

Producción de video regional para el mercado global en los noventa: el caso de *La esperanza incierta* (1991)

Regional Video Production for the Global Market in the Nineties: the Case of *La esperanza incierta* (1991)

Mariel Balás

Maestría en Estudios Latinoamericanos. Universidad de la República (Udelar) / Archivo General de la Universidad de la República. (Udelar) / Grupo de Estudios Audiovisuales (Gesta) (Udelar)
marbalas@gmail.com

Recibido: 22.07.20

Aceptado: 09.12.20

Resumen

La esperanza incierta (Schroeder, Moreno, Santoro, 1991, 52') es un documental de los tempranos noventa sobre los distintos procesos de transición de dictaduras militares hacia gobiernos democráticos, en el marco de la aplicación de una política económica neoliberal en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay. Esta polifonía conosureña es una de las primeras coproducciones regionales en video, que tuvo como objetivo integrar un proyecto que sería difundido a través de un canal europeo. La investigación sobre cómo se gestó esta película, además del análisis de correspondencia y otros documentos, incorpora testimonios que presentan vínculos entre personas, personajes y organizaciones, que permiten profundizar en algunas características de lo que fue el Movimiento Latinoamericano de Video, sus motivaciones, esperanzas, conflictos y desenlaces.

Palabras clave: Coproducción audiovisual; Movimiento de video; Cono Sur.

Abstract

The Uncertain Hope is a documentary of the early nineties about the different transition processes of the military dictatorships towards democratic governments, within the framework of the implantation of a neoliberalism economic policy.

This southern cone polyphony is one of the first regional coproductions on video, whose objective was to integrate a project, which would be broadcasted through a European channel.

The research about how this film was developed, as well as the correspondence analysis and other documents, incorporate testimonies which include bonds among people, characters and organisations which let deepen into some characteristics of what The Latin American Video Movement was, its motivations, hopes and outcome.

Keywords: Audiovisual coproduction; Video movement; Southern Cone

Introducción

Lo que el pasado deja son huellas, en las ruinas y marcas materiales, en documentos y papeles, en las trazas mnémicas, en la dinámica psíquica de las personas, en el mundo simbólico. Esas huellas, en sí, no constituyen «memoria» a menos que sean evocadas y ubicadas en el marco que les otorgue sentido

Jelin, 2017, p. 14

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

El encuentro con este material audiovisual fue posible porque se migró a digital el contenido de la cinta, destinada a la inevitable desaparición en manos de la degradación natural del soporte magnético.¹ Junto al visionado de la película, la lectura de una serie de textos y documentos (declaraciones finales de los encuentros latinoamericanos de video, correspondencia, notas de prensa, catálogos de producción y carpetas del proyecto) el relato de los protagonistas fue un componente metodológico sustancial de la investigación. Las

1 Se trató de un proyecto que migró a digital 45 audiovisuales del archivo del CEMA cuyos originales estaban en formato U-matic. Los materiales analógicos y digitales se encuentran en custodia transitoria en las instalaciones del Área de investigación histórica del Archivo General de la Universidad de la República (en línea: <https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/cema-prueba>). Para conocer más acerca del proyecto véase: Beatriz Tadeo Fuica y Mariel Balás (2016).

entrevistas permitieron reconstruir algunas decisiones estéticas y otros elementos ausentes en las fuentes escritas.

La propuesta de este artículo es plantear algunos elementos e inquietudes en relación con el contexto sociopolítico y la manera en la que se gestó este pionero proyecto transnacional y observar algunos factores y actores relevantes que colaboraron en su concreción. En ese sentido, se destacan la creación de un polo de producción regional, el intercambio en los encuentros de videastas, el apoyo de varios organismos internacionales y el financiamiento de Channel Four de Inglaterra en el marco de un proyecto más amplio, integrar una serie llamada *South*. El principal público destinatario de esta película fueron los televidentes europeos, quienes a través de opiniones de gente anónima, testimonios de personas autorizadas (políticos, periodistas, escritores, empresarios, representantes culturales, sindicales y de organizaciones civiles) y una *voice over* cargada de información, se acercaban a una mirada polifónica de las distintas transiciones democráticas, en el marco de la aplicación de la política económica neoliberal en Argentina, Brasil, Chile y Uruguay.²

En el documental aparecen voces y gestos de personas, personajes en distintos escenarios de cuatro países latinoamericanos que comparten una temporalidad, el inicio de los noventa. En el cruce de los testimonios, en la pulseada entre la memoria y el olvido se rescatan anécdotas que se mezclan y se oponen junto al encuentro con una película que volvía después de casi treinta años, a remover un pasado cargado de incertidumbres, por lo pronto también audiovisuales.

¿Coproducir para sobrevivir?

El período que tuvo a la tecnología video como protagonista duró aproximadamente una década. La producción independiente en América Latina inició con fuerza a mediados de los ochenta, siguió diversos derroteros y generó distintas posturas en cuanto a la realización, lo que partió las aguas entre quienes concebían el video como *proceso* y los que veían el video como *producto*.³ El acelerado cambio tecnológico, si bien facilitaba el acceso a determinadas herramientas para generar contenidos audiovisuales, provocó también un aumento en las discrepancias y las competencias a la hora de entrar al mercado audiovisual. Al recordar los

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

3 Ambos conceptos, video proceso y video producto fueron debatidos y discutidos desde las primeras reuniones de realizadores, educadores, distribuidores y aficionados latinoamericanos (Valdeavellano, 1989). Incluso, según Hernán Dinamarca la relevancia que se le dio al video producto en detrimento del video proceso en el encuentro organizado en Montevideo en 1990 fue lo que generó que el ^{IV} Encuentro no tuviera lugar en 1991 (Dinamarca,1990b).

ochenta, los videastas aluden a un contexto de posibilidad, refieren a las bondades del formato. Más allá de lo estrictamente vinculado a los costos y a la instantaneidad de ver lo filmado sin la espera de los revelados del laboratorio, esta tecnología permitió registrar los últimos acontecimientos dictatoriales y momentos trascendentes de las transiciones hacia las democracias de muchos países latinoamericanos. Por lo pronto se confiaba en que a través del video sería posible generar contenidos vernáculos alternativos a la programación extranjera y hegemónica que los canales ofrecían. Al llegar a los noventa comienza un relato cruzado por una serie de conflictos y sinsabores vinculados a la real «conquista de las pantallas».⁴ Incluso, al momento de volver a ver aquellas películas que se logran recuperar, ese sentimiento parece agudizarse.⁵ Más allá de la forma en que se presentan los contenidos, los protagonistas reconocen cierto malestar al ver esos registros, bajos en calidad visual, con rayas, cortes en el audio, esto, cuando lo que aparece no es una imagen que perdió su gama cromática y viró totalmente al azul. Sin duda, cuestiones que en su momento eran invisibles, pero que el paso del tiempo se encargó de dejar a la luz (Comunicaciones personales con Virginia Martínez, 2017; Mario Jacob, 2017; Rodrigo Moreno; 2017; Giuseppe Cirotti, 2020). La puesta en diálogo entre los materiales que se pueden visionar y la lectura de las declaraciones o documentos finales de varias instancias de intercambio donde los integrantes del Movimiento Latinoamericano de Video (MLV) se daban cita, evidencian una serie de características del acontecer audiovisual de la época. Es posible así conocer distintos tipos de producciones, en cuanto a estilos, abordajes y contenidos que nos hablan de una diversidad cultural, política y también filosófica a nivel continental. También nos revelan las diferentes conformaciones de las productoras o colectivos, las intervenciones de organismos internacionales, los espacios de exhibición y los medios de producción, que tuvieron en cada país características singulares. En los registros donde figuran los asistentes a los eventos se identifican en reiteradas ocasiones a distintos integrantes de las tres productoras que intervienen en la película que motiva este artículo. Resulta relevante entonces presentar brevemente a estas productoras para conocer algunas características, ver posibles puntos de contacto, así como también diferencias a la hora de concebir la realización audiovisual.

El Centro de Medios Audiovisuales (CEMA) surge en Montevideo hacia 1982 como una sociedad civil impulsada fundamentalmente por Esteban Schroeder y Eduardo Casanova, dos fotógrafos autodidactas con inquietudes de registrar acontecimientos sociales y actividades culturales. Pronto se integraron jóvenes con distintos perfiles artísticos como el diseño, la

4 Pablo Alvira (2016) desarrolla un interesante análisis del período vinculado a la necesidad de producir contenidos locales de calidad para las pantallas televisivas, en particular para el caso de Uruguay, pero también como una postura del Movimiento Latinoamericano de Video.

5 Para conocer otras iniciativas que lograron recuperar materiales producidos en ese período véase Keldjian y Tadeo Fuica (2016).

música y el arte. En un inicio se dedicaron a la realización de audiovisuales con diapositivas, trabajos que en su mayoría eran solicitados y financiados por distintas organizaciones como herramienta de difusión de sus proyectos y para generar ámbitos de intercambio en distintos contextos, como ser asambleas, centros educativos y diversas instancias de formación. A partir de 1985 incorporaron el video a sus producciones. Si bien en un inicio hicieron algunos trabajos experimentales, videoarte y videodanza, con el tiempo generaron otro tipo de contenidos, de estilo documental, en su mayoría con el objetivo y las características de ser emitidos a través de canales de televisión. El CEMA fue un ámbito laboral y de aprendizaje, en donde muchos de los actuales realizadores uruguayos iniciaron sus primeras experiencias con el registro de imágenes. Sus integrantes participaron en la conformación de espacios para la defensa del trabajo del realizador audiovisual en el país y en la región hasta su disolución a mediados de los noventa.⁶

La productora chilena *Nueva Imagen* fue la continuación a partir de 1989 de la experiencia del noticiero audiovisual Teleanálisis (TA).⁷ Entre sus integrantes destacan Augusto Góngora, Cristian Galaz, Fernando Acuña y Rodrigo Moreno, quien recuerda que por un tiempo continuaron con dos proyectos que venían desde TA, uno era la unidad móvil de exhibición que permitía la proyección en espacios públicos de los contenidos del noticiero y el otro era la escuela popular de video.⁸ Por su parte Moreno también resalta que esta productora, a partir de 1990, se convirtió de manera espontánea en la proveedora de contenidos de la televisión nacional, y destaca que fue el equipo encargado de cubrir la transmisión televisiva del cambio de mando en el momento en el que el presidente electo por la ciudadanía, Patricio Aylwin recibió la banda presidencial de manos de Augusto Pinochet (R. Moreno, comunicación personal. 22/6/2017).

Festa y Santoro Comunicações fue una empresa con sede en San Pablo, que trabajaba en la realización de video social, institucional y programas para televisión. Tanto Regina Festa como Luiz Fernando Santoro participaron activamente de distintas etapas y cumplieron roles relevantes en la constitución de la «TV de los trabajadores» (planeamiento,

6 Para ampliar información veáanse Tadeo Fuica (2017) y Tadeo y Balás (2016). Véase archivo disponible en el Área de investigación histórica del AGU: <https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/cema-prueba>

7 Teleanálisis surgió en 1984. Estaba conformado por estudiantes de la escuela de periodismo de la Universidad Católica y compartían una editorial común con la Revista Análisis, pero con autonomía de registro. Cubrían manifestaciones, acontecimientos políticos, sociales y culturales relevantes, generaban copias de distribución en VHS que entregaban de manera clandestina a una lista de suscriptores. Constituyeron el noticiero alternativo a los medios oficiales. Véanse Liñero Arend (2010) y Gárate y Rovano (2002). El archivo de TA se encuentra disponible para su visionado en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos en Santiago de Chile.

8 Este proyecto consistía en generar ámbitos de formación en los barrios más marginales, destinado a los niños que estuvieran cursando los últimos años de escuela para que realizaran reportajes y programas en sus barrios.

organización, dirección ejecutiva y producción) desde 1988 hasta 1990. Tal como se puede leer en una presentación que hacen de sus trabajos, destacan que sus producciones son de carácter educativo con el objetivo de apoyar la democratización de la sociedad civil y de los medios de comunicación. Realizaron comerciales para instituciones sociales, coberturas de eventos, asesorías comunicacionales y de implementación de tv pública y por cable, coproducciones regionales e internacionales con diversos colectivos.

Salvando las diferencias en su historia, conformación y actividades, es posible observar que estas tres productoras de video tenían en común la realización de contenidos y registros de situaciones de desigualdad social y el apoyo a la formación de los sectores más vulnerables. Por su parte, a lo largo de su gestión, cada una en distintos contextos, llevó adelante campañas contra las dictaduras y en favor al restablecimiento de las democracias apoyando particularmente a sectores políticos de izquierda.⁹ Tal como se desarrollará más adelante, resultaba natural la unión de estas tres productoras para llevar adelante una iniciativa conjunta.

De encuentros y relatos

Desde el momento en el que se redactó en 1987 el documento «A veinte años de Viña del mar» durante el IX Festival del Nuevo Cine Latinoamericano de La Habana, hasta lo que fuera el III Encuentro Latinoamericano de Video, que se conoció como Montevideo 90, se sucedieron varias instancias de intercambio. Los videastas, productores, educadores, investigadores, además de darse cita en los encuentros anuales, intercambiaban en seminarios y talleres regionales cuyos principales asuntos y relatorías fueron reunidas en una serie de publicaciones.¹⁰ De la lectura de esos textos se desprenden algunas preocupaciones que se reiteran. Una de ellas tiene que ver con la diversidad de las producciones, considerando una amplia variedad de factores, desde quienes las realizaban (productoras independientes, educadores, participantes de organizaciones sociales, sindicales, políticas, religiosas, y otras), pasando por los distintos recursos económicos y de equipamiento, el grado de capacitación, el lugar en el que serían difundidos. Es así que en cada evento se compartían y debatían formas de pensar y producir imágenes desde distintas ópticas y posibilidades diferentes lo que generaba un encuentro heterogéneo de estilos, abordajes, lenguajes, que ponían el acento de la realidad de la producción audiovisual latinoamericana de aquellos años. La intención era encontrar la manera de generar

9 Nueva Imagen ante el plebiscito de 1988, trabajó para la franja del No, opuesta a la continuidad de Pinochet en el poder; Festa y Santoro en 1989 realizó la campaña que postulaba a Ignacio *Lula* da Silva a la presidencia de Brasil y CEMA hizo varias piezas para la campaña del Frente Amplio, partido de coalición de las izquierdas uruguayas que presentaba a Líber Seregni como presidente en las elecciones de 1989.

10 El III Encuentro tuvo lugar en Montevideo, entre el 6 y el 10 de agosto de 1990. No hubo una edición en 1991, los próximos y últimos encuentros tuvieron lugar en 1992 en Cusco y 1993 en Río de Janeiro.

imágenes y contenidos en los que se representara la diversidad cultural latinoamericana y que pudiera ser vista a nivel nacional, regional, continental y mundial. Se pretendía que cada sociedad fuera capaz de utilizar la tecnología video para representarse y ganar espacios de difusión en dónde posicionarse alternativamente frente a «... los modelos de comunicación (de las transnacionales) caracterizados por la masificación, la verticalidad y el autoritarismo» (*A veinte años de viña del mar*, La Habana, 1987). También era una aspiración recurrente la necesidad de generar instancias de capacitación para el uso de las nuevas tecnologías, así como garantizar ámbitos de intercambio participativo y promover una lectura crítica de los mensajes transmitidos por los medios masivos. En estos planteos se destacaba la postura de quienes habían protagonizado la realización del cine militante de los sesenta, que si bien encontraban eco en muchos jóvenes realizadores, en otras ocasiones se contraponía con las ideas e intenciones promovidas por los nativos de la tecnología video. El mundo que soñaban aquellos jóvenes militantes, que registraban la realidad que querían cambiar con película 16 mm, que propiciaban debates, intercambiaban ideas, experiencias, aprendizajes, rollos y largas charlas en bares y Festivales, fue un mundo quebrado, un sueño destruido por las dictaduras civil-militares comandadas desde el norte, que los obligó al exilio y que también torturó, encerró, asesinó y desapareció. Quienes lograron salvarse, recuperar un espacio creativo y tomar una cámara nuevamente, lo hicieron en un mundo ya globalizado, televisado, videofilmado. Sus inquietudes de continuar con los registros los llevaron a cargar una cámara al hombro con un casete donde una cinta opaca y poco amigable, le ganó a la película formada por continuidad de fotogramas, que mágicamente luego del revelado daba indicios a contraluz para ser editadas, intervenidas y finalmente proyectadas. Muchos, si bien extrañaron la belleza del fílmico, en su momento aceptaron esta nueva tecnología y reconocieron también sus ventajas. Cecilia Lacruz analiza el contexto que hizo posible la realización de las películas en los sesenta en donde los cineastas confiaban en el intercambio y la cooperación informal, y que para el caso uruguayo, fueron elementos fundamentales para perfilar «una salida creíble para el cine...» (Lacruz, 2016, p. 346). Hacia fines de los ochenta e inicios de los noventa esta situación adquirió una forma totalmente distinta. Las dictaduras latinoamericanas le dieron el lugar a lo que los estudios recientes llaman las «nuevas democracias». Estos gobiernos heredaron países con profundas crisis económicas y una gran desigualdad social en el marco de una transformación del paradigma comunicacional. La producción y distribución de mensajes a través de la televisión, junto con los avances de la tecnología y la informática, generaron el escenario ideal para el advenimiento del video como medio privilegiado para la realización de contenidos audiovisuales. En ese sentido quienes registraban, editaban y comercializaban las imágenes intentaron generar ámbitos de profesionalización, para competir en ese nuevo escenario.

En este contexto político regional y un mundo ya globalizado, la cooperación en el medio audiovisual se volvió una oportunidad para ampliar el acceso a recursos técnicos y

financieros, así como a espacios de distribución, a través de pantallas que trascendiera las fronteras nacionales. De hecho en las distintas instancias de intercambio a nivel continental se discutían estas preocupaciones comunes para intentar encontrar soluciones colectivas. En ese sentido, en el manifiesto redactado al finalizar el Primer Encuentro de Video realizado en Santiago de Chile en abril de 1988, ya se lee un tímido párrafo en el que se expresa que una de las tareas que debe asumir el conjunto de las experiencias de video tiene relación con «cooperar en el terreno de la realización y de coproducciones» (Manifiesto de Santiago, 1988, p. 10). A fines de agosto y principios de setiembre de ese mismo año tuvo lugar en San José de Costa Rica un seminario convocado por el Centro Internazionale Crocevia de Roma (de aquí en más Crocevia), el Instituto para América Latina (IPAL) de Lima y la Universidad para la Paz y el Centro de Capacitación para el Desarrollo de San José en el que se reunieron ochenta y seis latinoamericanos donde consideraron las declaraciones y aportes que habían tenido lugar en las tres instancias anteriores de intercambio.¹¹ En la *Declaración de San José* además de plasmar la necesidad de contar con mayor conocimiento en gestión tecnológica y sistemas de comunicación, postulaban que el alto nivel de producciones no tenía un correspondiente espacio de distribución para lo cual destacaban la importancia de implementar «co-producciones, bilaterales, multilaterales, con criterios de rentabilidad socioculturales y con perspectiva de autofinanciamiento» (Gutiérrez, 1989, p. 228)

Por otra parte, en los noventa hubo dos factores vinculados con los recursos económicos que afectaron la producción audiovisual. Por un lado, el retorno democrático en los países latinoamericanos significó que muchos organismos internacionales, sobre todo europeos que financiaban proyectos audiovisuales locales, lentamente fueran retirando su apoyo económico.¹² En los encuentros de video este asunto, así como la búsqueda de alternativas para el autosustento, era un tema crucial de discusión. En las conclusiones finales del antes mencionado tercer encuentro, se incorporó una carta dirigida directamente a los organismos de cooperación internacional para solicitarles que siguieran apoyando la realización en video, porque sostenían que «ha(n) cumplido un rol fundamental en la educación, la organización y el desarrollo cultural de nuestras sociedades» («Carta a los organismos internacionales», Documento final del III Encuentro Latinoamericano de Video, 1990).

11 Estas instancias fueron: El Festival de cine de La Habana en 1987, el Encuentro sobre Video y Educación Popular en Montevideo en marzo de 1988 y el Primer Encuentro Latinoamericano de Video en abril del mismo año en Santiago de Chile.

12 Durante los procesos de dictadura y transición estos fondos tenía su justificación, ya que era una manera de apoyar registros para denunciar situaciones de violación a los derechos humanos y una herramienta para difundir estas realidades latinoamericanas en el resto del mundo. En ese sentido cabe destacar que no solo se interesaban por las víctimas directas de las dictaduras militares, sino también por la situación de vulnerabilidad de mujeres y niños en situación de pobreza, así como la denuncia a la precariedad del sector de los trabajadores.

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

En definitiva, ante estas situaciones, las productoras independientes debieron indagar en el camino de la coproducción como una forma de darle continuidad a sus proyectos, tanto con otras productoras regionales, como directamente con los canales de televisión.

Vemos así una primera diferencia con aquella experiencia de los sesenta antes planteada, donde la cooperación era sobre la base de la confianza. Esto se transforma y surgen las negociaciones y los contratos. En ese sentido Richard Sennet plantea una distinción entre las cooperaciones informales y las formales y en relación con estas últimas sostiene que «establece(n) las reglas del compromiso con otras personas: la información precisa de que se actuará, lo que se ha de esperar de los socios, cómo se hace cumplir un contrato. Esto es conducta pautada, creada a través de la negociación...» (Sennett, 2012, pp. 116-117). Teniendo en cuenta el desarrollo que tuvieron las coproducciones a lo largo de esa década hasta nuestros días, es posible afirmar que lo que posibilitó la realización audiovisual fueron acuerdos y alianzas. La credibilidad en la realización latinoamericana parecía sostenerse con base en la cooperación formal, la coproducción pasó a ser el factor de supervivencia de la realización independiente.

De proyectos y concreciones

Dado el estudio de algunos documentos que formaron parte del recorrido de este documental, interesa observar algunos elementos del proceso de este proyecto desde su

génesis, pasando por la carpeta de presentación para conseguir financiamiento, así como las relaciones que permitieron la concreción parcial de una idea.

Estamos en 1990, si bien la intención de crear el Mercado Común del Sur (Mercosur) ya estaba latente, aún no existía como tal, e incluso tras su concreción, como apunta Marina Moguillansky, los primeros pasos estuvieron centrados en la consolidación de las democracias en cada país, en aspectos económicos y sociales. No fue hasta después de la segunda mitad de la década que se pondría atención a los intercambios culturales con énfasis en el cine, promoviendo muestras y festivales entre los países socios (Moguillansky, 2016, p. 22).¹³ En ese contexto, carente aún de una red formal de apoyo a las producciones cinematográficas y de cara a la organización del III Encuentro Latinoamericano de Video, el CEMA editó un catálogo en el que incorporaron una sección destinada a promover sus ideas para obtener financiamiento: «Hemos definido la forma de producción y el contenido temático de nuestros proyectos. Estamos trabajando ahora en la gestión del apoyo que los haga posibles» (Catálogo CEMA). Los cuatro proyectos consistían en la realización de un periodístico mensual (Canal ET) y tres series para TV, «Los otros», «Imágenes de mujeres» y «El Cono Sur en el quinto aniversario», que también se tituló «500 años: la esperanza incierta». Este proyecto cobraba sentido ante el aniversario por los quinientos años de la colonización americana y siguiendo las palabras de Dinamarca, en un contexto en el que varias empresas productoras de Latinoamérica se plantearon proyectos en esa línea (1990a). El caso del CEMA proponía la realización de una serie compuesta por seis capítulos sobre distintas temáticas que involucraban a cuatro países de Latinoamérica: Argentina, Brasil, Chile y Uruguay.

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

En el catálogo se lee un listado de los pre-títulos de la serie y una breve línea que describe la idea de contenido.

La América Europea. Indaga sobre quiénes somos a través del aporte específico de las colectividades europeas, de todos aquellos que vinieron a «hacerse la América». *La Ciudad Americana.* Apuntará a

13 Recién en 2003 se crearía la Reunión Especializada de Autoridades Cinematográficas y Audiovisuales del Mercosur (RECAM), un órgano consultor en la temática cinematográfica y audiovisual representado por autoridades de cada país miembro. Véase: <https://www.recam.org/?do=home> (visitado 2/8/2020). Para ampliar información sobre otros programas de apoyo a las producciones audiovisuales en América Latina como el Programa Ibermedia véanse Moguillansky y González (2019) y Juan-Navarro (2014).

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

En este catálogo no se menciona aún la participación de productoras que estuvieran localizadas en los distintos países del Cono Sur.¹⁴ Pero, tal como recuerda Rodrigo Moreno, durante ese Montevideo 90 se da una instancia en la que se reúnen representantes de las tres productoras (CEMA, Nueva Imagen y Festa & Santoro) junto con Maurizio Paffetti para conformar un «Consorcio de producción audiovisual» impulsado y financiado por la productora italiana Crocevia, quien pretendía establecer en esta región del continente un polo de producción audiovisual sensible a las temáticas sociales, políticas y culturales» (R. Moreno, comunicación personal, 22/6/2017). Aquí entra uno de los primeros elementos a considerar en este proceso y es el apoyo de las organizaciones internacionales. Como se pudo vislumbrar en párrafos anteriores, Crocevia tuvo un rol fundamental en el impulso del MLV. Un actor clave fue Maurizio Paffetti, responsable del área de comunicación y encargado de promover la realización audiovisual alternativa en países del tercer mundo a través de la cooperación financiera. Por su militancia y su manera de concebir la comunicación, fue natural para Paffetti promover emprendimientos audiovisuales que fueran contra la hegemonía comunicacional. El origen del vínculo de Crocevia en América Latina tuvo tres etapas, una primera, a inicios de los ochenta, en la que establecieron contacto con Perú, en particular a través de Rafael Roncagliolo (representante del IPAL), una segunda, hacia 1983 en Brasil. En ese tiempo Paffetti se había vinculado con quienes posteriormente impulsaron la *TV dos Trabalhadores* (TVT). En ese contexto conoció a Regina Festa y Luiz Fernando Santoro, responsables de llevar adelante la empresa *Festa y Santoro Comunicación*. La tercera etapa es hacia mediados de los ochenta tras la instalación de una

14 CEMA tenía un antecedente de realización fuera del país con el documental Chile, obra incompleta (Schroeder, 1988). Para concretarlo, un equipo de cinco personas viajó a Santiago para registrar los antecedentes y el día del plebiscito de 1988 que dejó sin efecto la continuidad en el poder del general Augusto Pinochet (Balás, 2020).

oficina en Costa Rica a cargo de Giuseppe Cirotti, quien representó a Crocevia a nivel continental. Fue en 1985 que Paffetti entró en contacto con el trabajo de TA a través de Augusto Góngora.¹⁵ Según las palabras del propio Paffetti se trató de «amor a primera vista» y se comprometieron a trabajar en conjunto para colaborar con el proyecto de video alternativo y apoyar la compra de equipamiento. De esa manera, vinculado directamente con integrantes del movimiento latinoamericano de video, Crocevia facilitó recursos para la organización de lo que sería el Primer Encuentro Latinoamericano de Video en Santiago en abril de 1988, en el que entablaron los primeros vínculos con los realizadores uruguayos (M. Paffetti, comunicación personal, 10/3//2020).

Volviendo al «Consortio de producción audiovisual», es a partir de ahí que las tres productoras comenzaron a proyectar en conjunto la realización de la serie y conformaron una carpeta con la fundamentación del proyecto y de la coproducción regional. Lo plantean como una «propuesta periodística que se refiere a la realidad del continente. Lo hace desde el presente y con ojos latinoamericanos. Desde esa óptica intentará conocer y responder a las claves de nuestra identidad» (Carpeta de proyecto *500 años: la esperanza incierta*, 1990, p. 10). Con relación a la organización de la producción se plantea que se creará un Consejo editorial conformado por representantes de las tres productoras, en particular por Esteban Schroeder de CEMA, Augusto Góngora de Nueva Imagen y Regina Festa y Luis F. Santoro por Festa & Santoro Comunicações.¹⁶ La dirección y producción ejecutiva sería llevada adelante por Schroeder, siendo desde Uruguay que se manejaría la realización general de la serie y en particular se ocuparía de registrar lo relativo a Uruguay y Argentina.

En esa nueva presentación cambian el orden de los capítulos, eliminan la subdivisión en dos de «La esperanza incierta» y agregan un capítulo destinado a la cultura. «El empecinamiento creativo» pretendía mostrar cómo distintas personas vinculadas al quehacer cultural buscaban la manera de desarrollarse y crear más allá de la dificultad del contexto social, económico y político.

Desde la gesta de la iniciativa se plasmaba el interés porque la serie, además de funcionar como un espejo de las realidades latinoamericanas, fuera accesible para los televidentes europeos, «si bien está pensado que estas producciones puedan ser divulgadas en nuestros respectivos países, el destinatario privilegiado de las mismas es el público europeo» (*500 años: la esperanza incierta*, 1990). Este planteo podría estar dado justamente

15 Paffetti recuerda que fue durante el festival de cine organizado en la ciudad italiana Montecadini, que conoció a Augusto Góngora que tras compartir las «imágenes de un país invisible» y con ellas el estilo de realización de TA, que registraba el Chile que los canales de TV no integraban en su programación (M. Paffetti, comunicación personal, 10/3/2020).

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

para lograr la financiación de la propuesta, dado por ejemplo el antecedente que CEMA había tenido en la realización de la película *Uruguay, las cuentas pendientes* (Schroeder, 1988) que se produjo con la intención, no concretada, de que fuera adquirida por la BBC de Londres (Balás, 2018).

En 1991 la iniciativa de la serie ganó un financiamiento para la etapa de preproducción tras ser uno de los catorce proyectos beneficiados de los 130 presentados al concurso «Ayuda a la creación audiovisual 1990» implementado por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI). En una nota en el diario uruguayo *La República*, Schroeder manifestó que «como productora independiente, estamos intentando trabajar sobre la televisión, (con la) meta de trazar una mirada latinoamericana sobre este tema. El proyecto se refiere a un área específica: son cuatro países del Cono Sur y en seis capítulos pensamos que podemos lograr una perspectiva globalizadora sobre la realidad social de estos países hoy en día» («CEMA y los 500 años». *La República*, 7/5/1991, p. 45). En la misma nota se hace referencia a otros respaldos que la propuesta ya tenía a través del Centro Internacional Crocevia de Italia, la Agencia Española de Cooperación Internacional (AECI) y el Consejo Mundial de Iglesias (CMI) de Ginebra. Por su parte, menciona que se estaba gestionando algún apoyo económico desde Inglaterra. Lo cierto es que finalmente el proyecto global de seis capítulos terminó siendo el unitario *La esperanza incierta*, que tomó forma tras la financiación de Channel Four.

Con relación a cómo se llegó a concretar el financiamiento de este canal inglés Virginia Martínez, quien trabajaba como productora y guionista en CEMA, recuerda que tras Montevideo 90, viajó a La Habana a participar del XII Festival de Cine. En paralelo al festival se desarrollaba la reunión preparatoria para el próximo Encuentro de video y en esa oportunidad fue responsable de llevar la primera muestra itinerante que había surgido de Montevideo 90.¹⁷ En esa instancia conoció a la periodista argentina Ana de Skalon, quien trabajaba como productora para Channel Four y estaba promocionando una iniciativa de hacer una serie llamada *South*, que tenía como propósito «que el sur fuera visto por el sur» (V. Martínez, comunicación personal, 14/4/2017).¹⁸ El director local chileno, Rodrigo Moreno recuerda que en ese momento el canal Inglés había sido creado a fines de los ochenta como un espacio alternativo para promover las producciones independientes no solo del Reino Unido sino también de otras partes del mundo. De esta manera se posicionó como la voz

17 La muestra estaba integrada por 55 videos de 13 países. Se trataba de un total de 17 horas 26 minutos «de producción latinoamericana, sin distinción de género, duración, recursos narrativos, que representaba la variedad de producción del continente» (V. Martínez, comunicación personal, 14/4/2017).

18 Esta propuesta de producción independiente de Channel Four tuvo dos temporadas, una en 1991 y otra en 1993. La de 1991 constó de 26 capítulos que reunían materiales de amplia diversidad de temáticas y estilos de varios países de Asia, África, Oriente y América Latina y el Caribe.

«diferente» en contraposición con la hegemónica BBC (R. Moreno, comunicación personal, 22/6/2017).

Documental rescatado

¿Cuál es la imagen que se construye de estos cuatro países? ¿Qué información e interrogantes se plantean? ¿Por qué razón se corre el centro de atención de mostrar la sociedad latinoamericana desde y para Latinoamérica (como era el paradigma de la época) hacia ese *afuera europeo*?

Siguiendo a Michael Chanan, *La esperanza incierta* es un documental político por naturaleza ya que... «invita a la sociedad a observar a sus propios individuos y sus propias preocupaciones. Para ello, unas veces recurre a la simple exposición de esos aspectos y otras, a la materialización de los estereotipos de la sociedad a través de personajes con nombres reales ubicados en entornos auténticos» (Chanan, 2007-2008, p. 94). Siguiendo a este autor que refiere al manifiesto de Solanas y Gettino (*Hacia un tercer cine* de 1969) podemos afirmar que, salvando las distancias entre el fílmico y el video, ciñéndonos a los cánones del audiovisual, este documental puede integrarse dentro de lo que denominan «segundo cine» ya que no está rodado en estudios, tiene un marcado compromiso social e incluye un modo artístico autoral, incluso según estos autores también podría definirse como parte de lo que denominaron «tercer cine», por el compromiso político y las denuncias que incluye en su narrativa (Chanan, 2007-2008, p. 85)

El documental inicia con sobreimpresos en fondo negro que explican que estos países latinoamericanos, tras atravesar largos años de dictaduras militares, estaban viviendo un complejo proceso de reconstrucción democrática en una búsqueda de su identidad. Las cuatro sociedades habían estado sometidas a regímenes dictatoriales bajo acciones coordinadas, a través de lo que se conoció como Plan Cóndor, que dejaron como consecuencia decenas de miles de personas secuestradas, encarceladas, torturadas, asesinadas, desaparecidas y obligadas al exilio. Si bien no se hace alusión directa a las operaciones transnacionales cívico-militares, se hace referencia a los casos particulares en cada país y a las acciones que tomaron los gobiernos democráticos en relación con conocer la verdad de los hechos y dar o no castigo a los responsables de cometer las violaciones a los derechos humanos.¹⁹

19 Estas coordinaciones quedaron en evidencia tras el hallazgo en diciembre de 1992 en Paraguay de lo que se dio a conocer como *archivo del terror*. Los documentos reflejan la planificación desde Estados Unidos de las dictaduras del Cono Sur para reprimir a las sociedades de Brasil, Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay y Uruguay. Para más información ver: *A cuarenta años del Cóndor*, publicación coordinada por el Instituto de



Foto 1. Inicio del documental *La esperanza incierta*

Un plano cerrado de una orilla, con olas rompientes y sonido ambiente. El plano se abre, vemos una mujer que camina en una playa amplia, y desierta. Empezamos a escuchar una *voice over* de mujer que estará presente a lo largo de todo el documental. De esta manera aparece uno de los primeros elementos formales que debía tener un programa periodístico televisivo, una narración con el objetivo de guiar, contextualizar y poner en situación al espectador. La voz habla en primera persona del plural: «Queremos entrar al próximo siglo de la mano de la libertad y construyendo nuestro propio desarrollo. Tenemos la esperanza aún incierta de poder lograrlo». La frase termina con una alusión directa al título de la película, que planteó discusiones a la interna del grupo y que incluso, como recuerda Moreno, al entrevistar al escritor chileno Humberto Maturana, en relación con el nombre del documental replicó que bien podría haberse llamado simplemente «Incertidumbres» para evitar el oxímoron planteado en la propuesta del nombre (R. Moreno, comunicación personal, 2017).

Mientras la narración nos cuenta sobre las dictaduras y las recuperaciones democráticas hay una sucesión de imágenes de archivo en blanco y negro, personas marchando, militares reprimiendo. Luego de las palabras contextuales de esta voz *guía* aparecen de manera intercalada las demás voces, por una parte de la gente común y anónima que da su opinión en las calles que habita en su cotidiano y, por el otro, de personas *autorizadas* que desempeñan cargos políticos o son referentes culturales, sindicales o empresariales.

Comienza así el tono coral (incluso caótico) con la participación ciudadana a través de la voz de cuatro mujeres que dan una breve opinión sobre las democracias de sus países. Cada una de ellas está en un lugar público. Para remarcar lo instantáneo de sus palabras la imagen termina con un sonido que asemeja el *clic* del obturador de una cámara fotográfica y la imagen color se vuelve al negativo.



Foto 2. Participación de gente en la calle que termina con un efecto de toma fotográfica

La transición que precede a los testimonios de las personas *autorizadas* es con un efecto de rompecabezas, cuyas piezas van conformando el rostro de quien tendrá la palabra. Sobre la imagen, un sobreimpreso ilustra al espectador otorgando el nombre y el rol social

que desempeña. Estos testimonios son de personas cuyas palabras quedarán registradas para el futuro y podrán ser contrapuestas con sus ideas, verificando sus permanencias, sus cambios, estudiando el devenir de sus posturas con el paso del tiempo.



Foto 3. Presentación de personas *autorizadas* con efecto de rompecabezas

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

Brasil es el primero en presentarse, le sigue Uruguay que le da pie a Argentina y finaliza con Chile. Para el caso de Brasil, el equipo filmó en tres ciudades: San Pablo, Río de Janeiro y Brasilia. Comienza con una sucesión de tomas breves, gente en la playa, en las

calles al son de un samba. Sobre imágenes de archivo la *voice over* relata que en 1989 los brasileños, por primera vez en 29 años pudieron elegir a su presidente en elecciones directas. El primer entrevistado si se quiere *autorizado* que cumple una función política es Fernando Henrique Cardoso, que tras poner esperanza en la democracia y en el rescate de los recursos del país da paso a testimonios de gente en la calle a la que se le pregunta por los sueños, entre las diversas respuestas, uno añora el mandato militar, otros rescatan la libertad que han recuperado.²⁰ Se marcan una serie de incongruencias vinculadas a la cantidad y calidad de sus recursos naturales y la extrema pobreza en la que está sumida gran parte de la población.

Para el caso uruguayo la narración nos habla de un país envejecido cuyo principal producto de exportación es la gente. Mientras se muestran escenas de archivo con Julio María Sanguinetti durante la asunción de su presidencia en 1985, la *voice over* habla del gobierno democrático y la esperanza que se tenía para poner fin a la dictadura cívico militar que desde 1973 vivió el país. Pronto aparece la frustración por el resultado negativo en relación con el juicio y castigo de los militares responsables de cometer crímenes durante la dictadura. Al mencionar el recurso legal que dejaba impunes a los involucrados en cometer tales delitos, hay un fundido de imágenes donde vemos la playa con la mujer caminando por la orilla. La primera entrevistada es Matilde Rodríguez Larreta, quien encabezó junto a otras dos mujeres la campaña prorreferéndum que intentó dejar sin efecto la Ley de Caducidad.²¹ Además de su nombre y cargo (diputada del Partido Nacional), en los sobreimpresos se lee que es viuda de Héctor Gutiérrez Ruiz, quien fuera dirigente del Partido Nacional y presidente de la cámara de diputados. Su cuerpo sin vida fue hallado en Buenos Aires en 1976 tras ser secuestrado en el marco de las operaciones coordinadas entre los militares de Uruguay y Argentina. En sus palabras refiere a la importancia que tuvo la falta de garantías formales en la unión del pueblo uruguayo contra la dictadura. La *voice over* relata que en 1989 ganó las elecciones el líder del Partido Nacional, Luis Alberto Lacalle y refiere a que en ese mismo año, por primera vez el partido de izquierda, Frente Amplio, representado por el médico socialista Tabaré Vázquez asumió el gobierno de Montevideo. En dos oportunidades se le da espacio al entonces presidente, quien dice tener mucha confianza en el proyecto del Mercosur como dinamizador de la economía del país en la región. Esta sentencia está en franca oposición con las ideas expresadas por el dirigente sindical Elbio Pais.²²

20 El antropólogo y senador del partido democrático de los trabajadores Darcy Ribeiro, la jueza María Selene de Almeida, la presidenta del Instituto Brasileño del Consumidor, Milena Lazzarini y el profesor Renato Dagnino, dan su testimonio *autorizado*.

21 Se trató de una iniciativa para que la población decidiera si la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado debía continuar o no (Uruguay, 1986). La votación fue a favor de continuar con la ley, con lo cual los responsables de cometer violaciones a los derechos humanos quedarían liberados de someterse a juicio.

22 Otras personas autorizadas que aparecen son el escritor Carlos Maggi y Eleuterio Fernández Huidobro, miembro del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T).

La ciudad de Buenos Aires se presenta a través de una recorrida en taxi. De esta manera el espectador viaja por las avenidas capitalinas y junto al conductor, escucha el programa radial Rock and pop conducido por Lalo Mir, quien reflexiona acerca de la dificultad de definir el *ser argentino*. Luego escuchamos a la *voice over* decir que los militares argentinos hicieron que la palabra desaparecido se escribiera en español en todos los diarios del mundo. Nuevamente aparece un fundido entre las imágenes de fondo y la playa, con olas rompiendo donde camina la mujer del inicio dan lugar a imágenes de los juicios a la junta militar, al ex presidente Videla y al contralmirante Masera. Pero en su relato cuenta que posteriormente el presidente Carlos Saúl Menem dejó sin efecto dichas sentencias para concluir que «hoy el olvido amenaza al pasado argentino». Esta es la segunda vez en las que aparecen en fundido las imágenes del mar, coincidentemente con la referencia a las dictaduras y en particular a los desaparecidos y la impunidad (hasta nuestros días) para muchos de los responsables de las atrocidades cometidas. En este sentido, dentro del amplio repertorio de significaciones que el mar puede asumir, considero que su inclusión en el documental adopta un sentido vinculado a lo que el mar no solo es capaz de borrar, como las huellas, sino también de traer. Durante los años de la dictadura, en distintas ocasiones, el agua devolvió a las playas uruguayas los cuerpos de varias personas que la coordinación perpetrada entre los militares de Argentina y Uruguay habían intentado desaparecer en los llamados «vuelos de la muerte».²³

Continuando con las paradojas que se presentan en el documental, se da entrada al militar Aldo Rico, quien había estado vinculado a la represión durante la dictadura y que en democracia estaba al mando de una agrupación política. En su testimonio, Rico habla de que él representa una nueva raza de políticos que deben «operar en las causas», porque sino, «el soldado, el policía, el gendarme, tiene que operar sobre los efectos, cuando estallan en la calle, y operan tal como fueron formados, entrenados y equipados, con violencia». La inclusión del expresidente Raúl Alfonsín y de Carlos Saúl Menem, quien por esos años era el presidente, refieren a cuestiones políticas y económicas que fueron significativas a la hora de asumir sus cargos. Alfonsín alude a «una nueva etapa democrática iniciada en 1983» en la cual la sociedad pudo abrirse dejando el miedo de lado. La presentación de Menem está cargada de esperanza en que sus «promesas» económicas fueran capaces de sanear la profunda crisis del país. Hay participaciones de empresarios y financistas a favor de la privatización. Por su parte, el periodista Horacio Verbitsky sostiene que en el mundo no solo fracasó el comunismo, sino también el capitalismo «que da prosperidad a una porción

23 Martín Varela Umpiérrez menciona en un artículo que entre 1975 y 1979 aparecieron 31 cuerpos en las costas de cuatro departamentos uruguayos, (Colonia, Montevideo, Maldonado y Rocha), referencia al libro *El vuelo* (1995) de Horacio Verbitsky, resultado de investigaciones sobre los vuelos de la muerte «que fueron una práctica sistemática durante la última dictadura argentina para eliminar los cuerpos de mujeres y hombres secuestrados e interrogados por medio de torturas» (Varela Umpiérrez, 2020).

minúscula de la sociedad y sume en penurias indescriptibles a dos tercios de la población del planeta».²⁴

En el caso chileno la *voice over* cuenta que el país vivió diecisiete años bajo la dictadura de Pinochet y que «hoy ha recuperado su democracia». Luego explica que el presidente Patricio Aylwin promovió la creación de una Comisión de Verdad y Conciliación que recorrió el país para recabar testimonios sobre la violencia ocurrida. En escenas de archivo se recupera una emisión televisiva en la que le presidente pide perdón a las víctimas de la dictadura y hace un llamado a los militares de que «hagan algún gesto de reconocimiento del dolor causado y colaboren para aminorarlo». A modo de mostrar también las incongruencias en este país, sobre una imagen de Pinochet un cartel indica que «en la nueva democracia el general aún permanece como comandante en jefe del ejército» y que ha designado personalmente 9 de los 46 senadores y 301 de los 325 alcaldes del país.²⁵ Con relación a la economía si bien se habla de un país modelo en cuanto a su desarrollo, los testimonios de la gente expresan la gran desigualdad existente en la sociedad chilena. Por su parte interesa la información que nos brinda la narración vinculada a la decisión aún no tomada de si el país integraría el Mercosur, lo cual finalmente no sucede.

El documental termina con la misma escena que inicia, la mujer se aleja por la playa y la voz concluye: «... enfrentamos dos desafíos: integrarnos a un mundo que no nos espera y transformar nuestras sociedades».

En cuanto a recursos estéticos y para completar el uso de entrevistas, imágenes de archivo en blanco y negro, registros de espacios abiertos e interiores, aparece también el recurso de la animación acompañado por una cuidada arquitectura de sonido. Mariana Amieva en una reseña sobre este documental, resalta que no solo las voces son muy elocuentes retratos del período. Toda la película puede ser vista como una sinécdoque de la época. La composición está integrada por colores fosforescentes [...] la tecnología analógica con sus gráficas tan características y los sonidos de los sintetizadores (Amieva, 2016, p. 121). Así es posible ver en momentos de transición de un país a otro, o de un entrevistado a otro una animación, un recurso que posibilita la aplicación de esta técnica utilizando las nuevas tecnologías. A modo de ejemplo, en las escenas finales aparecen personas en las calles de cada ciudad expresando cuáles son las expectativas que tienen para su país. Entre cada participación una animación: del cielo cae una lluvia de medallas de la Virgen María

24 Otras entrevistas a personas autorizadas en el caso de Argentina son Roberto Passeti, presidente de Autolatina y el financista Gonzalo Piñero, ambos afines a la privatización.

25 Para el caso chileno otras participaciones autorizadas son el director de teatro Andrés Pérez, Hernán Büchi, ministro de Hacienda durante el gobierno de Pinochet y excandidato a la presidencia, el empresario Roberto Fantuzzi y la diputada Laura Rodríguez (Partido Alianza Humanista-Verde).

acompañada por acordes de un órgano eclesial. De esta manera la edición insinúa que los anhelos expresados se cumplirían solo por milagro. Estas inclusiones hechas en computadora, brindan en la edición final dinamismo y heterogeneidad a la pieza televisiva.



Figura 4. Medallas de la virgen caen del cielo

El resultado final de esta película se logró tras un largo y difícil proceso de negociaciones entre varias personas, de distintos países, no solo de las tres empresas coproductoras, sino también de los representantes del principal organismo financiador, en este caso, Channel Four. Esta dificultad se recupera de los relatos de Virginia Martínez y Rodrigo Moreno en los que aparece el recuerdo de una primera propuesta documental en la que un actor era el hilo conductor del capítulo. Filmado en estudios y también en exteriores, paseaba por una feria dando paso a cada tema y brindando datos contextuales a lo largo de todo el documental. Si bien ambos estuvieron de acuerdo en que el resultado logrado no era satisfactorio, destacaron la reacción negativa y la fuerte censura tanto de Ana de Skalon como de Jorge Denti, quienes habían viajado desde Londres a Santiago de Chile para discutir los términos que definirían la continuidad o suspensión de la producción. Finalmente, ante la total disconformidad cambiaron el estilo del abordaje, se decidió que la actuación del hombre fuera sustituida por una mujer, que representaría a la democracia y caminaría a

orillas de una playa oceánica. No hablaría a cámara, sino que la narración sería a través de una *voice over*. En este sentido interesa la reflexión que hace la investigadora Paola Margulis sobre el documental argentino durante el periodo de transición democrática, que entra en diálogo absoluto con la situación aquí planteada. Establece que ante la ausencia de políticas estatales que protegieran e impulsaran el desarrollo de las producciones de no ficción, el hecho de contar con colaboraciones internacionales si bien era un logro que permitía la concreción de proyectos, dejaba en evidencia «la posición periférica de la producción local frente a un actor ya consolidado, capaz de establecer reglas y estándares de calidad que las producciones argentinas y latinoamericanas encontrarían serias dificultades de alcanzar» (Margulis, 2014, p. 238). En el caso de *La esperanza incierta*, las decisiones que finalmente se impusieron, generaron gastos imprevistos y un desconcierto generalizado entre los integrantes de las productoras locales (V. Martínez, Comunicación personal, 2017; R. Moreno, Comunicación personal, 22/6/2017).

Los créditos finales son elocuentes en términos de participación de los equipos técnicos de cada país involucrado. También incluye información de los apoyos y auspicios recibidos de cara a la concreción de la serie compuesta por seis documentales. Estos organismos son: AECI, Crocevia (Italia), Evangelisches Missiowerk (Alemania), CMI (Suiza), Unesco (París) y Consejo Latinoamericano de Iglesias. El motivo por el cual no prosperó el proyecto de la serie y saber qué sucedió finalmente con estos apoyos será un asunto a profundizar en próximas investigaciones.

Conclusiones

Fue un periodo bastante corto y una agonía bastante larga [...] Pasó para mi algo muy triste y es que los productores independientes se transformaron en consumidores de tecnologías.

Giuseppe Cirotti²⁶

Este documental permite analizar las fracturas y las permanencias en estos países luego de transcurridos casi treinta años. Más allá de los cambios en la tecnología, la influencia y el lugar que ocupa el acceso a información a través de internet, la transformación de las corporaciones de noticias que dominan la agenda pública, sorprende la actualidad de los testimonios, por ejemplo las palabras de la primer ciudadana brasilera que opina en relación con la corrupción en su país.

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

Este primer trabajo de coproducción entre tres empresas, además de aprendizaje en cada productora, permitió acercarse al contexto de las distintas situaciones de estos cuatro países a inicios de los noventa.²⁷ El documental se configura en una denuncia en relación con el futuro de sus sociedades. Deja en evidencia cómo la aplicación de la política económica neoliberal profundiza la desigualdad social. Quizá pretendían mostrar la realidad del Cono Sur Latinoamericano, con el fin de que los organismos de cooperación internacional continuaran brindando su apoyo.

Más allá de futuros logros o fracasos, queda claro que las instancias de intercambio y encuentro que se organizaron en Latinoamérica fueron ámbitos fermentales, en donde además de discusiones y consensos se motivaron espacios de construcción colectiva. El desarrollo de las tecnologías audiovisuales en aquel mundo globalizado, si bien permitió a muchos realizadores su uso como herramienta contra hegemónica, los obligó rápidamente a competir para ganar un lugar en el mercado (G. Cirotti, Comunicación personal, 11/4/2020). Algunos lograron alimentar pantallas con sus producciones, para otros fue más complejo encontrar la manera de sostener sus iniciativas. Esto generó rupturas y dificultades a la hora de contar con espacios reales de supervivencia. De ahí, siguiendo las palabras de Cirotti, la larga agonía que sobrevino después, en la búsqueda de oportunidades para subsistir.

Para el caso uruguayo, a medida que pasaron los años, se generaron fondos de apoyo regional, se habilitaron incentivos estatales a la producción y se discutieron regulaciones para el sector audiovisual. Esto implicó que muchas productoras independientes lograran concretar sus proyectos a través de coproducciones avaladas por entidades de cada país participante (Moguillansky y González, 2019).

Retomando las palabras de Elizabeth Jelin mencionadas en el epígrafe inicial, *La esperanza incierta*, devolvió una serie de huellas. Seguir esos indicios permitió acercarse a un determinado contexto de producción, cargado de incertidumbres políticas, sociales, económicas y también audiovisuales.

27 Para CEMA la experiencia de *La esperanza...* fue un antecedente para una coproducción que llevó adelante con Argentina, para realizar *Patrón* (Jorge Roca, 1994) la única película que CEMA filmó en 35 mm. Con relación a la televisión, a partir de 1991 comenzó a producir contenidos para Canal 10, (Saeta). Se trató de una serie sobre la principal fiesta estival uruguaya, llamada precisamente Carnaval y de una sección de un programa periodístico, Pasacalle que se transmitía los domingos en horario central. Por su parte Nueva Imagen, como se mencionó, luego de la asunción del presidente Aylwin se convirtió en la principal productora de contenidos para el canal público, TVN. Puntualmente la experiencia de coproducción en *La esperanza incierta* fue el primero de una serie de realizaciones para el extranjero, ya que trabajaron para la RAI y varios años después para empresas norteamericanas como Discovery Channel y National Geographic (R. Moreno, Comunicación personal, 22/6/2017).

Referencias bibliográficas

- * *A veinte años de viña del mar. Por el video y la televisión latinoamericanos*. La Habana, 1987. Documento entregado en el marco del Encuentro Latinoamericano de Video Montevideo 90 (Archivo privado de Miguel Ángel Olivera)
- ALVIRA, P. (2016). *De Repente: video, televisión y latinoamericanismo*. En: B. TADEO FUICA y M. BALÁS, *CEMA: video, archivo y restauración democrática*. Montevideo: FIC-ICAU, Universidad de la República.
- AMIEVA, M. (2016). La esperanza incierta: democracia y Cono Sur. En: B. TADEO FUICA y M. BALÁS, *CEMA: video, archivo y restauración democrática*. Montevideo: FIC-ICAU, Universidad de la República.
- BALÁS, M. (2018). ¿Reconocer o conocer a través de las pantallas? El CEMA y las estrategias para llegar más allá de las fronteras. En: G. TORELLO (Coord.). *Uruguay se filma* (pp. 185-216). Montevideo: Irrupciones Grupo Editor.
- (2020). Uruguay, Chile y el rescate de memorias magnéticas. *Revista Fotocinema*, (20). Recuperado de <https://revistas.uma.es/index.php/fotocinema/article/view/7604/7089>
- * Carpeta de presentación del proyecto *500 años: la esperanza incierta*. 1990 (Documento perteneciente al Archivo privado de Virginia Martínez)
- * Catálogo CEMA. Montevideo, 1990
- * «CEMA y los 500 años». *La República*, Sección Cultura. 7/5/1991, p. 46.
- CHANAN, M. (2007-2008). El documental y el espacio público. *Archivos de la Filmoteca*. Recuperado de <http://www.archivosdelafilmoteca.com/index.php/archivos/article/view/206/209>.
- DINAMARCA, H. (Coord.) (1990a). *Experiencias en el Espacio Audiovisual. Argentina, Brasil, Chile, Uruguay*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria-CEMA-ICD.
- (1990b). *El video en América Latina, actor innovador del espacio audiovisual*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.
- * Documento final del III Encuentro Latinoamericano de Video. Montevideo 90, (1990). Montevideo. (Archivo privado Miguel Angel Olivera)
- GÁRATE, A. y ROVANO, J. L. (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.
- GUTIÉRREZ, M. (1989). *Video, tecnología y comunicación popular*. Lima: IPAL.
- JELIN, E. (2017). *La lucha por el pasado. Cómo construimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

JUAN-NAVARRO, S. (2014). Cine y globalización en Iberoamérica. El papel de las coproducciones. *Pasavento. Revista de Estudios Hispánicos*, II (2), 297-318. Recuperado de <https://ebuah.uah.es/dspace/handle/10017/23848>.

KELDJIAN, J. y TADEO FUICA, B. (2016). El cine en los noventa: interacciones entre prácticas y soportes. *Cuadernos del CLAEH*, 35 (104), 131-141. Recuperado de <http://claeu.edu.uy/publicaciones/index.php/cclaeu/article/view/253>

LACRUZ, C. (2016). La comezón por el intercambio. En: M. Mestman. *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires: Akal.

LIÑERO AREND, G. (2010). *Apuntes para una historia del video en Chile*. Santiago de Chile: Ocho libros Editores.

* *Manifiesto de Santiago* (1988), Primer Encuentro de Video. Santiago De Chile. (Archivo privado de Miguel Ángel Olivera)

MARGULIS, P. (2014). *De la formación a la institución. El documental audiovisual argentino en la transición democrática (1982-1990)*. Buenos Aires: Imago Mundi.

MOGUILLANSKY, M. y GONZÁLEZ, L. (2016). *Cines del sur: la integración cinematográfica entre los países del Mercosur*. Buenos Aires: Imago Mundi.

————— (2019). Coproducciones latinoamericanas: avances hacia la construcción de un espacio cinematográfico regional. *Revista Contemporánea. Comunicação e Cultura*, 17 (3), 511-526. Recuperado de:

<https://portalseer.ufba.br/index.php/contemporaneaposcom/article/view/33228>

SENNETT, R. (2012). *Juntos. Rituales, placeres y políticas de cooperación*. Barcelona: Anagrama.

TADEO FUICA, B. (2017). *Uruguayan Cinema, 1960-2010. Text, Materiality, Archive*. Tamesis: Rochester.

————— y BALÁS, M. (2016). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Montevideo: ICAU-FIC, Universidad de la República.

URUGUAY (1986). Ley n.º 15848. Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado. Recuperado de <https://www.impo.com.uy/bases/leyes/15848-1986>.

VALDEAVELLANO, P. (Ed.) (1989). *El video en la educación popular*. Lima: IPAL.

VARELA UMPIÉRREZ, M. (2020, mayo 2). ¿Eran orientales?. *La Diaria*.