

CEMA:
archivo, video y restauración democrática

Beatriz Tadeo Fuica y Mariel Balás (eds.),
 Montevideo: FIC, Universidad de la
 República-ICAU, 2016. 172 pp.

El libro de Beatriz Tadeo Fuica y Mariel Balás es el corolario del trabajo de recuperación del archivo audiovisual del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), casa productora que reunió a jóvenes realizadores, fotógrafos, dibujantes y creadores y que tuvo destacada actuación en la producción y difusión de contenidos audiovisuales (diapomontajes y video) en los primeros años de la década del ochenta y mediados de la década siguiente. El rescate del acervo del CEMA se inició en 2009 con la ubicación del material que Tevé Ciudad, canal de cable de la Intendencia de Montevideo, había recibido luego del cierre de la productora. Allí había doscientos casetes en formato U-Matic y Betacam en desigual grado de deterioro (leve, medio y grave) que comenzó a clasificarse bajo la coordinación de Balás y con el asesoramiento del restaurador chileno Luis Horta. El libro da cuenta del rescate material (transferencia del formato analógico al digital) a la vez que historiza la experiencia del Centro al situarla en el contexto político, social y cultural de su nacimiento, volviéndola inteligible para nuevas generaciones.

Dos capítulos del texto y el catálogo de las piezas recuperadas (ficha técnica de 45 obras entre videoclips, documentales, registros y programas cortos producidos para la televisión) que está al final de la obra permiten conocer las características y los aspectos técnicos del proceso. En «El pasado desde el presente», Balás explica el estado original de los materiales y los esfuerzos institucionales (Universidad de la República, Intendencia de Montevideo, Instituto del Cine y Audiovisual del Uruguay [ICAU]) y personales (en particular de Esteban Schroeder, fundador y figura principal del CEMA) para que el trabajo llegara a buen fin. En noviembre de 2012 se le entregó al ICAU un disco externo con 45 archivos digitales del CEMA, nueve casetes DV Cam de obras seleccionadas, 35 mini dv que contenían un respaldo de todas las películas y programas de televisión y 45 DVD con todas las piezas. A su vez, se decidió que el acervo fuera alojado provisoriamente en el Archivo General de la Universidad (AGU) porque este cuenta con las condiciones de temperatura y humedad que requiere la conservación del material. En el capítulo

«Rescate del archivo del CEMA: entre lo analógico y lo digital», Lucía Secco, integrante del equipo, explica las características de los soportes magnéticos, los problemas que debió enfrentar la conservación y también las limitaciones del pasaje a digital, formato que requiere aun mayor cuidado que el analógico.

Las editoras invitaron a siete autores (Pablo Alvira, Mariana Amieva, Julieta Keldjian, Cecilia Lacruz, Elisa Pérez Buchelli y Georgina Torello) para escribir ensayos breves y reseñas sobre las obras de CEMA. El conjunto de sus trabajos ofrece al lector una mirada coral y multidisciplinaria que aborda tanto el momento político y cultural del nacimiento y apogeo del CEMA (la salida de la dictadura y los primeros años de la restauración democrática) como las preocupaciones narrativas y estéticas de sus realizadores.

«Mamá era punk: ¿caos o creatividad juvenil?», de Tadeo Fuica, sobre el documental de Guillermo Casanova (*Mamá era punk*, 35', 1988) retrata la movida juvenil cultural de mediados de los ochenta y es también, y sobre todo, un valioso testimonio del estado de ánimo de muchos jóvenes uruguayos en la recién nacida democracia, donde no encuentran lugar. Los trabajos de Georgina Torello y de Mariana Amieva sobre dos obras de Eduardo Pincho Casanova, fundador del CEMA, alumbran otro aspecto del trabajo del Centro: el cine militante. En efecto, el CEMA trabajó sobre temas urgentes (y pendientes) de la sociedad uruguaya posdictadura: la salud, la vivienda, la impunidad de las violaciones a los derechos humanos y los derechos de las mujeres, entre otros. «Entretelares: m/arañas visuales en la nueva democracia», de Torello, se interna en el documental ficcionado que aborda la realidad de las trabajadoras textiles (*Entretelares*, 37', 1988). Amieva analiza el potente y conmovedor viaje que Casanova emprendió por las colonias psiquiátricas Bernardo Etchepare y Santín Carlos Rossi (*Guarda e passa*, 16', 1988).

El trabajo de Lacruz, «Tahiti: la ciudad», sobre el cortometraje de Pablo Dotta (*Tahiti*, 38', 1988), visita una obra clave, antecedente de *El dirigible*, del mismo autor, película ruptural y a la vez fundacional del cine uruguayo. Lacruz repasa las elecciones de Dotta (una visión decadente, poética y solitaria de Montevideo, un blanco y negro que estetiza y contribuye a acentuar la mirada «retro» de la ciudad). El análisis de *De repente* (Pablo Casacuberta y Matías Bervejillo, 5', 1990) le permite a Alvira situar la pertenencia del CEMA a un movimiento más amplio: el movimiento latinoamericano de video que reunió y sintetizó (no sin contradicciones) la

experiencia productiva y política de un amplio espectro de productores, realizadores e instituciones de comunicación del continente. *De repente* fue concebido como un saludo a los participantes del Encuentro Latinoamericano de Video que tuvo lugar en Montevideo en 1990 luego de los encuentros de Santiago y Cochabamba. Alvira repasa los principales temas de discusión y la tensiones del movimiento latinoamericano de video: el video como proceso (vinculado a organizaciones sociales, como expresión popular y social) o el video como producto (narrativas con historias relevantes pero que alcanzaran mayor audiencia, en particular la televisión) o la difusión versus la distribución.

La obra cierra con cuatro artículos breves sobre otras tantas obras del CEMA, expresión de la variedad temática y formal de su producción (video arte, documental, docuficción, video clips). Pérez Buchelli reseña *Gris* (Esteban Schroeder, 13', 1986) sobre coreografía del Grupo de Danza Cooperativo Babinka, y Alvira, *Itinerarios* (Roberto Mascaró, 16', 1988), videoarte y ensayo visual sobre las preocupaciones de una joven mujer a mediados de la década del ochenta. Keldjian comenta *La BCG no engor-*

da (José María Ciganda, 34', 1988), un desopilante documental sobre la innovadora murga del mismo nombre. Amieva cierra con la reseña de uno de los trabajos más ambiciosos del CEMA, «La esperanza incierta» (Esteban Schroeder, Rodrigo Moreno y Luiz Fernando Santoro, 52', 1991), mediometrage documental realizado en coproducción con Chile y Brasil para la serie *South* de Chanel 4 de Inglaterra. Un documental filmado en Argentina, Chile, Brasil y Uruguay sobre las transiciones democráticas, con entrevistas a los cuatro presidentes de la época y a actores políticos y sociales.

El rescate de la memoria incluye también la tapa del libro: la reproducción del magnífico mural de Rodrigo Ripa que estaba en una de las paredes de la productora. Un esmirriado Quijote a caballo sostiene la caña de sonido. Abajo, el retacón Sancho Panza avanza cargando la pesada mochila de cámara, característica del video de la época. En el horizonte, como molinos inalcanzables, hay torres y parabólicas. Una consigna completaba el mural: «A la conquista de nuestras pantallas».

Virginia Martínez
Universidad de la República