Cine y Universidad en la crisis de la democracia (1960-1973)

Isabel Wschebor
Archivo General de la Universidad/ Udelar

Introducción

La historia del cine científico, el papel de la Universidad de la República en el desarrollo de la producción cinematográfica uruguaya a mediados del siglo XX y los orígenes del documental como género cinematográfico en la década de 1960 constituyen asuntos inexplorados en la historia cultural local. Este trabajo constituye un fragmento de mi tesis de maestría en Estudios Latinoamericanos.

La bibliografía aún incipiente sobre historia del cine en Uruguay y América Latina ha analizado el surgimiento del género documental a nivel local, como una expresión de la crisis social y política que se produjo en el continente a lo largo de los años sesenta. En el siguiente trabajo me propongo estudiar el desarrollo técnico y las experiencias cinematográficas en el ámbito universitario desde mediados de la década de 1950, como factores que también explican el surgimiento del género documental a nivel local.

El estudio del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República y su producción en los años previos al golpe de Estado de 1973 serán nuestra excusa para dialogar con la bibliografía existente sobre historia del cine latinoamericano en los años sesenta e intentar complejizar los elementos que influyeron en su producción y desarrollo.

Fenómenos como la polarización ideológica a nivel mundial en el contexto de la llamada Guerra Fría y sus repercusiones en América Latina parecen explicar para buena parte de la bibliografía existente el nacimiento de un "Nuevo Cine Latinoamericano", como un movimiento cultural que testimonió lo que estaba aconteciendo en los diferentes países del continente.

Esto reduce la noción de lo documental al cine de denuncia social y política que se produjo en este período y en el siguiente trabajo analizaremos distintas modalidades cinematográficas de no ficción que pueden englobarse dentro de lo que se denomina cine documental.

Para poner algunos ejemplos, autores como Marina Díaz López expresan que *"... este cine [documental] sobrevino a nuestra definición gracias a su conexión con un proyecto ideológico que le excedía y respecto al cual se definía. La aparición en todo el mundo de movimientos políticos de corte transformador o revolucionario supone un espíritu dificil de obviar para entender el advenimiento del final de la guerra fría y su desembocadura en la conformación de nuevas sociedades. Latinoamerica no es inmune a este espíritu de los tiempos; más bien es protagonista. La importancia de este fenómeno histórico y cultural en la década de los sesenta -si bien se puede precisar más su extensión hacia adelante y hacia atrás- modifica el concepto de producción y exhibición cinematográfica..."*[1] En el mismo sentido, Ana Laura Lusnich afirma que *"en 1959, inmediatamente al triunfo de la Revolución Cubana, Tomás Gutiérrez Alea estrenó 'Historias de la Revolución', film que marcó para América Latina el inicio de un cine de intervención política y cultural comprometido con el cambio. Esta película se enriqueció poco tiempo después con otra producción de corte político menos explícito (el 'Cinema Novo' brasileño) y con la actitud que adoptaron en Argentina algunos integrantes de la generación del sesenta (en particular Simon Feldman, José Martínez Suárez y Lautaro Murúa) y a la formulación de un discurso crítico y comprometido. A partir de entonces, la mayoría de los países de América Latina adhirieron a este tipo de cine. En todas las ocasiones, los aspectos que trazaron el destino de estas tendencias fueron sin lugar a dudas los siguientes: las condiciones políticas, sociales y culturales adversas que alentaban en cada país la necesidad de cambio; la articulación entre la teoría y la práctica, de la cual surgieron las innovaciones concretas, y la dimensión regionalista que asumió la mayoría de*

1 María Díaz López, "Cine y política en América Latina. Andaduras sin fin", en Revista Secuencias. Revista de Historia del cine (Universidad Autónoma de Madrid: Madrid, 1999), nº 10, p. 4. En este número de la Revista Secuencias varios artículos se orientan en la misma dirección. Se destacan en este sentido los trabajos de: Mikel Luis Rodríguez, "IBC: el primer organismo cinematográfico institucional en Bolivia", Ramón Gil Olivo, "Ideología y cine: el nuevo cine latinoamericano (1954-1973), Mariano E. Mestman "'La Hora de los Hornos' o el peronismo y la imagen del Che".

los agentes culturales implicados."[2] Más allá de las precisiones de orden cronológico que puedan dar origen al movimiento cinematográfico, cuya datación resulta siempre relativa y jerarquiza u omite distinto tipo de información, resulta llamativa la relación casi directa que establecen las autoras entre el contexto político y el surgimiento del nuevo cine, no existiendo un análisis de las trayectoras en materia de formación e inserción previa de los autores comentados.
Según los investigadores que han estudiado la temática, los principales objetivos de este tipo de cinematografía en América del Sur fueron testimoniar y generar un discurso de denuncia con relación a las políticas que se estaban llevando adelante, vinculando de manera unívoca la producción cinematográfica con el contexto político.
Es claro el compromiso que tuvo esta generación de cineastas con el ambiente de efervescencia política de la época. La relación existente entre sus películas con el abanico de ideologías contestatarias -que van desde su expresión más radical y de cambio revolucionario hasta la teoría de la dependencia y de búsqueda de soluciones reformadoras para América Latina[3]- es indiscutible. Sin embargo, no consideramos que éste sea el único factor que explique el desarrollo del mismo en el continente entre fines de la década de 1950 y 1960.
En el caso uruguayo, desde mediados de los cincuenta se desarrollaron, no sin conflicto, en el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República, distintas formas de lo documental, siendo por tanto esta institución un espacio especialmente sugerente para entender el fenómeno en el contexto local.

Documento y documental cinematográfico en Uruguay.

1. La creación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República

A comienzos de 1949 el Dr. Rodolfo Tálice[4] viajó a Europa con el objetivo de estudiar las aplicaciones de la cinematografía en las ciencias médicas y biológicas. El catedrático fue encomendado por los consejos de las facultades de Medicina y Humanidades y Ciencias que ya contaban, junto a la Facultad de Arquitectura, con programas de producción de imágenes fijas y en movimiento destinadas a ser utilizadas como materiales de enseñanza en las clases.[5] En ese contexto, Tálice tomó contacto con institutos cinematográficos recientemente creados en Europa como el British University Film Council o el Instituto Universitario de Cinematografía de Utrecht en Holanda, inaugurados en 1948 y 1950 respectivamente.[6]
Al regresar –a instancias del entonces decano de la Facultad de Medicina Dr. Mario Cassinoni- Tálice elaboró una propuesta para la creación de una dependencia central de la Universidad destinada al fomento del cine científico, cultural y documentario y su producción nacional. Para ello, elaboró un proyecto en el que se establecía la organización de una filmoteca de películas nacionales y extranjeras y una biblioteca especializada en medios técnicos audiovisuales para la

2 Ana Laura Lusnich, "Del documental a la ficción histórica. Prácticas y estrategias del grupo Cine Liberación en su última etapa de desarrollo", en Revista Secuencias. Revista de Historia del Cine (Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2009), nº 29, p. 49.

3 Ramón Gil Olivo, "Ideología y cine: el nuevo cine latinoamericano", en Revista Secuencias. Revista de Historia del cine (Universidad Autónoma de Madrid: Madrid, 1999), nº 10, pp. 38 a 51.

4 Tálice fue catedrático de Parasitología de la Facultad de Medicina y de Biología General y Experimental de la Facultad de Humanidades y Ciencias a partir de su creación en 1945. Durante toda su trayectoria participó activamente del gobierno universitario, donde ocupó cargos de importancia y referencia en lo relativo a la aplicación de los medios audiovisuales en la enseñanza e investigación universitaria. Por más información sobre este tema ver: Isabel Wschebor, "Del documento al documental uruguayo: El Instituto de Cinematografía de la Universidad" (tesis de maestría en proceso de culminación).

5 De las películas producidas en el período anterior a la creación del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (ICUR) sólo se conservan algunos ejemplares del Instituto de Higiene que fueron guardados en la propia filmoteca del Instituto. La producción de las Facultades aparece mencionada en los proyectos de creación del Instituto como antecedente y ha sido referida por personas allegadas a dichas instituciones como Silvia Montero de la Facultad de Arquitectura o Fernando Mañé Garzón de la Facultad de Medicina, pero no se han ubicado cintas originales en ningún caso.

6Boletín ICUR (Montevideo, Universidad de la República, enero-marzo de 1951, nº1); "El Cine en la Universidad" en La Gaceta (Montevideo, Universidad de laRepública, 1961) y Boletín ICUR (Montevideo, Universidad de la República, diciembre de 1955, nº 11).

investigación científica. El Instituto también se definía como un ámbito de producción de películas de investigación y documentación científica o cultural en la propia Universidad.[7] Muy tempranamente, el ICUR se afilió a la Asociación Internacional de Cine Científico (AICS) y de este modo ingresó rápidamente a un circuito de circulación e intercambio de películas procedentes de diferentes partes del mundo[8] En sus inicios, funcionó en el Laboratorio Fototécnico del Instituto de Higiene (avenida Ricaldoni 3051)[9] y entre fines de la década de 1950 y principios de la siguiente formó su laboratorio propio en la Facultad de Humanidades y Ciencias (Cerrito 73).[10]

Por otra parte, el ICUR constituyó un temprano ejemplo de una serie de iniciativas llevadas adelante entre las décadas de 1950 y 1960, orientadas a la modernización de la Universidad de la República y al desarrollo de ámbitos de investigación. Desde mediados del siglo XIX, esta casa de estudios se había caracterizado por la formación de médicos, abogados, escribanos o contadores, que más tarde actuaban en el ámbito profesional o se dedicaban a la actividad política.

Si bien esta tendencia se mantuvo a lo largo del siglo XX, las discusiones originadas en los rectorados de Leopoldo C. Agorio (1948-1956), Mario Cassinoni (1956-1964) y Óscar Maggiolo (1966-1972) estuvieron orientadas al desarrollo de políticas de investigación y extensión cultural. Durante su mandato, Maggiolo formuló un plan, que fue puesto en discusión por el cogobierno universitario y que pretendía darle una reestructura a la Universidad. El debate acerca del mismo quedó disuelto con el advenimiento de la crisis política y social que se produjo en el país en los años previos al golpe de Estado de 1973.[11]

La voluntad de incentivar el desarrollo de la investigación científica a lo largo de las décadas de 1950 y 1960 se expresó a través de las discusiones para la implementación del Régimen de Dedicación Total y de la Comisión de Investigación Científica. Si bien las arduas polémicas registradas en las Actas del Consejo Directivo Central de la Universidad muestran importantes vaivenes en cuanto al funcionamiento de ambos organismos, se visualiza la presencia de un sector importante de la institución que buscaba la asignación de un financiamiento y la creación de estructuras estables, que permitieran la promoción de la investigación como una actividad independiente y desprendida de la posible inserción profesional de los universitarios en el mercado de trabajo.[12] Si bien son claros los impulsos de cambio institucional en el período, persistieron viejas prácticas y liderazgos característicos de la universidad decimonónica y es necesario entender el desarrollo de nuevas instituciones en el período en este contexto de continuidades y cambios.

El ICUR fue una expresión de este tránsito entre las viejas y aún persistentes modalidades de trabajo, basadas fundamentalmente en la vocación individual de ciertas personalidades relevantes del ámbito universitario como podía ser Rodolfo Tálice y las propuestas de reforma que comenzaban a evidenciarse de manera más o menos coherente en los planes de las autoridades universitarias. Formalmente, se trató del primer instituto central que tuvo la Universidad de la República. Se buscaba que la casa de estudios montara un laboratorio para producir películas, que no estuviera asociado a la actividad interna de ninguna facultad en particular. En los hechos, funcionó principalmente como un laboratorio asociado a la Facultad de Humanidades Ciencias y fueron muy escasas las experiencias de trabajo con otros servicios.

A lo largo de los años cuarenta, el ICUR llevó adelante producciones que tenían todavía un carácter amateur desde el punto de vista de la técnica cinematográfica. Las películas se orientaban al desarrollo del cine científico-pedagógico y servían como herramientas de apoyo a la enseñanza.

A mediados de los años cincuenta, la incorporación del profesor de Historia y Teoría de la Ciencia del Instituto de Profesores Artigas y especialista en micro y macro cinematografía Plácido Añón introdujo importantes cambios en la producción de cine científico del ICUR. Además de ser un cineasta preocupado por las cuestiones técnicas, Añón teorizó acerca de lo que él consideraba que

7 Boletín ICUR , Op. Cit., nº 1.
8 Boletín ICUR , Op. Cit., nº 1.
9 Boletines ICUR hasta 1955.
10 “El Cine en la Universidad”, 1961.
11Vania Markarian (2009). Algunos debates en torno al “Plan Maggiolo”. Ponencia presentada en las Primeras Jornadas de Investigación del Archivo General de la Universidad 2009, Archivo General de la Universidad, Montevideo.
12 Actas del Consejo Directivo Central, Montevideo, décadas de 1950 y 1960.

era el cine científico y cómo se diferenciaba tanto del cine científico-pedagógico, como del cine documental. Para Añón el cine científico estaba dirigido a los investigadores que necesitaban un registro para observar con detenimiento un hecho concreto o comprobar una hipótesis de trabajo. Por ese motivo, consideraba que no se trataba de un producto cinematográfico con una narrativa, estética o guión propio. Tanto el cine científico-pedagógico como el documental, en sus diferentes variantes, no sólo se habían caracterizado por presentar un guión y una narrativa, sino que tenían como finalidad, capturar la atención de públicos no necesariamente especializados. Para Añón, el cine científico era simplemente un registro, un documento al servicio de la investigación científica y no debía ser comprendido por otras personas que no estuvieran directamente involucradas con el proceso de investigación. El cineasta asumía de este modo la posibilidad de registrar y reproducir, mediante la cámara y en forma directa, los objetos de una investigación científica. El rol del cineasta era técnico exclusivamente y no habría una mirada autoral detrás de aquellos registros. Detrás de esta concepción existía obviamente la noción de que era posible captar la realidad a través de los medios fotográfico y cinematográfico, pudiendo por tanto convertirse en documentos para la investigación sustitutivos de la observación directa. [13]

Pese a lo que el propio Añón predicaba en relación al cine científico, si observamos las películas que produjo es posible detectar un discurso del autor. Su vocación estética y su dominio de los lenguajes fotográficos y cinematográficos no tenían como resultado un simple registro. La mirada de Añón es claramente identificable en las películas que produjo y esto pone en cuestión sus propios preceptos sobre el cine científico.

Sin embargo, el destino de sus películas, la eliminación de la voz en off como recurso explicativo de las imágenes y el cuidado técnico extremo para las filmaciones marcan una clara ruptura en la historia del ICUR en cuanto a cómo debía realizarse el cine científico y la confianza en las posibilidades del registro cinematográfico para capturar la realidad y oficiar de técnica auxiliar de la ciencia.

Las tendencias cinematográficas al interior del instituto pueden dividirse entre quienes se mantuvieron dentro de la tradición del cine científico-pedagógico, de impronta institucionalista y principalmente promovida por Rodolfo Tálice; quienes se formaron produciendo registros al servicio de los investigadores tal y como proponía Añón; y quienes se apartaron de estas modalidades de registro y buscaron volver a guionar sus películas, a partir de una impronta autoral que no pretendía difundir o propagandear un proyecto institucional y tampoco buscaba registrar imágenes para un investigador externo. Así, exponentes como Mario Handler buscaron desde mediados de la década del 1960 brindar una mirada propia sobre los acontecimientos a través del cine documental.

Las tendencias institucionalista, cientificista y documental se fueron sumando al interior del ICUR y a comienzos de los años sesenta convivían en la institución perfiles de producción cinematográfico de orden diverso.

Los niveles de profesionalismo y la diversificación de la producción permitieron el desarrollo de una discusión interna en la institución orientada al análisis de cuál era el papel del trabajo cinematográfico en la Universidad. Este proceso, a la vez fermental y conflictivo, permitió que el ICUR fuera -a lo largo de los años sesenta- un laboratorio cinematográfico donde se combinaron intereses científicos, sociales e institucionales amparados por un abanico de múltiples miradas.

Este empuje del campo cinematográfico en la institución se vio interrumpido por la intervención de la Universidad y el triunfo de una modalidad de registro de carácter principalmente institucional y volcada a los trabajos de difusión y propaganda llevados a cabo por la dictadura cívico-militar. En el siguiente trabajo realizamos una reseña del proceso previo a la intervención de la Universidad con el objetivo de aportar a la historia del cine en el pasado reciente.

2. Universidad y cine institucional

A lo largo de los años cincuenta el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República

13Conferencia "Introducción a la metodología científico cinematográfica" brindada por Plácido Añón en el Paraninfo de la Universidad a finales de la década de 1950. Archivo Particular de la familia Añón.

logró progresivamente profesionalizar sus líneas de trabajo en materia de cine científico. Si bien las primeras películas como "Vida de Termites" (Rodolfo Tálice y Santa Rosa, 1951) fueron producidas con poca experiencia previa y escasos recursos humanos y técnicos, a lo largo de la década de 1950 cineistas como Roberto Gardiol o Eugenio Hintz comenzaron a realizar trabajos de carácter más sistemático sobre especies locales, que dieron origen a la serie "Fauna Sudamericana".[14] Estas producciones, además de darle cierta sistematicidad a la política de registro del ICUR tenían una labor de montaje y guión, así como tomas de mayor definición y nitidez. Como vimos, el cine científico cobró real profesionalismo en el ICUR con las producciones de Plácido Añón. Sin embargo, los trabajos realizados de manera sostenida a lo largo de todo el período por Hintz y Gardiol lograron combinar las herramientas del cine científico-pedagógico y de difusión científica, con una impronta de corte institucional que le daba mayor sistematicidad a las tareas del instituto. En este rubro, se destaca especialmente la labor de Roberto Gardiol en la serie de películas realizadas durante las excursiones al Matto Grosso, llevadas a cabo en conjunto con el Museo de Historia Natural. Esta experiencia constituyó el único caso de producción fuera de fronteras y en colaboración con otra institución que también tenía finalidades científicas, pero no pertenecía a la Universidad de la República. Las películas de Gardiol resultantes de la expedición en el Matto Grosso, realizadas a fines de la década de 1950, tienen dos características destacables. La primera es que se combinó el uso de película color y de película blanco y negro, teniendo entonces diferentes variables de las posibilidades técnicas de producción cinematográfica en el período.

"Artrópodos de la selva tropical". Año 1957. Roberto Gardiol [director cinematográfico] y Rodolfo Tálice [asesor cientítifico]. (Película realizada con el Museo de Historia Natural). Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación. (capturas de pantalla).

En segundo lugar, si bien se trata de películas realizadas al servicio de los intereses institucionales tanto del ICUR como del Museo de Historia Natural, las filmaciones tienen una vocación de orden documental, que muestra variables interesantes en relación con los intereses más conocidos de Gardiol como cineista. La mayoría de las producciones en las que participó Gardiol desde los años cincuenta, sobre las cuales hacemos referencia más adelante, tenían una impronta claramente institucionalista y de propaganda. Los trabajos realizados en el Matto Grosso muestran una vocación volcada a la observación antropológica, que lo apartan de la tendencia general que muestran sus trabajos.

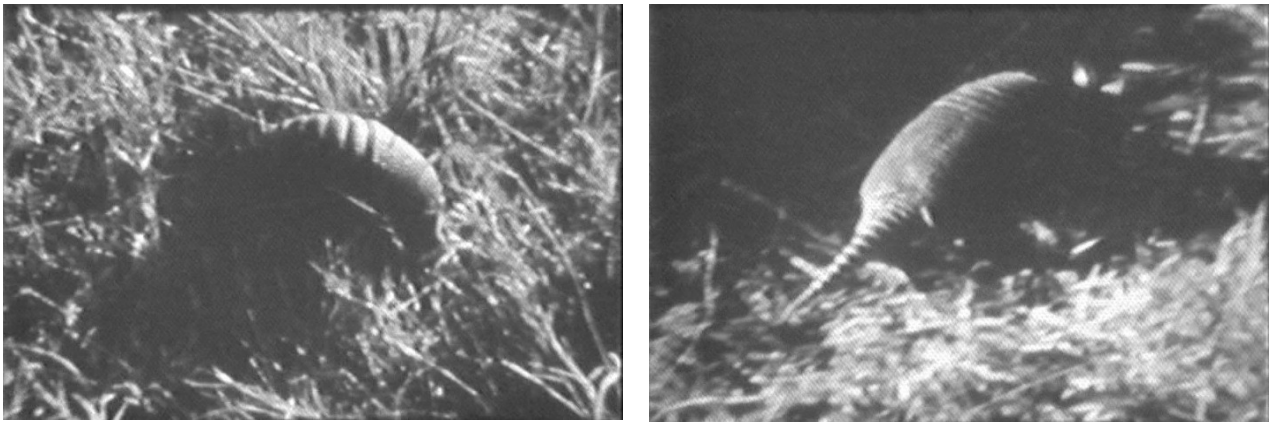
14 Entre las películas que formaron parte de esta serie podemos incluir: "Elefante Marino del sur", S.d.a, 1955; "Mulita, Dasypus Septemcinctus", Eugenio Hintz, 1957; "Sucurio Lampalagua", Roberto Gardiol, 1957; "Nutria", Eugenio Hintz, 1957; "Rana HYLA", Roberto Gardiol, 1957; "Piraña", Roberto Gardiol, 1957; "Pecari de collar", Roberto Gardiol, 1958, entre otros. Todas estas películas pertenecen al Fondo ICUR/DMTC/ Archivo General de la Universidad de la República.

"Aldea Makiritare". Año 1957. Roberto Gardiol [director cinematográfico]. (Película realizada con el Museo de Historia Natural). Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación. (capturas de pantalla).

En la mayoría de los casos se trató de registros sobre la fauna de esta zona de América Latina, pero en "Flora de una laguna boliviana" se registró también la flora del lugar, mostrando así una variante en el tipo de registros realizados durante las expediciones.

"Flora de una laguna boliviana". Año 1955. Roberto Gardiol [director cinematográfico] y Diego Legrand y Atilio Lombardo [asesores científicos]. (Película realizada con el Museo de Historia Natural). Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación. (capturas de pantalla).

En el caso de las películas de difusión científica producidas por Hintz para la serie "Fauna Sudamericana" se trata fundamentalmente del registro de especies de la fauna local. A partir de estos trabajos, se logró generar una importante serie de utilidad para el uso a nivel educativo en los distintos niveles de la enseñanza.



"Fauna Sudamericana. Serie Mamíferos. Nº 8: Mulita". Año 1957. Eugenio Hintz [director cinematográfico] y Rodolfo Tálice [asesor científico]. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía y Departamento de Medios Técnicos. (capturas de pantalla).

Paralelamente, el ICUR llevó adelante ciertos documentales de corte institucional como "Misión Femenina" (Eugenio Hintz y Carlos Bayarres, 1950), "José Belloni, escultor uruguayo" (Eugenio Hintz y Roberto Gardiol, 1957) o "A bordo de ANCAP IV" (Roberto Gardiol y cap. Eduardo J. Artigas, 1958)[15], referentes a temas específicos, que implicaron la elaboración de guiones previos y

15 En este mismo período también se produce "Historia del Hospital del Clínicas" (Dr. Mario A. Jauregui y R. Maruca

un trabajo de montaje y producción.
Estas películas presentan varios aspectos en común que las agrupan dentro de un estilo de producción institucional, que apela a la construcción de una imagen de la sociedad uruguaya donde todavía los roles tanto de los géneros, las clases sociales y las generaciones estaban claramente definidos y se afirmaba una identidad compartida representada a través de ciertos símbolos culturales. La misión entonces de estos documentales era dar cuenta de aquellos roles y símbolos con el objetivo pedagógico de su afianzamiento en la sociedad.
Desde el punto de vista de su producción, en todos los casos se cuenta con una presentación de títulos y créditos con tipografías típicas de la cinematografía comercial de los años cincuenta, acompañada de músicas instrumentales. A continuación, el montaje está fundamentalmente basado en tomas descriptivas -tanto primeros planos como vistas panorámicas- y una voz en off que da cuenta y explica las imágenes que se van sucediendo sean éstas fijas o en movimiento. En ninguno de los casos, los actores son entrevistados o dan cuenta de la trama. A su vez, las tres expresan una mirada sobre la sociedad que pauta de manera ordenada cuál es el lugar del hombre, de la mujer y en qué medida su misión es fortalecer los lazos identitarios de la sociedad uruguaya. En el caso de "Misión Femenina", Hintz y Bayarres presentan la Escuela de Enfermería dependiente de la Universidad. Se trataba en la época de un régimen de internado para mujeres y la película no sólo mostraba su desempeño en los salones de clase o en períodos de práctica, sino que daba cuenta de su vida cotidiana en las piezas, el comedor o las salas de esparcimiento, justificando en qué medida el régimen de internado no las dispersaba de su formación generando un *"ambiente propicio a la concentración mental y al trabajo intelectual,* [quedando] *de tal modo asegurado el éxito en las pruebas periódicas de suficiencia."* Se concluía en la película que la *"contribución de la mujer uruguaya será invalorable en la culminación de esta obra en que está empeñada la medicina nacional."*[16]
Estas imágenes de mujeres uniformadas, viviendo colectivamente en régimen de internado para formarse en un rol asistencial, permitiendo así extender socialmente su papel de madre al ámbito sanitario, fueron contemporáneas a los primeros debates sobre reforma de la Ley Orgánica de la Universidad, la creación de las primeras instituciones orientadas al desarrollo de la investigación científica y el impulso en materia de modernización de la educación terciaria, mostrando entonces otro aspecto de esta misma historia de la Universidad, donde se buscaba hacer prevalecer ciertos valores de corte tradicional asociados a una estructura social cuyas reglas y representaciones ponían a la mujer en roles de asistencia y cuidado. El estilo uniformado y ordenado, casi militar, que se reforzaba en las escenas finales con una marcha de estas mujeres vistas desde una toma contrapicada, brindaba un lugar específico al género femenino en el ámbito de la educación y la asistencia. Ya tenían un acceso a ciertos espacios de la esfera pública, pero tenían que asumir un rol de cuidados extensivo al de la vida familiar, adoptando una actitud de cierta firmeza más características de los prototipos de la masculinidad.

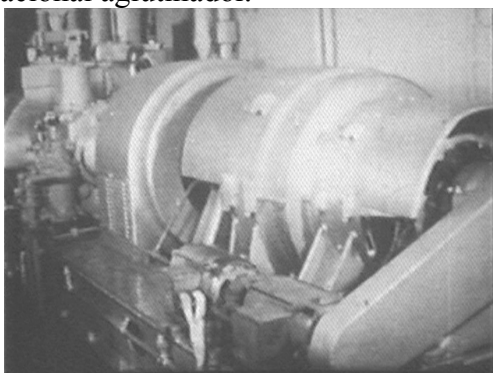
"Misión Femenina". Año 1950. Eugenio Hintz y Carlos Bayarres [directores cinematográficos]. Archivo General de la

Sosa), que si bien es producida por el Instituto no se trata de cineistas de planta y por eso no la incluimos en este análisis.

16 "Misión Femenina". Año 1950. Eugenio Hintz y Carlos Bayarres [directores cinematográficos]. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos.

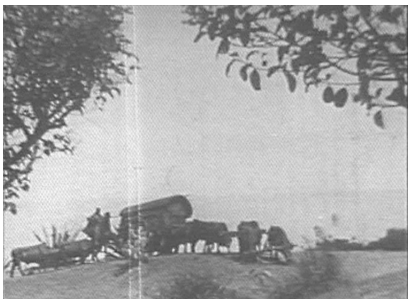
Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos. (capturas de pantalla).

En el caso de "A Bordo de ANCAP IV" se buscaba mostrar la modernidad de los medios tecnológicos y de comunicaciones que el país comenzaba a tener y que permitían generar mejores recursos para el desarrollo nacional. En este caso se describe la vida de los hombres, miembros de la tripulación, que a través de sus trabajos en el buque cumplían tareas de corte técnico o práctico para su buen funcionamiento. Al finalizar la película, el locutor expresaba que *"la marina nacional tiene razones para enorgullecerse de sus petroleros que llevan permanentemente la bandera uruguaya a los distintos puertos del mundo"*, expresando nuevamente que la función pública debía estar al servicio de un proyecto nacional aglutinador.



"A bordo de ANCAP IV". Año 1958. Roberto Gardiol y Eduardo J. Artigas [directores cinematográficos. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos. (capturas de pantalla).

El documental sobre José Belloni presentaba imágenes de archivo y registros contemporáneos a la realización del documental. Incorporaba tanto filmaciones de sus trabajos y de los procesos de elaboración de los mismos, como registros de la vida familiar del artista. Presentaba filmaciones de sus obras a nivel local y también contenía imágenes de viajes a Europa donde el artista se había formado. Este documental analizaba cuáles habían sido los ámbitos de crecimiento y formación de quien realizó gran parte del parque escultórico de la ciudad de Montevideo a través de símbolos representativos de nuestras identidades políticas y sociales. Esta línea de trabajos biográficos de artistas, en tanto creadores de ciertos íconos que dan sentido a una identidad social y cultural uruguaya, se desarrollará fuertemente en el período dictatorial, mostrando cierta continuidad con este primer trabajo de los tardíos cincuenta.



"José Belloni. Escultor uruguayo". Año 1957. Eugenio Hintz y Roberto Gardiol [directores cinematográficos]. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos. (capturas de pantalla).

A partir de estos documentales, el orden social de la época estaba asegurado a través de los cuidados de las mujeres en la asistencia pública, el papel de los hombres y de la tecnología moderna en el desarrollo y la defensa nacional y la conformación de una identidad aglutinante a partir de la construcción de símbolos y monumentos característicos de nuestra "nacionalidad".

Se trata del tipo de documentales que la Universidad realizó de manera sistemática luego de la

intervención de la casa de estudios a poco tiempo del golpe de Estado en 1973. Cabe señalar en este sentido, que el personal del ICUR fue destituido en forma íntegra y se creó un equipo de trabajo a través de un organismo nuevo denominado Departamento de Medios Técnicos de Comunicación, dirigido por Adolfo Fabregat[17], que trabajó en forma sistemática para la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP). Eugenio Hintz y Roberto Gardiol, para el período en el que la Universidad había sido intervenida, habían tomado responsabilidades en otros espacios institucionales. En el caso de Hintz, ocupó la dirección del Archivo General de la Imagen en el SODRE, cargo en el que se mantuvo durante el período dictatorial. Gardiol por su parte, comenzó a trabajar exclusivamente a través de su actividad privada en el laboratorio Tecnocine, que se encargó de la producción de buena parte de las películas producidas por y para la DINARP en el mismo período. Si bien no se mantuvieron como funcionarios de la Universidad ocuparon roles importantes en la producción audiovisual del período dictatorial y la modalidad que implementaron en materia cinematográfica se mantuvo de manera hegemónica en la institución hasta la restitución de la democracia en 1985.

3. El documental social y de denuncia

Paralelamente al desarrollo de los documentales institucionales antes mencionados, el ICUR mantuvo una modalidad de trabajo orientada al desarrollo del cine científico de carácter directo y al servicio de la investigación. Como señalamos anteriormente, el pionero de los trabajos cinematográficos orientados a la creación de registros directos para la actividad científica fue Plácido Añón y fue a partir de su labor que el Instituto produjo y teorizó acerca del uso de la cámara con el objetivo unívoco de registrar fenómenos observables.

En marzo de 1963 el estudiante de ingeniería Mario Handler, quien había participado de varias de las instancias de formación y conferencias del ICUR dictadas por Plácido Añón, fue contratado como fotógrafo para colaborar en la realización de filmaciones del instituto.[18] El 9 de setiembre de 1965 obtuvo el cargo de Jefe Fotógrafo interino, que a comienzos de 1966 pasó a denominarse Jefe Cineista, sustituyendo la función ocupada por Plácido Añón[19] tras su fallecimiento en 1961. Durante los primeros años el puesto se mantuvo en carácter de interinato[20] y a mediados de 1969 se transformó, pasando al escalafón docente de la Universidad como grado 3. Durante el procesamiento del concurso para la efectivización de su puesto en el año 1970, se inició un sumario a Mario Handler por parte de Rodolfo Tálice, luego de una suspensión realizada al funcionario a comienzos de ese mismo año. La situación funcional de Mario Handler tendría un derrotero particular en los años previos a la intervención de la Universidad, pasando éste a cumplir funciones

17 Adolfo Fabregat había dirigido la películas “Uruguayos Campeones” en los años cincuenta y. Fue un exponente activo del desarrollo y la expansión de la televisión en las décadas de 1950 y 1960.

18 Nota enviada por Rodolfo Tálice al Rector Óscar Maggiolo referida al sumario realizado a Mario Handler. Montevideo, 4 de febrero de 1971, Archivo General de la Universidad/ Sub fondo Institucional/ Instituto de Cinematografía y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación/ Serie Administrativa/ Carpeta 8.

19 Plácido Añón (1926-1961) - conocido como “Mirocho”- fue docente de Historia y Teoría de la Ciencia en el Instituto de Profesores “Artigas”. A lo largo de los años cuarenta se inició de forma autodidacta en la fotografía, produciendo imágenes experimentales inspiradas en las vanguardias y el modernismo de las primeras décadas del siglo XX. Allegado a los círculos intelectuales de la generación del ‘45, fotografió la quinta de Carlos Vaz Ferreira e inició sus vínculos con el Instituto de Cinematografía de la Universidad (ICUR) a través de Mario Sambarino. Así, en el año 1957 ingresó al ICUR, volcando sus conocimientos de fotoquímica y su obsesión por la nitidez y el registro directo en el campo de la fotografía y la cinematografía científica. Sus investigaciones en materia de óptica permitieron que lograra registrar de forma pionera fenómenos como la reproducción del escorpión o de la araña del lino, cuestión que le valió premios nacionales e internacionales. Sus trabajos no sólo profesionalizaron la actividad de documentación científica en el ámbito nacional, sino que permitieron formar a nuevas generaciones en los lenguajes fotográficos y cinematográficos desde un punto de vista estético. Su temprano fallecimiento no ha permitido jerarquizar debidamente su obra, siendo éste el principal motivo de su homenaje.

20 Actas del Consejo Directivo Central, Montevideo, 11 de marzo de 1963. Nota enviada por Alberto Pérez Pérez al Rector Óscar Maggiolo en ocasión del sumario realizado a Mario Handler. Montevideo, 2 de febrero de 1971, Archivo General de la Universidad/ Sub fondo Institucional/ Instituto de Cinematografía y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación/ Serie Administrativa/ Carpeta 8.

en los laboratorios de la Facultad de Medicina.[21] Los conflictos derivados del sumario realizado a Mario Handler expresan algunas de las diferencias que progresivamente se fueron haciendo explícitas entre las distintas generaciones del ICUR y permiten analizar los cambios en relación al papel del cine al interior de la Universidad y las vicisitudes que implicó la proyección extrauniversitaria de algunas de las películas, instalando debates que persisten hasta nuestros días vinculados con las figuras del productor, el autor y los respectivos derechos que ambos tienen sobre las realizaciones producidas en el marco de una determinada institución.[22]

La carrera de Handler dentro del ICUR se inició de forma muy prometedora. En 1963 obtuvo una beca de estudios en el Institut für den Wissenschaftlichen Filme (Göttingen, Alemania), uno de los más prestigiosos del mundo en la época, que le permitió a su vez conocer varios institutos cinematográficos de Europa en países como Francia, Holanda o Checoslovaquia, complementando así su formación como cineasta y estableciendo lazos con importantes centros de producción cinematográfica del primer mundo.[23] Si bien la misión de estudios versaba fundamentalmente sobre las "aplicaciones del cine en la Universidad, especialmente el científico"[24], durante su estadía Handler realizó varios cortometrajes entre los que se destaca la película "En Praga", donde se expresan de manera elocuente los inicios de su trabajo como documentalista callejero, su expresividad fotográfica y la necesidad de documentar la sociedad desde una perspectiva de autor.[25] Este tipo de producciones mostraría entonces nuevos intereses que trascendían lo netamente técnico y científico experimental, buscando brindar una visión documental desde una perspectiva autoral y no necesariamente al servicio de una investigación guiada o asesorada por un científico externo.

Las primeras películas realizadas por Handler en el marco de sus actividades como funcionario del ICUR mostraron cambios y continuidades con el período anterior liderado por Añón[26]. Seis películas realizadas por Handler ejemplifican este primer grupo de producción en el cual persistía la mirada de un asesor científico en la realización cinematográfica, pese a que las temáticas viraban en la mayoría de los casos hacia aspectos de carácter social y antropológico.

La primera es "Yacimiento fosilífero del Uruguay Edevónico" realizada en 1963 con el asesoramiento de Rodolfo Méndez Alzola.[27] Se trata de una película muda que registra con una fotografía nítida y estática muestras de fósiles, contribuyendo así a la investigación del antropólogo. Se observa claramente una continuidad con el tipo de filmaciones realizadas por Añón, pero la temática vira hacia del campo de la biología al de la arqueología, mostrando así una variante con respecto al registro de seres vivos.

---

21 Idem.

22 Más adelante analizaremos el sumario realizado a Mario Handler en este contexto, a raíz del cual el abogado Pérez Pérez realizó un informe donde desarrollaba concretamente las funciones del productor y del director de una película y cuáles eran los derechos y las obligaciones de ambos, lo que muestra una nueva preocupación por el tema, dado que el cine es un producto de valor comercial y por ende su circulación presenta más complejidades que el resto de la producción acedémica realizada en las instituciones universitarias. Alberto Pérez Pérez, "Producción cinematográfica de entes públicos" en: La Revista de Derecho, Jurisprudencia y Administración, (Montevideo, Tomo 65, Núm. 9), 1970 (prox.)

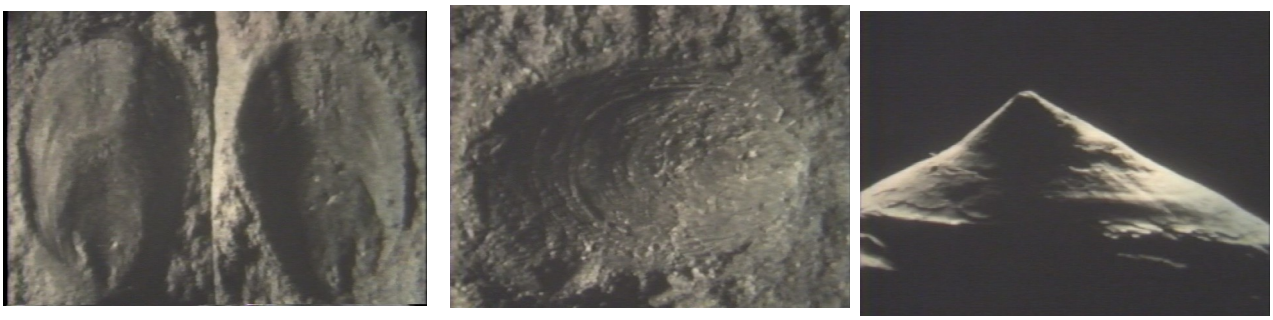
23 Actas del Consejo Directivo Central, Montevideo, 18 de marzo de 1963.

24 Actas del Consejo Directivo Central, Montevideo, 20 de marzo de 1963.

25 En Praga. Año 1964. Mario Handler.

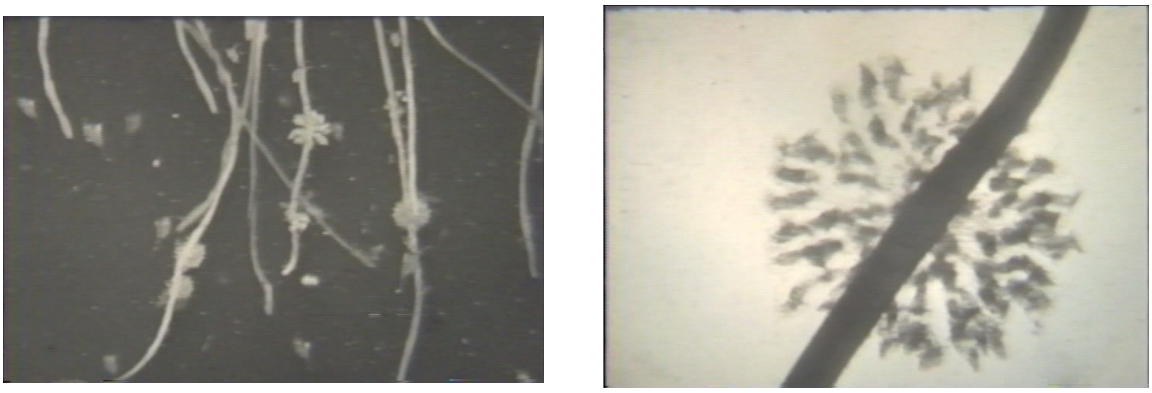
26 Los trabajos de Añón han sido desarrollados en otros capítulos de mi tesis de maestría. Por más información ver: Isabel Wschebor, "Cine, ciencia y Universidad: El Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República (1950-173), 2013 (Inédito).

27 "Yasimiento fosilífero Edevónico del Uruguay". Año 1963. Mario Handler [dirección cinematográfica] y Rodolfo Méndez Alzola [asesor científico]. Archivo General de la Universidad/ Sub Fondo Institucional/ Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación.



Yasimiento fosilífero Edevónico del Uruguay". Año 1963. Mario Handler [dirección cinematográfica] y Rodolfo Méndez Alzola [asesor científico]. Archivo General de la Universidad/ Sub Fondo Institucional/ Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación. (capturas de pantalla).

Dentro de las películas realizadas con un asesor científico externo sólo se conserva un caso directamente vinculado a una investigación biológica, "Rotiferos sociales", cuya dirección cinematográfica fue realizada por Handler, quien siguió de manera sistemática los preceptos de Añón realizando tomas microcinematográficas[28], intercaladas por títulos y no incluyendo ningún tipo de sonido o discurso en voz en off explicativo de las imágenes. .[29]



Rotíferos sociales". Año 1962. Mario Handler [dirección cinematográfica] y Walter Dioni [asesor científico]. Archivo General de la Universidad/ Sub Fondo Institucional/ Instituto de Cinematografía y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación. (capturas de pantalla).

En tercer lugar, destacamos las películas "Rondas y Fiestas Tradicionales del Uruguay"[30] y "Llamadas"[31] cuyo asesor científico fue Lauro Ayestarán. Se observa aquí un interés por la música y la cultura popular, pero en el marco de las investigaciones realizadas por el musicólogo antes mencionado, siendo las imágenes un registro al servicio del mismo. Las películas muestran a su vez un avance en el ámbito universitario de investigaciones vinculadas con disciplinas humanísticas, siendo las primeras películas cuyo asesor científico no proviene de los campos de la ciencia experimental o de la arqueología.

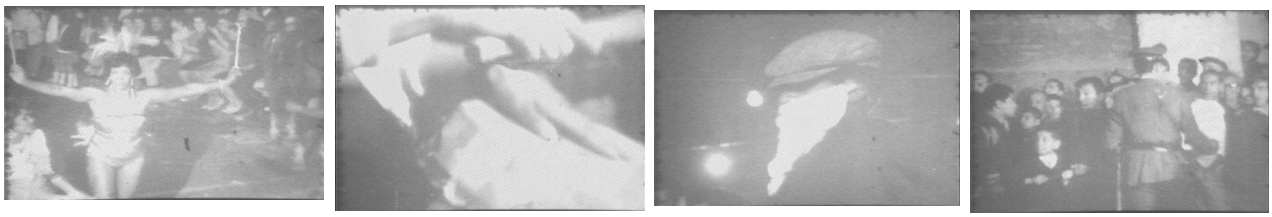
---

28 Se denomina cinemicrografía a los registros realizados a partir de una cámara que está conectada directamente a un microscopio, permitiendo así registrar lo que se observa con aumentos mayores a lo que admiten los lentes de los equipos de cine.

29 "Rotíferos sociales". Año 1962. Mario Handler [dirección cinematográfica] y Walter Dioni [asesor científico]. Archivo General de la Universidad/ Sub Fondo Institucional/ Instituto de Cinematografía y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación.

30Juegos y rondas tradicionales del Uruguay. Año 1966. Mario Handler [dirección cinematográfica] y Eugenio Hintz [colaborador en Andelito de Oro] y Lauro Ayestarán [asesor científico]. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación.

31 "Llamadas". Año 1967. Mario Handler [dirección cinematográfica] y Lauro Ayestarán [asesor científico]. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación.



"Llamadas". Año 1967. Mario Handler [dirección cinematográfica] y Lauro Ayestarán [asesor científico]. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación. (capturas de pantalla).

Es importante señalar que en el caso de "Rondas y Fiestas Tradicionales del Uruguay", algunas de las filmaciones fueron realizadas por Eugenio Hintz cuyo estilo y visión sobre el cine como vimos, distaban de manera evidente de las consideraciones de Handler, cuestión que le quita de manera decidida a la película una visión y un guión autoral, quedando la misma claramente al servicio de los trabajos del investigador.[32] De todas formas algunas de las características de la filmación muestran cambios en la técnica cinematográfica, dado que la cámara por momentos está fija dando visiones panorámicas sobre el hecho registrado, pero en muchas escenas se mueve y acompaña la acción que se está sucediendo, lo que muestra un interés por el reconocimiento del sujeto representado como protagonista del resultado final de la imagen cinematográfica.

Juegos y rondas tradicionales del Uruguay. Año 1966. Mario Handler [dirección cinematográfica] y Eugenio Hintz [colaborador en Andelito de Oro] y Lauro Ayestarán [asesor científico]. Fondo ICUR/DMTC del Archivo General de la Universidad. (capturas de pantalla).

En el caso de "Llamadas" se expresan claramente manifestaciones de la mirada documental de Handler quien no sólo realizó tomas panorámicas, sino que se insertó dentro de la comparsa lubola, buscando que la cámara acompañe el fenómeno cultural desde su interior. "Llamadas" buscó recrear a través del cine las sensaciones tanto físicas como sónoras provocadas por el ritmo del candombe. Se muestran en la película los músicos y bailarines como arquetipos socio-culturales que participaban del fenómeno social. El cineasta registró a los espectadores y a las modalidades represivas o de orden disciplinador que buscaban "ordenar" con la presencia policial, los posibles "desbordes" públicos ocasionados por esta manifestación de la cultura popular. En este sentido, "Llamadas" constituye un primitivo ejemplo de los trabajos documentales propiamente dichos de Mario Handler, en los que el cineasta expresa una mirada específica, atendiendo a los diferentes aspectos visuales y sonoros que dan cuenta de un fenómeno social y cultural como el candombe en Uruguay.

32 Handler sólo participó con Eugenio Hintz en otro caso en el que también colaboró Roberto Gardiol, que constituye una película poco común para las producciones del ICUR. Se trata de "Telehipnosis sin estímulos sensoriales". En este caso, Rodolfo Tálice como asesor científico buscó indagar en técnicas vinculadas con los tratamientos terapeuticos desde el punto de vista psiquiátrico, sindo una línea de trabajo escasamente desarrollada tanto por el instituto como institución, como por Tálice como médico y científico. La película tiene una versión que data de 1958 y otra de 1967, por lo tanto la participación de Handler parece ser una reendición de las filmaciones realizadas por los otros dos miembros del ICUR casi una década antes. En conversaciones con Mario Handler éste expresó la poca rigurosidad científica de la filmación y la evidente voluntad de montaje para la realización del film, quedando poco claro entonces el carácter probatorio de la película. Telehipnosis sin estimulos sensoriales. Años 1958 y 1967. Eugenio Hintz, Roberto Gardiol y Mario Handler [dirección cinematográfica] y Rodolfo Tálice [asesor científico]. Fondo ICUR/DMTC del Archivo General de la Universidad.

Otro ejemplo de los registros a medio camino entre el interés social y una demanda externa hacia el cineasta es la película "Baking of bread in a rural house", película sobre la realización de pan casero en una vivienda rural uruguaya. Si bien la temática y el tipo de filmación muestra un claro interés social por parte del autor, la película fue realizada a pedido de un organismo externo que no está especificado en los créditos de la película. Se asemeja al tipo de films que se emitían en las misiones de tipo pedagógico, donde se mostraban prácticas tradicionales con el objetivo de dar continuidad a ciertas costumbres o hábitos de la cultura popular buscando afianzarlos culturalmente.[33]

Baking of bread in a rural household. Año 1965. Mario Handler [dirección cinematográfica]. Archivo General de la Universidad/ Sub Fondo Institucional/ Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación. (capturas de pantalla).

Por último, dentro de la serie de películas realizadas con un asesor externo se destaca "Computación en la Universidad".[34] En este caso, la película no trata sobre una temática científica, ni social o cultural -en un sentido antropológico- sino tecnológica y, si bien muestra la llegada de un arsenal tecnológico muy innovador como fue la primera computadora que tuvo la Universidad de la República a fines de los años sesenta, expresa a su vez claramente un interés social y cinematográfico por parte de Handler como realizador. Como dijimos, Handler fue estudiante de ingeniería y seguramente estuvo atento a los intereses existentes en la Universidad por la innovación en materia informática. En el año 1963, una delegación docente solicitó ante el Consejo Directivo Central la conformación de una comisión que estudiara las ventajas de la formación en materia de computación electrónica, mostrando así una temprana motivación por el desarrollo de la informática en el país. La propuesta fue aprobada y se trató del primer antecedente en la materia.[35] Tres años después, el reconocido científico argentino Manuel Sadosky, pionero en temas informáticos en el país vecino, se instaló en Uruguay luego del golpe de Estado de Juan Carlos Onganía y fue albergado por la Facultad de Ingeniería de la Universidad de la República donde promovió el desarrollo de una formación y equipos de investigación vinculados con la introducción de la informática.[36] En ese contexto, en 1968 la Universidad adquirió su primera computadora siendo la película de Handler un registro de aquel acontecimiento. Si bien también se trataba de una película realizada a pedido de un grupo universitario -y en este caso se destacaba como uno de los pocos trabajos realizados para una facultad distinta a Huminadades y Ciencias-, tres aspectos muestran una clara diferencia en materia de estilo cinematográfico. En primer lugar la película presentaba un guión que se dividía claramente en dos partes. La primera se iniciaba con una animación que

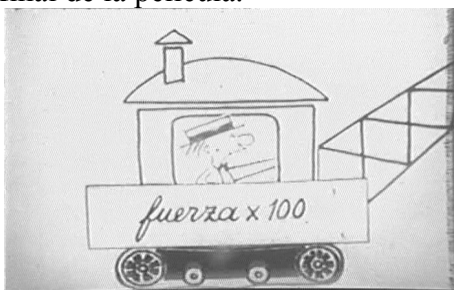
33 Baking of bread in a rural household. Año 1965. Mario Handler [dirección cinematográfica]. Archivo General de la Universidad/ Sub Fondo Institucional/ Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación.

34 Computación en la Universidad. Año 1968 (aprox.). Mario Handler [dirección cinematográfica] y Luis Osín [asesor científico]. Archivo General de la Universidad/ Sub Fondo Institucional/ Instituto de Cinematografía y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación.

35 Actas del Consejo Directivo Central, Montevideo, diciembre de 1963.

36 Raúl Carnotta y Jorge Aguirre (comp.), "La 'primera fundación' de la computación en la UDELAR, en Historia de la informática en América Latina y el Caribe: Investigaciones y testimonios, (http://dc.exa.unrc.edu.ar/historia/node/38)

narraba el desarrollo tecnológico y la revolución industrial y la segunda era la presentación del funcionamiento de la computadora propiamente dicho y sus utilidades sociales, como por ejemplo el mejoramiento del procesamiento de datos de fenómenos nacionales y masivos como el censo de la población. En segundo lugar, la presencia de una animación como técnica cinematográfica y narrativa, raramente utilizada en películas que buscaban documentar un fenómeno concreto, ponía en discusión la utilización combinada de técnicas de ficción y de registro directo como distintos lenguajes en la producción de cine. Por último, un aspecto importante a señalar en el cambio que representa esta película en las producciones del ICUR en general y de Handler en particular, es que quien hablaba y daba las explicaciones en el film no era una voz en off como en la gran mayoría de los films del ICUR. En este caso, era el especialista que relataba sobre las funcionalidades y propiedades del instrumento, mirando a la cámara y dando un nuevo rol a los investigadores o profesionales en la producción del film y una participación activa a los representados en el resultado final de la película.



Computación en la Universidad. Año 1968 (aprox.). Mario Handler [dirección cinematográfica] y Luis Osín [asesor científico]. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo Institucional/ Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación. (capturas de pantalla).

Ya en el marco de sus tareas como Jefe Fotógrafo y luego Jefe Cineasta del ICUR, Handler propuso nuevos proyectos documentales sobre algunos de los aspectos sociales y políticos del Uruguay de aquella época, expresando una visión clara de denuncia sobre la crisis instalada en el país desde la década anterior. En este segundo período, su producción ya tenía un carácter claramente autoral y documental, distanciándose definitivamente del trabajo de registro al servicio de un investigador tercero. En ese marco, se produjeron entre otras, las películas "Carlos, cine-retrato de un caminante"[37], bajo la dirección exclusiva de Handler y "Elecciones"[38], dirigida por Handler en compañía de Ugo Ulive. Estas películas reflejaban un cambio significativo en las temáticas abordadas desde el Instituto de Cinematografía y en el estilo cinematográfico de las mismas, expresando una visión autoral que no pretendía estar sujeta a ciertos códigos de los guiones institucionales, característicos de las películas realizadas desde organismos estatales y públicos. En ambos casos, ya no era una voz en off que hablaba "explicando" las imágenes que se sucedían a lo largo de la cinta, sino que los protagonistas daban cuenta de sus circunstancias de manera directa.
No sin conflictos, a las líneas de trabajo sobre zoología y medicina o sobre documentación institucional o cultural se sumaron entonces nuevas formas de documentar que atendían mayormente a la observación de la realidad social del Uruguay, que comenzaba a entrar en franca crisis. En ese contexto, el propio Handler también llevó a cabo producciones desde el ICUR más claramente orientadas al registro social y político, como "El entierro de la Universidad"[39] y

37 "Carlos. Cine-retrato de un caminante". Año 1965. Mario Handler [director cinematográfico]. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación.

38 "Elecciones". Año 1967. Mario Handler y Ugo Ulive [dirección cinematográfica]. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación. Elecciones se encuentra en franco estado de deterioro, por lo tanto su visionado y digitalización se realizará posteriormente a su próxima restauración. Por ese motivo no hemos incluido tomas de pantalla de dicha película en el cuerpo del texto.

39 "El entierro de la Universidad". Año 1967. Mario Handler [director cinematográfico]. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación.

“Cañeros”[40].

“El entierro de la Universidad”. Año 1967. Mario Handler [director cinematográfico]. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación. (capturas de pantalla).

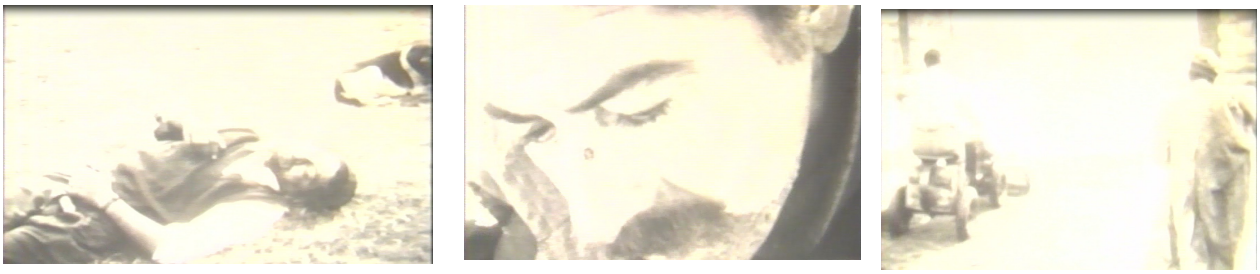
En el primer caso, se trataba del registro de una manifestación estudiantil y en el segundo el seguimiento de una de las marchas del gremio de trabajadores de la caña de azucar UTAA desde

Bella Unión hacia Montevideo en 1965.

“Cañeros”. Año 1965. Mario Handler [director cinematográfico]. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación. (capturas de pantalla).

Estas primeras películas marcaron una ruptura en cuanto a la relación entre cine y producción de conocimiento y los equipos del ICUR avanzaron en otros campos de observación fuera de las paredes del laboratorio universitario.

Se expresaba tanto en estas producciones como en las de mayor tenor, como “Carlos” o “Elecciones”, un discurso de denuncia en el contexto de crisis social y político que vivía el país. Las mismas denotaban también un cambio radical en el estilo y la técnica cinematográfica, dado que la cámara se insertaba definidamente en el acontecimiento que estaba queriendo registrar, mostrando las características sociales, económicas y culturales de los distintos sujetos presentes en la escena y las relaciones de poder expresadas a través de los mismos. Los cambios en las modalidades de realización constituyeron un movimiento de diálogo y ruptura con las modalidades de realización ya existentes en el ICUR y no se trató únicamente de una expresión de la coyuntura política de los sesenta.



“Carlos. Cine-retrato de un caminante”. Año 1965. Mario Handler [director cinematográfico]. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación. (capturas de pantalla).

40 “Cañeros”. Año 1965. Mario Handler [director cinematográfico]. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación.

En el caso de "Carlos", se trató de un documental sobre un vagabundo de Montevideo y la película registró su vida, poniéndolo a él en el centro de las acciones y las enunciaciones. Constituyó una obra que irrumpió fuertemente en los métodos de filmación y realización cinematográfica en la época. La edición, el montaje y la proximidad con el sujeto protagonista del trabajo documental pretendían dar cuenta de fenómenos complejos desde el punto de vista social e imprimir un sello netamente autoral en la obra. "Carlos" constituyó, por otra parte, un asunto de fuerte debate al interior del ICUR, porque la temática abordada transcendía y transgredía los temas que tradicionalmente eran objeto de estudio por parte del Instituto y en ese contexto la dirección consideraba que se había destinado un presupuesto demasiado importante en su concresión.[41]
"Elecciones" refiere a la campaña electoral de 1966, pero a través de discursos pronunciados en diferentes actos. Se dejaba de lado nuevamente la idea de que existía una voz -o una cierta "razón"- que daba cuenta y explicaba las imágenes, pasando a tener su propia voz los protagonistas del registro. Las películas de Handler generaron una fuerte ruptura también en cuanto a registrar el acontecer social de manera directa. Esto no sólo fue posible por una nueva visión estética sobre lo que significaba la realización documental, sino gracias al avance de los medios técnicos para la compaginación de la imagen y el sonido en muy distintas circunstancias.
Además de implicar grandes costos económicos, ambas originaron una serie de conflictos al interior del Instituto de Cinematografía, mostrando la distancia existente entre la primitiva intención de Tálice con relación a crear una institución de producción cinematográfica como apoyo a las actividades de enseñanza e investigación y las ideas del nuevo documentalismo de denuncia en relación a dar cuenta de ciertos aspectos conflictivos de la sociedad y de la política con el objetivo de transformarlas. Cabe señalar en este sentido, que Mario Handler fue uno de los principales exponentes del documentalismo tanto en Uruguay como en América Latina, protagonizando las acciones que dieron origen a los Festivales de Cine del Semanario Marcha a lo largo de los sesenta y a la fundación de la Cinemateca del Tercer Mundo.[42] En el caso de "Elecciones", se trató de la primera película por la cual el ICUR tuvo que solicitar derechos ante la Universidad para su explotación comercial, quedando en evidencia el interés que por la misma tuvo un público más extendido. A su vez, la Universidad decidió crear una "comisión de visionado" de la misma, a raíz de las importantes polémicas surgidas en torno a si la institución universitaria, podía hacerse cargo de las conclusiones emanadas de la misma. Esta comisión resolvió que *"si bien la película había sido producida por el ICUR, las conclusiones emanadas de la misma eran de sus directores"*[43], cuestión que marcaba diferentes posiciones sobre la relación entre el autor y la realización documental, los límites de la institucionalidad para el desarrollo de un cine de denuncia y expresaba la escalada de conflictos internos del ICUR. Estos debates trascendieron el ámbito universitario, expresándose de manera contundente en medios de prensa como el Semanario Marcha, donde figuras como Walter Achugar defendieron las posiciones de Handler desde fuera de la Universidad, proyectándose la discusión fuera de los recintos académicos.[44]
La polémica derivó a su vez en un procedimiento de sumario realizado por Rodolfo Tálice a Mario Handler, mientras este último se encontraba concursando por un cargo efectivo en el Instituto. Tálice había defendido de manera elocuente en el Consejo Directivo Central la actuación de Handler para justificar sus contrataciones y la beca que tuvo para estudiar en el exterior y el viraje en materia de producción documental generó tensiones, mostrando claramente dos generaciones para las cuales la institucionalidad universitaria cumplía distintos roles. Tálice era un claro promotor de los procesos de institucionalización de la ciencia en el país, mientras que con la crisis política y social

41 Entrevista a Martha Ottino por Isabel Wschebor, febredo de 2011 (Archivo General de la Universidad).
42Lucía Jacob, "Marcha: de un cine club a la C3M", en: En Mabel Moraña y Horacio Machín (ed.) *Marcha y América Latina (*Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana /Universidad de Pittsburgh, 2003); Tzvi Tal, "Cine y Revolución en la Suiza de América - La cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo" en *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filsofía, política y humanidades* [revista electrónica], 9 [5] Disponible en http://alojamientos.us.es/araucaria/nro9/ideas9_3.htm), 2003.
43 Actas del Consejo Directivo Central de la Universidad de la República (Montevideo: 2 de marzo de 1967).
44 "Caso Handler: El imperdonable" en *Semanario Marcha* (Montevideo, 1º de febrero de 1974).

de los sesenta, la generación a la que perteneció Mario Handler buscó transformar a la Universidad en un actor político de respuesta a los procesos de crisis de la democracia a nivel local. Si en 1963, Tálice justificaba la necesidad de ampliación de la licencia de Handler durante su beca en el exterior argumentando que *"debe ser acordada en vista de la intensa labor que está desarrollando, las facilidades que se le están acordando y la trascendencia que esta especialidad puede tener dentro de nuestra universidad"*[45] , a comienzos de la década de 1970 su juicio sobre el funcionario había cambiado de forma radical. En la recusación del sumario, Handler manifestaba la *"animosidad"* que el director del Instituto había tenido desde tiempo atrás hacia él, buscando mostrar que el motivo real del sumario refería a una confrontación de carácter personal y no a faltas en cuanto a sus funciones como docente del ICUR. Más allá de las circunstancias que derivaron en el procedimiento administrativo del sumario, las afirmaciones de Tálice con relación a la actuación de Handler mostraban una clara confrontación en cuanto a los objetivos que debían guiar la labor del ICUR. El director del Instituto afirmaba que *"El jefe cineista del ICUR , sr. Mario Handler, quizás desde el mismo día en que asumiera sus funciones, en 1962, con su ostensible ligereza, ha venido criticando la orientación y logros del Instituto..."*[46] La afirmación muestra un espíritu de orden confrontativo vinculado probablemente con diferencias desde el punto de vista personal y con posiciones divergentes en cuanto a cómo debían desarrollarse las tareas en un instituto universitario.
El sumario alegaba que Handler había utilizado recursos del ICUR para actividades externas a la institución y que había comercializado y exhibido las películas "Elecciones" y "Carlos· fuera de fronteras cuando esto no estaba estipulado ni en el contrato de distribución de "Elecciones",[47] ni en ningún expediente relativo a estas películas. En el expediente del sumario, Tálice explicitaba además su poca concordancia con las conclusiones y el estilo de filmación de "Elecciones" diciendo que: *"a nuestro juicio, no era conveniente que fuera exhibida fuera de fronteras porque enfoca con ironía virulenta, aspectos parciales y no los mejores de nuestra realidad socio-política. No merecía, pues, difundirse en el extranjero un film con tales características, que no respeta la frase oída en los Tribunales Franceses: 'Dire la vérité, rien que la vérité, et toute la vérité."*[48]
Es claro que la película expresa de manera crítica las modalidades de deterioro en la vida política del país, interpelando de este modo "las tradiciones democráticas" referidas por el director del ICUR desde una perspectiva cuestionadora, propia del documentalismo de denuncia característico de la década de 1960 en América Latina. El éxito en cuanto a demanda y premios[49] de la misma muestra claramente la necesidad social de poner en cuestión aquel imaginario sobre el Uruguay democrático que estaba desdibujándose en el Uruguay de la época. Así, la realidad cambiante del país también ponía en tela de juicio cuáles eran los fundamentos que guiaban las nociones sobre lo que significaba "decir la verdad", cuáles eran las implicancias de cuestionarla y cuál era el rol del pensamiento producido por la Universidad en ese contexto.
Es importante señalar que varios de los motivos que derivaron en el sumario realizado están vinculados con la circulación fuera de fronteras que tuvo la película "Elecciones" a pesar de que el

45 Solicitud de prórroga de la licencia otorgada a Mario Handler para realizar sus estudios en Europa. Montevideo, 22 de julio de 1963. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación/ Serie Administrativa/ Carpeta 8.

46 Expediente de recusación realizado por Handler ante su procedimiento de sumario, Montevideo, 10 de marzo de 1971. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación/ Serie Administrativa/ Carpeta 8.

47 Proyecto de contrato entre Walter Achugar y el ICUR para la distribución de la película "Elecciones". Distribuido 750/967. Montevideo, 15 de noviembre de 1967. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografia de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación. Carpeta 8.

48 Expediente de recusación realizado por Handler ante su procedimiento de sumario, Montevideo, 10 de marzo de 1971. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación/ Serie Administrativa/ Carpeta 8.

49 La película fue exhibida en Berlín y Caracas entre otros y ganó el premio al Mejor Film Nacional, al igual que Carlos que fue ganadora de premios como el Festival Independiente Americano del Cono Sur, mostrando así el interés de un muy amplio público tanto dentro como fuera de fronteras. Nota de Rodolfo Tálice por sumario de Mario Handler al Rector Óscar Maggiolo. Montevideo, 10 de febrero de 1971. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación/ Serie Administrativa/ Carpeta 8.

contrato de distribución realizado con Walter Achúgar explicitaba que la misma sólo debía circular al interior del país.[50] En estos mismos festivales internacionales, también fue mostrada "Carlos" sin autorización expresa de la institución. Si bien el ICUR, tenía profusa experiencia de intercambio internacional de sus películas, las mismas siempre habían circulado en ambientes universitarios y de investigación. Sin embargo, la demanda social e internacional por la exhibición de los films de Handler extralimitó este ámbito develando nuevamente un viraje en los objetivos del Instituto, que entraban en franca contradicción con las posiciones del director. Por otra parte, como vimos anteriormente, la película "Elecciones" requirió de una comisión de visionado y, al momento del sumario, el propio Tálice reconocía -como vimos- su poca concordancia con el estilo y el contenido de la película.

El episodio concreto y relativo a la producción de Mario Handler invita entonces a analizar el contexto de la década de 1960 en un sentido genérico, mostrando la complejidad de la institución universitaria y el papel que ésta ha cumplido en la sociedad tanto como actor y promotor del pensamiento crítico, así como elemento de profesionalización de la actividad de investigación independiente en un sentido más específico. Los períodos de crisis muestran en qué medida ambas funciones pueden entrar en conflicto y cómo esto afectó a la Universidad de la República particularmente en la crisis previa a la instalación del golpe de Estado cívico militar. En el año 1962, la Universidad discutió la posibilidad de otorgar un premio de 10.000 pesos a una película en los festivales del SODRE. Originalmente, la propuesta de Tálice consistía en premiar una producción de carácter universitario, pero el orden estudiantil propuso *"una modificación al proyecto presentado, porque esa limitación -'de interés universitario'- no daría oportunidad a films ya elaborados..."* y proponían que la redacción indicara que el *"el tema del film será de interés cultural, científico o social"* buscando que pudieran premiarse películas que no necesarmiento transmitían un conocimiento científico específico.[51] La incipiente polémica mostraba diferencias desde el punto de vista generacional en cuanto a qué era lo que debía promover y difundir la Universidad socialmente. El consejero Crottogini, que históricamente había confrontado con Tálice tanto en la Facultad de Medicina como a nivel central, en esta ocasión apoyaba su iniciativa afirmando que: *"preferiría que ese premio se otorgora... al mejor film realizado en los servicios de la Universidad, con temas Universitarios."*[52] Tálice por su parte consideraba que el premio debía ser concedido en el marco de las actividades del Festival del SODRE, mientras que Crottogini sugería que debía ser un incentivo otorgado directamente desde la Universidad, siendo aún más reticente a que la producción universitaria se viera reflejada en ámbitos que no eran de estricto interés académico. A pesar de que el monto de dinero finalmente no fue aprobado, observamos que pese a las diferencias de opinión, las generaciones que actuaron en la Universidad entre las décadas del cuarenta y el cincuenta estaban claramente comprometidas con procesos internos de institucionalización de la actividad científico-experimental en el país, mientras que los nuevos exponentes buscaban que la Universidad asumiera un rol como actor social de promoción del pensamiento en un sentido más genérico.[53]

Si bien no hubo como vimos una polémica pública en cuanto a los objetivos del ICUR, las declaraciones originadas en las circunstancias del sumario manifestaron un conflicto latente en la vida de la institución que, más allá de las complejidades administrativas que esto implicó, muestra

50 Proyecto de contrato entre Walter Achugar y el ICUR para la distribución de la película "Elecciones". Distribuido 750/967. Montevideo, 15 de noviembre de 1967. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografia de la Universidad y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación/ Carpeta 8. Nota de Rodolfo Tálice por sumario de Mario Handler al Rector Óscar Maggiolo. Montevideo, 10 de febrero de 1971. Archivo General de la Universidad/ Sub fondo institucional/ Instituto de Cinematografía y Departamento de Medios Técnicos de Comunicación/ Serie Administrativa/ Carpeta 8.

51 Actas del Consejo Directivo Central, Montevideo, 26 de marzo de 1962.

52 Idem.

53 En estas posiciones es importante señalar el matiz de que durante la década de 1950, los proyectos de institucionalización de la actividad científica también estuvieron pautados por concepción desarrollista, cuya línea de pensamiento incorporaba la cuestión del "papel social de la Universidad en la sociedad". A pesar de los matices en cuanto a cuan directo debía ser el servicio que la ciencia cumplía para el desarrollo social, es claro que en ningún caso la Universidad era concebida como un actor de denuncia de la situación política del país, cuestión que ocupó el debate de la institución luego de 1968 con la agudización de la crisis.

estas diferentes posturas en relación a cuál debía ser el papel de la Universidad con relación al desarrollo del cine, la ciencia y el pensamiento crítico sobre la sociedad. [54]

Entre las causas que originaron la intervención del ICUR en el año 1973, actores de la época señalan especialmente la influencia de la circulación de estas películas. Ya fuera de los marcos institucionales del ICUR, M. Handler también produjo la "Que vivan los estudiantes", mostrando igualmente el papel de ciertos actores universitarios en la agudización de la crisis social y política de la época.

Las polémicas en torno al tipo de producciones realizadas por Mario Handler en el ICUR se produjeron en un período en el que, si bien ya se había agudizado la crisis, la Universidad seguía adelante con las discusiones orientadas por el Plan Maggiolo de reestructura académica y modernización universitaria. En este sentido, se explica lo escasamente contenidas que se vieron estas producciones por la estructura institucional. Poco tiempo después, en la segunda mitad de 1968, los debates universitarios se verían completamente permeados por las manifestaciones de la crisis registradas y observadas a través de las películas anteriormente producidas por Handler.

Con la intervención de la Universidad en 1973, estas películas resultaron un foco especial de atención para el régimen.[55] Las dependencias del ICUR junto con las que habían pertenecido a la Televisión Universitaria fueron rápidamente intervenidas, transformando la dependencia en el llamado Departamento de Medios Técnicos de Comunicación. En su testimonio, Mario Raimondo Souto se refiere a la "*producción nacional de filmes ideológicos*" en los años sesenta[56] para categorizar películas como "Carlos, cine retrato de un caminante" producida por el ICUR y dirigida por Mario Handler o "Como el Uruguay no hay" de Ugo Ulive entre otras. En palabras del antiguo cineista del DMTC, estas películas se realizaron en un contexto en el cual *"en el Uruguay se estaba gestando... un proceso, que se podría definir como de lucha armada, que no permitía vislumbrar su final. En el cine, desde tiempo atrás había surgido una corriente de producciones de fuerte corte ideológico, que pintaban las repercusiones de la guerra fría llegadas a esta zona del continente"*[57] Agrega que en aquel contexto de crisis política previa a la dictadura *"nuestro pequeño mundo del cine se vio conmovido* [y señala también que] *varios años después, en el gobierno de facto, resultaron intensamente afectados por los acontecimientos..."*, dando por sobre entendido en sus afirmaciones que las producciones documentales de los sesenta antecedieron y en alguna medida incentivaron los procesos de agudización de la crisis política y de censura en el período dictatorial, justificando así la nueva etapa que se abrío luego de la intervención de la institución. Si bien no se trata del motivo oficial de la intervención refleja un contexto de especial interés por ocupar estos establecimientos y renovar sus objetivos y staff de trabajo.

La historia del Instituto de Cinematografía expresa entonces muchas de las transformaciones generales que se produjeron en la Universidad durante las décadas de 1950 y 1960, mostrando por un lado ciertos avances en los relativo a la institucionalización de la actividad científica en un primer momento y el estancamiento de este proceso con la crisis social y política que se hizo declaradamente manifiesta hacia fines de la década de 1960.

Si bien es claro que los trabajos de Handler ocasionaron una importante conflictividad institucional, no permitiendo que el ICUR se orientara decididamente a la producción documental como sucedió en otros institutos de cine de América Latina, permitieron el desarrollo de uno de los principales exponentes del género en el país. Su actividad tuvo un contexto de mayor aprobación luego de la fundación de la Cinemateca del Tercer Mundo en 1966, organización que sí nucleó de manera organizada al grupo de realizadores que trabajaría en torno al documentalismo, instalando este estilo cinematográfico en la escena nacional y latinoamericana.

La experiencia del ICUR entre los años 1950 y 1960 muestra por lo tanto varios matices en relación a los preceptos comunmente asumidos en la historia reciente del país. El primero que lo documental,

54 Vania Markarian, "El 68 uruguayo. El movimiento estudiantil entre molotovs y música beat" (Buenos Aires: Aletea, 2012).

55 Entrevista a Martha Ottino realizada por Isabel Wschebor, Año 2010. Archivo General de la Universidad.

56 M. Raimondo, Op. Cit., 2010, p. 214.

57 Idem., p. 214.

como fenómeno cinematográfico, tuvo muy distintas vertientes a lo largo del período y que su desarrollo encontró en el ámbito universitario un espacio de discusión, que dio cabida a la producción del género. En segundo lugar, la tradición en materia de documentales institucionales, ampliamente desarrollada por la institución desde la década de 1950, constituyó un antecedente ineludible en la institucionalización de este género durante la dictadura, mostrando así cierta continuidad entre el trabajo universitario predictatorial y las líneas de producción audiovisual que se volverían hegemónicas luego de la creación de la Dirección Nacional de Relaciones Públicas durante la dictadura. Este fenómeno liga entonces ciertas personalidades del campo cultural como Roberto Gardiol o Eugenio Hintz, actuantes en el ámbito universitario en el período previo a la dictadura, con el papel cumplido por la institución durante la intervención dictatorial. Por último, si bien se trata de una institución que dio cabida y recursos al desarrollo de personalidades muy influyentes en el desarrollo del cine de denuncia política y social en los años sesenta como Mario Handler, es claro que los límites de la institucionalidad universitaria no pudieron contener este tipo de producción. Esto cuestiona en alguna medida, una idea ciertamente afianzada de que la Universidad fue históricamente un actor político que se contrapuso de forma sistemática a la escalada autoritaria previa a la dictadura. Si bien es claro que en su seno actuaron personalidades del ámbito intelectual especialmente críticas con el desarrollo de los acontecimientos, el caso de las películas de Mario Handler muestra también los conflictos derivados de ciertas tradiciones institucionales que le daban un marco rígido de aceptación a producciones decidamente a orientadas a denunciar la realidad política del país.