje de Danilo Astori en el marco de las elecciones de 1989
- **Frente Amplio: spots varios (4')**
- **Uruguay, las cuentas pendientes.** Dir. Esteban Schroeder.

1990

- **Los músicos por la tonada (45'43'')** – Dir. Laura Canoura
Sinopsis: Edición de 10 videos musicales en ocasión de celebrarse los 10 años del café “La Barraca”
Ficha Técnica: Productor General: Andrea Pollio; Hernán Dinamarca / Fotografía: Daniel Cheico / Cámara: Daniel Cheico; Esteban Schroeder; José María Ciganda / Marcelo Varela / Sonido directo: Germán Cabillon; Ignacio Seimanas / Estudio de Sonido: IFU para el sello Orfeo; Técnico de Grabación: Danilo Iglesias / Asistente: Amílcar Rodríguez / Estudio de Sonido de “En el Garage”: La grabadora S.A. / Técnico: Luis Mazzoni / Sonidista aniversario: Luis Restuccia / Asistentes: Marcelo Varela; Piti Tamburini / Edición: Mónica García Morales / Investigación periodística: Diego Barnabe / Animación: Pablo Casacuberta / Matías Bervejillo / Carlos Da Silveira / Asistente de Cámara: Alvaro Mechoso / Asistente de producción: Estela Magnone; D. Ibarra / Fotofija: Mario Marotta; Ignacio Marotta; Esteban Schroeder / Maquillaje: Elena Magnone / Vestuario: The Gap; Boutique Marfil / Asesoramiento de vestuario y ambientación: Laura Lockhart. / Transporte: Jorge Risotto/ Auspicio de Café La Barraca; Sello Orfeo. Músicos solistas y grupos: Jorge Galemire, Flavia Ripa, Eduardo Mateo, Begonia Benedetti, Laura Canoura, Estela Magnone, Fernando Cabrera, Repique. Músicos: Andrés Recagno (bajo) / Gustavo Etchenique (batería) / Gastón Contenti / Gustavo Ripa (guitarra) / Diego Ebbeler (teclado) / Marcelo Nuñez (bajo) / Leonardo Amuedo (guitarra) / Gonzalo Gravina (teclado) / Sergio Graña (batería) / Juan Carlos San Martín (bajo) / Coco Fernández (teclados) / Mayra Hugo (voz) / Rolando Fleitas (voz) / Alberto Magnone (teclados) / Lobo Nuñez (tambor piano) / Mariano Barroso (tambor repique) / Manuel Silva (tambor chico) / Gabriela Gómez (voz) / 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) / Comienza la escuela (Fernando Cabrera)

- **De repente** (5') – Dir. Pablo Casacuberta, Matías Bervejillo.
Sinopsis: Cortometraje de ficción con animación en distintas técnicas, realizado para el Tercer Encuentro de videastas Latinoamericanos “Montevideo 90”.
Ficha Técnica: Guión: Esteban Schroeder; Pablo Casacuberta; Matías Bervejillo, Virginia Martínez / Productor General: Andrea Pollio / Fotografía: Daniel Cheico / Cámara: Daniel Cheico; Jorge García; Alvaro Mechoso, Pablo Gutiérrez, Daniel Villar / Estudio de Sonido: Gabriel Casacuberta / Edición: Ignacio Seimanas; Daniel Márquez; Ricardo Fleiss; Daniel Rivas / Idea Original: Esteban Schroeder / Animación: Pablo Casacuberta; Matías Bervejillo; Popi Pereira; Ricardo Supparo

- **Montevideo en animación** (8'27'') –
Sinopsis: Registro de final de actuación de la murga BCG en el acto de cierre del III Encuentro de Videastas: Montevideo 90. Integrantes de la murga bailan y cantan entre la gente del público, niños con sus familias

- **Mandrake: la gata en la azotea** (3') – Dir. Guillermo Peluffo
Sinopsis: video clip musical del tema “La gata en la azotea” del grupo “Los terapeutas”
Ficha Técnica: Grupo “Los Terapeutas”: Guitarra y voz: Alberto “mandrake” Wolf; Percusión y voz: Wilson Negreira; Bajo y voz: Daniel Jaques; Guitarra: Alejandro Roca; Batería: Luis Jorge Martínez

- **Frente Amplio: Tabaré Vázquez en la plaza Lafone** (s/d). Sinopsis: Tabaré Vázquez en el acto final de la campaña hacia las elecciones municipales. 15 de febrero de 1990, Plaza Lafone,

1991

- **La esperanza incierta** (52') – Dir. Esteban Schroeder (Uy), Rodrigo Moreno (Ch.) Regina Festa y Fernando Santoro (Br.)
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)
Ficha Técnica: coproducción: CEMA / Nueva Imagen / Festa & Santero. Guión: Esteban Schroeder; Virginia Martínez / Productor General: Fernando Acuña (Chile); Sandra Almeida (Brasil); Florencia Lundt (Argentina); Andrea Pollio (Uruguay); Rossan Yuraszeck (Chile) / fotografía: Daniel Cheico / Cámara: Daniel Cheico; René Rojo / Sonido: Ernesto Trujillo / Música: Gabriel Casacuberta / Gonzalo Gravina / Andrés Pérez / Laboratorio:

Miguel Serrano (Flmocentro – Chile) / Edición: Esteban Schroeder; Virginia Martínez; Jorge García; Enrique Pereira; Ignacio Seimanas / Narrador: Magdalena Max Neef / Asistente de producción: Eric Heinson (Chile); Miguel Huerta (Chile) / Músicos invitados: Patricio Santibáñez / Animación: Pablo Casacuberta; Ignacio Seimanas / Investigación periodística: Regina Festa (Brasil); Susana Viaux (Argentina); Jorge Barreiro (Uruguay); Elvio E. Gandolfo; Sandra Radic (Chile). Entrevistados: Fernando Henrique Cardoso, Darcy Ribeiro, Maria Seline de Almeida, Marilena Lazzarini, Renato Dagnino, Matilde Rodríguez Larreta, Luis Alberto Lacalle, Carlos Maggi, Elbio Pais, Lalo Mir, Raul Alfonsín, Carlos Menem, Roberto Pasetti, Gonzalo Piñero, Aldo Rico, Horacio Verbitsky, Andrés Pérez, Patricio Aylwin, Laura Rodríguez, Eleuterio Fernández Huidobro

· **Carnaval 91 (52'32'')** – Dir. Esteban Schroeder.

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

Ficha Técnica: Productora General: Andrea Pollio / Fotografía: Daniel Cheico / Cámara: Daniel Cheico; Eugenio Saltzberger; Jorge Rodríguez / Sonido: Alvaro Mechoso. / Edición: Guillermo Peluffo / Conductor: Gonzalo Moreira. / Idea original: Gonzalo Moreira; Esteban Schroeder / Animación: Pablo Casacuberta; Matias Bervejillo; Ignacio Seimanas / Computación gráfica: Miguel Peirano / Eléctrico: Jorge García / Asistente General: Diego Méndez

· **Programas Pasacalle:**

Coproducción CEMA - Canal 10 / Programa “Domingo Abierto”

Ficha Técnica: Dirección y edición: Guillermo Peluffo; Cámara: Bárbara Álvarez, Sonido: Álvaro Mechoso; Conducción: Blanca Rodríguez

· Pasacalle: folklore (16'09'')

Sinopsis: Informe periodístico sobre el grupo A.G.F. (Asamblea General de Folklore) y la preservación de la danza folklórica.

· Pasacalle: violencia contra la mujer (21'35'')

- Sinopsis: Informe periodístico sobre la violencia en contra de las mujeres con testimonios de mujeres víctimas de violencia doméstica. Dibujos: Pilar González. Entrevistas: Graciela Duffau (comisión de mujeres del PIT-CNT) / Estela Retamoso (representante de la organización Mujer Ahora).
- Pasacalle: Laura Canoura (14'53'')

Sinopsis: Unitario sobre la carrera solista de la cantante Laura Canoura que registra su primera actuación en el Teatro Solís en el año 1990. Testimonio de su productora artística Estela Magnone. Registro de ensayos en el Teatro Solís.

 - Pasacalle: negros (18'47'').

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 de barrio sur. Entrevistados: Representantes de mundo afro: Beatriz Ramírez Abella; Edgar “Pompa” Borges (jugador de fútbol), Rubén Galloza (pintor).

 - Pasacalle: policlínica Peñarol (16'41'')

Sinopsis: Informe periodístico sobre una policlínica comunitaria en el barrio Peñarol. Entrevistas: Nancy Silva (Doctora en medicina general) / Iris Lauz (Asistente social del CLAEH), vecinos y vecinas del barrio Peñarol

 - Pasacalle: seguridad (13'59'')

Sinopsis: Informe periodístico sobre la sensación de inseguridad en Montevideo y la proliferación de las alarmas y rejas en las casas. Entrevistas: Alejandro Scherzer (Psicólogo Social) / empresarios del rubro seguridad / jóvenes en bares, pool, discotecas. NOTA: Hay captura de material bruto de este Programa de Pasacalle.

 - Pasacalle: vida en el campo (5'42'').

Sinopsis: Entrevistas a integrantes de una familia que vive en el campo. Dedicados al tambo, la producción de quesos artesanales y cestería con mimbre.

 - Pasacalle: Gardel (15'27'').

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

1992

· **Carnaval 92 (48'37'')**. Dir. Guillermo Peluffo

Sinopsis: Programa periodístico para ser emitido por TV que registra actuaciones de grupos y entrevistas a personalidades del Carnaval del año 1992. Ficha Técnica: Productor General: Jorge García / Fotografía: Daniel Cheico / Cámara: Daniel Cheico; Bárbara Álvarez, Álvaro Mechoso / Sonido: Alvaro Mechoso / Edición: Guillermo Peluffo; Jorge García / Conductor: Gonzalo Moreira / Idea original: Gonzalo Moreira; Esteban Schroeder / Animación: Pablo Casacuberta; Matías Bervejillo; Ignacio Seimanas / Generador de Caracteres: Enrique Pereira / Asistente General: Diego Méndez; Diego García . Algunos entrevistados y grupos: Eduardo “pitufo” Lombardo, Rómulo “Tito Pastrana” Pirri, Eduardo Laguna, Ariel “pinocho” Sosa, Julio “piel canela” Sosa, Lagrima Rios, Alvaro Navia, Eduardo Laluz, José Dorta, Fernando “pichu” Straneo, Fernando Smith, Andrés Tulipano, Horacio Rubino, Lidia Chipas, Miguel “pendota” Meneses, Fernando Toja, Jorge Martínez, Raul “tinta brava” Castro, Enrique “gallego” Vidal, Alejandro Salkin.

· **Carnaval 92 (51'40'')**. Dir. Guillermo Peluffo

Sinopsis: Programa periodístico para ser emitido por TV que registra actuaciones de grupos y entrevistas a personalidades del Carnaval del año 1992. Ficha técnica: Productor General: Jorge García / Fotografía: Daniel Cheico / Cámara: Daniel Cheico; Bárbara Álvarez, Álvaro Mechoso / Sonido: Alvaro Mechoso / Edición: Guillermo Peluffo; Jorge García / Conductor: Gonzalo Moreira / Idea original: Gonzalo Moreira; Esteban Schroeder / Animación: Pablo Casacuberta; Matías Bervejillo; Ignacio Seimanas / Generador de Caracteres: Enrique Pereira / Asistente General: Diego Méndez; Diego García. Algunos entrevistados: Fernando Toja, William “willy” Quimpos, Lidia Chipas, Carlos “bananita” Gonzáles, Romulo “Tito Pastrana” Pirri, Carlos “cachito” De León, Ariel “pinocho” Sosa, Ricardo “colo” Aulet, Carlos Nipoli, Fernando “lobo” Nuñez, Horacio Rubino, Miguel “pendota” Meneses, Fernando Smith, Andrés Tulipano, Fernando “pichu” Straneo, Jorge “pollo” Medina, Carlos Viana, Daniel “nono” Cabrera, Nino Ibáñez, Jorge “loquillo” Garrido.

· **22 Asamblea de FUCVAM (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 subcomisiones y acto conmemorativo por el Día Internacional del Cooperativismo.

· **Uruguay Expo Sevilla 92 (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 (Punta del Diablo, Punta del Este, Colonia). Recorrida por la ciudad de Montevideo, registro de distintos puntos de interés turístico (Mercado del Puerto, bares, rambla) Video de Mariana Ingold (registro de lugares emblemáticos como el Medio Mundo, músicos participantes: Mariana Ingold, Ruben Rada, Eduardo Mateo, Osvaldo Fatorusso). Registro del artista plástico Carlos Paéz Vilaró.

· **La Cumparsita (9'12'')** –

Sinopsis: La historia de Uruguay desde sus inicios hasta la post dictadura, acompañado de representaciones e imágenes de archivo. Ficha Técnica: idea original: Antonio Mercader / Guión: Claudio Invernizzi; Andrés Benvenuto; Esteban Schroeder / Productor Ejecutivo: Andrea Pollio / Productor General: Washington De Vargas / Fotografía: Daniel Cheico / Cámara: Daniel Cheico / Sonido: Alvaro Mechoso / Estudio de sonido: La mayor estudios / Música: Gustavo Ripa; Gonzalo Moreira; Carlos García / Edición: Ignacio Seimanas / Asistentes de producción: Elena Roux; Isabel Sanz / Dirección de arte: Rodrigo Ripa / Ilustraciones: Horacio Guerreiro / Jefe de eléctricos: Jorge García / Vestuario: Rosina Molinolo; Ana Laura Minetti / Maquillaje: Rosario Viñoly / Peinados: Daniel Fleitas / Asistentes generales: Diego García; Roberto Mussi / Créditos: Enrique Pereira / Músicos invitados: Violín: Juan José Rodríguez ; Saxo: Carlos Sastre; Guitarra: Esteban Klissich; Piano: Coco Fernández; Murga: La reina de la Teja; Coro de niños: Latino; Trio de tango de Hugo Díaz; 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 Suarez, Juan Pastorino, Grisel Rodas, Alicia Garategui, Walnir de los Santos, Shylly Galván, Edgardi Ipar, Mónica Sosa, Alberto Zimbeg, Estrella Ribarroya, Monica Delizante, Marcelo Delizante, Jacqueline Porley, Gracián Sosa, Silvana Sosa, Paola Galo, Luciana Galo, Ariel Lozada, Mario Vuolo, Pablo Vuolo.

- **Tres video clips (10')** Dir. Guillermo Peluffo

Sinopsis: 3 videoclips: La trampa (Vals); Buitres después de la una (La última canción); Los terapeutas (Los perros saben siempre donde está lo bueno) Ficha técnica: (formato original U-matic), digitalizado de copia VHS) La última canción: Dirección:; Guillermo Peluffo; Fotografía:; Alvaro Mechoso; Guillermo Peluffo; Edición: (no aparece la persona del rol); Producción: Ana Laura Minetti; Los perros saben siempre donde está lo bueno: Dirección:; Guillermo Peluffo; Cámara:; Guillermo Peluffo; Álvaro Mechoso; Producción: Ana Laura Minetti; Vals: Dirección:; Guillermo Peluffo; Fotografía: Daniel Cheico; Cámara: Barbara Alvarez; Alvaro Mechoso; Edición: Guillermo Peluffo; Producción: Ana Laura Minetti.

Nota: Digitalizado en el LAPA-AGU-Udelar en 2018

1993

- La historia casi verdadera de Pepita la pistolera (Dir. Beatriz Flores Silva)

Nota: Digitalizada en el LAPA-AGU-Udelar en 2020 a pedido de Festival Dtour

1994

- **Frente Amplio: Tabaré Vázquez en Juan Lacaze (2'35'')**

Sinopsis. Imágenes de Tabaré Vazquez en el marco de la campaña por las elecciones de 1989. Visita a Juan Lacaze.

- **El hombre, el tiempo y la historia (15')**

Sinopsis: Programa integrante de una colección de video educativo. Serie: el pasado reciente. Conceptualización de historia.; La cronología. Nuestra cronología. Línea de tiempo. Otras convenciones. Aceleración histórica. Las épocas históricas según los historiadores.

Ficha técnica: (formato original: BETACAM SP) Guión y Dirección: Juan C. Rodríguez Castro; Producción Ejecutiva: Virginia Martínez; Conducción: Daniel Díaz; Fotografía y Cámara: Barbara Álvarez; Edición: Guillermo Casanova; Jorge García; Sonido: Fabián Oliver; Producción: Liliana Viana; Computación gráfica: Gabriel Flain; Alberto Rodríguez; Asesoría Histórica. Rosario Catiche; Beatriz Vidal; Javier Premazzi;

Nota: Digitalizado en el LAPA-AGU-Udelar en 2018

- **CLAP**

Nota: Digitalizado en el LAPA-AGU-Udelar en 2021 en el marco de un proyecto de digitalización de los materiales del archivo del Centro Latinoamericano de Perinatología (CLAP)

· **Presentación CEMA (8'42'')**

Sinopsis: Edición de las principales realizaciones del CEMA. 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”

Documentales: 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); **Ficción: La BCG no engorda** (1989: Premio Mejor Edición Festival Francoamericano – Colombia / 1989: Premio coral Dirección de Arte, Festival de La Habana / 1990: Premio Tabaré: Mejor programa de Televisión / 1989: Gran premio Instituto italiano de Cultura); Tahití (1989: premio coral en el Festival de la Habana; 1990 / Premio Especial del Jurado Monbeliard – Francia / 1990: Primer Premio: Festival fotóptica – Brasil / 1991: Primer Premio Festival Cinematográfico Uruguay / 1990: Selección para INPUT); Programas para TV: Sala de espera (Primera producción independiente emitida por televisión); Pasacalle (Domingo Abierto) (1991: Mejor producción nacional); Carnaval (1991: Mejor programa unitario); Coproducciones internacionales: La esperanza incierta (Primera coproducción regional realizada para Channel Four de Inglaterra); Pepita la pistolera (1993: Gran premio Paoa – Viña del mar- Chile); Patrón (Primera coproducción con Argentina)

S/d

· **Entrevista a pescador chileno sobre Pinochet (16')**

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

· **Versión final Centro Latinoamericano de Perinatología y Desarrollo Humano (22'35'')**

Sinopsis: Testimonios de madres sobre la lactancia materna y el vínculo con el bebé.

· **Sábana y azulejo (6'42'')**

Sinopsis: Pruebas de cámara de sábanas y azulejos.

· **Campaña de Coca Cola (13'28'')**

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

Anexo III

Capítulos de Teleanálisis y los reportajes

En total fueron 46 capítulos separados por reportajes entre 1984 y 1989. Están listados por año y dentro de cada año se listan los reportajes correspondientes a cada episodio, los meses y la duración total del capítulo.

Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Anexo:Episodios_de_Teleanálisis
(visitado: 6/12/2021)

1984

- 1- octubre: Jornada por la Vida; La protesta de septiembre. Duración: 37'
- 2- octubre: El bombazo a la Iglesia; El caso Aguirre Ballesteros; Foro: La movilización social; El paro nacional. Duración: 56'
- 3- noviembre: Exilio: Un reencuentro pendiente; Protesta y ocupación militar; El derecho a la sonrisa. Duración: 39'

1985

- 4- enero: Pensar Chile en libertad: Relegados; La opción por la democracia. Duración: 35'.
- 5- febrero-marzo: Tiempo para los ausentes; Combatiendo el hambre; Terremoto. Duración: 37'
- 6- abril: Familia Vergara Toledo: Luchar por la vida; Todas las palomas van abriendo surcos; La respuesta; Secuestro de Carmen Andrea Hales. Duración: 60'
- 7- mayo: Huelga de hambre: Un sacrificio fecundo; Fidel Castro y la deuda externa; Pinochet y la realidad internacional; Inti Illimani en Mendoza. Duración: 53'

- 8- julio-agosto: Caso Cánovas: En la pista del terror; El difícil camino de la no-violencia; Jornada por la vida II; Encuentro sobre la deuda externa de América Latina y el Caribe, La Habana, agosto 1985. Duración: 48'
- 9- setiembre: Vivir de la basura; septiembre: Entre la protesta y el acuerdo; Difícil reencuentro. Duración: 32'
- 10- octubre: Los guerreros del Paseo Ahumada; Mujeres: Renacer en la población»; La batalla de octubre». Duración: 42'
- 11- diciembre: Jóvenes pobladores: Sobreviviendo en la calle; Voces alternativas; La oposición sale a la calle. Duración: 45'

1986

- 12- enero: Cartagena; Encuesta: Que piensan los vecinos; La causa de un regreso; No pasarán; Kennedy en Chile. Duración: 51'
- 13- febrero: Los rockeros chilenos; No pasarán (parte II); Por una Universidad al servicio del pueblo. Duración: 56'
- 14- marzo: Reportaje especial: «Los caminos de la oposición. Duración: 30'
- 15- abril: Las armas de Carabineros; Hacia el paro nacional. Duración: 30'
- 16- mayo: El aislamiento del régimen; Construyendo juntos; La estrategia del miedo. Duración: 45'
- 17- junio: Lota: Pueblo de carbón; El poder civil. Duración: 30'
- 18- julio: Las FF.AA en Chile; El temor a la verdad; Por el derecho a estudiar; Roberto Bravo: Solidaridad con Carmen Gloria Quintana; Justicia para los desaparecidos; Protestando en Providencia; La ira del poder. Duración: 49'
- 19-agosto: Neruda: Confieso que no he muerto; Continúa la persecución; Vicaría de la Solidaridad: Liberan a funcionarios detenidos; Al descubierto organización criminal; El pueblo cristiano contra la dictadura; La política de las armas; Música en la calle. Duración: 49'.
- 20- setiembre: El asesinato de un periodista; Prats y Letelier: Víctimas del terrorismo de Estado; Sacerdotes expulsados; Recibir al Papa en libertad;

Vertedero Lo Errázuriz: Basura mortal; El mágico mundo del circo; Chile bajo el estado de sitio. Duración: 51'

21- noviembre: Un paso a la alegría; Vicaría de la Solidaridad: Al servicio de la vida; Tiempo de opciones; Más torturas; Solidaridad con Chile; La clausura no silenciosa; La victoria de la paz; Ojo con la TV. Duración: 40'

22- noviembre: El testimonio de Carmen Gloria; Censura: El miedo a la verdad; La subsistencia organizada; La confusión de las lenguas; Roberto Parra: Un maestro de la vida. Duración: 40'

23- diciembre: El otro viejo pascuero; Por el derecho a la comunicación; Las fantasías de la propaganda; Fin del estado de sitio; Adolfo Suárez en Chile; Estadio Nacional: Los gritos de la historia. Duración: 46'

1987

24-enero: Bellavista: Un festival con todo; El terrorismo permitido; El poder de la ironía; Todos estos años; Vacaciones sin un peso; Las dos caras de La Moneda. Duración: 40'

25- febrero: Raúl Alarcón: Flor de Presidente; Los hijos del destierro; Fortín Mapocho y La Época: El papel de la nueva prensa; Foro: La oposición y las leyes políticas; Caso Letelier: La verdad insiste. Duración: 46'.

26- marzo-abril: Documental: «El Papa en Chile», dividido en 6 partes; Las tensiones de la espera; El amor es más fuerte; Las voces marginadas; Un Chile diferente; Las heridas de Chile; Verdad y justicia para la reconciliación. Duración: 60'.

27- mayo: La marcha del hambre en Santiago; Entierro de Santiago Tapia, Vicario de la Solidaridad; Exhibición del documental 'El Papa en Chile'; Procesos sobre la prensa opositora; La fuerza de un derecho; Una vida a 15 rounds; Primero de mayo: Los desafíos de la unidad; Luisa Riveros y Mario Mejías: Testimonios de vida. Duración: 45'.

28- junio-julio: Concentración aniversario Nacionalización del cobre; Mapuches en Santiago; Reconstrucción Caso jóvenes quemados; 12 muertos en un día; Fiebre aftosa: El negocio de la peste; Campaña de Pinochet: 1989... a paso firme. Duración: 47'.

29- agosto: Protesta de mujeres; Requisición Apsi-Humor; Crisis en la Universidad de Chile; La educación en el régimen militar; Juan Pablo Cárdenas: El precio de la verdad; Trabajadores: De nuevo a la calle. Duración: 47'.

30- setiembre: Paro nacional 7 de octubre; Encuentro internacional FEDEFAM; Aniversario asesinato de José Carrasco; 4 años del Movimiento Sebastián Acevedo; 80 años del Cardenal Raúl Silva Henríquez; Redes sobre Chiloé; La verdad del disparo. Duración: 45'.

31- octubre: Mujeres por la vida en Teatro Cariola; Actividades por elecciones libres; Las imágenes de los jóvenes; Crisis en la Universidad de Chile» (II); Regreso de Isabel Parra: Con Santiago en el corazón. Duración: 45'.

32- noviembre: Desaparecidos de septiembre; Secuestro del coronel Carreño; Artistas amenazados; Las huellas del hambre; Alternativas para el cambio; Las voces del parque. Duración: 40'.

33- diciembre: El peligro de extinción de araucarias; Laurent Fabius en Chile; Asalto a sede MEMCH; Honoris causa para Fernando Castillo; Día de los Derechos Humanos; Rodeando el basural; Juez René García: En Chile se tortura; Pueblo Huilliche: Los hombres de la tierra. Duración: 44'.

1988

34- enero-febrero: Los chilenos frente al plebiscito; Festival Off Bellavista; Eduardo Galeano en Chile; Radio Umbral en el Estadio Santa Laura; Corea y Filipinas: La lección de los pueblos. Duración: 33'

35- marzo: Marzo en la calle; Temporeros de la fruta; Son especiales las escobas; Los Prisioneros. Duración: 45'.

- 36- abril: Lagos vs. Pinochet; El plebiscito vigilado; En la vía del cambio; Las aguas del desierto. Duración: 52’
- 37- mayo: «Sexo» (videoclip de Los Prisioneros); Detención de Juan Pablo Cárdenas; En Chile hay 5 millones de pobres; Camino a Usmagama; La palabra de los jóvenes. Duración: 42’.
- 38- junio: 750 mil familias allegadas; Natalicio Salvador Allende; Algo nuevo está naciendo; La batalla por los indecisos. Duración: 53’.
- 39- agosto: Ecumenismo: La semilla del viento; Los secretos del voto; Chile crea; Alhué: El plebiscito en pueblo chico. Duración: 39’.
- 40- setiembre: Edición especial: «Plebiscito en Chile». Duración: 40’
- 41- octubre-noviembre: Las armas de la paz. Duración: 38’.
- 42- diciembre: Violencia post-plebiscito: La herencia de estos años; Toconao: ...Y el agua bajó del cielo; Chile, 12 millones; Entrevista a Clodomiro Almeyda: Palabras prohibidas; «Maldito sudaca» (videoclip de Los Prisioneros). Duración: 48’.

1989

- 43- enero-febrero: Guardián de brujos; Piero en Chile; Casas en U.F.: Un sueño en deuda; Estrellas en la esquina. Duración: 59’
- 44- marzo: Javiera en Chile; Los secretos del fiscal; Las imágenes del país invisible; «Ellas danzan solas» (videoclip de Sting). Duración: 62’.
- 45- abril: Paraguay: Cambio de mando; No olvidar; La negra Ester. Duración: 55’
- 46- mayo: Son para despertar a una negrita» (Pablo Milanés en vivo); Sindicalismo chileno: Camino propio; Uruguay: Las cuentas pendientes; Palín: El juego de Chile. Duración: 53’.

Anexo IV

Encuentros Latinoamericanos

Este anexo reúne información de eventos que tuvieron lugar en distintos países de Latinoamérica para destacar las vinculaciones entre personas y organismos internacionales interesados en la comunicación, y la realización en video. Se incluye el encuentro de obispos en Riobamba, por las repercusiones que tuvo a nivel de la prensa y por haber sido de interés para participantes del ILET.

Se resaltan algunos nombres que se reiteran en varios encuentros, así como aquellos que tuvieron alguna mención de relevancia en el transcurso de la investigación.

Los documentos que pertenecen al archivo privado de Miguel Ángel Olivera se encuentran en las instalaciones del Archivo General de la Udelar para ser procesados e integrados a la base de datos.

1976

Encuentro de obispos en Riobamba

Fecha: 9 al 16 de agosto

Lugar: Riobamba, Ecuador.

Participantes: Ob. Carlos González (Talca, Chile); Ob. Fernando Asistía Ruiz (Copiapó, Chile); Ob. Enrique Alvear (Santiago, aux, Chile); Ob. Antonio Batista Fragoso (Crateus, Ceará, Brasil); Ob. Cándido Padim (Baurú, Braisl); Ob. Victor Garayogordobil (Los Rios, Ecuador); Ramón Bogarín (San Juan, Paraguay) Arz. Vicente Zazpe (Santa Fe, Argentina); Ob. Leónidas Proaño (Riobamba, Ecuador); Ob. Mariano Parra León (Cumaná, Venezuela); Ob. Samuel Ruiz (S.C. De las Casas, Chiapas, México); Ob. José Pablo Rovalo (Zacatecas,

México); Ob. Sergio Méndez Areceo (Cuernavaca, México); Arz. Roberto Sánchez (Santa Fe; N. Méx, USA); Ob. Patricio Flores (San Antonio, Texas, USA); Ob. Gilberto Chávez (San Diego, Cal, USA); Ob. Juan Arzube (Los Angeles, Cal, USA).

Principales hechos: Interrupción del encuentro por parte de la policía, encierro y deportación de los prelados. Los hechos tuvieron gran repercusión en la prensa local e internacional, pero nunca se les dio espacio a los medios oficiales a los relatos de las víctimas.

Fuente: Reyes Matta, Roncagliolo, Iglesia, prensa y militares. El caso de Riobamba y los obispos latinoamericanos. (ILET). 1978: 34.

XIX Conferencia General de la UNESCO

Fecha: octubre y noviembre de 1976.

Lugar: Nairobi

Principales hechos: El director general de UNESCO, Amadou-Mathar M'Bow asumió la tarea de conformar una Comisión Internacional para el Estudio de los Problemas de la Comunicación. Convocó al irlandés Sean MacBride como coordinador de la comisión.

1977

Congreso Mundial Audiovisual y Evangelización,

Fecha: Lugar: Munich

Principales hechos: medio grupal, como elemento dinamizador de una comunicación audiovisual contrapuesta a los grandes medios masivos. El concepto de "medio grupal" fue adoptado en América Latina con gran fuerza. Se criticó el no profundizar en la metodología usada por esos grupos, con lo cual sostenía que las deficiencias técnicas que presentaban los dejaba en desventaja con las producciones de Estados Unidos y Europa.

Fuente: Liberti, *La pastoral de la comunicación social en torno a Medellín, Puebla y Santo Domingo (1966- 1992): una visión teológica de la búsqueda de un modelo y estilo pastoral para la comunicación solidaria e inculturada del Evangelio en la Iglesia latinoamericana*. Tesis doctoral, Universidad Católica Argentina, Facultad de Teología. 1995: 58.

1979

Conferencia General del Consejo Episcopal Latinoamericano (CELAM)

Fecha: octubre de 1979

Lugar: Puebla, México

Principales hechos: Reivindicación del valor de la religiosidad popular como el enfoque central de la evangelización, como una característica de la “nueva Iglesia Latinoamericana”

Fuente: Documento de Puebla, 1978, en White, Robert A. “Iglesia y publicidad en América Latina” en *Publicidad la otra cultura. Cristianismo y comunicación en América Latina*. (IPAL). 1987:214-215.

1980

XXI Conferencia General de la UNESCO

Fecha: octubre

Lugar: Belgrado

Principales hechos: Se dieron a conocer los once principios esenciales del documento “Voces múltiples, un solo mundo”, conocido como Informe MacBride. El informe procuró promover estructuras más participativas en la comunicación dentro de los países en vías de desarrollo” (MacBride, 1992 en Liberti: 54) y en las que se debería basar el Nuevo Orden Mundial de la Información y la Comunicación (NOMIC)

Fuente: sitio de Unesco: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000040066f>

1981

Encuentro: Las voces de la libertad (*"The Voices of Freedom Conference of Independents News Media"*)

Fecha: mayo de 1981

Lugar: Taillors, Francia

Organización: Word Press Freedom Comitee (WPFC) organismo con sede en Estados Unidos.

Principales hechos: encuentro de fuerte oposición al NOMIC en el que editores, directores y escritores, en su mayoría representantes y propietarios de grandes organismos de comunicación de Europa Occidental y Norteamérica declararon a la UNESCO como el instrumento promotor de las ideas del "bloque soviético"

Fuente: Roncagliolo, "El NOMIC: comunicación y poder". En Chasqui, abril, mayo, junio. pp 32-39. 1982.

1982

Seminario "Iglesia y Nuevo Orden Mundial de la Información y de la Comunicación (NOMIC)"

Fecha: 8 y el 12 de octubre de 1982

Lugar: Embú, Brasil

Organización: Asociación Católica Latinoamericana para la Radio y la Televisión (UNDA-AL), el Secretariado para América Latina de la Organización Católica Internacional del Cine (SAL-OCIC), Unión Católica Latinoamericana de Prensa (UCLAP), y la Unión cristiana Brasileña de Comunicación (UCBC), contando con el auspicio entre otros del DECOS/CELAM y UNESCO.

Participantes: Martha Alves D'Azevedo, **Patricia Anzola** (ALAIIC); Dermi

Azevedo (UNIMEP); Edouard Bailby (UNESCO); Maria Clara L. Bingemer (U. Católica de Brasil), Roberto Borda, (Ar); Frei Romeu Dale (Br); Eleazar Diaz Rangel (FELAP); Anamaria Fadul, (INTERCOM); **Regina Festa** (INTERCOM); Jr. Silvino José Fritzen (CLAR); Jorge Gómez Maldonado (UNDA-AL, Colombia); Antoni Gonçalves (UNDA, Br); P Vicente Guerrero O.P, (DECOS-CELAM); Atilio Hartman (UCBC); **Mario Kaplún** (CESAP, Venezuela); Dom Eduardo Koaik (Br); José Ignacio López (Ar); Flora Lovato (Br); José Marques de Melo (INTERCOM, Br); José Martínez Terrero, (Radio "Fe y Alegría" ,Venezuela); Mons **Luciano Metzinger** (DECOS-CELAM, Perú); Jose Manoel Morán (Br); Frei Florencio Noetti (UCLAP, Br), Dom Alfredo Novak, (Br), Onésimo de Oliveira Cardoso (Br); Ismar de Oliverira Soares (UCBC, br); D. Cándido Padin, (Br), **Antonio Pasquali** (UNESCO, Fr); José María Pasquini (Ar); América Penichet (SALOCIC, Peru); Miguel Pereira (U. católica , Br), **Rafael Roncagliolo**, (ILET, México); Raquel Salinas Bascur, (Chile); Elina de Silva Ramalho (UCBC, Br); Herber de Souza (IBASE, Br); Pe. Milton A. Stoffels (UNISINOS, Br); **Washinton Uranga**, (Ar), **Robert A. White** (Center for the Study of Communication and Culture, CSCC, Inglaterra).

Principales hechos: Se promovió la creación dentro de la Iglesia de medios de comunicación nuevos y propios, acordes con la cultura del continente que, en lugar de cumplir una función instrumental, fueran capaces de promover una práctica dialogal y participativa, con la intención de generar un proceso de democratización para darle “voz a los sin voz” y dejar la actitud paternalista de hablar por los “silenciados” (Liberti, 1995:99)

Fuente: Liberti, *La pastoral de la comunicación social en torno a Medellín, Puebla y Santo Domingo (1966- 1992): una visión teológica de la búsqueda de un modelo y estilo pastoral para la comunicación solidaria e inculturada del Evangelio en la Iglesia latinoamericana*. Tesis doctoral, Universidad Católica Argentina, Facultad de Teología. (1995) y Metzinger, L. *Publicidad: la otra cultura. Cristianismo y comunicación en América Latina*. (IPAL,1987)

1983

Seminario “Iglesia, Comunicación y publicidad”

Fecha

Lugar: Lima, Perú

Organización: Instituto para América Latina (IPAL), Departamento de Comunicación Social del Consejo Episcopal Latinoamericano (DECOS-CELAM)

Participantes: Rosa Maria Alfaro (Perú); **Patricia Anzola**, (ALAIC); Eduardo Ballón (DESCO, Peru); Amparo Cadavid (CINEP, Colombia); Aderico Dolzani (Ediciones Paulinas, Ar); **Valerio Fuenzalida** (CENECA, Chile); **Néstor García Canclini** (Mexico); Jorge Gómez Maldonado (UNDA-AL, Colombia); Vicente Guerrero O.P. (Aec. Conferencia Epsicopal peruana); Carmen Lora de Ames (CEP, Perú); Nicolás Lynch (IPAL, Perú); José Martínez Terrero (Venezuela); Luciano **Metzinger** (CONAMCOS, Perú); Martin Mujiva, (Universidad de Montecon, Canadá); Heriberto Muraro, (ASAICC, Argentina); José Pastor Balderrama (CNR, Perú); Luis Peirano (APEIC, DESCO, Perú); Monica Petracci (Argentina); **Rafael Roncagliolo** (IPAL); **Washington Uranga** (DECOM, Argentina); **Robert A. White** (CSSC, Inglaterra); Marilú Wiegold (Perú).

Principales hechos: Se instó a tener una visión crítica ante la imposición de un estilo de vida que “desconoce los valores propios de cada pueblo, aliena su identidad y reduce la cultura en términos de consumo material”. Fue también relevante la postura en torno al análisis de la representación de la mujer y las consecuencias en la psicología de niños y jóvenes. (Metzinger, 1987:9).

Fuente: Metzinger, (op. cit.: IPAL, 1987)

1985

Seminario Iglesia y desafíos de la comunicación contemporánea

Fecha: 4 y 8 de noviembre de 1985

Lugar: Quito, Perú

Organización: OCIC-AL, UNDA-AL y UCLAP, con el patrocinio del DE-COS/CELAM, bajo el auspicio de la UNESCO y con la colaboración del Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina (CIESPAL).

Fuente: Liberti, *La pastoral de la comunicación social en torno a Medellín, Puebla y Santo Domingo (1966- 1992): una visión teológica de la búsqueda de un modelo y estilo pastoral para la comunicación solidaria e inculturada del Evangelio en la Iglesia latinoamericana*. Tesis doctoral, Universidad Católica Argentina, Facultad de Teología. 1995

1987

Festival de cine de Bahía

Fecha: setiembre de 1987

Lugar: Bahía, Brasil

Participantes: **Herman Mondaca** (Grupo Proceso, Ch.)

Principales hechos: Necesidad de articular las experiencias de video alternativo, productoras y ONGs vinculadas a estas prácticas.

Fuente: Liñero, 2010

IX Festival internacional de Cine TV y video de La Habana

Fecha: diciembre de 1987

Lugar: La Habana, Cuba

Organización: Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC).

Participantes: el documento “A veinte años de Viña del Mar” fue firmado por 19 representantes de instituciones de: Chile, Bolivia, Brasil, Argentina, Nicaragua, Cuba, Perú, México, Ecuador y Uruguay.

Principales hechos: reunión de cineastas y videoastas y redacción del documento

“A veinte años de Viña del Mar”. Idea de organizar encuentros, seminarios, reuniones, talleres sobre video en distintos países latinoamericanos. Proceso de video en dos ejes: 1- innovación tecnológica e instrumento de influencia ideológica transnacional, al tiempo que amplía las facilidades de comunicación regional. 2- movimiento de video al interior de procesos de apertura democrática o de enfrentamiento entre el autoritarismo y los movimientos sociales

Fuente: documentos del archivo privado de Miguel Ángel Olivera / Liñero, G. *Apuntes para una Historia del Video en Chile*. Santiago: Ocho libros editores 2010: 115 (cita Hernán Dinamarca).

1988

Encuentro Monte-video 88 / Seminario: El video en la comunicación popular

Fecha: 14 al 19 de marzo

Lugar: Montevideo, Uruguay

Organización: Consejo de Educación de Adultos de América Latina (CEAAL), Instituto para América Latina (IPAL).

Participantes: Argentina: Guillermo De Carla (Dpto. Educación para la Salud, Municipalidad de Bs. As.); Hugo Rey (CECODAL); **Susana Veleggia**. Bolivia: **Alfonso Gumucio** (Centro de Integración de Medios de Comunicación Alternativa); Luis Eduardo López (Qhana); Alfredo Roca (Centro de Comunicación Juan Wallparrimachi). Brasil: Joao Luiz Van Tilburg; Alfredo Alves (Projeto Audiovisual); Luiz Viveiros de Castro (Sindicato de Metalúrgicos); Alberto Lopez Mejía (FASE); **José Amaro Filho**(TV Viva); Costa Rica: **Giuseppe Cirotti** (Crocevia-CECADE). Chile: **Yéssica Ulloa** (CENECA); Cristian Cruz (Teleanálisis); **Hermann Mondaca** (Grupo Proceso); **Sergio Navarro** (ECO); Raúl B. Porto (Vicaria Pastoral Obrera); Cuba: Vicente Gonzalez Castro (Televisión)

Educacional Cuba). Ecuador: Ataúlfo tomar (CEDS-CEDEP); Rosa María Torres (Centro de Investigación CIUDAD). México: Carlos Nuñez Hurtado (IMDEC). Perú: **Paloma Valdeavellano**; Rocío Romero y **Rafael Roncagliolo** (IPAL); Luke Waldron (Video Centro). Uruguay: **Mario Kaplún** (Programa de Comunicación Popular- CEAAL); Elena Firpi; Nestor Ganduglia (Emaus); Clara Neto (Centro Cooperativista del Uruguay); **Juan José Ravaioli** (Estudio Imagen); **Miguel Ángel Olivera** (CEMA); **Victoria Pérez y Mario Jacob** (Imágenes)

Principales hechos: Discusiones sobre la incidencia del video en la educación popular. El video como producto o el video como proceso.

Fuente: *El video en la educaciónn popular*, Paloma Valdeavellano, Lima: IPAL, 1989. Financiado por: Pan y desarrollo (Canadá) / Liñero, 2010.

Primer Encuentro Latinoamericano de video

Fecha: abril de 1988

Lugar: Santiago de Chile

Organización: Grupo Proceso, Teleanálisis, Vitel, ICTUS, ECO. Sede: Canelo de Nos. Financiamiento: Agencia Alemana de Cooperación Evangelisches Missionwerk EMW. Crocevia.

Participantes: 93 delegados de Brasil, Bolivia, Chile, Argentina, Perú y Uruguay y representantes de organismos de cooperación italianas. Se destaca la participación de: Pedro Chaskel (independiente, Ch); Cristian Cruz (TA, Ch)); Caludio di Girolamo (ICTUS, Ch); Crsitian Galaz (TA, Ch); **Augusto Góngora** (TA, Ch); Mario Jacob (Imágenes,Uy); **Esteban Schroeder** (CEMA, Uy); **Herman Mondaca**, (Grupo Proeso,Ch.); Diego Portales (Ch.); Fernando Reyes Matta (Ch), Pablo Salas (independiente, Ch); José Manuel Sahli (ICTUS, Ch), **Luis Fernando Santoro** (TVT, Br); Yessica Ulloa (Céneca, Ch), **Paloma Valdeavellano** (Perú), Dragomir Yancovich (TA/independiente/ Ch); Octavio

Getino(Ar); **Hugo Rey** (Ar.)

Principales hechos: Discusiones sobre el escenario político en el que se estaban desarrollando las prácticas comunicacionales en AL. Los encuentros eran una manera de articular el crecimiento y fortalecimiento de las prácticas comunicacionales a nivel regional, de cara a los avances tecnológicos y a los cambios democratizadores que se apreciaban en varios países/ Redacción del “Manifiesto de Santiago” / Visionado de trabajo de: Nicaragua, Cuba, Ecuador, Argentina, Brasil, Perú, Colombia y Venezuela.

Fuente: Documentos del archivo privado de Miguel Ángel Olivera / Liñero, G. *Apuntes para una Historia del Video en Chile*. Santiago: Ocho libros editores 2010.

Seminario: Video, comunicación popular e intercambio tecnológico

Fecha: 29 de agosto al 2 de setiembre

Lugar: San José, Costa Rica

Organización: Centro Internacional Crocevia (Roma); IPAL (Lima); Centro de Capacitación para el desarrollo (CECADE), Universidad para la Paz (San Jose, Costa Rica)

Participantes: Argetina: Hugo Rey; **Octavio Getino** (CECOP). Bolivia: Alfredo Roca (Wllparrimachis). Brasil: Ingrid Barth (IPAL/UPERI); Eduardo Homen (TV Viva); Mabel De Faria Melo (FASE); Leonor De Carvalho (CECIP); **Luis Fernando Santoro** (TV de los trabajadores, ABVNP); Francesca Colace (Crocevia-IBASE); Cleyde Afonso (IBASE); Loris Capogrossi (Crocevia-IBASE). Burkina Faso: Philippe Sawdogo (FESPACO); Chile: **Hemann Mondaca** (Grupo Proceso). Colombia: Paul Dupret (Fund. Cine documental). Costa Rica: Gloria Muñoz (Universidad Nacional); Luis Armando Lázaro (CSUCA); Armando Vargas (ULCRA); Liliana Bonilla (Centro de estudios y publicaciones Alforja); Giuselle García (Escuela de periodismo); Epifanía Hernández (Conferencia episcopal,); Linuarte Aguirre; Luis Gamboa (CECADE); Mario Zeledón

(Esc. Comunicación-Univ.); Jorge Perez (Radio Nederland); Edgard Mora (UPAGRA); Alberto Miranda (Alternativa visión); Fernando Cordero (Canal 15); Oscar Jara (Alforja); José Ramírez (Alforja); Francisco Gutiérrez (ILPEC); Oscar Mora (Elpis S.A.); Guillermo Estrada (CECADE); Ricardo Sol (CSUCA); Francesca Valenza (Crocevia- Univ. para la Paz); José Cazanga (CECADE); Mercedes Ramírez (CECADE); Mirna De Amaya (Comision de derechos humanos); Willy Reuben Soto (CECADE); Giuliano Di Gaetano (Crocevia-Univ para la Paz); Claudio Coronati (Crocevia-Univ. para la Paz); Sandro Cespoli (Crocevia-Univ para la Paz); Miguel Marti (IICA); Laura De Clemente (Ministerio de RREE, Italia); Luciano Capelli (Crocevia - Univ. para la Paz); Stefano Zolla (Crocevia-CECADE); Sonia De la Cruz; Claudio Herzman (Inter Press Service). Italia: Paola Sstagalli (Italia-Nicaragua); Filippo Ferlini (Asoc Racia Nicaragua); Ivano Cipriani (Universita di Roma “La Sapienza”); Giuseppe Richeri (Makno-Media); **Maurizio Paffetti** (Crocevia); Antonio Onorati (Crocevia). México: Soledad Robaina (ILET); Leticia Salas (Televisión de Tlaxcala); Sara San Martin Ponce (IMDEC); Carlos Núñez Hurtado (IMDEC). Mozambique. Felisberto Tenga (Gabinete de Comunicacion). Nicaragua: Amalia Girardi (Crocevia); Xavier Reyex (Sistema Sandinista de Televisión); Carlos Mejicano (Sistema Sandinista de Televisión); Ileana Rosales Hernández; Lilian Diaz (Sistema Sandinista de Televisión); Alberto Gabriele; Roberto Alvarez (Taller Popular de Video). Panamá: Guillermo Franco (Sistema de información); Nils Castro (Sistema Nacional de Información). Perú: Emanuele Stara (IPAL); Rosario Elias (EPAL); Héctor Wong (FAO); Carmela Hernandez (Video Cultura); Mario Gutiérrez (Calandria); Paolo Monti (IPAL); **Rafael Roncagliolo** (IPAL); Manuel Calvelo (FAO); **Paloma Valdeavellano**; Jorge Delgado (TV Cultura); Luis Cañote (Prelatura Sicuani). Uruguay: Juan José Ravaioli (Estudio Imagen); **Esteban Schroeder** (CEMA).

Fuente: Video, tecnología y educación popular. Mario Gutiérrez, editor. Lima: IPAL. 1989:240-242 (financiamiento de Crocevia y de la National Community

Funds de Estados Unidos). /Liñero, G. *Apuntes para una Historia del Video en Chile*. Santiago: Ocho libros editores. 2010.

Seminario: "Experiencias de video en América Latina"

Fecha: octubre

Lugar: Quito, Ecuador

Organización: CIESPAL

Participantes: Marcelo Ferrari (TA, Ch), Eduardo Casanova (CEMA, Uy), Fernando Santoro (TVT, brasil,) Octavio Getino (Ar), Osvaldo Hirschmann (WACC-AL, Ar)

Fuente: Documento del archivo privado de Miguel Ángel Olivera

X Festival Internacional de cine, televisión y video de La Habana

Fecha: diciembre

Lugar: La Habana, Cuba

Organización: Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC).

Participantes:

Principales hechos:

Fuente: Documento del archivo privado de Miguel Ángel Olivera / Liñero, G. *Apuntes para una Historia del Video en Chile*. Santiago: Ocho libros editores 2010: 118

1989

Seminario pre congreso "Comunicación y participación"

Fecha: 21 al 23 de abril

Lugar: Mendoza, Argentina

Organización: Asociación Mundial para as comunicaciones cristianas WACC,

Región América Latina.

Participantes: Argentina: Maria Cristina Mata (CESCO- Centro de Estudios Sociales de Córdoba); Claudio Lemus (ALIDD); Beatriz Buono (Certeza Abua); Sofia Vega (FEC-Fundación Ecuménica de Cuyo); **Oswaldo Hirschmann** (WACC-ALIC); Dafne Sabanes de Plov (El estandarte evangélico-Iglesia metodista); Esteban Pérez (FEC); Elsa Sevilla (FEC); Esteban Owen (Ediciones La aurora); Miguel Paiva (ISEDET); Alicia Ines Vazquez (Prensa ecuménica); Clara María Loza (C.C.E La cruzía); Elisabet Nidegger Laye (CUEC); Graciela De Vita (CUEC-Encuentro y Fe); Alfredo Paiva (Centro de comunicación popular y asesoramiento legal); Eduardo Tomás Panik (DECO-ISEDET). Bolivia: Ronald Grebe (ERBOL-Educación Radiofónica Bolivia).

Chile: Claudio Urtubia (Radio, Estrella del mar del obispado de Ancud); Maria Soledad Bravo Marchant (Dpto. de comunicación del obispado de Linares); Alfredo Ardouin (SEPADE); Oriana Orellana (CEMURI);Tulio De Cortillas (Extensión y comunicaciones); David Stevens (Radio Umbral-Iglesia metodista); Rodrigo Andrade (CEMURI); S. Tjeerd de Boer (Comunidad teológica evangélica); **Maria Elena Hermosilla** (CENECA);Samuel Ibarra (Iglesia metodista-secretaria de comunicación); Oswaldo Cifuentes (Red de prensa popular); Fernando Ossandon (ECO); Héctor Hugo Hormazabal (comunidad teológica evangélica); Jorge del Solar (Obispado de San Felipe); Fidel Hurtado (CEM OR-Centro Ecuménico Mons. Oscar Romero); **Sergio Navarro** (ECO). Uruguay: **Marisol Santelices** (CEMA); Daniel Serra (Notas, Acción social); Mirtha Vila (SERPAJ); Martiniano Olivera (Notas-CELADEC). Paraguay: Ruiz Diaz Torrales (Misión de amistad); Gloria Delagrancia (Radio Cáritas); Rogelia Zarza (Base-Ecta).

Principales hechos: Se trató de una reunión preparatoria regional para el congreso mundial de la WACC “Communication and Community”, que tuvo lugar en Manila en octubre de 1989. En un documento del archivo privado de Miguel Ángel Olivera titulado “Grupo 3”, es posible leer los acuerdos a los que llegaron

en donde, entre otras cosas, manifiestan que no necesariamente es preciso llegar a los grandes medios para dar información; el énfasis está en el rol del profesional-comunicador popular, como articulador entre las vivencias populares y recrearlas otros ámbitos.

Fuente: Documento del archivo privado de Miguel Ángel Olivera.

Segundo Encuentro Latinoamericano de video

Fecha: junio

Lugar: Cochabamba, Bolivia

Organización: Productoras bolivianas: MNCVB, CCJW, SCCEB, EBOL, QHANA, CATEP, AVE, OCIC, cinemateca boliviana, COLCOM, Tarpuy, Nicobis, CIMCA, Imago. Instituciones auspiciadoras: Crocevia (It), IPAL (Peru), UNDA-AL.

Participantes: 173 participantes de Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Perú, Uruguay, Argentina, Ecuador, Nicaragua, Colombia, Costa Rica, Cuba, México, Panamá, Paraguay, Estados Unidos, Canada. Principales participantes: Argentina: Andrés Di Tella, **Oswaldo Hirschman** (WACC/ AL), **Washington Uranga** (UNDA/ AL), **Octavio Getino** (Espacio AV). Bolivia: Alfredo Jose Roca de la Reza (CCJW, Centro de Comunicación Juan Wallparrimachi); Katia Uriona Gamarra; Alfredo Ovando (NICOBIS); Mary Cruz Canedo; Luis Bardo (TARPUY); Raquel Romero (MNCVB); Alfonso Gumucio Dagron (CIMCA); Manolo Molina (AVE); César Pérez; Iván Sanjinés (MNCVB); Pedro Sus (Cinemateca Boliviana); Marcela Guardia (Casa de la Cultura); Eduardo Lopez (QHANA), Hugo Ara S. J. (Conferencia Episcopal); Brasil: **Regina Festa** (TV dos trabalhadores); Eduardo Homen (TV viva). Canadá: Marcela Tapia y Esteban Toledo, (Video Tiers Mond, Canadá). Chile: Jose Manuel Sahli (ICTUS), **Hermann Mondaca** y Cecilia Etechenique Pascal (Grupo proceso), **Claudio Marchant** (TA), Faviola Severin Marchant (El Canelo de nos), Gonzalo Duque

y **Sergio Navarro** (ECO). Costa Rica: **Giuseppe Cirotti** (Crocevia). Perú: Rosario Elias (IPAL); **Mario Gutiérrez** (Asociación de comunicadores sociales "Calandria"). Uruguay: Socorro de Rose (CIPFE), **Juan José Ravaioli** (Estudio imagen), **Mario Jacob** (Imágenes), Carlos Márquez (Imágenes), Jorge Bayarres (Encuadre, instituto cooperativo de la imagen); **Esteban Schroeder** y **Hernán Dinamarca** (CEMA)

Principales hechos: Discusión entre quienes querían establecer una organización de video a nivel continental y quienes sostenían que antes debían consolidarse las experiencias locales. Se visionaron 177 trabajos.

Fuente: Documento del archivo privado de Miguel Angel Olivera / Liñero, G. *Apuntes para una Historia del Video en Chile*. Santiago: Ocho libros editores 2010

Seminario: "Experiencias en el Espacio Audiovisual"

Fecha: 10 al 11 de noviembre

Lugar: Montevideo, Uruguay

Organización: CEMA - Instituto de Comunicación y Desarrollo (ICD). Auspiciantes: Universidad de la República, Universidad Católica, Dpto. de Cultura de la Intendencia de Montevideo, Diakonía (Suecia).

Participantes: **Diego Portales** (Ch), **Susana Velleggia** (ARg), **Regina Festa** (Br); Ronald Pais (Uy); Luciano Alvarez (Uy); Jorge Luis Ornstein (Uy); Carmen Rico (Uy); Fernando Barreiro (Uy); Alejandro Lerena; **Esteban Schroeder** y **Hernán Dinamarca** (CEMA).

Principales hechos: Fue un encuentro donde se intercambió sobre distintas situaciones vinculadas a la realización en video en cuatro países del Cono Sur. La regulación de las producciones audiovisuales en video, los espacios de exhibición, la realidad en cuanto a televisión por cable y antenas parabólicas, la experiencia de la Televisión de los trabajadores en Brasil, fueron algunos de los principales asuntos presentados.

Fuente: "Experiencias del Espacio Audiovisual", Argentina, Brasil, Chile, Uruguay. CEMA-ICD. Montevideo. Fondo de cultura universitaria. Montevideo. 1990.

XI Festival Internacional de cine, televisión y video de La Habana

Fecha: diciembre

Lugar: La Habana, Cuba

Organización: Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográfica (ICAIC).

Principales hechos: La redacción del manifiesto pretende instalar al Festival de La Habana, como el ámbito de referencia para el video "independiente y alternativo latinoamericano", lo cual tendrá repercusiones al interior del movimiento.

Fuente: Documento del archivo privado de Miguel Angel Olivera / Liñero, G. *Apuntes para una Historia del Video en Chile*. Santiago: Ocho libros editores 2010

1990

Tercer Encuentro Latinoamericano de video

Fecha: 6 al 10 de agosto de 1990

Lugar: Montevideo, Uruguay

Organización: Productoras uruguayas: CEMA; Producciones Del Tomate; Encuadre; Estudio Imagen. Organismos públicos uruguayos: Ministerio de Cultura, Intendencia de Montevideo.

Instituciones internacionales: Crocevia (Italia) Video Tiers Monde (Canda); Evangelisches Missionserk (Alemania); Diakonia (Suecia), Desarrollo y paz (Canada) AECI (Agencia Española de Cooperación Internacional).

Participantes: Más de 200 representantes del Movimiento Latinoamericano de Video, integrantes de organismos internacionales de Latinoamérica, Europa y

América del norte. Principales participantes: Argentina: **Octavio Getino** (Espacio AV), **Susana Velleggia** y David Blaustein (Centro de Integración, Comunicación, Cultura y Sociedad); Fabián E. Hofman, Andrés Di Tella y Roberto Barndalla (División video); **Washington Uranga** (DECOM). Bolivia: Cesar **Ivan Sanjinés** (CEFREC); Susana Cabezas y Elizabeth Machicao (MNCVB); Julia Vargas y Crista Weiss (AVE); Fernando Aguilar (Telecentro). Brasil: **Regina Festa y Luis Fernando Santoro** (Festa & Santoro Comunicações); Amaro Filho (TV Viva); José Tavares de Barros (OCIC); Humberto aparecido Dominguez (TV dos Trabalhadores); Arlindo Machado; Yvanny Buzzo Turibio (Colectivo feminista sexualidade e Saúde). Canadá: Pierre Lavasseur, Marecla Tapia y Alain Ambrosi (Video Tiers Monde), Yves Langlois. Chile: **Augusto Góngora**, Manuel Puerto y Miguel Martínez (Nueva Imagen); **Sergio Navarro** y Gonzalo Duque (ECO); **Germán Liñero** (Taller Teatro dos); José Manuel Sahli (ICTUS); **María Helena Hermosilla** (CENECA); **Hermann Mondaca** (Grupo proceso); Goran Nordgren (Diakonía). Costa Rica: **Giuseppe Cirotti** y Luis Gamboa (CECADE). Cuba: Juan B. Hernandez (Televisión cubana); Jose Antonio Jiménez (Movimiento Nacional de Video); Cristina Gonzalez Gallardo (TV Latina). Ecuador: **Luis Ramiro Beltrán** (UNESCO); Ataulfo Tomar (CEDEP). España: Alberto García Ferrer (ICI-AECI). Estados Unidos: Pedro Zurita (Videoteca del Sur); Italia: **Maurizio Paffetti** (Centro Internazionale Crocevia); Ivano Cipriani; México: Alvino Alvarez Gómez (Televisión universitaria); Perú: **Rafael Roncagliolo** y Rosario Elías (IPAL); Paraguay: Juan Carlos Maneglia y Diana Serafín (Trabajar y compartir); Venezuela: Juan Muñoz (SET-Video); Uruguay: Ricardo Islas (Alpha producciones); Lucas Caravia, Alejandro Torres (Noticeda); **Juan José Ravaioli** y Carlos Hernandez (Estudio Imagen); Kristina Konrad, Graciela Salsamendi y Estela Peri (Girasolas); Roberto Por (Cine universitario); **Esteban Schroeder, Virginia Martínez, Daniel Cheico y Miguel A. Olivera** (CEMA); Carlos Ameglio y Diego Arsuaga (Algarrobo), Leticia Canelilla (Museo Nacional de Antropología); Fernando Da Rosa, Jorge Saavedra y

Daniel Yardino (Centro de Televisión Científica- Hospital de Clínicas-Udelar); Paula Pellegrino y María Alejandra Francias (Udelar); Susana Gascue (EMAUS); Jorge Bayarres, Cristina Bayarres, Pablo Gutiérrez y Guillermo Gutiérrez (Encuadre); **Jose María Ciganda, Carlos Márquez, Vistoria Perez, Mario Jacob y Walter Tournier** (Imágenes); **Eduardo Casanova** (VIDEOAR); **Pablo Dotta, Mariel Besuievsky**, Pablo Rodríguez (Deltomate); Christa Huber y **Maida Moubayed** (Universidad Católica); Alberto Pigola (OCIC).

Principales hechos: Muestra itinerante de video / Notas solicitando la continuidad del financiamiento a los organismos de cooperación.

Fuentes: Documentos del archivo privado de Miguel Ángel Olivera / Aimaretti, M. *Video Boliviano de los '80. Experiencias y memorias de una década pendiente en la ciudad de La Paz*. Milena Caserola editora. 2020.

El NOMIC de cara al año 2000

Fecha: 26 al 28 de noviembre de 1990

Lugar: Lima, Perú

Organización: Asociación Mundial de Comunicación Cristiana (conocida por su sigla en inglés, WACC, *World Association for Christian Communication*) y el Instituto para América Latina, IPAL

Participantes: **Héctor Schmucler y Carlos Valle** (Argentina), **José Marques de Melo** (Brasil), Hernán Uribe y Ramón Gutiérrez (Chile), **Patricia Anzola** (Colombia), Enrique González Manet (Cuba), Fátima Fernández Christlieb (México), Rosa María Alfaro, Claudio Baschuk, Juan Gargurevich, **Luciano Metzinger**, Luis Peirano, Carlos Romero Sanjinés, **Rafael Roncagliolo**, Odar Roncal y Efraín Ruiz Caro del Castillo (Perú), **Mario Kaplún** (Uruguay),

Eleazar Díaz Rangel, Guido Groscors, José Antonio Mayobre y **Antonio Pasquali** (Venezuela).

Principales hechos: Problematización ante la *revoluciónn tecnologica* (referida al video, los satélites, las antenas parabólicas) que permitía obtener equipamientos de comunicaciónn más baratos y por lo tanto democratizar la comunicación, multiplicando el número de quienes producían y transmitían mensajes y que por su parte podría haber un interés de los países desarrollados en vender estas tecnologías.

Fuente: Raúl Fuentes Navarro, *Un campo cargado de futuro. El estudio de la comunicación en América Latina*. Guadalajara. 1991; Marques de Melo, J. *Entre el saber y el poder. Pensamiento comunicacional latinoamericano*. Editorial Unesco. 2007.

Anexo V

Entrevistas:

Uruguay

Diego Abal (realizador independiente)

Jorge Barreiro (CEMA)

Laura Canoura (CEMA)

Pablo Casacuberta (CEMA)

Eduardo Casanova (CEMA)

Daniel Cheico (CEMA)

Daniel Díaz (CEMA)

Pablo Dotta (Del Tomate)

Gustavo González (FUCVAM)

Nicolás Iglesias (Investigador)

Mario Jacob (Imágenes)

Virginia Martínez (CEMA)

Rodolfo Musitelli (realizador independiente y vinculado al sector AV)

Miguel Ángel Olivera (CEMA)

Guillermo Peluffo (CEMA)

Tridvge Rasmussen (CEMA)

Damián Schroeder (CEMA)

Esteban Schroeder (CEMA)

Ignacio Seimanas (CEMA)

Chile:

Patricia Mora (realizadora independiente)

Rodrigo Moreno (TA/Nueva Imagen)

José Pepe Rovano (Nueva Imagen)

Pablo Salas (ICTUS/ realizador independiente)

Organismos de cooperación internacional

Giuseppe Cirotti (Crocevia- Italia- Costa Rica)

Leonardo Felix (WACC-Argentina)

Ana Karin Gaudin (Diakonia- Suecia-Chile)

Maurizio Paffeti (Crocevia- Italia)

Carlos Valle (WACC-Argentina)