

El cine en los noventa: interacciones entre prácticas y soportes

Cinema in the nineties: interactions between practices and supports

Julieta Keldjian,* Beatriz Tadeo Fuica**

* Licenciada en Comunicación Social. Maestranda en Comunicación, Recepción y Cultura (Universidad Católica del Uruguay, ucu). Especializada en preservación audiovisual en la Filmoteca Española y el Laboratorio la Camera Ottica de la Università degli Studi di Udine (Italia). Docente de alta dedicación del Departamento de Comunicación y coordinadora del Archivo Audiovisual Dina Pintos (ucu). Integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEstA, Universidad de la República).
✉ jukeldji@ucu.edu.uy

** Doctora en estudios cinematográficos, University of St Andrews (Escocia). Investigadora del Sistema Nacional de Investigadores (ANII, Uruguay). Integra el GEstA. Profesora invitada de la ucu. Investigadora asociada al Centre d'histoire culturelle des sociétés contemporaines de la Universidad de Versailles Saint-Quentin-en-Yvelines (Francia).
✉ beatriz.tadeo@ucu.edu.uy

Resumen

En este artículo proponemos acercarnos al cine uruguayo realizado en los noventa para analizar sus particularidades y evitar así seguir una perspectiva teleológica. Nos concentraremos específicamente en el video, debido a que la mayoría de las producciones de la época fue realizada utilizando esta tecnología y por considerar que el concepto de cine, en el contexto uruguayo, no está asociado exclusivamente a la utilización de película fílmica. A través de tres problemáticas que Philippe Dubois (2001) identificó en relación con el video: el maquinismo, la analogía y la materialidad, analizaremos algunas características de realizaciones uruguayas de dicha década y las dificultades de acceso a estas obras en el presente.

Palabras clave: Uruguay, cine, historia del cine, sociología cultural

Abstract

In this article we aim to approach the Uruguayan cinema of the nineties by analyzing its peculiarities, rather than following a teleological perspective. We focus, more precisely, on the use of video. This was the most frequently used technology and we consider that, in Uruguay, the concept of cinema is not exclusively linked to productions shot on film. Following the lines of enquiry suggested by Philippe Dubois (2001): the machinism, the analogy and the materiality, we analyse some of the

RECIBIDO: [12.9.2016]

ACEPTADO: [26.9.2016]

characteristics of Uruguayan videos made during this decade and the difficulties that we now face to access them.

Keywords: Uruguay, Cinema, History of cinema, Cultural sociology

El cine uruguayo de los años noventa se ha caracterizado por la producción de una amplia diversidad de contenidos. Sin embargo, no ha recibido la atención que merece, puesto que ha quedado a la sombra del impulso que el cine nacional cobró en el siglo XXI. Algunos autores, aunque reconocen su importancia, la han reducido a unos pocos casos —en los que se destacan ficciones puntuales, tales como *La verdadera historia de Pepita la pistolera* (Beatriz Flores Silva, 1993), *El dirigible* (Pablo Dotta, 1994) y *Una forma de bailar* (Álvaro Buela, 1997)— (Richards, 2005, pp. 145-151; Ruffinelli, 2015, pp. 15-28) o la han considerado mayormente como una etapa preparatoria del *boom* cinematográfico de la década siguiente (Radakovich, 2014, pp. 253-256).

Este artículo, por el contrario, propone acercarse a las realizaciones de los noventa sin una perspectiva teleológica, analizando sus particularidades. Nos concentramos en el video porque la mayoría de las producciones de la época utilizaron esta tecnología y por considerar que el concepto de cine, en el contexto uruguayo, no está asociado exclusivamente a la utilización de película fílmica. A través de tres problemáticas en relación con el video identificadas por Philippe Dubois (2001) —el maquinismo, la analogía y la materialidad— analizaremos algunas características de realizaciones uruguayas y las dificultades de acceso a estas obras. Entendemos que problemas de acceso y preservación han contribuido a que muchas producciones de la época continúen sin ser debidamente consideradas dentro del corpus. Brevemente, a modo de introducción, haremos referencia a la diversidad de la producción de la década.

Diversidad, temáticas, estéticas: ¿cine o video?

Ya desde los años ochenta y especialmente en el contexto de la restauración democrática, la presencia del video había marcado la producción nacional. Ricardo Casas y Graciela Dacosta (1996), por ejemplo, relevaron 328 videos realizados entre 1985 y 1995, entre los que incluyeron piezas de videoarte, documentales, ficciones, videoclips y animaciones. Algunas de esas realizaciones habían sido producidas por el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), un prolífico grupo de videastas que trabajó principalmente de cara a la transición democrática, sobre todo a fines de los años ochenta, y que durante la década del noventa se fue acercando a las producciones televisivas y publicitarias hasta su disolución, a mediados de esa década (véase Tadeo Fuica y Balás, 2016). La productora Imágenes, fundada por Mario Jacob y Walter Tournier a su retorno del exilio en Perú, también realizó, entre otros, diversos videos que incluyen temas ambientales, como *Bañados*

de Rocha (1990), *India Muerta* (1992), *La quimera de la costa* (1993) y *Pantanal: las aguas de la vida* (1997), todas ellas dirigidas por Hilary Sandison, y videos sobre personalidades de la cultura nacional, como *Onetti, retrato de un escritor* (Juan José Mugni, 1990), *Dieste: la conciencia de la forma e Idea*, ambos dirigidos por Mario Jacob en 1997.

Las problemáticas de género también estuvieron presentes en el video uruguayo; por ejemplo, en los documentales *La caja de pandora* (Maida Moubayed, 1991), *Mujeres: tierra y trabajo* (Papico Cibils, 1990) y *Por centésima vez* (Kristina Konrad y Graciela Salsamendi, 1990), y la ya referida ficción *Pepita la pistolera*. La marginalidad y la diversidad sexual se trataron, entre otros, en la ficción *Vida rápida* (Grupo Hacedor, 1992) y los documentales *Yo, la más tremendo* (1995) y *Mi gringa, retrato inconcluso* (1998), ambos dirigidos por Aldo Garay. Jóvenes independientes que durante los noventa eran estudiantes de comunicación audiovisual y cine también exploraron la realización de videos de ficción en torno a su generación, como *Víctor y los elegidos* (Pablo Stoll y Juan Pablo Rebella, 1996), *31 de diciembre* (Daniel Hendler y Federico Veiroj, 1996) y *Ocho historias de amor* (Juan Álvarez, Marisa Barboza, Gabriel Pérez, Gabriel Bossio, Darío Medina, Ariel Wolf, Sergio Miranda y Luis González Zaffaroni, 1999). En particular, en el campo de la ficción, la aparición del cine de terror ejemplificó la irrupción de la diferencia con las realizaciones de Ricardo Islas, como, entre otras, *Las cenizas de Crowley* (1990), *Rumbo a la oscuridad* (1992) y *Plenilunio* (1993).¹

El aumento de la producción gracias a la simplificación de los procesos técnicos y la reducción de costos podría señalarse como la principal consecuencia de la incorporación del video a la producción audiovisual nacional, en general, y la cinematográfica, en particular. Sin embargo, una mirada más atenta nos lleva a preguntarnos por las relaciones entre los cambios tecnológicos y las resoluciones estéticas, lo que nos hará detener en discusiones que, en el ámbito cinematográfico internacional, ya se venían procesando desde los años ochenta. El desarrollo de la televisión y las tecnologías electrónicas de la imagen habían puesto en jaque el futuro del cine. Como recuerda Arlindo Machado (2015, p. 203), durante el Festival de Cannes de 1982 Wim Wenders reunió a un grupo de respetados directores en la habitación 666 del Hotel Martínez de dicha ciudad. Los ubicó en un no lugar, en un espacio neutro, solos y aislados, como si fueran prisioneros frente una cámara sin operador, un grabador de audio y un televisor prendido. Les disparó con la pregunta que lo atormentaba: ¿es el cine un lenguaje en vías de extinción?, ¿un arte que está muriendo? Las respuestas se pueden ver en la película *Chambre 666 (Habitación 666; Wim Wenders, 1985)*. La preocupación de Wenders abrevaba en el paradigma que había dominado la explicación sobre evolución de los medios audiovisuales: el de la sustitución. Una nueva tecnología superará a la precedente. Así, la llegada del sonido acabó con el cine silente, el color sustituyó la imagen en blanco y negro, los acetatos de seguridad enterraron

1 Estos son simplemente ejemplos. Por un listado más exhaustivo, véase Ruffinelli (2015).

el brillo de los soportes de nitrato, el video —primero analógico y luego digital— acabó con la película, y la imagen en tres dimensiones está haciendo lo propio con el cine plano.

Una década después de estos cuestionamientos, los fantasmas que habían acosado a Wenders no habían pasado por Uruguay. En cuanto país sin industria cinematográfica y con muy poca experiencia en producción de películas en material fílmico, la llegada de la tecnología del video, lejos de amenazar de muerte al cine nacional, representó un impulso a su producción, como, entre otros, lo ha señalado Rosalba Oxandabarat (2013, p. 12). Sin embargo, las explicaciones de esta situación evolutiva son multicausales y exceden a la *facilidad técnica* del nuevo medio. Existen aspectos contextuales, sensibilidades, necesidades expresivas —tanto colectivas como individuales—, inspiraciones regionales, aspectos institucionales y políticas públicas que contribuyeron a la adopción y adaptación de la nueva tecnología para la producción cinematográfica.

La mirada de Philippe Dubois

El aumento de la producción uruguaya durante la década de los noventa es innegable. Pero sus consecuencias no deberían valorarse únicamente en función de la dimensión cuantitativa. El cambio tecnológico de los medios audiovisuales provocó, como hemos mencionado, nuevas formas expresivas. Estas supusieron nuevos sistemas de representación que alteraron la relación entre la técnica y la estética. Para Dubois (2001), cada nueva forma se apoya sobre el discurso de la novedad o del cambio, que quiebra con el sistema precedente y determina formas, estéticas y lenguajes nuevos. En general, los investigadores se concentran en esa *novedad* en el terreno de lo técnico, sin integrar el ámbito de lo estético. Sin embargo, Dubois sostiene que «en buena medida, esas últimas tecnologías de imagen no han hecho otra cosa que poner al día antiguas cuestiones de representación, reactualizando (en un sentido no siempre novedoso) viejas apuestas de figuración» (Dubois, 2001, p. 10).

En *Video, cine, Godard*, Dubois analiza el desarrollo de las tecnologías de la imagen a partir de tres problemáticas centrales: el maquinismo, la analogía y la materialidad, y aborda cada uno de ellos considerando la perspectiva histórica, desde las articulaciones entre pintura y fotografía, fotografía y cine, cine y televideo, televideo e imagen de síntesis (digital). Siguiendo esta propuesta, nos concentraremos en estos tres ejes y veremos de qué manera se relacionan con las producciones realizadas en video en el ámbito local.

El maquinismo

Dubois sostiene que la participación de la máquina irá en aumento, en el sentido contrario de la presencia y la intervención humanas. Las *máquinas de imagen*, como llama a los artefactos de intermediación técnica entre el sujeto y la imagen, están presen-

tes incluso en aquellas artes que en apariencia no están mediadas por la intervención de dispositivos, como es el caso de la pintura. Al respecto, señala que «si la imagen es una relación entre el Sujeto y lo Real, el papel de las máquinas figurativas, y sobre todo su aumento progresivo, irán estirando, separando cada vez más los dos polos, como un juego de filtros o de pantallas que se agregarán las unas a las otras» (Dubois, 2001, p. 13). Con la fotografía, la máquina no solamente se contenta con pre-ver (como en el caso de los dispositivos auxiliares de la pintura: la *camera obscura* o la *tavoletta*), sino que revela la imagen a través de un procedimiento químico, esto es, la impresión de la luz en los elementos fotosensibles. Ya es no la mano del pintor sino la acción de la máquina la que construye la imagen, lo que confiere a este acto el carácter de automatismo y objetividad. Según el autor, «el gesto humanista es desde ahora el gesto de conducción de la máquina, ya no un gesto directamente figurativo» (Dubois, 2001, p. 13).

Este giro se completa con la llegada del cine. A la intermediación de la pre-visión y la inscripción, se agrega la intermediación de la visualización, con la proyección. Para acceder a la imagen-movimiento contenida en el film, hay que proyectarla. Pero no es solo la implementación mecánica del pasaje de la película por la maquinaria, la obturación y la pantalla lo que posibilitan la imagen en movimiento. Son las condiciones de recepción del medio, fundamentalmente aquellas vinculadas con los fenómenos perceptivos (efecto phi, persistencia retiniana, identificación, entre otros), las que reintroducen al sujeto en la imagen, pero, según Dubois, «esta vez del lado del espectador y de su inversión imaginaria, no del lado de la firma del artista» (Dubois, 2001, p. 16). El autor concluye que la relación entre la máquina y el ser humano no es histórica, en el sentido de una «progresión continua» (más máquina en tanto menos sujeto) sino filosófica, «en el sentido de una tensión dialéctica que varía perpetuamente pero de forma no lineal» (Dubois, 2001, p. 16).

Este enfoque dialéctico ofrece a la cuestión del cambio tecnológico una mirada que supera la dicotomía cine/video que preocupaba a Wenders, y a tantos otros que vieron —y aún siguen viendo— la muerte del cine cada vez que una nueva tecnología aparece en el universo mediático. Para nuestro caso, las observaciones de Dubois permiten entender la relación entre la producción en sistema de video analógico y la realizada en el sistema fotoquímico como parte de un único sistema de producción de imágenes, que con sus diferencias contribuyen a definir el universo de *lo cinematográfico*. En la realidad uruguaya de los años noventa, la producción cinematográfica se completa y enriquece con la incorporación de producciones provenientes de un campo técnico más amplio que el filmico, el uso del video en sus distintos estándares técnicos, entre ellos, el vhs, el s-vhs, el U-Matic y el Beta.

La analogía

El segundo eje del que se sirve Dubois para pensar la evolución tecnológica, se refiere a que, a menudo, se ha argumentado que la imagen «avanza unilateralmente en el sentido

del crecimiento constante del grado de analogía y consecuentemente de las capacidades de reproducción mimética con el mundo, como si cada invención técnica tuviera por finalidad aumentar la impresión de realismo de la representación» (2001, p. 19). Ello resulta evidente si pensamos este argumento en relación con la frenética carrera por la alta definición a la que medios y fabricantes de tecnología han condenado el futuro de la imagen. En este sentido, Dubois apunta que no se trata de una cuestión de resolución tecnológica, sino también estética. Como en el caso del maquinismo, la ganancia en relación con los grados de analogía aportada por la fotografía no es únicamente de orden tecnológico, sino que, retomando a Barthes, Dubois considera que afecta directamente a la ontología de la imagen.

Si consideramos el dispositivo tecnológico, lo que la fotografía re-presenta (en el instante de la captura de la imagen) es aquello que objetivamente se presenta ante el lente, provocando un efecto de realismo. Es la prueba de que lo fotografiado estuvo allí. Este es el nivel de la mimesis (semejanza) tecnológica. En cambio, el efecto de realismo introduce la lógica de la verdad y la existencia, en términos ontológicos. Al definir el referente fotográfico, Barthes dirá que no es aquello real en términos de existencia facultativa, sino «la cosa necesariamente real que ha sido colocada frente al objetivo, sin la cual no habría fotografía» (Barthes, 1990, p. 136). Lo que está frente al objetivo no es necesariamente real por su relación mimética con el objeto, sino en cuanto manifestación de la existencia del objeto. No se trata de una existencia en términos de esencia (sustancia) o que conozcamos a través del pensamiento (algo que sabemos), sino una manifestación de nosotros mismos, en términos fenomenológicos.

Según Raymond Bellour (1996), el cine sube un escalón en la relación de analogía, incorporando la dimensión del movimiento. El efecto de realidad está en la base del primer cine (el cine de actualidades) y de cierto tipo de cinematografía dominante para la que el cine es la *imitación de la vida*, el *reflejo del mundo*, al que podemos volver una y otra vez gracias a su mecanismo de grabación. Según Machado, «el acto inaugural del cine estaría en ese instante de confrontación directa entre la cámara y la realidad que se impone frente a ella, la película cinematográfica debería funcionar como la prueba de ese momento de verdad» (Machado, 2015, p. 209).

Con la televisión y el video, la imitación alcanza el grado máximo: la duplicación de lo real. Ya no solo podemos ver y re-ver un acontecimiento; podemos verlo *en directo*. Dubois sostiene que el sistema de imagen electrónica, al superar el procedimiento diferido de imagen latente-revelado-positivado propio del sistema fotoquímico, permite que podamos ver un acontecimiento en el mismo momento en el que *ocurre* (Dubois, 2001, pp. 21-22). No nos detendremos en las implicaciones que este sistema de visualización *inmediato* introduce en la creación cinematográfica, pero hemos de referir que, más que un cambio tecnológico, las consecuencias suceden en el nivel de la composición y el lenguaje, a partir de que se amplían las posibilidades de experimentación y ensayo.

El acto inaugural, que Machado ubica para el caso del cine en el momento de la captura de la realidad, se traslada en el video al momento de la posproducción. «Más que eso: la imagen electrónica se le presenta al espectador no como un certificado de la existencia

previa de las cosas visibles, sino más explícitamente como una producción de lo visible, como un efecto de mediación» (Machado, 2015, p. 209). Al respecto, Dubois concluye que la cuestión mimética de la imagen no está determinada por el dispositivo tecnológico en sí ni su capacidad de representación de la realidad (en términos de calidad y definición). Cada dispositivo posee sus modos particulares de producir analogía con lo real, a partir de la dialéctica entre semejanza y diferencia, entre figuración y abstracción (Dubois, 2001, p. 24).

En el video, si bien la relación con la realidad aparece de forma más directa, inmediata y, se podría decir también, in-mediata (pensando este concepto como lo no mediado), según Machado (2015, p. 209), la «producción de lo visible» se traslada a la isla de edición. Dan cuenta de ello las intervenciones de posproducción que el video posibilita (cortinas de transición con efectos visuales, *picture-in-picture*, fondos incrustados, gráficos e inscripciones en la imagen). La técnica videográfica se manipula con la intención de alcanzar la estética visual propia de la cinematografía fotoquímica. Una de las principales desventajas de la óptica del video es que todo en la escena está en foco, mientras que la imagen cinematográfica ofrece distintos planos focales, gracias a una amplia gama de ópticas fijas. Este recurso es emulado en la fotografía de varias producciones en video realizadas durante los noventa.

Un claro ejemplo uruguayo, exhibido a principios de la década, lo proporciona *La BCG no engorda* (José María Ciganda, 1989). La propuesta de fotografía, de inspiración cinematográfica, está caracterizada por el uso de la cámara en trípode, con movimientos fluidos, armónicos y encuadres equilibrados. No hay uso de *zoom*, sino que se utiliza óptica fija y se distorsiona la profundidad de campo mediante efectos especiales durante el rodaje, como el empleo de humo en la escena para provocar el desenfoque de los fondos y una iluminación difuminada. El montaje colabora en la construcción del aire *cinematográfico* del video; por ejemplo, en la escena de la pelea final, que está montada en continuidad, utilizando el recurso de plano-contraplano propio del cine narrativo de ficción, respetando el eje de la acción. Estos elementos formales se confirman en las intenciones de Jorge Esmoris y José María Ciganda, declaradas en entrevistas realizadas a propósito de este trabajo, de querer «hacer una película» y no un «video».

Entre otros, la duración del rodaje, la elaboración del guion, los ensayos, las decisiones en torno a la fotografía y la posproducción se planificaron y ejecutaron según las lógicas de la realización audiovisual cinematográfica. Sin embargo, el video y sus formas propias comparten espacio y se confunden con las filmicas. En particular, en la escena que corresponde al popurrí, estas formas estilísticas aparecen con mayor claridad. La continuidad del tiempo de ficción de la actuación de la murga es interrumpida por una escena donde vemos en la isla de edición al director Ciganda y la editora, Laura Canoura, interpretándose a sí mismos. De repente estamos en un tiempo de no ficción: el proceso mismo de la producción del video, la posproducción.

Retomando la idea de Machado sobre la «producción de lo visible» (Machado, 2015, p. 209), es aquí, en la posproducción, donde se constituye el acto fundacional del video,

a diferencia de lo que ocurre en la producción cinematográfica. Aquí está la prueba de la mediatización absoluta del video. Es en la isla de edición donde ocurre la producción del sentido. Pero ya no se trata del montaje que produce la continuidad del film, el montaje ideológico o invisible. En esta escena asistimos a la discusión por la construcción del sentido: «¡Esto es un delirio que no lo entiende nadie!», grita la editora y, mientras tanto, le pide al director que cambie el guion. Por si no quedó claro, ellos están construyendo el video y discuten sobre el sentido que debe tomar la historia. «Que la locura vaya a la gente» es el pie para una secuencia de testimonios callejeros que, en formato televisivo, insertan la «realidad de la calle» en el medio de la actuación de la murga.

A continuación, la editora y el director son sustituidos por dos *locos*, los murguistas, que como creadores con potestades divinas controlan/construyen la realidad y las opiniones de las personas de la calle. Estos *nuevos creadores*, desde la isla de edición, alteran el orden natural de la secuencia de los testimonios: les cambian la velocidad, introducen pequeños *loops*, afectan la sincronía de la imagen con el sonido, cambian los audios de las declaraciones produciendo un doblaje sarcástico y finalmente hacen estallar la imagen, descomponiéndola en sus mínimos elementos: la señal eléctrica. Una nueva imagen construida a partir de ruido eléctrico. Un catálogo de efectos sonoros y visuales propios, exclusivos —y excluyentes— de la tecnología del video. Estos efectos son, en sí mismos, «errores», defectos no deseados y anodinos, y simultáneamente, índices de la naturaleza videográfica, señales de la existencia de la señal.

Otro ejemplo, de fines de la década, lo constituye *Otario* (Diego Arzuaga, 1997), que adopta la estética de *film noir*, asociada con la cinematografía hollywoodiana de los años cuarenta y cincuenta, en la ficción de video. El uso de esta tecnología, sin embargo, como lo ha apuntado Jorge Ruffinelli, no fue obstáculo para el cuidado de los planos y la iluminación (Ruffinelli, 2015, p. 405). De todos modos, lo más curioso con respecto a esta producción es que terminó imprimiéndose en película fotoquímica para ser exhibida en 35 mm en cines comerciales locales y festivales internacionales. Esto la distingue de *Una forma de bailar*, que generó una experiencia cinematográfica en su exhibición, ya que, aunque fue estrenada en la sala El Observador —una pequeña sala comercial que proyectaba videos—, nunca se imprimió en película cinematográfica. Ambos casos dan cuenta del límite borroso entre las realizaciones de cine y video que caracterizaron a esos años.

La materialidad de la imagen

Si la fotografía es un objeto, con características físicas definidas y mensurables, el cine está caracterizado ya no por su base material (el soporte fílmico) sino por una doble inmaterialidad. Primero, en cuanto imagen performativa, se compone de luz reflejada por efecto de la proyección. Segundo, es por acción del fenómeno perceptivo del espectador que la imagen estática contenida en el fotograma se transforma en imagen-movimiento (Dubois,

2001, pp. 25-26). En cambio, la imagen electrónica es completamente inmaterial. No existe el fotograma que preexista al movimiento, como en el caso del cine. Es, en sí misma, un proceso.

La *señal* de video está conformada por un conjunto de impulsos eléctricos que se mueven a lo largo de líneas de la pantalla catódica (barrido). Esta señal es invisible, no preexiste materialmente. Sin la intermediación del aparato reproductor, no hay rastro alguno de la imagen. Si bien el cine también depende de la intermediación mecánica —la del proyector—, podemos evocar la imagen a partir de la visualización de un fotograma. La imagen de video, en cambio, es inmaterial y su existencia es solamente temporal o, como lo dice Dubois, «pura síntesis de tiempo en nuestro mecanismo perceptivo» (Dubois, 2001, p. 27). Según esta visión, la imagen electrónica es un proceso que se mueve en el tiempo, lo que llevará a Dubois a afirmar que la imagen de video solo sirve para ser transmitida.

Esta condición de inmaterialidad determina el modo en que desde el presente accedemos al cine de los noventa y pone en riesgo la conservación de las imágenes. En el año 2010, el Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay realizó el primer diagnóstico sobre la situación del patrimonio audiovisual nacional. Para este trabajo se llevó a cabo un relevamiento de instituciones públicas y privadas, así como de referentes de la producción audiovisual nacional, con el fin de obtener una *fotografía* de la situación. Según se destaca en los informes, el trabajo se concentró en los materiales filmicos debido a su dificultad de duplicación, lo que hace que sean más difíciles de difundir, y porque las realizaciones menos recientes están en ese soporte. Sin embargo, el informe advierte que las producciones realizadas en video (soportes magnetoópticos) son más inestables y se espera que se deterioren en menos tiempo (véase Cirio, Keldjian y Wschebor, 2011).

Todos los materiales audiovisuales contenidos en un soporte, sean fotoquímicos o realizados en sistemas de video, están sujetos a la descomposición por acción del paso del tiempo, por lo que las condiciones de guarda se vuelven vitales para su conservación y acceso. En este sentido, el desarrollo tecnológico de los sistemas de grabación audiovisual ha ido históricamente en detrimento de la estabilidad de los soportes. Por esa razón, se vuelve imprescindible la implementación de estrategias de gestión e investigación adecuadas a la fragilidad de los documentos. En otro informe, realizado durante el proceso de consultoría antes citado, se confirmó que no existen en los archivos audiovisuales nacionales las condiciones adecuadas para la conservación de los materiales de video analógico (Cabrio y Von Sanden, 2013).

Cada sistema de grabación y reproducción determina en los materiales audiovisuales tipos particulares de envejecimiento que presentan problemas específicos para la conservación (desintegración de los soportes y de las emulsiones en los sistemas fotoquímicos, pérdida o deterioro de la señal óptico-magnética en los sistemas de video analógico). La constante es que cuanto más recientes son las producciones, menor es su esperanza de vida. Los actuales sistemas digitales de grabación y reproducción tienen períodos de obsolescencia cada vez más cortos. Accedemos más fácilmente a las películas producidas en las primeras décadas del siglo XX que a los videos en soporte U-Matic o Beta de los

años noventa. La reproducción de la imagen digital está completamente mediada por la tecnología. Necesita un reproductor específico y, debido a los sistemas de producción industrial de las tecnologías actuales, es cada vez más dependiente de ellos. Cuando nos enfrentamos a la necesidad de acceder al cine producido durante los años noventa en Uruguay, dado que una amplia mayoría de la producción ha sido realizada en sistemas de video analógico, las dificultades son múltiples y complejas.

El único proyecto de rescate realizado que conocemos, específicamente implementado para recuperar videos U-Matic, fue coordinado por Mariel Balás. En este proyecto se logró recuperar cuarenta y cinco piezas grabadas en veintiséis casetes U-Matic del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), que produjo diversos videos desde mediados de los años ochenta hasta mediados de los noventa (Balás, 2016, pp. 30-35). Lucía Secco ha detallado los problemas técnicos a los que se enfrentó este proyecto, ya que, además de aquellos propios de la obsolescencia tecnológica —fue difícil encontrar equipos que pudieran reproducir los U-Matic (2016, p. 39)—, también tuvo dificultades propias del video. Al haberse adoptado en Uruguay la norma PAL, quedaron sin digitalizarse diez videos que habían sido grabados en NTSC, por no haber contado el proyecto con equipos en estado óptimo para reproducirlos (2016, pp. 44-45). Si bien es indiscutible la contribución de las tecnologías digitales a la accesibilidad —al permitir, por ejemplo, la circulación en internet—, la disparidad de procedimientos utilizados, así como de la calidad y resolución de los resultados, nos muestra un panorama desalentador, cuando nos enfrentamos a la idea de que los videos originales en cintas magnéticas cuentan en promedio con una vida útil de entre 10 y 20 años.

Conclusión

Este artículo se apoyó en tres problemáticas observadas por Dubois (maquinismo, analogía y materialidad) para analizar algunas particularidades de las estéticas de las producciones de los noventa y la actual situación para su acceso y preservación. El video, en el medio local, propició un aumento significativo de la producción nacional y, más allá de la cantidad, promovió cambios estéticos y nuevas formas expresivas. Volviendo a la idea que atormentaba a Wenders en 1982, sobre la *muerte del cine* a raíz de la aparición del video, el mismo Wenders reconoció —26 años después, en el cortometraje del brasileño Gustavo Spolidoro *De vuelta en la habitación 666* (*De Volta ao quarto 666*, 2008)— las múltiples posibilidades que había abierto esta tecnología, haciendo hincapié en la libertad y nuevos lenguajes, por ejemplo, con las estéticas de videoclip (véase La Ferla, 2013, p. 41). Si bien los videos de los noventa abrieron nuevas puertas al cine uruguayo, este artículo ha optado por no seguir una línea teleológica que mire a estas producciones como antecesoras de otro fenómeno, sino como un conjunto de obras que merecen ser atendidas en sí mismas. El futuro de la investigación al respecto dependerá de las políticas de preservación y acceso que se implementen.

Bibliografía

- BARTHES, Roland (1990 [1980]). *La cámara lúcida*. Paidós: Barcelona.
- BALÁS, Mariel (2016). «El pasado desde el presente». En Beatriz Tadeo Fuica y Mariel Balás. *CEMA: Archivo, video y restauración democrática* (pp. 30-36). Montevideo: FIC/ UDELAR-ICAU.
- BELLOUR, Raymond (2008). «La doble hélice». En Jorge La Ferla. *Artes y medios audiovisuales, un estado de situación II. Las prácticas mediáticas pre digitales y pos analógicas* (pp. 194-170). Buenos Aires: Nueva Librería.
- CABRIO, Julio, y Clara VON SANDEN (2013). *Relevamiento de materiales filmicos uruguayos. Archivo de Cinemateca Uruguay y Archivo Nacional de la Imagen*. Montevideo: ICAU. http://www.icaucmec.gub.uy/innovaportal/file/88389/1/4informe_patrimonio_icauc.pdf [consultado: 23.9.2016].
- CASAS, Ricardo, y Graciela DACOSTA, (1996). *Diez años de video uruguayo*. Montevideo: GEGA.
- CIRIO, Ana Laura, Julieta KELDJIAN e Isabel WSCHEBOR (2011). *Consultoría ICAU sobre Patrimonio Audiovisual en Uruguay: Tercer informe*. Montevideo: ICAU. Disponible en: <http://www.icaucmec.gub.uy/innovaportal/v/13151/3/mecweb/tercer-informe-consultoria-patrimonio?3colid=3881&breadid=null> [consultado: 23/09/2016].
- DUBOIS, Philippe (2001). *Video, cine, Godard. Los libros del Rojas*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- LA FERLA, Jorge (2013). «Artes y medios en transe». *Visualidades*, vol. 11, n.º 1, pp. 37-57.
- MACHADO, Arlindo (2015). *Pre-cine y post-cine en diálogo con los nuevos medios digitales*. Buenos Aires: La Marca.
- OXANDABARAT, Rosalba (2013-2014). «El cine uruguayo». En Rosalba Oxandabarat y Gabriel Kaplún. *Cine y medios masivos* (pp. 5-36). Montevideo: Comisión del Bicentenario.
- RADAKOVICH, Rosario (2014). *Industrias creativas innovadoras. El cine nacional de la década*. Montevideo: UDELAR-ICAU.
- RICHARDS, Keith (2005). «Born at last? Cinema and Social Imaginary in 21st Century Uruguay». En Lisa Shaw y Stephanie Dennison, *Latin American Cinema: Essays on Modernity, Gender and National Identity* (pp. 137-159). Jefferson, NC: McFarland.
- RUFFINELLI, Jorge (2015). *Para verte mejor. El nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo: Trilce.
- SECCO, Lucía (2016). «Rescate del archivo del CEMA: Entre lo analógico y lo digital». En Beatriz Tadeo Fuica y Mariel Balás. *CEMA: Archivo, video y restauración democrática* (pp. 37-46). Montevideo: FIC/UDELAR-ICAU.
- TADEO FUICA, Beatriz, y Mariel BALÁS (2016). *CEMA: Archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: FIC/UDELAR-ICAU.