

# SIGUIENDO LAS HUELLAS PARA LA RECOMPOSICIÓN DE UN AUDIOVISUAL DE TRANSICIONES<sup>1</sup>

POR MARIEL BALÁS

**Following the traces for the recomposition of an audiovisual of transitions**

## Resumen

El artículo tiene como finalidad dar a conocer el trabajo de recuperación y recomposición de *Así vamos* (Maida Moubayed, 1987) un audiovisual con diapositivas que volvió a verse tras el trabajo conjunto de dos archivos universitarios uruguayos dedicados al tratamiento de material audiovisual. La intención es indagar en las diferentes experiencias de recepción según las distintas tecnologías audiovisuales por las que transitó la realización. El intercambio de conocimientos y la puesta en valor de hallazgos parciales permitió profundizar en los vínculos y las creaciones artísticas del periodo de recuperación democrática en Uruguay donde se cruzan varios planos transicionales (políticos, tecnológicos, culturales). Estas concreciones posibilitan acercarse a trabajos pioneros de mujeres realizadoras, que como en el caso de Maida Moubayed tuvo además una larga carrera como docente en el área audiovisual y también al campo de la historia de los medios en el país, en donde los audiovisuales con diapositivas no han sido aún investigados en profundidad.<sup>2</sup>

**Palabras clave:** audiovisual, archivos, diapomontaje, transición

1. El artículo surge de la experiencia en el primer seminario organizado por el Grupo de Estudios de los Ochenta que tuvo lugar en 2023 e integra algunos avances de mi investigación sobre los diapomontajes que fueron presentados en dos instancias, por un lado, en las *VI jornadas de Investigación del Archivo General de la Universidad de la República* (octubre de 2022) y, por otro, en las *IV Jornadas de FIC-Udelar* en noviembre y diciembre de 2022). Agradezco la lectura de mis colegas Lucía Secco e Isabel Wschebor cuyos comentarios colaboraron en la versión que aquí se presenta.

2. Se trata del tema que desarrollaré en la investigación de doctorado, opción Historia y teoría del arte que inicié en 2023 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

## Abstract

The purpose of this article is to present the work of recovery and recomposition of *Así vamos* (Maida Moubayed, 1987), an audiovisual with slides that was seen again after the joint work of two Uruguayan university archives dedicated to the treatment of audiovisual material. The intention is to investigate the different experiences of reception according to the different audiovisual technologies through which the film was produced. The exchange of knowledge and the enhancement of partial findings allowed to deepen in the links and artistic creations of the period of democratic recovery in Uruguay where several transitional planes (political, technological, cultural) are crossed. These findings make it possible to approach pioneering works by women filmmakers, who, as in the case of Maida Moubayed, also had a long career as a teacher in the audiovisual field, and also the field of media history in the country, where audiovisuals with slides have not yet been researched in depth.

**Key words:** audiovisual, archives, slideshow, transition

## ¿Qué estamos mirando?

Se apagan las luces. El proyector digital ilumina la pantalla y desde los parlantes se escuchan pasos, puertas que se cierran y el sonido de un avión despegando, luego las notas de *O trenzinho da Caipira* de Egiberto Gismonti. Una serie de fotos fijas se suceden sincronizadas al ritmo de esa secuencia sonora y relatos alternados de una voz femenina y otra masculina que van conformando la experiencia audiovisual. A diferencia de una película cinematográfica, no hay una secuencia de 24 fotos que en un segundo da la sensación de movimiento. Son imágenes independientes una de otra, que en la secuencia y junto a la edición sonora generan un audiovisual cuyo contenido registra la realidad de un país, más específicamente de una ciudad que hace pocos años había recuperado su democracia. Se trata de *Así vamos* (Maida Moubayed, 1987), una realización que originalmente consistía en la proyección de un conjunto de diapositivas numeradas y ordenadas en un carrusel según un guion y que cambiaban siguiendo el ritmo de una cinta de audio que tenía pregrabados los sonidos, las voces y las melodías, ahora convertida en un archivo digital corriendo en un programa de una computadora.<sup>3</sup>

¿Cómo se llegó a la instancia de recepción digital de un diapomontaje? Este artículo pretende dar a conocer cómo el trabajo conjunto y colaborativo entre dos universidades, una pública

3. Esta proyección tuvo lugar en el Centro Ignis de la Universidad Católica, tras las gestiones de Julieta Keldjian, actual referente del Archivo Audiovisual Dina Pintos y junto a la labor de este archivo se presentó también el trabajo del equipo del Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA-AGU-Udelar). La actividad fue parte del *Seminario Cultura, historia y política en la recuperación democrática. 2023-1983* organizado por el Grupo de Estudio de los Ochenta (GEO) integrado por investigadores interesados en abordar distintos aspectos de los años ochenta en Uruguay (Integrantes: Mariana Amieva, Mariel Balás, Florencia Dansilio, Leandro Delgado, Gabriela González Vaillant, Diego Sempol, Ana Clara Romero.)



y otra privada, que trabajan con archivos audiovisuales, hizo posible visionar en 2023 un documental creado en 1987.<sup>4</sup> Para eso, en primer lugar, se abordará qué es un diapomontaje, sus especificidades técnicas y el contexto de realización para luego pasar al proceso de recuperación.

En 1987 Uruguay atravesaba los primeros años de transición democrática, periodo en que los medios audiovisuales también estaban en transición. Por eso, tal como sostiene Paola Margulis es preciso hablar de transiciones en plural, ya que se conjugan y se interceptan los distintos planos políticos, tecnológicos y culturales (2020:26). Las películas fotoquímicas dieron paso a las imágenes electromagnéticas registradas en cintas de video. Pero en ese tiempo también convivió el diapomontaje, una técnica híbrida, en donde las imágenes de las diapositivas se obtenían a través de procesos fotoquímicos y el sonido se grababa en cintas magnéticas sometidas a impulsos eléctricos. Su producción en Uruguay tuvo su auge en la década de 1970 y continuó hasta mediados de los 80, dejándose de usar tras la incorporación de la tecnología video U-matic (Balás, 2022; Fernández Puig, 2015; Palazon, 2001).<sup>5</sup> Para la proyección era preciso contar con una persona con los conocimientos técnicos necesarios para ordenar las diapositivas en sus marcos plásticos y disponerlas en sus respectivos carretes siguiendo un guion, instalar el equipamiento adecuadamente, proyector y caseteros para reproducir las cintas de audio. La secuencia sonora era la encargada de imprimir el ritmo y también cobraba un rol sustancial en la comprensión y la significación de las imágenes fijas que se observaban durante el visionado. En el caso de enfrentarse a una pantalla en donde sólo se proyectaran imágenes sin el sonido no sería posible comprender con certeza cuál fue la intención creadora de la realización. Tal como expresa Michel Chion, "(...) en la combinación audiovisual, una percepción influye en la otra y la transforma: no se «ve» lo mismo cuando se oye; No se «oye» lo mismo cuando se ve" (1993:10). La manera de integrar el aspecto auditivo implicaba la selección de música, sonidos incidentales y locuciones. La grabación se hacía en un equipo de cinta de carrete abierto que permitía incorporar pulsos eléctricos que luego, en un equipo apropiado, serían decodificados para accionar el proyector y pasar a la siguiente diapositiva. En caso de no contar con esos equipos se incorporaba en la pista de sonido un *bip* para indicar al proyeccionista que debía accionar el proyector. Por lo tanto, la experiencia de recepción de un diapomontaje requería de las fotografías en diapositivas, casetes de audio y equipos adecuados para que la pieza audiovisual tuviera sentido.

4. Es posible visionar la versión digital en el canal de Youtube del LAPA: <https://www.youtube.com/watch?v=3ZKmGPP6f00>

5. La tecnología U-matic, también conocida como video de  $\frac{3}{4}$  de pulgada, fue un formato que en Uruguay si bien comenzó a usarse durante la década de 1960 en los canales de televisión, su uso para producciones independientes se generalizó a mediados de los ochenta. Una carcasa plástica contiene una cinta de soporte plástico que tiene una capa de emulsión en la que un aglutinante (o *binder*) sostiene una serie de partículas de hierro imantadas que se arreglan al ser sometidas a impactos eléctricos. Su utilización fue paulatinamente discontinuada a inicios de los noventa. Fue antecesor del casete Betacam, que presentaba algunos elementos que lo hacían más profesional (de hecho, en las experiencias de migración a digital demuestran una estabilidad y una nitidez en la imagen mucho mayor que el U-matic). En cuanto a las características generales del soporte son iguales a las del más conocido formato VHS (Video Home System) que se instaló como modo de registro y consumo doméstico (Balás, 2021:4).



Figura 1: Equipos necesarios para la exhibición de un diaporama compuesto por dos proyectores, un casetero capaz de identificar la señal y combinar el pase de diapositivas y un mezclador.

En la década de los noventa, con la incorporación de la tecnología video las proyecciones fueron filmadas y registradas en casetes VHS, un cambio que facilitó la exhibición de los diaporamas y que, consecuentemente, cambió los modos de recepción. Se transformó la experiencia sensorial del espectador, por un lado, dejó de escucharse el motor del proyector y la tracción que hacía al cambiar la imagen. El hecho de que el contenido estuviera ahora en una cinta requería de otro equipamiento, un reproductor VHS y un televisor. Era posible prescindir de alguien que instalara el sistema de sincronización de proyector y casetero y cambiaba también el modo colectivo del visionado, ya que en muchos casos se contaba con reproductores y televisores en los hogares y la posibilidad de ver se adecuaba a la disponibilidad doméstica. También se perdió el contacto con la materialidad original de estas composiciones. Las carpetas con las fundas que guardaban las diapositivas, los guiones y los casetes de audio quedaron en cajones o armarios o quizá tuvieron un destino menos recuperable en algún camión de basura.



## El documental y su realizadora<sup>6</sup>

La existencia de *Así vamos* se debió a la solicitud de Diakonía, una organización sueca que en los ochenta fue una de las encargadas de brindar financiamiento a proyectos a favor de los derechos humanos como por ejemplo el Servicio de Paz y Justicia (SERPAJ)<sup>7</sup> y también colaboró con la consolidación de emprendimientos comunicacionales como el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA)<sup>8</sup> En 1987 la organización sueca le solicitó a CEMA un diaporama que registrara lo que estaba sucediendo en la sociedad uruguaya después de dos años de instalada la democracia tras doce años de dictadura cívico-militar (1973-1985). Debía contener un estado de situación que incorporara la perspectiva de quienes retornaron del exilio, de quienes recuperaron la libertad tras pasar por prisión política y también de quienes se quedaron en el país.<sup>9</sup> En definitiva, un estado de situación, de “cómo iba” el país durante el periodo de democracia transicional. Desde el CEMA convocaron a Maida Moubayed para que se encargara de esta realización utilizando una técnica que de alguna manera fue tardía ya que estaban disponibles otras tecnologías audiovisuales, como el uso del video U-matic.<sup>10</sup>

Moubayed investigó sobre las tres situaciones que debía reflejar el audiovisual. Recuperó testimonios y escribió un guion. Decidió que la narración fuera a dos voces, una femenina, interpretada por Laura Canoura y otra masculina a cargo de Miguel Angel Olivera.<sup>11</sup> La composición de la pista de sonido estuvo a cargo de José Aprile que grabó en cintas de carrete abierto sonidos incidentales de pasos apurados, alarmas, bocinas, las locuciones y la selección musical. El relato constituye una denuncia de las consecuencias de haber atravesado una dictadura cívico-militar. El exilio forzado o destierro y las dificultades al volver, la situación de quienes se

6. La información sobre detalles del documental y sobre la trayectoria de Moubayed fueron parte de una conversación personal que tuvo lugar el 22/04/22.

7. Para ampliar información sobre Diakonía ver Anna-Karin Gauding, 1991.

8. El CEMA fue una sociedad civil que se conformó como tal en 1982 a iniciativa de Esteban Schroeder y Alejandro Barreiro quienes compartían un estudio fotográfico junto a Eduardo Casanova, que tenía experiencia con filmación en Super 8 mm. Fue un emprendimiento referente en brindar servicios comunicacionales que integraban redacción de notas de prensa, diseño gráfico y registros fotográficos conformando un gran banco de imágenes. Realizaron varios diaporamas a solicitud de diversas organizaciones y a partir de 1985 con la incorporación de equipamiento de tecnología U-matic, comenzaron las producciones en video. A inicios de 1990, coincidente con el retiro de financiamiento de las organizaciones de cooperación internacional, la productora ensayó algunos intentos fallidos para sostener su propuesta hasta su disolución en 1995. Para ampliar información sobre CEMA ver Balás, 2021; Tadeo Fuica y Balás, 2016.

9. Realizar un análisis del contenido e indagar en las repercusiones de este audiovisual son tareas que me propongo concretar en la investigación que estoy desarrollando en la tesis de doctorado en donde los diaporamas son una expresión artística a través de la cual pretendo mapear los vínculos entre personas e instituciones durante la dictadura cívico-militar uruguaya.

10. Comunicación personal con Maida Moubayed, 22/04/22.

11. Canoura formó parte desde los inicios del CEMA encargada del área gráfica y también estuvo vinculada a la edición. En 1990 dirigió *Los músicos por la tonada* (Balás, 2021:47, 64). La inclusión de Olivera en este caso tuvo además el aditivo que muchos de los relatos sobre la liberación fueron tomados de su experiencia personal (Balás, 2021:9-10 y comunicación personal con Maida Moubayed, 22/04/22).



quedaron y vivieron el insilio, la vivencia de salir de la prisión y enfrentarse a recomponer una vida cotidiana perdida. También refiere a cómo la democracia en esos primeros años no había solucionado muchos de los problemas surgidos en el contexto de represión autoritaria, principalmente la postergación a las demandas de las familias de los detenidos desaparecidos. El documental de 14 minutos de duración contiene un total de 153 imágenes de las cuales 21 son monocromáticas. Entre ellas hay tres que eran del banco fotográfico del CEMA: dos diapositivas del retorno de Alfredo Zitarrosa al país y una de un recital emblemático que tuvo lugar en Estadio Franzini con la participación de varios músicos que habían retornado del exilio en 1984. Pero principalmente se conforma con registros fotográficos de la propia Moubayed quien utilizó rollos de diapositivas color para registrar los espacios urbanos y detalles de objetos y un rollo monocromático para sacar las fotos de un hombre que posa desnudo en una casa que aparenta estar vacía. La fotografía ocupó un lugar muy importante en la vida de Moubayed quien en 1982 ingresó a estudiar comunicación en el Instituto de Filosofía, Ciencia y Letras en donde Dina Pintos sería su profesora y colega ya que luego se desempeñaría como colaboradora en sus clases de audiovisual.<sup>12</sup> En agosto de 1988 junto a la fotógrafa Diana Mines organizaron con otras mujeres una emblemática muestra fotográfica en la sala de exposiciones del Subte llamada “Campo minado”.<sup>13</sup> Al regresar a Uruguay después de cumplir con una beca en radio Nderland se hizo cargo de la cátedra de audiovisual de la UCUDAL y al tiempo dictó clases de guion y televisión en la ORT. Tras dirigir el diapomontaje *Así vamos* y trabajar como asistente de cámara en algunos videos del CEMA —*Gris* (Esteban Schroeder, 1986), *El cordón de la vereda* (Esteban Schroeder, 1987-88), *Entrevista al payador Carlos Molina* (Eduardo Casanova, 1987)— dirigió seis proyectos audiovisuales en cintas U-matic y Betacam como parte del equipo de otra productora emblemática de las décadas de 1980 y 1990 como lo fue Imágenes.<sup>14</sup> Cuatro de las seis piezas audiovisuales que dirigió fueron solicitudes del Plenario de Mujeres del Uruguay (PLEMUU) — para los cuales Diakonía también brindó financiamiento— que los utilizaban como herramientas en talleres para mujeres.<sup>15</sup> A lo largo de su trayectoria Moubayed se ocupó de abordar la

12. En esos años era el único lugar en donde se podía estudiar comunicación en Uruguay y en 1985 pasaría a ser la Universidad Católica del Uruguay Damaso Antonio Larrañaga, (UCUDAL), primera universidad privada del país (Monreal, 2005).

13. Participaron: Ana Richero, Clotilde Garro, Diana Mines, Estela Peri, Heidi Siegfried, Ibel Torchia, Lilián Castro, Maida Moubayed, Marta Pagliano, Nancy Urrutia, Verónica Silva y Dina Pintos (curadora). Fuente: [https://www.devenirotros Cuerpos.com/campo\\_minado/](https://www.devenirotros Cuerpos.com/campo_minado/).

14. *Gris* y el *Cordón de la vereda* pueden verse en el canal de Youtube del LAPA: <https://www.youtube.com/@laboratoriodepreservaciona1441>. Las producciones que realizó en Imágenes fueron: *Sin pedir permiso*. (dirección compartida con Hilary Sandison, 1989); *La caja de Pandora* (1991); *Cuántas veces más* (1992), *Distracción fatal* (1993), *Las lágrimas de Eros* (1998), *Contra las cuerdas* (2000). Es posible ver todas estas piezas audiovisuales en línea en el sitio de la productora en el canal de Youtube: <https://www.youtube.com/channel/UC88rDPDhYNMt63mU5C8sa8A/videos>. Para profundizar sobre la productora Imágenes ver González Dambrauskas (2020).

15. Las otras dos producciones tratan una sobre el lugar de rehenes que ocupan los niños en situación de separación de sus padres y otro que problematiza la relación de personas católicas con asuntos vinculados al aborto, las relaciones pre matrimoniales y la homosexualidad.

situación de la mujer desde distintos puntos de vista, observando los diversos roles y las múltiples problemáticas que la atraviesan en la sociedad y de temáticas vinculadas a los derechos humanos en general, siendo un ejemplo de esta preocupación el diaporomontaje *Así vamos*.<sup>16</sup>

## Encontrar, contactar, recomponer

Antes de profundizar en el caso específico de recuperación del audiovisual *Así vamos*, considero pertinente introducir un breve relato sobre cómo me relacioné con los diaporomontajes, ya que esta experiencia permite comprender la relevancia de la materialidad del archivo. El primer contacto que tuve con la técnica del diaporomontaje fue a raíz de un trabajo de recuperación de varios casetes U-matic del CEMA. Su conflictiva disolución derivó en una división del acervo no meditaba ni organizada, sino más bien arbitraria y anárquica. Hubo quienes se llevaron sus producciones, otros guardaron documentos que consideraron de valor. Schroeder por ejemplo quedó a cargo de conservar el archivo de casete U-matic.<sup>17</sup> Las cajas de cartón con estas cintas estuvieron en diversos depósitos transitorios hasta que a inicios de 2000 encontraron un lugar en las instalaciones del canal municipal TV Ciudad.<sup>18</sup> De cualquier modo, dado que no se trataba de producción propia del canal, los casetes no recibieron los cuidados necesarios en cuanto a condiciones de temperatura y humedad controlada. Por ese motivo, en 2008 la preocupación de Schroeder por intentar salvar los casetes U-matic llevó a redactar y concretar un proyecto de rescate de esas películas.<sup>19</sup> Los registros que iban surgiendo de las digitalizaciones de los U-matic motivaron a continuar la búsqueda de materiales y relatos sobre ese pasado comunicacional. Así fue que contacté a Miguel Ángel Olivera, quien había trabajado en CEMA encargado del área de difusión y archivo y también había oficiado de locutor en varios

16. Su filmografía se registra en los libros de Casas y Dacosta (1996) y Rufinelli (2015), quedando fuera sus trabajos con diapositivas y un programa televisivo sobre escritores uruguayos. Para la presentación en la exposición *Campo minado*, se proyectó el audiovisual con diapositivas *Estado de Ánimo* que Moubyayed había realizado como trabajo final de su carrera. La serie televisiva *Escritores en la Ciudad* fue exhibida en TV ciudad entre 1999 y 2000 y eran seis episodios de 12 minutos (Balás, en prensa).

17. Según una base de datos elaborada por técnicos del canal municipal TV Ciudad se trataba de aproximadamente 200 casetes de cinta magnética, 120 eran U-matic, pero también había Betacam (Tadeo Fuica y Balás, 2016:32)

18. Se trata del canal de la Intendencia de Montevideo.

19. La propuesta se concretó con financiamiento del Instituto Nacional del Cine y el Audiovisual del Uruguay (INCAU) y apoyo de la Licenciatura en Ciencias de la Comunicación (Udelar). Se conformó un equipo integrado por quien escribe este artículo, quien se ocupó de la coordinación integral del proyecto, el trabajo técnico de Lucía Secco y Ruy Ramírez y el asesoramiento de Luis Horta, quien viajó desde Chile para concretar las tareas junto al equipo. Se recataron cuarenta y cinco piezas audiovisuales (documentales, ficción, campañas políticas, programas de televisión, video-clips) (Tadeo y Balás, 2106). Esta experiencia permitió que a partir de un llamado en 2012 me integrara al equipo del Archivo General de la Udelar (AGU) para trabajar en el Laboratorio de Preservación Audiovisual (LAPA) y, por lo tanto, dedicarme al tratamiento integral de este tipo de documentos audiovisuales. Para ampliar información sobre el LAPA ver Isabel Wschebor (2022). Es posible ver en la base de datos del AGU algunos de los materiales del CEMA recuperados en ese proyecto en el canal de Youtube del LAPA: <https://archivosdocumentales.udelar.edu.uy/index.php/cema-prueba>.



diapomontajes. Entre los documentos que había guardado, me entregó un sobre con recortes de prensa, algunos folletos de difusión del inicio del CEMA, postales de algunas de las películas más emblemáticas producidas en U-matic y cuatro casetes VHS.<sup>20</sup> Tras someter esos VHS a un proceso de transcodificación a digital descubrimos que contenían audiovisuales que habían sido realizados combinando fotografías con bandas sonoras integrada por locución, música y efectos sonoros. En uno de esos casete estaba *Así vamos* pero, en el proceso de digitalización que se llevó adelante en el marco del proyecto de rescate, fue migrado en NTSC, una norma inadecuada para el original grabado en PAL.<sup>21</sup> Ese detalle técnico provocó que el contenido del documento digital se viera monocromático.



Figura 2: Captura de pantalla de *Así vamos* (Maida Moubayed, 1987) del archivo digital transcodificado del VHS

Se trataba del primer diapomontaje en el que figuraban créditos, o por lo menos en el que se distinguía un rol de dirección definido y un listado de agradecimientos de los que era posible deducir las distintas responsabilidades técnicas. De pronto se conjugaban tres asuntos que lla-

20. Por ejemplo, había postales de *Tahití* (Pablo Dotta, 1989), *El cordón de la vereda* (Esteban Schroeder, 1986-87); *Mamá era punk* (Guillermo Casanova, 1989), *La BCG no engorda* (José María Ciganda, 1989), *Guarda e passa* (Eduardo Casanova, 1989).

21. La sigla NTSC significa National Television System Committee (Comité Nacional de Sistema de Televisión) y PAL, Phase Alternating Line (Línea de Fase Alternada). La diferencia entre ambas radica en la cantidad de líneas que componen la imagen, en el caso de NTSC se componen de 525 líneas entrelazadas, de las cuales 486 componen el cuadro visible, y se muestran en una velocidad de 29,97 fotogramas por segundo. En cambio, PAL consta de 625 líneas entrelazadas, de las cuales 576 componen el cuadro visible y muestra las imágenes a 25 cuadros por segundo. En cuanto a resolución, la imagen PAL ofrecía más visibilidad, al ser 720x576 píxeles, contra los 720x480 del NTSC (Balás, 2021:16).



maron mi atención: primero, el hecho de que fuera una pieza audiovisual dirigida por una mujer dentro de una extensa producción de audiovisuales en la que figuraban siempre hombres en ese rol; luego, la fecha de realización, ya que para 1987 en el CEMA la tecnología de filmación con video U-matic tenía un lugar de preponderancia y, por último, me interesó conocer cómo era realmente ese material: ¿había imágenes color?, ¿cuáles y cuántas?, ¿harían diferencia en la narrativa del documental y por lo tanto en su interpretación? Intereses y preguntas que quedaron en suspenso por varios años.

En 2018, Miguel Angel Olivera se contactó conmigo para donar al Archivo General de la Universidad de la República (AGU) otros materiales que había encontrado del CEMA.<sup>22</sup> Se trataba de veintiocho biblioratos que contenían el banco de imágenes compuesto por cientos de diapositivas y negativos y más de veinte carpetas con materiales para proyectar diapomontajes, es decir, las fundas con diapositivas numeradas y ordenadas, un guion, uno o dos casetes de audio según tuvieran impulsos audibles o inaudibles y un manual de uso del material.<sup>23</sup> Si bien entre los documentos donados no estaba *Así vamos*, estos materiales me permitieron tomar contacto con la materialidad de lo que habíamos podido ver en los casetes VHS, ver las imágenes, leer los guiones con las indicaciones que relacionaban el número de diapositiva con la locución, la música y los sonidos e identificar los casetes de audio.

En mayo de 2019 recibí tres fotos a través de Whatsapp enviadas por Macarena Fernández Puig, colega que en ese momento estaba trabajando en el archivo audiovisual Dina Pintos de la Universidad Católica.<sup>24</sup> Se trataba de unas composiciones con varias diapositivas de *Así vamos* y ¡tenían color!

22. La decisión de que esos materiales estuvieran en el AGU tuvo que ver con que al tiempo de haber culminado el proyecto de rescate de los U-matic y tras gestiones de Vania Markarian como coordinadora del AGU y de Isabel Wschebor, responsable del LAPA, se logró un convenio firmado entre el ICAU y el AGU para que los casetes U-matic que habían sido sacados del canal municipal se custodiaran en el Archivo de manera transitoria hasta que el ICAU concretara un proyecto de depósito único para alojar las producciones audiovisuales nacionales, situación que no se ha logrado hasta el día de hoy.

23. El archivo de diapositivas que se pudo recuperar está integrado por carpetas con diapomontajes que tratan, entre otras cosas, sobre la infancia, los derechos humanos, la situación de la mujer, así como un banco de imágenes integradas por distintas situaciones urbanas (Balás y Tadeo Fuica en Margulis, 2020: 299). Los casetes con impulsos audibles se utilizaban cuando en la proyección no se contaba con un equipo capaz de sincronizar a través de señales eléctricas el casetero con el proyector. El *bip* daba la señal al operador del proyector para dar paso a la próxima diapositiva.

24. Este archivo tiene su origen en 1985, para conocer más sobre su historia y recorrer sus contenidos ver su base de datos en línea: <https://archivo.ucu.edu.uy/index.php/subfondo-del-archivo-audiovisual-prof-dina-pintos>.



Figura 3: Conjunto de diapositivas del diapomontaje *Así vamos*.

Estos materiales no estaban acompañados de casete ni de guion, pero eran la comprobación de que sí había imágenes policromáticas en la obra original. A partir de este nuevo hallazgo tomé contacto con Maida Moubayed, quien me confirmó que ese material había quedado allí cuando trabajaba como docente de la cátedra de Lenguaje Audiovisual en la Universidad Católica. Los contactos y las tareas se retomaron en 2022 con la cooperación de la archivóloga Jazmín Domínguez que tras relocalizar las diapositivas comenzó una tarea de digitalización.<sup>25</sup> Si bien no había indicios de un guion, sí habían encontrado el casete con el audio original, pero no tenían equipo para digitalizarlo.

25. Los materiales fueron ubicados en cajas porque el archivo se había trasladado a un nuevo edificio, el Athanasius de la UCU. La referente del archivo audiovisual era en ese momento Natalia Espasandín. Las imágenes se digitalizaron utilizando un escáner Nikon CoolScan V LS-50 ED a una resolución óptica de 4.000 ppp, densidad 4.2. (Comunicación personal con Jazmín Domínguez 26/04/2024).

La posibilidad de recrear el visionado del diapomontaje utilizando el proyector fue motivador para coordinar un encuentro en el Centro Ignis de la UCU a donde fuimos con Moubayed. Las diapositivas estaban dispuestas en los carruseles y el proyector listo para encenderse y que las imágenes pudieran verse en la pantalla. Por otra parte, había instalada una computadora en la cual se pasaría el archivo digital de aquella versión monocromática obtenida del VHS, únicamente para tener el sonido.

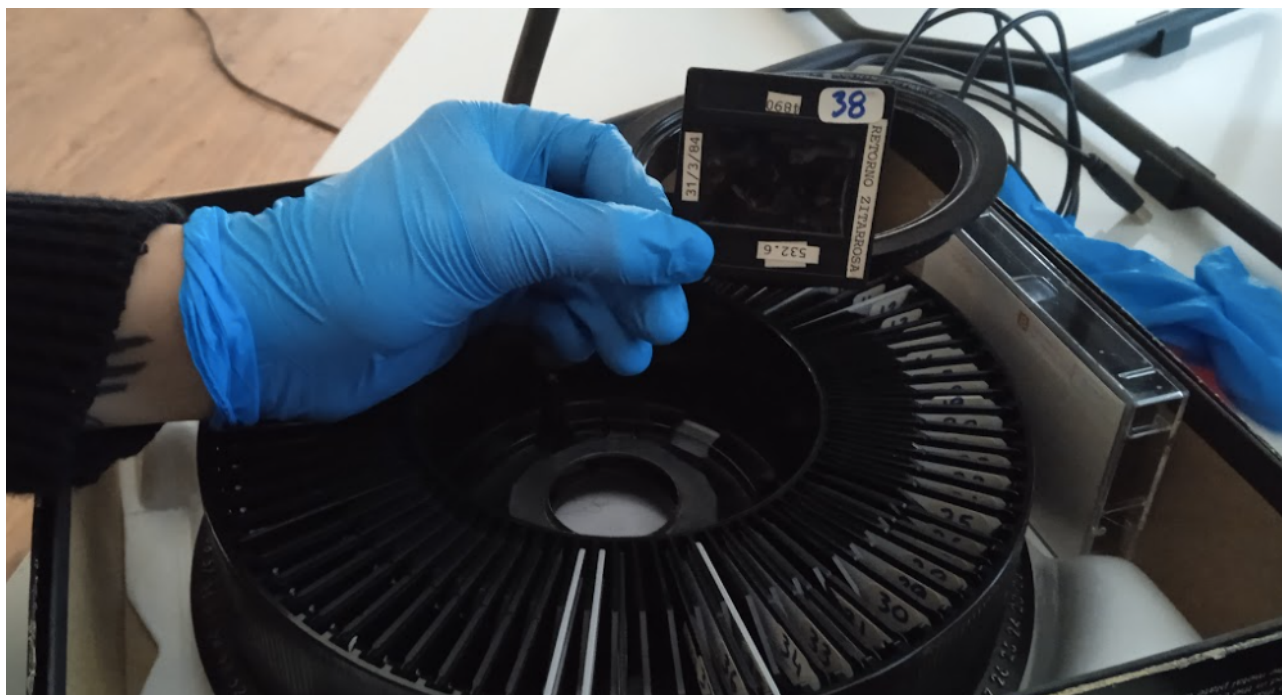


Figura 4: Carrusel de proyector con diapositivas de *Así vamos*.

Con el objetivo de comprender algunas particularidades de la experiencia que implicaba la proyección de los diapomontajes, considero oportuno relatar lo acontecido en esa instancia. Al comenzar la proyección se produjo un primer problema con la sincronización. El pase de las diapositivas accionando el proyector iba más lento que el dinamismo que tenía la secuencia que se veía en el archivo digitalizado. Por otra parte, la pista de sonido del VHS estaba deteriorada y eso provocaba que se entrecortara y perdiera fluidez el visionado. La directora comenzó a incomodarse, no recordaba que las imágenes que veía estuvieran acompañadas por los sonidos que escuchaba. Entonces, decidimos cambiar la modalidad, se trajo otra computadora, una la usamos para desde allí proyectar las imágenes de las diapositivas digitalizadas y la otra para pasar el audio del archivo de la digitalización del VHS. El proyector de diapositivas y las diapositivas quedaron fuera del juego. En esta modalidad, si bien Moubayed sintió una mejora en la relación visual y auditiva y en el ritmo que tomaba la secuencia, identificó faltantes de imágenes y algunas fotografías al revés. Aún no lograba sentir que lo que estábamos viendo fuera lo mismo que ella había concebido treinta y cinco años atrás. Finalmente proyectamos el documental digital monocromático, en donde casi adivinando algunas imágenes que perdían significado por no tener color, logró reconocer la intención narrativa original. De todos modos, el deterioro de

la pista de sonido de la cinta del VHS tenía saltos y generaba desfases. Una alternativa posible era contar con el sonido original a través de una digitalización del casete e intentar una nueva edición con todos los archivos digitales.

La transferencia a digital del casete la concretamos en las instalaciones de la Facultad de Información y Comunicación (FIC-Udelar) en donde el LAPA tiene un espacio para trabajar en la migración de cintas magnéticas y papel.<sup>26</sup> Con todos los materiales ya digitalizados nos reunimos con Moubayed en la sede del AGU para combinar las imágenes con la pista del audio.<sup>27</sup> Se trató de una experiencia conjunta de edición, en la que se respetó el orden secuencial que aparecía en la filmación del VHS, pero con el aval y la aprobación de la directora que en todo momento valoró la posibilidad de volver a acceder a este material de una manera que se asemejaba a la experiencia original. ¿En qué sentido? principalmente por la posibilidad de volver a ver las imágenes a color y la contraposición intencional de las diapositivas en blanco y negro. Si bien el resultado final contó con un trabajo de posproducción de la pista de sonido para aumentar el nivel que había quedado casi inaudible, se lograron eliminar los cortes y “ruidos” que estaban en la versión del casete VHS.<sup>28</sup>

Como conclusión general podemos sostener que dada su producción original y la escasa oportunidad de contar con equipamiento adecuado hoy en día sería prácticamente imposible ver *Así vamos* tal como fue concebida. Todo este trabajo de recomposición tuvo como principal resultado la posibilidad de tomar contacto y conocer el contenido del documental. Pero también permitió dar cuenta de las dificultades que con el paso del tiempo debemos enfrentar debido a los cambios tecnológicos que nos muestran las distintas opciones que estuvieron al servicio de la creación audiovisual en nuestro país.

26. El AGU es una unidad académica asociada a la FIC y por esa razón el equipo del LAPA tiene allí no solo un espacio físico en donde trabaja con las migraciones de material magnético y papel, sino también da cursos de grado y posgrado. Para la digitalización del casete, previamente sometido a limpieza e inspección, se utilizó un comando Vrecord desarrollado por AMIA Open Source, sobre ffmpeg que genera un códec ffv1 en contenedor mkv. Estas opciones y decisiones de qué utilizar para la digitalización se tomaron tras investigaciones de Jaime Vázquez e Ignacio Seimanas integrantes del LAPA.

27. Se utilizó el programa DaVinci Resolve 18.5 y se exportó en .mkv.

28. La *post* de sonido fue realizada por Ignacio Seimanas, integrante del equipo del LAPA, vale aclarar que se trató de una excepción ya que la política del LAPA es no restaurar en posproducción ningún archivo digital.

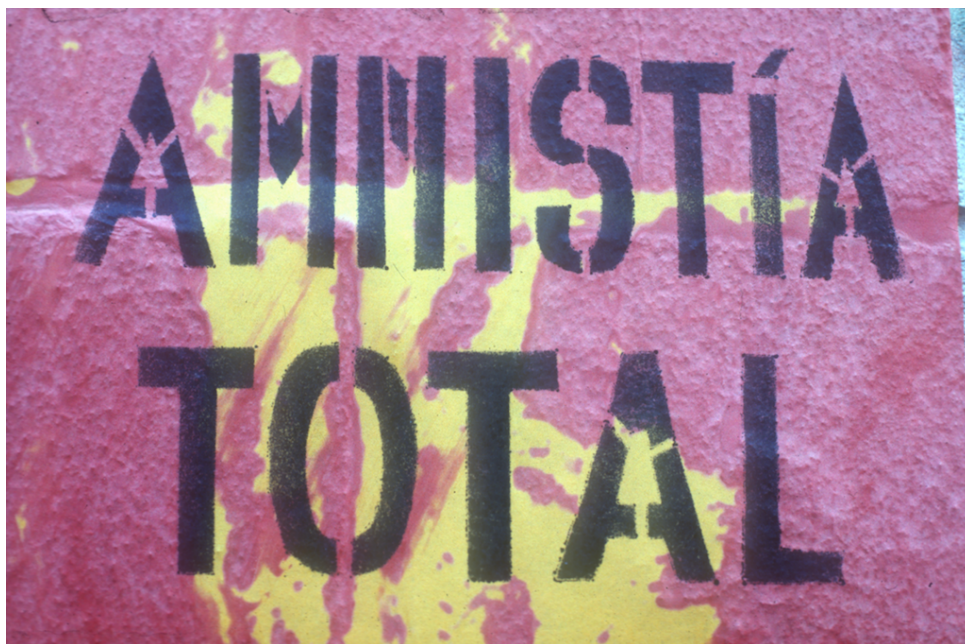


Figura 5: Diapositiva digitalizada de *Así vamos*.

## Reflexiones

Siguiendo a Giovanna Fossati el cine —y en este caso aplicado también al audiovisual— es una técnica en permanente transición y el trabajo en archivos con estos documentos es un constante híbrido no solo de técnicas analógicas, sino también entre lo analógico y lo digital (2019: XXI-XXIII). En un archivo se llevan a cabo tareas que conllevan decisiones en cuanto al tratamiento integral adecuado para cada soporte, así como atender los desafíos que implican su conservación para garantizar su perdurabilidad y el acceso en el futuro. Tal como recuperan Natalie Heinich y Diana Ruiz, la década de los ochenta del siglo pasado a nivel global fue el tiempo en que la noción de patrimonialización y las acciones tendientes a categorizar y salvaguardar distintos hitos materiales e intangibles comenzó a desarrollarse (2014). En paralelo en Uruguay se creaban estos contenidos audiovisuales que revisaban un pasado cercano de autoritarismo. Se estaba muy lejos aún del concepto y de las acciones vinculadas a implementar políticas de patrimonialización de los acervos audiovisuales vernáculos. La posibilidad de que la materialidad de las diapositivas y la cinta de audio se transformaran en documentos digitales plausibles de unirse y convertirse en un solo documento audiovisual es parte de un proceso que, como vimos, tiene una historia. Se vincula con las sinuosas derivas del archivo del CEMA cuya solución conflictiva provocó la dispersión de sus producciones y de la documentación en distintos soportes. ¿Quiénes y cómo conservaron qué y para qué? Trabajar con documentos del pasado reciente tiene la posibilidad de concretar instancias de diálogo con los protagonistas. Tomar contacto con sus archivos despierta olvidos, recupera memorias y vivencias, abre nuevos temas y asuntos que precisan ser puestos en valor. En este caso además fue fundamental contar con espacios de intercambio donde



compartir avances e inquietudes de nuestras investigaciones.<sup>29</sup> De esa forma fue posible concretar este proyecto conjunto entre colegas de distintas instituciones educativas que conservan patrimonio audiovisual.

En ese sentido se logró recuperar el contacto con la materialidad de la realización, las diapositivas y los casetes que componían el audiovisual y conocer su contexto de creación.

Aquella cinta VHS que guardó un vestigio de la técnica del diapomontaje abrió la oportunidad para configurar una red entre personas e instituciones e iniciar una investigación sobre este tipo de audiovisuales.

Por lo pronto la combinación de los archivos digitales de *Así vamos* recuperó una experiencia que tuvo la validación de su creadora treinta y cinco años después y permitió conocer más sobre el trabajo de las mujeres en la creación audiovisual, en particular con la técnica del diapomontaje, que se integra como parte de la historia de los medios de nuestro país, poco abordada aún.

## Referencias bibliográficas

- Balás, Mariel (2022). "Diapomontajes: Audiovisuales de transición en el Uruguay de mediados de 1980". *Aniki*. Vol. 9, n. 1 (258-279). Disponible en: [10.14591/aniki.v9n1.856](https://doi.org/10.14591/aniki.v9n1.856).
- Balás, Mariel (2021). *Transiciones audiovisuales en los ochenta y noventa. Los casos del Centro de Medios Audiovisuales de Uruguay y Teleanálisis de Chile*. Maestría en Ciencias Humanas, opción Estudios Latinoamericanos, FHUCE-Udelar. Disponible en: <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/35883> (23/04/2024).
- Balás, Mariel (2024). *Mostrar lo invisible. La mujer a través de la mirada femenina en Distracción fatal (Maida Moubayed, 1993) en Cecilia Lacruz, Georgina Torello y Pablo Alvira (co-edit) Ficciones en el cine uruguayo*. Montevideo: Yaugurú. En prensa.
- Balás, Mariel y Beatriz Tadeo Fuica (2020). Archivo del CEMA. Reflexiones sobre su constitución, y sus usos pasados, presente y futuros. En Paola Margulis, *Transiciones de lo real*. Librería, Buenos Aires.
- González Dambrauskas, Santiago (2020). *La producción audiovisual uruguaya no publicitaria entre 1985 y 2001: estudio de caso de la productora Imágenes*. Tesis de maestría, FIC-Udelar. Disponible en: <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/28337>
- Casas, Ricardo y Graciela Dacosta (1996). *Diez años de video uruguayo*. Montevideo: Gega.
- Chion, Michel (1993). *La audiovisión*. Barcelona: Paidós.
- Fernández Puig, Macarena (2015). "Audiovisual con diapositivas, una alternativa para crear imagen-movimiento". *Revista 33 cines*, tercera época, número 2. Disponible en: <http://33cines.uy/audiovisual-con-diapositivas-una-alternativapara-crear-imagen-movimiento-1975-1983/>.

29. Por ejemplo, en este caso el contacto con Macarena Fernández Puig y conocer nuestro mutuo interés por los diapomontajes fue gracias a una ponencia que presentó en el Primer coloquio sobre cine y audiovisual organizado por el Grupo de Estudios Audiovisuales (GEStA) en 2014.



- Heinich, Natalie y Diana Catalina Ruiz (2014). "La fábrica del patrimonio. Apertura y extensión del corpus patrimonial: del gran monumento al objeto cotidiano" Apuntes: Revista de estudios sobre patrimonio cultural - Journal of Cultural Heritage Studies, Vol. 27, N.º. 2, 2014, págs. 8-25. Disponible en: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/revApuntesArq/article/view/15177/13688>
- Fossati, Giovanna (2019). *Del grano al píxel. Cine y archivos en transición*. Buenos Aires: Asaeca; Imago Mundi
- Gauding Anna-Karin (1991). *Es mejor encender una luz que maldecir la oscuridad. Sobre el trabajo de Diakonía por los derechos humanos en América Latina*. Diakonía.
- Margulis, Paola (2020). *Transiciones de lo real. Transformaciones políticas, estéticas y tecnológicas en el documental de Argentina, Chile y Uruguay*. Buenos Aires: Librería.
- Monreal, Susana (2005). *Universidad Católica del Uruguay. El largo camino hacia la diversidad*. Montevideo:UCU.
- Palazón, Alfonso (2001). "Diaporama: percepción audiovisual". *Revista Universo Fotográfico* III(4). Disponible en: <http://webs.ucm.es/info/univfoto/num4/pdf/4palazon.pdf>.
- Rufinelli, Jorge (2015). *Para verte mejor. el nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Montevideo: Trilce.
- Tadeo Fuica, Beatriz y Mariel Balás (2016) *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. ICAU, FIC: Montevideo.
- Wschebor, Isabel (2022). *Los estudios audiovisuales detrás de las pantallas. Diez años del Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la Universidad de la República*. Montevideo: Doble clic.

**Mariel Balás** (Lapa-AGU / FIC - Udelar)

[mariel.balas@fic.edu.uy](mailto:mariel.balas@fic.edu.uy)

Doctoranda en Historia y Teoría de las Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires; Magíster en Estudios Latinoamericanos por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UdelaR). Es Licenciada en Ciencias de la Comunicación (UdelaR). Se desempeña como docente e investigadora en el Laboratorio de Preservación Audiovisual del Archivo General de la UdelaR. Su tema de interés son las producciones audiovisuales en video y con diapositivas en las décadas entre 1970 y 2000. Integra el Grupo de Estudios Audiovisuales (Gesta) y el Grupo de Estudios sobre los ochenta (GEO). Escribió capítulos en publicaciones colectivas y artículos en revistas arbitradas como ser "Uruguay, Chile y el rescate de sus memorias magnéticas" en Revista Fotocinema (nº20, 2020) y "Diapomontajes: Audiovisuales de transición en el Uruguay de mediados de 1980" en Revista Aniki (nº19, 2022)