

## **Uruguay, Chile y el rescate de memorias magnéticas**

## **Uruguay, Chile and the rescue of magnetic memories**

**Mariel Balás**

Universidad de la República, Uruguay  
[marbalas@gmail.com](mailto:marbalas@gmail.com)

### **Resumen:**

A partir del rescate de dos películas, una de producción uruguaya y otra chilena, ambas filmadas en Chile, en formato U-matic a finales de la década de los ochenta, el artículo pretende evidenciar algunos aspectos del período vinculando los contextos políticos con la tecnología audiovisual y los espacios de exhibición y recepción. Refiere también a la importancia de que estos documentos estén accesibles en un archivo público y la consecuente posibilidad de investigación que habilita su supervivencia para el estudio de las transiciones hacia las democracias en los dos países.

### **Abstract:**

Based on the rescue of two films, an Uruguayan and a Chilean one, both filmed in Chile, in U-matic format in the late eighties, this article aims at showing some aspects of the period linking political contexts with audiovisual technology, together with exhibition and reception spaces. It also refers to the fact that these documents are accessible in a public archive are therefore available to researches of transitions back to democracies in the two countries under consideration.

**Palabras clave:** Uruguay; Chile; video; transición; rescate audiovisual; archivos.

**Keywords:** Uruguay; Chile; Video; Transition; Audiovisual Rescue; Archives.

## 1. Introducción

La posibilidad de visionar una película de producción uruguaya filmada en Chile en 1988 y de acercarse a una mirada sobre el plebiscito en el cual la población se manifestó en contra de la continuidad en el poder de Augusto Pinochet, se debe a un rescate. Georges Didi Huberman (2018) sostiene que “(...) cada vez que posamos nuestra mirada sobre una imagen, deberíamos pensar en las condiciones que han impedido su destrucción, su desaparición” (p.32). El hecho de establecer una relación temporal y pensar desde nuestra contemporaneidad sobre lo que la película registra, a fines de los ochenta, así como los vínculos entre los integrantes de una productora uruguaya como el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) con el equipo chileno de Teleanálisis, está dada porque el casete VHS que contenía esas imágenes sobrevivió. Sobrevivió a la total desintegración de sus componentes físicos, sobrevivió a la decisión de ser parte de un basurero municipal, sobrevivió a la sobre grabación. Pero también sobrevivió un reproductor que hiciera correr la cinta. Estas dos situaciones de supervivencia se relacionan con el hecho de que quien escribe este artículo integra un equipo de trabajo dentro de un archivo universitario dedicado a la investigación y la preservación audiovisual<sup>1</sup>. A partir de los materiales que allí se custodian y se ponen en acceso es posible interpretar y reinterpretar acontecimientos, abrir espacio para el análisis de la historia. Pero, siguiendo el pensamiento de Didi Huberman es importante destacar que lo que existe en un archivo son “vestigios”, porciones de una realidad más amplia, por lo cual es preciso partir del hecho de que lo que allí se encuentra implica también, y quizá sobre todo, lo que está ausente. El autor agrega que “...a menudo (...) nos encontramos enfrentados a un inmenso y rizomático archivo de imágenes heterogéneas difícil de dominar, de organizar y de entender, precisamente

---

<sup>1</sup> El 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.

porque su laberinto está hecho de intervalos y lagunas tanto como de cosas observables”. Sostiene luego que poner en relación esos fragmentos puede resultar una aventura arriesgada justamente por lo heterogéneo y anacrónico, por los vacíos que puedan existir entre ellos (pp 32-35).

En el caso que se presenta en este artículo, a raíz del rescate de una película uruguaya sobre el plebiscito chileno, se buscó y encontró otra película sobre el mismo tema, realizada por un grupo de periodistas chilenos. Se trata de dos piezas audiovisuales encontradas en dos acervos documentales distintos y distantes, que sobrevivieron por motivos y contextos diferentes. Ambas dialogan, se complementan. Su puesta en relación en lugar de generar lagunas temporales entre sí, permite, desde el mismo periodo, recomponer los distintos modos de producción en video desde dos colectivos con objetivos diferentes. De ahí la relevancia de recuperar estas dos películas que presentan protagonistas y escenarios contemporáneos a un hecho histórico crucial en el devenir político de las democracias del Cono Sur. Por lo tanto estudiar estas producciones audiovisuales de los ochenta en Uruguay a través del CEMA y su vinculación con Teleanálisis en Chile permite relacionar los usos de la tecnología audiovisual en sus respectivos contextos políticos y culturales. Como se verá en el correr del artículo estas realizaciones también permiten evidenciar la situación comunicacional en el período transicional en relación al uso de los medios y los espacios de exhibición en un país y en otro. El interés por el período y las líneas de investigación surgieron principalmente de la posibilidad de visionar algunas películas que fueron parte del archivo de la producción del CEMA tras implementar un proyecto de rescate que significó migrar a digital el contenido de 29 casetes en formato U-matic.<sup>2</sup> La reciente aparición de la cinta que contenía *Chile, obra incompleta* (Esteban Schroeder, 1988) y su digitalización, con sumarse al archivo ya rescatado, abrió una serie de líneas que son de interés para profundizar en distintos aspectos de producción y en los vínculos transcordilleranos de la época. En ese sentido, si bien entre los materiales

---

<sup>2</sup> El proyecto fue coordinado por la autora del artículo. Para ampliar información sobre esta iniciativa ver (Tadeo y Balás, 2016).

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 entre ambos equipos. Al indagar sobre el colectivo chileno Teleanálisis y constatar que también habían realizado un documental sobre el plebiscito de 1988, titulado *Las armas de la paz* (Augusto Góngora, 1988), es que surge el interés y la relevancia de recuperarlo. Su visionado permitió revisar algunas hipótesis referidas a la producción, el contenido y los espacios de recepción de ambos documentales. Interesa destacar que la posibilidad de acceder a la película chilena se debe a otra supervivencia ya que en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos de Chile está disponible el archivo completo del noticiero Teleanálisis. Esto es el resultado de iniciativas sensibles al rescate patrimonial que además de implicar la migración del U-matic a digital, dejan tanto los originales como sus copias digitales en espacios públicos que se dedican a su conservación y garantizan el acceso para su consulta.

Desde que la materialidad del casete de video es transformada y pasa de ser una cinta imantada dentro de una carcasa inaccesible a un archivo digital capaz de ser visionado, tanto sea en el Archivo General de la Universidad de la República en Uruguay como en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Chile, esos objetos virtuales adquieren especial valor por su novedad, abriendo para quienes están interesados en la temática, expectativas en relación a su contenido. Tal como lo explica Boris Groys (2016), se podría afirmar que por un tiempo “la cosa nueva recibe, por su inanidad y su carencia de valor, la oportunidad de representar en el archivo el entero infinito mundo de lo inane y lo profano” (p.17). A través de estos dos documentales una nueva porción de los ochenta estaba latente de integrarse a una serie de documentos que estaban siendo puestos en valor, al ser rescatados del “afuera” para integrar el interior de un archivo. De esta manera, a partir de la recuperación de estas imágenes, se pretende dar una mirada regional del período. La intención es ver algunas características a la

hora de concebir el audiovisual por dos grupos de realizadores de video, uno uruguayo, otro chileno que vivieron el golpe de estado a partir de del mismo año, 1973, que sufrieron la coordinación represiva de la Operación Cóndor y que tuvieron distintos derroteros para alcanzar la democracia. El concepto de supervivencia está dado entonces no sólo porque estas piezas lograron permanecer en el tiempo burlando una serie de siniestros vinculados como se dijo a su soporte, sino también al interés individual y de instituciones de mantenerlos vivos. Estas películas logran activar la memoria colectiva de quienes atravesaron los periodos dictatoriales, se manifestaron para que se terminara el terrorismo de estado en sus países, muchos de ellos testigos sobrevivientes de tormentosos años de autoritarismo y represión. Las imágenes registran testimonios de algunas personas que ya no viven pero si sus palabras, que permiten ser puestas en consideración y tomar contacto desde el presente con ese pasado.

## **2. CEMA, Teleanálisis y el video**

Para comprender las realizaciones de estos documentales es preciso dar algunos datos generales de ambos grupos y sus contextos de producción.

Con el triunfo de la Revolución cubana en 1959, muchos grupos de izquierda organizados al sur de América Latina creyeron que la lucha armada podría ser una vía posible para combatir el creciente intervencionismo de Estados Unidos en sus países. (p.13) Pero sus destinos estaban condenados a la instalación sistemática de gobiernos dictatoriales, siendo el primer caso el de Brasil en 1964.

En Uruguay si bien durante el gobierno de Jorge Pacheco Areco (1967-1972) se habían iniciado una serie de acciones represivas apelando reiteradamente, al recurso constitucional conocido como “medidas prontas de seguridad”, la dictadura cívico-militar comienza el 27 de junio de 1973.<sup>3</sup> El entonces presidente electo, Juan María Bordaberry, también como su antecesor

---

<sup>3</sup> Para ampliar información sobre las “medidas prontas de seguridad” ver: Constitución de la República Oriental del Uruguay, artículo 168, inciso 17 en: <https://parlamento.gub.uy/documentosyleyes/constitucion> (visitado el 15/01/2020).

perteneciente al tradicional partido colorado, con el apoyo de las Fuerzas Armadas disolvió la Cámara de representantes y la de senadores. Los historiadores Caetano y Rilla (2017) retoman la periodización que realiza el politólogo Luis Eduardo González de los doce años de dictadura uruguaya. Según este autor las etapas serían: 1) “dictadura comisarial” que va desde 1973 a 1976, en la cual no existía un proyecto político del régimen y se ocuparon de “poner la casa en orden”; 2) “ensayo fundacional” que se prolongaría hasta 1980 en la que buscaron sentar las bases del “nuevo orden político”, pero sin llegar a un “verdadero proyecto”; 3) “transición democrática” que se inicia tras el rechazo de un proyecto de reforma constitucional que se plebiscita en 1980 y concluiría, formalmente, con la asunción de las autoridades legítimas en 1985 (pp. 11-12). En ese sentido es aún discutido si se puede hablar de un cierre de esta última etapa dado que existen aún muchos casos vinculados a las violaciones a los derechos humanos, crímenes y desapariciones que aún continúan sin ser esclarecidos.

En Chile un gobierno socialista había triunfado en 1970. Pero debido a una compleja combinación de elementos en los que se destacan presión internacional, profundo inconformismo social, escaso apoyo político, el presidente Salvador Allende fue derrocado el 11 de septiembre, tras que fuera bombardeada La Moneda. El general Augusto Pinochet tomó el mando militar del país que se prolongó por 17 años.

Tal como indica Aldo Marchesi, estas dictaduras junto a las de Argentina en sus dos períodos (1966-1973 y 1974-1983), venían aplicando la doctrina de seguridad nacional y llevaban adelante formas de acción conjunta que tenían el respaldo de la Organización de Estados Americanos (OEA). A mediados de los setenta “desarrollaron un nuevo nivel de coordinación a escala con la llamada Operación Cóndor, que les permitía cruzar ilegalmente las fronteras para controlar, secuestrar y asesinar a sus opositores políticos en los países vecinos” (2019, p. 21).

En 1980 sucedieron dos acontecimientos que marcaron diferencias en las trayectorias de las dictaduras entre Uruguay y Chile. En Uruguay tuvo lugar

un plebiscito para que la población se manifestara a favor o en contra de la continuidad de los militares en el poder. Tras el triunfo del No se inicia el período ya nombrado de la “transición democrática”. Por su parte en Chile luego de un plebiscito considerado fraudulento, se gestó una nueva Constitución que confirmó la autoridad de Pinochet, al tiempo que incluyó la opción de organizar una consulta ciudadana que decidiera si el dictador debía seguir o no en su cargo. Se trató de la instancia de votación que registraron los documentales que integran este artículo y significó el hito que marcó el inicio de la transición democrática chilena.

Si bien en relación a la cultura y las manifestaciones artísticas es común hablar de que existió un “apagón cultural”, lo cierto es que quienes crecieron bajo las dictaduras tenían sus propios ámbitos de socialización, desde la familia, los clubes sociales y deportivos, incluso con la participación en actividades organizadas por distintos movimientos ecuménicos que brindaban asistencia a los más necesitados. Estos espacios generaron conciencia social y política y muchos la expresaron a través de la música, la fotografía, la pintura, la poesía, el teatro y el cine.

Los casos de los colectivos que se integran en este artículo fueron parte de esa generación que vio en el quehacer audiovisual una alternativa para plasmar y transmitir sus ideas, así como una manera de colaborar para que otros pudieran hacerlo a través de sus cámaras.

El CEMA fue un colectivo fundado en 1982 por un grupo de esos jóvenes aficionados a la fotografía, siendo sus principales promotores Esteban Schroeder y Eduardo Casanova. Comenzaron su actividad brindando servicios comunicacionales de edición y diseño durante el último tramo de la dictadura uruguaya. En ese contexto desarrollaron sus primeros trabajos audiovisuales utilizando la técnica del diaporama, que implicaba editar una serie de diapositivas al ritmo de una banda sonora compuesta por música y/o locución. Trabajaban junto a los integrantes de los distintos organismos y colectivos que solicitaban los audiovisuales generando piezas que eran visionadas de manera grupal para luego dar lugar al diálogo sobre lo visto. A

partir de 1985, en un contexto democrático recién restablecido, lograron importar equipamiento para producir en U-matic y desde 1986 a 1995 se consolidaron como una productora audiovisual con varias horas de filmación de películas documentales, ficción y video-arte (ver: Tadeo, Balás. 2016 y Tadeo, 2018).

Por su parte Teleanálisis (TA) realizó sus trabajos desde 1984 a 1989, es decir bajo la dictadura del General Augusto Pinochet y se trató de una iniciativa que surgió de la inquietud de un grupo de periodistas de la revista *Análisis* de filmar los reportajes. De allí se originó la idea de editar un noticiero mensual que registrara eventos que no eran vistos en las pantallas de televisión. Al poco tiempo de iniciar las filmaciones se integró Augusto Góngora quien junto a Fernando Paulsen y Christian Galaz, en distintos períodos, llevarían adelante la dirección y la edición de los noticieros. Editaron un total de 46 capítulos que integran 240 reportajes en dónde es posible ver distintas escenas vinculadas con hechos políticos, sociales y culturales, donde se constata su visión y su postura por el pronto restablecimiento democrático (Gárate y Rovano: 2002, p.154). Dado que los contenidos de sus capítulos no podían ser exhibidos públicamente en los medios de comunicación tradicionales tuvieron la característica de ser “alternativos a la oficialidad” y para burlar la censura, todos iniciaban con un cartel en el que se leía “prohibida su difusión en Chile”. La distribución se realizaba de forma clandestina entregando casetes VHS a una lista de suscriptores, en los cuales figuraban algunas personas con nombres falsos y en la mayoría de los casos se entregaban en organizaciones que luego las distribuían entre sus integrantes y que frecuentemente se visionaban de manera colectiva.<sup>4</sup>

Estas dos productoras son buenos ejemplos del fenómeno “video” en América Latina, que comenzó a cambiar el universo audiovisual, o por lo menos a generar nuevas reflexiones acerca de las modalidades de realización, distribución y recepción, discusiones que se reflejan en varios textos que sistematizan los Seminarios y Encuentros Latinoamericanos de Video a

---

<sup>4</sup> Para ampliar información sobre Teleanálisis ver Liñero, 2010 y Gárate & Rovano, 2002.



partir de fines de los 80.<sup>5</sup> Por ejemplo, en el primero de ellos, que tuvo lugar en abril de 1988 en Santiago de Chile, participaron noventa y ocho representantes de Argentina, Brasil, Chile, Perú, Bolivia y Uruguay que firmaron el Manifiesto de Santiago y discutieron sobre “la mejor manera de articular un 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...” (Liñero, 2010, p.115). En algunos de estos textos, en los que se incluyen las listas de participantes a los eventos, se identifica la presencia de Uruguay no sólo con CEMA sino también con las productoras Estudio Imagen, Imágenes y Encuadre, así como en el caso chileno de grupos como ICTUS, Grupo Proceso o el Canelo de Nos, entre otros. Seguramente la relación entre los equipos de ambos grupos comunicacionales se fue profundizado a través de la participación en los mencionados eventos que iniciaron en 1988 y continuaron ininterrumpidamente hasta 1990, tras lo cual fueron diluyéndose o transformándose, entre otros factores, por los cambios tecnológicos y las coyunturas políticas. En ese sentido según Schroeder no sólo comenzaron a generarse diferencias entre los participantes sobre cuestiones teóricas sino también por el advenimiento de nuevas formas de producción audiovisual multimedia que a partir de los noventa se estaba instalando en los países latinoamericanos de la mano de la implementación del neoliberalismo a nivel global<sup>6</sup>.

### **3. El plebiscito a través de dos documentales**

Tanto la producción uruguaya *Chile obra incompleta* como *Las armas de la paz* realizada por el equipo del noticiero chileno, 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 crean el relato y en los modos en los que las películas se distribuyen y receptionan.

---

<sup>5</sup> Ver por ejemplo (Gutiérrez, 1989); (Valdeavellano, 1989); (Dinamarca, 1990).

<sup>6</sup> Conversación personal con Esteban Schroeder 24/7/2019.

Por lo tanto, en este artículo se dará relevancia a esos aspectos y no se profundizará en un análisis de estilo de las obras.

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. *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 (nº 15.848) que impedía juzgar a los militares y policías involucrados en violaciones a los derechos humanos cometidos durante la dictadura. 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<sup>7</sup>. Se trató de un documental que junto a las preguntas en la calle a los transeúntes que daban su opinión, no incorporaba datos que pudieran contextualizar lo que se estaba viendo. Estos y otros elementos fueron quizá lo que al momento de estudiar la posibilidad de que fuera adquirido por canales extranjeros, los productores europeos plantearon que tal como estaba realizado no sería comprendido fuera de las fronteras uruguayas (Balás, 2018, p.206). Ante la oportunidad de filmar una película como *Chile, obra incompleta* que sería vista por un público no chileno, al parecer tomaron en cuenta las sugerencias y ensayaron una modalidad distinta, integrando un locutor que sería el encargado de dirigir la mirada en el transcurso de la película y de brindar los datos contextuales en términos políticos, geográficos y demográficos. Además, lograron un resultado polifónico al combinar la opinión de gente anónima que está a favor del Sí y a favor del No, en las calles de Santiago, Lotta y Talcahuano, con las voces de personas “autorizadas” vinculadas a la política, la religión, el arte y el periodismo.<sup>8</sup> La cámara registra las manifestaciones de una y otra posición. Se integran fragmentos de las campañas televisivas a favor de la

---

<sup>7</sup> Para ampliar información sobre este documental ver Tadeo, B. 2017 p.91-101.

<sup>8</sup> 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”. La inclusión de este testimonio implica una denuncia en relación a la censura periodística implementada bajo la dictadura y también refuerza el vínculo entre CEMA y TA.

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”.

Por su parte el grupo de periodistas y realizadores audiovisuales de Teleanálisis con *Las armas de la paz* crearon 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 & 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 lo destacan Gárate y Rovano, en este material el lugar protagónico lo tiene la gente común, anónima, que participó de los hechos, remarcando un estilo de trabajo audiovisual y periodístico y reafirmando la postura con la que venían trabajando desde 1984 a favor de la recuperación democrática (pp.123-127). Impacta las escenas que muestran las multitudes en la calle esperando para poder votar, e interesan las tomas dentro de las casas de familias que habitan en un barrio de bajos recursos o población, como se le llama en Chile, donde escuchan atentos una emisora radial que va confirmando el triunfo de los votos por el No y se contradice con las declaraciones del entonces ministro del interior que informaba que el sufragio daba como ganador a la opción por el Sí. Se integran imágenes de reportajes que integraron episodios anteriores del noticiero que funcionan como anclas reviviendo acontecimientos de

represión, muerte e injusticia. Por su forma y contenido en este documental se encuentran características definidas por Michael Chanan 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, p.31).

Yendo 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. En el caso del CEMA, *Chile, obra incompleta* tuvo lugar en la programación de un canal privado uruguayo (el Canal 10) días después del plebiscito, más precisamente el lunes 28 de octubre de 1988 a las 22 horas. Por su parte, por razones ya mencionadas, el documental *Las armas de la paz* fue distribuido a los 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. Siguiendo esta línea interesa aquí introducir una mirada acerca del cine militante e independiente en América Latina de los años sesenta que realiza Chanan donde, teniendo en cuenta las diferencias entre los distintos períodos, está de algún modo definiendo el modo de trabajo de Teleanálisis distinta al del CEMA, 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...” (2003, p.29). El asunto de los espacios de recepción estuvo presente en las discusiones que se dieron en el “Seminario

internacional sobre video, comunicación popular e intercambio tecnológico” que tuvo lugar en San José de Costa Rica entre el 29 de agosto y el 2 de setiembre de 1988 y fue editado en un texto publicado en 1989. En el apartado de Teleanálisis, Augusto Góngora transmitió la visión que el colectivo tenía sobre este tema al sostener que

...(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, (...) (1989, p.213).

Consideraban que en estos espacios 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” (Gutiérrez, 1989, p.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”<sup>9</sup> y de que CEMA produjera materiales para ser emitidos por televisión, se entiende por los diferentes contextos políticos en los que se desarrollan ambas iniciativas. Por lo tanto, es posible también comprender los usos del

---

<sup>9</sup> Título de un artículo escrito por Augusto Góngora, (director del noticiero Teleanálisis) para el libro *Video, tecnología y comunicación popular* (Gutiérrez, 1989:119).

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<sup>10</sup>. 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.<sup>11</sup> Incluso si bien para 1988 Uruguay vivía en democracia desde hacía ya unos años, la posibilidad de exhibir películas vernáculas por televisión había comenzado recién en junio de ese año.<sup>12</sup> Las opciones nacionales se limitaban a programas periodísticos, de concursos y alguno de humor en el medio de una amplia variedad de series norteamericanas, telenovelas argentinas, mexicanas, venezolanas y brasileras. 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... 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, modestamente, no perderse el programa del lunes

(“Chile, obra incompleta” ¡Bien por el 10!. Brecha, 25/11/1988. p. 25).

---

<sup>10</sup> Ver notas: “CEMA: si la sociedad quiere tener sus imágenes debe sustentarlas”. entrevista a Eduardo Casanova. La Democracia. 16/12/1988.

<sup>11</sup> Para ampliar información sobre las imágenes producidas por el gobierno dictatorial en Uruguay ver: (Marchesi, 2001).

<sup>12</sup> Canal 10 comenzó a brindar un espacio para la emisión de películas uruguayas, los lunes a las 22 hrs. la primera fue *Sala de Espera* (Luciano Alvarez, Esteban Schroeder, 1988) en el mes de junio, luego fue el documental *Voces para una historia* (Mario Jacob, 1987) y la tercera fue *Chile obra incompleta*.

En este párrafo el periodista retomaba la postura hacia la televisión que se promovía desde el Semanario Marcha en la década del sesenta<sup>13</sup>. Salvando las distancias temporales es válido retomar las palabras de la investigadora Lucía Secco quien refiere a la visión del medio televisivo por parte del equipo de periodistas nucleados en el semanario Marcha 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” (2016, p. 179). De alguna manera con la incorporación de *Chile, obra incompleta*, a la programación del canal, se estaba dando un espacio a estos jóvenes del CEMA, pertenecientes a la clase media montevideana, simpatizantes de la izquierda e interesados en generar una comunicación alternativa. 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”<sup>14</sup>. Siguiendo la línea de recuperar la memoria que permite el rescate de archivos en video, así como las posibilidades de contar con medios de difusión como internet, desde hace un tiempo es posible ver el spot que había sido prohibido en el canal de Youtube, en donde se evidencia y denuncia la censura ocurrida en un contexto que se consideraba democrático. Pasando al caso chileno, país en el que sí existía censura y dónde la televisión

---

<sup>13</sup> El Semanario Marcha fue fundado en 1939 y clausurado por la dictadura en 1974, con el nombre de Brecha retoma la publicación semanal en 1985.

<sup>14</sup> El 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 encontrar a su hijo. 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* (Fin de siglo, 2010) asumió haber sido testigo de lo sucedido. El video en cuestión se puede ver en: <https://www.youtube.com/watch?v=LzTEPTHWM7U>

y todos los medios estaban totalmente dominados por el gobierno militar, la 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.<sup>15</sup>

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 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 Teleanálisis 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

---

<sup>15</sup> Fue 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 y Rovano, 2002).



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 hace pocos días, tuviera la posibilidad de gritar las desigualdades a las que se la había condenando<sup>16</sup>.

#### 4. A modo de cierre

Para finalizar interesa retomar el concepto inicial de supervivencia vinculado a la tecnología y que en este caso también marca una diferencia entre ambos colectivos. Si bien ambas películas, tanto la uruguaya como la chilena, fueron filmadas en U-matic y luego copiadas a cintas VHS fueron distintos sus objetivos de difusión. CEMA a fines de los ochenta y principios de los noventa, con las posibilidades de distribución de los video clubes pasó a cintas VHS sus principales producciones para darles una circularidad comercial. Entre ellas este documental, *Chile, obra incompleta*. Teleanálisis también hizo una gran cantidad de copias de VHS en sus instalaciones, 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 permite, como se vió, constatar o debatir con perspectiva histórica sobre algunas discusiones planteadas en los seminarios y encuentros de video Latinoamericano de las décadas de los ochenta y noventa en relación por ejemplo a los entornos de recepción. Pero también mueven otras supervivencias, vinculadas directamente a la memoria emotiva de las sociedades en cuestión. Si bien hoy en día ambos países tienen gobiernos elegidos por la ciudadanía, faltan piezas fundamentales para construir democracias reales. Sin ir más lejos, estos documentales filmados

---

<sup>16</sup> Al momento de redactar este artículo en Chile se están viviendo días de incertidumbre tras que 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 hacen que la región y el mundo estén alertas y atentos a los acontecimientos de Chile.

hace más de treinta años, tocan nuestro 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 y que en muchos casos continúan aún sin ser resueltos.

En un artículo que integra el texto citado anteriormente sobre el seminario de video en Costa Rica, 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 registros “necesarios de ser preservados para posibilitar la continuidad de la memoria histórica y cultural de nuestros pueblos” (Gutiérrez, 1989, p. 140). Esta afirmación dicha hace treinta años llega quizá tarde para muchos registros que se conservan únicamente en cintas magnéticas, si es que aún sobreviven. Si bien se percibe un paulatino interés por rescatar estos materiales, algunos casos aislados como los que hicieron posible este artículo dejan en evidencia la verdad en las palabras de Getino al constatar la importancia de ver estos documentos que recuperan las voces de los protagonistas de ese tiempo. Hace treinta años no había conciencia sobre la fragilidad del soporte magnético, pero hoy en día está claro que es necesaria y urgente la implementación de políticas integrales destinadas a la salvaguarda y el acceso a esas memorias. Parece incluso una paradoja que esa tecnología, ya obsoleta, utilizada en las décadas de transición democrática haya sido de alguna manera funcional a determinados sistemas de poder interesados en dejar en el olvido manifestaciones sociales, culturales, declaraciones, testimonios y denuncias de situaciones que conforman el escenario de nuestro pasado reciente que debe continuar siendo rescatado.

## Referencias bibliográficas

- Balás, M. (2018) ¿Reconocer o conocer a través de las pantallas? El CEMA y las estrategias para llegar más allá de fronteras. En G. Torello. (Ed.), *Uruguay se filma. Prácticas documentales (1920-1990)* (pp.195-217). Montevideo: Irrupciones.
- Caetano, G. y Rilla, J. (2017). *Breve historia de la dictadura*. Montevideo: Banda Oriental (primera edición 1987).
- Chanan, M. (2003). El documental y la esfera pública en América Latina. Notas sobre la situación actual de América Latina comparada con cualquier otro sitio. *Revista Secuencias*, nº 18. En línea: <https://revistas.uam.es/secuencias/article/view/4161/4468>
- Didi-Huberman, G. (2018). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- Dinamarca, H. (1990). El video en América Latina. Actor innovador del espacio audiovisual. En H. Dinamarca, (coord.), *Experiencias en el espacio audiovisual. Argentina, Brasil, Chile, Uruguay*. Montevideo: Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), Instituto de Comunicación y Desarrollo (ICD), FCU.
- Gárate, A. y Rovano, J. (2002) *Teleanálisis: el registro no oficial de una época*. (Tesis para optar al grado de Licenciado en Comunicación social). Santiago de Chile: Universidad Diego Portales. Facultad de Ciencias de la comunicación e información. Escuela de periodismo.
- Getino, O. (1989). Video Latinoamericano: los lazos de la imagen. En M. Gutiérrez. *Video, tecnología y comunicación popular* (pp.129-140). Perú: IPAL.
- Góngora, A. (1989) Las imágenes de un país invisible. En M. Gutiérrez. *Video, tecnología y comunicación popular* (119-127). Perú: IPAL.
- Góngora, A. (1987) Periodismo en TV. En JP. Lira (Comp.) *Televisión en Chile: un desafío nacional* (pp. 224-226). Santiago. CED-CENECA.
- Groys, B. (2016). *Bajo sospecha*. Valencia: Pretextos.
- Guntín, J.L. (2010). *La vida te da sorpresas*, Montevideo: Fin de siglo.
- Gutiérrez, M. (1989) *Video, tecnología y comunicación popular*. Perú: IPAL.
- Liñero Arend, G. (2010) *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago de Chile: Ocho libros Editores.
- Marchesi, A. (2019). *Hacer la revolución. Guerrillas latinoamericanas de los años sesenta a la caída del Muro*. Montevideo: Siglo XXI.
- Marchesi, A. (2001). *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones su imaginario*. Montevideo: Trilce.
- Moulian, T. (1997). *Chile actual: anatomía de un mito*. Santiago: Lom-ARCIS.

- Secco, L. (2016) Los intelectuales y la televisión durante la primera década de ese medio en Uruguay. *Claves. Revista de Historia*, vol. 2, n° 3 Montevideo, Julio-Diciembre (pp. 163-191) ISSN 2393-6584
- Tadeo Fuica, B. (2017). *Uruguayan cinema, 1960-2010. Text, materiality, archive*. Woodbridge: Támesis.
- Tadeo Fuica, B. y Balás, M. (2016). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: ICAU-FIC.
- Valdeavellano, P. (Ed.). (1989) *El video en la educación popular*. IPAL, CEDAL.