

revista

f@ro

Nº14 (2011) - Monográfico

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Playa Ancha

Valparaíso, Chile | e-ISSN 0718-4018

<http://www.revistafaro.cl>

Del documento al documental uruguayo: el instituto de cinematografía de la Universidad de La República (1950-1973)

Isabel Wschebor Pellegrino*

Universidad de La República, Montevideo, Uruguay.

isabelwp@gmail.com

Recibido: 30 de septiembre de 2011

Aceptado: 10 de julio de 2012

Resumen • En el siguiente artículo me propongo estudiar el surgimiento del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República en Uruguay a fines de 1950 y su influencia en el desarrollo del campo de la documentación científica y del género documental en Uruguay hasta su disolución por el gobierno interventor de la Universidad luego del golpe de Estado en 1973. Mi intención es analizar los puntos de cruce entre la producción de imágenes al servicio de la ciencia experimental y su divulgación en la década de 1950 y la conformación de un campo de documentalistas sociales en la década posterior, buscando combinar estas dos vertientes de la historia de la fotografía y el cine que se han desarrollado en forma paralela.

Palabras Claves • Historia / Cine / Imagen / Documental / Uruguay.

Abstract • In the following article I will study the Cinematography Institut of the University in Uruguay in 1950 and its influence in the development of a scientific documentation and the documental gender in Uruguay until the dictatorship government closed it in 1973. I would analyse the relation between the production of images for the experimental sciences and its divulgation in the fifties and the begining of a documental camp in the sixties, searching the combination of the two expressions in the history of photography and cinema.

Key Words • History/ Cinema / Image / Documental / Uruguay.

* Forma parte del Área de Investigación Histórica del Archivo General de la Universidad de La República (Montevideo, Uruguay). E-mail: isabelwp@gmail.com

Introducción

La historiografía clásica de la fotografía y el cine, por un lado ha analizado el desarrollo tecnológico de los medios audiovisuales en el contexto de la modernización de las universidades europeas y del impulso del pensamiento positivista a fines del siglo XIX. En esta línea de investigación, las progresivas posibilidades de registro directo y preciso los medios audiovisuales han estado principalmente al servicio de las ciencias experimentales. (Braun, 1995 y 2007) Paralelamente, se ha estudiado de qué manera en el contexto cultural de las primeras décadas del siglo XX, se conformó un campo de fotógrafos y cineastas autodenominados "documentalistas" preocupados por registrar la realidad social y urbana de las nuevas metrópolis modernas en países como Francia, Alemania o Estados Unidos. (Lugon, 2001 y Sadoul, 1952). Sin embargo, no se conocen estudios que analicen cuál es la relación entre el desarrollo de la documentación científica y del documental como género creativo y de carácter autoral, ni tampoco trabajos que muestren cómo se han procesado estos temas en América Latina.

En el siguiente artículo me propongo estudiar el surgimiento del Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República en Uruguay a fines de 1950 y su influencia en el desarrollo del campo de la documentación científica y del género documental en Uruguay hasta su disolución por el gobierno interventor de la Universidad luego del golpe de Estado en 1973 (Bourdieu, 2002 y 2003)¹. Mi intención es analizar los puntos de cruce entre la producción de imágenes al servicio de la ciencia experimental y su divulgación en la década de 1950 y la conformación de un campo de documentalistas sociales en la década posterior, buscando combinar estas dos vertientes de la historia de la fotografía y el cine que se han desarrollado en forma paralela.

Es sabido que desde sus respectivos descubrimientos en la segunda mitad del siglo XIX y comienzos del XX, la fotografía y el cine han sido utilizados para ilustrar u observar distintos fenómenos de carácter biológico o social y con finalidades pedagógicas. Esto ha estado en permanente vinculación con la formación y el desarrollo de las comunidades científicas, así como con los procesos de institucionalización de la ciencia y su divulgación. De este modo, las relaciones entre fotografía, cine y producción científica han permitido analizar problemas teóricos como el vínculo entre imagen, documento y verdad, enriqueciendo de este modo los campos de la historia de la ciencia y la cultura y generando importantes mutaciones en la percepción del mundo visible en el último siglo y medio. En el caso uruguayo, el Instituto de Cinematografía de la Universidad permitió que este campo de documentación científica anteciedera a la primera generación de documentalistas, generando un vínculo directo entre ambas formas de producción audiovisual. Este proceso muestra una cierta continuidad entre



el desarrollo técnico y la profesionalización de la producción de imágenes audiovisuales a mediados del siglo, con el surgimiento de un cine documental de carácter mayormente autoral.

La voluntad de registro y el cine científico amateur: Los orígenes del ICUR (1950-1955)

A comienzos de 1949 el Dr. Rodolfo Tálíce, catedrático de Parasitología en la Facultad de Medicina y de Biología General y Experimental de la recientemente creada Facultad de Humanidades y Ciencias (1945), viajó a Europa con el objetivo de estudiar las aplicaciones de la cinematografía en las ciencias médicas y biológicas, encomendado por los consejos de las mismas facultades que ya contaban, junto con 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. En ese contexto, Tálíce 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 respectivamente².

Al regresar –a instancias del entonces decano de la Facultad de Medicina Dr. Mario Cassinoni- Tálíce elaboró una propuesta para la creación de una dependencia central de la Universidad destinada al fomento del cine científico, cultural y documental 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 investigación científica. El Instituto también se definía como un ámbito de producción de películas de investigación y documentación científica o cultural en la propia universidad³.

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 provenientes de diferentes partes del mundo⁴.

En sus inicios, funcionó en el Laboratorio Fototécnico del Instituto de Higiene (avenida Ricaldoni 3051)⁵ 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)⁶.

Con la intervención de la Universidad en el año 1973, el Instituto fue disuelto y se creó el Departamento de Medios Técnicos de Comunicación en el que se fusionaron las dependencias del ICUR y del Servicio de Televisión



Universitaria creado en 1967⁷. Aparentemente, los archivos y los equipos fueron trasladados en aquel momento a la Facultad de Derecho.

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 y al desarrollo de ámbitos de investigación, que buscaban contrarrestar el perfil esencialmente profesionalista de la institución. Así, el instituto parece haber expresado 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 rectores como Mario Cassinoni.

Si bien la reforma de la Ley Orgánica universitaria de 1958 básicamente reforzaba la estructura de gobierno conquistada a lo largo de la primera mitad del siglo XX y no intervenía la organización por facultades adoptada por la Universidad desde el siglo XIX, la creación de la Facultad de Humanidades en 1945, la puesta bajo la órbita de la Universidad del Hospital del Clínicas en 1953, la promoción de programas para la Dedicación Total de los docentes, de creación de Instituto Centrales Universitarios o la Comisión Sectorial de Investigación Científica desde la segunda mitad de los años cincuenta, fueron algunas de las iniciativas que pusieron en discusión la necesidad de convertir a la Universidad en un centro de producción de conocimiento y dinamización de la investigación, así como de la asistencia, extensión y difusión cultural. Estos debates se verían reforzados -y encontrarían un proyecto sistematizado- con el ambicioso plan de reforma de la Universidad formulado en 1967 por el entonces rector Oscar Maggiolo, cuya discusión quedó trunca por causa de la agudización de la crisis social y política de fines de los años sesenta y principios de los setenta. (Markarian, 2008)

A su vez, la discusión sobre la modernización universitaria se produjo mientras la matrícula estudiantil de la institución se multiplicaba exponencialmente, pasando de 4800 estudiantes en 1939 a 17.108 en 1957 (Markarian, 2008, p. 135), fenómeno que ponía en jaque los métodos tradicionales para el ejercicio de la docencia e incentivaba el uso de herramientas nuevas para la enseñanza como podían ser los medios audiovisuales. Este contexto seguramente favoreció la temprana creación del Instituto de Cinematografía, que por un lado fue una expresión del debate acerca de cuáles debían ser las nuevas funciones de la Universidad y, por otro, un testigo privilegiado para el registro de ese proceso.

El ICUR fue también un antecedente en la historia de los organismos abocados a la conservación, producción y difusión de la fotografía y la



cinematografía uruguaya como el SODRE, la Cinemateca del Tercer Mundo o la Cinemateca Uruguaya, todas ellas instituciones que evolucionaron hacia una cultura militante, comprometida con lo social y que en ese contexto determinaron fuertemente el género documental en el país hasta finales del siglo XX.

Si bien se trata de un tema inexplorado tanto en la historia de la fotografía y el cine latinoamericanos, como en las historias de la cultura y las instituciones científicas del continente, la creación del ICUR es contemporánea a la aparición de importantes entidades educativas volcadas a la cinematografía en América Latina, como el Instituto Cinematográfico de la Universidad Nacional del Litoral o la Cineteca de la Universidad de Chile - fundados en 1956 y 1961 respectivamente-, todos ellos altamente influyentes en la historia de la cinematografía documental latinoamericana de las décadas de 1950 y 1960. Si bien las diferentes circunstancias políticas o institucionales⁸ retrasaron o adelantaron la fundación de este tipo de instituciones, la necesidad de uso de los medios técnicos con finalidades educativas y científicas y el inicio de la producción de una cinematografía documental y de investigación parece haber sido una constante en la realidad universitaria latinoamericana del período.

De este modo, este instituto se constituyó como la primera institución especializada en "cine científico y documental" en Uruguay. A lo largo de su primera década de existencia, esta institución nucleó a un equipo con experiencia en la producción de imágenes sobre distintos fenómenos naturales y biológicos y fue, por un lado mejorando sus equipamientos y por otro enriqueciendo sus recursos académicos y técnicos.

Durante los primeros cinco años, se conformó un equipo compuesto por el Dr. Rodolfo Tállice como director honorario, las bibliotecarias Sirte M. Oliver a partir de 1950 y Martha Ottino a partir de 1953, los asesores honorarios Alfredo Pernín -especialista en fotografía científica y artística-, Marcos Santa Rosa -"Full Time" de la Facultad de Medicina-, José López Fernández -Jefe de Laboratorio en la Cátedra de Parasitología de la Facultad de Medicina y ayudante del Instituto de Higiene y Roque Faraone -estudiante de Facultad de Derecho con formación europea en métodos audiovisuales-⁹ y los técnicos abocados a temas científicos, documentales e institucionales Eugenio Hintz, Roberto Gardiol y Carlos Bayarrés. Por otra parte, se designaron los representantes de las Facultades que conformarían el órgano asesor del ICUR y se recibieron partidas presupuestales centrales y de diferentes servicios para el inicio de sus actividades¹⁰.

En este primer período se realizaron registros de imágenes orientados a ser presentados en asignaturas específicas o reproducidos en investigaciones de carácter particular que, si bien estaban elaborados a partir de un cierto



guión no constituían aún películas que cumplieran con los requerimientos técnicos necesarios para que las observaciones de carácter científico se vieran claramente expresadas a través de los medios audiovisuales. Así, producciones como "La mosca doméstica" (asesor científico fue J. López Fernández y el fotógrafo Santa Rosa, 1950), "Vida de Termitas" (supervisión científica Rodolfo Talice y Lucrecia Covello de Zolesi y fotografía Santa Rosa, 1951) o "Lucha contra La tuberculosis" (directores científicos R. Tállice y J. Martoy y fotografía Santa Rosa, 1951) daban cuenta de los intereses del ICUR tanto en temas de investigación experimental, como de práctica médica, a pesar de ser producciones realizadas con una tecnología doméstica y en una etapa embrionaria del instituto¹¹.

Si bien a mediados del siglo pasado muchas de las limitantes técnicas de las imágenes fotoquímicas -propias del siglo XIX- habían sido superadas en el mundo, los recursos tanto humanos como materiales eran aún escasos en Uruguay, donde no existía una tradición profesional en el desarrollo del tema. En ese contexto, los primeros años del ICUR estuvieron marcados por un impulso militante, cuyo principal motor fue el propio Tállice, quien aprovechaba la realización y presentación de las primeras películas para realizar discursos orientados a la promoción del instituto y en los que solicitaba que las producciones se juzgaran en función de las circunstancias en las que "actuaban" y "luchaban"¹² los miembros del ICUR, que trabajaban en gran medida en forma voluntaria y con equipamientos escasos.

Así, al momento de anunciar una de las primeras películas producidas por el ICUR, "Lucha contra la tuberculosis", el director del Instituto de Cinematografía se refería a los "vocacionados [con] confesada corta experiencia", que habían filmado en un "escaso mes", sin poder "consagrar todo su tiempo a tan absorbente tarea"¹³ y denunciaba la precariedad de los equipamientos que se reducían a una sola cámara filmadora de tipo amateur y un objetivo, no teniendo por ese entonces ni accesorios adecuados, ni equipos auxiliares para la toma y el revelado.

En ese contexto, las películas se realizaban fundamentalmente con el objetivo de ilustrar y difundir las investigaciones de estudiantes o miembros de los laboratorios y, en palabras del director, "su finalidad principal [era] ofrecer, dentro de una visión panorámica... el registro documentado de manifestaciones vitales, de acuerdo con las observaciones practicadas... [eliminandose] los puntos especializados." Puntualmente, en el caso de "Vida de termitas", Tállice consideraba que podía ser vista por cualquier persona culta y que términos como "soldados", "obreros", "reinas" y "reyes", reconocidamente inadecuados eran igualmente utilizados para facilitar la comprensión del público general¹⁴.



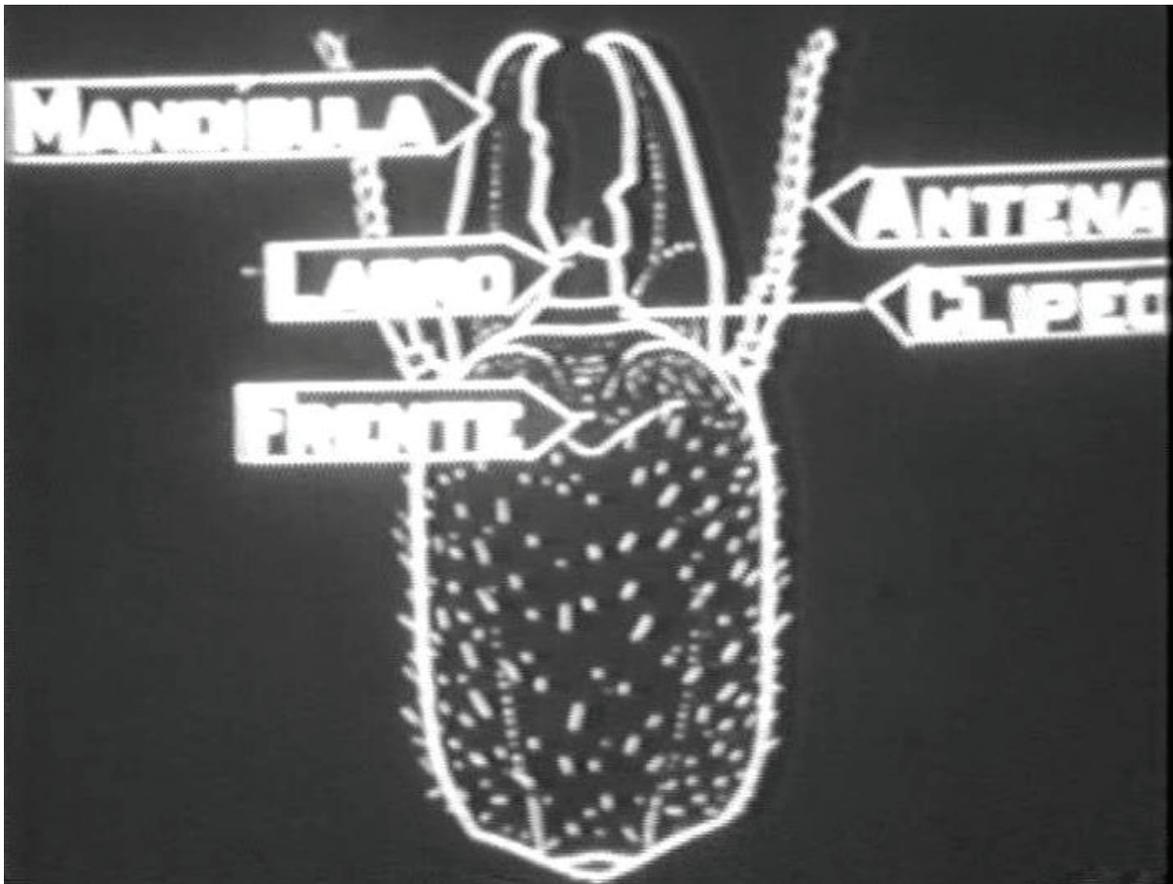


Imagen1. Capturada de la película "Vida de Termitas". La presencia de dibujos filmados, expresamente orientados a explicar lo que se veía de manera menos precisa en las imágenes era una práctica corriente en las primeras películas del ICUR, que muestra cómo las imágenes no tenían por el momento, una definición adecuada a las necesidades de la investigación científica.

Durante estos primeros años, el director del ICUR reconocía a través de la publicación oficial del instituto, que se trataba de producciones sobre las que "no tenían mayores pretensiones" y cuyas "imperfecciones y fallas, la mayoría difícilmente evitables" no se les escapaban¹⁵.



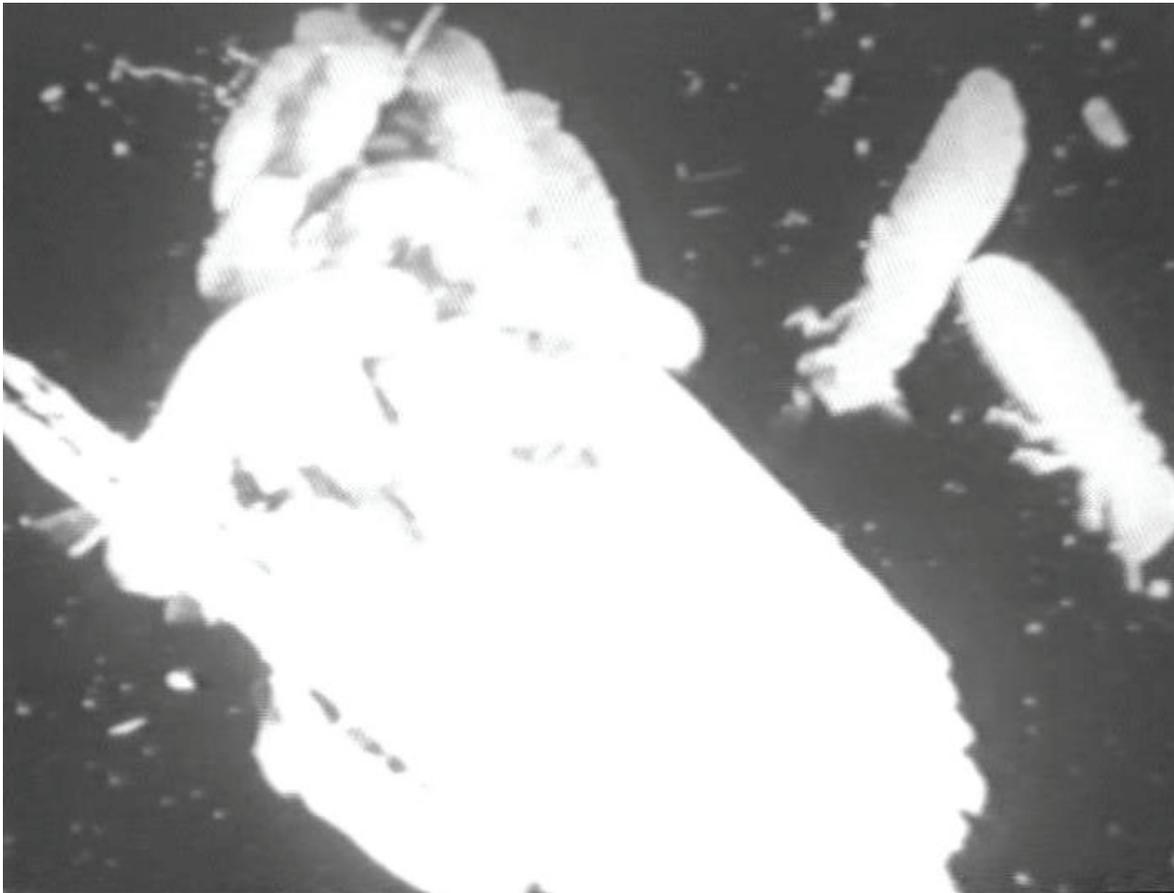


Imagen 2. Capturada de la película "Vida de Termites". Teniendo en cuenta que se trata de una captura realizada de una digitalización, a partir de un respaldo de video de dicha película, igual es posible apreciar la poca resolución de la imagen, sobre todo si la misma se compara con la imagen presentada más adelante de la película "El comportamiento sexual y reproductivo de *Bothriurus Bonariensis*". Se trata de imágenes capturadas a partir de una cámara doméstica, conectada a un microscopio.

Profesionalización y documentación científica (1955-1965)

Entre 1952 y 1955 se realizaron ciertos trabajos como "Paguro o Cangrejo Blindado" (Director científico, R. Tállice, Fotógrafo, M. Santa Rosa y montaje, Eugenio Hintz, 1953) o "Hormiga-León" (Director científico, R. Caprio, Fotógrafo, A. Armellino y guionista Eugenio Hintz, 1954), en los que además del asesor científico y el fotógrafo, aparece la figura del guionista y/o montajista en el equipo técnico. La introducción de estas figuras constituyó un primer tránsito hacia la realización de trabajos que no tuvieran una simple intención de registro, buscando a través del guión y el montaje narrar, relatar o explicar procesos específicos. A su vez, es importante señalar que estos primeros productos antecedieron una importante serie de zoología realizada por el ICUR en la que se documentó el comportamiento de numerosas especies de la fauna autóctona de Uruguay. Esta serie se



denominó posteriormente "Fauna Sudamericana" y se realizó de manera sistemática hasta mediados de la década de 1960. Si bien en muchos casos aún se trató de filmaciones "amateur", desde el punto de vista de la calidad técnica de las imágenes, el inicio de una documentación seriada en el ámbito de la zoología constituyó un primer fenómeno que distinguió claramente la producción del ICUR con respecto a los trabajos de documentación realizados en forma aislada por laboratorios universitarios en períodos anteriores. Se destaca en este sentido, que uno de los principales factores tomados en cuenta para analizar el surgimiento del género documental es la realización de imágenes en serie, que tengan una finalidad de conjunto o colección. En este sentido, este tipo de proyectos del instituto se distinguían claramente de la voluntad de registro observada en períodos anteriores (Lugon, 2001)¹⁶.

A su vez, a lo largo de estos primeros años dos medidas marcaron de manera significativa un nuevo rumbo de profesionalización que permitió que el instituto se transformara progresivamente en un espacio de desarrollo de imágenes científicas de carácter documental: la primera fue la conformación de una biblioteca con los principales títulos y revistas internacionales vinculados con la temática¹⁷ y la segunda fue la utilización de redes de cooperación internacional para la contratación de especialistas extranjeros y la promoción de estudios en el exterior para algunos integrantes de la institución o allegados a la misma.

Con la conformación de la biblioteca de fotografía y cine científico, el ICUR comenzó a acopiar informaciones de carácter conceptual y técnico y algunas de ellas fueron rápidamente traducidas al español a través del boletín.

En ese contexto, comenzaban a circular textos que, por un lado informaban a nivel local sobre el desarrollo del cine con finalidades científicas y sus consecuentes progresos técnicos y, por otro, reflexionaban sobre las diferentes dimensiones de la cinematografía científica, probando sus posibilidades para el desarrollo de la investigación e interrogando paralelamente algunos aspectos de carácter ontológico vinculados con el recurso de la cinematografía para observar la realidad.

En este sentido, el contexto de desarrollo de la cinematografía a mediados del siglo XX ya no respondía a la confianza en el registro de la realidad mediante métodos fotoquímicos de los pioneros e inventores de la fotografía y el cine en el siglo XIX. A pesar de la evolución indiscutida de la técnica a mediados del siglo XX, quiénes utilizaban los métodos audiovisuales como auxiliares de la investigación a nivel local, comenzaban a interrogarse sobre la naturaleza de dichos registros y su estatuto de verdad. Sin embargo, tanto para las actividades de enseñanza como de investigación, las producciones



audiovisuales sin duda funcionaban como medios de legitimación de los desarrollos experimentales.

Así, en los diferentes artículos se detallaban los múltiples tipos de filmaciones: las que se realizaban exclusivamente para registrar fenómenos ya conocidos por la ciencia, las que registraban acontecimientos que hubiesen sido difícilmente vistos o directamente imperceptibles mediante la observación del ojo humano y los fenómenos que, si bien objetivamente pueden ser vistos mediante la observación directa, al ser grabados y reproducidos pueden ser analizados con mayor detalle¹⁸. En el primer caso, se afirmaba que el cinematógrafo oficiaba principalmente como divulgador de cualquier tipo de conocimientos, pero no como una "herramienta de la investigación"¹⁹. En los otros dos casos, este instrumento permitía "posibilidades de asociaciones nuevas y progresos científicos" insospechados anteriormente²⁰.

Desde el punto de vista de la divulgación, el cinematógrafo era utilizado por los más diversos campos de conocimiento, pero en el segundo su utilidad se reducía a la física, la química y la biología en donde las imágenes producidas mediante la acción de la luz, podían registrar directamente los fenómenos observables. Estos artículos -en una primera instancia traducidos de las revistas que recibía el ICUR y unos años después producidos por integrantes del propio instituto- modificaron sustancialmente la publicación oficial de la institución, dando cuenta de problemas técnicos y conceptuales orientados a mejorar la calidad de las filmaciones científicas.

Entre los asuntos abordados, se destacan los artículos que estudiaban la cuestión del registro de los movimientos. En este sentido, se detallaban las posibilidades de los entonces novedosos films estereoscópicos para observar cuestiones de carácter tridimensional asociadas al movimiento, sorteando una de las principales limitantes de las imágenes fotográficas y cinematográficas que era la representación bidimensional de fenómenos tridimensionales²¹. Otros aspectos asociados al movimiento eran los métodos de filmación y reproducción de carácter rápido, lento o en tiempo real que permitían observar fenómenos casi instantáneos como la explosión de una burbuja o de carácter lento como la floración de una planta mediante los diferentes métodos de registro y reproducción del cine²². Otras cuestiones de carácter técnico especialmente estudiadas, eran las posibilidades del cine para registrar fenómenos difícilmente observables por el ojo humano a partir de instrumentos como el film infra-rojo, cuya sensibilidad permitía captar imágenes que están fuera de la porción visible del espectro luminoso. En ese contexto, comenzaba a ser posible observar fenómenos que se producían en la oscuridad absoluta. Se detallaba también cuáles eran las posibilidades de la cinemicrografía y de la cinemacrografía como métodos de observación y registro en los que se utilizaban distintos tipos de



óptica que permitían ver de manera nítida fenómenos microscópicos o muy pequeños²³.

Paralelamente a los artículos de carácter técnico y especializado, el boletín desarrolló tempranamente también una línea de reflexión conceptual sobre el cine científico como actividad humana en la que se advertía por ejemplo sobre no “ilusionarse sobre el valor de testimonio imparcial, que se le atribuye al cine” y que “la demostración y la prueba por films están sometidas a las mismas reglas que se siguen para todo otro procedimiento.”²⁴ Así, muchos de los artículos se referían a la historia de la fotografía y el cine con el objetivo de analizar qué papeles habían cumplido social y culturalmente o daban cuenta de disciplinas por entonces nuevas como la filmología²⁵, surgidas a raíz del creciente interés por el cine en muy diversos ámbitos de la vida contemporánea. En ese contexto, el Boletín no sólo reflexionaba acerca de los aspectos de desarrollo técnico, sino que editaba y producía artículos que interrogaban acerca del papel del cine en la sociedad y las repercusiones de sus productos en la percepción de la realidad. La producción de artículos especializados a través del Boletín del ICUR por un lado cambió de manera significativa las características de la publicación que en sus inicios era básicamente un periódico institucional e informativo y por otro, marcó el inicio de una cierta profesionalización en la práctica cinematográfica de la institución.

En ese contexto, se fueron formando e integrando al ICUR especialistas en cinemicrografía como el profesor de filosofía Plácido Añón, técnicos especializados como Eugenio Hintz o críticos y guionistas con formación en cine como Maruja Echegogen, que lentamente fueron imprimiendo a través de la publicación del ICUR, un carácter profesional, académico e interdisciplinario en el instituto y formando un campo de reflexión en la materia a nivel local, que antecedería el desarrollo del documental como género en Uruguay a lo largo de la década de 1960.

Desde el punto de vista técnico, progresivamente el ICUR se fue equipando a partir de diferentes donaciones o adquisiciones. En el año 1951, a pesar de que el laboratorio fototécnico del instituto en la Facultad de Humanidades y Ciencias no había sido montado, se recibió del Colegio de Francia a través del Dr. Dragesco un equipo microcinematográfico completo, incluyendo cámara toma-vistas transportable²⁶. A su vez, sabemos que en 1954 se logró cambiar una cámara Pathé-Webo por un modelo más actualizado, completando el equipo de objetivos con un Pan Cinor²⁷. Para el año 1960, el instituto ya contaba con la cámara Arriflex, dado que en esa fecha adquirieron un motor de imagen por imagen, que permitía controlar de manera significativa las frecuencias de tiempo para las tomas²⁸. Sin embargo, el cambio más importante desde el punto de vista técnico, parece haberse producido con la contratación en el año 1955 del profesor



de filosofía y especialista autodidacta en micro y macrocinematografía Plácido Añón²⁹. Los conocimientos de Plácido Añón permitieron calibrar de manera significativa las tomas realizadas para las diferentes películas, logrando de este modo mejoras exponenciales en la calidad de las imágenes resultantes. A su vez, Añón se preocupó por documentar técnicamente sus películas, fenómeno que contribuyó de manera significativa a que el proceso de construcción de las imágenes estuviera directamente asociado a la observación experimental. Para poner un ejemplo, en el caso de películas como "El comportamiento sexual y reproductivo de *Bothriurus Bonariensis*" (enero de 1959)³⁰, Añón explicaba las condiciones específicas de iluminación en las que había sido filmada la película, tomando en cuenta que -según informaciones proporcionadas entonces por Lucrecia Covello de Zolessi, -asistente científica de dicho film- estos escorpiones eran sensibles a intensidades luminosas altas. Así, para lograr un umbral cromático dentro del espectro visible, Añón había colocado entre el objeto y las lámparas WEST tipo RSP-1 que tenían en el ICUR unas cubetas con una solución de tranzatina, cuya particularidad era ser absorbente hasta 5000 Å, justamente en la zona azul del espectro luminoso no tolerada por los escorpiones. Añón afirmaba que:

con este tipo de iluminación [habían podido] registrar el acoplamiento y algunos aspectos del comportamiento reproductor. Su valor se [hacía] manifiesto si [teníamos] en cuenta que para la documentación de la fijación del espermátforo, [habían] permanecido hasta 36 horas junto a la cámara. Durante ese intervalo de tiempo la iluminación... no perturbó el comportamiento³¹.

A su vez, precisaba que el material sensible utilizado era película Ferrania 28 y las escalas de imagen de hasta 1,5:1, con diafragmas nominales de 8 y reales de hasta 20, siendo como ya explicamos muy elevada la intensidad luminosa. A la cámara Arriflex utilizada adaptó artesanalmente un fuelle Kenko para Leica que usaba con una óptica Hektor Leitz de 135 mm, obteniendo así distancias de trabajo no excesivamente cortas y más adecuadas para la no perturbación del objeto de estudio.



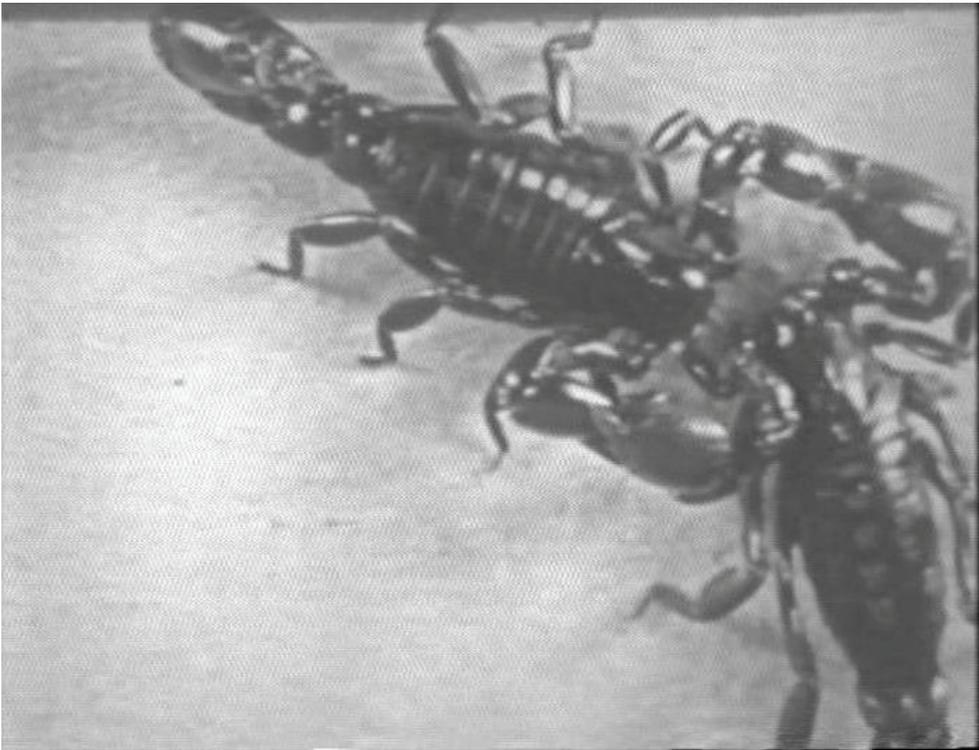


Imagen 3.

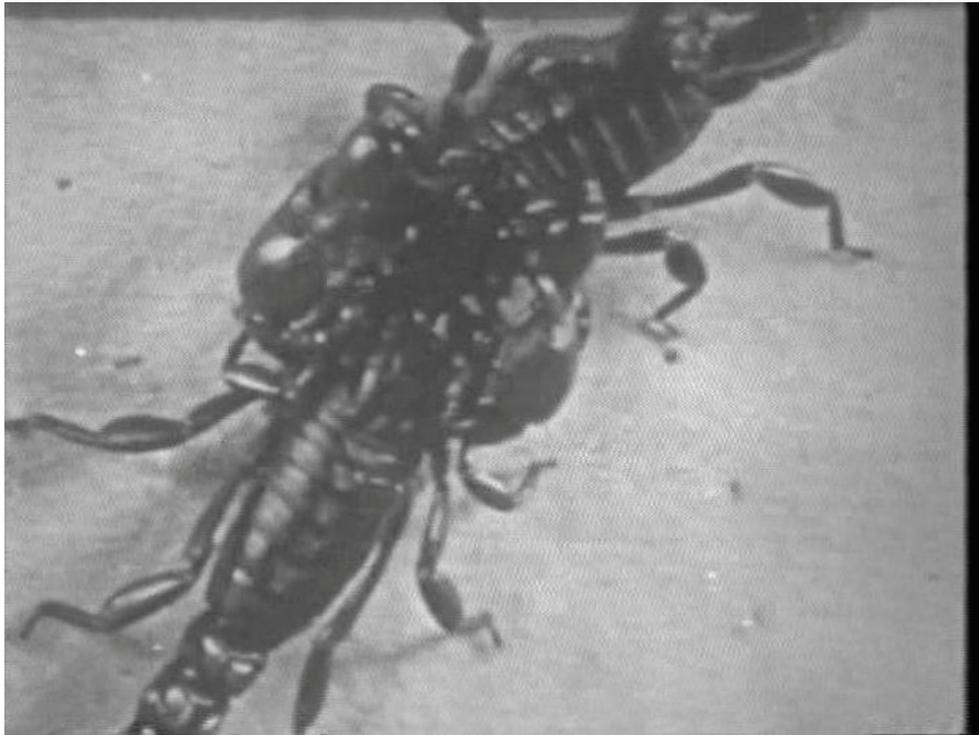


Imagen 4.





Imagen 5.

Imágenes 3, 4 y 5. Tres imágenes capturadas de una copia de VHS de la película "El comportamiento sexual y reproductivo de *Bothriurus Bonariensis*". Se puede observar igualmente la definición de las imágenes, producto de los procedimientos técnicos utilizados para la realización de las mismas.

Esta película fue ganadora del Festival de Cine Experimental y Documental del SODRE en el año 1960 en el rubro de cine científico y marcó significativamente un cambio en la capacidad de desarrollo técnico del Instituto. A su vez, se trata de una de las dos primeras filmaciones de acoplamiento de escorpiones en el mundo, junto con tomas realizadas contemporáneamente por un equipo alemán, ambas presentadas en un mismo congreso internacional entre fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta³². Se trata entonces de un ejemplo que muestra cómo en este período, las investigaciones en materia de procedimientos técnicos de reproducción de imágenes y las observaciones biológicas de carácter experimental no sólo cobraban cierto impulso en el medio local, sino que permitían que lo realizado en Uruguay estuviera inserto en el desarrollo de estos mismos campos de observación en el mundo. Por otra parte, Añón realizó algunas instancias de formación sobre técnicas de foto-cinematografía en la cátedra de biología de la Facultad de Humanidades y Ciencias³³ y expuso una importante conferencia en la Universidad sobre historia del cine científico³⁴, a las que concurrieron un grupo de estudiantes de ingeniería entre los que se destaca la presencia de Mario Handler.





Imagen 6.



Imagen 7.



Imágenes 6 y 7. Un aspecto especialmente interesante de los trabajos fotográficos de Añón, es que las firmaba y señalaba la fecha, determinando así autoría y momento de la toma. La cuestión de la autoría y la documentación de las fotografías son otros aspectos de relevancia, para valorar las imágenes por su carácter documental, más allá de su utilidad como registro.

La figura de Añón marcaba entonces una cierta ruptura con respecto a las primeras producciones del ICUR que, pautando una profesionalización de actividad cinematográfica y permitiendo el desarrollo de mejores métodos de observación científica mediante los medios audiovisuales. Por otro lado, las imágenes y los escritos de Añón no permanecieron ajenos a la conformación de cierto ambiente cultural mayormente dominado por la cultura letrada de la llamada "generación del '45". Se destaca en este sentido, que se inicia en el campo de la fotografía y el cine como aficionado, realizando interesantes series de autoretratos e imágenes de carácter artístico³⁵, su proximidad a figuras como Carlos Vaz Ferreira de quien realizara retratos y tomas fotográficas de su quinta³⁶ o como Mario Sambarino, autor de uno de sus principales homenajes post-mortem. Asimismo, la formación de Añón provenía del campo de la abogacía y la filosofía, estando a su cargo la cátedra de Historia de la Ciencia del Instituto de Profesores Artigas.

La generación más joven tomó entonces contacto con nociones introducidas por Añón sobre la diferencia entre las funciones pedagógicas, documentales y de investigación del cine o los aspectos técnicos y el instrumental básico para la observación científica a través del cine, pero desarrolló sus películas ya en un contexto de crisis política y preocupación social.

El ICUR y la conformación de un campo cinematográfico en Uruguay (1965-1973)

Tras la rápida muerte de Plácido Añón en 1961 a los 35 años, las diferencias entre la vieja generación cuya principal figura seguía siendo R. Tálice y los nuevos exponentes de la cinematografía documental se hicieron cada vez más notorias³⁷. Así, las polémicas girarían en torno a si el Instituto debía transformarse en un referente de la cinematografía documental uruguaya, volcándose no sólo a los aspectos de carácter científico, pero también a la constitución de campo cinematográfico. Estas polémicas, diversificaron de manera radical las producciones del ICUR e influyeron de manera significativa en la fundación de la Cinemateca del Tercer Mundo en Uruguay hacia el año 1966. (Tzvi Tal, 2003 y Jacob, 2003)

A mediados de la década de 1960, a las líneas de trabajo sobre zoología y medicina, se sumaron 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, Mario Handler realizó en el año 1965 "Carlos, cine retrato de un 'caminante'" y un año después "Llamadas"³⁸ y "Rondas y Fiestas Tradicionales del Uruguay" con Lauro Ayestarán. En los dos últimos casos, el asesor científico fue Lauro Ayestarán y se intentaba registrar asuntos vinculados con la realidad folclórica y cultural de la época, buscando no sólo la documentación en materia de imágenes, pero también la captura del entorno sonoro. En los tres casos mencionados se mostraban producciones cinematográficas al servicio de conocimientos del entorno social, indagando en temas de carácter mayormente antropológico o sociológico³⁹.

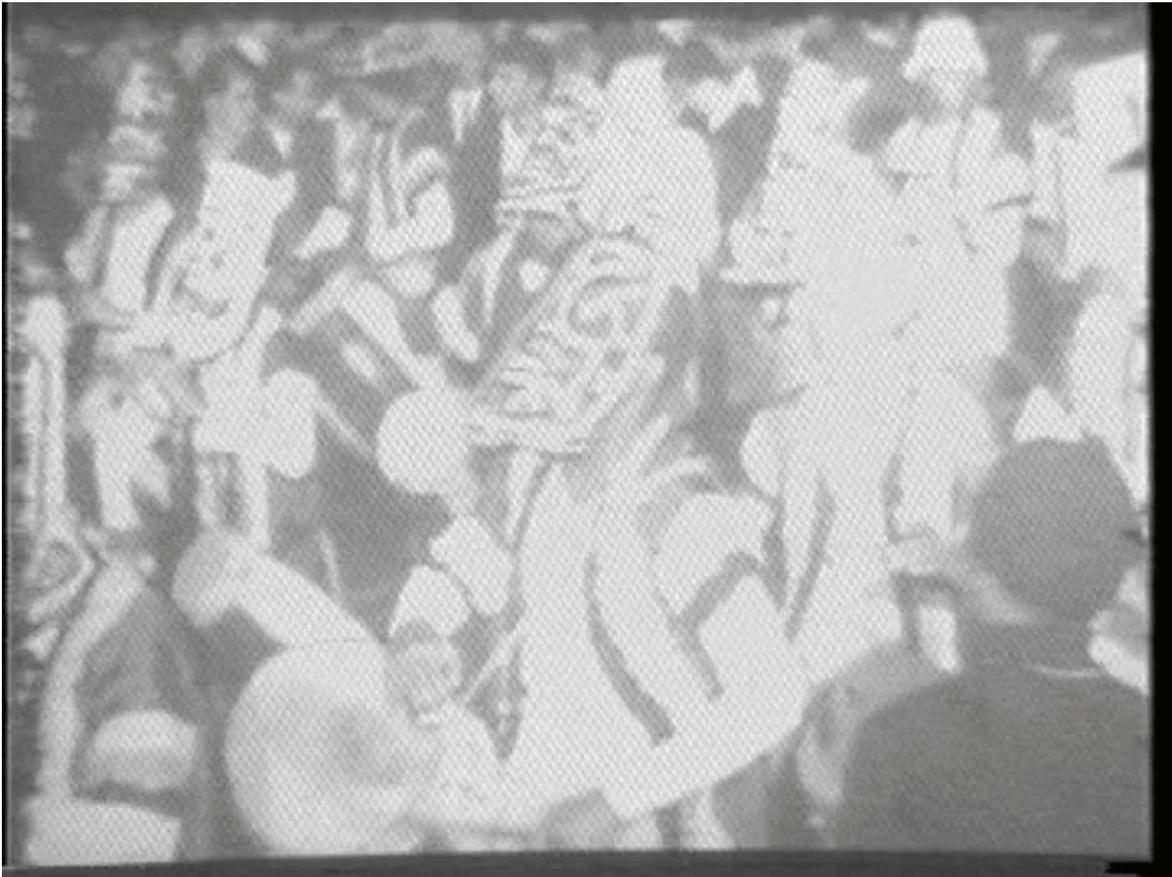


Imagen 8. Imagen de "Llamadas".

En el caso de las filmaciones realizadas con Ayestarán se trató claramente de registros de ciertos acontecimientos específicos, mientras que "Carlos" constituyó una obra que irrumpió fuertemente en los métodos de filmación y realización cinematográfica en la época. La proximidad con el sujeto protagonista del trabajo documental, la edición y montaje del trabajo por



un lado pretendía dar cuenta de fenómenos complejos desde el punto de vista social y por otro 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 abordaba 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 concreción⁴⁰.

Lo cierto es que estas primeras películas marcan 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. También en el marco del ICUR, Handler produjo en el año 1967 las películas “El entierro de la Universidad” y “Elecciones”, donde se expresaba ya más claramente un discurso de denuncia en el contexto de crisis social y político que vivía el país. Entre las causas que originaron la intervención del ICUR en el año 1973, actores de la época señalan especialmente la influencia que la circulación de estas películas tuvieron⁴¹.



Imagen 9. Imagen de “El entierro de la Universidad”.



Lo curioso de este período fermental y diverso de la segunda mitad de la década de 1960 es que en el ICUR también se concentró cierto tipo de producción orientada a la documentación y la propaganda institucional, que posteriormente sería muy característica de las producciones de la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (DINARP) durante la dictadura cívico-militar que comenzó en 1973 y culminó en 1985. Así, históricos exponentes del ICUR como Roberto Gardiol o Eugenio Hintz realizaron producciones como “A bordo de ANCAP IV” (1958), que presentaba uno de las características y los procesos que implicaba la obtención de los nuevos buques de ANCAP transportadores de petróleo o “Misión Femenina” (S.f. - posterior a 1950), que publicitaba el funcionamiento de la nueva Escuela de Enfermería de la Universidad de la República. Tanto Hintz como Gardiol cumplieron un papel significativo en la producción audiovisual oficial del período dictatorial, dado que el primero fue el director del Archivo Nacional de la Imagen y el segundo el propietario de la empresa Tecnocine que producía y revelaba las producciones de la DINARP. La continuidad del trabajo realizado desde el ICUR y la producción audiovisual de la dictadura permite revisar la noción de que las políticas de la DINARP fueron fundacionales en materia de producción cinematográfica estatal y oficial, mostrando continuidades aún poco estudiadas con el período anterior (Marchesi, 2001).

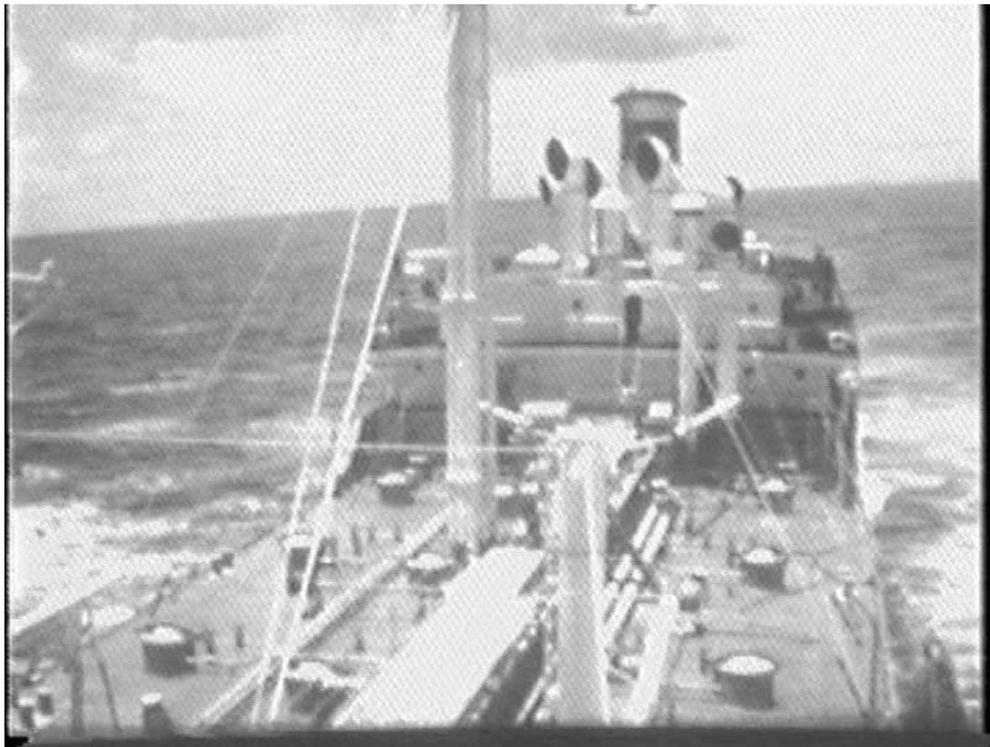


Imagen 10. Imagen de “A Bordo de ANCAP IV”.



La presencia de diversas tendencias y expresiones cinematográficas que coexistieron, pese a pujas y conflictos entre sí, da cuenta de la conformación de un campo de actividad cultural y del papel del ICUR como uno de los ambientes privilegiados para el desarrollo del mismo. La disolución del ICUR con la intervención de la Universidad por un lado inhibió la producción de un cine de denuncia social y político, por otro no incentivó líneas de trabajo asociadas a tareas de investigación científica y, en cambio, permitió el desarrollo de producciones mayormente orientadas a las políticas de propaganda gubernamental. Sin embargo, es claro que este proceso da cuenta de cambios y continuidades en la historia de la producción cinematográfica nacional. La historia del ICUR permite entonces cuestionar analizar los vínculos, las herencias y los conflictos que dieron origen a la producción documental uruguaya y revisar algunos aspectos de la producción cinematográfica estatal u oficial en el pasado reciente del país.

Referencias bibliográficas

- Marchesi, Aldo (2001). El Uruguay inventado. Trilce: Montevideo.
- Braun, Marta (1995). Picturing time: the work of Jules Etienne Marey (1830-1904). Chicago: University of Chicago Press.
- Braun, Marta (2007). Aux limites du savoir. La photographie et les sciences de l'observation (1840-1900). En : Michel Poivert y André Gunthert, L'Art de la Photographie. Paris: Citadelles.
- Lugon, Olivier (2001). Le Style Documentaire. Paris: Macula.
- Bourdieu, Pierre (2002). Campo Intelectual y campo del poder. Montessor: 2002, 5^o ed.
- Bourdieu, Pierre (2003). Un arte medio, ensayo sobre los usos sociales de la fotografía. Barcelona: Gili.
- Tal, Tzvi (2003). Cine y Revolución en la Suiza de América - La cinemateca del Tercer Mundo en Montevideo. *Araucaria: Revista Iberoamericana de Filosofía, política y humanidades* [revista electrónica], 9 [5] Disponible en http://alojamientos.us.es/araucaria/nro9/ideas9_3.htm.
- Jacob, Lucía (2003). Marcha: de un cine club a la C3M. En: Mabel Moraña y Horacio Machín (ed.) *Marcha y América Latina*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana / Universidad de Pittsburgh.
- Sadoul, Jorge (1952). Le cinéma devient un art. Paris: Denöel.
- Markarian, Vania (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.
- Markarian, Vania; Wschebor, Isabel; y, Joung, María Eugenia (2008). 1958 El Cogobierno Autonómico, Montevideo: Universidad de la República.

¹ "Palabras pronunciadas por el Dr. Talice antes de la exhibición pública del film 'Vida de Termites', efectuada en la Facultad de Humanidades y Ciencias el 6 de marzo de 1951, en *Boletín del ICUR* (Montevideo: enero-marzo de 1951, n° 1).



² ídem.

³ ídem.

⁴ ídem.

⁵ ídem.

⁶ ídem.

⁷ ídem.

⁸ ídem.

⁹ ídem.

¹⁰ ídem.

¹¹ ídem.

¹² ídem.

¹³ ídem.

¹⁴ ídem.

¹⁵ ídem.

¹⁶ ídem.

¹⁷ ídem.

¹⁸ ídem.

¹⁹ ídem.

²⁰ ídem.

²¹ ídem.

²² ídem.

²³ ídem.

²⁴ ídem.

²⁵ ídem.

²⁶ ídem.

²⁷ ídem.



²⁸ ídem.

²⁹ ídem.

³⁰ ídem.

³¹ ídem.

³² ídem.

³³ ídem.

³⁴ ídem.

³⁵ ídem.

³⁶ ídem.

³⁷ ídem.

³⁸ ídem.

³⁹ ídem.

⁴⁰ ídem.

⁴¹ ídem.

