



Superochistas

Por Julieta Keldjian
Fotos Archivo CINECO

RESUMEN

Desde 2006 se lleva adelante en la Universidad Católica del Uruguay (UCU) un espacio de preservación, investigación, control intelectual y puesta en circulación de los materiales del archivo audiovisual. Allí surgió la iniciativa de investigar la producción cinematográfica en paso Super 8 en la década comprendida entre 1972 y 1982. Aquel cine alejado de la intelectualidad —de raíces populares, con una metodología artesanal y colectiva de trabajo— encontró caminos de circulación alternativos y aún guarda sorpresas para los estudios sobre cine. La presente investigación, desarrollada por Julieta Keldjian y Macarena Fernández, está apoyada por el programa de fondos concursables para el Fortalecimiento Académico a la Docencia (FAD) edición 2011, que desarrolla la Facultad de Ciencias Humanas de la UCU.

Palabras clave: Cine, Super 8, preservación, archivo audiovisual, 1972-1982

ABSTRACT

Since 2006, Universidad Católica del Uruguay maintains a space for the preservation, research, intellectual control and circulation of the materials from the audiovisual archive. In such space, began the initiative of researching the film production in Super 8 between 1972 and 1982. That cinema, far away from intellectuality of popular origins, with a collective and handcrafted work methodology found alternative circulation paths and still holds surprises for studies on film. This research, led by Julieta Keldjian and Macarena Fernández, is financed by the 2011 competitive funding program "Fortalecimiento Académico a la Docencia (FAD)" and supported by the university's Facultad de Ciencias Humanas.

Key words: Film, Super 8, preservation, audiovisual archive, 1972-1982.

Ilustración: detalle de afiche de CINECO.

Julieta Keldjian::
(Montevideo, 1975)
es licenciada en
Comunicación Social por la
Universidad Católica del
Uruguay (UCU). Es profesora de alta dedicación en UCU, donde coordina la Licenciatura en Ingeniería Audiovisual. Su trabajo de investigación se centra en la preservación y archivo audiovisual desarrollando varios proyectos de investigación dentro del ámbito de la UCU. Es consultante para el Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ICAU) en temas de patrimonio, donde realizó la primera Consultoría sobre Patrimonio Audiovisual en Uruguay. Realizó estudios sobre conservación y restauración cinematográfica en la Filмотeca Española y en el Laboratorio de la Universidad de Udine, Italia. Es miembro de la Red de Estudios para la Conservación de Cine.
jukeldji@ucu.edu.uy

Un archivo para difundir

No alcanza con conservar el material audiovisual. No alcanza con guardar y almacenar los materiales en condiciones ambientales adecuadas para entretener su degradación natural. También hay que preservar, es decir, investigar el material audiovisual, ejercer el control intelectual sobre los contenidos y ponerlos en circulación. Desde 2006 en la UCU se intenta poner a disposición todo el archivo. Se parte de la base de que sin uso, sin puesta en común, sin difusión de estas imágenes, la custodia del patrimonio audiovisual se convierte en una actividad museística.

Conforman el patrimonio audiovisual de la Universidad los materiales curriculares (producciones realizadas por los estudiantes en el marco de las actividades académicas de las licenciaturas en Comunicación Social y, más recientemente, de Ingeniería Audiovisual) y los registros audiovisuales de las actividades institucionales. Una de las colecciones que más destaca en el archivo es la que se formó como resultado de la producción televisiva *Inéditos*,¹ a comienzos de la década de los 90. Constituido por películas familiares, amateurs y experimentales, este fondo documental recoge el registro de vacaciones, viajes, ritos sociales, notas y diarios visuales. Se trata de películas casi olvidadas aunque fundamentales para el estudio de las primeras décadas del S. XX, en tanto testimonio de la vida privada y de la memoria de la sociedad uruguaya.

A partir de la experiencia de trabajo con algunos de los materiales de la colección *Inéditos*, surgió la iniciativa de investigar la producción cinematográfica en paso Super 8 en Uruguay. El objetivo fue alcanzar una reflexión sobre las características del cine amateur o

semiprofesional desde el punto de vista de las condiciones de producción. Se intentó establecer si el uso del Super 8 fue una elección que respondía a decisiones estéticas, si se trataba de un período intermedio o de pasaje hacia un formato profesional y si se configuró un movimiento del que se pueda deducir cierta coordinación, unidad en la práctica y en el estilo, en tanto expresión contracultural.

También se buscó entender y recrear la práctica *superochista* desde el punto de vista de la exhibición, entendiendo la experiencia cinematográfica en todo su proceso: el que va desde la creación a la proyección. En este sentido, el visionado de estas películas tiene características singulares que lo ubican a mitad de camino entre el cine “mayor” y el familiar (*home made movie*).

Para el estudio, se hicieron entrevistas a los realizadores que trabajaron entre los años 1972 y 1982, y se repasó la filmografía y la prensa de la época. Esta década resulta particularmente interesante porque ha sido muy poco estudiada desde el punto de vista de la circulación de imágenes. Se trata de un período al que algunos de los protagonistas vinculados con el campo audiovisual definen como el de una generación perdida. La producción cinematográfica está dominada por la producción oficial, concentrada en noticieros, y por el apoyo a producciones folclóricas y patrióticas.

Amateur e independiente

Herencia de los agitados años 60, el cine latinoamericano fue una herramienta de lucha contra la hegemonía cultural imperialista, que se inspiró en el cine cubano, especialmente en la obra del cubano Santiago Álvarez. Esta corriente prescindió del aparato tecnológico y económico imperante en el sistema de produc-

1::
Inéditos fue una producción televisiva que involucró a docentes y estudiantes de la Licenciatura en Comunicación Social de la UCU entre los años 89 y 92. Escrito y dirigido por Luciano Álvarez, contó con Tato Ariosa en montaje y realización y la producción de Christa Huber.

ción industrial y filmaba más allá de las limitantes técnicas y presupuestales.

A diferencia de lo que sucede en Argentina y Brasil, Uruguay no desarrolló una industria cinematográfica con instalaciones técnicas ni recursos humanos profesionalizados. Por esto las dicotomías profesional/amateur y cine industrial/cine independiente no son categorías de análisis perfectamente aplicables a la producción cinematográfica de nuestro medio, por lo menos hasta entrados los años 90. En cambio, sí se advierte el florecimiento de un cine político y fuertemente ideológico, que ante la limitación de la libertad de expresión que se acentuó hacia los primeros años de la década del 70 encontró un modo de organización propio y original, que dio como resultado obras singulares y documentos imprescindibles para entender los sujetos históricos y su contexto. Desde este punto de vista, el cine de los *superochistas* fue completamente amateur, y tomó de los movimientos de cine independiente algunos de sus principios.

Al estudiar el caso mexicano, Vázquez Mantecón (2007)² afirma que la producción de los *superocheros* ocupa un lugar singular en la conformación de la contracultura desde la periferia de los países en desarrollo. En la mayoría de aquellos en donde se conformó una oposición al cine industrial (en los países latinoamericanos emergentes en los que fue fuertemente revitalizado por el apoyo estatal) el Super 8 aparece como el formato elegido para la expresión de una de las formas de alternativa a la cultura hegemónica. Esta contracultura nace en la periferia, tiene características propias y no se la puede definir con relación al *underground* de la metrópoli. Configura un caso muy particular de oposición a la cultura

hegemónica, ya que la práctica cinematográfica era antes del Super 8 un privilegio de elite (dado los costos de producción y su complejidad tecnológica) y en ningún caso de acceso masivo y popular. Su producción no fue tomada en cuenta por la intelectualidad que mira hacia el cine —ni por la crítica ni por la histórica—, y se la mantuvo como un fenómeno marginal. Subraya esa marginalidad y la sostiene a lo largo del tiempo el hecho de que ninguno de los acervos filmicos convencionales conservaron copias de Super 8 (Mantecón, 2007).

El Super 8 rompió con aquella hegemonía que se mencionó, ya que el desarrollo tecnológico impulsó la popularización de la herramienta y técnica cinematográficas: ya no se trataba de un conocimiento reservado a pocos conocedores del oficio, el arte y la mecánica. La cámara de cine documenta, se vuelve liviana y se mueve con facilidad. Se usa y se pone al servicio del discurso —fundamentalmente político— con independencia de las reglas profesionales de la producción cinematográfica. El círculo de realizadores se extiende y le da la bienvenida a quienes provienen de otras disciplinas o saberes (no necesariamente artísticos).

Piezas únicas e irrepetibles

La aparición de este formato es definida por varios autores como una “explosión”. La industria tecnológica de los años 70 se concentró en la producción y el desarrollo de los aparatos vinculados a este soporte, que por sus automatismos y calidad de imagen frente a sus predecesores —incluido el propio 8mm simple—, se impuso rápidamente en el mercado “aficionado”. Su principal novedad fue el uso de cartuchos (cassettes) que simplificaron su manejo, tanto para el registro como para la proyección. Este sistema no es exclusivo

2::

Álvaro Vázquez Mantecón es profesor-investigador de tiempo completo de la Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco y profesor de grado en el Colegio de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Participa como cocurador de “La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México, 1968-1997”, y realiza una edición antológica del Super 8 en México. La exposición es un proyecto coordinado por Olivier Debroise y Cuauhtémoc Medina, y ha sido organizada por la Coordinación de División Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, en conjunto con el Instituto de Investigaciones Estéticas y la Filмотeca de la UNAM, Museo Universitario de Ciencias y Arte, año 2007. Las ideas recogidas para este artículo son extraídas de textos curatoriales de la exposición y de conferencias vinculadas a ella.

de este paso³ (existían cargadores para 16 mm y carretes de proyección para 16 y 9,5 mm), pero es con el Super 8 donde realmente se generalizó su uso.

3::

Conocido erróneamente como *formato*, el *paso* indica el tamaño de la película y hace referencia simultáneamente al ancho (expresado en mm) y al tipo de perforación, mientras que usamos *formato* para referirnos, por un lado, al área de superficie emulsionada que se utiliza para la filmación de la imagen y, por otro lado, a la dimensión de la imagen en la pantalla (Alfonso Del Amo García: *Clasificar para preservar*, Madrid, Cineteca Nacional, 2006).

4::

Tradicionalmente y desde los orígenes de la cinematografía el procesamiento de la película expuesta y revelada se basa en el sistema negativo/positivo. El sistema conlleva la existencia de dos películas: una negativa y otra positiva. Es decir, el negativo, mediante copia e inversión, se transfiere a otro material, el positivo. Con la aparición del sistema reversible, el proceso de positivado se produce sobre la misma película negativa, agregándole un paso más al revelado. El mismo negativo se convierte en positivo. Ya no tenemos dos materiales, sino que el mismo negativo de cámara ha sido transformado. Esto redujo enormemente los costos de revelado, pero dificultó la obtención de copias.

5::

Este es uno de los principios de la entonces Escuela Nacional de Bellas Artes, mencionado por Alvaro Sanjurjo Tucón en el artículo "Bellas Artes militante" de la revista *Imagen* (1971), con referencia a las producciones del Taller de Cinematografía.

Una de las características técnicas más relevantes (vinculadas a la temática de nuestra investigación) es la de la naturaleza "reversible"⁴ del soporte. Esta característica hace de las películas piezas únicas y de circulación limitada. Si bien en algunos casos se constata la realización de copias o duplicados, no es lo común dada la limitante económica. El costo de una copia es elevado y casi imposible de asumir para una producción independiente. El original era manejado con muchísimo cuidado, ya que es simultáneamente máster y copia de exhibición, cercano al concepto de obra única que se utiliza para conceptualizar en los estudios sobre conservación y restauración del arte. La dificultad de acceder al equipamiento y al material virgen propiciaron alternativas creativas y la formación autodidacta.

En cuanto al procesado del material, la mayoría de los entrevistados señalaron que debían mandar su película al extranjero para su revelado (Panamá, España, Argentina). Esto enlentecía los procesos porque transcurrían hasta varios meses entre la exposición de la película y el montaje. A eso se agregaba que, en su mayoría, las películas no contaban con sonido directo y el audio era doblado. El empistado magnético era colocado en postproducción y terminaba por desprenderse del soporte filmico, y este fue uno de los principales daños físicos que las películas sufrieron con el paso del tiempo.

Emprendimientos y concursos

Lo colectivo y lo alternativo fueron características que marcaron presencia a través de los *superochistas*. La

primera fue el sistema de producción por excelencia siguiendo la concepción de la praxis artística de otras disciplinas en su época. Algunos de los grupos más conocidos fueron: el Taller de Cinematografía de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Grupo Hacedor, Equipo 9, cooperativa CINECO y la Coordinadora Uruguaya de Cine y Video. En este modo de producción no se conocen los roles tradicionales y el concepto de autor no es individual, sino colectivo. "Porque el arte está aplastado bajo Nombres y Firmas, e importan más ellas que el contenido y la participación que en la vida común y corriente el arte debe tener. El arte deberá estar certeramente preocupado por 'llegar' a la gente, por tener el poder de comunicarse, a la vez de tener un contenido profundamente comprometido con los mejores valores del Hombre; por lo mismo, no se preocupará de ser bueno para prestigiar a quien lo realiza, sino por su responsabilidad social; el autor será entonces un hecho secundario, meramente informativo".⁵ Ya sea como estrategia de defensa ante la persecución oficial, como por legítima afirmación de la práctica colectiva, el anonimato fue una característica de la producción de la época.

La segunda característica alude a los circuitos de exhibición alternativos frente a los espacios comerciales. Las películas se mostraban en fábricas, clubes sociales, institutos culturales (vinculados a representaciones diplomáticas como el Instituto Italiano de Cultura y la Alianza Francesa, entre otros) y jardines de infantes.

Existió además un escenario más orgánico de promoción y circulación de materiales cinematográficos vinculados a este soporte: el de los festivales y concursos de Cine Arte del SODRE (más tarde se llamaría Archivo Nacional de la Imagen) y luego



Cinemateca Uruguaya. Se realizaron al menos nueve ediciones, entre 1979 y 1990. El primero llevó el nombre de Certamen Nacional de Cine S8, luego fue Certamen de Cine Amateur y finalmente se le cambió a Certamen Nacional de Cine y Video.

A propuesta de miembros del Cine Club del Uruguay y del entonces director de Cine Arte del SODRE, Eugenio Hintz, se creó este espacio de promoción y difusión del cine en el centro de un organismo estatal oficial, como modo de dar visibilidad, que en el contexto de esos años podría ser sinónimo de protección y garantía.

Contaba con la coproducción de la Embajada de España y los premios que se otorgaban se llamaban Carabelas. Más adelante se asociaron algunas empresas, sobre todo proveedoras de materiales, que además del premio en moneda ofrecían otros como película

virgen, revelado, cámaras o alguna herramienta para la producción. En posteriores ediciones se sumó la participación de la Asociación de Críticos de Cine, con un integrante en el jurado de premiación. La primera edición del concurso contó con un premio especial que se llamó Fernando Pereda, en honor a quien donó al SODRE su colección de películas. Iba a ser un acontecimiento bianual pero solo se registró una edición.

Paralelamente (sobre la etapa final de este concurso) en los Festivales de Cinemateca Uruguaya se creó el Espacio Uruguay, gracias al aumento de la producción nacional, en el que se admitieron películas en Super 8. En esa época se retiró la embajada de España, y no parecía muy sensato tener dos certámenes para la producción local. Eso fue lo que determinó que se suspendiera el del Cine Arte, en opinión del director actual del Archivo Nacional de la Imagen (ANI).⁶

Arriba izquierda: documental *Mi Autito*. CINECO-IASO, 1978.
 Arriba derecha: *Canción del Tornero*. Registro plano secuencia. CINECO, 1977.
 Abajo izquierda: animación *El honguito feliz*. CINECO, 1976.
 Abajo derecha: ficción *El Espejo*. Álvaro Sanjurjo Toucón, 1977.

6:: En entrevista realizada para esta investigación con Juan José Mugni, director del ANI. Montevideo, agosto de 2011.

Macarena Fernández::
(Montevideo, 1986)
es licenciada en
Comunicación Social por
la Universidad Católica del
Uruguay. Es ayudante de
laboratorio del Centro
Técnico Audiovisual de la
misma Universidad. Fue
productora de archivos
para el ciclo *Historia 200
años*, con motivo del
festejo del Bicentenario
del Proceso de
Emancipación Oriental en
2011. Participó como
realizadora de *El izador*,
un microcorto documental
que resultó ganador en el
concurso convocado
también con motivo del
Bicentenario. Sus fotos
han sido seleccionadas
para varias exhibiciones
nacionales.
maquifer1@gmail.com

Si bien esta institución no registra datos de todos los concursos, las actas de premiación consignan que en la primera edición se presentaron 22 películas. En el año 1981 (3.º certamen) se presentaron 19. Durante la década del 80 el número de producciones aumentó y se ampliaron las bases hacia la presentación de obras en soporte video. En este sentido, y siguiendo las referencias de los jurados, resulta significativo el último párrafo del acta de premiación del año 83 donde el jurado advirtió que “deplora el muy bajo nivel de casi todas las obras presentadas, la precariedad de tratamiento cinematográfico y desarrollo de ideas, sumadas a la pobreza de los aspectos visuales y sonoros que se hacen particularmente evidentes en los video-tapes y en el errático manejo del lenguaje en ese medio”. Así, el cine en Super 8 fue evaluado por la crítica del momento con relación al cine “mayor”, aplicando los mismos criterios de juicio y análisis que el de las películas que provenían del circuito profesional. Eso no hizo más que reforzar su carácter marginal.

Experiencias superochistas

Del relevamiento realizado para este trabajo y que ya fueron mencionados en el punto anterior, se destacan dos experiencias que reflejan de manera paradigmática las características autodidactas, artesanales y colectivas de los superochistas. La primera se llamaba Cineco, nombre compuesto por las palabras 'cine' y 'cooperativo', y tuvo raíces en un colectivo independiente y la segunda surgió en el seno de la Escuela de Bellas Artes.

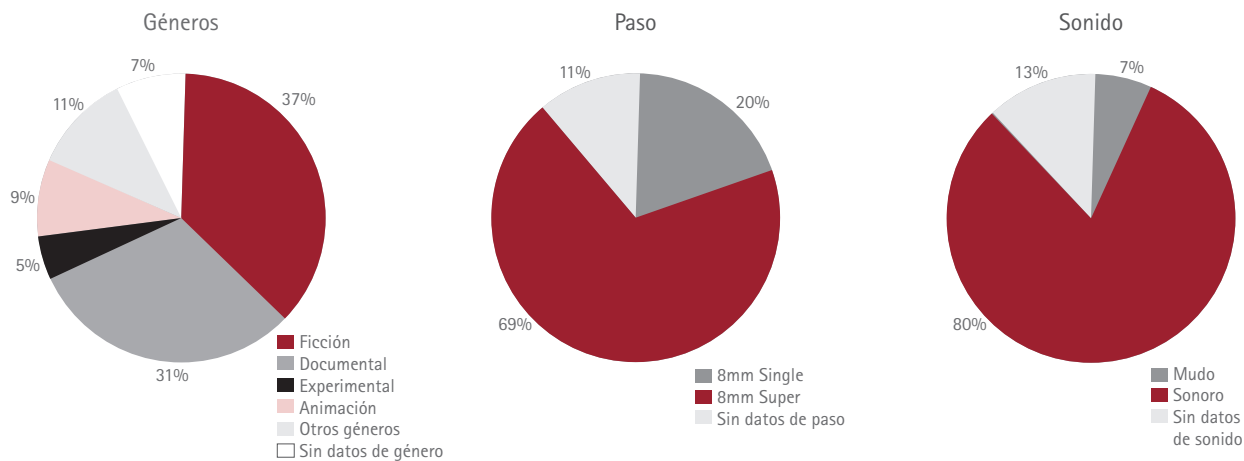
El grupo Cineco surgió tras la disolución de la Cinemateca del Tercer Mundo (C3M), proceso que se inició sobre finales del año 1971. Funcionó como una cooperativa en los hechos, aunque nunca se conformó como tal. Era una organización bastante familiar, con el objetivo de hacer películas para proyectar en las

escuelas o en guarderías particulares. La idea fundamental era mantener un grupo más o menos estable con ansias de hacer cine. Se centraron en trabajar con Super 8 por sus bajos costos. Su primera propuesta fue un noticiero infantil para luego pasar a la realización de animaciones. Armaron una mesa de animación tosca pero que cumplía su cometido; su primera película se tituló *El honguito feliz* (1976). Impulsaron además la creación de la revista *Fotocine*, de elaboración artesanal, que nucleaba a ambas disciplinas. A través de ella se convocaron a talleres de Super 8, se daban consejos para filmar, se publicitaban casas de fotografía y promocionaban sus ofertas, servicios y productos, además de artículos que reflexionaban sobre el cine nacional y fichas de películas.

Tras solucionar por su cuenta impedimentos técnicos a causa de la incompatibilidad de la emisión televisiva del Super 8, mostraron sus trabajos en Canal 5 a través del programa para niños *Recreo en casa*. Esta posibilidad los obligó a cambiar la forma de producir ya que necesitaban generar productos nuevos a un ritmo semanal. Surgió entonces la idea de filmar canciones para niños en plano secuencia.

Este grupo se sostuvo económicamente realizando películas infantiles, pero también con servicios de filmación de eventos, registros institucionales y todo lo que pudieran filmar y hacer por el cine para autofinanciarse hasta 1984.

La segunda experiencia destacada surgió, según consta en los registros de la Escuela Nacional de Bellas Artes (ENBA), en el entorno de 1963. El cine era abordado como un lenguaje más del arte y desde el punto de vista estético. En 1965 se creó el Taller de Cinematografía. El Taller funcionó hasta el año 1971, fecha de la interven-



ción militar de la Universidad de la República y cierre definitivo de la Escuela.

Trabajaban en el paso Doble 8, antecesor del Super 8, llamado así por utilizar película de 16mm cortada al medio, luego de ser expuesta por ambos lados de su eje central. Todo el trabajo técnico era artesanal. Contaban con moviolas de tipo doméstico, empalmadotas de acetona y obtenían película virgen por un contacto en el Cine Club del Uruguay.

La producción en cifras

Basados en *Filmografía de los uruguayos* (Maribel Méndez y Graciela Roberts, 1987), en entrevistas a realizadores y miembros de los grupos que funcionaban en la época, en publicaciones aparecidas en la prensa y en las fichas de inscripción y actas de los certámenes nacionales para esta investigación se listaron 178 títulos y 41 entidades productoras (entre realizadores individuales y grupos o talleres de producción).

Con relación a los títulos listados, en los casos en que se cuenta con fichas técnicas o descripciones identificadas, se agruparon las producciones por géneros, paso y sistema de sonido. La ficción supera a la producción documental. Cerca del 70 % son sonoras y utilizan el sistema Super 8 (desarrollado por la empresa Kodak).⁷

En todos los casos en los que aún existen, los originales se encuentran bajo custodia de los realizadores.

Fragilidad

La conservación de los materiales en Super 8 no ha formado parte de las políticas y acciones de rescate patrimonial del Estado. Los archivos nacionales, Cinemateca y el Archivo Nacional de la Imagen, no guardan por lo general estos materiales. Es muy bajo el porcentaje de este formato hallado, con relación a la totalidad de la producción.⁸ De lo efectivamente encontrado, resulta imperioso localizar los master y/o negativos para ofrecer una solución permanente de depósito y guarda. Pero además, en el caso en el que se conserva el contenido —es decir, la imagen de estas películas— es porque han sido transferidas a video mediante rudimentarios sistemas de telecine, con pobres resultados desde el punto de vista técnico y en cuanto a calidad de imagen.

En la actualidad existen sistemas sobre soportes digitales de alta resolución y con un tratamiento de tránsito y sujeción de la película respetuosos de la condición de fragilidad de los materiales de archivo. Para esto es imprescindible contar con los originales.

La digitalización no es una solución de conservación, pero sí una respuesta eficiente para las necesidades de acceso y preservación.

Como se ha visto, estas películas son una puerta de acceso privilegiado al modo de representación de una época muy poco estudiada desde el punto de vista de las imágenes. Resulta imprescindible la edición de un

7:: El S8 es el último de los pasos substandard de la cinematografía, desarrollado desde 1965. Sus dos formas comerciales más conocidas fueron: Super 8 de la compañía KODAK (que rápidamente dominó el mercado norteamericano, latinoamericano y posteriormente el europeo) y el Single 8, de FUJI (Alfonso García del Amo, 2006).

8:: Se identificó una copia de *Hugo Nantes*, documental realizado por Ximena Oyandell, que se encuentra en Cinemateca Uruguaya y descartes de *Una caligrafía existencial*, de Juan José Mugni, Manuel Espínola Gómez y Ximena Oyandell, en los depósitos de ANI. Se tiene noticia de que este original quedó en poder de Espínola Gómez y se arruinó; Juan José Mugni (el realizador) conserva una copia. Existen copias electrónicas (video soporte VHS) de *A los ganadores no se les pone condiciones*, de Luis Varela, y en general copias en VHS de otros títulos, luego pasadas a DVD.

material orientado a la difusión de las películas involucradas en este estudio, por ejemplo a través de la publicación de un DVD a modo de antología. Para esto es necesario realizar un ejercicio curatorial y así llegar a una selección del universo de películas estudiadas. Esta valoración deberá hacerse atendiendo tanto a aspectos artísticos, históricos y documentales, como a los técnicos o físicos, y dependerá de las acciones de restauración que sobre esos materiales puedan realizarse.⁹

Perspectivas a futuro: la restauración digital de las imágenes

Si se plantean soluciones técnicas para la recuperación del material filmico de valor patrimonial, es necesario considerar la idea de la restauración digital de las imágenes. Actualmente, con el desarrollo de las tecnologías, se abre un gran campo de posibilidades para recuperar y deshacer el daño que el paso del tiempo le ha impuesto a estos materiales.

Es necesario entonces establecer límites y definir criterios para no generar una “nueva imagen” adecuada a los estándares actuales de definición, sino que respete el original y las características técnicas y artísticas de momento en el que fue producido. En la reconstrucción del texto filmico hay que ser cuidadosos de no producir un nuevo film ajustado al modo contemporáneo de ver las imágenes. No se trata de alcanzar una imagen perfecta, sino de devolverle la cualidad más cercana posible a su naturaleza física.

No es entonces una cuestión solamente técnica: el concepto de restauración digital comporta un profundo conocimiento de los problemas historiográficos, metodológicos y filológicos. Se trata, de

hecho, de un proceso complejo que requiere competencias especializadas en diferentes sectores: desde los temas técnicos a la historia del cine, del conocimiento metodológico, de la capacidad de reconstrucción histórica, del conocimiento de los problemas de conservación (catalogación, conservación, copyright, política de los archivos) a la experimentación de las nuevas tecnologías.

Es esta la línea la que se viene imponiendo en el campo de la preservación audiovisual entre las cinematecas, los restauradores y algunos de los laboratorios más destacados. Cada vez más, el término “restauración cinematográfica” se refiere a actividades que tienen que ver con una aproximación científica y filológica. Justamente, a partir de este concepto de restauración es que se da la unión entre técnicos que provienen de diferentes áreas del conocimiento: de la ingeniería y de la comunicación que integran saberes provenientes de la matemática, de la química, de la comunicación, de las ciencias de la información y de la historia.■

Referencias bibliográficas

Méndez, Mariel y Roberts, Graciela (1987): *Filmografía de los uruguayos: 1973-1985*, Eubca, Montevideo.

Sanjurjo Tucón, Álvaro (1971): “Bellas Artes militante”, artículo de la revista *Imagen*, nº 2, tercer trimestre, Montevideo.

Vazquez Mantecón, Alvaro: “La visualidad del 68” en *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México(1968-1997)*, con la edición de Olivier Debrouse y Cuahtémoc Medina, Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, Mexico, 2006.

Del Amo, Alfonso: *Clasificar para preservar*, edición de Cinemateca Nacional de México y Filmoteca Española, Madrid, 2006.

9::

El Archivo Audiovisual de la UCU está involucrado en un proyecto de investigación que lleva adelante el Departamento de Ingeniería Eléctrica (Fac. de Ingeniería y Tecnologías) coordinado por el Dr. Álvaro Pardo. El área de esta investigación es el procesamiento digital de señales y, dentro de ésta, se ha focalizado en temas vinculados a la segmentación y restauración de imágenes y video. Se trata de la restauración de materiales audiovisuales y su almacenamiento en formatos que sean compatibles con los sistemas de visualización actuales. El objetivo de este proyecto es investigar métodos de restauración digitales eficientes desde el punto de vista computacional y para esto utilizan sistema de cómputo basados en GPU (unidades de procesamiento gráfico).