

Cine, universidad y política audiovisual.

El Departamento de Medios Técnicos
de Comunicación
de la Universidad de la República (1973-1980)

Isabel Wschebor¹

Resumen

Con la intervención de la Universidad de la República en setiembre de 1973 se disolvieron el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República y la Televisión Universitaria, creándose el Departamento de Medios Técnicos de Comunicación a partir de ambos establecimientos.

El nuevo contexto dictatorial canceló debates del período previo sobre qué significaba la realización documental y promovió el fortalecimiento de una producción audiovisual y cinematográfica de carácter institucional, basada en la idea del patrocinio, cuyos exponentes ya tenían una cierta trayectoria y pudieron hacer prevalecer sus ideas en este nuevo contexto político.

En este trabajo se estudia la producción audiovisual de la Universidad durante la última dictadura, con intención de aproximarnos a una nueva relación entre dicha institución como productora o difusora de conocimiento y el poder político.

Palabras claves: historia, cine, política, Universidad

Abstract

With the intervention of the University of the Republic in September 1973 the Film Institute of the University and University Television were dissolved, and it was created the Department of Technical Media. The dictatorship inhibited hot discussions about what it means to run up documentary filmmaking and promoted the strengthening of a television and film institutional production, based on the idea of sponsorship, whose exponents already had some experience in and out of this house study and were able to assert their ideas in this new political context. This paper will explore the audiovisual production in the University and a new relationship between the university as a producer or disseminator of knowledge and political power.

Key words: history, cinema, politics, University

1 Asistente de investigación en el Archivo General de la Universidad de la República, Uruguay.

Introducción

El 28 de octubre de 1973, pocos meses después del golpe de Estado cívico-militar del presidente Juan María Bordaberry, el gobierno autoritario intervenía la Universidad de la República luego de la explosión de una bomba en la Facultad de Ingeniería y la muerte del estudiante Marcos Caridad Jordán durante el episodio. La intervención estuvo acompañada por la captura de muchos de los docentes que se encontraban aquel día en esa facultad, así como de todos los miembros del Consejo Directivo Central.²

Si bien la historiografía no ha esclarecido aún las circunstancias específicas en las que fue intervenida esta casa de estudios, es claro que la Universidad fue históricamente un centro de dinamismo para la historia intelectual del país y de desarrollo del pensamiento crítico. En otro orden, desde la aprobación de la Ley Orgánica de la Universidad en 1958 su estatuto siempre fue de carácter autónomo, no dependiendo sus definiciones en materia educativa e institucional del poder político central.³ A su vez, desde comienzos del siglo xx el movimiento estudiantil organizado en su seno protagonizó muchas de las principales confrontaciones con los sucesivos gobiernos, llevando adelante consignas de cambio social y político y constituyendo por esto un foco inevitable de atención del régimen cívico-militar.⁴

Sin embargo, como bien dijimos anteriormente, aún no contamos con una historia de la Universidad durante la dictadura que nos permita analizar cuáles fueron los cambios y las permanencias en su papel como productora y difusora tanto de conocimiento científico como de pensamiento teórico sobre la sociedad en su conjunto, con la finalidad de entender las relaciones entre intelectuales, técnicos y política en el período en cuestión.

En el siguiente artículo me propongo una aproximación a las modalidades de producción documental institucional⁵ desarrolladas por la Universidad de la República durante la dictadura a través de un repaso de las películas y los audiovisuales del Departamento de Medios Técnicos de Comunicación (DMTC) de dicha institución a lo largo del período.

-
- 2 Rico, Álvaro (comp.) *Quince días que estremecieron al Uruguay* (Montevideo: Fin de Siglo, 2005); Rico, Álvaro (comp.) *La Universidad de la República desde el golpe a la intervención* (Montevideo: FHCE-CEIU, 2003); Paris de Oddone, Blanca. *La Universidad de la República desde la crisis a la intervención* (Montevideo: Ediciones Universitarias, 2010); Rico, Álvaro; Caetano, Gerardo y José Pedro Barrán. *Investigación histórica sobre detenidos desaparecidos* (Montevideo: IMPO, 2007).
 - 3 Markarian, Vania; Jung, María E. e Isabel Wschebor. *1958, el cogobierno autónomo* (Montevideo: Udelar, 2008).
 - 4 Van Aken, Mark. *Los militantes: una historia del movimiento estudiantil uruguayo desde sus orígenes hasta 1966* (Montevideo: FCU, 1990); Landinelli, Jorge. *1968: la revuelta estudiantil* (Montevideo: FHCE-EBO, 1989); Markarian, Vania. *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat* (Buenos Aires: Aletea, 2012).
 - 5 Este artículo constituye un fragmento de mi tesis de maestría donde abordo distintas modalidades de cine científico y documental producidas en la Universidad de la República durante la segunda mitad del siglo xx. Si bien la Universidad se caracterizó por producir una cinematográfica de no ficción, las estrategias de representación de la realidad se realizaron desde muy distintas perspectivas teóricas e ideológicas y en el siguiente trabajo describo el tipo de documental institucional que prevaleció durante la dictadura militar. Se trata de un tipo de documentalismo basado en la idea de patrocinio y cuya finalidad estuvo generalmente orientada a promocionar políticas institucionales de distinto orden. Su desarrollo desde la segunda mitad del siglo xx fue elocuente por parte de los Estados sin importar las tendencias ideológicas y políticas que movilizaron este tipo de producción audiovisual. Por más información sobre las distintas modalidades de producción documental a lo largo de la historia del cine véase: Barounw, Eric. *El documental: historia y estilo* (Barcelona: Gedisa, 1996) y Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre lo documental*, (Barcelona, Buenos Aires y México: Paidós, 1997).

Este Departamento se creó luego de la disolución del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR)⁶ y de la Televisión Universitaria, que habían sido los organismos productores de cine y audiovisual a lo largo de las décadas de 1950 y 1960.

Como veremos, no se trató exclusivamente de una modificación en la denominación o el organigrama institucional sino de un cambio de política en relación a la producción de imágenes desde la Universidad de la República. Este trabajo busca indagar en qué medida la Universidad acompañó la instalación de una modalidad de producción audiovisual promovida desde el gobierno dictatorial, que apuntaba a promocionar las políticas de la dictadura a través de imágenes que podían ser ampliamente difundidas en la sociedad.⁷

La comunicación pública de la dictadura constituye un tema clave para comprender sus estrategias de generación de consenso en la época. Por un lado, se trató de un período histórico en el que los medios comenzaron a tener un papel central en la conformación de la opinión pública y en la configuración de las representaciones sociales y, por otro, la centralización y sistematización de las políticas de comunicación fueron características del régimen.⁸

A pesar de ser escasos los estudios en la materia, se destaca el libro *El Uruguay inventado* de Aldo Marchesi,⁹ realizado fundamentalmente en base al análisis de los informativos producidos por la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (Dinarp), organismo creado durante la dictadura para la centralización de la comunicación y propaganda del gobierno. En este primer trabajo aún no se visualizan las complejidades del entramado social tanto público como privado que participó en las políticas audiovisuales del régimen cívico-militar.¹⁰ Más recientemente, el propio Marchesi analizó algunos de los problemas más generales asociados a la búsqueda de consenso social por parte de la dictadura, profundizando en esta temática.¹¹ Se destaca también el trabajo realizado sobre *El Año de la Orientalidad* por Vania Markarian e Isabella Cosse,¹² que estudia el programa de conmemoraciones de los ciento cincuenta años de la Cruzada Libertadora realizado durante 1975.

Este artículo pretende contribuir al estudio de la política audiovisual de la dictadura, analizando específicamente las producciones de la Universidad de la República y su relación con las políticas de comunicación del período.

En su testimonio sobre la historia del cine uruguayo, Mario H. Raimondo¹³ —quien fuera uno de los principales cineastas del DMTC en el período dictatorial— refiere a modo de crónica sobre los vínculos que el Departamento de Medios Técnicos de la Universidad tuvo con la Dinarp. El autor afirma que ambas instituciones tuvieron un intercambio fluido en el período

6 Por más información sobre la historia del ICUR véase: Wschebor, Isabel. *Del documento al documental uruguayo: el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República* (Montevideo, 2011). Inédito.

7 Aldo Marchesi estudió en qué medida durante la dictadura se produjeron los primeros planes centralizados en relación a mantener una política de comunicación audiovisual desde el Estado. Por más información sobre este tema véase: Marchesi, Aldo. *El Uruguay inventado* (Montevideo: Trilce, 2001).

8 Wschebor, I. *Del documento al documental uruguayo*.

9 Wschebor. *Del documento al documental uruguayo*.

10 Se trata de un avance en relación con el tema y para el momento de la realización de esta trabajo muchas de las fuentes que hoy están disponibles no lo estaban.

11 Marchesi, Aldo. «Una parte del pueblo uruguayo, feliz, contento, alegre». Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura», en Demasi, Carlos; Marchesi, Aldo; Markarian, Vania; Rico, Rico y Jaime Yaffé. *La dictadura cívico-militar. Uruguay 1973-1985* (Montevideo: EBO, 2009).

12 Markarian, Vania e Isabella Cosse. *El Año de la Orientalidad* (Montevideo: Trilce, 1996).

13 Raimondo Souto, Mario. *Una historia del cine en Uruguay. Memorias compartidas* (Montevideo: Planeta, 2010).

previo a 1976, cuando Juan María Bordaberry todavía era presidente, quedando desvinculados ambos organismos en el período posterior.¹⁴

Como veremos a lo largo del trabajo, contrariamente a lo señalado por este testimonio, las películas producidas en el período 1973-1975 fueron escasas y durante el período 1976-1980 se realizó la mayor parte de las producciones del DMTC, entre las que se destacan de manera preponderante las películas realizadas para documentar distintos planes centrales del gobierno. La documentación administrativa del DMTC muestra de qué manera la Dinarp financió producciones realizadas por la Universidad, así como los vínculos entre ambos organismos. Lo expresado a través de este testimonio parece mostrar fundamentalmente una voluntad de independencia técnica por parte de quienes desarrollaron su actividad audiovisual en el marco del departamento universitario, pero la colaboración sistemática denota una relación estrecha entre este departamento universitario y el gobierno central.

Los medios audiovisuales se fueron generalizando y diversificando en Uruguay en la segunda mitad del siglo xx.¹⁵ Desde la década del 70 la dictadura otorgó un papel primordial a la propaganda institucional de sus políticas, financiando de manera sistemática producciones audiovisuales y cinematográficas. Sin embargo, la relación entre los productores y los organismos oficiales del gobierno de facto resulta compleja dado que, por un lado, trabajaron sistemáticamente para las políticas del Estado, que era quien financiaba la producción nacional y, por otro, no querían verse totalmente identificados con las políticas del régimen, quizás justamente con la intención de ponderar su rol «técnico».

El trabajo que aquí se presenta repasa las producciones audiovisuales de la Universidad durante la dictadura, con la intención de aproximarnos a la historia de la institución, su relación con la política del período y su papel como difusora de conocimiento en la sociedad.

Un primer aspecto de nuestra indagatoria es la cancelación durante el régimen cívico-militar de la diversidad de corrientes cinematográficas de no ficción que fueron albergadas por el ICUR en el período previo, así como la prevalencia del documentalismo institucional y de propaganda.

La segunda es la legitimación del rol de los técnicos en la producción audiovisual y la necesidad de vincular cine y televisión dentro de un sistema unificado de producción y circulación de las imágenes. Se intentará mostrar de qué manera en este período empiezan a ocupar un lugar primordial los «técnicos» de la producción audiovisual, cuyo papel está vinculado con la mejora de la calidad de los productos documentales. Por lo tanto, las discusiones sobre cómo documentar se orientaron principalmente a analizar los aspectos de las nuevas tecnologías de registro, quedando inhibida la discusión sobre el cine al servicio de la ciencia o el documentalismo como un discurso autorral que busca develar, promocionar, denunciar o estudiar una realidad específica.

Por último, veremos algunos aspectos de la relación entre la producción audiovisual universitaria y las políticas audiovisuales del Estado. Mostraremos algunos ejemplos de cómo la Dinarp se apoyó en infraestructuras preexistentes como la que tenía el DMTC para el desarrollo de sus propias políticas, reconfigurándose y estrechándose las relaciones entre la Universidad y el Ejecutivo, con una pérdida significativa de la autonomía adquirida en el período anterior por parte de la institución educativa.

Para dar una idea de las instituciones que antecedieron al DMTC, el ICUR constituyó el primer laboratorio de producción de cine científico a nivel continental. Creado en el año 1950 por el

14 Raimondo Souto, M. *Una historia del cine en Uruguay*.

15 Trochón, Yvette. *Escenas de la vida cotidiana. Uruguay 1950-1973* (Montevideo: EBO, 2011).

médico Rodolfo Tálice, su desarrollo acompañó las nuevas necesidades de la comunidad científica por perfeccionar los métodos de registro al servicio de la observación experimental y directa de la naturaleza. La vocación científicista que dio origen al Instituto tuvo un devenir más complejo, donde se confundieron la voluntad de registro científico con la necesidad de documentar distintos aspectos del acontecer social, dando cabida a variantes del documentalismo institucional y de denuncia.¹⁶

La autonomía universitaria en el período predictatorial, el impulso de la ciencia experimental en los 50, las propuestas reformistas de los 60 expresadas en el plan de reestructura de la Universidad propuesto por el rector Óscar Maggiolo,¹⁷ así como la crisis social y política de los 60 tuvieron como resultado una producción diversa y el desarrollo de un fuerte debate político e institucional acerca de lo que significaba la producción documental en el ámbito universitario.

Así, el ICUR constituyó un espacio institucional para el desarrollo de un campo cinematográfico de no ficción, albergó distintas modalidades de producción de cine científico y documental a lo largo de las décadas de 1950 y 1960 y sus integrantes respondieron a tendencias de orden muy distinto.

Para poner algunos ejemplos, el ICUR se caracterizó por una profusa producción en materia de cine científico, cuyo proceso de profesionalización se vio claramente expresado a través de los trabajos cinematográficos y las reflexiones teóricas de Plácido Añón a lo largo de la década de 1950. Si bien la cinematografía científica en el ICUR buscó distanciarse claramente del cine documental

16 Desde distintas perspectivas de análisis los estudiosos sobre cine Eric Barounw y Bill Nichols estudian las distintas modalidades de producción de cine documental que han existido a lo largo de la historia. En el caso de Nichols, estudia en qué medida el documental constituye una forma de representación de la realidad, que se ha caracterizado por modalidades en las cuales el cineasta adopta posiciones pura y exclusivamente observacionales o descriptivas, hasta modalidades de mayor compromiso o denuncia que inclusive en algunos casos buscan la interacción con el sujeto representado. Esto tiene resultados muy divergentes en relación al tipo de documental que se produce, a pesar de que en todos los casos existe una vocación por representar o reproducir lo real. Eric Barounw por su parte analiza los estilos que han caracterizado al género documental, buscando dilucidar distintas tendencias de orden estético e ideológico que han movilizad a las corrientes cinematográficas en torno a registrar la realidad. En ambos casos, los estudios dejan claro que lo documental como género cinematográfico engloba muy diversas corrientes que pueden buscar registrar, observar, testimoniar, promocionar o denunciar cierto aspecto del mundo real y por lo tanto su producción expresa de debates de orden estético, ideológico y político en cada contexto. Este estudio se adscribe a las posiciones que estudian lo documental como género y no consideran que exista un tipo de documental de orden genuino, dado que esto deriva en una pérdida de perspectiva en relación a los contextos de producción y la subjetividad desde la que se produce cualquier tipo de cine de no ficción. El documental ha tenido como denominador común la confianza en las posibilidad de registro del mundo observable, pero los resultados han sido divergentes y en algunos casos contrapuestos en función de las condiciones históricas, tecnológicas, estéticas o ideológicas en las que fue realizado. La perspectiva histórica en relación a este género da cuenta de dichos contextos de producción y circulación de estas imágenes, pero en ningún caso adscribe a la tesis de que las mismas sean un reflejo directo del mundo observable. Barounw, Eric. *El documental: historia y estilo* (Barcelona: Gedisa, 1996) y Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre lo documental* (Barcelona, Buenos Aires y México: Paidós, 1997).

17 Óscar Maggiolo, quien fuera rector de la Universidad de la República entre 1966 y 1972, presentó durante su mandato un plan de reestructura de la institución que fue ampliamente discutido a lo largo del período. La crisis social y política que se agudizó entre 1968 y 1973 y el golpe de Estado cívico-militar clausuraron esta discusión universitaria en la que se planteaba una transformación sustancial de la estructura académica de la institución y que pretendía reformar la clásica estructura profesionalista que caracterizó a la misma desde fines del siglo XIX y que no fue modificada con la aprobación de la Ley Orgánica de la Universidad de la República en 1958. Markarian, Vania. *Algunos debates en torno al «Plan Maggiolo»*. Ponencia presentada en las 1^ª Jornadas de Investigación del Archivo General de la Universidad, (Montevideo: Archivo General de la Universidad, 2009).

propriadamente dicho, los métodos de registro directo y captura de la realidad desarrollados en este ámbito fueron muy influyentes en la generación que, durante la década de 1960, se manifestó a favor del cine documental como estilo creativo.¹⁸

Por otra parte, en el ICUR se formaron e iniciaron su carrera exponentes del cine institucional como Roberto Gardiol o Eugenio Hintz, figuras claves para comprender el campo audiovisual oficial de la dictadura a posteriori. Si bien ambos abandonaron sus puestos en la Universidad a comienzos de la década de 1970, para ocupar lugares centrales de la producción audiovisual en el ámbito público y privado, su iniciación al interior del ICUR sentó las bases de una tendencia en la institución en el período previo a 1973.

Por último, figuras claves del documentalismo de denuncia desde la década de 1960 en Uruguay como Mario Handler también se formaron en este ámbito universitario durante el mismo período y, en un contexto de fermental debate, coexistieron distintas maneras de concebir el trabajo documental y las funciones que debía tener la producción cinematográfica universitaria en la sociedad.¹⁹

En el período previo a la dictadura se detectó la producción de sesenta películas. Se trata de una cifra relativa, dado que por un lado no se conservó la totalidad absoluta del archivo y por otro las noticias sobre realizaciones que no se han conservado constituyen una línea de investigación permanente en el Archivo General de la Universidad de la República.²⁰ Por otra parte, existen en el acervo fragmentos de películas que por cuyo contenido pueden referir a títulos registrados en los inventarios o a otras realizaciones cuya noticia no se ha conservado. De cualquier modo, de las sesenta películas registradas el 60 % pertenece al rubro genérico de cine científico.²¹ Un 20 % estaría compuesto por documentales de promoción institucional y el resto por cinematografía documental de denuncia.²²

La convivencia de estas modalidades de producción en el período previo a la dictadura se vio cancelada con la intervención universitaria y en este segundo período se instituyó un tipo de producción asociada a la promoción institucional, identificada con las políticas gubernamentales que el régimen tuvo en relación a la producción audiovisual.

El Departamento de Medios Técnicos también se formó a partir de las instalaciones ya existentes de la Televisión Universitaria (TVU). Fundada a fines de la década de 1960 con el objetivo de desarrollar actividades de difusión de la producción universitaria a través de los nuevos medios

18 Wschebor, I. *Del documento al documental uruguayo*.

19 Wschebor. *Del documento al documental uruguayo*.

20 Desde el año 2007 el archivo del Instituto de Cinematografía de la Universidad y del Departamento de Medios Técnicos de Comunicación pasó a custodia del Archivo General de la Universidad de la República. Si bien se conserva en forma casi íntegra, los trabajos de conservación y digitalización del acervo constituyen en la actualidad una línea de investigación permanente.

21 En algunos casos se trata más específicamente de cine científico-pedagógico. Algunas realizaciones de los primeros años del ICUR como «Vida de termites» (Marcos Santa Rosa, 1951) o «La mosca doméstica» (Marcos Santa Rosa, 1950) no fueron producidas con la finalidad exclusiva de registrar algún tipo de comportamiento animal o vegetal sino con la intención de brindar explicaciones pedagógicas en relación al fenómeno o mostrar de qué manera se abordaba esta problemática en los laboratorios universitarios, teniendo por tanto fines educativos para un público general. De todas maneras englobamos todos estos trabajos en lo que se denomina cine científico, distinguiéndolo de la producción documental propiadamente dicha. Por más informaciones sobre este tema véase: Wschebor. *Del documento al documental uruguayo*.

22 Wschebor. *Del documento al documental uruguayo*.

masivos de comunicación de la época,²³ las actividades de la TU no estuvieron en relación directa con el ICUR. Resta un estudio acerca del papel de dicho organismo²⁴ en el período previo a la dictadura, pero es claro que la producción de cine estuvo claramente diferenciada de la producción televisiva en la década de 1960 y es solo luego de la intervención que ambos medios fueron concebidos dentro de una misma política, entendiendo que a través de la televisión era posible transmitir mensajes de forma masiva y generalizada y considerando este fenómeno como una herramienta fundamental de propagación de la producción universitaria.

El nuevo contexto dictatorial por un lado canceló esta convivencia en el ámbito universitario de distintas modalidades de producción cinematográfica y por otro ligó dentro de un mismo contexto institucional la producción audiovisual, vinculando de este modo el cine con la televisión. En este período se promovió el fortalecimiento de una producción audiovisual y cinematográfica de carácter institucional, basada en la idea del patrocinio,²⁵ cuyos exponentes, como veremos, ya tenían una cierta trayectoria dentro y fuera de esta casa de estudios y pudieron hacer prevalecer sus ideas en este nuevo contexto político.

El Departamento de Medios Técnicos de Comunicación de la Universidad de la República

La creación del Departamento de Medios Técnicos de Comunicación luego de la intervención de la Universidad en 1973 y la disolución del Instituto de Cinematografía y de la Televisión Universitaria estuvo acompañada de la destitución del personal existente y de la renovación del plantel que integró el nuevo organismo.

Quienes quedaron como referentes principales del servicio fueron el director interventor Adolfo Fabregat, el jefe de servicios de comunicaciones Walter Acosta Ferrari y el jefe de servicios de fotocinematografía Mario Raimondo Souto.

23 Actas del Consejo Central de la Universidad de la República (Montevideo: Series Institucionales-Archivo General de la Universidad, 10 de julio de 1967), 952 y 953. La Televisión Universitaria tuvo como antecedentes la progresiva generación de programas realizados y emitidos a través del Sodre, que buscaban dar cabida a los temas universitarios desde la televisión. El primer antecedente de este fenómeno data del año 1963, cuando una comitiva del Sodre propuso a la Universidad la emisión de un programa sobre temáticas que esta propusiera. En aquella ocasión el consejero Israel Wonssew destacaba que «la importancia de la televisión en la educación en todos los niveles es muy grande... es posible que en las distintas facultades haya interés en una utilización permanente de la televisión como elemento educativo». Actas del Consejo Directivo Central de la Universidad de la República (Montevideo, Series Institucionales- Archivo General de la Universidad, 6 de mayo de 1963). Poco tiempo después Guido Castillo comenzó a emitir un programa sobre temas universitarios en el Sodre siendo este el primer antecedente concreto en la materia. Actas del Consejo Directivo Central de la Universidad de la República (Montevideo: Series Institucionales-Archivo General de la Universidad, 4 de noviembre de 1963). La forma en que la televisión fue vista por los universitarios es un tema que trasciende este estudio, pero que merecería una investigación propiamente dicha, dado que refleja los avances y las contradicciones del medio desde los tempranos 60 cuando comienza a instalarse en forma definitiva tanto en los hogares como en los establecimientos de enseñanza. Por más información sobre la llegada de la televisión a la vida cotidiana de la sociedad uruguaya en los años 60 véase: Trochón, Y. *Escenas de la vida cotidiana*.

24 En la actualidad, la ayudante de investigación del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad Lucía Secco ha iniciado su proyecto de investigación personal sobre la Televisión Universitaria.

25 El cine patrocinado es aquel que se realiza en función de los intereses de quien invierte para la realización de un producto específico, quedando los productores como figuras técnicas u operadores que no buscan intervenir en el mensaje transmitido.

Fabregat había sido el director de la película «Uruguayos campeones» (1950) protagonizada por la actriz radiofónica «Chelita» Linares y el cantante de tango Carlos Roldán. Este productor representaba a una generación que había protagonizado la expansión de la radio en los años 40, como una nueva forma de expresión de la cultura popular. Muchos de los exponentes que actuaron en este ámbito asimilaron de manera entusiasta la llegada de la televisión, como un posible multiplicador de aquellas formas de entretenimiento que se habían extendido masivamente a través de la radio. En ese contexto, Fabregat fue jefe del Departamento de Filmaciones de Canal 5 en el período previo a dirigir el DMTC. Walter Acosta, por su parte, había estado vinculado al ámbito del cine publicitario y desde el inicio acompañó la creación del departamento convocado por el propio Fabregat. Por su parte, Mario Raimondo Souto había tenido distintas experiencias como funcionario público en los departamentos fotocinematográficos de la Armada o de la Comisión de Turismo, pasando finalmente a esta dependencia universitaria también.²⁶ En los tres casos se trataba de individuos cuya trayectoria había estado volcada fundamentalmente al conocimiento y desarrollo de la tecnología cinematográfica, privilegiando este ámbito frente a los aspectos estéticos o conceptuales de sus producciones.

Cabe señalar también que el personal que hasta el momento de la intervención había participado tanto del ICUR como de la Televisión Universitaria fue destituido, generándose una renovación total en la nueva dependencia. En una carta enviada al rector Edmundo Narancio por el jefe del servicio de la Televisión Universitaria anterior a la intervención, Walter Rodríguez Veiga, éste expresaba que

[...] desde la intervención del organismo, no he sido llamado al trabajo y por lo tanto no he vuelto a la oficina en que desarrollábamos nuestra labor, con tal fin. Solamente el día 3 de setiembre de 1973, fui citado por el Sr. Artecona, concurrí, se me pidió que entregara las llaves, y lo hice al Sr. Adolfo Fabregat. Allí solicité a mi vez, poder disponer de efectos personales que se encontraban en el local, se me contestó que en un par de días sería avisado; pero ello no ha ocurrido aún, por lo que solicito en vista del tiempo transcurrido, que se resuelva acerca de esto.²⁷

En una entrevista radial posterior a la dictadura, el director honorario del ICUR Rodolfo Tállice se expresaba en términos similares afirmando que «El ICUR en 1973 fue invadido por las Fuerzas Armadas, se llevaron todo en un camión, desde ese momento yo quedé desconectado hasta el día de hoy, a pesar de mis pedidos y súplicas como director honorario...».²⁸ Ambos testimonios dan cuenta de un cambio radical en materia de personal y dirección de ambas instituciones.

A comienzos de la década de 1970 los exponentes del cine institucional del ICUR pasaron a ocupar roles de jerarquía en el escenario de la producción cinematográfica, no habiendo continuidad alguna entre el personal anterior y el posterior al golpe de Estado. Eugenio Hintz ejerció la dirección del Archivo Nacional de la Imagen del Sodre, proporcionando un contexto institucional para la conservación de las imágenes fijas y en movimiento sobre el Uruguay, y Gardiol por su parte desarrolló su actividad profesional a través de la empresa Tecnocine, que ofició de productora de la Dinarp a lo largo de todo el período.

26 Raimondo, M. *Una historia del cine en Uruguay*.

27 Carta enviada por Rodríguez Veiga a Edmundo Narancio, 6 de febrero de 1974. Archivo Administrativo-Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad de la República, Caja 7. Luego de un largo trámite Rodríguez Veiga consiguió la devolución de sus objetos personales por parte del DMTC.

28 Entrevista a Rodolfo Tállice, *circa* 1990. Museo de la Palabra del Sodre.

Los nuevos exponentes del DMTC iniciaban sus tareas con un discurso orientado al desarrollo de trabajos técnicos, basados en la realización de ideas o temas que tuvieran un patrocinio específico y cuya realización no implicara un involucramiento subjetivo con el producto en cuestión.

En un comienzo se instalaron junto a otras dependencias del Canal 5 y del Ministerio de Educación y Cultura en la «Torre de los Panoramas» en la calle Ituzaingó 1255, centralizando de manera primaria los distintos equipamientos con los que contaba el Estado para la producción cinematográfica y audiovisual. Según el testimonio de Raimondo, a mediados de la década del 70 hubo una ruptura que implicó el traslado de los equipos del Departamento de Medios Técnicos, primero hacia el antiguo edificio de la Facultad de Humanidades y Ciencias en Cerrito 73 y luego a la casa de la Escuela Nacional de Bellas Artes en José Martí 3328. Dada la precariedad edilicia de los establecimientos en cuestión, el decano interventor de la Facultad de Arquitectura Gustavo Nicolich apoyó el diseño de un espacio en el subsuelo de la Facultad de Derecho, cuya construcción previó los distintos aspectos necesarios para la producción y proyección de las películas, así como para instalación de la cineteca y la biblioteca que el Departamento había heredado del Instituto de Cinematografía.²⁹ La mudanza al nuevo local parece haberse producido hacia fines de la década de 1970. En el boletín *Notas sobre cine uruguayo* se anunciaba que

[...] el nuevo local del Departamento de Medios Técnicos de Comunicación cumplirá, en cuanto se concluya su adecuación, con el fin de ser una sede sobria y funcional de la producción y docencia en el campo oficial de la cinematografía. Este puede ser el primer paso hacia una expansión de estas actividades a nivel universitario y nacional y asimismo permitirá que los recursos técnicos del Departamento, adecuadamente instalados, puedan ser aprovechados también por la actividad privada que no siempre dispone del apropiado equipamiento.³⁰

Se buscaba la instalación de un servicio que fuera funcional a las actividades universitarias, pero que también pudiera cumplir con necesidades externas a la casa de estudios. La interacción de la Universidad con la actividad privada y la posibilidad de que sus establecimientos fueran utilizados para otros fines que no fueran educativos o de investigación constituye un quiebre importante con las históricas posiciones de la antigua dirección del ICUR, con respecto a la misión que debía tener un instituto cinematográfico a nivel universitario. En un sentido muy distinto, la producción de documentales sociales y políticos en la década de 1960 fue a contrapelo de los objetivos científicos y educativos iniciales del Instituto de Cinematografía, siendo este el trasfondo de las polémicas acaecidas en el período anterior a la dictadura.³¹ No se trataba en aquel momento de definir si la Universidad acompañaba o no objetivos de carácter gubernamental, sino de analizar cuál era el alcance de la producción cinematográfica en el marco de una institución educativa autónoma y amparada por la libertad de cátedra y opinión. La dirección interventora, ahora dependiente de la Dirección General de Extensión Universitaria,³² consideraba de manera explícita la necesidad de trascender la actividad universitaria y cumplir con objetivos de mayor alcance.

29 Raimondo. *Una historia del cine en Uruguay*.

30 *Notas sobre cine uruguayo* 1 (Montevideo: DMTC, 1976).

31 Los señalamientos de Rodolfo Tálce en relación a las características subjetivas y las consideraciones críticas con relación al sistema político que se desprendía de la película «Elecciones» (1967) de Mario Handler mostraban sin duda una diversidad de opinión en relación a qué significaba y cómo podía documentarse un proceso electoral por parte de la institución universitaria. Sin embargo, en este caso la polémica no reconocía en ningún caso que un trabajo considerado de carácter neutral estuviera al servicio de políticas definidas por parte del gobierno nacional. Wschebor. *Del documento al documental uruguayo*.

32 *Notas sobre cine Uruguayo* (1976), portada.

Así, el nuevo local fue diseñado tomando en cuenta las nuevas aspiraciones del servicio. Tenía doscientos setenta metros cuadrados y contaba con un espacio para las oficinas administrativas, la biblioteca especializada, la diapoteca y la cinemateca, otra sala de microcine acústicamente tratado con espacio para treinta espectadores, que funcionaba también como sala de grabación o salón de clase. Por último, en el entresuelo se montó un laboratorio fotográfico y una sección dedicada a titulación y animación con cabina de video.³³ Tanto los equipos del Departamento de Medios Técnicos como el archivo estuvieron allí hasta fines del 2000, cuando se iniciaron las obras para la reforma del lugar y tanto el archivo como la biblioteca pasaron a custodia del Archivo General de la Universidad.³⁴

Desde el punto de vista de la «misión institucional», el DMTC se mostraba como continuador del ICUR en lo relativo a la producción de películas documentales, educativas, científicas y culturales que cubrieran las necesidades universitarias y en la formación de una biblioteca, una cineteca y una diapoteca destinadas al uso universitario. También incorporaba las actividades de la Televisión Universitaria en relación a la producción de programas radiofónicos y televisivos para los planes de difusión cultural de la Universidad.³⁵

Sin embargo, hay algunos objetivos de esta nueva realidad institucional que son claramente diferentes a los que se proponían originalmente las instituciones predictoriales. En primer lugar, el DMTC no solo procuró realizar películas con finalidades universitarias sino que amplió las temáticas de sus proyectos incorporando producciones de interés nacional asociadas a otras instituciones estatales. En una entrevista al diario *El Día*, Adolfo Fabregat afirmaba que «cine, audiovisuales y televisión son hoy vehículos vitales para el desarrollo de nuestra cultura y para hacer trascender las características de la misma la promoción de nuestros productos o los atractivos de nuestra tierra».³⁶ En este mismo sentido, el boletín que el DMTC comenzó a publicar en el año 1976 se llamaba *Notas sobre cine uruguayo* y no solo aportaba informaciones sobre el Departamento —al estilo del antiguo boletín del ICUR— sino que anunciaba todas las novedades sobre la actividad cinematográfica uruguaya.

En la exposición sobre los objetivos inmediatos del DMTC, la dirección expresaba que «las metas que se ha impuesto el Departamento, no solo se atienen a los objetivos ya establecidos [...] encarando la realidad nacional en estas disciplinas». En la medida en que se evaluaba especialmente en crisis a nivel nacional la producción de «cine documental», se consideraba que con los equipamientos existentes en el DMTC se podían realizar aportes en este sentido. Desde la dirección del DMTC se expresaba una preocupación que trascendía ampliamente la realidad universitaria analizando que «desde hace años se había constatado la ausencia en salas de cine comercial, instituciones culturales, centros docentes o en la televisión de nuestro país de cortometrajes documentales que expusieran nuestra realidad nacional, hicieran conocer la obra de grandes artistas o transmitieran a las nuevas generaciones las características de nuestra cultura e idiosincrasia». Afirmaba la nueva dirección que «se estaba perdiendo en consecuencia la oportunidad de que se conociera mejor nuestro país y de hacer trascender las características de nuestra cultura,

33 *Notas sobre cine uruguayo* (1976), 14-15.

34 Ficha de descripción del Fondo ICUR/DMTC. Versión electrónica: <http://www.universidad.edu.uy/renderPage/index/siteId/5>

35 *Notas sobre cine uruguayo* (1976), 7-10.

36 «Ayuda audiovisual en el sistema de enseñanza», en *El Día* (Montevideo, 22 de octubre de 1978).

la promoción de nuestros productos o los atractivos de nuestra tierra». Se desaprovechaba así el potencial inmenso que tiene el cine, medio que en otros ámbitos recibe tanta atención.³⁷

Por ese motivo, el DMTC se proponía en 1976 un plan de producción de películas documentales a partir de solicitudes emanadas no solo de servicios universitarios sino también de reparticiones públicas como el Ministerio de Educación y Cultura o del ex Ministerio de Vivienda y Promoción Social.

El Departamento de Medios Técnicos de Comunicación iniciaba así una política claramente diferenciada de las producciones anteriores a la dictadura, principalmente asociadas a la cinematografía científica y orientada a fortalecer los planes de institucionalización de la actividad científica en el país. La nueva dependencia se asociaba de manera directa a las políticas audiovisuales de carácter nacional, buscando contribuir con una nueva imagen de Uruguay tanto en el mercado interno como a nivel internacional. Como veremos en las siguientes secciones, estas transformaciones fueron de carácter progresivo. Las primeras producciones del DMTC tuvieron un perfil cultural, buscando dar cuenta de figuras de la historia uruguaya que desde el punto de vista intelectual o artístico plasmaron algunas de las simbologías identitarias, dando un basamento a ciertas tradiciones culturales que durante el período buscaron resignificarse con el objetivo de inhibir la ruptura institucional que estaba procesando el país. Es en una segunda etapa que la institución se inserta de manera sistemática en planes de carácter nacional, abordando también aspectos vinculados con las políticas llevadas a cabo centralmente.

A su vez, otra finalidad que incorporó el Departamento fue la promoción de actividades educativas en torno a la enseñanza del cine, promoviendo cursos sobre producción cinematográfica, audiovisual y televisiva, incorporando así las distintas dimensiones de la producción a través de los medios de comunicación. El DMTC participó del diseño de los primeros planes y antecedentes para la creación de una carrera en Ciencias de la Comunicación, a partir de los acuerdos establecidos entre la Universidad y el Banco Interamericano de Desarrollo para la promoción de carreras cortas universitarias orientadas a la formación técnico-profesional para el mercado.³⁸ En los esquemas presentados para la discusión se establecía que las «carreras tecnológicas» debían estar «basadas en las necesidades del mercado, insertas en el campo operativo de la tecnología, [tener] un régimen intensivo y terminal, calificación específica, nueva metodología de enseñanza, ampliación del campo de la formación profesional, nivel superior de estudios, duración de 1 a 3 años, [ser] permanentes, cíclicas y reciclables».³⁹ Como afirmaba el propio Fabregat en entrevistas a la prensa, sería una carrera diseñada priorizando la formación técnica y las oportunidades de inserción en el mercado de trabajo.⁴⁰ Si bien la inauguración de la carrera estaba planificada para 1980, el inicio de los cursos se efectivizó en 1984. Para ese entonces, el periodista del diario *El Día* Raúl Ronzoni observaba que «pocas dudas caben que la tecnología se ha impuesto definitivamente en este convulsionado siglo xx y que en el transcurso de los próximos años adquirirá importancia sustancial en la comunicación, educación y formación de venideras generaciones».⁴¹ Sin embargo, evaluaba que las manifestaciones en imagen como el cine o la televisión habían sido

37 *Notas sobre cine uruguayo* (1976), 7-10.

38 «Ayuda audiovisual en el sistema de enseñanza» y documentos de estudio en caja 3 del Archivo Administrativo del Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad de la República.

39 «Ayuda audiovisual en el sistema de enseñanza»

40 «Ayuda audiovisual en el sistema de enseñanza»

41 Ronzoni, Raúl. «Año mundial de las telecomunicaciones. La Universidad, el cine y la televisión (informe especial)», en *El Día* (15 de mayo de 1983), en caja 3 del Archivo Administrativo del Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad de la República.

duramente tratadas por la crítica hasta el momento. La participación del DMTC en la creación de una currícula muestra entonces no solo esta visión sobre la necesidad de formar en los aspectos técnicos, cuestión que parece reducir a una dimensión muy específica los problemas que conlleva el desarrollo de la producción audiovisual en un país. Presenta además a una sociedad que ya no puede prescindir de los avances tecnológicos para el desarrollo del campo cultural uruguayo.

Cine universitario e identidad cultural

Pese a que el DMTC inicialmente se había propuesto seguir la línea de producción de películas científicas desarrollada por el ICUR, de la treintena de films producidos entre 1975 y 1980 solo tres podrían ser categorizadas dentro de este género. En dos de ellos, «Como prevenir la fiebre aftosa» y «Proteínas en el mundo», se abordaban temáticas de carácter médico. Del primer caso solo tenemos la reseña del título en los registros y con respecto al segundo las fuentes secundarias relatan que se mostraba la manera en que el Instituto de Investigaciones Pesqueras de la Facultad de Veterinaria había logrado un compuesto llamado BPC.⁴² Vemos entonces que igualmente se trataba de una película orientada a promocionar una acción institucional y no tanto relativa al procedimiento de experimentación propiamente dicho. El tercer caso referido en la bibliografía fue una producción que documentaba un nuevo experimento realizado en la Universidad, pero no conocemos en detalle el contenido del mismo.⁴³

Un segundo rubro orientado a la difusión cultural y que tuvo continuidad con la primera película sobre José Belloni realizada por el ICUR en los años 50, fue el de biografías de artistas o intelectuales uruguayos. En una entrevista en el diario *El Día*, Raimondo Souto explicaba que «el rubro cine, por su enorme potencial ha recibido una especial atención dentro de las metas elegidas [por el DMTC]. Desde hace años se había comprobado la ausencia en salas de cine comercial, centros docentes o en tv de nuestro país de cortometrajes que documentaran la realidad nacional, hicieran conocer la obra de grandes artistas o trasmitiesen las características de nuestra cultura e idiosincrasia».⁴⁴ Partiendo de esa premisa, el departamento universitario realizó cuatro películas. Uno de los primeros trabajos realizado en el año 1975 fue sobre la casa de Julio Herrera y Reissig, también conocida como la «Torre de los Panoramas» (Ituzaingó 1255), que da título a la película. El documental va recorriendo la referida casa y una voz en off relata la vida del artista, acompañado de retratos, fotografías e imágenes acordes a su biografía. Se destaca cómo desde la ventana del altillo del poeta podían contemplarse varios de los principales sitios característicos de Montevideo como el Cerro, el Río de la Plata o la ciudad «chata y gris», buscando nuevamente encontrar en las fuentes de inspiración de los artistas locales símbolos de identificación social.

Entre 1978 y 1980 se filmaron dos documentales. El primero sobre la vida de Florencio Sánchez⁴⁵ y el segundo sobre la familia de Carlos Vaz Ferreira. En este aspecto, el trabajo más importante fue una película sobre la vida y la obra de Joaquín Torres García. Se trata de una película realizada como consecuencia de un penoso incendio del Museo de Arte Moderno de Río

42 «Como prevenir la fiebre aftosa» (circa 1977) y «Proteínas para el mundo» (circa 1977).

43 Sin título (circa 1977). Película referida en *Notas sobre cine uruguayo* 2 (1977).

44 «Universidad de la República. Medios Técnicos de Comunicación», en *El Día* (1978), en caja 3 del Archivo Administrativo del Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad de la República. Muchas de las películas referidas en este trabajo no se han conservado por diferentes motivos y las referencias a las mismas fueron tomadas de fuentes secundarias.

45 «Yo Florencio» (circa 1978-1980). Guión de la película en caja 2 del Archivo Administrativo del Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad de la República y *Notas sobre cine uruguayo* 4 (1978).

de Janeiro hacia fines de la década del 70, a consecuencia del cual se perdieron un número muy importante de obras de este pintor. El DMTC había registrado fotográficamente en diapositivas de 6 x 9 cm alrededor de ochenta obras y las filmaciones se realizaron cuidando la calibración de colores entre originales y reproducciones, mediante película *eastmancolor*,⁴⁶ buscando entonces una calidad técnica que permitiera visualizar fielmente el significado de la pintura de Torres García mediante el registro audiovisual. Con las tomas fotográficas la Universidad decidió realizar un libro y un documental a los efectos de preservar aquellas imágenes que se habían perdido en el siniestro. Por lo que denota su guión, la película resaltaba los aspectos de la figura de Torres García mayormente asociados con su condición más classicista, no abordando en profundidad las teorías sobre el universalismo constructivo vinculadas con la etapa más madura de su carrera. En relación con esto, se citaban frases del pintor como «busquemos lo eterno en lo nuestro como hicieron los griegos» o «más allá del arte hay aquí un mensaje de trabajo y de fe», para vincular y reforzar este pensamiento clásico y de carácter religioso con la identidad local o nacional. Queda clara entonces esta necesidad de asociar la obra de los artistas a la forja de ciertos íconos comunes de identificación, quedando por tanto estas producciones asociadas a una línea de trabajo de carácter más genérico orientada a difundir a partir de distintos medios audiovisuales ciertas características de la identidad nacional, pretendiendo de este modo incidir en la configuración de las representaciones sociales.

En lo relativo a la difusión cultural el tercer rubro abordado por el DMTC fue el de la Universidad propiamente dicha. En ese contexto se llevaron a cabo entre 1975 y 1980 documentales sobre las facultades de Medicina, Veterinaria, Agronomía, Humanidades y Química cuyo contenido no se ha conservado. También se realizaron documentales sobre los servicios de extensión y en particular sobre la acciones de la Universidad en relación con los pescadores de Punta del Diablo. Por último, se destaca también una película sobre el proceso de creación de la carrera de Técnico Audiovisual. Se trata en todos los casos de materiales cuyos contenidos ya no están accesibles, pero que dan la pauta de una necesidad de otorgarle a la Universidad un lugar destacado en el accionar cultural de la época.⁴⁷ Por último también se documentó la inauguración de los cursos universitarios en el norte del país, que contó con la presencia del presidente de la República y de las principales autoridades de la enseñanza, dando una imagen de expansión de la Universidad fuera de Montevideo.⁴⁸

46 «Joaquín Torres García. Su vida y su obra» (1978). Guión de la película en caja 2 del Archivo Administrativo del Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad de la República y *Notas sobre cine uruguayo* 4 (1978). Esta fue una de las películas que tuvo que ser descartada definitivamente por su estado de descomposición al ser ubicada en 2007 por el Archivo General de la Universidad en los depósitos del Departamento de Medios Técnicos de Comunicación en la Facultad de Derecho.

47 «Cursos universitarios del norte» (Walter Acosta, 1975). No existe el original de esta película pero el AGU cuenta con una copia en formato magnético y digital y *Notas sobre cine uruguayo* 1 (1976). «100 años de la Facultad de Medicina» (Juan José Ravaioli, 1975) y *Notas sobre cine uruguayo* 1 (1976). «Aprender a ser» (circa 1976), guión del audiovisual en caja 3 del Archivo Administrativo del Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad. «75 años de la Facultad de Veterinaria» (circa 1979) y *Notas sobre cine uruguayo* 5 (1979) y 8 (1980). «Facultad de Química» (1980) y *Notas sobre cine uruguayo* 8 (1980). «Facultad de Humanidades» (1980) y *Notas sobre cine uruguayo* 8 (1980). «Facultad de Agronomía» (1980) y *Notas sobre cine uruguayo* 8 (1980).

48 «Cursos universitarios del norte».

Cine universitario y proyecto gubernamental

Los proyectos de mayor alcance del DMTC estuvieron volcados a dar publicidad a importantes planes que la dictadura buscó llevar adelante. El primero fue la construcción de la represa de Salto Grande y la repercusión que esto tuvo en el contexto socioeconómico del norte del país.⁴⁹ El segundo fue la documentación de los planes para la implantación de cooperativas de vivienda o conjuntos habitacionales de carácter social⁵⁰ y el tercero fueron los documentales que buscaron reforzar la imagen del «nuevo Uruguay» que la Dinarp se preocupó sistemáticamente por transmitir a través de los medios de comunicación de la época.⁵¹ En los tres casos se trató de películas que cumplieron con la misión de dar una imagen de desarrollo nacional y preocupación por las políticas sociales para los más desprotegidos, contribuyendo con una imagen general que el gobierno cívico-militar buscó dar de sí mismo.

Hacia fines de la década de 1970, el Departamento de Medios Técnicos propuso un importante proyecto a la Dirección Nacional de Relaciones Públicas destinado a la producción de cinco documentales que dieran cuenta de las distintas dimensiones asociadas a la realización de la represa de Salto Grande. El entonces jefe de comunicaciones del DMTC, Walter Acosta, afirmaba en el proyecto que «la represa de Salto Grande es un hecho muy importante en la vida de nuestro país, y que por consiguiente no puede quedar sin documentarse. Proponemos a nuestro Departamento para realizarlo ya que cuenta con todos los elementos necesarios para llevar a cabo este proyecto con el menor costo posible».⁵² Acosta valoraba que no se tratase solamente de describir los procesos de construcción de la represa, sino además de mostrar los motivos que habían llevado a la construcción de la misma y las metas logradas gracias a ello. En ese contexto, consideraba que la construcción de Salto Grande coincidía con una política de independencia energética frente al alza de los precios del petróleo y de emprendimiento binacional con elementos técnicos novedosos tanto para Argentina como para Uruguay. Otros factores también repercutían en la construcción de la obra como el desarrollo de una oferta laboral, la necesidad de reubicación de dos poblados enteros y ciertos desequilibrios ecológicos.

Por ese motivo, en el proyecto se expresaba la necesidad de hacer una serie de cinco documentales que pudieran dar cuenta de estos diferentes aspectos, con la intención de analizar el asunto desde diferentes ángulos. El proyecto fue presentado ante la Dirección Nacional de Relaciones

49 «Salto Grande I» (Walter Acosta, 1979). Existe un ejemplar en el Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad y *Notas sobre cine uruguayo* 1 (1976). «Operación BeCon» (Walter Acosta, 1980), existe un ejemplar en el Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad de la República. Guión de la película en caja 2 del Archivo Administrativo del Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad de la República.

50 «Cooperativas de vivienda» (Adolfo Fabregat, *circa* 1976), guión de la película en la caja 2 del Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad y *Notas sobre cine uruguayo* 1 (1976) y 4 (1978). «Acción social en el hábitat de la República Oriental del Uruguay» (Adolfo Fabregat, *circa* 1976), guión de la película en la caja 2 del Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad y *Notas sobre cine uruguayo* 1 (1976). «Promoción social de los asentamientos urbanos erradicados y a erradicarse» (Adolfo Fabregat y Mario Raimondo, 1976), guión de la película en la caja 2 del Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad y *Notas sobre cine uruguayo* 1 (1976).

51 «Made in Uruguay» (1977) y *Notas sobre cine uruguayo* 2 (1977). «Uruguay hoy y mañana» (Adolfo Fabregat, 1977), guión de la película en caja 2 del Archivo Administrativo del Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad de la República. Documental sobre la ciudad de Florida (1978), existe una copia en vhs del mismo en el Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad. Documentación sobre la solicitud para que el mismo sea llevado a cabo en la caja 4 del Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad.

52 Memorándum enviado por Walter Acosta a Adolfo Fabregat en relación con la película «Salto Grande», del 1º de junio de 1979, en caja 2 del Archivo Administrativo del ICUR/DMTC del Archivo General de la Universidad.

Públicas que daría el apoyo financiero para su realización. De la propuesta realizada inicialmente se concretaron tres.⁵³ El primero, denominado «Salto Grande I», refería específicamente al contexto de construcción de la represa.⁵⁴ Para la realización del mismo se hicieron tomas aéreas que mostraban la zona que rodeaba a la represa, con una voz en off que daba cuenta del emprendimiento conjunto entre Argentina y Uruguay. El documental enfatizó en el aspecto de las nuevas tecnologías y las maquinarias modernas destinadas a preparar el suelo para el montaje de la obra. En este primer capítulo de la serie se buscó dar cifras impactantes, como el millón y medio de metros cúbicos removidos o las importantes obras hechas en los alrededores de la represa, como por ejemplo los complejos habitacionales para la instalación de nuevos pobladores que pudieran encontrar allí otra realidad laboral. Como en muchos de los documentales del DMTC, culminaba con una imagen estatuaría de Artigas, afirmando que el complejo de Salto Grande permitiría «continuar la lucha de prosperidad por nuestro Uruguay y por su engrandecimiento...».⁵⁵ En segundo lugar, el DMTC realizó «Operación BeCon» que analizaba los traslados de las localidades Belén y Conciliación a raíz de la construcción del establecimiento. En este segundo trabajo, también bajo la dirección de Walter Acosta, se buscaba mostrar una política de realojo que atendía a las necesidades de las poblaciones afectadas, trabajando con arquitectos y asistentes sociales para concretar esta tarea. Se mostraba entonces a los pobladores en sus renovadas ubicaciones geográficas, con casas adecuadamente adaptadas a la nueva realidad y conformes a la misma. La última película concretada de dicha serie fue «Salto Grande II», que registraba el contexto de inauguración del nuevo complejo hidroeléctrico. Esta última tenía casi media hora de duración, triplicando así a las anteriores y se realizó específicamente para el momento de la inauguración de la Central en Salto. Ponía el acento en las nuevas posibilidades de desarrollo de la ciudad de Salto y enmarcaba la inauguración de este emprendimiento como «otra fecha que habla en la historia de los pueblos rioplatenses, 21 de junio de 1979, un día que jalona como un hito en el camino común marcado en el pasado por la gloria de las armas en las luchas por la independencia, conduciendo a los dos países hermanos a una mayor integración para la fecunda batalla de la paz».⁵⁶ Estas palabras estaban acompañadas por los retratos de Artigas y de San Martín, poniendo la obra en una línea de continuidad histórica asociada a las luchas por la independencia y a la comunión de ideas entre ambos países.

Desde el punto de vista técnico, la serie mantuvo la dinámica de mostrar imágenes acompañadas de una explicación mediante voz en off. Si bien estuvo claramente realizada en pos de dar publicidad al proyecto gubernamental, la documentación administrativa muestra conflictos entre el Departamento de Medios Técnicos y la Dirección Nacional de Relaciones Públicas en relación a los modos de producción de la película. Su director se lamentaba en el memorándum que por problemas de comunicación con la Dinarp un proyecto fílmico que pretendía analizar en profundidad un hecho de envergadura como la construcción de Salto Grande tuvo que reducir sus tiempos de producción a dos meses, dado que la firma de los convenios para la concreción de la película se realizó tan solo dos meses antes de la inauguración del complejo energético. En este contexto, el jefe de comunicaciones del DMTC y director de la película se quejaba en el memorándum de la falta de agilidad de la Dinarp para proveer los recursos económicos necesarios

53 Walter Acosta. Memorándum para la realización de una serie de documentales sobre Salto Grande (circa 1976) en caja 2 del Archivo Administrativo del ICUR/DMTC del Archivo General de la Universidad.

54 «Salto Grande I» (1979).

55 «Salto Grande II» (Walter Acosta, 1979). Existe copia proporcionada por Aldo Marchesi al Archivo General de la Universidad.

56 «Salto Grande II» (1979).

para la producción, afirmando que «nuestro craso error fue no prever los inconvenientes administrativos sobre todo los burocráticos que en este tipo de producciones suelen jugar un papel más que importante. Pero se pensaba de que íbamos a contar con la más amplia colaboración en todos los sectores».⁵⁷ Pese a que los documentales expresan entonces consonancia plena con los objetivos de la Dinarp como patrocinador, las películas producidas no parecían estar orientadas por los mismos tiempos publicitarios a los que estaba acostumbrada la Dirección, que pretendía un producto acabado en un lapso breve y sin tener que financiar la obra al momento de su realización. Estos documentales, entonces, no estaban ni por su forma de producción ni por el guión que los estructuraba totalmente asociados a otras producciones de carácter más publicitario o a los informativos que caracterizaron al órgano dictatorial de difusión pública.

El segundo tema fuertemente trabajado por el DMTC fue el relativo a las políticas sobre cooperativas de viviendas y asentamientos humanos. El interés por este tema surgió a partir de una invitación realizada a Adolfo Fabregat en abril de 1975 para participar en la conferencia y festival cinematográfico «Hábitat» de las Naciones Unidas en Vancouver (Canadá). Para ello se llevaría a cabo un curso técnico sobre producción audiovisual al cual Fabregat asistió como representante uruguayo en ciudad de México, destinado a la realización de películas sobre los asentamientos humanos.⁵⁸ El proyecto del DMTC se proponía la realización de tres documentales, financiados por el National Film Bord, dirigidos por Adolfo Fabregat y llevados a cabo en 1976: «Cooperativas de vivienda», «Acción social en el hábitat de la República Oriental del Uruguay» y «Promoción Social de asentamientos urbanos erradicados y a erradicarse». Los mismos debían adscribirse a un protocolo técnico de carácter reglamentario establecido por Naciones Unidas donde se estipulaba que debía tratarse de producciones del entorno de los quince minutos. Se recomendaba la utilización de diapositivas 35 mm frente a la película cinematográfica, advirtiendo que sus traducciones para la transmisión por televisión generaban una pérdida significativa de la calidad de la imagen. Se establecían entonces los parámetros de calibración de las películas fotoquímicas para su posterior transmisión por televisión y se precisaba la necesidad de que cada producto estuviera presentado en varios idiomas, dando así una relevancia al aspecto técnico, estando los contenidos pautados por ciertas líneas generales pero sujetos también a la realidad de cada país.⁵⁹ De cualquier modo, la presencia de protocolos internacionales exigía a los miembros del DMTC la realización de producciones que tuvieran un rango internacional, incentivando por tanto el interés de la dependencia por el desarrollo técnico de los medios audiovisuales.

Si bien varios de los fragmentos de estas películas se encuentran en el Archivo de la Universidad de la República, los mismos no han podido ser visionados por condiciones de conservación. De los fragmentos de los guiones existentes en el archivo administrativo se desprenden igualmente ciertos mensajes que aluden a estas políticas de fomento de un Uruguay sin conflictos, igualador y atento a la realidad de las poblaciones más desprotegidas. Se afirmaba con relación a esto en los audiovisuales que

el programa [de eliminación de asentamientos] está destinado a erradicar diecisiete núcleos marginados ubicados en la ciudad de Montevideo... mil cien familias que totalizan seis mil personas están recibiendo no solo viviendas, sino una profunda

57 Memorándum enviado por Acosta a Fabregat (1979).

58 Documentación sobre la conferencia de Naciones Unidas y el curso en México para el proyecto «Hábitat...» en caja 7 del Archivo Administrativo del Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad.

59 «Proyecto audiovisual del hábitat. Instructivo técnico reglamentario» en caja 7 del Archivo Administrativo del Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad.

transformación en su forma de vida. Con esta técnica de apoyo estatal, trabajo, aporte del usuario, y constante asistencia social, se está logrando una importante estabilización de la familia, una excepcional mejora en los niveles de higiene y salud y una aceptable preocupación por los problemas comunitarios.⁶⁰

La integración no impedía sin embargo poner a los más necesitados en tareas de corte manual y para ello se le otorgaba un lugar específico a las asistentes sociales que debían «encauzar [a los marginados] en su nueva vida comunitaria para incentivarlos en tareas artesanales y para integrarlos al seno de la sociedad...».⁶¹ Al igual que en la mayoría de los documentales realizados por el DMTC en cualquiera de sus rubros, en estos audiovisuales los mensajes del inicio así como las conclusiones también alentaban el desarrollo y la integración de la población como una «forma auténtica de comunidad nacional».⁶²

Para finalizar, entre las producciones realizadas por el DMTC al servicio de otras dependencias nacionales se destacan «Made in Uruguay»⁶³ que aborda la cuestión del medio ambiente, «Uruguay hoy y mañana»⁶⁴ sobre el Uruguay y sus perspectivas en el contexto brindado por la dictadura cívico-militar, un registro sobre un acto militar en la ciudad de Florida,⁶⁵ la serie «Así somos», «destinada a brindar una semblanza del Uruguay actual, mostrando su gente, modo de vida y cultura»,⁶⁶ y un documental realizado en conjunto con la armada para difundir los nuevos equipamientos de buceo para la defensa nacional existentes en el país.⁶⁷

Los técnicos y el nuevo lugar de los medios de comunicación audiovisual

La llegada de la dirección interventora al DMTC implicó una estandarización de los procedimientos de trabajo, otorgando un lugar primordial a los aspectos técnicos y de producción audiovisual. El ICUR había desarrollado una fuerte impronta en materia de investigación en cuanto a técnicas de micro y macrocinematografía en los años 50, sobre todo a partir de los artículos y trabajos de Plácido Añón,⁶⁸ mostrando una simbiosis muy interesante entre ciencia y producción cinematográfica. En aquellos años los aspectos técnicos estuvieron asociados a distintas formas de

60 Guión de «Promoción social en asentamientos humanos erradicados o a erradicarse» (Adolfo Fabregat y Mario Raimondo, 1976), en caja 2 del Archivo Administrativo del Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad.

61 Guión de «Promoción social en asentamientos humanos erradicados o a erradicarse»

62 Guión de «Promoción social en asentamientos humanos erradicados o a erradicarse»

63 «Made in Uruguay» (1977) y *Notas sobre cine uruguayo* 2 (1977).

64 «Uruguay hoy y mañana» (Adolfo Fabregat, 1977). Guión de la película en caja 2 del Archivo Administrativo del Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad de la República.

65 Documental sobre la ciudad de Florida, sin título (1978). Existe una copia del ejemplar en vhs en el Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad. Documentación sobre la solicitud para que el mismo sea realizado en caja 4 del Archivo Administrativo del Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad.

66 «Así somos» (Mario Raimondo, 1979). Existen ejemplares en el Fondo ICUR/DMTC que no han podido ser visionados por condiciones de conservación. Cita tomada de *Notas sobre cine uruguayo* 5 (1979).

67 «El buceo» (Walter Acosta, 1979). Existe un ejemplar en el Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad.

68 Conferencia sobre cine científico pronunciada por Plácido Añón en el Paraninfo de la Universidad, circa 1960. Archivo particular del Martha Elcarte. Véase también: Wschebor. *Del documento al documental uruguayo*

experimentación en los laboratorios del Instituto, siendo esto lo que diferenciaba al cine científico del cine de divulgación.⁶⁹

En la nueva etapa que se abría con la Universidad intervenida no se trataba de experimentar en materia técnica sino de desarrollar protocolos específicos que permitieran sistematizar y homogeneizar la producción, con el objetivo de profesionalizar la cadena de trabajo para la realización de películas. Las tareas de montaje y laboratorio comenzaron a tercerizarse por aquellos años, gracias al desarrollo de diferentes empresas privadas que se instalaron a nivel local como Tecnocine, Alex o Rocca, y que permitían llevar a cabo muchos de los procedimientos asociados a la finalización de la película como revelado, montaje y preparación de copias para su exhibición, en diferentes técnicas tanto monocromáticas como policromáticas⁷⁰ de películas sonoras y mudas. Esto también implicó la normalización de los derechos y obligaciones de los laboratorios en relación con la producción cinematográfica, fenómeno que se inicia a comienzos de los 70, mostrando una ampliación de la industria local. Se aclaraba en los acuerdos que

[...] las tarifas de precios [de los laboratorios] no están en proporción con el valor de los negativos y positivos que se les confían, las películas de los Clientes se reciben para revelar, copiar, hacer contratipos, efectos especiales, lavados, etc. y por tanto la empresa NO ACEPTA RESPONSABILIDAD ALGUNA por daños y perjuicios totales o parciales que la película, propiedad del cliente, pudiera sufrir durante su manejo, proceso, almacenamiento y en general, durante el tiempo que permanezca dentro de sus locales o mientras sea manejado por el personal a su servicio.⁷¹

Así, las tareas que en los años 50 formaban parte del proceso de investigación y armado de la película, ahora se insertaban en un circuito más característico de la producción de cine comercial o de divulgación cultural.

Este tránsito del mundo de la investigación al escenario de la comunicación pública y la difusión cultural se puede observar también a través de los vínculos internacionales que tuvieron las diferentes instituciones. Desde sus inicios el ICUR estuvo afiliado a la Asociación Internacional de Cine Científico, mientras que el DMTC desarrollaba su actividad de cooperación internacional a través de Inforfilm, la Asociación Internacional de Distribuidores de Films Informativos, distanciándose en este ámbito de manera clara ambos proyectos.

A su vez, en el Archivo Administrativo del ICUR se conserva una serie importante de guiones cinematográficos de las décadas de 1950 y 1960 traídos del extranjero, cuestión que muestra un cierto interés por tener ejemplos de cómo diagramar la realización de una película. Sin embargo, el acopio sistemático de guiones realizados localmente a partir de un formato estandarizado se corresponde con el período 1974-1980. La exigencia de guionar la película antes de su producción, por un lado permitía un cierto control sobre lo que se estaba proyectando realizar y por otro mostraba el inicio de la profesionalización de las tareas desde el punto de vista técnico. En otro orden, la presencia de estos guiones ha permitido también analizar el contenido de películas que no se han conservado adecuadamente.

69 Conferencia sobre cine científico pronunciada por Plácido Añón.

70 *Cromía* refiere a si la película es monocromática o policromática. Dentro de las técnicas policromáticas existían dos técnicas de revelado: Kodakkrome y Ektachrome, que se instalaron progresivamente en el mercado en este período.

71 Contrato de condiciones con un laboratorio de revelado, en caja 2 del Archivo Administrativo del Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad.

Por otra parte, el ICUR y la Televisión Universitaria fueron instituciones creadas bajo el influjo de Rodolfo Tálice. Sin embargo, en el período anterior a la dictadura no hubo intenciones de proyectar en un mismo ámbito institucional las políticas cinematográficas y las televisivas de la Universidad. Aún se visualizaban como fenómenos distantes entre sí. Al respecto Mario Handler⁷² comenta, en una de las entrevistas realizadas por el equipo del AGU, que si bien cuando él conoció a Plácido Añón a mediados de la década del 50 una de las principales novedades en materia de imágenes en movimiento era la llegada de la televisión, nunca hablaron de este tema en ninguno de sus diálogos. Contrariamente, la nueva dirección del DMTC estaba integrada por individuos que, como vimos, se interesaban desde hacía mucho tiempo por el desarrollo de los medios audiovisuales y de comunicación en sus diferentes modalidades. En su nuevo rol universitario, buscaban analizar cómo los mismos podían ser aplicados al cine de carácter educativo. En el «Plan de estandarización» del DMTC se afirmaba con relación a esto que

[...] nuevas técnicas se imponen hoy día en el uso de la tecnología destinada a la educación. Uno de los sistemas que se han destacado en los últimos años en este campo, ha sido la videograbación de programas de todo tipo, que sobresalen por su economía, flexibilidad y alto nivel técnico. Pero el uso de la videograbación, la selección de los equipos técnicos que ésta requiere, la opción por sistemas de color de TV, la decisión de utilizar cintas videomagnéticas o cassettes y la combinación de estos medios con el cine y otros sistemas audiovisuales, ha determinado la necesidad de efectuar un estudio cuidadoso para la adquisición, organización y empleo de estos implementos de ayudas a la enseñanza. La compleja tarea de estudiar esta problemática y definir el camino a seguir, a fin de reorganizar la tecnología educativa de la Universidad, ha sido la tarea abordada en estos últimos meses por el Departamento.⁷³

En su conferencia sobre cine y televisión educativa el director interventor del DMTC Adolfo Fabregat afirmaba que si tenía que optar entre el cine y la televisión, esta última «logrará también su alta fidelidad en la imagen y conquistará como consecuencia lógica, un mayor tamaño de proyección, transformándose así, en un medio más rico. Prácticamente en cada hogar hay ya un televisor, y el color, tarde o temprano invadirá el planeta. No habrá diferencias entonces, y si las hubiere, voto por la tv, ya que la electrónica es mucho más dúctil y perfectible que un sistema mecánico-químico como lo es el cine. El futuro es de la electrónica». Agregaba más adelante que desde joven había sufrido «al ver que el cine no era considerado un arte. A tal punto... que infinidad de artistas teatrales de gran reputación se resistían a actuar frente a las cámaras por considerarlo denigrante... El receptor de tv, también es un teatro, en espera del espectáculo. Como antes con el cine, todavía quedan personas que consideran que la tv es un medio inferior. Es un medio como el teatro y como el cine, para enviar un mensaje. Este puede ser bueno o malo, como acontece con cualquier medio, incluyendo la prensa o los libros».⁷⁴

Se visualizaba entonces un cambio radical de enfoque en relación con la aceptación de los medios audiovisuales en general para la producción de documentales con finalidades educativas. A los aspectos de orden tecnológico se sumaba el argumento de la pequeñez del mercado local, en el cual la mayoría de los cineastas se sustentaban gracias a la industria publicitaria y en ese

72 Entrevista realizada por Isabel Wschebor y Lucía Secco a Mario Handler, 2012. Archivo General de la Universidad.

73 «Plan de estandarización», en *Notas sobre cine uruguayo 2* (1977).

74 Fabregat, Adolfo. «Cine y tv educativa», en *Notas sobre cine uruguayo 2*, 19 y 20 (1977).

contexto debía fomentarse la realización de distintos tipos de cortometrajes que pudieran exhibirse de maneras diversas.⁷⁵

En este sentido se señala que la temática más frecuente en la revista *Notas sobre cine uruguayo* del DMTC era el desarrollo tecnológico de la actividad cinematográfica y su relación con el nacimiento de una nueva industria. Así, se focalizó la atención en el llamado cine patrocinado que, según Mario Raimondo Souto, consistía en los cortometrajes «originados por los gobiernos y la industria, organizaciones cívicas, religiosas, culturales o de carácter internacional, cuya misión es informar, educar, documentar, promocionar, influyendo en la mente de las audiencias para lograr un determinado tipo de conducta».⁷⁶ La definición le otorgaba fundamento teórico a la línea de trabajo que se instalaba de manera hegemónica en la Universidad intervenida y que encontraba en las primeras películas de Gardiol y Hintz un claro antecedente. Además de los fundamentos teóricos sobre la incidencia que podía tener este tipo de registro documental en los espectadores, se destaca en esta concepción la idea del cine asociado a la industria y a sus financiadores, buscando insertarlo de manera inequívoca en la dinámica del mercado. El autor se refiere a los pioneros de la actividad documental como Robert Flaherty o John Grierson dando a entender que aquellas obras que tradicionalmente habían sido clásicos del cine de no ficción fueron posibles gracias al patrocinio del Estado o de empresas privadas, quedando por tanto sujetas no solo a la voluntad del autor sino también a la red de patrocinadores que las hicieron posibles.⁷⁷

Para los integrantes del DMTC el incentivo de este tipo de cinematografía constituía una modalidad de trabajo posible para el desarrollo de la industria cinematográfica en un país de pequeñas dimensiones, dado que se trataba de cortos o mediometrajes en los cuales se preveía una posible financiación desde el inicio. Esto coincidió de manera muy coherente con los intereses de la Dinarp, justificando entonces un vínculo sostenido a lo largo la segunda mitad de la década de 1970.

Si durante el período previo a la dictadura la gran mayoría de las películas del ICUR fueron de cine científico, en esta etapa las producciones, como vimos en las secciones anteriores, se volcaron indiscutiblemente hacia el cine de corte institucional y patrocinado. De las treinta películas producidas entre 1975 y 1980 solo tres abordaron temáticas científicas o médicas. Tres películas y un audiovisual trataron la obra de artistas o intelectuales uruguayos, buscando reforzar la difusión de la labor cultural de ciertas personalidades orientada al afianzamiento de ciertos rasgos identitarios de la sociedad uruguaya, continuando la línea de trabajo inaugurada por la película sobre José Belloni. El DMTC también produjo tres películas y tres audiovisuales sobre temáticas universitarias a partir de un enfoque igualmente institucional, con el objetivo de dar a conocer la nueva realidad universitaria, las características de las facultades y los nuevos planes de estudio y desarrollo de carreras. Las diecisiete producciones restantes fueron realizadas para promocionar y dar a conocer distintos planes del gobierno en materia energética, de vivienda y servicios o mejoramiento de áreas protegidas, siendo entonces claras las opciones en materia de estilo documental y generación de imágenes realizada por el Departamento de Medios Técnicos en el período de la dictadura caracterizado por una mayor ofensiva en lo relativo a crear una nueva imagen sobre el Uruguay, con el objetivo de generar adhesiones al régimen.

Como conclusión quisiéramos señalar entonces que la producción universitaria del DMTC da cuenta de líneas de continuidad y cambio con relación a las instituciones previas a la dictadura.

75 «Editorial», en *Notas sobre cine uruguayo* 3 (1978), 1.

76 Raimondo, Mario. «Pasado y presente del cine patrocinado», en *Notas sobre cine uruguayo* 3 (1978), 8.

77 Raimondo, M. «Pasado y presente del cine patrocinado».

Muchas de las modalidades instaladas por algunos de los actores del período predictatorial como la producción de películas institucionales, desarrolladas a partir de una secuencia de imágenes acompañada de voz en off que tenían como función la preservación de ciertos esquemas sociales o culturales preestablecidos, se mantuvo durante todo el período de la Universidad intervenida. Sin embargo, entre 1975 y 1980 el interés por las nuevas tecnologías y la puesta en un mismo nivel de las diferentes expresiones audiovisuales constituyó un cambio en parte vinculado al devenir de la historia de los medios de comunicación en un sentido general y en parte asociado a la preponderancia que los servicios de difusión y comunicación de la dictadura otorgaron a este hecho. Por último, los trabajos del DMTC constituyen un claro ejemplo de cómo el gobierno de facto se sirvió de los espacios institucionales preexistentes para desarrollar una política centralizada y orientada a la generación de cierto consenso social sobre la nueva realidad del país. Queda, como en muchos de estos estudios, pendiente el análisis de cuál fue la recepción de este tipo de realizaciones y en consecuencia su alcance y resultado.

Bibliografía

- Barounw, Eric. *El documental: historia y estilo*, Barcelona, Gedisa, 1996.
- Landinelli, Jorge. *1968: la revuelta estudiantil*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias-Ediciones de la Banda Oriental, 1989.
- Marchesi, Aldo. «Una parte del pueblo uruguayo, feliz, contento, alegre». Los caminos culturales del consenso autoritario durante la dictadura», en: Demasi, Carlos; Marchesi, Aldo; Markarian, Vania; Rico, Álvaro y Jaime Yaffé. *La dictadura cívico-militar. Uruguay 1973-1985*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2009.
- Marchesi, Aldo. *El Uruguay inventado*, Montevideo, Trilce, 2001.
- Markarian, Vania e Isabella Cosse. *El Año de la Orientalidad*, Montevideo, Trilce, 1996.
- Markarian, Vania. *Algunos debates en torno al «Plan Maggiolo»*. Ponencia presentada en las 1° Jornadas de Investigación del Archivo General de la Universidad, Montevideo, 2009.
- Markarian, Vania. *El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat*, Buenos Aires, Aletea, 2012.
- Markarian, Vania; Jung, María E. e Isabel Wschebor. *1958, el cogobierno autonómico*, Montevideo, Universidad de la República, 2008.
- Martínez Carril, Manuel y Guillermo Zapiola. *La historia no oficial del cine uruguayo*, Montevideo, Cinemateca Uruguaya, 2002.
- Nichols, Bill. *La representación de la realidad. Cuestiones y conceptos sobre lo documental*, Barcelona, Buenos Aires y México, Paidós, 1997.
- Paris de Oddone, Blanca. *La Universidad de la República desde la crisis a la intervención*, Montevideo, Ediciones Universitarias, 2010.
- Raimondo Souto, Mario. *Una historia del cine en Uruguay. Memorias compartidas*, Montevideo, Planeta, 2010.
- Rico, Álvaro (comp.) *La Universidad de la República desde el golpe a la intervención*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación-Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos, 2003.
- Rico, Álvaro (comp.) *Quince días que estremecieron al Uruguay*, Montevideo, Fin de Siglo, 2005.
- Rico, Álvaro; Caetano, Gerardo y José Pedro Barrán. *Investigación histórica sobre detenidos desaparecidos*, Montevideo, IMPO, 2007.
- Trochón, Yvette. *Escenas de la vida cotidiana. Uruguay 1950-1973*, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 2011.
- Van Aken, Mark. *Los militantes: una historia del movimiento estudiantil uruguayo desde sus orígenes hasta 1966*, Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1990.
- Wschebor, Isabel. *Cine y Universidad en la crisis de la democracia*, 2013 (en prensa).

Wschebor, Isabel. *Del documento al documental uruguayo: el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República*, Montevideo, 2011 (inédito).

Recibido 20/05/14 - Aceptado 21/08/14