FACULTAD
DE ARTES

UNIVERSIDAD
DE LA REPUBLICA
URUGUAY

Cine sobre pasado reciente en Uruguay

Miradas de mujeres que nacieron durante el terrorismo de Estado (1968-1985)

Francesca Cassariego

Programa de Posgrado en Arte y Cultura Visual
Facultad de Artes
Universidad de la República

Montevideo – Uruguay
Febrero de 2023

FACULTAD DE ARTES

UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA URUGUAY

Cine sobre pasado reciente en Uruguay

Miradas de mujeres que nacieron durante el terrorismo de Estado (1968-1985)

Francesca Cassariego

Tesis de Maestría presentada al Programa de Posgrado en Arte y Cultura Visual, Facultad de Artes de la Universidad de la República, como parte de los requisitos necesarios para la obtención del título de Magíster en Arte y Cultura Visual.

Director:
D. Prof. Mariana Achugar

Director académico:
D. Prof. Fernando Miranda

Montevideo – Uruguay
Febrero de 2023

Cassariego, Francesca

Cine sobre pasado reciente en Uruguay

/ Francesca Cassariego. - Montevideo: Universidad de la República, Facultad de Artes, 2023.

XVIII, 186 p.: il.; 29, 7cm.

Director:

Mariana Achugar

Director académico:

Fernando Miranda

Tesis de Maestría – Universidad de la República, Programa en Arte y Cultura Visual, 2023.

Referencias bibliográficas: p. 170 – 176.

1. cine, 2. memoria, 3. representación, 4. pasado reciente, 5. mujeres. I. Achugar, Mariana, . II. Universidad de la República, Programa de Posgrado en Arte y Cultura Visual. III. Título.

INTEGRANTES DEL TRIBUNAL DE DEFENSA DE TESIS

D. Prof. Ana Ros

D. Prof. Fernando Miranda

Prof. Pepi Goncalvez

Montevideo – Uruguay
Febrero de 2023

Agradecimientos

Primero que nada me gustaría agradecer a la mujer más maravillosa y luchadora que he conocido, por darme vida e inspiración, y por enseñarme a través de su ejemplo sobre la solidaridad y la lucha constante en pos de un mundo más justo. También por algo más concreto, por apoyarme a emprender este recorrido académico. A Lilián Celiberti una mujer inteligente y fuerte para la cual no hay homenaje que alcance para reconocer el aporte que su resistencia y militancia constante ha significado para este país.

A través de ella, llegué a Mariela Peller con quien me reuní en Buenos Aires cuando apenas tenía un esbozo de idea sobre el tema en el cual quería trabajar, sin conocerme y de forma muy generosa me armó una carpeta en drive con artículos sobre el cine de hijos/as de desaparecidos/as en Argentina. Gracias Mariela por tu gesto generoso que fue el puntapié inicial de este proceso.

A Mariana Achugar mi más sincero agradecimiento, porque es una docente espectacular y una persona increíble, la cual, me guió desde el primer día, me dio consejos fundamentales y me mostró el camino. No imagino este recorrido posible sin sus aportes. Como también a los y las docentes de la Maestría de Arte y Cultura Visual quienes espero logren ver aquí algo de lo mucho que aportaron.

A mis compañeros y compañeras de la 1ª Cohorte, el mejor grupo posible, profesionales increíbles y personas hermosas, con quienes compartimos un intenso proceso de aprendizaje y crecimiento. A María José Apezteguía por su lectura atenta y generosa con aportes siempre constructivos y enriquecedores.

A la *Comisión Sectorial de Investigación Científica* (CSIC) que me financió durante un año a través de un proyecto de *Iniciación a la investigación*, lo que me significó la posibilidad de realizar la maestría con la dedicación que merece. Al Comité académico de esta maestría que desde la reciente *Facultad de Artes* hicieron posible este espacio de aprendizaje fundamental para quienes queremos generar conocimiento desde el arte.

A las seis directoras cinematográficas que me brindaron sus testimonios para reflexionar en torno a la realización audiovisual: Mariana Viñoles, Maiana Bidegain, María Teresa Curzio, Lucía Wainberg Sassón, Paula Monteiro y Mº Soledad Castro Lazaroff. Gracias a estas mujeres increíbles que vienen a darnos una mirada particular sobre estos hechos, por su tiempo y su trabajo. Y para finalizar esta lista de agradecimientos que podría seguir por varios párrafos, a Mauricio de los Santos, que ha soportando mis dudas, nervios, incertidumbres, ansiedades y el estrés en todo este proceso. Gracias por el apoyo, por la palabra justa en cada momento, y por el ánimo constante.

La memoria no debería ser
simple rememorización sino una
condición para la acción

M (Prividera, 2007 en Peller, 2009)

RESUMEN

En esta tesis se presenta la investigación llevada a cabo en torno a la realización audiovisual uruguaya de la generación posdictadura sobre el pasado reciente. Para lo cual, se realiza una sistematización de la producción audiovisual de más de 40 min. realizadas entre 1980-2020 con énfasis en la producción de la generación posdictadura, definida ésta como las personas nacidas entre 1968 y 1985 –período marcado por el terrorismo de Estado–. Se realiza una investigación con anclaje en lo afectivo que procura describir cómo se representa la dictadura en películas producidas por quienes nacieron durante el terrorismo de Estado. Se busca dar cuenta de cómo distintos tipos de película generan diferentes representaciones del pasado y compreder cuáles son los puntos de vista y qué representación hacen las mujeres nacidas en este período. Se desarrolla desde un abordaje interdisciplinar que toma conceptos del arte, las ciencias sociales, los estudios de cine y de memoria. Se trabaja con el análisis de caso de tres películas uruguayas realizadas por mujeres nacidas durante el terrorismo de Estado, para lo cual, se utilizan herramientas del Análisis Crítico del Discurso (ACD) (Zavala, 2012), así como la semiótica multimodal (Kress y Van Leeuwen, 2001; Van-Dijk, 2016; Duffy, 2011; S. I. Pérez, 2019). A su vez, se toman en cuenta las definiciones de Nichols (2013) en relación a los modos documentales ya el 85 % de las producciones corresponden a este género.

Se registran 65 producciones uruguayas en este período y se constata que el 25 % de éstas películas son realizadas entre 2007 y 2008 lo que demuestra que la habilitación social para el uso de la palabra está en el espacio de interacción social ya que este período coincide con el debate –recolección de firmas– en torno a la Ley de Caducidad. Del total de películas registradas 25 fueron hechas por quienes nacieron durante el terrorismo de Estado. De las cuales 6 películas fueron realizadas por mujeres siendo el 100 % documentales. A su vez, estas películas son el primer largometraje para su directora y todas ellas antes de su elaboración realizaron un viaje, a través del cual tomaron distancia de su familia y de su país natal. Las tres películas que analizamos en este trabajo son realizadas desde un modo documental participativo y performativo (Nichols, 2013) dónde se parte de lo particular para llegar a lo social y dónde

la realizadora es quien a través de su voz estructura el relato. Hay entonces en todas estas películas una puesta en cuerpo y una voz incorpórea, desafiando con esto concepciones patriarcales (Forcinito, 2018).

Las tres directoras se posicionan como herederas despojadas (Amado, 2009) de las huellas de aquella época, herederas por tanto de los traumas (Fried Amilivia, 2016) que la experiencia dejó a nivel social. A su vez, a través de sus producciones demuestran que se renuevan los actores para continuar las luchas y que aunque mueran quienes protagonizaron las demandas de los 60 y 70 la memoria seguirá presente porque el tema no ha sido saldado a nivel jurídico y porque la trasmisión de las vivencias pasadas es fundamental para el crecimiento social. Las tres películas finalizan ponderando el valor que las luchas sociales tienen en pos de los derechos humanos.

Palabras claves:
cine, memoria, representación, pasado reciente, mujeres.

ABSTRACT

This thesis presents the research carried out on the Uruguayan audiovisual production of the post-dictatorship generation on the recent past. For this purpose, a systematization of the audiovisual production of more than 40 min. made between 1980-2020 is carried out, with emphasis on the production of the post-dictatorship generation, defined as people born between 1968 and 1985 -period marked by State terrorism-. This is an affective research that seeks to describe how the dictatorship is represented in films produced by those born during the period of state terrorism. The aim is to show how different types of films generate different representations of the past and to understand which are the points of view and which representations are made by women born during this period. It is developed from an interdisciplinary approach that takes concepts from art, social sciences, film and memory studies. We work with the case analysis of three Uruguayan films made by women born during State terrorism, using tools of Critical Discourse Analysis (CDA) (Zavala, 2012), as well as multimodal semiotics (Kress y Van Leeuwen, 2001; Van-Dijk, 2016; Duffy, 2011; S. I. Pérez, 2019). In turn, the definitions of. Nichols (2013) in relation to documentary modes, since 85 % of the productions correspond to this genre.

Sixty-five Uruguayan productions were registered in this period and it was found that 25 % of these films were made between 2007 and 2008, which shows that the social authorization for the use of the word is in the space of social interaction, since this period coincides with the debate -collection of signatures- around the Expiration Law. Of the total number of films registered, 25 were made by those who were born during the period of State terrorism. Of these, 6 films were made by women and 100 percent were documentaries. At the same time, these films are the first feature films for their directors and all of them, prior to their production, made a journey, through which they distanced themselves from their family and their native country. The three films that we analyze in this work are made from a participatory and performative documentary mode (Nichols, 2013) where the starting point is the particular to reach the social and where the director is the one who, through her voice, structures

the story. There is then in all these films a bodily setting and a disembodied voice, thus challenging patriarchal conceptions (Forcinito, 2018).

The three directors position themselves as heirs stripped (Amado, 2009) of the traces of that time, heirs therefore of the traumas (Fried Amilivia, 2016) that the experience left at a social level. At the same time, through their productions they show that the actors are renewed to continue the struggles and that even if the protagonists of the demands of the 60s and 70s die, the memory will remain present because the issue has not been settled at the legal level and because the transmission of past experiences is essential for social growth. The three films end by pondering the value of social struggles for human rights.

Keywords:
cinema, memory, representation, recent past, women.

Lista de figuras

4.1 Cuadro diseño metodológico 49
4.2 Cuadro preguntas, datos y métodos 50
4.3 Categorías de análisis: Kress y Van Leeuwen (2001) 57
4.4 Categorías de análisis: Kress y Van Leeuwen (2001) 58
4.5 Categorías de análisis documental: Nichols (2013) 60

6.1 Secuencia de imágenes iniciales 88
6.2 Secuencia de imágenes Viñoles entra en cuadro 89
6.3 Secuencia de lo particular a lo general 90
6.4 Secuencia de hermana y cuñado militando 90
6.5 Secuencia de imágenes iniciales 94
6.6 Secuencia almuerzos 94
6.7 Secuencia I en movimiento, llegada a Melo 95
6.8 Secuencia fin de la dictadura 96
6.9 Secuencia discurso A. Mendez 99
6.10 Secuencia lectura de la abuela 99
6.11 Secuencia recuerdo de la abuela 100
6.12 Secuencia el golpe de Estado 100
6.13 Secuencia *Chamarrita de los milicos* 101

7.1 Secuencia hermanos/as reunidos, presentación familiar 110
7.2 Secuencia investigación - modo performativo (Nichols, 2013) . . 112
7.3 Secuencia llamada al torturador de su padre - modo documental performativo (Nichols, 2013) 112
7.4 Secuencia presentación 117
7.5 Secuencia relato inicio de la dictadura 118
7.6 Secuencia *Marcha Cañeros* 120
7.7 Secuencia año 1972 121

7.8 Foto del casamiento de los padres de la directora 122
7.9 Secuencia primera recreación 123
7.10 Secuencia segunda recreación 124
7.11 Secuencia tercera recreación 125
7.12 Secuencia cuarta recreación 126
7.13 Secuencia quinta recreación 126
7.14 Secuencia sexta recreación 127

8.1 Secuencia inicial *Una de nosotros* (Castro, 2019) 138
8.2 Secuencia Mariana Zaffaroni 140
8.3 Secuencia presentación 142
8.4 Secuencia viaje 143
8.5 Secuencia modo documental performativo Nichols (2013) 144
8.6 Secuencia Belela se aprontanta para salir 146
8.7 Secuencia imágenes 8M 147
8.8 Secuencia clima previo a la dictadura 152
8.9 Secuencia represión 153
8.11 Secuencia *soy de izquierda* 154
8.12 Secuencia *Abuelas de Plaza de Mayo* 155
8.13 Secuencia Anatole y Victoria 156

Lista de siglas

ACD Análisis Crítico del Discurso 43, 44

ACNUR Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados 149

CEMA Centro de Medios Audiovisuales 71

CIDH Comisión Interamericana de Derechos Humanos 6, 7, 167

CNN Cable News Network 65

COMIPAZ Comisión para la Paz 17

DDHH Derechos Humanos 4, 6, 16, 18, 55, 83, 105

DINA Dirección de Inteligencia Nacional 71

EEUU Estados Unidos 7, 43, 71, 78, 86, 91, 95

ESMA Escuela de Mecánica de la Armada 6

FA Frente Amplio 82, 84, 91, 92, 93, 95, 96, 97, 165

FFAA Fuerzas Armadas 5, 7, 16, 17, 98, 118, 119, 120, 121, 122, 145

ICUR Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República en Uruguay 166

IELSUR Instituto de Estudios Legales y Sociales del Uruguay 5

INDDHH Institución Nacional de Derechos Humanos 165

MAU Mujeres Audiovisual Uruguay 77

MPS Medidas Prontas de Seguridad 11

SERPAJ Servicio Paz y Justicia 5

Tabla de contenidos

Agradecimientos v

Lista de figuras xii

Lista de siglas xiv

1 Introducción 1

2 Fundamentos teóricos 10

2.1 Introducción . . . 10
2.2 Apreciaciones generales . . . 11
2.3 Memoria/olvido e historia . . . 12
2.3.1 Narrativas de la memoria . . . 16
2.3.2 Palabras silenciadas y necesidad de enunciación . . . 19
2.3.3 Memoria y transmisión generacional . . . 21
2.3.4 Discusión en torno a un concepto. Generación posdictadura 23
2.4 Cine y representación del pasado traumático . . . 26
2.4.1 El cine y la teoría de los afectos . . . 30
2.4.2 Representar el pasado desde el género documental . . . 31

3 Antecedentes de la investigación 34

3.1 Infancia y dictadura . . . 34
3.2 Cine desde la generación posdictadura . . . 38
3.3 Cine en la trasmisión de la memoria . . . 43
3.4 Síntesis y proyección de la investigación . . . 46

4 Aspectos metodológico 48

4.1 Introducción . . . 48
4.2 Diseño metodológico . . . 48

4.2.1 Objetivos de la investigación 49
4.2.2 Preguntas de investigación 50
4.2.3 Procedimientos para la construcción del corpus 51
4.3 Análisis de la base de datos 54
4.4 Estudios de caso de tres películas 55
4.4.1 El documental como discurso multimodal 56
4.4.2 Los modos documentales de Nichols 59
4.4.3 Interpretación del análisis 61
4.5 Cuestiones éticas y posicionamiento 62

5 Producción cinematográfica uruguaya sobre el terrorismo de Estado en Uruguay de 1980 a 2020 63
5.1 Introducción 63
5.2 Cine sobre pasado reciente en Uruguay 64
5.2.1 El cine sobre la dictadura y las luchas por la memoria . . 65
5.2.2 Temáticas presentes en las películas sobre pasado reciente entre 1980-2020 66
5.2.3 Realizadores/as de las películas sobre la dictadura (1980-2020) 70
5.2.4 Producciones audiovisuales de personas nacidas en democracia 72
5.3 Realizaciones de quienes nacieron entre 1968-1985 73
5.3.1 Mirada de mujeres que vivieron su infancia durante el terrorismo de Estado 77
5.3.2 Observaciones primarias sobre las realizaciones de mujeres de la generación posdictadura 79

6 Caso 1. Crónicas de un sueño 81
6.1 Introducción 81
6.2 Sinopsis y contexto 82
6.2.1 Contexto de producción de la película 82
6.2.2 Contexto personal de la directora 84
6.3 Análisis del documental 85
6.3.1 Revisión sobre la identidad generacional y política de la directora 86
6.3.2 El punto de vista de la narración 87

6.3.3 Participantes en la película . . . 90
6.3.4 El lugar de la música . . . 91
6.3.5 Escenarios presentes . . . 93
6.4 Retrato de la dictadura . . . 95
6.5 Conclusión . . . 102

7 Caso 2. Secretos de lucha 104
7.1 Introducción . . . 104
7.2 Sinopsis y contexto . . . 104
7.2.1 Contexto de producción de la película . . . 105
7.2.2 Contexto personal de la directora . . . 106
7.3 Análisis del documental . . . 108
7.3.1 Revisión sobre la construcción de identidad generacional 109
7.3.2 El punto de vista de la narración . . . 111
7.3.3 Participantes de la película . . . 114
7.3.4 El lugar de la música . . . 114
7.3.5 Escenarios presentes . . . 115
7.4 Retrato de la dictadura . . . 116
7.4.1 Sentir a través de la ficción . . . 122
7.4.2 Justicia y perdón . . . 128
7.5 Conclusión . . . 130

8 Caso 3. Una de nosotras 132
8.1 Introducción . . . 132
8.2 Sinopsis y contexto . . . 132
8.2.1 Contexto de producción de la película . . . 133
8.2.2 Contexto personal de la directora . . . 135
8.3 Análisis del documental . . . 136
8.3.1 Revisión sobre la construcción de identidad generacional 137
8.3.2 El punto de vista de la narración . . . 141
8.3.3 Desde una mirada feminista . . . 145
8.4 Participantes en la película . . . 147
8.4.1 El lugar de la música . . . 148
8.4.2 Escenarios presentes . . . 149
8.4.3 Retrato de la dictadura . . . 150
8.5 Conclusión . . . 157

9 A modo de cierre **160**
9.1 Posibles temas a explorar: 169

Bibliografía **170**

Anexos **177**
Anexo 1 Lista de películas uruguayas sobre pasado reciente (1980 y 2020) 178
Anexo 2 Lista de películas realizadas por integrandes de la generación posdictadura. 182
Anexo 3 Fichas técnicas y reconocimentos de películas analizadas . 184
3.1 Crónicas de un sueño 184
3.1.1 Premios y nominaciones 185
3.2 Secretos de lucha 185
3.2.1 Premios y nominaciones 185
3.3 Una de nosotras 186
3.3.1 Premios y nominaciones 186

Capítulo 1

Introducción

El epigrafe con el que comienza este trabajo es con lo que Nicolás Prividera —realizador audiovisual argentino que tiene a su madre desaparecida— cierra su película. Prividera señala que la memoria no debería ser únicamente rememorización, sino que ésta debe llevarnos a la acción. Esto me interpela, en lo personal, directamente. En su contenido veo una de las razones de emprender el recorrido de esta investigación. Este trabajo busca realizar una revisión de las nociones que desde la cinematografía uruguaya se han creado sobre el pasado reciente, indagar sobre la memoria de este pasado reciente para analizar cuáles son las representaciones que desde el cine se han realizado.

Se entiende al cine como una producción discursiva que a la vez que representa construye acontecimiento (Rancière, 2005; Ferro, 2000). A su vez, el cine tiene la capacidad de hacernos ver el mundo desde la perspectiva de otra persona, nos invita a colocarnos desde esa otra mirada trascendiendo entonces geografías y temporalidades, lo cual, genera empatía (Landsberg, 2018).El cine a través de una gran diversidad de estrategias propone memorias contrahegemónicas que generan nuevas narrativas sobre los pasados traumáticos que difieren de la historia oficial.

Recorrer las narrativas que el cine uruguayo producido por la generación posdictadura ha realizado es una manera de visibilizar la relevancia de esta generación en construir discursividad. Esta tarea podría ser emprendida por cualquier persona que no haya tenido una relación directa con este pasado, pero al igual que a Prividera la memoria me moviliza, como una forma de aportar a la verdad y la justicia. El pasado debe, por tanto, ser resignificado, ser puesto en juego en su realidad actual. Como le pasa a Prividera también

en mi esa necesidad se hace acción y se cruza la opción de tomar este tema como propio.

No puedo pensar este proceso de investigación sin hacerlo desde el lugar que me tocó vivir en la historia sobre nuestro pasado reciente. Mi perspectiva no es la de una investigadora lejana al tema que busca de alguna manera acercarse a una verdad única y objetiva. Mi proposito es compreder cuáles son los puntos de vista y qué representación hacen las mujeres de mi generación. Sin embargo, dicha observación está hecha desde el lugar de una persona que fue afectada por el terrorismo de Estado durante su niñez, sin entenderlo del todo pero sintiéndolo.

La memoria necesita ser transmitida para que exista, esta es mi principal motivación para iniciar este recorrido. Ya que la transmisión se da siempre aunque esta esté signada de silencios y huecos. Si la transmisión no se da de forma conciente (Ros, 2012) lo que se trasmite es el trauma social, se deja a las siguientes generaciones con el deber de memoria (Fried Amilivia, 2016). A su vez quien recepciona no será capaz de dar sentido (Jelin y Kaufman, 2006) lo que provoca una herida que no puede ser transformada porque no puede ubicarse en su lugar.

Cuando me propuse trabajar sobre la memoria me coloqué en un terreno incierto, ya que no me es posible recordar nada con claridad. Pensar en memoria es pensar en olvido, algunos recuerdos afloran cuando otros se ocultan; en mí, el olvido siempre ha sido un aliado, un compañero en el camino, mi más fiel amigo. Si bien esta investigación busca realizar un aporte a la construcción de la memoria colectiva (Halbwachs, 2004) lo que implica un proceso social consensuado de recuerdos y olvidos de acontecimientos pasados, es además, un proceso personal. Olvidar era lo mejor que podía hacer con aquello que no lograba entender, de esta manera, varios años de mi vida se borraron para siempre.

Para una niña de tres años que vive una situación traumática encontrar el mecanismo del olvido fue bastante sencillo, a partir de ahí comencé a olvidarlo todo. Mi vida se llenó de fotografías sueltas, de imágenes que asaltan el recuerdo sin lograr construir un relato. Retazos de historias olvidadas, miles de preguntas sin hacer que se perdieron en la sombra. Me quedé con los momentos hermosos, con pequeñas escenas de momentos felices pintados en mí, porque los momentos tristes, dolorosos, violentos, se transformaron en olvido.

Esta búsqueda, entonces, tiene una doble dimensión, por un lado, el interés

de investigar sobre los relatos que se han generado sobre el pasado reciente de Uruguay a través del cine, y por otro, el de buscar elementos, teorías y prácticas que estimulen una investigación personal en relación a mi historia que me ayude a trabajarla a través del arte. En el transcurso de esta Maestría en Arte y Cultura Visual tuve la oportunidad de investigar desde la producción artística un camino propio en el que mis escasos recuerdos fueran partícipes de la memoria colectiva sobre el pasado de violencia y horror vivido en Uruguay desde la mirada de una niña atravesada por el terrorismo de Estado. Este trabajo, entonces, es el puntapié inicial de una investigación mucho más ambiciosa en lo personal, y espero también, en lo profesional.

A través del cine el pasado se reinterpreta en el presente de manera sensible, gráfica e histórica. Las películas que retratan experiencias pasadas muestran una época a la vez que la representan y construyen (Ferro, 2000). EL cine es un "discurso social privilegiado por su capacidad de atravesar los circuitos representacionales de una época o cultura a otra" (Amado, 2009, p. 43). Desde el cine y el arte en general se construyen relatos que dan cuenta de las complejidades para la representación de un pasado traumático pero a su vez, colocan en el espacio público las reflexiones e interrogantes sobre un tema o problema. El cine hace que se hable y se revise el pasado que representa. En este sentido, en Uruguay existe un corpus de películas que busca retratar y acercar algunas situaciones vividas en el marco del terrorismo de Estado.

Entre 1973 y 1985 Uruguay atraviesa una dictadura civico-militar. Este período de la historia nacional uruguaya se denomina comúnmente como "pasado reciente". Si bien la disolución de las cámaras se realiza el 27 de junio de 1973, ya desde 1968 el Presidente Pacheco Areco decreta las Medidas Prontas de Seguridad a partir de las cuales se viven atropellos a las libertades individuales y los derechos humanos. Por lo tanto, es a partir de 1968 que comienza a incrementarse la persecución política con encarcelación, así como los asesinatos y detenciones que en muchos casos culmina con la desaparición forzada.

En estos años de agitación social que desembocan en la violencia explícita del Estado, gran parte de la población uruguaya fue víctima de la violación sistemática a los derechos humanos. Unas 6.000 personas permanecieron en prisión por temas políticos, y otras 380.000 debieron exiliarse a diferentes países. A su vez, existieron más de 200 uruguayos/as detenidos/as y desaparecidos/as, tanto adultos como niños/as (Rico, 2008).

Con el regreso de la democracia, la justicia transicional llevada a cabo

en Uruguay coloca al país bajo un manto de silencio, y la construcción de sentidos en torno a este período de la historia queda relegada y se complejiza, tema que será abordado más adelante. Un silencio que además, promueve una polarización social entre quienes abogan por una cultura de la memoria, de verdad y de justicia, y quienes creen que se debe "dar vuelta la página". Así, comienza un período democrático silenciado, y deben pasar varios años para que esta realidad comience a revertirse. A través del cine (entre otros) y en Uruguay principalmente desde el cine documental, se comienza a relatar las historias de los presos políticos, de las torturas que recibieron, los relatos de los familiares de desaparecidos, la búsqueda de la verdad sobre su desaparición, las experiencias del exilio y la búsqueda de los/as niños/as apropiados, entre otros. Es así que desde las disciplinas artísticas aparece el resquicio para la posibilidad de construcción de una memoria que revierte la oficial y muestre el pasado signado por la violencia desde múltiples miradas.

En los años 60, 70 y 80 se suscitaron en América Latina violaciones sistemáticas de los derechos humanos. El Estado, que tiene el deber de garantizarlos, fue el responsable de violaciones, torturas, secuestro, asesinato, desaparición de personas y apropiación de menores. Dichas situaciones llevaron, entre otras cosas, a la formulación de una figura jurídica hasta entonces inexistente, la del desaparecido, persona que no está ni viva, ni muerta. En Uruguay, estas violaciones a los derechos humanos marcaron un quiebre social y político de total relevancia para la historia nacional. El cine, como constructor de memoria, genera un entramado de relatos sobre el pasado reciente y concretamente sobre estas situaciones, antes mencionadas, de violaciones flagrantes a los Derechos Humanos (DDHH).

En 1980[1] el gobierno cívico-militar propone un plebiscito constitucional para legitimar su permanencia en el poder, sin embargo, la propuesta fue rechazada, lo que provocó un lento proceso de debilitamiento y luego de 12 años de dictadura el sistema político uruguayo negocia la transición democrática a través de un pacto (conocido como el Pacto del Club Naval, agosto de 1984). Por lo tanto se habla de una transición negociada o pactada (Lessa, 2016) entre el sistema político (tanto los partidos de izquierda como de derecha) y las fuerzas armadas, lo que traerá implicancias en el proceso de justicia transicional

[1]El 30 de noviembre de 1980 se realiza un plabiscito constitucional a través del cual se convoca a consulta popular con el objetivo de crear un régimen constitucional que legitimara al gobierno de facto y sustituyera la Constitución de 1967. La propuesta, sin embargo, fue rechazada por la población por casi un 57 % de los votos válidos

de Uruguay y que será abordado a través de este trabajo.

El 1 de marzo de 1985 el país comienza un nuevo proceso democrático con la asunción de un presidente elegido por voto popular. Ese mismo año, quienes habían sido sujeto de las vejaciones a los derechos humanos durante este período comienzan a realizar denuncias a la justicia, hecho que pone nerviosos a los integrantes de las Fuerzas Armadas (FFAA). Es así que presionan políticamente y logran entonces impulsar una ley que puso fin a las investigaciones y que impidió –por varias décadas– que los responsables de los delitos cometidos bajo el régimen dictatorial fueran condenados. De esta manera es que en diciembre de 1986 se promulga la Ley 15.848 de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado lo que imposibilitó el acceso a la justicia a gran parte de la población.

Esta ley, denominada por sus opositores como ley de impunidad, ha hecho imposible que los hechos se certifiquen como verdad (Feld, 2002) para toda la población de la misma manera. Uruguay, entonces, inaugura un período democrático plagado de silencios. Sin embargo, y a pesar de que la población en su mayoría aprobó la vuelta de página, los familiares de desaparecidos/as y los 6 mil presos y presas políticos/as que fueron torturados y vejados durante el período dictactorial; como para sus familiares, y para quienes vivieron en la clandestinidad o en el exilio, esto nunca fue posible.

En respuesta a lo anterior, para trabajar en pos de los derechos humanos surgieron varias organizaciones sociales que reivindican: memoria, verdad y justicia. Como por ejemplo: *Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos*, *Servicio Paz y Justicia (SERPAJ)* y el *Instituto de Estudios Legales y Sociales del Uruguay (IELSUR)* entre otras que irán surgiendo con el tiempo. A su vez, desde el arte se empieza a relatar lo sucedido, por ejemplo desde la literatura podemos mencionar publicaciones como *Mi habitación, mi celda* (Celiberti y Garrido, 1990), así como *Memorias para armar, I, II y III* (Taller Género y Memoria ex-presas políticas, 2001; 2002; 2003); a su vez, desde las artes plásticas a través de las performances de Clemente Padín como fue la realizada en 1987 denominada *Por la vida y por la paz*, así como la serie fotográfica *Miradas ausentes* de Juan Ángel Urruzola[1] (2000), así como también a través del cine en (*Los ojos en la nuca* (Grupo Hacedor, 1988) y *Por esos ojos* (Arijón y Martínez, 1997), por nombrar sólo algunas obras y

[1]Se puede ver esta obra de Urruzola en: http://www.urruzola.net/obra/miradas-ausentes/

disciplinas artísticas. De esta manera, a través del arte se propone mostrar y decir lo que desde la historia oficial se oculta y silencia.

La Ley de Caducidad contó con dos iniciativas populares para su derogación (1987 y 2009) sin lograr los votos necesarios para su anulación en ninguna de estas instancias. Esto derivó en un silenciamiento total en la sociedad uruguaya que duró por lo menos una década, en la cual, políticos y militares negaban los delitos cometidos así como la existencia de personas desaparecidas y niños/as apropiados. Sin embargo, algunos acontecimientos internacionales cambiaron la visión hegemónica dando fuerza a las organizaciones de DDHH para exigir verdad y justicia. Por ejemplo, las declaraciones de Scilingo[1] en Argentina quien confesó en 1995 la existencia de los vuelos de la muerte[2], como también el juicio a Pinochet[3], también a nivel nacional en 2000 y 2002 se da la aparición de Macarena Gelman y Simón Riquelo lo que confirma la acción sistemática de reapropiación de menores.

En 2005, a partir de la asunción de un gobierno de izquierda se da una reinterpretación de la Ley, pese a los debates y el clima de tensión política comienzan los juicios a militares responsables de graves delitos de violación a los derechos humanos. Así como también, comienzan las excavaciones en busca de las personas desaparecidas. En diciembre de 2007 la justicia uruguaya condena a Gregorio Álvarez[4] por la desaparición y muerte de dos militantes de izquierda durante la dictadura. Estos hechos se constituyen en una coyuntura crítica favorable a la justicia y la memoria (Lessa, 2016).

Después de la primera decena de los años dos mil comienza en Uruguay un lento pero sostenido cambio en torno a la memoria, la verdad y la justicia, y hay avances en materia de derechos humanos. En 2011 la sentencia de la Comisión Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) por el Caso Gelman plantea

[1]Quien fuera piloto y represor de la Escuela de Mecánica de la Armada (ESMA) en la época de la dictadura Argentina. La ESMA fue un espacio utilizado como centro clandestino de detención, tortura, desaparición forzada y nacimientos de niños/as que luego eran entregados a militares o allegados. Se estima que unas 5.000 personas desaparecidas estuvieron allí.

[2]Se conoce como vuelos de la muerte a una serie de viajes que tenían como fin asesinar con vida a miles de personas. Se realizaron varios vuelos en los cuales las personas eran drogadas y luego lanzadas con vida en el medio del mar, de esta manera, se hizo desaparecer sus cuerpos y todo rastro de su asesinato.

[3]En 1998 se produce en Londres la detención del general Pinochet (dicatador Chileno durante XX años) condenado por en Londres en 1998 que lo lleva a la condena por delitos de lesa humanidad.

[4]Fue dictador de Uruguay entre el 1 de septiembre de 1981 y el 12 de febrero de 1985 y militar.

que la Ley de Caducidad es incompatible con los acuerdos internacionales sobre desaparición forzada. Por lo cual, la sentencia plantea que Uruguay debe acelerar la búsqueda de los desaparecidos, castigar a sus culpables y asegurar la reparación a sus víctimas. Al ser una sentencia vinculante, se expresa para este caso en concreto, pero así también, para todas las demás desapariciones (Winn et al. 2014).

Comienza entonces un debate en torno a la derogación de la Ley de Caducidad, que si bien para algunos era ir en contra de lo que la mayoría de la población en dos ocasiones había expresado, la obligación de responder al fallo judicial de la CIDH coloca en el país un nuevo escenario. En este sentido, en mayo de 2011 el poder ejecutivo presenta un proyecto de ley, que no se sanciona, ya que, por ejemplo, el propio presidente de la República de ese período José Mujica no la apoya (Winn et al. 2014). Finalmente, en octubre del mismo año, se presenta la Ley 18.831 que cancela la prescripción de los delitos de lesa humanidad lo que habilita juzgar algunos hechos amparados en Ley de Caducidad, los cuales, quedan ahora a la interpretación del poder judicial (Winn et al. 2014). De esta manera, la justicia queda en manos de sus interpretaciones pudiendo continuar algunas causas y otras no.

El relato hegemónico centró su análisis de los hechos bajo la *teoría de los dos demonios* que plantea que lo que sucedió fue una guerra entre la guerrilla armada y las FFAA. En esta narrativa se plantea la instauración de la dictadura como un problema de seguridad nacional y la solución para obtener la paz en el país. Sin embargo, cabe mencionar que cuando el sistema político junto a las FFAA disuelven las cámaras, la guerrilla armada ya había sido desmantelada. Además el terrorismo de Estado –como ya se mencionó– comenzó actuar con fuerza mucho antes del golpe. El escenario político y social de los años 60 es mucho más complejo que esta breve reseña y existen muchos autores que dan cuenta de ello (Appratto et al. 2004; Caetano, 2019; Caetano y Rilla, 2017; Marchesi, 2017; Winn et al. 2014; Martínez, 2013; Rico, 2008; Sapriza, 2010, 2015)

A su vez, el ejército uruguayo en coordinación con las fuerzas armadas de Argentina, Bolivia, Chile, Paraguay[1], Brasil[2], Ecuador y Perú[3], financiados por Estados Unidos (EEUU) idearon una cooperación internacional denominada

[1] A partir de 1975.
[2] A partir de 1976
[3] A partir de 1978.

Plan Cóndor[1]. Su objetivo fue desmantelar a la oposición, lo que se llevó a cabo sin respetar los derechos individuales. Por lo tanto se cometieron asesinatos, secuestros, torturas, violaciones, robos y delitos crueles de toda índole sin límites de fronteras.

Por lo tanto, a través de esta investigación se busca sistematizar las realizaciones audiovisuales uruguayas sobre pasado reciente de más de 40 min. A su vez, se procura describir cómo se representa la dictadura en películas producidas por quienes nacieron durante el terrorismo de Estado. Se intenta dar cuenta de cómo distintos tipos de películas generan diferentes representaciones del pasado y compreder cuáles son los puntos de vista y representaciones de mujeres nacidas en este período. Las preguntas que motivas esta labor son: ¿Qué relatos construye? ¿A través de qué géneros cinematográficos? ¿Quiénes son los realizadores/as de esas películas? ¿Qué tipo de relatos plantean quienes vivieron estas situaciones siendo niños/as y adolescentes? ¿Cuáles son sus motivaciones? ¿Existen particularidades en sus relatos?

La presente tesis se desarrolla desde un abordaje interdisciplinar que toma conceptos del arte, las ciencias sociales, los estudios de cine y de memoria. Se trabaja con el análisis de caso de tres películas uruguayas realizadas por mujeres nacidas durante el terrorismo de Estado, para esto se utilizan herramientas del Análisis Crítico del Discurso (ACD) (Zabala, 2012), así como la semiótica multimodal (Kress y Van Leeuwen, 2001; Van-Dijk, 2016; Duffy, 2011; S. I. Pérez, 2019). A su vez se toman en cuenta las definiciones de Nichols (2013) y Nichols (1997) en relación a los modos documentales.

Se identificaron seis películas realizadas por mujeres nacidas entre 1968 y 1985, de las cuales, se toman para el análisis de caso tres de ellas: la primera y última película del corte temporal de esta investigación. Así como un documental realizado por una persona que tuvo una afectación directa del terrorismo de Estado, ya que sus familiares fueron perseguidos, torturados, encarcelados y exiliados políticos. Estas película difieren en cuanto al contexto hitórico de producción, así como también los postulados ideológicos familiares de los que parten.

La tesis se estructura por capítulos, comienza por la introducción, el marco

[1]Ver el sitio web que recientemente fue publicado tras el trabajo de coordinación de diferentes instituciones comprometidas con los derechos humanos. En el sitio https://plancondor.org/ se puede encontrar las investigaciones realizadas hasta el momento, las víctimas, los lugares de actuación, así como los casos que se encuentran en proceso judicial

teórico y los antecedentes. El capítulo 4 plantea los aspectos metodológicos y el capítulo 5 aborda la producción audiovisual que abarca el período comprendido entre 1980 a 2020, en el cual, se expone un paneo general de películas, realizadores/as y temas que proponen dichas películas. La tesis está estructurada desde lo general a lo particular, por lo cual, se comienza con el corpus general de películas sobre el pasado reciente, luego se plantean las películas realizadas por el corte generacional que aquí se propone y se finaliza con el análisis sobre las realizadoras nacidas durante el terrorismo de Estado en Uruguay. Por lo tanto, el capítulo 6 analiza la película *Crónicas de un sueño* de Mariana Viñoles (2005), el capítulo 7 *Secretos de Lucha* de Maiana Bidegain (2007) y el capítulo 8 *Una de nosotras* de Soledad Castro Lazaroff (2019).

Para finalizar, en el capítulo 9 se presenta la comparación de estas tres películas, así como las conclusiones. A su vez, se proponen posibles investigaciones futuras que se desprenden de este recorrido. Por otra parte, en los anexos se encuentra el listado de películas realizadas sobre pasado reciente en Uruguay y ordenado de forma cronológico (Anexo A), así como, el listado de las películas realizadas por la generación de personas nacidas durante el terrorismo de Estado y las fichas técnicas de las tres películas analizadas (Anexo B y C, respectivamente).

Capítulo 2

Fundamentos teóricos

2.1. Introducción

En este capítulo aparecen planteadas aquellas herramientas conceptuales con las cuales se trabajará en la presente tesis. En una primera instancia se problematiza el concepto de memoria y su vínculo intrínseco con el olvido, haciendo una distinción con respecto a la historia. A su vez, se reflexiona sobre la memoria colectiva Halbwachs (2004) y las habilitaciones sociales para el uso de la palabra Jelin (2019) para lo que se toma en cuenta la relación entre las narrativas de la memoria y la justicia transicional Lessa (2016). La realidad uruguaya será el eje de análisis a lo largo del recorrido.

Se manejan conceptos surgidos en torno a los debates acerca de la representación del horror a través del arte y, principalmente, a través del arte cinematográfico. La atención está centrada en la realización documental, ya que como se verá en el capítulo 5 el 85 % de las películas relacionadas a las memorias sobre el pasado reciente en Uruguay son documentales. Por último, se presenta la discusión en torno a la denominación de personas nacidas alrededor de los años 70 quienes vivieron (vivimos) la niñez en dictadura, y que en muchos casos, fueron afectados directamente –como generación[1]– por el terrorismo de Estado.

Este grupo de personas importa a esta investigación porque el análisis se centra específicamente en sus producciones audiovisuales. En este sentido, se hace una revisión sobre las diferentes narrativas utilizadas en Uruguay para

[1] Achugar (aceptado-b) señala, y cita a (Manheim,[1928] 1952), que ser parte de una generación implica contar con los influencias comunes sin que esto signifique que compartan ideas, formas de ver el mundo y de actuar sobre él.

hablar del pasado reciente a través de las definiciones de Lessa (2016), con el fin de relacionar los discursos sobre este pasado reciente que circulan a nivel público, con las representaciones que se construyen en los documentales. Finalizando este capítulo se propone conceptos sobre analizar el documental desde la semiótica multimodal (Kress y Van Leeuwen, 2001; Achugar y Oteiza, 2014).

2.2. Apreciaciones generales

En América Latina al igual que en Europa luego del Shoá[1], surgen desde diferentes grupos sociales, así como desde la academia, la necesidad de pensar las memorias del pasado traumático. Se construye, por lo tanto, una línea de investigación desde diferentes áreas del conocimiento para reflexionar en torno a la memoria, la historia y la representación del horror. El marco teórico que elaboramos para trabajar en esta investigación de tesis es interdisciplinar, principalmente se toman conceptos desde los estudios de la memoria, los estudios de cine, la filosofía, la cultura visual y el análisis del discurso multimodal.

Los estudios sobre memoria en América Latina son un campo de investigación diverso que se encuentra en constante crecimiento. Tuvo su auge a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Se basa en gran medida en los estudios llevados a cabo en relación al Holocausto, ya que comparte con éste período la violencia desmesurada de los hechos rememorados. Por lo cual, este marco teórico está integrado por pensadores/as de ambas realidades.

Es relevante recordar, como se menciona en el capítulo 1, que en Uruguay el uso del término pasado reciente hace referencia al período histórico comprendido desde principio de los años sesenta hasta mediados de los ochenta. Este término no indica únicamente el período de la dictadura civico-militar (1973-1985), sino también se refiere a la década anterior en la que hubo una gran conflictividad política que generó situaciones de violencia extrema y de completa violación a los derechos individuales, tanto por parte del Estado, como de grupos armados de la sociedad civil.

Se considerará entonces como terrorismo de Estado el período entre los años 1968 (año en que se ponen en práctica las Medidas Prontas de Seguridad

[1]Término hebreo para denominar al Holocausto, el cual tuvo lugar durante la Segunda Guerra Mundial bajo el régimen de la Alemania nazi y consistió en el genocidio contra el pueblo judío.

(MPS)) y 1985 (año que marca el fin de la dictadura). Por lo tanto, se utiliza, la definición de víctimas propuesta en la Ley de Reparación Integral Nº 18.596 (Uruguay, 2009)[1], donde se hace una distinción entre víctimas del terrorismo de Estado —en referencia al período dictatorial— y víctimas de la actuación ilegítima del Estado –en alusión a los años previos, desde junio de 1968 hasta junio de 1973—. En esta tesis, sin embargo, se unifican ambos períodos y son estas las fechas que se tomarán en cuenta para determinar el corte etario que se propone cuando se habla de terrorismo de Estado[2]

2.3. Memoria/olvido e historia

Para comenzar a diagramar el marco teórico realizaremos un paneo general por diferentes autores y autoras que proponen la necesidad de pensar la distinción entre historia y memoria. Distinción entendida, tanto a partir de sus similitudes y diferencias, así como también, en la relación intrínseca de una en otra y viceversa. Intentaremos desentramar, a partir de este marco conceptual, cómo son construidas las visiones del mundo pasado en nuestra contemporaneidad desde diferentes perspectivas siempre vinculadas al quehacer audiovisual de los realizadores incluidos en nuestro corpus.

La memoria es siempre un acto del presente que a través de la interpretación y reapropiación del pasado se proyecta al futuro. Surge de la participación de múltiples actores, nace y se hace presente ante su evocación, es por tanto, un ejercicio activo que requiere de trabajos de memoria, así como de emprendedores de la memoria (Jelin, 2002) que a través de sus acciones mantienen las disputas y tensiones propias de la misma.

En este sentido, Lessa (2016) señala la necesidad de agentes sociales que

[1] "Capítulo II. Definición de víctimas. Artículo 4. Se consideran víctimas del terrorismo de Estado en la República Oriental del Uruguay todas aquellas personas que hayan sufrido la violación a su derecho a la vida, a su integridad psicofísica y a su libertad dentro y fuera del territorio nacional, desde el 27 de junio de 1973 hasta el 28 de febrero de 1985, por motivos políticos, ideológicos o gremiales. Dichas violaciones deberán haber sido cometidas por parte de agentes del Estado o de quienes, sin serlo, hubiesen contado con la autorización, apoyo o aquiescencia de los mismos. Artículo 5. Se consideran víctimas de la actuación ilegítima del Estado en la República Oriental del Uruguay todas aquellas personas que hayan sufrido violación a su derecho a la vida, a su integridad psicofísica o a su libertad sin intervención del Poder Judicial dentro o fuera del territorio nacional, desde el 13 de junio de 1968 hasta el 26 de junio de 1973, por motivos políticos, ideológicos o gremiales". (Uruguay, 2009)

[2] Por esta razón, cuido el no utilizar el término dictadura para hablar de este período ya que lo acota a nivel temporal y concepual.

creen, sostengan y luchen por diferentes narrativas a partir de las cuales se logra el reconocimiento y la legitimación de esa visión diferencial del pasado (Lessa, 2016, p. 40). Ya que es un terreno en contínua disputa y en constante tensión donde distintos actores sociales generan narrativas diferentes y hasta opuestas sobre los mismos acontecimientos históricos. Por lo cual, se requiere de un cuerpo social activo y dinámico para el surgimiento de nuevas lecturas del pasado.

Siguiendo a una serie de autores (Candau, 2002, Ricoeur, 2008b, Ricoeur, 2008a, Baer, 2005) podemos sostener que es en la posmodernidad cuando la historia deja de presentarse como lineal, universal y hegemónica, lo que da paso a la memoria, más bien fragmentada, subjetiva, que permite el surgimiento de nuevas narraciones y genera el espacio para nuevas voces. En este sentido Candau (2002) plantea que la representación de la memoria se separa de la historia ya que ésta última busca ser universal aunque sin embargo, "la historia es simplificadora, selectiva y olvidadiza de los hechos" (p.58). A este respecto Baer (2005) sostiene que los grandes relatos de la historia han quedado relegados dando paso a un relato más parcial, subjetivo y fragmentado que habilita la reconfiguración de sentidos (p. 119).

Siguiendo esta línea de pensamiento podemos plantear, entonces, que la memoria se construye en la multiplicidad de voces, desde distintos actores, lo que da como resultado un espacio en constante tensión y re-elaboración. Son las sociedades las que legitiman y promueven diferentes visiones sobre acontecimientos pasados. Para lo cual, cabe recalcar, se hace necesaria la reapropiación y resignificación del pasado por nuevas generaciones. De esta manera, a través de estas memorias parciales, subjetivas y fragmentadas se construye la memoria colectiva.

En este sentido podemos pensar en la historia como general, abarcativa, que marca hitos concretos que son llevados adelante por grandes personalidades quienes se transforman en personajes de la historia. La memoria, en cambio, arraigada en el individuo, es subjetiva, lo particular y específico tienen un rol preponderante, aunque esto no implica que sea individual, ya que, como veremos más adelante, la misma está inmersa en marcos sociales (Halbwachs, 2004) que habilitan los procesos de transmisión de memorias.

Halbwachs (2004) introduce el concepto de memoria colectiva y plantea que compartimos con nuestros contemporáneos un mismo marco social que es generador de memoria compartida y que recordamos en relación con estos

marcos sociales y hace la distinción entre la memoria histórica y la memoria colectiva. Este autor, plantea que la primera representa el pasado de manera universal, esquemático y resumido; en cambio, la segunda, es finita y existe en relación a su grupo de pertenencia. La historia entonces, resume, sintetiza, lo que nos devuelve "una imagen única y total" (Halbwachs, 2004, p. 125) de un acontecimiento.

A su vez, para Halbwachs (2004) la memoria es social porque nuestros recuerdos están en relación a las comunidades en las que se apoyan y se construyen. Este autor sostiene que "si no hay grupo no hay recuerdo"(Halbwachs, 2004, p. 76). Por tanto, habla de memoria colectiva como una memoria finita, compartida entre grupos que viven una misma época, o por lo menos, que han podido transmitirse las memorias de unos/as a otros/as (Halbwachs, 2004). Esto impone la necesidad del ejercicio de trasmisión intergeneracional de las memorias para dar continuidad a la memoria colectiva como algo prioritario para la contrucción de sentidos.

A su vez, Halbwachs (2004) plantea que la memoria colectiva es auténtica, ya que retiene del pasado únicamente lo que permanece vivo en el presente del grupo que recuerda. En este sentido, el tiempo de la memoria de un grupo puede alargarse entre tanto "un grupo no cambie sensiblemente"(Halbwachs, 2004, p. 163). Por lo tanto, este autor sostiente que la memoria colectiva está realacionada a los centros de interés de un grupo determinado, sin límites claramente marcados y que es el producto del grupo visto desde dentro; en cambio, la historia es el grupo visto desde afuera, por lo cual, marca un tiempo mucho más prolongado que la permanencia del grupo.

A través del arte, la literatura, la cultura popular –entre otros– se busca aportar nuevos sentidos en el presente que contrarresten las narrativas hegemónicas. Lo que dará lugar a la reapropiación de ese pasado por nuevas generaciones quienes propondrán a su vez, distintas formas de abordarlo con una mirada que, desde el presente, problematiza e interpela la contemporaneidad y habilita, entonces, nuevos significados.

La memoria, la historia y el olvido se encuentran vinculadas teóricamente, Ricoeur (2008a) plantea, por ejemplo, que "en efecto, una problemática común recorre la fenomenología de la memoria, la epistemología de la historia y la hermenéutica de la condición humana: la de la representación del pasado"(p.14). Siguiendo esta línea de pensamiento, es importante conceptualizar estos tres ejes para abordar la temática de la representación del pasado. Para ello, se han

trabajado autores y autoras que, a lo largo de la historia, han reflexionado en torno a esto.

Como ya se dijo, existe una vinculación intrínseca entre la memoria y el olvido, ya que al hablar de memoria también hablamos de olvido, porque cada vez que hacemos un ejercicio de memoria seleccionamos qué recordamos y qué olvidamos. Podríamos llamarle a este un olvido necesario, primario y fundamental. También existen otros tipos de olvidos, están los olvidos que son provocados por una situación traumática, como también así los olvidos manipulados (Ricoeur, 2008a). En este sentido, este autor plantea que "se olvida menos de lo que se cree o lo que se teme" (Ricoeur, 2008a, p. 538) ya que existen formas de acceder al recuerdo. El olvido es entonces una condición propia de la memoria, es por tanto parte constitutiva de ésta.

En este sentido (Portelli et al. 2014) sostiene que algunas memorias son "demasiado traumáticas para ser recordadas y demasiado cruciales y complejas para ser olvidadas"(p. 41) por lo cual, este autor, habla de la memoria como involuntaria y de la necesidad de recordar para poder olvidar. Lo que señala, es la posibilidad a través de la memoria de la reconstrucción conciente y reelaboración de recuerdos traumáticos para poder entonces superarlos. Por lo cual, podemos sostener que no alcanza con la voluntad para que una sociedad simplemente pueda olvidar un tiempo pasado, o quiera borrar una parte de la historia, porque las vivencias y el sufrimiento causado por la violencia de Estado está inscripto en los cuerpos de quienes lo vivieron, y quienes lo siguen viviendo al no encontrar verdad y justicia por los crímenes cometidos. Spinella (2009)[1] plantea la "imposibilidad del olvido", como esa necesidad de búsqueda incansable por la verdad, y por no se sabe qué de ella.

La memoria colectiva (Halbwachs, 2004) podemos entenderla como una memoria itersubjetiva y negociada (Achugar, 2016) que se nutre de quienes comparten los mismos marcos de referencia, por lo cual, es fundamental la trasmisión de la misma para que a los pasados traumáticos se les pueda dar sentido en el presente y que contribuyan, por tanto, a una elaboración conciente que escape de los silenciamientos impuestos. El olvido, constitutivo de la memoria, necesario para el individuo así como para las sociedades; siempre está presente cuando recordamos ya que realizamos una selección que descarta

[1]Hijo de desaparecidos quien realizó en 2009 una publicación denominada: La imposibilidad del olvido y en donde narra desde su experiencia su búsqueda de identidad en torno a su padre desaparecido.

y elige lo que recuerda y olvida, sin embargo, no puede ser impuesto, ya que de hacerlo se convierte en un silenciamiento que acalla, lo que implica, que genera fisuras y distorciones en los procesos de significación del pasado.

2.3.1. Narrativas de la memoria

Como se ha expresado en este capítulo la memoria es un terreno en permanente tensión y en disputa por sus sentidos. Diferentes actores sociales buscan legitimar un relato u otro en relación a los acontecimientos trágicos de una sociedad. Según Lessa (2016) en Uruguay podemos distinguir seis narrativas de la memoria, algunas impulsadas con mayor o menor éxito durante algún período o por algún actor social de relevancia.

La teoría de los dos demonios y *la teoría de la guerra* explican la violencia del Estado como respuesta a una situación de conflicto social entre un grupo de la guerrilla armada y las FFAA. Esta explicación deja exento de responsabilidad al sistema político y le da un gran protagonismo a la guerrilla armada. Cabe señalar sin embargo que en el 73, fecha del Golpe de Estado, el MLN-T[1] ya había sido desarticulado y sus dirigentes estaban presos, asesinados, o exiliados. De todas maneras, pese a esta realidad, fue la narrativa hegemónica por varias décadas y aún sigue presente en gran parte de la sociedad (Achugar et al. 2014).

Otras de las narrativas que se impulsaron desde el ala política que apoyó la dictadura y principalmente desde las FFAA es la de *los excesos* que explicaba las muertes como excesos en una situación de tortura, esta narrativa se desarma ya en 2011 cuando se encuentra el cuerpo de Julio Castro asesinado con un tiro en la cabeza. Otra de las narrativas propuesta a lo largo de estos casi 50 años es la de pacificación y reconciliación que tanto Sanguinetti, como Batalla y los militares proponían: dejar de mirar el pasado y apelar a la reconciliación nacional (Lessa, 2016). Cabe destacar que todas estas narrativas sostienen avanzar con una justicia restaurativa basada en la impunidad.

Por otra parte, desde las organizaciones de DDHH tanto como desde las víctimas de las violaciones de derechos humanos cometidos entre 1968 y 1985, se promueve *la narrativa del terrorismo de Estado*, así como, *la narrativa de justicia e impunidad, activistas y víctimas* las cuales proponen el acceso a

[1]El *Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros*, es un movimiento político de Uruguay que adquirió notoriedad por devenir en una guerrilla urbana de extrema izquierda durante los años 1960 y principios de los 70

la justicia cómo necesario y fundamental para garantízar la no repetición de estos hechos en el futuro (Lessa, 2016). Allier (2010) sitúa a estas narrativas como dos polos opuestos: *la memoria del elogio* impulsada por las FFAA y la derecha política que elogian y justifican la violencia como respuesta a la guerrilla armada y *la memoria de la denuncia* promovida por familiares y víctimas del terrorismo de Estado.

2.3.1.1. Justicia transicional

Tras más de una década de silencio, hacia finales del siglo XX Uruguay comienza un lento pero sostenido cambio hacia un "tiempo de verdad" (Winn et al. 2014). Dicho cambio se debe a una coyuntura crítica favorable (Lessa, 2016) para el surgimiento de la memoria, en la que podemos marcar a la *Marcha del Silencio* (1996) en la antesala. A su vez, con el comienzo del siglo XXI nuevos acontecimientos reafirman este camino.

En este sentido, se destaca la creación de la Comisión para la Paz (COMIPAZ)[1], las excavaciones del equipo forense, la inauguración del Memorial a los Detenidos-Desaparecidos* y la reinterpretación de la Ley de Caducidad* con lo cual se habilitan los primeros juicios por crímenes de lesa humanidad (Winn et al. 2014, p. 246). Todos estos eventos determinan una coyuntura crítica que habilita un giro en pos de verdad y justicia, en torno a la justicia transicional lo que favorece el surgimiento de nuevas narrativas de la memoria (Lessa, 2016).

Esta autora utiliza el concepto de "coyuntura crítica" para analizar cómo se realizan los cambios en relación a la justicia transicional en un país que ha sufrido regímenes violentos. A su vez, plantea que, la justicia transicional está en total vinculación con las narrativas de memoria e identifica cuatro tipos de coyunturas críticas: políticas, de oposición, probatorias e internacionales (Lessa, 2016). El vínculo intrínseco y recíproco entre justicia transicional y narrativas de memoria es lo que más me interesa de su planteo.

Otra reflexión que Lessa propone de interés para esta investigación es que cada vez que hay una coyuntura crítica, tanto favorable como desfavorable en materia de derechos humanos, se produce un proceso de reacción que gesta las bases para una futura "coyuntura crítica" (Lessa, 2016). A su vez, sostiene que tanto la justicia transicional como las narrativas de memoria pueden promover

[1] El 9/11/00 se crea la *Comisión para la Paz* con el cometido de recibir, analizar, clasificar y recopilar información sobre las desapariciones forzadas ocurridas durante el régimen de facto.

algunas voces y desalentar otras.

Como mencioné anteriormente la instauración de la Marcha del Silencio se constituye como un hito que marca ese cambio en Uruguay en torno a una nueva etapa en relación a los DDHH. En 1996 se coloca en la escena pública y de forma masiva –creciendo cada año– el debate en torno a las personas desaparecidas entre 1968 y 1985, período marcado por la violencia de Estado. Este hecho marca un antes y un después en las luchas por la verdad y la justicia en Uruguay, configurándose como una coyuntura crítica favorable (Lessa, 2016) en pos de los DDHH.

En el mismo sentido podemos mencionar la reinterpretación del artículo 4 de la Ley de Caducidad que, si bien logra avances significativos e históricos para Uruguay, genera distorsión en las batallas por las memorias, ya que coloca el foco "casi exclusivo" de las demandas por verdad y justicia en los desaparecidos/as (Winn et al. 2014, p. 255). El tema de la invisibilidad de otros actores evocada por estos autores es de importancia para esta investigación y será por tanto abordado más adelante.

En particular, atendemos especialmente al vínculo que realiza Lessa (2016) entre la justicia transicional y las narrativas de la memoria, y su conclusión de que ambas son indisolubles y que se encuentran entrelazadas e interdependientes una de otra. A su vez, esta autora, marca la diferencias entre los procesos de justicia restaurativa realizados por Argentina y Uruguay. Señala que en Uruguay el acceso a la justicia está relegado, por tanto, también se ve resentida la reconstrucción narrativa sobre esta época.

Mientras en 1985 Argentina realizaba el *Juicio a la Juntas*, un juicio además público y televisado, en Uruguay en 1986 se implanta la Ley de Caducidad, una ley que impide el castigo a los culpables. Feld (2002) plantea que el *Juicio a las Juntas*, entre otras cosas, produjo una verdad con las siguientes características: revelación de un secreto, establecimiento de una verdad indudable e indeleble y la interpretación del pasado en términos jurídicos. De esta manera, aunque luego hubo en Argentina leyes que obstaculizaron la justicia como la *Ley de Obediencia Debida* y la *Ley de Punto Final* así como los decretos de indulto[1] que quisieron revertir la situación, el terrorismo de Estado había sido

[1]La *Ley de Punto Final* (23.492) fue promulgada el 24 de diciembre de 1986 en Argentina por el entonces presidente Raúl Alfonsín, y estableció la paralización de los procesos judiciales contra los imputados de ser autores penalmente responsables de haber cometido el delito de desaparición forzada de personas durante la dictadura. A su vez, el 8 de junio de 1987 se promulga la *Ley de Obediencia Debida* (23.521) la cual fue una disposición legal que dispuso

legitimado como verdad y ese hecho no pudo ser revertido a nivel social aunque sí en términos jurídicos.

Es en este sentido es que se plantea un abismo en relación a los procesos de justicia transicional en el caso uruguayo y el argentino. En Uruguay, la Ley de Caducidad hace que durante más de una década se negaran los delitos cometidos por el Estado de facto y tuvieron que pasar casi 20 años hasta que se asumieran pulicamente los delitos cometidos por el Estado como un plan sistemático de aniquilación política, sindical y social. Esta diferencia en los procesos, que en Uruguay significó la impunidad, generó una invisibilización de diferentes víctimas de este ejercicio ilegitimo del poder, lo que da cuenta del vínculo entre la justicia y la circulación a nivel público de otras memorias.

Lo antedicho se puede observar en la escasa producción audiovisual uruguaya referida a las vivencia del terrorismo de Estado durante la infancia. Cabe señalar que tanto en Argentina. como en Chile, existe un corpus de producciones audiovisuales que da cuenta de la singularidad de la experiencia de las infancias en los contextos dictadoriales, así como la búsqueda a los/as desaparecidos/as y –quizás con mayor intensidad– la búsqueda de identidad de estos actores sociales.

2.3.2. Palabras silenciadas y necesidad de enunciación

La memoria es un acto del presente que se actualiza en su ejercicio de evocación, se proyecta al futuro aunque recuerde el pasado. Pero para que exista este ejercicio de memoria y podamos transmitir un acontecimiento pasado, para que puedan las nuevas generaciones reapropiarse de este pasado no vivido, es necesario que exista a nivel social una habilitación para el uso de la palabra. Ésta habilitación puede existir en un momento y dejar de hacerlo en otro, como indica Jelin (2019) la posibilidad y la capacidad de ejercer la palabra necesita de entornos propicios para que se tramita la experiencia (p. 19).

En este sentido, es que se plantea la necesidad de escucha, ya que podemos gritar a viva voz nuestros relatos, nuestra experiencia, pero si la sociedad no encuentra canales de reapropiación de estos acontecimientos, si no tiene los "marcos sociales" (Halbwachs, 2004) para interpretarlos, no serán escuchados. Por lo tanto, no se requiere únicamente de la capacidad de hablar y animarse

que no eran punibles los militares por debajo de un coronel, en el entendido de que cumplía órdenes.

a hacerlo, o el permiso social para el uso de la palabra, sino también, la posibilidad de contar con oídos ávidos de escucha que puedan procesar y dar sentido a la evocación de los acontecimientos pasados. Cabe señalar en este sentido lo que sucedió en Uruguay en torno a la violencia sexual sufrida por muchas de las mujeres que fueron detenidas por agentes de las FFAA y que recién fue denunciada en el año 2010, después de 25 años de finalizada la dictadura. Debieron suceder antes muchos acontecimientos políticos y sociales para que esas voces fueran pronunciadas.

Cabe mencionar que la memoria social, a diferencia de la individual, no tiene un sujeto que recuerde, sino que es producto de la interacción de un entre sujetos Welzer (2010). El pasado plantea necesidades del presente, por lo tanto, lo que se rememora es lo que tiene sentido para su interlocutor actual. Las narraciones, en tanto situadas en un momento determinado responden a ese presente, por lo tanto, las nuevas generaciones tomarán del pasado lo que puedan en su presente darle sentido. Es así, que no podemos desatender a las "determinantes culturales de la memoria" (Welzer, 2010, p. 15) en las que se apoya cada nueva narración. En este sentido este autor plantea que cada sociedad crea el pasado que tiene en relación a su futuro.

De esta manera, podemos sostener que la memoria social es un espacio intersubjetivo desde donde se habilitan diferentes lecturas del pasado y la trasmisión intergeneracional es una forma de comunicación y aprendizaje en torno a las experiencias traumáticas de una sociedad (Achugar, 2016). Es así, que las nuevas generaciones al involucrarse a través de la cultura generan nuevas aproximaciones discursivas a un pasado que no vivieron, pero el cual interpretan y valoran, construyendo nuevas visiones del pasado.

La posibilidad y la habilitación social para el uso de la palabra, está vinculado con la política y con el ejercicio político. Rancière (2002) plantea una división sensible del mundo en la que hay quienes no pueden dedicarse a la política porque tienen otras ocupaciones. En este sentido, plantea que "la política se refiere a lo que se ve y a lo que se puede decir, a quién tiene competencia para ver y calidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo" (p. 3).

Siguiendo este postulado existen actores habilitados a nivel social y político en el uso de la palabra y esto también se traslada a quienes tienen la habilitación para plasmar sus memorias. Sobre la imposibilidad de hablar y la necesidad de tener quien escuche, quien reinterpreta y renueve los sentidos de

la memoria, Jelin (2002) indica, que si esto no ocurre, quien recuerda debe callar y "quienes optan por este silencio no por ello encuentran tranquilidad y paz" (2002, p. 82). Por lo tanto, el silencio no es una elección de no-recuerdo, sino que produce un espacio, un hueco, una huella que marca un lugar de ausencia y una distorsión en la trasmisión de la memoria.

A su vez, hay sociedades que silencian algunos acontecimientos construyendo una historicidad conveniente a determinados intereses. Es así el caso que plantea Trouillot (2017) cuando sostiene que la revolución haitiana ha sido silenciada por la Historia, y que con ella, se han silenciado también y relegado las motivaciones principales: el racismo, la esclavitud y el colonialismo (p. 82). Por lo tanto, concluye que no llama la atención que aún hoy sean problemas estructurales de las sociedades contemporáneas. A su vez, plantea que la autenticidad está relacionada a la forma en que actuamos en el presente y que tan fieles seamos con ese "pasado que elegimos admitir" (p. 131).

2.3.3. Memoria y transmisión generacional

La memoria no es estática, se actualiza y resignifica con cada nueva puesta en escena, pero como plantea Halbwachs (2004) ésta existe en cuanto se comparta con el grupo con el cual se ha vivido. Si entre una generación y otra no se da la transmisión, ocurre un quiebre. Esa ruptura es a su vez una fisura, que no es olvido sino ausencia de un recuerdo y más que ausencia dice Jelin (2002) es "la presencia de esa ausencia, la representación de algo que estaba y ya no está, borrada, silenciada, o negada" (p. 28). Esa marca, ese vacío que denota la ausencia de una presencia es percibida como malestar porque lleva a las personas a una vida no vivible (Butler, 2020). Ya que existe algo que no se logra colocar en un lugar, que no se logra interpretar, entender, decodificar, por lo tanto genera "profundas distorsiones en la memoria y en la organización posterior de la vida cotidiana" (Jelin, 2002, p. 82) para quienes no pueden expresarse y de todas maneras sienten la necesidad de hacerlo.

Siguiendo estas reflexiones podemos plantear que a nivel social es importante construir los mecanismos que posibiliten la toma de la palabra, la escucha y promover entonces la transmisión de memorias. Poner en escena las memorias posibilita, por tanto, la reinterpretación de los acontecimientos transmitidos los cuales servirán de base de nuevas reconstrucciones del pasado por diversos actores.

Esos silencios prolongados en el tiempo que esconden la presencia de situaciones no resueltas, denotan la existencia de un trauma social de carácter intersubjetivo que persiste debido a la incapacidad a nivel social de darle una conclusión o un cierre (Fried Amilivia, 2016) a las violencias ejercidas de forma sistemática por el terrorismo de Estado. Dicha autora señala que ese trauma al no encontrar lugar para ser procesado, surge de forma repetitiva lo que genera un deber de memoria en las siguientes generaciones.

Fried Amilivia (2016) sostiene que en Uruguay se ve claramente como estos traumas sociales en condiciones de silencio público y de negación permanente, paradójicamente a lo que buscan, se ven fortalecidos y remarcan ese deber de memoria para las siguientes generaciones, como tema no resuelto sigue presente. Sostiene que a las nuevas generaciones les llega como legado, ya que a falta de su elaboración y cierre vuelve a resurgir como problema sin resolver y por lo tanto, se reelabora y configura en el presente.

Ros (2008) indica que si se da un desencuentro entre dos generaciones se vuelve compleja la transmisión. Hace una distinción entre la memoria surgida pos dictadura –en el caso argentino– que denomina "memoria del nunca más" y la "memoria de revisión crítica" o "memoria del debate" surgida desde la generación de quienes fueron niños/as en dictadura. Plantea que si bien no son opuestos son diferentes. La segunda la re-actualiza en el presente, la actualiza, en dos sentidos, de hacerla actuar y de interpretar el pasado en el presente:

En otras palabras, mantenerla viva en el presente por medio de entablar un diálogo con ella que la cuestiona y le pide ir más allá. Lo que, por otra parte, es representativo de la interacción generacional respecto a un tema, ya que al provenir de un contexto diferente los más jóvenes tendrán preguntas sobre ese pasado o una comprensión del mismo distinta que podrán cotejar con la de sus protagonistas, lo que habilita nuevas conclusiones. (Ros, 2008, 121)

El planteo de estas autoras pone luz sobre la necesidad de transmitir las memorias sobre los acontecimientos traumáticos en busca de nuevas interpretaciones y sentidos actualizados del pasado. Es fundamental que quienes no vivieron estos hechos puedan conversar con sus protagonistas, para poder construir a través de sus narrativas una actualización de significados que aporte a la comprensión del presente y reformule el pasado a partir de una perspectiva distinta, propia de su generación.

La reelaboración del pasado propone un ejercicio en el presente por lo cual, la actividad consciente queda asociada a la creación y no al "reflejo directo

del pasado" (Ros, 2008, p. 117) ya que al recordar y crear; se selecciona, se hace un recorte, se elige qué se recuerda y qué se olvida. De esta manera, quien crea deja de estar en el lugar de víctima para reapropiarse de esa vivencia y ser quien activa y provoca una experiencia. Se pasa entonces de un rol pasivo a uno activo, por lo tanto, esta persona "queda habilitada para actuar más libre de repeticiones" (Peller, 2009, pg. 62). También Jelin y Kaufman (2006) sostienen que si bien la reconstrucción no logra reparar del todo, esa unión entre pasado y presente aporta nuevos sentidos a la experiencia traumática (p. 61). A su vez, Achugar (2016) sostiene que mediante los procesos de recontextualización del pasado reciente las nuevas generaciones se apropian de los discursos ajenos y los vinculan con acontecimientos del presente en pos de darles sentido. En la misma línea, plantea que los sentidos del pasado están más vinculados a posturas ideológicas que a diferencias generacionales (p. 104). Su análisis parte de la reelaboración de una pieza musical, pero es igualmente útil en otros tipos de textos semióticos, como puede ser el cine.

2.3.4. Discusión en torno a un concepto. Generación posdictadura

A través del estudio bibliográfico se puede observar la multiplicidad de terminologías utilizadas para definir a la generación[1] que, nacida entre los años 60 y 70, vivió la dictadura durante su infancia. Gran parte de este grupo, no sólo fue testigo de la violencia de Estado a la cual sus familiares fueron sometidos/as, sino que fueron ellos mismos víctimas de una violencia sistemática que les tenía como objeto.

Estos niños/as y adolescentes tuvieron que enfrentar las visitas a las cárceles a sus madre y/o padres, a hermanos/as, tíos/as o abuelos/as, las cuales significaron manoseo físico, y sobre todo, psíquico. Sufrieron los allanamientos nocturnos en sus hogares, los robos en sus casas, torturas a su padre o madre frente a ellos, entre otros. Estas niñas, estos niños y adolescentes vivieron los avatares de la violencia de Estado en sus propios cuerpos. Estas infancias fueron afectadas directamente, no se lo contaron, no llevan en sí únicamente una memoria del horror transmitida, sino que vivieron en sus cuerpos esas

[1]Entendiendo generación en los términos que plantea Allier: "Una generación, más que un factor puramente biológico mental, sería un fenómeno eminentemente social que supone la ubicación en un tiempo y en un espacio histórico comunes, que la predisponen"(Allier, 2010, p. 153)

violencias y en una etapa de sus vidas fundamentalmente constitutiva.

Si bien no toda la generación nacida en estas fechas vivió con la misma intensidad la violencia de Estado, quienes no la vivieron en sus hogares y familias, tuvieron amigos y amigas que sí lo sufrieron, y todos/as compartieron su educación bajo un régimen militar y una niñez plagada de secretos, silencios y sin sentidos. Quienes vivieron sus infancias en contextos de represión y violencia en menor o mayor grado llevan la impronta de esta experiencia y por lo tanto, sus miradas abren una nueva perspectiva de significación (Peller, 2009; Llobet, 2015; Achugar, 2020).

En Uruguay, además, esta población tuvo que crecer en un país que eligió el olvido. Un país que basó la justicia de la transición democrática bajo un pacto de silencio. Este hecho trae consigo un quiebre en la transmisión de la memoria de una generación a otra, lo que complejiza su elaboración y su resignificación (Ros, 2016). Porque aquello que no se logra reelaborar permanece sin comprensión lo que provoca fisuras en la compresión y elaboración de significados Jelin, 2019.

En lo personal, recorro las diferentes denominaciones para ver cuál tiene más pertinencia, sin embargo, no percibo que ninguna nos represente. Se nos ha llamado de segunda generación pero esta denominación tiene un problema desde sus comienzos, nos asume como hijos/as de la generación que vivió situaciones traumáticas y que este trauma por ser hijos/as es transmitido a nosotros/as. Sin embargo, en el caso de quienes fuimos niñas y niños en las dictaduras latinoamericanas fuimos directamente sometidos a tortura sicológica con el fin de adoctrinarnos, o simplemente de torturarnos para que no pensaramos como nuestros padres y nuestras madres. Hubo una acción sistemática de represión contra las infancias (Fried Amilivia, 2016), por tanto, somos víctimas directas, y es por ello que el término de segunda generación no parece ser del todo apropiado.

En este mismo sentido se nos denomina como perteneciente a la generación de la posmemoria, término acuñado por Hirsch (1997) para denominar a hijas e hijos de sobrevivientes de los campos de exterminio nazi. Se demuestra cómo esos niños/as aún sin haber vivido el padecimiento de sus padres llevan las huellas de estos traumas en sus cuerpos, y cómo los traumas se transmiten de generación en generación. Y por tanto, aunque esta última no haya sufrido directamente la violencia, queda impresa y es transmitida a sus hijos/as sin quererlo. Al igual que con la denominación de segunda generación, la posme-

moria plantearía que tenemos una memoria transmitida sobre situaciones que en realidad no vivimos personalmente, cosa que no es así para quienes fuimos testigos del horror del terrorismo de Estado en las últimas dictaduras del Cono Sur.

En este sentido, comparto lo que plantea Basso (2019) en relación a los hijos/as militantes argentinos, que es también lo que sucede en Uruguay: estas infancias fueron testigos y víctimas directa de la violencia del terrorismo de Estado, por esta razón, no podemos traspolar el término tal cual es utilizado para los/as hijos/as de sobrevivientes del Holocausto, ya que en estas latitudes la realidad fue diferente. En la misma línea, N. M. Pérez y Mohedas (2021)Pérez y Capdepón (2022) plantean que a su vez, que tomar estas nociones de "segunda generación" o "posmemoria" homogeniza y opaca el impacto directo que tuvo el terrorismo de Estado en los cuerpos de estas infancias (N. M. Pérez y Mohedas (2021)Pérez y Capdepón, 2022, p. 102).

A su vez, tanto B. Ciancio (2021) como Achugar (aceptado-b) señalan que es insuficiente esta denominación para hablar de la experiencia de esas infancias. Si bien, es fundamental partir de los Estudios del Holocausto para profundizar sobre sus experiencias, es importante recalcar las particularidades de nuestras viviencias y señalar estas diferencias. Se podría decir entonces que quienes vivieron –vivimos– el terrorimo de Estado desde nuestras infancias y adolescencias tenemos una doble afectación, la transmitida por nuestros familiares afectados/as y la propia, producto de diversas y múltiples experiencias. Forcinito (2006) sostiene sin embargo que estas memorias se encuentran en una zona de pasaje hacia la posmemoria ya que comparte con ésta el carácter narracional con el cual se le da forma a la experiencia (p. 206).

En este mismo sentido, M. B. Ciancio (2015) plantea que sería más ajustado el término acuñado por Suleiman, 2002 de Generación 1.5 para referirse a los y las niñas pequeñas que sobrevivieron al Shoa. En tal caso, sí habría una cuestión comparable con la experiencia de las niñas, niños y adolescentes del terrorismo de Estado en América Latina. Ya que este término pone en evidencia la situación bisagra de vivir la violencia desde la niñez, lo que complejiza la comprensión y reelaboración de sentidos. Sin embargo, entiendo la utilidad de la denominación de Hirsch (1997) a los fines de esta investigación para aplicar a quienes nacieron pos dictadura, por lo cual, crecieron en democracia y que a pesar de no haber vivido situaciones traumáticas directamente llevan consigo el peso de las mismas:

> Post-Memory characterizes the experience of those who grow up dominated by narratives that precede their birth, whose own belated stories are evacuated by the stories of the previous generation shaped by traumatic events that can be neither understood nor recreated. (Hirsch, 1997 p. 22)

Hirsch (1997) también señala características particulares de la forma de expresar la posmemoria, sostiene que es una memoria vicaria, fragmentaria, que hace uso de la fotografía familiar para hablar de la experiencia. Esto es bastante similar con lo que sucede en Latinoamérica. En este sentido, Sarlo (2005) rebate el término e indica que esas cuestiones son características propias de la memoria, por lo tanto señala que no sería necesaria dicha categoría. Plantea el anacronismo como una característica de la memoria y señala la existencia de texturas temporales (Sarlo (2005)).

En base a estas observaciones prefiero para esta investigación utilizar el término de generación posdictadura[1] (Ros, 2016) para señalar a la generación nacida en el marco del accionar ilegítimo del Estado (1968-1985). De esta manera, no queda la experiencia en el sujeto padre/madre, ni inscripto en su pertenencia familiar de "hijo/hija" sino que el sujeto aparece como agente y se puede entonces señalar con mayor claridad la experiencia particular de afectación directa de niños y niñas ya sea que crecieron en el seno de una familia militante y comprometida políticamente o inmersos en el silencio de la época y la represión escolar, entre otros.

2.4. Cine y representación del pasado traumático

Sobre la representación del horror se ha teorizado bastante, sobre si es posible y deseable representar el horror, de qué manera y a través de qué herramientas. Didi-Huberman y Miracle (2004) plantea que hablar de la imposibilidad de representación del Holocausto es darle el triunfo al nazismo y a su afán de borramiento, ya que éstos quisieron eliminar a una comunidad entera, tanto así, que hubieran preferido borrar hasta su existencia sobre la

[1] Se señala como generación posdictadura a quines heredaron el dolor causado por la dictadura.

tierra. Por este motivo, si nos posicionamos desde el lugar de la imposibilidad de representar, de hablar, de enunciar o de hacer imágen sobre estos hechos damos el triunfo a los perpetradores del horror.

En este mismo sentido Huyssen (2009) plantea que la estética de "lo sublime de Auschwitz" es perezosa, ya que busca no ver, no saber, no decir. Entiende que debemos ser capaces de ver y de representar el horror para que estos acontecimientos no caigan en el olvido, y con ello, como mencionamos anteriormente, en no dejar que se logre el objetivo de quienes los cometieron.

En esta misma línea Nancy (2006) habla de la representación prohibida ya que la humanidad como tal, lo humano –sostiene– desapareció durante el Holocausto. Plantea que existe entonces una representación de algo que es distinto a la presencia (p. 33). A su vez, enuncia que la representación del Shoah tiene que ver con el arte y con lo propio del arte. Por lo tanto, es a través del arte que podemos dar cuenta de las violencias cometidas por la humanidad.

Es así como Rancière y González (2013) sostienen que lo único que se puede hacer después de Auschwitz es poesía, por lo tanto señala que hacer visible el horror es posible únicamente a través del arte, ya que se trata de mostrar a través de las palabras y las imágenes justamente lo que carece de imagen "lo inhumano" (p. 47). En este sentido, el cine y aún más el cine documental tiene la posibilidad de trabajar con lo intencional y lo no intencional "con todas las transformaciones del documento en monumento y del monumento en documento" (p. 29). Por lo cual, lo hace un lugar privilegiado para la reelaboración y reconstrucción de memorias.

Podemos hablar, entonces, a partir de lo anterior, de la necesidad de representar el horror –pese a su complejidad y a sus dificultades– como un deber de memoria. A su vez, existe una relación entre la memoria y la imágen (Huyssen, 2009; Langland, 2005) ya que la memoria se configura a través de imágenes. En este sentido, tanto las imágenes como las palabras son necesarias a la hora de la representación del pasado traumático, una acudirá cuando la otra se vuelva insuficiente (Huyssen, 2009).

Señalamos, por último, el debate que se ha dado acerca de cuál es el mejor vehículo para transmitir y representar el pasado. En este sentido podemos mencionar la polémica en relación a la representación del Holocausto a través del cine. Para esto, pondremos de ejemplo dos películas relevantes en este sentido: *La lista de Schindler* de Steven Spielberg y *Shoah* de Claude Lanz-

mann. Ambas películas plantean formas muy distintas de representar el pasado traumático. La primera es una ficción vista en muchísimos países y con una gran repercusión, la segunda un documental muy prestigioso y considerado como las mejores representaciones del Holocausto (Nancy, 2006).

Según Huyssen (2009) durante este debate, el relato testimonial y por ende el tratamiento documental, se privilegió sobre el tratamiento visual en tanto ficción considerado este último como demasiado "hollywoodense" ya que apela a la estetización de la violencia y por tanto, fue acusado de banalizar los horrores del pasado. Sin embargo, Huyssen (2009)sostiene que ambas son representaciones diferentes y por tanto, ambas válidas y necesarias ya que llegan a públicos diferentes. Es así, que tanto las películas de ficción como los documentales contribuyen a ser elementos claves en la construcción de las memorias colectivas.

Para Baer (2005) la *La lista de Schindler* (Steven Spielberg, 1993) definió la forma y el imaginario dominante de la memoria sobre el Holocausto y se constituyó como una herramienta educativa con peso hitórico. Plantea, que una prueba de esto es la escasa masividad que tuvo la película *Shoah* (Lanzmann, 1985) que mencionamos anteriormente, la cual, pese a ser considerada por académicos y teóricos del cine como una obra maestra, no fue ampliamente conocida por el público masivo como sí lo fue la ficción de Spielberg (1993) que apela a códigos cinematográficos conocidos.

Siguiendo con la relevancia del cine para la transmisión, Landsberg (2018) habla del cine como una prótesis de la memoria (utiliza el término en inglés prosthetic memory). Plantea que tanto el cine como la cultura de masas tienen gran potencialidad para generar empatía. A diferencia de la memoria colectiva que es geográficamente específica –dice Landsberg (2018)– la "memoria protésica" no es propiedad de un grupo específico y está disponible más allá de fronteras geográficas, raciales o étnicas. Plantea que esta característica de la memoria como prótesis habilita nuevas potencialidades de horizontes colectivos ya que nos acerca a realidades no vividas pero con la cuales logramos empatizar, en tanto, entender y asimilar.

De esta manera, las películas funcionan como una extensión de nuestras memorias que habilitan la configuración de nuevas experiencias. Así, a través del cine y la cultura de masas logramos acceder a las memorias de personas que están del otro lado del globo terráqueo pero con las cuales logramos empatizar. Vemos entonces que la memoria individual se vuelve accesible, ya no única-

mente porque comparte con otros las mismas experiencias, los mismos "marcos sociales" (Halbwachs, 2004), sino porque tal como una prótesis, a través del cine la memoria logra ser transmitida y por tanto, puede ser reinterpretada y resignificadas (Landsberg, 2018).

A su vez, existe una relación muy estrecha entre la memoria y el cine, ya que ambos hacen uso de las imágenes, de las narrativas y del tiempo. Nasif (2018) sostiene en torno a escritos de Pasollini que el cine y la memoria comparten algunas características; indica entonces que en ambos las imágenes y los sonidos funcionan como soporte, que ambos se encuentran anclados en el tiempo, y que comparten el uso como recurso del relato. En este mismo sentido, "estudios sobre cómo se recuerdan pasados traumáticos y violentos coinciden en que el cine moldea memorias y refuerza ciertas opiniones" (Kaiser, 2010, p. 104). Por lo tanto, se constituye como una herramienta potente a la hora de plasmar las memorias sobre un pasado marcado por la violencia, cómo vehículo de trasmisión de las mismas y de construcción.

El cine además, tiene la doble función de participar como mediador en la construcción de la memoria así como de marco interpretativo. De esta manera, el cine es un espacio para reflexionar en torno al pasado a través del cual, a su vez, se transmiten, por medio de este, diferentes significados de ese pasado (Achugar, aceptado-b). Cabe señalar sin embargo, que el cine participa en la construcción de la contrahistoria y que tiene la capacidad, además, de crear un acontecimiento (Ferro, 2000, p. 17). De esta manera, el cine es un documento con una forma particular de presentar los acontecimientos.

En este sentido Feld (2002) cuestiona el tema de la trasmisión a través del cine. Plantea la preocupación de creación documental en tanto verdad para lo cual pone de ejemplo un documental realizado a partir del registro del Juicio a las Juntas. Señala que en ese documental se colocó a los acusados presentes en el juicio hecho que no es verídico. Si bien a los efectos cinematográficos esa contraposición de actores aportaba al drama, hace foco en la preocupación de que sea esto transmitido como verídico. De todas maneras, el cine aunque no podamos decir que es un vehículo de veracidad histórica lo que sí podemos sostener es que es un vehículo de memoria (Feld, 2002) a través del cual, se puede plasmar recuerdos, construir relatos y aportar con ello a ampliar la discursividad sobre un evento de relevancia histórica.

2.4.1. El cine y la teoría de los afectos

Una de las propuestas de análisis de esta investigación está centrada en la mirada que propone el giro subjetivo o teoría de los afectos, un campo interdisciplinario emergente que si bien no se configura como una escuela de pensamiento, es una tendencia generalizada de algunos autores a trabajar sobre cuestiones relegadas por el pensamiento occidental, como lo son: las emociones, los afectos, lo corporal y la materia. A su vez, rechaza el dualismo mente-cuerpo y razón-pasión, como también, la primacía del primero sobre el segundo (Solana, 2022). Este abordaje hace énfasis en el conocimiento situado y en la experiencia personal.

En este sentido Van Alphen (2019) sostiene, entre otros, que la década del 90 está marcada por un cambio radical en cómo los sujetos se relacionan con su medio social provocado por la expansión de la cultura de la información lo que genera abundancia sensorial, por lo cual, plantean la necesidad de contar con "mayor sensibilidad para los afectos" (Van Alphen, 2019, p. 59). A su vez, estos autores sostienen que el afecto es social, acontece en el encuentro e interacción con otros/as.

También Sarlo (2005) habla del giro afectivo y plantea que existe una re-valorización de la primera persona como punto de vista en la construcción de sentidos sobre la memoria. Sostiene que la misma es asincrónica remitiendo siempre a un pasado que se carga de sentido en el presente y por tanto, se compone también de este, lo que genera un entramado de texturas temporales. De esta manera el giro afectivo propone un abordaje centrado en lo biográfico, con énfasis en lo vivencial así como en el conocimiento situado. Ahmed (2015) a su vez, señala el caracter relacionales de las emociones ya que involucran un acercamiento o alejamiento con un objeto o sujeto.

A su vez, Macón (2014) destaca el aspecto atemporal, performativo y corpóreo de los afectos. Sostiene que los afectos con el simple hecho de irrumpir son capaces de alterar la esfera pública. En este sentido, estas corporalidades planteadas desde una dimensión y construcción afectiva proponen nuevos abordajes conceptuales que se configuran en el entramado cultural. Ahmed (2015) señala además la relevancia de las teorías feministas en el entendido que ponen en evidencia la importancia de las emociones para la política "nos muestran cómo el poder moldea la superficie misma de los cuerpos y de los mundos también" (Ahmed, 2015, p. 34). En otro orden de cosas, se invita con estas

aproximaciones a ver la inestabilidad de las identidades como algo fijo y binario, así como a derribar las lógicas estructuralistas y jerárquicas. La autora sostiene que esto no implica distanciarnos de lo material, por el contrario, el giro afectivo propone un desafío más allá del lenguaje con referencia a la dimensión corporal.

Para Taccetta y Chauvin (2019) el cine es un lugar privilegiado para la experimentación con los afectos y habilita nuevos sujetos así como espacios alternativos para la exploración (p. 17). De esta manera, el cine aparece como un lenguaje potente a la hora de abordar las memorias traumáticas de un pasado marcado por la violencia del Estado. El cine, con su capacidad de hacernos ver el mundo desde otra perspectiva genera empatía y nos invita a ver el mundo desde otro lugar, no ya como simples espectadores de una situación, sino más bien como partícipes de esta.

2.4.2. Representar el pasado desde el género documental

De esta manera, dentro de los géneros cinematográficos el documental es considerado como una opción privilegiada a la hora de pensar en transmitir experiencias de horror. Para Nichols (1997) es el género más explícitamente político (p. 15) ya que se ocupa del mundo histórico, no a través de su recreación, sino más bien pone ante nosotros cuestiones sociales y sus problemáticas actuales para lo cual utiliza diferentes modos de representación (p. 13). A su vez, plantea que en el documental lo que se dice está relacionado con cómo se muestra y de ahí su valor de autenticidad.

Las películas documentales nos invitan a creer lo que los entrevistados nos cuentan sobre sus experiencias en el mundo real, aunque muchas veces haya más de una perspectiva presente (Nichols, 1997). De esta manera, este autor plantea que se acerca más –que las películas de ficción– a la realidad, ya que no crean inspirada en ella, sino a través de ella. Si bien, en muchos documentales se hace uso de las recreaciones o ficcionalizaciones, Nichols (1997) señala que esto es arriesgado porque disminuye la credibilidad del mismo, ya que el documental le da preponderancia a la narración con afán de veracidad.

En este sentido Fuica (2015) plantea que en el documental uruguayo existen tres estrategias para hablar de la violencia de Estado: el testimonio, las fotografías familiares y las re-actuaciones. De esta manera, aunque los y las

documentalistas hacen evidente (en mayor y menor medida) las dificultades de la representación del horror, a través de estas estrategias se plantea una posibilidad. Las fotografías, al ser sacadas del ámbito privado para pasar a estar en el dominio público hacen evidente el impacto que los hechos públicos han tenido sobre las vidas privadas (Fuica, 2015, p. 6). A su vez, la utilización del testimonio a través de entrevistas a personas que fueron afectadas directamente por el terrorismo de Estado va al encuentro de lo que hay hoy de aquel momento. El pasado surge entonces como resistencia, en las marcas que ha dejado y que siguen presentes, en sus huellas (Baer, 2005).

De todas maneras, cabe señalar que tanto el documental como la ficción son formas diferenciadas de proponer perspectivas subjetivas del mundo y de la realidad. Si bien algunas construcciones tanto documentales como ficcionales plantean de mayor o menor grado alguna aproximación objetiva, toda narrativa está impregnada de subjetividad. Ambas seleccionan, eligen, recortan, colocan frente a la cámara o fuera de ella un objeto u otro, siempre hay una perspectiva particular propuesta en toda narración, la cual, puede ser más o menos explícita, pero siempre está presente el encuadre, el punto de vista, así como lo que se incluye o excluye.

En este sentido Nichols (1997) plantea que tanto en la ficción como en el documental para crear una coherencia conceptual se utilizan pruebas materiales, sin embargo, sostiene que la manera en que operan el "grado de conocimiento, subjetividad, conciencia del propio texto y comunicatividad" demuestra que "el documental es una ficción (en nada) semejante a cualquier otra" (p. 169). En este sentido, señala, que en el documental el conocimiento por lo general parte de un narrador omnisciente más que de un personaje, así como que la subjetividad y la comunicatividad son menos controlables que en la ficción ya que en los documentales se trabaja con un mundo que no es construcción netamente del realizador (Nichols, 1997).

En síntesis, se entiende memoria colectiva como los recuerdos de un grupo con marcos sociales compartidos. La generación posdictadura está delimitada –para este trabajo– por quienes nacieron entre 1968 y 1985 que heredaron las marcas del pasado reciente y el peso de la impunidad. Este hecho generó un quiebre en la trasmisión de la memoria y una falta de escucha social a las particularidades de la experiencia de esta población. En esta tesis se explora la construcción de la memoria de las mujeres de la generación posdictadura a través del cine como proceso intersubjetivo enmarcado en contextos de pro-

ducción y recepción influidos por el posicionamiento social y afectivo de las personas y grupos sociales.

Capítulo 3

Antecedentes de la investigación

En el siguiente capítulo se presentan los antecedentes tomados en cuenta para la realización de esta investigación los cuales serán divididos en tres secciones. La primera es sobre antecedentes relacionados a la infancia y la dictadura, en segundo lugar encontramos referencias sobre cine desde la generación posdictadura, y por último, los antecedentes correspondiente al cine en la construcción de la memoria colectiva y por tanto, como trasmisor de memorias.

3.1. Infancia y dictadura

El vínculo entre política e infancia es explorado por Llobet (2015, 2018) a través de una investigación sobre la inscripción subjetiva de la experiencia de la infancia en el contexto de la última dictadura Argentina (1976-1983), y cómo es rememorada en el presente por personas que no tuvieron familiares vinculados directamente con el terrorismo de Estado. Su investigación hace foco sobre el concepto de víctimas directas, ya que demuestra cómo quienes no tuvieron en sus familias personas afectadas directamente por las acciones represivas del terrorismo de Estado, ni son familiares de represores, fueron igualmente afectados/as por esta experiencia.

Su trabajo toma como eje a personas que vivieron su infancia en una ciudad mediana del interior de Argentina o en el área metropolitana de Buenos Aires. Realiza 45 entrevistas centradas en la percepción de éstos sobre su infancia: su vida en la escuela, en el barrio, su conocimiento sobre la dictadura, así como las conexiones y diferencias entre sus infancias y las actuales. Llobet (2018)

busca indagar sobre la agencia infantil a partir de tres ejes: cómo los niños/as le dieron sentido al contexto en el que vivían, cómo los hoy adultos procesan esa experiencia y qué relación tuvieron estas vivencias con el presente político.

Como fundamento de su investigación señala el lugar que ocuparon las infancias en el proyecto político del país dictatorial dónde uno de sus objetivos principales fue restablecer la autoridad parental. Por lo cual, las infancias ocupaban un lugar central en el reordenamiento social –de las autoridades represivas– que perseguían la restauración del orden intergeneracional que se había puesto en crisis debido a la juventud politizada (Llobet, 2018, p. 132). El proyecto educativo de las dictaduras del Cono Sur buscó a través de la censura, la represión y el miedo construir una familia despolitizada y una infancia que responda a la autoridad patriarcal.

Llobet (2018) sostiene a partir de su investigación que para los ahora adultos la dictadura fue comprendida de alguna manera con múltiples dimensiones: morales, emocionales y políticas. Si bien lo no sabido se apoderó de los diferentes ámbitos de participación infantil, las entrevistas realizadas por la autora demuestran cómo niñas y niños encontraban estrategias para desafíar el silencio –escuchar conversaciones a escondidas, mirar el informativo sin ser visto, entre otras–. De esta manera, se muestra a estas infancias capaces de comprender lo que sucedía, aunque no de forma cabal pero sí de tal manera que adquirieron un posicionamiento crítico en relación a la forma en la que sus familias transitaron este período.

La autora señala que la reflexión que estos adultos realizan sobre su infancia en dictadura genera seres críticos con su experiencia que ha provocado cambios en la concepción de la infancia de hoy. De su investigación me interesa su mirada ampliada a las infancias en el contexto de la violencia de Estado, más allá de la relación directa, ya sea, por ser familiar de represores o por contar con familiares víctimas directas de la represión. Se destaca entonces esa mirada que amplifica el universo hacia toda la población que desde sus infancias transitaron la violencia de Estado, y que por ende, fueron atravesados por ella, afectados, con las connotaciones que este término plantea y que fue abordado en el capítulo 2 *Fundamentos teóricos*.

Se toma entonces como antecedente dicho trabajo ya que las películas analizadas en esta investigación fueron realizadas por mujeres que eran niñas en la dictadura y que no necesariamente tuvieron sus familias alguna vinculación directa con esta. En muchos casos, como sucede con las niñas y niños entre-

vistados por Llobet (2015, 2018) las actuales directoras de cine no conocieron sobre la dictadura más que por las mismas señales que esas entrevistas dejan entrever.

A su vez, su planteo procura desentramar la subjetividad desde los gestos mínimos que escapan a la inscripción de víctima o victimario lo que supone un aporte a los estudios sobre la memoria y hacen luz sobre la afectación social que los procesos de violencia institucional suponen. Sus hallazgos, inscriben la mirada desde un lugar de agencia infantil de temporalidad doble, tanto biográfica como social, lo que también es de interés para este trabajo.

Otra mirada a la infancia en dictadura es el trabajo de Triquell (2000, 2006, 2017) que hace foco en la representación de la infancia a través del cine en Argentina. A partir de su análisis sostiene que la representación que se realiza de la infancia está relacionada al momento de producción del cual surge. Interesa para esta tesis la relevancia y vínculo que realiza la autora con el contexto en el cual se realiza tal representación.

A partir de su investigación busca acercar la mirada sobre cómo se representa la infancia en el cine. Para lo cual, realiza un corte temporal de su corpus en: primeros años de democracia (1984-1986), dónde marca una fuerte presencia del testimonio; la crisis económica e institucional (1987-1989), marcada por la denuncia y las leyes de *Punto Final* y *Obediencia debida*; y por último, el cambio de gobierno con los indultos presidenciales (1989-1994), con marcada presencia de la memoria.

Plantea que en la producción audiovisual se dan cambios tanto de forma como de contenido y distingue cuatro géneros cinematográficos: documental, películas históricas, docudrama (reconstrucción fiel de hechos reales en televisión) y ficciones que muestran un ejemplo, un modelo o un caso sobre lo que sucedió en este contexto histórico. Es sobre este último grupo de películas sobre las cuales Triquell (2000) desarrolla su investigación. Para su análisis se basa en las teorías de la *Semiótica de las Pasiones* y en *Análisis de las conversaciones*.

Por otro lado, la autora en un artículo dónde analiza la representación de la infancia en películas de ficción argentinas, señala que existen tres tipos de representaciones de la infancia: como objeto de disputa (ejemplo en la apropiación de niñas/os), como adultos que deben entender y actuar en consecuencia, y como sujetos que miran a sus adultos (Triquell, 2017, p. 15). El trabajo de Triquell (2000) interesa para esta investigación ya que hace foco en la repre-

sentación de la infancia en el cine argentino, además, como menciono anteriormente, es relevante para esta investigación el vínculo que sostiene la autora entre el momento de producción de la obra cinematográfica y la perspectiva particular que se plantea esas producciones.

En relación a la organización social de personas que fueron niñas y niños durante el terrorismo de Estado, Levey (2014) analiza dos organizaciones uruguayas. Por un lado, *HIJOS* que se formó en 1996 año clave para el cambio de perspectiva en cuanto a la memoria en Uruguay. Y por otro lado, *Niños en cautiverio político* que se forma en 2007, también un año de relevancia en relación a las políticas en torno a los derechos humanos en Uruguay y a las demandas sociales por verdad y justicia.

Levey (2014) habla de la memoria como mosaico en cuanto a una construcción colectiva y parcial de los acontecimientos rememorados. A su vez, plantea el debate en torno a la denominación de la generación que conforma a estos dos colectivos. Debate que se aborda en el capítulo fundamentos teóricos de la presente tesis. La autora sostiene que ambas agrupaciones se sintúan de manera diferenciada en torno a la generación de sus padres. En *HIJOS* hay una identificación directa de segunda generación ya que tanto en el nombre, como en sus acciones, se posicionan como hijos de... Por otro lado, se colocan como agentes, por tanto, como afectados directos.

Si bien la autora marca el momento fundacional como relevante para reflexionar su posicionamiento, entiendo que es aún más importante de lo que ella sostiene, ya que *HIJOS* debió lidiar con una sociedad en total silenciamiento, lo que implicó en un primer lugar tener que posicionarse políticamente como hijos de, para ser reconocidos. Por otra parte, *Niños en cautiverio político* político aparece en una coyuntura crítica favorable (Lessa, 2016), ya con la confirmación de la desaparición forzada, tanto de niños/as como de adultos, como prácticas sistemáticas de la dictadura uruguaya. Por lo tanto, a nivel social hay una apertura mayor a colocarse cómo víctimas directas de la cárcel y la represión política.

Finaliza su artículo proponiendo el término de posmemoria mucho más allá de una segunda generación de afectados/as directos/as, a su vez, también como un concepto que puede ser más abarcativo y que traspase el ámbito de familiar directo de una víctima del terrorismo de Estado. Esto lo sostiene ya que subraya la importancia de los factores externos a la familia en la trasmisión de la memoria.

3.2. Cine desde la generación posdictadura

La realización cinematográfica ha tenido un papel de relevancia a la hora de trasmitir memorias del pasado traumático en los países de la región, tanto en Argentina como en Chile se puede señalar que existe un corpus audiovisual que da cuenta de la experiencia de quienes nacieron durante el terrorismo de Estado, y principalmente de hijas e hijos de desaparecidos/as. Podemos destacar títulos como: *(H). Historias cotidianas* (Andrés Habegger, 2001), *Los rubios* (Albertina Carri, 2003), Papá Iván (María Inés Roqué, 2004), *M* (Nicoás Prividela, 2007) *Infancias clandestinas* (Benjamín Ávida, 2011), *La guardería* (Virginia Croatto, 2015), *El pacto de Adriana* (Lissette Orozco, 2017), *El edificio de los Chilenos* (Macarena Aguilò, 2010) por nombrar solo algunos.

A su vez, estos títulos han sido analizados desde diferentes disciplinas y por distintas autoras y autores (Kaiser, 2005; Peller, 2009; Amado, 2009; Fried Amilivia, 2016; Aon, 2011; Arreche, 2014; Triquell, s.f., 2000, 2006, 2017; Rocco, 2021) lo que se configura como un campo de estudios particular que señala cómo y lo qué aprehendemos desde la experiencia de quienes vivieron los hechos en sus infancias. Y cómo fueron afectados en sus subjetividades a partir de la experiencia de pérdida, incertidumbre, miedo y dolor. Si bien hay mucho realizado en este sentido tomaré como antecedente el trabajo de Amado (2009) dónde plantea las particularidades que brinda la mirada de quienes vivieron la dictadura desde una afectación directa como hijos/as de desaparecidos/as. La autora sostiene que a través de la reconstrucción del pasado desde el cine las hijas e hijos realizan un trabajo de distanciamiento generacional y a la vez de reafirmación.

Amado (2009) propone un recorrido cronológico sobre el vínculo entre cine y política y problematiza esa relación. A la vez, identifica diferentes etapas en relación al cine que representa aspectos de la vida política. Sostiene que en un primer momento fue un cine estrictamente político, ya que respondía directamente a fines políticos y pone de ejemplo al cine soviético y el cine nazi de la primera mitad del siglo pasado. Para lo cual, hace uso del concepto de Benjamín (1973) de politización del arte y sostiene que es lo que sucede cuando se encuentran caminos no lineales de tratamiento político a través de cualquier disciplina artística.

La autora sostiene que el cine argentino luego de los años de dictadura militar tuvo que lidiar con cómo representar esa época marcada por el ho-

rror de la violencia, en los cuerpos individuales y por tanto en la sociedad en su conjunto. Para ello realiza una categorización de algunos estilos estéticos-narrativos que aparecen en las películas. Dice que algunas películas se paran desde una "perspectiva realista-afectiva" poniendo como ejemplos a *La historia oficial* (Puenzo, 1989) o *La noche de los lápices* (Monti, 1986), a su vez, señala que otras películas eligen una "perspectiva reflexiva desde la indeterminación narrativa y genérica" enuncia como ejemplo *Las veredas de Saturno* (Muchnik, 1986), *Sur* (Solanas, 1988) y *Los días de Junio* (Fischerman, 1985). Por otro lado, indica que algunas realizaciones responden a una "paranoia personal o colectiva" y otras se realizan desde una "estética reconstructiva" dónde se plantea la imposibilidad de la reconstrucción totalizadora (Amado, 2009, p.23).

Es de interés para esta investigación la mirada que la autora propone sobre la realización cinematográfica de quienes como "heredero(s) despojado(s)" (Amado, 2009) reconstruyen los sentidos sobre el pasado violento que les tocó vivir desde sus infancias. La realización de estos jóvenes –sostiene la autora– demanda un régimen ético a la difícil tarea de representar los acontecimientos trágicos de una sociedad. A su vez, plantea que lo hacen desde el discurso de los afectos y no desde enunciados políticos. Para lo cual, utilizan diferentes estrategias estético-narrativas como es la utilización de la narración en primera persona como hija o hijo del personaje que retratan, así como otras interpelan directamente a la generación de sus padres y madres, o ponen en evidencia a través del propio hecho artístico las dificultades o imposibilidades de la representación.

En síntesis, Amado (2009) sostiene que las realizaciones de hijos/as proporcionan una mirada singular sobre el pasado violento de las dictaduras militares. A su vez, que al hacerlas, reclaman su lugar como constructores de la memoria histórica dotándose de voz propia para plasmar sus recuerdos de forma crítica, sin reproducir ideológicamente a la generación anterior, sino de manera disruptiva. En este sentido sostiene que "los hijos para hablar de sí mismos, de su vida, de sus orígenes, confieren máscaras y deforman, ocultan, figuran o desfiguran las imágenes que les llegan del pasado" (Amado, 2009, p. 167).

Si bien, plantea esta autora, los hijos incluyen entrevistas a las víctimas de la generación anterior –contemporáneos a sus padres y madres– éstas intervenciones son colocadas como una voz más dentro de sus narraciones, lo que implica que no por estar presentes contienen su discurso "sino que lo someten

a la prueba de su demistificación" (Amado, 2009, p. 170). De esta manera, la construcción que realizan no es una mimesis sino una elaboración con nuevas texturas de sentido.

Pese a que la realización audiovisual uruguaya desde la generación posdictadura no es muy abundante, se encuentran algunos títulos que forman parte de esta categoría y que han sido analizados por ello por algunas autoras. Cabe señalar que en los artículos encontrados, no han sido mencionados todos los títulos cinematográficos que componen la presente tesis.

De todas maneras, es de relevancia tomar como antecedentes a las autoras –que he podido registrar– que se han inspirado para elaborar sus producciones académicas en las realizaciones cinematográfica de quienes fueron niños/as durante el terrorismo de Estado y que sus producciones audiovisuales giran en torno a algún aspecto del pasado reciente centradas en el cado uruguayo. Si bien en Uruguay no existe este corpus particular de realizaciones de hijos e hijos afectados directamente por el terrorismo de Estado, existe una producción realizada por la generación que vivió la dictadura durante su niñez, que aunque no haya sido atravesada su familia directamente por esta, comparten los años de silencio posdictadura, así como la escolarización en dictadura y la experiencia infantil en este período. La realización de esta generación propone un abordaje singular que importa analizar (Achugar, 2016, aceptado-a; Basile, 2019; Llobet, 2015; N. M. Pérez y Mohedas, 2021).

N. M. Pérez y Mohedas (2021) en su artículo plantean el conflicto del trauma a través de la mirada intergeneracional (p.445). Para lo cual, recurren a la representación audiovisual que realiza Maiana Bidegain como hija de exiliados políticos. Es de relevancia su artículo porque la película que selecciona para un análisis textual es *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007) que hace parte de la presente investigación. Si bien su artículo no proyecta demasiadas luces a nuestros objetivos, interesa la elección de las autoras en referenciar la experiencia de la trasmisión intergeneracional sobre una obra cinematográfica de una integrante de la generación posdictadura. Su trabajo es por momentos poco preciso y con un par de errores de relevancia, como son la mención de la directora como vasca francesa, que es verdad, pero a medias, ya que la directora es hija de padre y madre uruguaya y se define como franco-uruguaya. Y por otro lado, también en el resumen del artículo indican que la directora es hija de migrantes, lo que le quita a la expulsión que vivieron sus familiares la dimensión política.

Otra de las autoras que han escrito sobre películas uruguayas de esta gene-

ración y que interesa mencionar como antecedente es el trabajo de Ros (2008, 2016). En su tesis doctoral (Ros, 2008) analiza la trasmisión de la memoria partiendo del concepto de herencia, reflexiona en torno a las demandas colectivas de los 60 y su posterior represión. Sostiene que hay un desencuentro entre dos generaciones que vuelve compleja la transmisión. La tesis se organiza en tres grandes capítulos: memoria, herencia y partida.

En un artículo posterior Ros (2016) analiza dos realizaciones uruguayas: *Crónicas de un sueño* (Viñoles y Tonino, 2005) y *DF Destino Final* (Gutiérrez, 2008) con el fin de conectar las producción audiovisual de la generación de la posdictadura con las justicia transicional y la memoria colectiva. Sostiene que la ausencia de la voz de esa generación en el ámbito social y político demuestra las dificultades de la sociedad en su conjunto para lidiar con el pasado reciente y por lo tanto, para transmitir sus sentidos (Ros, 2016 p. 163).

La autora, señala únicamente a estas dos realizaciones como provenientes de ésta generación, sin embargo, para el momento ya había algunas más. Menciona *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007) y plantea que la deja fuera de su alcance ya que no tuvo gran distribución en Uruguay, fundamenta su elección sosteniendo que los documentales que elige fueron emitidos, o bien, en televisión o estrenados en las salas comerciales.

Cabe mencionar sin embargo que el artículo de Ros (2016) es una adaptación de un artículo anterior (2012), por lo cual, posterior a su elaboración han sido varias las películas que esta generación ha realizado y da cuenta de ello la presente tesis. De todas maneras, pese a ello, como menciono anteriormente, es de interés la investigación que esta autora ha desarrollado en torno a la trasmisión de la memoria en la generación posdictadura. A su vez, plantea, cómo estas producciones —aunque escasas— muestran la necesidad de hacerse presentes cómo actores para lidiar con esa reconstrucción del pasado y proponer alternativas de miradas desde el presente.

A su vez, esta autora, cuenta con otro trabajo dónde analiza la producción cultural de la generación posdictadura (generación de la cual es parte) en Argentina, Chile y Uruguay. A través del cual, brinda una mirada comparativamente sobre los procesos de justicia transicional llevado adelante por los diferentos países; y cómo esto repercute en la habilitación social para la toma de la palabra. Ros (2012) sostiene que hay diferentes tipos de memorias que se relacionan directamente con tipos de trasmisión, en este sentido, plantea que la memoria ejemplar propone una trasmisión conciente lo que habilita que nuevas

generaciones escuchen y den sentidos, interpelen y propongan interpretaciones críticas sobre lo heredado.

Lo que más interesa para esta tesis de la investigación de Ros (2008, 2012, 2016) es la relevancia que otorga a la producción cultural de la generación posdictadura, así como el vínculo que realiza entre esta generación con la justicia transicional y su producción audiovisual. A su vez, interesa lo que sostiene la autora, de la necesidad de una trasmisión activa de la memoria que abra caminos de sentidos. En relación a lo cual cabe mencionar que el proceso de justicia transicional llevada a cabo por Uruguay ha dificultado la transmisión de la memoria y esto se hace evidente en la escasa producción audiovisual y las dificultades de la generación posdictadura de lidiar con su pasado.

A su vez, Fuica (2015) propone mirar las estrategias cinematográficas uruguayas para hablar de la dictadura y reconoce algunas utilizadas para la difícil tarea de representar el horror. Destaca tres estrategias usadas por los y las documentalistas uruguayos, que son: el testimonio, las fotografías familiares y la re-actuaciones de situaciones concretas dentro del documental.

Además de interesar el rescate que realiza la autora de estas estrategias cinematográficas, es de relevancia para esta tesis los aportes que la autora hace sobre *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007) ya que es una de las películas del corpus de la presente tesis y la cuál Fuica, 2015 toma como ejemplo para hablar tanto de la recontextualización de la fotografía familiar, como de la utilización de la actuación como elemento que nos acerca con mayor presición a la experiencia de la cárcel y la tortura.

A su vez, Chmiel (2021) se pregunta acerca de la experiencia de las niñas y niños de la última dictadura en Uruguay y Argentina. Concretamente se pregunta sobre cómo nombrar la experiencia y cómo narrarla. Para lo cual, realiza un recorrido sobre el concepto de posmemoria y sus debates, tema abordado en la presente tesis en el capítulo fundamentos teóricos. Interesa la reflexión y las preguntas que deja planteadas sobre el concepto de generación postdictadura, ya que plantea que los post plantea una duda en la experiencia, un recuerdo entre comillas, sostiene.

Por otro lado, acerca de su interrogante sobre cómo narrar la experiencia de la infancia en dictadura, es de interés para esta investigación la noción que plantea la autora sobre un contexto y un medio cultural que permite la escucha, la palabra y por tanto, la recepción sobre esta particular experiencia.

Este tema, es de especial interés para el presente trabajo, por lo cual, será abordado en el capítulo de fundamentos teóricos.

A su vez, Chmiel (2021) hace una revisión de la experiencia y su producción simbólica y subraya que la misma es entonces una mediación, lo que implica una tensión entre memoria e imaginación, por lo tanto, entre fidelidad y ficción. A lo largo de su artículo plantea los conceptos de diferentes autores y autoras, muchos de los cuales son parte de la presente tesis. En síntesis, la autora plantea algunos debates en torno a las memorias de las infancias en dictadura abriendo aún más la reflexión y propone preguntas en permanente revisión teórica.

3.3. Cine en la trasmisión de la memoria

Sobre la transmisión de la memoria a través del cine tomaré como referencia la investigación realizada por Achugar y Duffy (2021), en la cual, se lleva a cabo un estudio en dos grupos de jóvenes –uno uruguayo y el otro extranjero– sobre una película que retrata la violación de los derechos humanos cometido durante el terrorismo de Estado en Uruguay. Tras el estudio se ve cómo la empatía se expresa como proceso semiótico de sentimientos y significados. Las autoras se preguntan sobre las formas que las películas podrían contribuir en la comprensión de los significados afectivos e ideológicos sobre los pasados traumáticos. Para llevar a cabo esta investigación se realizó un estudio de caso comparativo e intercultural en 14 estudiantes jóvenes (entre 17 y 23 años) representativos en términos de clase, género e identidad racial. Se realizaron dos grupos, uno en Chile, con estudiantes de lenguas extranjeras; y otro en Uruguay, con estudiantes de un curso curricular.

A través de este estudio se busco ver si los jóvenes se posicionan y cómo ante los actores sociales que emergen en la película y explorar si hay diferencias entre quienes viven en el país dónde se sitúa la narración de la película (estudiantes uruguayos) o quienes son extranjeros a esta realidad (estudiantes en Chile provenientes de EEUU). Dicha investigación es realizada desde el Análisis Crítico del Discurso (ACD) y toma al cine como una construcción semiótica multimodal. Si bien el estudio concluye que ambos grupos de estudiantes lograron comprometerse y ampliar su comprensión de la dictadura en términos cognitivos y afectivos, también señala que lo hacen de manera diferenciada. Indica que los estudiantes norteamericanos utilizan afectos manifiestos, en tanto, los jóvenes uruguayos usan en mayor medida los afectos encubiertos (Achugar

y Duffy, 2021). Esto evidencia la relación vincular entre contexto y recepción.

A los efectos de esta tesis interesa la apreciación que realizan las autoras en relación a la utilización del cine para la educación en derechos humanos. Duffy (2011) plantean que el cine tiene un gran potencial ya que propone un espacio desde el cual construir significado y dar sentido emocional y cognitivo a los acontecimientos pasados. A su vez, interesa este análisis ya que parte de la utilización del cine como herramienta multimodal, y a la vez, porque el análisis se realiza desde el ACD lo que aporta elementos metodológicos de relevancia para esta tesis.

A su vez, Achugar (2020) explora la realización documental en torno a la experiencia de las infancias durante el terrorismo de Estado, y plantea que estas producciones intervienen socialmente en la medida que denuncian memorias silenciadas a la vez que se constituyen como trasmisores de memorias para quienes no vivieron estos acontecimientos. Para ello, toma dos documentales que retratan experiencias de la generación posdictadura y en los cuales intervienen diferentes generaciones. La autora señala que a través de estos documentales se puede observar la trasmisión de la memoria en dos niveles: el del espectador y el de quien es representado. Cabe señalar que Achugar (2020) sostiene que estos documentales a no estar ancaldos en la unidad afectivo-familiar pueden brindar nuevas significaciones sobre los hechos.

Kaiser (2005) realiza una investigación acerca de cómo se trasmite la memoria del terrorismo de Estado. Para lo cual, a través de una serie de grupos focales propone conversaciones sobre diferentes aspectos relacionados al pasado reciente. Sostiene que los medios de comunicación, y por ende las películas, son una fuente importante de conocimiento a través de los cuales las generaciones más jóvenes reconstruyen el pasado traumático. De esta manera, plantea que cuando los medios de comunicación colocan un tema lo convierten en agenda y a su vez, convocan a que tanto la familia como los/as educadores hablen sobre este tema, ya que despiertan preguntas e interrogantes a responder. A su vez, entiende que hay una relación directa entre las posturas ideológicas y políticas de los participantes y la manera en que estos interpretan y actúan según los mensajes recibidos.

Forcinito (2006) aporta una mirada feminista sobre la producción cultural, ya sea sobre la escritura desde el dar voz a las mujeres desde el testimonio en *Memorias para armar* (2001, 2002, 2003), así como también en Forcinito (2022) dónde hace referencia a *Mi habitación, mi celda* (Celiberti y Garrido,

1990) como publicación pionera en contar la experiencia de las mujeres en la cárcel política. Así como a través del cine en *Oyeme con los ojos* (Forcinito, 2018) donde propone centrar la atención en lo audible, ya sea voces, suspiros, susurros y silencios, como formas de ver y saber más sobre las miradas de las mujeres. Sostiene la existencia de una relación entre el género y la voz. De esta manera, propone una mirada que ahora sirve para oír.

Me interesa el planteo que realiza la autora en relación a la voz de la narración de mujeres en el cine documental cómo lugar de apropiación y participación, ya que sostiene que la voz *off* u *over* ha sido tradicionalmente masculina, dónde el hombre aparece en el espacio del conocimiento y de lo incorpóreo. En los documentales que abordaremos en esta tesis, las directoras dan su voz, tanto en *off* (una voz que se escucha desde fuera de cámara) como en *over* (una voz que está fuera de la imagen, que guía y estructura el documental). De esta maneras, las directoras de este corpus proponen, a través de la elección de su voz femenina, una descorporalización (Forcinito, 2018) que muestra a las mujeres como sujetos que construyen y activan la memoria.

En el artículo sobre *Memorias para armar* (2001, 20012 y 2003) la autora centra su análisis en la generación posdictadura desde el concepto de posmemoria de Hirsch (1997). Propone entonces una memoria vinculada a la transmisión familiar de la experiencia, y la plantea como una experiencia no vivida, sino transmitida. Sin embargo, hace la distinción sobre esa memoria (la transmitida por la familia) y la de personas que crecieron durante el terrorismo de Estado y que vivieron experiencias de forma directa. De esta manera, sostiene que aunque no se puede plantear como posmemoria, de todas maneras comparte lo narracional de esa memoria y se encuentra entonces entre una y otra.

Además, propone la oralidad como espacio de desacato, ya que en el momento que surgen estas narraciones el Estado era omiso en la verdad y la justicia sobre las atrocidades cometidas en el pasado reciente. Sostiene que se da entonces una narración en paralelo (Achugar en Forcinito, 2006) ya que a través de estos relatos se busca desmontar las narrativas hegemónicas y posicionarse éstas como tal. Por lo cual, *Memorias para armar* (2001, 20012 y 2003) se constituye como un entramado de memorias que garantiza su permanencia y que a través de esa permanencia pueda amplificarse desde la construcción colectiva de la misma.

3.4. Síntesis y proyección de la investigación

En base a lo expuesto en este capítulo podemos sintetizar algunas cuestiones de interés para la presente investigación. En primer lugar destacar que las vivencias de las infancias en dictadura aunque no se inscriben desde el lugar de afectación directa existe como tal y desde un lugar de agencia (Llobet, 2015). Siguiendo podemos enunciar una vínculo entre el tipo de representación que se realiza a través del cine de la infancia, en el marco del terrorismo de Estado, y el contexto social y político de producción (Triquell, 2000).

A su vez, sostenemos que las realizaciones de la generación posdictadura, especialmente analizada la realización de hijas e hijos de desaparecidos/as; propone una mirada singular desde lo estético y que se sitúa como una necesidad generacional en un doble sentido: de identificación y diferencia con la generación de sus padres y madres militantes políticos (Amado, 2009). A su vez, se destaca la importancia del cine en la construcción de sentido emocional y cognitivo, así como el vínculo entre su contexto y su recepción (Duffy, 2011, Kaiser, 2005).

Por otro lado, afirmamos que la generación posdictadura en Uruguay ha crecido en un país que pactó la democracia y que plebiscitó la impunidad, lo que ha provocado distorsiones en la capacidad para procesar y dar voz a su experiencia (Ros, 2016). A pensar de lo cual, existe un corpus audiovisual producido por esta generación y que aborda la representación del pasado reciente, Fuica (2015) destaca que en estos documentales existen estrategias estético-narrativas como son: la reactuación (escenas ficcionadas), recontextualización de fotografías y la presencia constante del testimonio.

En el marco de estos antecedentes me propongo explorar la realización audiovisual en Uruguay y colocar la mirada en las películas realizadas por mujeres uruguayas que nacieron durante el terrorismo de Estado sin distinción entre si fueron víctimas directas o no. Esto amplía lo que sabemos sobre las infancias en dictadura, a su vez, sobre la mirada de las mujeres uruguayas y sobre qué narrativas construyen sobre este pasado aún presente.

El aporte de esta tesis es por un lado visualizar el universo general de películas realizadas por uruguayos y uruguayas sobre el pasado reciente en los últimos 40 años, así como la realización audiovisual de la generación que vivió la dictadura desde su infancia. Por otro lado, analizar que nos dicen las mujeres de esta generación en relación al pasado. En relación a las estrategias esbozadas

por Fuica (2015) y puntualizada en este capítulo, agregaría la utilización de la justicia restaurativa cómo estrategia en la película: *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007), así como el anclaje entre pasado y presente que se realiza tanto en *Crónicas de un sueño* (Tonino y Viñoles, 2005), como en *Una de nosotras* (Castro, 2019).

Capítulo 4

Aspectos metodológico

4.1. Introducción

En este capítulo se puntualizan las definiciones de cómo se llevó a cabo la presente investigación, para lo cual, se describe en una primera instancia el diseño metodológico, así como los procedimientos a través de los cuales se realizó este proceso. A su vez, se plantean los objetivos que persigue dicha tesis así como las preguntas que dan pie a la misma.

En este sentido, se exponen los métodos para el desarrollo de la presente tesis, así como la elección del corpus y las decisiones para su elaboración. Se expresan a su vez, las categorías a través de las cuales se analizaron los datos, como así también las estrategias para corroborar los mismos, cuidar el aspecto ético y la calidad de la investigación.

4.2. Diseño metodológico

La presente tesis se realizó desde un paradigma interpretativo a través de un abordaje de investigación hermenéutica transdisciplinar. Es un estudio mixto que se realiza en tres fases y está integrado por una aproximación a los datos de forma cuantitativa a través de la elaboración de una base de datos y un abordaje cualitativo interpretativo desde el estudio de caso.

En la primera fase se construye y analiza la base de datos la cual se categoríza según su construcción narrativa, la trayectoria de sus directores/as y fecha de nacimiento, así como el género cinematográfico y el tema. En la segunda fase se realiza un estudio de caso que es analizado de forma cualitativa.

	Primera fase	Segunda fase	Tercera fase
	Elaboración de la base de datos de las películas.	**Estudio de caso de tres películas realizadas por mujeres.**	**Integración de los hallazgos**
Pregunta	¿Qué se ha producido a nivel cinematográfico en Uruguay sobre el pasado reciente? ¿Cuántas películas han realizado las personas pertenecientes a la generación posdictadura en Uruguay? ¿Qué temas abordan?	¿Cómo construyen a través del cine este período de la historia las mujeres nacidas durante el terrorismo de Estado? ¿Cómo influye su trayectoria de vida en sus producciones?	¿Qué posicionamientos ante el pasado emergen en estos filmes?
Datos	Películas ordenado de forma cronológica y divididas en relación a la fecha de nacimiento de realizadores. Categorizadas según tema, género, fecha de realización, etc	Películas de mujeres de la generación posdictadura.	Películas de mujeres de la generación posdictadura.
Método	Investigación en antologías realizadas previamente. Revisión bibliográfica. Cotejo de datos con expertos/as.	Análisis multimodal de las películas. Entrevista a las realizadoras	Análisis comparativo de las películas y análisis bibliográfico.
Resultado	65 películas sobre pasado reciente realizadas por uruguayos/as. 25 películas realizadas por la generación posdictadura. 6 películas realizadas por mujeres.	Caracterizaciones de las tres películas en términos de la narrativa que construyen sobre el pasado y las cualidades multimodales/cinematográficas de las mismas.	Caracterizaciones de las tres películas en términos de la narrativa que construyen sobre el pasado y las cualidades multimodales/cinematográficas de las mismas.
Dónde se desarrolla	Análisis en el capítulo 5. Listado en el Anexo 1 y 2.	Análisis en el capítulo 6, 7 y 8. Ficha técnica de las películas en Anexo 3.	Integración de los hallazgos capítulo 9.

Figura 4.1: Cuadro diseño metodológico

Y una tercera fase en la que se interpretaron estos hallazgos en relación a las políticas de memoria y discursos sociales sobre el pasado reciente en Uruguay.

4.2.1. Objetivos de la investigación

El objetivo de esta investigación es, por un lado, visualizar el universo general de realizaciones audiovisuales uruguayas que retratan el pasado reciente. Por otro, realizar una división de este corpus general en tres grandes categorías relacionadas al momento de vida en que los/as realizadores/as transitan el período marcado por el terrorismo de Estado, si eran adultos, niños/as o nacieron en democracia. Y luego, centrar la atención en las mujeres que vivieron la dictadura siendo niñas y ver si existen singularidades desde dónde y a través de qué estrategias abordan sus realizaciones.

1) Sistematizar las producciones cinematográficas generadas pos dictadura sobre la memoria del pasado reciente, dividida en tres categorías: a) las producidas por los protagonistas directos, o por sus contemporáneos/as, b) las

Preguntas de investigación	Métodos de recolección de datos	Métodos de análisis
¿Qué se ha producido a nivel cinematográfico en Uruguay sobre el pasado reciente?	Base de datos de películas sobre el pasado reciente producidas en Uruguay entre 1980 -2020	Cuantificación, codificación según género, año y país de producción, temáticas que abordan las películas, fecha de nacimiento de realizadores/as.
¿Cuántas películas han realizado las personas pertenecientes a la generación posdictadura en Uruguay? ¿Qué temas abordan?	División de la base general de películas realizadas en este periodo según fecha de nacimiento de los/as realizadores/as.	Cuantificación, codificación según género, año y país de producción, temáticas que abordan las películas, fecha de nacimiento de realizadores/as.
¿Cómo construyen mujeres nacidas durante el terrorismo de Estado ese período a través del cine? ¿Cómo influye su trayectoria de vida en sus decisiones cinematográficas? ¿Qué posicionamientos ante el pasado emergen en estos filmes?	Visionado y transcripción de la película y entrevista a las realizadoras.	Análisis multimodal de las películas.

Figura 4.2: Cuadro preguntas, datos y métodos

producidas por quienes vivieron la dictadura siendo niños/as o adolescentes, c) las que son consecuencia de la trasmisión de memoria, por jóvenes nacidos en democracia.

2) Realizar una revisión general de las producciones cinematográficas llevadas a cabo por quienes fueron niños/as y adolescentes durante el terrorismo de Estado (1968-1985).

3) Analizar la producción audiovisual de las mujeres uruguayas que nacieron durante el terrorismo de Estado.

4.2.2. Preguntas de investigación

¿Qué se ha producido a nivel cinematográfico en Uruguay sobre el pasado reciente? ¿Cuántas películas han realizado las personas pertenecientes a la generación posdictadura en Uruguay? ¿Sobre que temas? ¿Cómo construyen mujeres nacidas durante el terrorismo de Estado ese período a través del cine? ¿Cómo influye su trayectoria de vida en sus decisiones cinematográficas? ¿Qué posicionamientos ante el pasado emergen en estos filmes?

Para reponder estas preguntas se seleccionaron distintos tipos de datos que fueron analizados a través de diferentes métodos, según lo que se entendió más apropiado para responder a cada una de estas preguntas. En la figura 4.2 se pude ver la pregunta, el dato y el método seleccionada para responder a cada una de estas.

4.2.3. Procedimientos para la construcción del corpus

Para realizar el listado inicial de películas sobre el pasado reciente en Uruguay y en vista de que no existe una base de datos ya sistematizada sobre este tema, el primer paso fue construir la misma. Para lo cual se llevó a cabo una sistematización de todas las películas realizadas sobre el período comprendido por el terrorismo de Estado en Uruguay (1968-1985) sin demasiadas pretenciones, más que ver generalidades, selecciones estético-formales y principales temáticas retratadas. Para ello, se utilizaron entrevistas a directores/as, consulta a expertos/as, revisión de antologías ya realizadas como la de Ruffinelli (2015), así como también, se consultó el catálogo de documentales uruguayos realizado por el DocMontevideo (Catálogo de Documentales uruguayos, 1985-2009).

Con el mismo propósito se revisaron artículos sobre cine y se identificaron las películas mencionadas para ver si tenían relación con la temática de esta investigación. Se realizaron entrevistas a expertos con el fin de sumar insumos que aporten a la construcción del corpus, así como reuniones con colegas para cotejar datos.

Para delimitar el universo de realizaciones audiovisuales se decidió para esta investigación tomar únicamente las realizaciones audiovisuales con una duración mayor a 40 minutos, ya que, por lo general, son las producciones que tienen mayor distribución. Por lo tanto, esta investigación dejó afuera toda la producción de cortometrajes sobre pasado reciente y hace foco en mediometrajes y largometrajes. A su vez, se define un rango temporal que va de 1980 a 2020.

En el visionado de éstas películas se realizan anotaciones sobre la utilización de diferentes recursos dentro del documental, ya que la mayoría de las películas son documentales y que el foco de éste análisis está puesto en las realizaciones de quienes nacieron durante el terrorismo de Estado y éstas producciones son el 90 % documentales.

Esta investigación se enmarca entre los años 1980 y 2020. El inicio temporal está relacionado con el interés de sistematizar la producción posdictadura y se selecciona el año 1980 porque fue marcado como el comienzo del período de la "dictadura transicional" (González et al. 1984) ya que fue el años en el que gobierno de facto convocó un plebiscito para legitimar la dictadura. Dicho plebiscito salió contrario al régimen militar, por lo tanto, la dictadura uruguaya

comienza un lento pero sostenido período de debilitamiento y de transición hacia la apertura democrática. A su vez, se tomó como año de finalización el 2020 porque fue el año en que se empezó a elaborar dicha tesis.

Los datos obtenidos fueron registrados en una planilla ordenada cronológicamente con la siguientes información: título de la película, director/a, guión, edad, fecha de nacimiento de los/as directrores/as, edad de los/as mismos/as al estreno de la película, duración, género, tema, país de producción, enlace de visionado, enlace al trailer y observaciones. En las observaciones se realizaron anotaciones de las películas visionadas.

De esta maneras se realizó un listado de películas (ver Anexo 1) en la cual se registró la fecha del/la realizador/a con el fin de poder realizar la primera categorización, a su vez, se tomó nota del tema en que se centra la película. De esta manera se pueden visibilizar cuáles son los relatos que predominan en relación a este tema, quienes son los/as promotores/as de los mismos y que nos trasmiten y enseñan sobre el pasado dictatorial y el terrorismo de Estado a través del cine.

Se toman en consideración realizaciones audiovisuales sobre el pasado reciente en Uruguay con una duración mayor a 40 min. Se las divide inicialmente en tres categorías y se analiza en profundidad las realizadas por personas nacidas entre 1968 y 1985. Se tomaron en consideración películas producidas desde 1980 a 2020 de realizadores/as uruguayos o hijos/as de uruguayos/as exiliados/as, que abordan como tema algún aspecto sobre el pasado reciente en Uruguay. No se tomaron en cuenta las películas producidas únicamente por otro país.

Se registró la edad del/la director/a en el presupuesto de que en los documentales es quien define el lugar desde donde se narra la historia. Sin embargo, somos conscientes de que la realización audiovisual es un trabajo en equipo y por tanto una creación colectiva dónde todos colaboran para que el resultado final sea ese y no otro. En Uruguay el 85 % de las películas sobre pasado reciente son documentales que a su vez, es el género en el que existe mayor injerencia de la dirección en el resultado final de la película.

El interés de esta investigación es analizar desde qué lugar de enunciación se cuenta sobre el pasado reciente, quienes son los actores de los relatos, qué de aquella historia es lo que les interesa poner en la escena pública. A su vez, se busca hacer visible desde qué perspectiva se cuentan estos relatos, como también a quienes eligen como protagonistas y que elecciones estéticas realizan.

Con el listado de películas sobre pasado reciente dividida en tres categorías en relación a la edad que sus realizadores transitaron el período marcado por el terrorismo de Estado, se llevó adelante una tarea en dos etapas. En la primera etapa se realizó una revisión general de las temáticas abordadas por este corpus de películas, se generó un registro de todas las películas según tema y se resaltaron sus principales características. El motivo es poder visibilizar cuáles son los relatos que predominan en relación a la realización audiovisual del pasado reciente y quienes son los promotores/as de los mismos. En la segunda etapa se realizó un análisis en profundidad de la mirada de las mujeres nacidas durante el terrorismo de Estado, con el objeto de ver qué aprendemos de la dictadura a través de sus miradas, detectar si existen singularidades o similitudes entre ellas.

Las realizaciones de mujeres son el 25 % del total de las producciones de este grupo, se tomó en cuenta las producciones que son codirecciones con varones. Es decir. Este porcentaje, si bien es bajo no dista de la realidad que vivimos en cuanto al porcentaje de realizaciones dirigidas por mujeres en el cine nacional en general, donde se registra que entre el período de 2008-2018 la presencia de mujeres como directoras es de apenas un 21,8 % y un 5,9 % de realizaciones mixtas, lo que significa que el 72,3 % son películas de directores varones (MAU, 2020). En esta investigación, se registra que del total de películas realizadas por la generación posdictadura, el 16,7 % de las películas fueron realizadas únicamente por mujeres y el 8,3 % son codirecciones entre un varón y una mujer.

Se busca poder responder preguntas sobre cómo el involucramiento personal en los eventos afecta el relato y construcción de memorias audiovisuales del pasado reciente. O cómo el distanciamiento con los hechos o la cercanía marcan el rumbo del relato. A su vez, analizar qué tipo de memoria es la que estas mujeres nos transmiten y qué recursos utilizan para ello.

Esto permitió visibilizar y comprender cómo el lugar de la experiencia permite construir nuevos relatos sobre este pasado, y observar qué pasó en Uruguay en relación a la toma de la palabra de las diferentes generaciones. Cuál es la generación que ha construido mayor cantidad de películas relacionadas a este período, así como, visibilizar cómo se distribuye estos relatos a nivel de género.

4.3. Análisis de la base de datos

Se definieron las categorías de análisis en base a conceptos abordados por diferentes autores desde diferentes áreas del conocimiento y que contribuyen a alcanzar los objetivos de esta investigación. Las categorías planteadas contienen además sub-categoría, en busca de profundizar sobre algunas temáticas específicas y tener más puntos de comparación entre las diversas realizaciones audiovisuales.

El interés radica en identificar quién relata la historia, y en especial sobre su motivación, si tiene relación directa con la historia que busca plasmar, y más concretamente desde qué punto de vista está planteado el relato. Dentro de esta categoría, podemos identificar tres sub categorías: víctimas directas del terrorismo de Estado, víctimas directas del terrorismo de Estado durante su niñez y adolescencia, y producciones generadas por quienes nacieron en democracia.

En estas tres subcategorías, pudimos identificar también a quienes vivieron el período dictatorial tanto de adulto como de niños/as sin tener una relación directa con la violencia cometida durante este período, o quienes nacidos en democracia cargan con la memoria de experiencias traumáticas sufridas por sus familias. De todas maneras, somos conscientes que quienes no vivieron directamente las acciones del terrorimo de Estado también vivieron la dictadura de una u otra manera y quienes nacieron en democracia, también conviven con memorias silenciadas.

Por otro lado, interesó identificar cuál es el punto de vista de la película, que no siempre tiene una relación directa con quien relata la historia. Quien realiza un relato audiovisual puede estar más o menos involucrado en la construcción del discurso que en él suscita. Hay películas que tienen una voz autoral muy fuerte, y otras que buscan más bien mostrar el panorama de un acontecimiento sin dar una voz expresa en ella. Si bien, siempre la obra es una construcción, y por tanto tiene un propósito, no siempre está plasmado con la misma claridad. En muchos casos, la propuesta deja abiertas múltiples interpretaciones, y otras veces, la película plantea una pregunta concreta que busca responder.

A su vez, las películas fueron catalogadas según el tema o los temas que priman en la misma. Para lo cual se generaron diferentes categorías temáticas: (1) exilio/insilio/clandestinidad (2) desaparición/asesinato, (3) cárcel, (4) hecho histórico, (5) personaje histórico, (6) movimiento social/búsqueda de la

verdad, (7) niños/as como tema, (8) historia personal/familiar, (9) la experiencia de las mujeres y (10) golpe de Estado y dictadura. Cabe señalar que en muchas películas se cruzan varios de estos temas, sin embargo la película es catalogada según la temática a la que se le da mayor relevancia.

Otra de las categorías de análisis que se utilizaron en esta investigación, es de carácter formal. A través de qué géneros cinematográficos se habla de estos temas: ficción, documental, animación y experimental. A su vez, se procura poner en evidencia si se hace uso de material de archivo, de fotografías familiares, de entrevistas a expertos y/o a víctimas, etc.

4.4. Estudios de caso de tres películas

Para analizar las películas que hacen parte de los estudios de caso de esta investigación, se registró la ficha técnica y se elaboró una sinopsis centrada en los objetivos que nos ocupan. Luego se planteó el contexto en el cual surge la película, para lo cual, se hace explícito por un lado, el contexto nacional en materia de DDHH en el que se inserta la producción y difusión de esta misma; y por otro, el contexto personal de la directora, así como sus motivaciones iniciales para la realización del documental.

Para el análisis de cada película se tomó en cuenta la construcción de identidad generacional, cómo se incorpora la música a la narrativa, cuáles son los escenarios seleccionados y los participantes elegidos. Además, se pone en evidencia el punto de vista de la narración y cuál es la construcción que realizan sobre el pasado reciente. A grandes razgos los criterios para la selección de los casos estuvieron relacionados con el género, el vínculo que quien construye el relato tuvo con el pasado reciente y los estilos cinematográficos seleccionados, así cómo los contextos de producción con relación a las políticas de derechos humanos. En base a estos criterios, los cuales son profundizados en el capítulo 5 es que se seleccionaron tres películas de las seis realiadas por mujeres de la generación posdictadura.

Para el análisis de cada una de las películas se seleccionaron algunos pasajes de la película que son estudiados con mayor profundidad. Dichas escenas son seleccionadas porque se entiende que en ellas se expresa con mayor claridad la visión sobre la narrativa del pasado reciente. Para lo cual, se utilizaron herramientas del análisis crítico del discurso multimodal (Kress y Van Leeuwen, 2001).

4.4.1. El documental como discurso multimodal

Como se argumenta, el documental, a partir de la realidad selecciona, recorta y presenta una narrativa particular sobre algún aspecto del mundo. De esta manera, si hablamos de películas que tratan sobre un pasado doloroso a nivel social, esta representación se constituye como elaboración del trauma, lo que brinda una actualización en el presente de una situación en particular del pasado. La forma a través de la cual, las y los documentalistas, componen la imágen, eligen su punto de vista a nivel de guión, así como a nivel narrativo; pone en evidencia un capital simbólico que inscribe la experiencia, a través de apelar a los distintos lenguajes semióticos que entran en juego en una película.

Analizar su capacidad cómo discurso multi-semiótico nos permite visualizar diferentes tipos de representación del pasado. A su vez, cabe señalar que es en las prácticas sociales dónde se transmiten y se construyen los repertorios interpretativos (Duffy, 2011; Zavala, 2012). El discurso, entonces, es siempre parte de una práctica social y por tanto lo "refleja" así como también lo "constituye" (Zavala, 2012). De esta manera, el discurso es parte de una práctica que representa el mundo a la vez que lo construye. Analizar las prácticas discursivas desde el ADC permite identificar los sentidos que emergen de la producción de cualquier práctica discursiva, ya sea una imágen, una poesía o una película. De esta manera, el estudio del contenido implícito de un texto puede poner a la luz el contenido ideológico de ese texto (Fairclough, 2008), lo que permite conocer cuales son los supuestos de los cuales se parte para la producción de ese texto. Cabe señalar que el ACD analiza los textos verbales (orales o escritos), así como las prácticas discursivas (a saber, los procesos de producción, distribución y consumo de textos) así como las prácticas socioculturales o eventos discursivos (Fairclough, 2008).

Kress y Van Leeuwen (2001) proponen la multimodalidad como una teoría semiótica apropiada para las prácticas semióticas contemporáneas. A su vez, dichos autores entienden el lenguaje visual como culturalmente específico, que si bien no podemos atribuirles significados universales podemos –a través del estudio multimodal– encontrar patrones específicos dentro de una determinada instancia discursiva enmarcada en una cultura específica. En este sentido, se sostiene que el sentido semiótico es contextual y que las prácticas semióticas "habilitan juicios éticos, estéticos y afectivos" (S. I. Pérez y Aymá, 2017, p. 521).

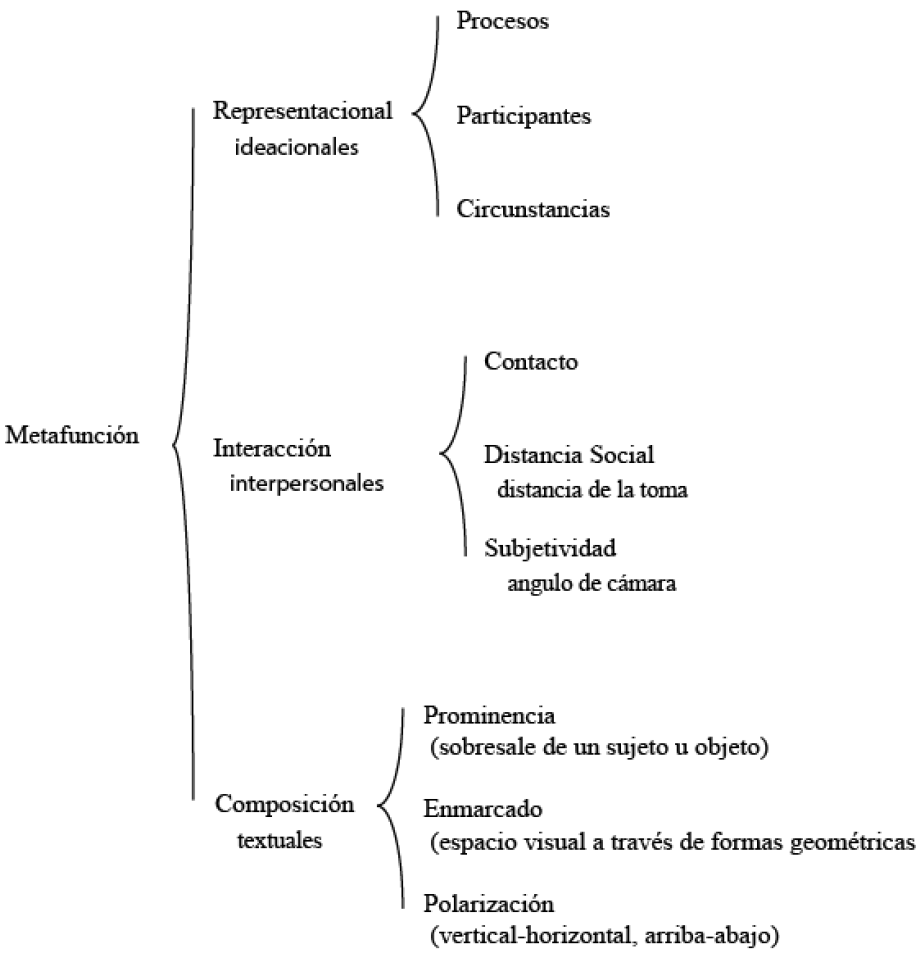

Figura 4.3: Kress y Van Leeuwen (2001)

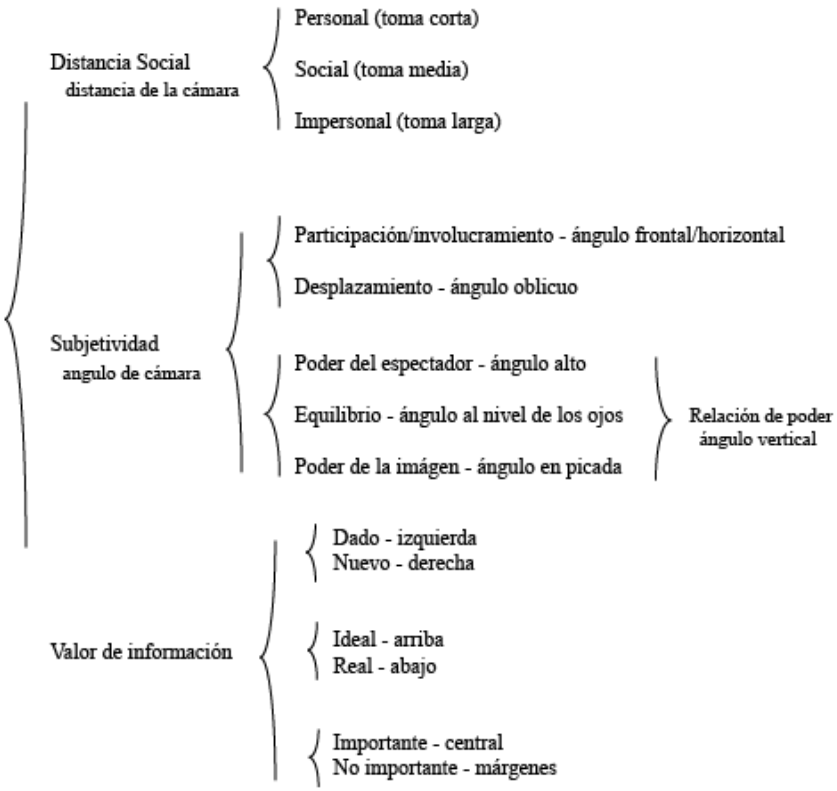

Figura 4.4: Kress y Van Leeuwen (2001)

Tanto Zavala (2012), S. I. Pérez y Aymá (2017), Duffy (2011), Achugar (Achugar, 2016) partiendo de la noción de metafunción de Halliday (1978) y Fairclough (2008) sostienen tres dimensiones de la vida social construidas a partir del lenguaje. De esta manera se distinguen las tres funciones en: ideacionales (metafunción representacional), interpersonales (relación que existente entre imagen - espectador), y textuales (analiza la forma en que los elementos representacionales e interactivos se relacionan entre sí). En este sentido en la función ideacional Kress y Van Leeuwen (2001) plantean que podemos distinguir entre dos tipos de imágenes, las narrativas y las conceptuales. En las imágenes narrativas vemos a los participantes en una acción o en una reacción a través de la dirección de su mirada. A su vez, proponen un análisis de la composición de la imágen a partir de la prominencia (carácter que sobresale de un sujeto u objeto), del enmarcado y de la polarización (división espacial del espacio visual en vertical-horizontal, arriba-abajo) los cuales poseen diferente valor informativo (Duffy, 2011).

A su vez, la metafunción interpersonal propone herramientas para analizar

las relaciones entre la imágen y el observador (Duffy, 2011) en este sentido se mencionan dos tipos de interacción: demanda (contacto visual con el espectador/a) y oferta (la mirada se dirige a otro lado). A su vez, para el análisis interpersonal se toma en cuenta la distancia con la cual se realiza la toma y la modalidad. En este sentido se entiende por modalidad al grado de credibilidad de la imágen lo que se mira a través del color, el foco y el punto de vista o perspectiva. En las figuras 4.3 y 4.4 se presenta un esquema para visualizar mejor las características que se tendrán en cuanta a la hora de analizar las películas que forman parte del corpus de esta investigación.

En los análisis de caso se observa el lugar que la música tiene en la película, para lo cual, se la interpreta también como un discurso multimodal (Van Leeuwen, 2012) en sí mismo. El análisis crírico de la música propone abordar los elementos descriptivos de la misma y vincularlos a los discursos, ya que a través de la música las personas se involucran emocionalmente a esos discursos (p. 322). La música, además, genera marcos interpretativos en común en determinados grupos y es portadora de un discurso social. De esta manera, determinado grupo social puede estar más o menos emparentado con determinados contenidos musicales tienen un significado por sí mismos. De esta manera, la música contribuye a la construcción multimodal de sentidos ideacionales e interpersonales.

4.4.2. Los modos documentales de Nichols

Nichols, 2013; Nichols, 1997 reflexiona a través de varias publicaciones sobre los modos de realización documental, finaliza con la categorización de seis modos de abordar la tarea de documentar la realidad. Así como la ficción, el documental también plantea trama, personajes y situaciones que se van construyendo a través de tensiones y conflictos a resolver en el transcurso del mismo. Este tipo de construcciones –también ficcionales– tienen la particularidad que se componen a partir del mundo histórico, de lo real.

Si bien los modos de documentar que identifica Nichols (2013) han ido apareciendo de forma cronológica y por lo general asociados a un movimiento, no quedan atados a una época, sino que son utilizados según afinidades y todos coexisten en la actualidad. Cada uno de estos modos documentales "expande el sentido de lo posible" (Nichols, 1997, p. 184) y se dan como respuesta e investigaciones en torno a diferentes alternativas para trabajar con lo real.

	Aborda el conocimiento como	La voz es principalmente	Tiempo y espacio	Sonido
Expositivo	Ideas, conceptos y perspectivas desencadenadas o abstractas	Clásica que busca la verdad, informar y conmover al espectador/a.	Expresivo y cognitivo. Usa una voz en off omnipresente bajo el control del/la cineasta.	Discontínuo basado en una argumentación o perspectiva.
Poético	Afectivo, una nueva forma de ver el mundo	Expresiva, buscando nuevas alternativas a la representación.	Discontinuo. Caracterizado por la fragmentación y ambigüedad con ritmos temporales y yuxtaposiciones espaciales.	Expresivo con el fin de crar un patrón y un ritmo, con el control en el cineasta.
Observacional	Lo que aprendemos de observar y escuchar a los demás.	Atenta al deseo de los protagonistas y a la elección del espectador sobre lo que ve y escucha, sobre su interpretación.	Continuo. Muestra el tiempo real de los sucesos históricos como si la cámara no estuviera presente	Ligado a la imágen en relación con la grabación sincrónica. Se cede control y se prioriza lo que se escucha y dice en una situación determinada.
Participativo	Lo que se aprende de la interacción con otras personas, del encuentro a través de la entrevista, entre otros tipos de encuentro.	Comprometida. Presenta una perspectiva histórica prorizando el encuentro con los demás.	Continuo. Puede interrelacionar tiempo y espacio pasado con tiempo presente.	Uso de la entrevista, lo que importa es el encuentro entre cineasta y sujeto. Hace uso de la voz en off así como también del sonido sincrónico.
Reflexivo	Lo que aprendemos cuando nos preguntamos qué aprendemos. Es contextual.	Autocuestionante. Es una voz de duda, de incertidumbre, de reflexión acerca de las certezas de la representación. El cineaste es quien habla.	Contextualizado. Pone en evidencia cómo el tiempo y el espacio puede ser manipulado por la discontinuidad o la continuidad.	Hace uso de sonido sincrónico como asincrónico y se referencia a la construcción del documental en tanto representación.
Expresivo/ Performativo	Lo que aprendemos del encuentro directo, experiencial. Es por tanto encarnado, emotivo y ubicado.	Personal. Una mirada singular del mundo representado, comprometido con la verdad de lo que se siente desde la experiencia.	Basado en objetivos expresivos que hacen enfasis en la dimensión emocional.	Se hace uso del testimonio y se organiza la película a través de la voz del realizador/a. Se mezclan sonidos sincrónicos y asincrónicos con un fin expresivo de la múscia y el sonido.

Figura 4.5: Categorías de análisis documental: Nichols (2013)

Estos modos tienen diferencias en relación a su estructura, contenido y se constituyen como formas de dar cuenta del mundo histórico.

Los documentales que tienen una lógica informativa funcionan en torno a la resolución de problema, por lo cual, se presenta un argumento o razonamiento en relación a ese problema. De esta manera, se dará una exposición de motivos seguido de una ampliación de antecedentes con una argumentación y se expondrá uno u varios puntos de vista. Sin embargo, como veremos a continuación, no todos los documentales utilizan el mismo modo documental, Nichols (2013) plantea seis modos de documentar: el modo expositivo, poético, observacional, participativo, reflexivo y expresivo o performativo los cuales muestran diferentes formas de representación histórica (p. 54).

4.4.3. Interpretación del análisis

Se utilizan las definiciones de narrativas de la memoria identificadas por Lessa (2016) y el planteo que esta realiza sobre la relación indisoluble y recíproca entre las narrativas de memoria y la justicia transicional. Así como los conceptos de procesos transicionales y coyunturas críticas planteados por esta autora.

A su vez, se utilizan para el análisis el concepto de "emprendedores de la memoria" y de grietas planteado por Jelin (2002), así como la definición de posdictadura (Ros, 2016) para definir las realizaciones de las personas que vivieron el período del terrorismo de Estado desde su infancia. Por otro lado, se toman los conceptos abordados por Amado (2009), Achugar et al. (2014), Basile (2019), Llobet (2015), Peller (2009) sobre la transmisión transgeneracional del pasado reciente y las particularidades de la generación posdictadura en la puesta en escena de sus memorias.

El giro subjetivo (Sarlo, 2005) o afectivo (Macón, 2014; Van Alphen, 2019), o lo que se denomina también como teoría de los afectos, es desde donde se busca abordar esta investigación. Que parte desde una motivación personal y desde una mirada atravesada en su infancia por el terrorismo de Estado. Para el análisis de los datos se toman en cuenta las categorías documentales planteadas por Nichols (2013) y Nichols (1997), así como también, se identifica el punto de vista y la construcción de identidad generacional con herramientas del Análisis Crítico del Discurso (Zavala, 2012) se toma el cine como un discurso multimodal.

En el capítulo 9 se presenta la integración de los hallazgos de las dos fases anteriormente explicadas y se sintetizan las características encontradas de la producción cinematográfica de la generación posdictadura utilizando las teorías presentadas en el capítulo 2 de fundamentos teóricos.

4.5. Cuestiones éticas y posicionamiento

Una de las primeras cuestiones que me parecía oportuno resaltar es el lugar desde dónde parte esta investigación que tiene mucho que ver con mi historia personal. De esta manera hace evidente la motivación inicial en trabajar sobre el terrorismo de Estado en Uruguay y su representación a través del cine. Por tal motivo, en el capítulo 1 se hace explícito mi lugar de enunciación.

Las entrevistas fueron grabadas y desgrabadas y se respetó la literalidad de la narración de la misma, con cuidado de ser fiel a lo que las éstas expresan. A su vez, éstas dieron su consentimiento para el uso del material. De la misma manera, las películas fueron registradas, transcritas y se respetaron los diálogos y expresiones que en ellas aparecen.

En esta investigación no hay anonimato en las entrevistas ya que las mismas fueron realizadas para conocer las motivaciones iniciales de las realizadoras para llevar a cabo sus producciones audiovisuales. Por tanto, la identidad de las mismas está presente en todo momento. De todas maneras, se le envió a cada una de las realizadoras su capítulo para que sea leído y aprobado.

Para garantizar la correcta incorporación de los datos se realizaron reuniones con investigadores/as que trabajan con datos similares para cotejar los mismos. Por otro lado, se verificaron los datos en distintas fuentes y se hizo un registro de las decisiones que se tomaron. Los datos fueron recopilados en un sistema de alojamiento en la nube, a su vez, se hizo un respaldo en un disco extraíble, así como en la computadora desde donde se trabaja. Se procuró que los presupuestos no empañen los resultados, para lo cual, se analizaron partiendo de los datos que arroja la investigación y se cotejaron con otros y otras profesionales.

Capítulo 5

Producción cinematográfica uruguaya sobre el terrorismo de Estado en Uruguay de 1980 a 2020

5.1. Introducción

En el este capítulo se presentan los resultados del relevamiento de la producción cinematográfica uruguaya en torno al período de la historia reciente marcado por la violencia de Estado. Para lo cual, se construyó una base de datos (Anexo 1) según los criterios descritos en el capítulo 4. Lo que se presenta en este capítulo, entonces, está relacionado con las temáticas que abordan dichas películas, dando cuenta de los tópicos más explorados por la producción cinematográfica de Uruguay.

Luego, se exponen y explican las razones para realizar esta investigación donde se enfatiza en las producciones cinematográficas de la generación que vivió la infancia durante el terrorismo de Estado. Las películas están catalogadas por subtemas que atienden a una descripción general de cada una de ellas. Para finalizar se presenta el corpus específico de películas a las que se le aplicará el análisis de caso, se explican las razones de su selección y se hace una breve descripción de las particularidades de cada una de ellas, las cuales, serán profundizadas en los siguientes capítulos.

5.2. Cine sobre pasado reciente en Uruguay

A través del visionado de películas uruguayas sobre pasado reciente es posible configurar un panorama amplio sobre la realidad que se vivió en el país, no solo en los años de dictadura sino también en el período anterior. Este período es el comprendido entre el 13 de junio de 1968 –fecha en que Pacheco Areco decreta las Medidas Prontas de Seguridad– y el 1 de marzo de 1985 con la asunción de un Estado democrático.

Las películas realizadas en los últimos 40 años (1980-2020) dan cuenta de la necesidad de transmitir las memorias sobre los acontecimientos vividos desde sus protagonistas. En estas se prioriza la entrevista, las imágenes de archivo, así como también la fotografía familiar y la visita a espacios signados por el horror de aquellos años. El testimonio es crucial en este tipo de representación, donde se destaca la palabra de los y las protagonistas, sobrevivientes del horror. Las peripecias del exilio y la clandestinidad aparecen también retratadas. Hay, además, películas que son construidas desde los afectos y desde el ámbito familiar.

De acuerdo a nuestra selección temporal, el total de películas realizadas sobre pasado reciente en Uruguay, con una duración mínima de 40 min. son 65, de las cuales, el 85 % son documentales. Esto puede deberse a una razón económica (el cine documental tiene costos menos elevados) o de género cinematográfico, ya que el documental históricamente está considerado como el mejor portador de la veracidad de hechos (Nichols, 2019). Sin embargo, para precisar estas cuestiones habría que profundizar al respecto y evaluar qué pesa más a la hora de la selección del género, no siendo éste el tema de la presente investigación.

Por otro lado, cabe señalar que no fueron incluídas en el listado de películas de esta tesis las realizaciones de directores/as extranjeros que hablan sobre acontecimientos ocurridos en el período del terrorismo de Estado en Uruguay, como son: *Los ojos de los pájaros* (Auer, 1983), *Tupamaros* (Specogna y Hoffmann, 1997), *Sonata en si menor* (Escobar, 2014), *Kollontai, apuntes de resistencia* (Méndez, 2018), *Ausencia de mí* (Terribili, 2018) y *Sara Méndez* (Kochen, 2020), entre otras. Si bien se entiende que también construyen saberes sobre este período interesa en esta investigación ver la relación que existe entre la construcción de la memoria en relación a la experiencia personal.

A su vez, tampoco fueron integradas en este listado las producciones te-

levisivas como: *La Doble Desaparecida* (Gestoso, 2001) realizada para Cable News Network (CNN)-España, así como las producciones de TV Ciudad como la serie documental: *El recurso de la memoria* (Jacob, 1999) o *Huellas, a 40 años del golpe*[1](TV Ciudad, 2013)

5.2.1. El cine sobre la dictadura y las luchas por la memoria

Del total de películas realizadas en Uruguay (1980-2020) solo existen 9 ficciones, de las cuales el 66 % son coproducciones de Uruguay con otro país: Chile, Argentina, Francia o España. En el caso de los documentales, sin bien son mayoritariamente producciones nacionales, existen también un 27,4 % de coproducciones; mayoritariamente coproducciones con Argentina (con quién se co-produjeron 8 películas), España (7 películas), Alemania (5), Francia (5), Brasil (2), Suiza (2) y Colombia (1). Cabe señalar que muchas de estas películas fueron coproducidas en más de un caso por varios países, por ejemplo el caso de La noche de los 12 años de Alvaro Brechner, y también de El almanaque de José Pedro Charlo, por nombrar sólo algunas.

Del listado de películas uruguayas resalta el hecho de que en los años 2007 y 2008 se estrenaron el 24,6 % del total de películas realizadas en 40 años. Con lo cual se comprueba que es necesaria una habilitación social para el uso de la palabra (Jelin, 2019), además de que existe una relación intrínseca entre la justicia y las narrativas de la memoria (Lessa, 2016). Ya que como mencionamos en el Capítulo Antecedentes, en este período existe una fuerte movilización social en pos de verdad y justicia. A su vez, es fundamental el apoyo Estatal para la realización audiovisual que a partir del 2005 se comienzan a incrementar en el país (ver capítulo 4 antecedentes).

De esta manera, nuevas alternativas de financiación, sumado a la efervescencia del tema producto del debate público por la campaña hacia un referéndum que anulara la Ley de Caducidad llevada adelante entre 2007, que culmina en 2009 con las elecciones Nacionales así como los juicios y las excavaciones, fueron un estímulo evidente para el incremento en las narraciones sobre

[1]En una producción de TV CIudad que reúne una serie de cortometrajes realizados por directores/as nacionales en diferentes generaciones que dan su mirada a 40 años del golpe de Estado en Uruguay. Las realizaciones son de: Gonzalo Arijón, Álvaro Buela, Alicia Cano, José Pedro Charlo, Juan Ignacio Fernández Hoppe, Pablo Stoll, Walter Tournier y Daniel Yafalian.

pasado reciente. Como plantea Jelin (2019) para el surgimiento de la palabra es necesario conjugar dos tipos de subjetividades; la de quien tiene la experiencia que pueda transmitirla; y la de quien recepciona que pueda hacerlo.

Podemos plantear, siguiendo a Lessa (2016) y Jelin (2019), que no es suficiente con la necesidad de hablar de quien tiene la experiencia, sino que para que esa experiencia se transforme en memoria es importante y necesario contar con oídos atentos y cuerpos dispuestos a interpretar, dar sentido y colocar las diversas memorias en el espacio de interacción social. A su vez, las narrativas de la memoria están inter-vinculadas con la justicia transicional, retroalimentándose y produciendo coyunturas críticas favorables –o no– para el avance de la justicia, así como para la aparición de narrativas de las memorias (Lessa, 2016).

Es evidente, por lo anterior, que por un lado, es fundamental el aporte de fondos para la realización audiovisual y por el otro, la necesidad del permiso social que habilita tanto la toma de la palabra como los avances en políticas de memoria. Como indica Jelin (2019) la memoria está plagada de silencios, y son las sociedades en épocas determinadas quienes habilitan o no la aparición de la misma. Así, a través de una reevocación y reinterpretación de los hechos, que vuelva a dar sentido al pasado en el presente, es como se reconstruyen las memorias. A su vez, existen producciones que van en contra de las políticas de silencio y la falta de escucha a nivel de la comunidad local, como por ejemplo: *El ojo en la nuca* (Pla, 2000), *Secretos de Lucha* (Bidegain, 2007), así como *Y cuando sea grande* (Charlone, 1980) que desde la distancia proponen una mirada particular y crítica al silenciamiento impuesto y asumido que deja la impunidad. Achugar (aceptado-b) en un artículo que analiza el cortometraje de Rodrigo Pla propone que el hecho de venir de otro país le da la posibilidad (al director pero también al personaje) de decir y hacer lo que a nivel local es ininmaginable, que en el caso de ese corto, es hacer justicia. Cabe recordar aquí lo que se señaló anteriormente y es que la justicia en Uruguay llega en primera instancia desde los organizmos internacionales (Caso Gelman).

5.2.2. Temáticas presentes en las películas sobre pasado reciente entre 1980-2020

En la producción audiovisual de este período se puede observar una gran variedad de miradas que centran la atención en diferentes temas específicos

dentro del amplio panorama del pasado reciente. Algunas retratan el movimiento estudiantil del 68 con su desenlace violento, así como otras películas se centran en la vida de diferentes protagonistas de la historia como en Sendic (Figueroa, 2005), Wilson (Gutiérrez, 2017), Gutiérrez Ruíz (Gutiérrez, 2007), Hector Rodríguez (Charlo y Rodriguez, 2001), Seregni (Regules, 2009) y Belela Herrera (Castro, 2019).

A su vez, hay películas que transmiten las memorias de diferentes protagonistas, en algunos casos el relato parte de las memorias de una única persona, como es el caso por ejemplo de *Es esa foto* (Peralta, 2007) que se centra en el retrato de Héctor Castagnetto dirigente del MLN_T desaparecido en 1971, así como *El almanaque* (Charlo, 2012) que a través del registro de Jorge Tiscornia en almanaques que escondió en sus zuecos durante los años de cárcel, se registra la resistencia desde la prisión política. *El círculo* (Charlo y Garay, 2008) se estructura en torno a los recuerdos y vivencias de Dr. Henry Engler, o *Héctor el tejedor* (Charlo y Rodríguez, 2001) sobre Héctor Rodríguez destacado dirigente sindical del gremio textil, fundador de la CNT –la Central sindical única de Uruguay– y protagonista en la lucha contra la dictadura.

Otras películas retratan una memoria plural haciendo uso de la entrevista a una gran multiplicidad de actores, como sucede en *Los ojos en la nuca* (Grupo Hacedor, 1988), *El recurso de la memoria* (Jacob, 1999), *Historia de militantes. La realidad de la utopía* (Martínez y Mizrahi, 2008), *Vacuum* (Curzio, 2007), *Estados clandestinos. Un capítulo rioplatense de la Operación Cóndor* (Iglesias y Monteiro, 2016), *Presentes* (Guillén y Cerezuela, 2019) por mencionar solo algunos ejemplos.

Por otro lado, hay películas –tanto documentales como ficciones– que tienen como centro la cárcel y las torturas, como vemos en: *Los ojos en la nuca* (Grupo Hacedor, 1988), *Migas de pan* (Rodriguez, 2016), *El círculo* (Charlo y Garay, 2008), *La noche de los 12 años* (Brechner, 2018), entre otros. También encontramos realizaciones sobre las vivencias del exilio, en películas como *Yo era de un lugar que en realidad no existía* (Konrad, 1988), *Asilados* (Rodriguez y Seimanas, 2007), *Decile a Mario que no vuelva* (Handler, 2008), o la experiencia de los hijos/as de exiliados que regresan a saber más de la dictadura uruguaya, como sucede en *Chau Pelado* (Presno, 2014), *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007) y *La verdad soterrada* (Vassy,2009).

Otras producciones audiovisuales retratan los movimientos sociales por verdad y justicia o se centran en la búsqueda de los/as desaparecidos/as adultos,

como por ejemplo, en *Es esa foto* (Peralta, 2007), *El cultivo de la flor invisible* (Álvarez Neme, 2012) o *Todos somos hijos* (Conti y Barja, 2018). Así como otras películas hablan sobre los niños y niñas apropiados[1], como es el caso de: *Y cuando sea grande* (Charlone, 1980), *Por esos ojos* (Martínez y Arijón, 1997), *Los huérfanos del Cóndor*(Pacull, 2003) o *Vacuum* (Curzio, 2008).

A su vez, muchas de las películas representan hechos históricos: la huelga general (Charlo, 2004), el plebiscito del 80 (Varela, 1980; Bednarik, 2010), las dos iniciativas populares de recolección de firmas así como sus posteriores plebiscitos (Schroeder, 1998; Jacob, 1999, Regules, 2009; Konrad, 2018), la historia del movimiento MLN-Tupamaros (Cardozo, 2008; Moyá y González, 2009) y la de los rehenes de la dictadura (Brechner, 2018), así como también, sobre las acciones del PVP (Iglesias y Monteiro, 2016), el escuadrón de la muerte (Figueroa, 2010) o sobre la farsa realizada por el gobierno de facto a mediados de los 70, o sobre el fin de la dictadura (de Ferrari, 1985; Grupo Hacedor, 1988).

Esta gran variedad de películas nos enseñan sobre los actores políticos y sociales de aquella época, sobre sus sueños y sus pesadillas. Sobrevivir fue para algunos/as posible, pero no para todos/as, y eso siempre está presente, aunque no sea el tema central los protagonistas nunca olvidan a sus compañeros/as desaparecidos/as. Cada película pone el énfasis en algún aspecto, ya sea de la lucha y resistencia, así como de las violaciones cometidas bajo el régimen militar expresada desde sus protagonistas, pero también desde el pueblo uruguayo en su conjunto a través de entrevistas a diferentes ciudadanos uruguayos, como por ejemplo en *El cordón de la vereda* (Schroeder, 1998).

También hay relatos que hacen énfasis en las vivencias personales desde lo afectivo teniendo como vehículos de la narrativa a algún ser querido, este es el caso de: *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007), *Es esa foto* (Peralta, 2007), *Chau Pelado* (Presno, 2014), *Ópera prima* (Banina, 2018) y *Todos somos hijos* (Canti y Bajas, 2018). También en *DF Destino Final* Mateo Gutíerrez evoca las memorias de su padre Guitíerrez Ruíz, político asesinado por el terrorismo de Estado. Sin embargo, el punto de vista que elige Guitíerrez para representar es

[1]Práctica sistemáticas del terrorismo de Estado por el cual luego que las madres capturadas parían les eran robaros sus hijos/as para ser entregados en adopción. De esta manera, les cambiaban su identidad: nombre, fecha de nacimiento y se ocultaba su descendencia biológica. Esta práctica no fue tan utilizada en Uruguay, aunque existieron más de diez casos. Sin embargo, en Argentina se estima que existen unas 500 personas que pasaron por esta situación, de las cuales, más de 300 a la fecha aún no han sido identificadas, por tanto, siguen viviendo bajo una identidad falsa.

más bien periodístico con un modo de documentar inclinado hacia lo expositivo (Nichols, 2017).

A partir de la división de la temática "pasado reciente" en subtemas podemos observar las preocupaciones sociales en narrar sobre las diferentes experiencias vividas durante el terrorismo de Estado en Uruguay. Por lo tanto, a partir del listado general de películas se plantean las categorías anteriormente mencionadas en el capítulo metodología, que son: exilio/insilio/clandestinidad, desaparición/asesinato, cárcel, hecho histórico, personaje histórico, movimiento social/búsqueda de la verdad, niños/as como tema, historia personal/familiar, la experiencia de las mujeres, golpe de Estado y dictadura. Cabe señalar, sin embargo, que en muchas películas se cruzan varios de estos temas, en esos casos la película es catalogada según la temática a la que se le da mayor relevancia o en muchos casos, en más de una categoría.

A partir de lo expuesto en el párrafo anterior, puede decirse que existen 7 películas que centran la atención en un personaje histórico, 5 películas que retratan un acontecimiento del movimiento social/militancia, o que narran la búsqueda de la verdad y 5 películas que tienen como centro la experiencia de niños/as. Por otro lado, otras 5 películas se basan en una historia personal y familiar, 3 en la experiencia de las mujeres durante este período y 8 la dictadura como tema.

Como se expresó anteriormente en una película puede coexistir más de una temática y fue calificada según la que se consideró predominante, a su vez, en la mayoría de las mismas se abordan problemáticas que no fueron clasificadas como tema ya que no era central en la película. Por otro lado, hay 9 películas que relatan situaciones de represión y violencia, de tortura y de personas cercanas desaparecidas. Además, los testimonios dan cuenta de la cárcel (en 5 películas) y el exilio (en 8 películas).

Algunas películas son catalogadas en más de una categoría, por ejemplo en *Y cuando sea grande* de Cesar Charlone (1980) se aborda la temática de apropiación de identidad, pero al no haber generado una categoría específica la película fue catalogada como: el retrato de la experiencia de los niños/as y cómo que habla sobre la desaparición forzada. Otro ejemplo de esta doble categorización es *Crónicas de un sueño* (Viñoles y Tonino, 2005) que documenta un hecho histórico y a la vez, es una historia personal, ya que los directores eligen retratar este momento desde la experiencia personal de Mariana Viñoles, la película entonces, es señalada como perteneciente a estas dos categorías.

Cabe señalar por otra parte que la experiencia de las mujeres ha sido poco explorada, incluso en películas realizadas por mujeres, en muchos casos, no se presentan los hechos con una perspectiva de género o ni siquiera se atiende un equilibrio de género en las entrevistas que se realizan. Sin embargo, podemos mencionar a *Siete instantes* (Cardozo, 2008) que retrata la experiencia de las mujeres militantes del MLN_T que participaron de la guerrilla en los años 70. Y a *Migas de pan* (Rodriguez, 2016) dónde se retrata la experiencia de las mujeres en el *Penal de Punta de Rieles* (mayor cárcel política de mujeres). Ambas películas aportan desde una perspectiva de género, la falta de voz sobre lo particular en la experiencia de las mujeres. En este sentido, *Una de nosotras* (Castro, 2019) –como veremos en el análisis de caso– tiene una propuesta donde coloca en el centro la experiencia como defensora y protectora de refugiados políticos de una mujer y lo hace desde una perpectiva feminista. Lo que implica, desafiar las desigualdades de género producidas por el patriarcado a través de una mirada crítica sobre el binarismo, el rol de la mujer en la sociedad, el trabajo, la familia y la política. En este sentido, los feminismos (a grandes razgos) buscan promover los derechos e interesas de las mujeres, así como, de las discidencias. Para lo cual proponen una visión crítica sobre: poder, patriarcado y sexualidad.

5.2.3. Realizadores/as de las películas sobre la dictadura (1980-2020)

En un total de 65 películas realizadas sobre el período marcado por la última dictadura en Uruguay las realizadas por quienes eran adultos durante el terrorismo de Estado son 38. Muchos/as de estos realizadores/as fueron protagonistas de los hechos. Este es el caso de José Pedro Charlo que estuvo detenido y retrata diferentes aspectos de su propia experiencia desde las vivencias de otros/as. José Pedro Charlo ha realizado cinco películas relacionadas al terriorismo de Estado y se configura como el director con mayor cantidad de producciones sobre este tema. Sin embargo, sus películas varían en cuanto a las sub temáticas que abordan y dos de ellas son realizadas en codirección, una con Universindo Rodriguez y otra con Aldo Garay.

Siguiendo con figuras destacadas por su aporte desde el cine a la construcción de la memoria sobre el pasado reciente cabe mencionar a Virginia Martinez, quien ha realizado tres películas de más de 40 min. A su vez, ha

participado en la investigación de *Los Huérfanos del Cóndor* (Pacull, 2003), y también es protagonista en *Vacuum* (Curzzio, 2008) y en *Una de nosotras* (Castro, 2020). Cuenta además con un cortometraje documental *Memoria de mujeres* sobre el Penal de Punta de Rieles. Martinez, si bien era muy joven cuando el golpe de Estado (14 años) estuvo muy vinculada con la realidad que se vivía durante el terrorismo de Estado y se casó durante este período con una persona que se encontraba presa. Su vínculo con la dictadura es de gran cercanía y su carácter de historiadora la convierte en una voz calificada para hablar de terrorismo de Estado en Uruguay. Su aporte además, fue muy significativo al traer la memoria de las mujeres a un primer plano.

Por otro lado, Alejandro Figueroa ha realizado tres películas sobre el pasado reciente: *Raúl Sendic, Tupamaro* (Figueroa, 2005); *La gran farsa* (Figueroa, 2007) y *Escuadrón* (Figueroa, 2010). Figueroa fue militante del MLN en su juventud y a sus 23 años –durante la dictadura militar– estuvo exiliado en Francia donde estudió cine. Sus películas retratan, por un lado, a un personaje de relevancia política y social como fue Raúl Sendic. Y por otro, nos habla de la represión a través del *Escuadrón* (Figueroa, 2010), así como también, relata el montaje que realizaron los militares para hacer creer a EEUU que aún había una guerrilla armada en el país en *La gran Farsa* (Figueroa, 2007).

Otra de las figuras destacadas por su empeño en abordar el tema del terrorismo de Estado y sus consecuencias a nivel social es Esteban Schroeder que dirigió dos películas. La primera es *El cordón de la vereda* (Schroeder, 1998) realizada desde el Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), un espacio que reunía a jóvenes con ganas de hacer cine. La segunda es *Matar a todos* (Schroeder, 2007), una ficción basada en el caso Berríos[1]. Cabe señalar que Schroeder estuvo preso cuando era muy jóven (de sus 19 a sus 21 años) y que además su hermano fue asesinado en 1972 por las fuerzas armadas, así como también su excuñada, además sus sobrinos permanecen desaparecidos por casi 20 días siendo niños/as pequeños.

También la directora suiza Kristina Konrad cuenta con dos documentales sobre el pasado violento de Uruguay realizados en el período en que vivió en el país entre 1987 y 1994. En estos años realizó: *Yo era de un lugar que en realidad no existía* (Konrad, 1988) sobre el exilio y *Unas preguntas* (Konrad,

[1]Eugenio Berríos, químico de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), la temible policía política de Pinochet, asesinado en 1993 en Uruguay para impedir que declarara en un juicio por el asesinato en Washington del ex ministro de Defensa chileno Orlando Letelier

2018) sobre el plebiscito de 1989 para derogar la Ley de Caducidad. Ruffinelli (2015) plantea en torno a su primer documental, que la riqueza está en el registro que realiza sobre la experiencia de exiliadas políticas y su reinserción luego de la reapertura democrática. A su vez, relata que son cinco las mujeres que entrevista entre las que hay dos mujeres que vivieron su infancia en el exilio, de las cuales, una dice tener nostalgia por un país "que en realidad no existía" (Ruffinelli, 2015, p. 468) frase que le da nombre a su documental.

Cabe mencionar que no han sido tenidas en cuenta en esta investigación las producciones audiovisuales de extranjeros/as que hayan realizado películas sobre Uruguay. A su vez, interesa destacar a dos colectivos de realizadores de finales de los 80 y principios de los 90 como son el Grupo Hacedor y CEMA. Desde donde se realizaron varios documentales que marcan el inicio de una época en la realización audiovisual uruguaya.

5.2.4. Producciones audiovisuales de personas nacidas en democracia

Hasta el momento, son pocas las realizaciones uruguayas que comparten la categoría de posmemoria (Hirsch, 1997) pero, seguramente, seguirá creciendo con el paso del tiempo. Si bien este tema no será desarrollado en esta ocasión, ya que escapa a los objetivos de la presente tesis, me gustaría mencionar algunas películas que se pueden catalogar como perteneciente a un cine desde la posmemoria [1]. La primera película que quiero mencionar es *Ópera Prima* (Banina, 2018), porque entiendo que es aquí donde mejor se cataliza este concepto. Marcos Banina nació en democracia, pero tanto su padre como su abuelo estuvieron presos durante la dictadura. Si bien él nace posterior a la dictadura en su película hace explícito su sentir en relación al peso que tiene en su familia el hecho de haber sido éstos víctimas directas del terrorismo de Estado (Banina, 2018).

Por otro lado, también cabe mencionar al documental *Querían tocar las estrellas* del Colectivo F5 porque también la podemos colocar en esta categoría, sus realizadores: Katharyne Borges (1986), Tatiana García (1993), Yohnattan Mignot (1985), Agostina Mirandetti (1986), Gonzalo Pacheco (1984). Estos

[1] Como planteo en el capítulo 2 no es la generación a la que hace foco esta investigación, sino la posterior, o sea, a mi entender, la tercera generación de quienes fueron los protagonistas de las luchas sociales de los años 60-70.

cinco jóvenes universitarios realizan una investigación documental la cual culmina en la realización de un mediometraje, al ser un colectivo, las motivaciones son diversas, pero la necesidad de plasmar en imágenes aquello que investigaron los lleva a realizar este material. Yohnattan Mignot, docente y participante del colectivo F5 en conversación sobre la película indica:

> El propio proceso de trabajo fue el que fomentó, más que una curiosidad, una necesidad por aproximarnos y dar voz a esos silencios presentes, que reverberan en el eco de aquel periodo colocado fríamente entre paréntesis. Si escuchamos activamente, alejados de los libros y los discursos hegemónicos, aún podemos percibir a nuestro alrededor los vestigios de un dolor que emerge en cientos de voces, que provienen de una o dos generaciones anteriores a la nuestra y con la que convivimos a diario, en las mismas calles donde transcurre nuestra vida, parte de sus vidas fue violentamente afectada por un estado represor (conversación personal, marzo, 2021).

Este grupo de películas, si bien no es el centro de investigación de esta tesis, demuestra la necesidad aún persistente de plasmar lo ocurrido en el período marcado por la violencia de Estado en Uruguay. A su vez, estos documentales proponen nuevas formas de ver e interpretar los hechos. Dejo esbozada, por tanto, la necesidad de un análisis en profundidad de este grupo de películas.

5.3. Realizaciones de quienes nacieron entre 1968-1985

Esta investigación tiene como objetivo central analizar la producción cinematográfica de quienes fueron niños/as durante el período marcado por el terrorismo de Estado y que, desde su mirada adulta construyen, a través del cine, su propia memoria acerca de los hechos. Estos realizadores, ya desde el recorte del tema, la elección estética, así como el lugar —punto de vista— desde el que construyen sus relatos nos muestran una toma de posición al respecto. Desde nuestra mirada intentaremos encontrar aquellos puntos en común o de contraste que puedan tener tanto entre sí, como con las generaciones de cineastas precedentes.

Entre 1980 y 2020 se realizaron 24 producciones audiovisuales que retratan algún aspecto relacionado al pasado reciente —período comprendido entre 1968

y 1985— por quienes lo vivieron siendo niños/as. Sin embargo, no compone esta categoría la película documental *El círculo* de Aldo Garay y José Pedro Charlo (2008) ya que fue realizada en codirección por ambas generaciones. José Padro Charlo, pertenece a la generación protagonista, viviendo él en carne propia la persecución y la cárcel política, por otro lado, Aldo Garay pertenece a la generación que vivió la dictadura durante su niñez o adolescencia, este aspecto intergeneracional de los realizadores hizo que la descartara para este análisis.

La generación posdictadura, llamada por investigadores/as del Cono Sur como segunda generación, término con el cual ya platee mi discordancia en el capítulo 2, ha realizado en Uruguay hasta el año 2020 más de una veintena de películas que retratan algún aspecto del terrorismo de Estado. De estas 24 realizaciones el 91,6 % son documentales y el 25 % son realizadas por directoras mujeres siendo el 60 % de éstas dirigidas únicamente por una mujer y el otro 40 % fueron realizadas en pareja.

La temática más recurrente está relacionada a tratar a través de estas películas algún hecho histórico, como sucede en: *Mundialito* (Bednarik, 2010), *Tus padres volverán* (Martínez Pessi, 2015), *Zanahoria* (Buchichio, 2014) y *Febrero amargo* (Goicoechea y Lorenzo, 2020). Así como también son recurrentes las películas sobre un personaje histórico, siendo el 22 % de las mismas. Es así que podemos ver películas como: *Wilson* (Gutiérrez, 2017) y *DF Destino Final* (Gutiérrez, 2008) de Mateo Gutiérrez sobre el dirigente político del partido Nacional Wilson Ferreira Aldunate y sobre su padre también dirigente del Partido Nacional Gutiérrez Ruíz quien fue asesinado en Buenos Aires. A su vez, existen películas como *La mañana siguiente* (Regules Siles, 2009) sobre la vida del líder del Frente Amplio Liber Seregni o *Una de nosotras* (Castro Lazaroff, 2019) sobre la activista por los derechos humanos Belela Herrera.

Otra temática presente es la búsqueda o reconstrucción sensible de los/as desaparecidos/as que también están planteadas, por ejemplo, en: *Todos somos hijos* (Conti y Barjas, 2016) y en *Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas* (Goyoaga, 2017). La temática de niños, niñas y adolescentes es poco frecuente, aunque está presente en *Tus padres volverán* (Martínez Pessi, 2015) película que cuenta con los testimonios de algunas personas que en su niñez vinieron a Uruguay en el viaje de los/as niños/as exiliados en Europa –en diciembre de 1983–. A su vez, en *Vacuum* (Curzio, 2008) y *Estados clandestinos. Un capítulo rioplatense de la Operación Cóndor* (Iglesias y Monteiro, 2016) está la mirada de esta generación presente a través de los testimonios de

personas que vivieron su niñez y adolescencia en dictadura.

Los movimientos sociales y la búsqueda por verdad y justicia se ve reflejada en: *Prohibido pisar las flores* (González Zaffaroni, 2003) que retrata el movimiento estudiantil del 68, así como en *El cultivo de la flor invisible* (Álvarez Neme, 2012) que muestra la lucha y militancia de la organización de Madres y Familiares de detenidos y desaparecidos. La cárcel, tortura y tratos crueles e inhumanos se ven presentes en la mayoría de las películas, destacándose en *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007), *La noche de los 12 años* (Brechner, 2018), *La verdad soterrada* (Vassy, 2009), *El tiempo robado* (Krismanich, 2019), *Estados clandestinos. Un capítulo rioplatense de la Operación Cóndor* (Iglesias y Monteiro, 2016) y *Los versos salvados* (Szollosy, 2020).

La experiencia del exilio está abordada en *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007), *Los versos salvados* (Szollosy, 2020), *La verdad soterrada* (Vassy, 2009), *Vacuum* (Curzio, 2008) aunque no es central en el relato sino en *Tus padres volverán* (Martínez Pessi, 2015). La desaparición forzada es tratada en *Todos somos hijos* (Conti y Barjas, 2016), *Estados clandestinos. Un capítulo rioplatense de la Operación Cóndor* (Iglesias y Monteiro, 2016) y *Vacuum* (Curzio, 2008) así como el asesinato en mano de los fuerzas represoras en *DF Destino Final* (Gutiérrez, 2008) y en *Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas* (Goyoaga, 2017).

Existen además documentales desde un abordaje personal y familiar con un vínculo afectivo entre el/la realizador/a y la historia que narra o las personas que selecciona entrevistar. Este es el caso de *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007), *Crónicas de un sueño* (Viñoles, 2005), *Todos somos hijos* (Conti y Barja, 2018) y *DF Destino Final* (Gutierrez, 2008) aunque no está abordada desde el giro afectivo (Sarlo, 2005; Macón, 2014; Taccetta y Chauvin, 2019; van Alphen, 2019; Van Alphen, 2019) en todas ellas.

A su vez, la vivencia particular de las mujeres es retratada en *El tiempo robado* (Krismanich, 2019) que cuenta con los testimonios de mujeres nacidas en Carmelo, departamento de Colonia, afectadas por el terrorismo de Estado y de alguna manera –aunque no de forma explícita– en *Los versos salvados* (Szollosy, 2020) ya que se centra en las vivencias de una madre que tiene a su hija en cautiverio, y en *Una de nosotras* (Castro Lazaroff, 2020) que gira en torno a un personaje femenino desde una mirada feminista.

Si bien como vemos hay una producción uruguaya significativa de cine realizado por la generación que vivió la dictadura durante su niñez o adolescencia,

llama la atención que no exista más películas realizadas por afectados directo. Tanto en Argentina como en Chile existe un cuerpo de producciones audiovisuales de hijos e hijas de desaparecidos, o de niños y niñas afectadas directamente por el terrorismo de Estado, que narran los hechos desde su experiencia y que plantean a través de sus realizaciones audiovisuales las dificultades de la representación, así como su necesidad de intentar realizar una representación pese a esa dificultad.

Ese corpus de realizaciones, como ya se mencionó en el capítulo 2, ha sido analizado por múltiples autoras (Kaiser, 2005; Peller, 2009; Amado, 2009; Fried Amilivia, 2016; Aon, 2011; Arreche, 2014; Triquell, s.f., 2000, 2006, 2017) y da cuenta de una singular manera de narrar (Amado, 2009). No es de esperar tener el mismo número de realizaciones, ya que en ambos países existe una población mayor[1]. De todas maneras, es interesante preguntarnos a qué se debe.

En Uruguay hay dos películas –de esta generación– que centran la atención sobre la búsqueda de identidad de los hijos/as de desaparecidos/as, pero solo una está realizada por el propio hijo de desaparecido. A su vez, hay tres películas que retratan la experiencia en manos de hijos/as de exiliados políticos. Y una, que cuenta la militancia del 68 y es realizada por un afectado directo. El resto de películas de esta generación de niños/as está contado por quienes no vivieron las acciones directas del terrorismo de Estado y en muchos casos, no fueron concientes del acontecimiento que vivian hasta que terminó.

De las seis películas realizadas por mujeres de la generación posdictadura, el 60 % tiene como protagonista a su realizadora. Es decir, es la directora en primera persona que cuenta el relato, con presencia tanto su voz como de su cuerpo en escena. Sólo dos de estos documentales tienen una narración que no involucra a la realizadora, con un relato puesto en la experiencia de otros/as, que son a su vez, los y las protagonistas de los acontecimientos narrados. Sin embargo, es interesante destacar que en ambos documentales está presente el relato de la experiencia de quienes vivieron los hechos desde sus infancias, o sea, contemporáneos a las realizadoras.

[1]En el 2000 Argentina contaba con una población de 34 millones, Chile alrededor 15 millones y en Uruguay poco más de 3 millones

5.3.1. Mirada de mujeres que vivieron su infancia durante el terrorismo de Estado

Pensar la contrucción audiovisual de las mujeres surje por varias razones, por un lado, como mujer me interesa lo que expresamos como género. Por otro, porque la voz de las mujeres ha sido poco retratada en la historia social y cultural y tiene mucho para aportar. Es en este sentido que De Giorgi (2019) señala que las narraciones de las mujeres permitieron revertir el relato heroico que los testimonios de los varones habían planteado y abrieron paso a las histórias mínimas desde la afectividad. A su vez, estos aportes "trascendieron en articulación con una causa mayor: la lucha feminista"(p. 143) permitiendo reflexionar entorno al lugar de la mujer en la sociedad y en la política. Por otro lado, cabe mencionar la poca presencia que la mirada de las mujeres tiene en el cine a pesar de su aporte significativo. Ruffinelli (2014) sostiene que "si los hábitos y la sensibilidad del presente son diferentes a los de cincuenta años atrás, y si el cine ha cambiado también, se debe en gran medida a las películas escritas y dirigidas por mujeres" (p.11). Por tanto, es de interés visualizar cuáles son las memorias que las mujeres que vivieron la dictadura desde su niñez proponen.

A pesar de que las mujeres, tal como señala Ruffinelli (2014) han realizado un aporte fundamental al cine contemporáneo, en Uruguay, la presencia de éstas en roles de dirección (21,8 %) y guión (20,5 %) en el cine documental es aún bastante bajo, siendo todavía menor la presencia en películas de ficción donde el porcentaje es de 13.3 % en el rol de dirección y del 10 % en el rol de guión. Dicha realidad demuestra que el cine no escapa a la división sexual del trabajo y esto se ejemplifica si observamos que el rol de diseño de vestuario es ocupado en un 70,7 % por mujeres (**mau**). El corpus seleccionado para llevar a cabo esta investigación demuestra una situación desigual en relación a la presencia femenina en roles de dirección, ya que se constata que el 21,5 % fueron realizadas por directoras mujeres. Aunque este número no dista de lo que pasa en el cine nacional en general, como lo demuestra la investigación del colectivo de Mujeres Audiovisual Uruguay (MAU) que cité en el párrafo anterior, no por ello debemos dejar de mencionarlo.

Pese a esto, nos centraremos en las memorias que construyen estas miradas femeninas sobre el pasado reciente en Uruguay, se busca ver qué transmiten sus relatos y a través de qué recursos cinematográficos. En el corpus de películas

realizadas por personas nacidas entre los años 1968 y 1985 que vivieron por tanto su infancia en dictadura la presencia de realizadoras mujeres es de 25 %. En las seis películas realizadas por mujeres de esta generación la cuestión de género está presente en algunos casos más que en otros. Las producciones de estas mujeres nos aportan miradas diversas sobre la realidad vivida por Uruguay durante el terrorismo de Estado. Se busca, en esta investigación, explorar sus motivaciones, sus postulados y las formas de narrar y documentar que eligen.

En estas seis películas de directoras mujeres podemos ver la realización de Viñoles y Tonino que nos habla de cómo el sueño de los años 60 y 70 se reactualiza en el 2004 y vuelve a reflotar como posibilidad desde la política partidaria, por lo menos desde la subjetividad de la realizadora. Maiana Bidegain nos cuenta sobre las motivaciones de sus tíos y su padre en emprender el camino de la lucha, nos habla de amor y de tormentos, así como de silencios. Por otra parte, María Teresa Curzio nos acerca las memorias de diferentes protagonistas de los hechos, ex presas/os políticos, niños/as nacidos en el exilio o exiliados, testigos del terrorismo de Estado que nos cuentan de carcel, tortura, desapariciones y niños/as apropiados. *Semillas de luz* (Wainberg, 2013) se centra en los testimonios de varias personas que vivieron las acciones directas del terrorismo de Estado haciendo énfasis en la experiencia de militares que renunciaron a su cargo porque no querían torturar, ni matar; lo que deribó en cárcel y tortura. A su vez, habla de las vivencias de hijos de desaparecidos y cómo cada uno de ellos transita esa realidad.

Y por último, en orden cronológico está: *Estados clandestinos. Un capítulo rioplatense de la Operación Cóndor* (Iglesias y Monteiro, 2016) que hace luz sobre la militancia de un grupo del PVP desde la clandestinidad y su posterior captura y traslado ilegal desde Argentina a Uruguay. Dicha película da cuenta de la parodia realizada por los militares para hacer creer a EEUU que aún existían en 1976 grupos guerrilleros armados que amenazaban la seguridad nacional. Testimonios que dan cuenta de dos vuelos desde Argentina, uno de ellos con 22 personas que aún permanecen desaparecidas. Por otro lado, Soledad Castro Lazaroff nos trae desde una mirada feminista el retrato Belela Herrera acompañada, además, de Virginia Martinez, una gran referente a la hora de hablar de cine y dictadura en Uruguay.

5.3.2. Observaciones primarias sobre las realizaciones de mujeres de la generación posdictadura

De las realizaciones audiovisuales de mujeres que vivieron su infancia durante el terrorismo de Estado en Uruguay podemos observar que la mitad de las mismas fueron abordadas desde un modo documental participativo y expresivo-perfomativo (Nichols, 2013). Dichas realizaciones priorizan la subjetividad de la directora y estas están presente de una manera activa, no únicamente cómo activadora de la narrativa, sino ellas en el centro de la escena, dejándonos ver desde su mirada el recorte de la realidad que nos proponen.

En estas seis películas realizadas por mujeres nacidas entre 1968 y 1985 es muy diverso el universo de realidades de vida y de experiencias, así como de lo que se les fue transmitido a través de la familia, la cultura y la educación sobre el pasado reciente. Ninguna de las realizadoras tuvo que visitar una prisión política, ni creció con la ausencia de un familiar producto de la desaparición forzada, ni vivió en la clandestinidad. Sin embargo, dos de las cuatro directoras que realizaron películas sobre la dictadura en Uruguay vivieron en el exilio. Esa condición de exiliadas infantiles las coloca en un lugar particular de afectación y las ha llevado, entre otras cosas, a regresar a Uruguay y querer saber más.

Maiana Bidegain y Paula Monteiro crecieron en el exilio, con un Uruguay más o menos presente. Ambas comienzan la realización de sus películas como una necesidad personal de hacer colectivas esas memorias, en el caso de Bidegain son las memorias de sus familiares quienes eran militantes sindicales, políticos o religiosos y que fueron perseguidos, apresados y torturados por ello. En el caso de Monteiro es la de sobrevivientes, niños, mujeres y hombres que pasaron por centros clandestinos de detención, por la cárcel política y por el exilio.

A pesar de que tanto Bidegain como Monteiro sean, a mi entender, víctimas directas del terrorismo de Estado, porque sus vidas se vieron distorcionadas, o sea, afectadas directamente por estos acontecimientos, es interesante observar como ninguna de las dos expresa esta experiencia en la película. Si bien Bidegain lo expone de alguna manera, dice sentir la necesidad de preguntar, también se cuestiona si debe hacerlo, quién es ella para hacerlo, se pregunta. Hay una cuestión ética que plantea la directora de *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007) y a la vez, remarca aquello que Fried Amilivia (2016) plantea sobre el deber de memoria, y cómo el hecho de que el tema no esté resuelto hace que

las siguientes generaciones hereden el trauma.

De estas dos películas realizadas por mujeres que crecieron en el exilio político de sus padres y madres tomaré para el análisis de caso: *Secretos de Lucha* (Bidegain, 2007) ya que elige un modo documental performativo y expresivo (Nichols, 2013) a través del cual, se imprime su subjetividad ante los acontecimientos y es tema de interés en esta tesis. A su vez, la directora propone para representar mejor algunas situaciones la ficción que entrelaza con las entrevistas.

De las otras cuatro películas que son realizadas por mujeres nacidas durante el terrorismo de Estado pero que no fueron afectadas directamente, o no se consideran haberlo sido, tomaré para el análisis de caso: *Crónicas de un sueño* (Viñoles y Tonino, 2005) porque es la primera película realizada por una mujer del corte generacional que se propone en esta investigación. A su vez, interesa en esta película el vínculo directo que la directora realiza entre el ayer y el hoy, a través del cual, se propone la importancia de la memoria colectiva.

La última película que tomaré para el análisis de caso es *Una de nosotras* (Castro Lazaroff, 2019) que además de ser la última película del recorte temporal de este trabajo, es la única realizada desde una mirada feminista. O sea, que no sólo está realizada por una mujer sobre otra mujer (Belela Herrera) sino que es realizada desde una mirada consciente y atenta a una visión feminista sobre el pasado reciente[1].

Por lo tanto, no serán tomadas para el análisis de caso: *Vacuum* (Curzio, 2007), *Semillas de Luz* (Wainberg Sassón, 2013) y *Estados clandestinos. Un capítulo rioplatense de la Operación Cóndor* (Iglesias y Monteiro, 2016) a pesar de haber sido analizadas y haber realizado entrevistas a sus realizadoras. Por lo tanto, quedan para futuras investigaciones.

[1]Lo que implica tener en cuenta lo particular de la experiencia de las mujeres, las cuales fueron castigadas por agentes de las FFAA además de por ser militantes, por ser mujeres y haber desafiado los mandatos patriarcales que colocan a la mujer en un lugar de subordinación al hombre y dónde ésta debe dedicarse explusivamente al hogar, la familia y las necesidades sexuales del hombre. Implica además, ver a las mujeres como agentes sociales de cambio y detenerse también en sus experiencias y vivencias particulares

Capítulo 6

Caso 1. Crónicas de un sueño

6.1. Introducción

En este capítulo se desarrolla un análisis crítico de la película *Crónicas de un sueño* de Mariana Viñoles y Stefano Tononi (2005) con la intención de poner en evidencia la construcción narrativa que se hace sobre el pasado reciente –período marcado por el terrorismo de Estado–. Para comenzar se presenta una sinopsis realizada a los fines de esta investigaciones y en los anexos se podrá encontrar la ficha técnica de la misma, así como, el recorrido que realizó la película en el circuito comercial y si obtuvo reconocimientos, como premios o menciones.

Siguiendo, en este capítulo se presenta el contexto sociohistórico en el cual se desarrolla y produce la película y cómo llega a nivel personal la realizadora (Viñoles) a este proyecto. Luego se analiza la construcción de identidad que se plantea a través de la película; el tipo de memoria que se propone, así como qué tipo de narrativa se pone en juego sobre la dictadura y el período previo. Para lo cual se toma en cuenta la elección del punto de vista para la narración de la película, la utilización de la música, quiénes son los personajes, cuáles los escenarios elegidos, y a través de qué tipo de planos y escenas se construyen los relatos. Este análisis permitirá mostrar qué se representa, o sea, la narrativa que se construye del período, y cómo se construye la misma a nivel cinematográfico.

Para visualizar qué tipo de construcción se realiza sobre el terrorismo de Estado se seleccionan algunas escenas de la película y se analizan con herramientas del análisis crítico del discurso multimodal (Kress y Van Leeuwen,

2001. Se pone en evidencia cómo se describe el acontecimiento, a través de qué actores y desde qué lugar de enunciación surgen. A su vez, se consideran, cuáles son las circunstancias en las que emerge la memoria, que tipo de memoria se manifiesta y cuáles son las elecciones técnicas para la puesta en escena de la misma.

6.2. Sinopsis y contexto

Crónicas de un sueño es un registro de las elecciones nacionales de 2004 en la ciudad de Melo, Cerro Largo. Un documental que hace foco en la militancia política partidaria y las experiencias de la familia de la directora. La misma, construye una narrativa que coloca como antecedente de este momento a los sueños de quienes en el 60 y 70 llevaron adelante los movimientos sociales y políticos, y que fueron luego castigados brutalmente por ello. Viñoles recupera y representa la dictadura cívico-militar (1973-1985) porque entiende que el momento que registra es el renacer de aquel proyecto político, el que comenzó en los años previos al golpe de Estado.

6.2.1. Contexto de producción de la película

Uruguay vive a partir del año 2000 una de las peores crisis económicas de la historia que deja al país en una situación de emergencia económico-social de gran relevancia. Tras la devaluación de la moneda, la caída de los salarios y la aceleración de la inflación se genera en el país un incremento del desempleo y así por tanto, un aumento de la pobreza. Durante ese año y el siguiente, debido a la falta de oportunidades de empleo, más de 50 mil uruguayos/as se fueron del país, en su mayoría varones jóvenes (Pellegrino et al. 2003).

En octubre de 2004 se prevén las elecciones nacionales y las encuestas dan al Frente Amplio (FA) como ganador. Por otro lado, en el país se realizan cambios en relación a las políticas de memoria. Luego del fracaso del plebiscito de 1989 en torno a la anulación de la Ley de Caducidad, Uruguay vive el comienzo de los años 90 en total silencio y olvido, donde las demandas por verdad y justicia no están presentes en la agenda pública (Allier, 2010; Winn et al. 2014; Lessa, 2016).

Sin embargo, desde el 20 de mayo de 1996 día en que se recuerda el asesinato de Zelmar Michelini, Héctor Gutiérrez Ruiz, Rosario Barredo y William

Whitelaw se reliza una marcha silenciosa que convoca a cincuenta mil personas y que demuestra con ello que aún están latentes las demandas por los delitos cometidos por el terrorismo de Estado. A través de una gran procesión interminable de gente en silencio, como en un funeral, se pone en escena un tema que se mantenía silenciado.

Como estrategia en esta primera edición de la *Marcha del Silencio* (1996) las organizaciones proponentes dejaron de lado la exigencia de justicia y hacen eco de lo que la Ley de Caducidad sí permite –a través de su artículo cuarto– que es la investigación sobre los hechos (Winn et al. 2014). La *Marcha del Silencio* –entre otros acontecimientos– renueva las demandas por memoria y verdad lo que habilita con ello la toma de la palabra de nuevos actores, que hasta el momento, no habían tenido la posibilidad de hacerlo (Ros, 2016).

En este sentido, Winn et al. (2014) señalan a los últimos años del milenio como el comienzo de un cambio en Uruguay hacía un "tiempo de verdad" que deja atrás los años de silencio que siguieron a la promulgación de la Ley de Caducidad así como al primer plebiscito que la ratifica. En este período los más jóvenes tomaron la palabra haciendo nuevas preguntas y se coloca nuevamente el tema en debate (Lessa, 2016; Ros, 2016;Fuica, 2015).

Uruguay comienza así un nuevo camino en relación a las políticas de memoria impulsado por los avances en la justicia transicional, así como el crecimiento del activismo. Esta coyuntura motivó a una nueva generación a reclamar su derecho y lugar en los debates de la memoria, en las problemáticas de su transmisión y a convertirse en actores y promotores de la misma (Ros, 2016, p.172). En este contexto surge *Crónicas de un sueño* (Viñoles y Tononi, 2005) uno de los primeros documentales que presenta la perspectiva de la generación posdictadura y el primero desde la mirada de una mujer.

Crónicas de un sueño (Viñoles y Tononi, 2005) se realiza en un año electoral y busca justamente ser una mirada particular sobre un hecho histórico nacional. La posibilidad de que la coalición de izquierda, en manos de su candidato a la presidencia Tabaré Vázquez, llegue al gobierno genera mucha expectativa en gran parte de la población. Entre otras cosas se espera que las demandas de las organizaciones de DDHH sean escuchadas y por tanto, lleguen las respuestas a las familias de las personas desaparecidas, como así también a toda la sociedad. Viñoles, M. (comunicación personal 31, 5, 2021).

Dicha proyección de un cambio en el gobierno, colocaría en el parlamento a muchos de los y las jóvenes militantes de los años 60 y 70. Los mismos

actores sociales que protagonizaron los movimientos políticos, estudiantiles y obreros que buscaban cambios en el país en aquellos años. Una población que sufrió en su cuerpo la represión desatada por el Estado. Esta posibilidad de cambio de gobierno se ve por parte de los realizadores como un sueño, ya que se presuponen avances en materia de derechos humanos, Viñoles, M. (comunicación personal 31, 5, 2021).

6.2.2. Contexto personal de la directora

Mariana Viñoles tiene 29 años cuando termina *Crónicas de un sueño* (Viñoles y Tononi, 2005) y es su primera película. Tres años antes se le presenta la posibilidad de viajar a Bélgica para postular a una beca para la Escuela de Cine. Joven, sin mucho que perder y con su familia en una situación económica acorde a la situación del país, emprende este viaje. Para lograr sus objetivos debe, entre otras cosas, aprender un nuevo idioma y hacerse de nuevos vínculos. Finalmente logra ingresar y estudiar cine, Viñoles, M. (comunicación personal 31, 5, 2021).

La directora vuelve a su país acompañada de su pareja, Stefano Tononi, un suizo que conoció en la Escuela de Cine y con quien realiza esta película. Regresan con la intención de hacer una película sobre las elecciones de 2004. Consiguen fondos suizos para financiar el proyecto y se vienen con una idea primaria de la película. Si bien tienen la idea de hacer un registro de las elecciones y saben las altas probabilidades que tiene el FA de ganar, no saben el resultado de las mismas, por lo que el final de la película es abierto en el proyecto inicial así como durante el rodaje, Viñoles, M. (comunicación personal 31, 5, 2021).

Mariana Viñoles no viene de una familia de izquierda, sin embargo, su hermana 13 años mayor que ella es "de esas militantes hormigas" según palabras de Viñoles, M. (comunicación personal 31, 5, 2021). Es por tanto, quien la educa a través de su acción y convicción sobre el hacer ciudadano en pos de los más desprotegidos y sobre la militancia política partidaria. Así, la directora de *Crónicas de un sueño* (Viñoles y Tononi, 2005) crece teniendo como referente a su hermana y a su cuñado, ambos militantes frenteamplistas, Viñoles, M. (comunicación personal 31, 5, 2021).

El documental se gesta luego de que Viñoles pasara tres años alejada de Uruguay. La distancia de estos años le da la posibilidad de mirar desde otro

lugar el país que dejó, un país devastado económicamente y que ahora espera con ansias un nuevo gobierno. Para los directores, esta posibilidad de un cambio en la escena política uruguaya trae esperanza en que el país logre estabilidad económica y social. A su vez, se esperan cambios sustanciales en las políticas de la memoria y en el esclarecimiento de las violaciones cometidas por el terrorismo de Estado, así como de saber la verdad entorno a los y las desaparecidas. Viñoles, M. (comunicación personal 31, 5, 2021).

6.3. Análisis del documental

A pesar de que *Crónicas de un sueño* (Viñoles y Tononi, 2005) es una codirección entre Viñoles y Tononi, centraré este análisis en la figura de Viñoles ya que el relato tiene que ver con su historia personal. A su vez, la película está filmada en Melo, que es su ciudad natal y el lugar donde vivió su infancia. Vale agregar, además, que la mayoría de los personajes entrevistados son integrantes de su familia. La construcción del relato es íntima y entrelaza su historia personal con la historia nacional. Se sitúa por tanto dentro del cine de autor, que a decir de Sarris, son películas que añaden un sentido interior que provoca una tensión entre la personalidad del realizador y el material utilizado (1999: 516 en Sanderson, 2005, p. 89).

El documental es llevado adelante por un modo participativo y performativo, aunque tiene también escenas desde un modo observacional, según las categorías acuñadas por Nichols (2013). Está estructurado en base a entrevistas a sus familiares cercanos: padre, abuela, hermana y cuñado. Así como también a algunas personas de la ciudad de Melo. Se utiliza la voz de la realizadora para ubicarnos en los espacios, así como presentarnos los personajes y es quien lleva el hilo narrativo de la película. Tal como lo indica Nichols (Nichols, 1997, p. 50) se basa en la palabra hablada para explicarnos más sobre lo que vemos y contarnos así su postura en relación a los acontecimientos.

Crónicas de un sueño (Viñoles y Tononi, 2005) es una película que busca documentar la militancia política y las elecciones nacionales de un país donde la izquierda, por primera vez desde la apertura democrática, tiene posibilidades de gobernar. Este hito augura un cambio en relación a las políticas de derechos humanos en Uruguay. El documental propone una mirada subjetiva, lo cual, se hace evidente desde el comienzo de la película con la utilización de la voz de la directora en la narración. De esta manera, al poner su voz la directora propone

una descorporalización que revierte las narrativas hegemónicas patriarcales (Forcinito, 2018) a la vez que se coloca como constructora de significados sobre el terrorismo de Estado y como activadora de memorias ya que coloca las demandas por verdad y justicia en relación a las violencias cometidas por el Estado en el pasado como tema.

Ya desde el título se indican varios aspectos sobre la película. A tavés del mismo se expresan tanto las motivaciones de sus realizadores, como el tipo de película que se busca hacer. Por un lado, nos habla sobre la existencia de un registro a través de la realización de una crónica sobre un momento histórico particular y de relevancia general. Y por otro, de lo que esto significa para quien lo realiza, un momento deseado, esperado; un sueño que vislumbra un momento añorado. *Crónicas de un sueño* (Viñoles y Tononi, 2005) es un documental dónde la postura de sus realizadores es clara, explícita y subjetiva.

6.3.1. Revisión sobre la identidad generacional y política de la directora

La película marca desde el comienzo una posición política y da a conocer el lugar desde dónde se mira. La directora enfatiza el hecho de haber estado fuera del país durante tres años por lo cual indica que viene tanto a votar como a reencontrarse con su familia. La película comienza definiendo en primera instancia una confrontación de jerarquías económicas (Restrepo, 2007, p.27) ya que se posiciona desde la imposibilidad de vivir dignamente en el país tal cual está, previo de las elecciones que se aproximan. Viñoles en *voz over* indica:

> Votamos por la fuerza política que fue considerada como una unión de corriente subversiva en los años de guerra fría, y reprimida por las Fuerzas Armadas con apoyo de EEUU, como tantos países americanos.

Y más adelante indica:

> Cuando se terminó la dictadura yo tenía 10 años, con una bandera roja, azul y blanca y haciendo la señal de las victorias a mis padres, que no eran comunistas, mi hermana Andrea me llevó a ver mi primer acto del frente.

A tarvés de su *voz over* Viñoles propone un empoderamiento por medio del acto electoral. Se identifica con el sentimiento político de su hermana y a

la vez marca una diferencia con sus padres cuando señala que estos no eran comunistas. Se coloca entonces, en un lugar de empatía política con quienes sufrieron las acciones directas del terrorismo de Estado. En otro momento de la película, que será abordado más adelante, Viñoles cuenta una anécdota a través de la cual se relaciona con el pasado desde su vínculo filial. Es su hermana mayor varios años mayor que ella quien la lleva de la mano al acto de festejo por la apertura democrática.

A su vez, el documental propone una identidad nacional y coloca el foco en una ciudad del interior del país en un país totalmente centralista. Los directores seleccionan la cuidad de Melo para registrar las elecciones. Este es el pueblo dónde la directora creció y donde aún tiene familia. A su vez, esta elección pone en evidencia la diferentes realidades entre capital-interior. Viñoles plantea que el campo es el territorio de su infancia y que fue muy inspirador para ella. Viñoles, M. (comunicación personal 31, 5, 2021).

6.3.2. El punto de vista de la narración

El documental está narrado en primera persona, utiliza principalmente la voz de Viñoles y en algún caso la de Tononi. A su vez, en varias oportunidades los directores aparecen ante cámara. A través de la palabra la película plantea lo que las imágenes no llegan a dar a conocer, un recurso muy utilizado en los documentales (Nichols, 1997). La directora desde una mirada subjetiva nos explica sus motivaciones iniciales para la realización de la película, así como también, su postura política.

En las primeras imágenes vemos a ambos directores en su casa haciendo diferentes actividades, luego imágenes de nubes desde un avión nos indican un viaje y en *voz over* Viñoles nos brinda las razones que la motivaron a realizarlo que son las elecciones nacionales. El punto de vista que proponen es íntimo y personal, se lleva el relato desde lo individual y particular a lo social, político y general.

Como se puede observar en la figura 6.1 la cámara está a nivel de los personajes a través de lo que se propone una relación horizontal entre espectadores y personajes. A su vez, por medio de la mirada directa a cámara del padre de Viñoles se construye un relato de involucramiento y cercanía. El espectador participa de un encuentro entre padre e hija y es colocado desde la perspectiva de la realizadora, desde su subjetividad; lo cual está plasmado en la verbalidad,

Figura 6.1: Secuencia de imágenes iniciales

así como también de la selección del encuadre y su proximidad en la toma.

La película hace explícitas sus motivaciones, así como desde qué postura política y desde que propuesta estética es planteada, no se dejan dudas ni suspicacias al respecto. *Crónicas de un sueño* (Viñoles y Tonino, 2005) no propone una postura objetiva sobre un acontecimiento político, sino por el contrario, es un relato subjetivo desde la experiencia y las vivencias de una familia en particular sobre un hecho histórico nacional: las elecciones de 2004 en Uruguay.

El modo performativo (Nichols, 2013) se manifiesta al mostrar a los directores como personajes de la película, como se observa en la figura 6.1 en los primeros dos fotogramas que entran a escena ambos directores, uno a la vez. Podemos sin embargo mencionar otro ejemplo, el almuerzo con la abuela u otra escena en la que están con el padre de Viñoles, su hermana y su cuñado (figura 6.2). En ambas escenas Viñoles y Tononi comparten el espacio frente a cámara con sus personajes, conversan, se ríen e interactúan. La cámara muestra a todos ellos sentados alrededor de la mesa, en una típica imagen familiar y esta cámara subjetiva coloca al espectador como participante también de ese encuentro.

En la figura 6.2 se puede observar la posición de la cámara. En ambos almuerzos se propone una visión subjetiva de la escena donde la cámara está situada a la altura de la vista. De esta manera, se coloca al espectador como un integrante más en ese almuerzo familiar lo que intensifica la proximidad del

Figura 6.2: Secuencia de imágenes Viñoles entra en cuadro

mismo con la escena.

Otra escena que hace evidente esta elección de documentar desde el modo performativo es cuando están en la casa de su padre, la cámara muestra la cocina vacía desde otra habitación y Viñoles entra en cuadro, va a la cocina, se sirve un trago y bebe (Tononi y Viñoles 2005). De esta manera, la directora se muestra al igual que lo hace con sus personajes a quienes también se los ve en acciones cotidianas, lo que remite a un modo documental observacional (Nichols, 2013).

A su vez, una escena que manifiesta la elección del modo documental participativo (Nichols, 2013) es la presencia audible de Viñoles durante las entrevistas, se escucha su voz en diálogo con el/la entrevistado/a. Por ejemplo, mientras filman a su abuela se escucha su voz en off que pregunta directamente, tal cual una charla habitual entre nieta y abuela. También Tononi está presente a través de su voz en algunas escenas, por ejemplo, al principio cuando entrevistan al padre de Viñoles. En ambos casos el registro que se realiza es de la interacción del realizador y la realizadora con los entrevistados/as, de esta manera, se prioriza el encuentro y lo que pasa en ese encuentro (Nichols, 2013). Para Viñoles esta elección de realizar el documental en primera persona no estuvo clara desde el principio del rodaje; sino que surgió a la hora del montaje, ahí se definió que era la única manera posible de contar esta historia. Comenta Viñoles, M. (comunicación personal 31, 5, 2021) que desde pequeña filma todo, incluyéndose a sí misma. Por lo tanto, si bien la decisión de estar presente como protagonista en la película no fue tomada desde el comienzo, al terminar el rodaje tenía los elementos para hacerlo, ya que contaba con

Figura 6.3: Secuencia de lo particular a lo general

Figura 6.4: Secuencia de hermana y cuñado militando

registros de ella en escena.

Este modo de documentar desde lo expresivo o perfomativo (Nichols, 2013) hace énfasis en las emociones, proponiendo la subjetividad de la experiencia como conocimiento situado. De esta manera, lo personal toma una dimensión política. Se busca dar representación desde lo particular para llegar a lo general, desde lo individual hacia lo colectivo (Nichols, 2013, p. 232). Es así, que se pasa de una conversación trivial sobre cómo se coloca la vajilla en la mesa, a hablar de la dictadura (figura 6.4).

En las diferentes figuras presentadas se puede observar el punto de vista que los directores eligen para llevar adelante el documental, con una cámara subjetiva, frontal y horizontal. Coloca a los espectadores al mismo nivel que los personajes y se coloca también a sí mismos a igual nivel. A su vez, se propone una cámara cercana de primer plano, plano medio lo que produce escenas de gran intimidad.

6.3.3. Participantes en la película

En *Crónicas de un sueño* la directora aparece como la principal participante, como ya se dijo, es planteada desde su subjetividad y esta aparece como un

personaje en escena. A su vez, aparecen a través de la narración así como de las entrevistas: su familia "vuelvo a reencontrar a mi familia" y por otro lado, "la fuerza política" haciendo referencia al Frente Amplio, y en opocisión a esta "las fuerzas armadas" y EEUU cómo los represores. Cuando dice: "Votamos por la fuerza política que fue considerada como una unión de corriente subversiva en los años de guerra fría y reprimida por las Fuerzas Armadas con apoyo de EEUU, como tanto otros países de América Latina" (Viñoles y Tononi, 2005)

La circunstancia en la que se enmarcan estos hechos es la Guerra Fría, el proceso es material, vienen a votar por el Frente Amplio, sin embargo, este aparece nominalizado en esta primera instancia se pone el énfasis en la represión sufrida. Luego será nombrada: "Hoy, 30 años después el Frente Amplio continúa su lucha, y después de tantas muertes, exilios y represiones existe una posibilidad de llegar al gobierno" (Tononi y Viñoles, 2005). También aparecen como participantes en esta instancia, por un lado, el FA ahora sí directamente y dónde la circunstancia es la lucha, y por otro lado, de forma indirecta quienes murieron en esa lucha, así como quienes fueron exiliados. La directora plantea una mirada que va de lo particular a lo general, partiendo de su experiencia individual y familiar a una referencia política general.

6.3.4. El lugar de la música

En *Crónicas de un sueño* la música cumple un papel prioritario, no está como sonido de fondo o como para acentuar un sentimiento determinado. La música aporta a la narrativa desde una postura política y nos dice mucho sobre los pensamientos que postula el documental. Por lo tanto, la música no agrega suspenso a una escena o suma emoción a otra. La música es utilizada para aportar al contenido y este está enmarcado políticamente, no emocionalmente.

En los documentales a través de la banda sonora también se aporta a la construcción del relato, la palabra permite sostener la lógica argumental con mayor facilidad que las imágenes (Nichols, 1997, p. 50). Por este motivo, se pone el énfasis en la palabra hablada para comunicar más claramente las intenciones de los realizadores/as. De esta manera, las letras de las canciones también son un aporte argumentativo.

Como se viene sosteniendo, en esta película la música contribuye a la construcción de sentidos, al discurso y a la narración. Para ello se selecciona como banda sonora a La Tabaré Milongón Banda (La Tabaré) la cual realiza inter-

pretaciones propias de los temas musicales de la película. Como es el caso del emblemático tango Sur con música de Aníbal Troilo y letra de Homero Manzi. A su vez, hay un tema que se realiza específicamente para ser utilizado en este documental Viñoles, M. (comunicación personal 31, 5, 2021).

Sur es interpretado por La Tabaré en voz de una mujer, lo que nos coloca aún más cerca de sentirlo desde la perspectiva desde donde se narra el documental, contado también desde la mirada y voz de una mujer. A su vez, es el primer tema que suena en la película. El mismo, está colocado luego de la primera entrevista a su padre, y por tanto, reafirma el sentimiento de melancolía expresado por él. El tema Sur es un tango repleto de melancolías: ya nunca me verás como me vieras Troilo y Manzi (1948) que plantea añoranza por un tiempo pasado. En este caso, este tema reafirma un sentimiento planteado por uno de los protagonistas –el padre Viñoles– pero desde lo argumentativo.

A su vez, La Tabaré realiza un tema musical especialmente para esta película, es el denominado *Bla, bla, bla*. El mismo, se presenta a través de un juego de imagen y sonido, se muestra la cara de los candidatos de los partidos tradicionales mientras dan un discurso y la música que dice que son puro bla, bla, bla. Esta expresión está referida al habla, al decir sin contenido, y plantea que estas personas realizan propuestas políticas que luego no se llevan a cabo. A través de este fragmento de música e imágenes, los documentalistas, indican que estos políticos son puro discurso sin acciones reales que los respalden.

También hay música cuando se retrata la dictadura. Sobre imágenes de archivo de la dictadura: marcha militar, represión y movilizaciones sociales, suena el tema Chamarrita de los milicos de Zitarrosa. Una canción que ironiza sobre la situación de los militares, los cuales, como plantea Víctor (1980) en Confesiones de un torturador, no todos ganan un buen sueldo. Por ejemplo, la tropa, gana un sueldo medio que apenas le da para vivir.

Las imágenes finales son acompañadas con el tema A redoblar del grupo Rumbo, tema musical que surge en plena dictadura (interpretada por primera vez en 1979). Este tema fue realizado previo al plebiscito de 1980 a través del cual los militares buscaron legitimar su permanencia en el poder. Para esta película el tema es interpretado por La Tabaré y acompaña los festejos del FA así como la alegría de los y las protagonistas de la película y de su directora. Una letra sugerente para el contenido de la película y significativa para los uruguayos militantes de izquierda en Uruguay.

Achugar et al. (2014) en un análisis que realizan en relación a la trasmisión

intergeneracional de las memorias sobre el período dictatorial a través de la música, plantean que el uso y comprensión de este tema músical logra que los jóvenes realicen significados y lecturas sobre el pasado. De esta manera, nuevas generaciones se apropian de memorias no vividas pero que fueron transmitidas a través de la cultura popular, se logra así resignificar en el presente acontecimientos pasados (p. 94). Es así, que este estudio plantea que las percepciones sobre lo positivo del tema y el hecho que se convirtiera en Hit (hacen este análisis partiendo de las entrevistas que aparecen en la película Hit (Abend, 2008) tiene que ver con contrastar la realidad de opresión y represión que se vivía con el presente.

En *Crónicas de un sueño* (Viñoles y Tononi, 2005) también este tema musical muestra un contraste con aquel momento histórico de violencia, y de esta manera, se vuelve a resignificar y se le asignan nuevas esperanzas fundadas en la asunción de un nuevo partido político en el gobierno. Ahora las esperanzas están puestas en el triunfo del FA. Así, los festejos por este triunfo son acompañados en la película por esta canción, un hit que representa las esperanzas y que en cada puesta en escena reactualiza su contenido.

6.3.5. Escenarios presentes

En *Crónicas de un sueño* los personajes son filmados en su espacio habitual, por ejemplo el padre de Viñoles es entrevistado en su casa, así como su abuela en la suya. Sin embargo, su hermana y cuñado son entrevistados mientras realizan tareas como militantes del FA: en el auto, en el Comité del FA, en la recorrida en los barrios repartiendo listas, aunque también hay algunos registros donde se los ve compartiendo la mesa familiar. De esta manera, tanto su cuñado como su hermano son retratados como ejemplo de la militancia de a pie.

En la secuencia de la figura 6.5 y 6.6 podemos ver a su hermana y cuñado mientras militan. En la figura 6.4 su hermana está en el comité, luego sale casa por casa a repartir información y papeletas del FA. En la figura 6.5 se ve la familiaridad que tiene el cuñado en la zona, que saluda a la gente que pasa mientras realiza el recorrido en auto. En ambas secuencias la cámara es cercana a través de planos medios y primeros planos. Por lo general se usa un ángulo horizontal proponiendo con esto un diálogo frontal e íntimo.

Una escena muy reiterada en la película es el almuerzo y la reunión fami-

Figura 6.5: Secuencia de imágenes iniciales

Figura 6.6: Secuencia almuerzos

liar en torno a la mesa (Figura 6.6), un espacio asociado a la intimidad y al encuentro. Esto lo podemos observar en varias oportunidades. Como ejemplo cabe señalar que la película comienza con Viñoles comiendo sola; luego hay un almuerzo de ambos directores con la abuela; otro donde nuevamente se ve a ambos directoras mientras almuerzan con el padre, la hermana y el cuñado de Viñoles y en otra escena vemos almorzar al cuñado solo. A través de estas escenas se hace evidente la intención expresa de hacer público el ámbito íntimo del encuentro familiar y lo cotidiano.

Otras imágenes recurrentes tienen que ver con los paisajes de Melo, tanto desde la carretera al inicio y al cierre de la película, como de la ciudad desierta en varias oportunidades. Estas imágenes suelen durar varios segundos, son estáticas y sin gente, transmiten paz y tranquilidad. En ellas se escuchan los sonidos del ambiente y en varias instancias, además, la voz over de Viñoles contextua la escena.

También existen imágenes del campo en movimiento, una al inicio, con la voz over de Viñoles explica las motivaciones de la película (figura 6.7). Esta escena termina cuando llegan a Melo, la cámara se detiene en una paisaje de la ciudad y se presenta el título de la película. Otra escena es de regreso a

Figura 6.7: Secuencia I en movimiento, llegada a Melo

Montevideo, casi al final, también con voz en over, pero esta vez de ambos directores cuando recitan un poema de Idea Vilariño. En primera instancia escuchamos el poema enunciado por Tononi y luego por Viñoles, que de alguna manera, brindan a través de este poema un cierre argumental.

El escenario final es la calle, la acción ciudadana a través del voto. Las escenas que dan cierre a la película registran las elecciones, así como los posteriores festejos de los/as habitantes de Melo por el triunfo del FA. Vemos a los personajes-familiares de la directora mientras vota, así como también a Viñoles. Las imágenes finales de abrazos y festejos son acompañadas por A redoblar mientras en pantalla vemos a los protagonistas saludarse con vecinos y vecinas. El cierre se da con el abrazo de la directora con su hermana y luego ésta con su abuela.

6.4. Retrato de la dictadura

Desde el comienzo *Crónicas de un sueño* (Viñoles y Tononi) plantea el vínculo entre pasado y presente: "Votamos por la fuerza política que fue considerada como una unión de corriente subversiva en los años de guerra fría y reprimida por las Fuerzas Armadas con apoyo de EEUU, como tanto otros países de América Latina" (Viñoles y Tononi, 2005). El relato que se construye del FA, como ya mencionamos, es de víctima. Aparecen en esta frase como actores por un lado, las Fuerzas Armadas, y por el otro, "la fuerza política" haciendo referencia al FA. Las Fuerzas Armadas junto a EEUU son cataloga-

Figura 6.8: Secuencia fin de la dictadura

das como responsables de la represión sobre integrantes del FA. No hay sujetos presentes, en cambio hay instituciones subjetivadas.

Las circunstancias que se resaltan en esta frase es la votación y la represión. Se hace un paralelismo entre ambas: votamos hoy por lo que ayer fue reprimido. La represión cometida en "los años de la guerra fría" (Viñoles y Tononi, 2005) es la motivación de los directores para traer al presente el período dictatorial, ya que en ese pasado se encuentra una explicación sobre el presente. A través de este acto de memoria se mira el presente y se proyecta el futuro.

El énfasis está en las violaciones cometidas durante el terrorismo de Estado, por ejemplo, cuando en voz over Viñoles señala: "después de tantas muertes, exilios y represiones" (Tononi y Viñoles, 2005) se plantea la violencia ejercida hacia el pueblo sin dar en principio demasiado detalle sobre estos hechos. Estas elecciones nacionales en las que por primera vez se vislumbra como ganador al Frente Amplio son vistas en la película como la posibilidad de concretar el mismo sueño que motivó la militancia en los años 60 y 70. A su vez, para los directores significa la posibilidad "de poder vivir acá dignamente" (Tononi y Viñoles, 2005).

Los directores se colocan como frenteamplistas que sienten que la única manera de vivir una vida vivible (Butler, 2020) es a través de un gobierno de izquierda. Reactualizan así las demandas de ayer y las colocan en el presente. Se plantea que el FA no ha abandonado la lucha que comenzó previo al golpe de Estado. Viñoles a través de su voz sostiene: "hoy, 30 años después, el Frente Amplio continúa su lucha" (Tononi y Viñoles, 2005). De esta manera, hace una conexión directa entre pasado y presente marca un paralelismo entre los objetivos de lucha de aquellos años con los de hoy. Acompañan estas palabras de Viñoles la secuencia de imágenes de la figura 6.8.

En más de una ocasión se relaciona el presente que se registra, que el acto democrático por excelencia, con la época dictatorial. En otra escena, la directora nos cuenta:

> Cuando se terminó la dictadura yo tenía 10 años, con una bandera roja, azul y blanca y haciendo la señal de las victoria a mis padres, que no eran comunistas, mi hermana Andrea me llevó a ver mi primer acto del Frente. Ese día lo guardo en mi recuerdo como el comienzo de una lucha compartida, aunque no entendía la trascendencia de esos hechos, y mucho menos que guiaría mi vida. Me veo a mi, gritando como lo hacía mi hermana que el pueblo unido jamás sería vencido y que se iba a acabar se iba a acabar la dictadura militar. (Tononi y Viñoles, 2005).

En esta oportunidad Viñoles vuelve a hacer referencia a la dictadura y evoca el fin de la misma, el cual, a su vez, señala como el comienzo de su lucha. Menciona a su hermana como el ejemplo de militancia, lo que muestra el planteo de Achugar et al. (2014) cuando indica que a través de estas interpretaciones del pasado relacionadas con el presente se logra un vínculo entre la historia personal y la social que contribuye a la trasmisión intergeneracional de la memoria.

En este fragmento se encuentran presentes varios actores, por un lado está Viñoles niña, su hermana mayor y sus padres. Viñoles está al lado de su hermana, que es quien la lleva a este acto. Sus padres son presentados a través de una negación "no eran comunistas" (Tononi y Viñoles, 2005). Aquí el término "comunista" es utilizado como análogo a toda la izquierda. Una visión un tanto reduccionista del FA, ya que el mismo no está únicamente integrado por esta corriente política. Sin embargo, se hace hincapié en el hecho de que sus padres no eran comunistas para indicar con ellos que no eran de izquierda ni del FA.

El acontecimiento que se describe es evaluado positivamente, se plantea como el comienzo de una lucha compartida. Se menciona además el hecho de no ser consciente, ya que tenía 10 años, de la trascendencia de aquel acto. Sin embargo, ese desconocimiento de la trascendencia social no empaña el valor personal y afectivo que aquel acto tiene para la directora, lo que da cuenta de esa memoria sin conciencia de su significado social y político de la generación 1.5 Suleiman (2002). Viñoles se desdobla: "me veo a mi, gritando como lo hacía mi hermana" (Tononi y Viñoles, 2005). Estas palabras son acompañadas por paisaje estático que ni interpreta el contenido de sus palabras ni las contradice (figura 6.8), lo que habilita a colocar toda la atención en su voz y a construir nuestras propias imágenes de lo que nos cuenta.

Como plantea Ros (2016) el complejo proceso uruguayo en relación a la justicia transicional "se convierte en un obstáculo a la hora de extraer lecciones

del pasado para enfrentar los problemas sociales del presente" (p.163) sobre todo para quienes lo vivieron durante su niñez, ya que no logran dar sentido a ese pasado para poder procesarlo, reapropiarse de éste y transmitirlo. Si bien esta apropiación se realiza con complejidades, en algunos casos como es a través de *Crónicas de un sueño* (Viñoles y Tononi) hay una trasmisión que se consigue realizar.

En la película se plantea el tema de la dictadura a través de un comunicado en televisión en el que Aparicio Mendez[1] habla sobre los movimientos subversivos, sobre la creciente ola comunista y sobre el desorden social. En tanto escuchamos el discurso proveniente de las FFAA vemos imágenes de las protestas sociales: la marcha de los cañeros, un hombre con una remera pintada a mano "viva la huelga" y otros hombres revolviendo grandes ollas de comida. De esta manera a través de las imágenes se propone una narrativa distinta a la que se escucha:

> Estoy firmemente convencido que hay organismos oficiales a los que han ascendido por ósmosis agentes del terrorismo en una organización muy inteligente, y hay organizamos internacionales creados para llevar adelante esa tarea. Es tal el concierto de la propaganda, es tal la organización y la sincronización, que para nosotros que somos espectadores, que también somos actores, resulta evidente que es un plan, omnipoferico plan, preparados para atacarnos. Uruguay por su situación geográfica, despertó el apetito de las fuerzas comunistas, porque poniendo el pie en el Río de la Plata, llave del conosur, prácticamente estaban en condiciones de ascender y descender por toda sudamérica. (Tononi y Viñoles, 2005).

La utlización del material de archivo nos brinda la posibilidad de tener acceso al surgimiento de la *narrativa de los dos demonios* la cual además, es puesta en crisis a través de la imágenes que muestran acciones pasivas de lucha de la sociedad civil organizada como son las marchas y las ollas populares.

De este relato general y hegemónico de la dictadura los directores nos trasladan a la intimidad del hogar de su abuela y esta a su vez nos lleva a su habitación y nos muestra un texto que tiene encuadrado y colgado en la pared. La señora cuenta que es de Lalo[2], que es el texto final de un discurso

[1]Un abogado y político que durante el período comprendido entre 1976 y 1981 fue presidente de facto.

[2]Eduardo Douglas Fernández Farías, conocido como Lalo Fernández, es político, funcionario y sindicalista uruguayo.

Figura 6.9: Secuencia discurso A. Mendez

Figura 6.10: Secuencia lectura de la abuela

que este hizo para los bancarios, donde cita algo que una vez una persona de Melo le dijo; "Hay que saber que ser bancario no es tocar el cielo con las manos, hay que saber estar al lado de la clase trabajadora para estar cerca del cielo"(Tononi y Viñoles, 2005). Como se ve en la figura 6.10 el retrato de la abuela es subjetivo, se utiliza el plano medio y planos detalle, por ejemplo cuando la abuela marca con un dedo el texto que va a leer, lo que provoca mayor involucramiento con la escena.

Tras la lectura del discurso para lo bancarios volvemos a la cocina y pasamos de una conversación trivial sobre cómo se colocan los cubiertos en la mesa a un primer plano de la abuela cuando cuenta sobre una experiencia personal que vivió durante la dictadura, la abuela dice:

> A casa, acá entraron 3 o 4 solda... milicos de los de azul, y nosotros vivíamos enfrente, cuando yo le dije a uno, porque eran la una de la mañana, mire, nosotros estamos acá, le digo, nos quedamos esta noche, le digo, pero la casa nuestra es enfrente, si ustedes me permiten yo le voy a ir a buscar un abrigo, fui allá, al frente, a la casa de enfrente, había como 5 o 6 milicos de los verdes. Rodeando la casa. Como que fuera a un asesino que iban a llevar. (Tononi y Viñoles, 2005).

Se escucha a Viñoles en off preguntar "¿y qué cosa podía hacer mal, ton-

Figura 6.11: Secuencia recuerdo de la abuela

Figura 6.12: Secuencia el golpe de Estado

ton?" La abuela responde "nada, pelear por el gremio, eso era lo malo que tenía, para ellos, ¿no? y ser del frente, y ser del frente". Como podemos ver en la figura 6.11 la abuela de Viñoles nos interpela con este recuerdo y a través de su mirada a cámara cuando cuenta esta anécdota que vivió en dictadura, dirige al espectador este recuerdo, nos hace partícipe de su vivencia de forma directa. Se hace uso de un primer plano, lo que nos acerca aún más al relato, a su vez, la imágen de la abuela es situada en el centro de la pantalla y a través de una mirada subjetiva y con una cámara horizontal lo que nos genera mayor involucramiento con lo que dice. A su vez, al mirar directo a cámara la abuela hace evidente la construcción documental rompiendo la cuarta pantalla, nos dirige a nosotros directamente el recuerdo y nos interpela con este.

Según Nichols (2013) el modo expresivo coloca el énfasis en las complejidades del conocimiento acerca del mundo y para ello hace foco en la subjetividad y la afectividad del/la realizador/a. Es así que plantea que el modo expresivo pondera lo personal cómo camino de ingreso a lo político (Nichols, 2013 p. 237). Tal cual lo que realiza Viñoles, por ejemplo, cuando a través del relato de la abuela sobre la experiencia que vivió con los militares nos da ingreso a la narrativa sobre el golpe de Estado en Uruguay que comienza en la escena siguiente.

De esta manera, se escucha la marcha militar mientras vemos imágenes de militares y de tanques (figura 6.12), dando paso a un mensaje proveniente de

Figura 6.13: Secuencia *Chamarrita de los milicos*

un medio de prensa de la época:

> A la una y cuarenta de la madrugada del 27 de junio de 1973 el parlamento brindaba su última sesión, tanques blindados ocuparían el Palacio Legislativo. Los sectores políticos y la gente en las calles fueron impotentes para contener a la dictadura. (Tononi y Viñoles, 2005).

En ese relato se presentan como actores, por un lado al parlamento, y por otro a los tanques blindados. Una narrativa que coloca a estos últimos como independientes del ser humano, no hay un actor social asociado a este acto de ocupar el Palacio Legislativo. A su vez, en la segunda frase tenemos como actores a los sectores políticos y a la gente en las calles, pero éstas dicen que "fueron impotentes para contener la dictadura".

A través de este discurso se invisibiliza la responsabilidad de los actores sociales involucrados en el golpe de Estado, como si los tanques blindados se manejaran solos, y como si la dictadura fuera un ente en sí mismo con fuerza incontenible. Se destaca la fecha del golpe de Estado y la última sesión del parlamento, y se hace referencia al golpe cívico-militar a través de los tanques que ocuparon el Palacio Legislativo, estos tanques representan la represión y la militarización del parlamento pero no visualiza responsabilidades.

A través de las imágenes se muestra una ciudad tomada por las Fuerzas Armadas: desfile militar, tanques en la avenida principal, aviones que sobrevuelan la ciudad y al nuevo representante de gobierno –un dictador–. Sin embargo, se propone a través de la música un relato que aporta un mensaje diferente al brindado por los medios de la época. A través de la *Chamarrita de los milicos* de Alfredo Zitarrosa se hace un planteo que propone un análisis más complejo sobre la situación del país durante el terrorismo de Estado.

6.5. Conclusión

Crónicas de un sueño (Viñoles y Tononi, 2005) es testimonio de un momento particular para la historia nacional ya que registra las Elecciones Nacionales de 2004, en las cuales, por primera vez gana las elecciones el Frente Amplio. La narración es realizada en primera persona a través de una construcción subjetiva y de un modo documental participativo y expresivo (Nichols, 2013). De esta manera, a través de las vivencias de Viñoles y sus familiares nos introducimos en la realidad política y social del país.

En el documental se sintetizan los sueños y las esperanzas de la directora y con ella, las de la mayoría de la población que eligió al Frente Amplio en esas elecciones. A su vez, la dictadura aparece para explicar quiénes son los que en el presente son electos como representantes políticos. Se hace un retrato de la dictadura, aunque esta no es el centro del relato está presente en todo momento. Al finalizar el documental Viñoles dice "me llevo cada instante comprometidos en esta lucha y el recuerdo profundo con nostalgia de todos aquellos que estuvieron y hoy no están" (Viñoles y Tononi, 2005). Esta frase, aunque no de forma explícita, hace referencia a la violencia cometida durante la dictadura que dejó en el país cientos de desaparecidos/as.

Para Viñoles esta lucha es la misma que aquella por la que muchas personas murieron, otras estuvieron presas o exiliadas, y aún quedan sin respuestas los destinos de estos casi doscientos/as desaparecidos/as. Este momento es vivido con emoción y con una esperanza expresa de que ahora se pueda hacer justicia y acceder a la verdad y al destino de cada uno de esas personas desaparecidas. En realación a los relatos sobre el terrorismo de Estado, se hace énfasis más bien en la la dictadura (período comprendido entre 1973 y 1884) y se retrata únicamente el momento inicial y el abanico de víctimas que dejó tras su paso, sin profundizar en otros aspectos.

Crónicas de un sueño (Viñoles y Tononi, 2005) es una película realizada por una persona que fue niña durante el terrorismo de Estado, pero que recién luego de terminada la dictadura supo de su existencia. En su andar, la directora entabla vínculos con personas de su edad, pero que sin embargo fueron afectados directamente por el terrorismo de Estado. Es esa sensación de desconocimiento, de crecer en un país gobernado por militares y en absoluto silencio, que la lleva a querer hablar de ello. Debió antes irse del país, para ver con otra perspectiva y liberarse así de las mordazas con las que crecimos.

Una película de dimensión humana y de gran franqueza en sus postulados, la directora nos habla directo, no niega sus convicciones, sino por el contrario, las expresa continuamente. Construye un documental desde los afectos, para lo cual entrevista a sus seres más queridos con una mirada subjetiva sobre los hechos tanto históricos como personales.

La película se postula como el registro de la conclusión de un sueño y ancla ese sueño en el pasado, en la revolución social y política del 68, en la militancia de quienes fueron jóvenes en ese tiempo y que construyeron la fuerza política Frente Amplio. De alguna manera, estás vivencias son tomadas como referencias en el presente y con ello notamos lo que Halbwachs (2004) dice de cómo la memoria colectiva se construye en relación a intereses del presente. Ese sueño del que Viñoles y Tononi hablan no es una construcción personal o familiar, sino que responde a discursos sociales que circulan en el momento de producción de la película. Por eso, hablamos de memoria colectiva, porque se construye y se transmite a nivel social.

Capítulo 7

Caso 2. Secretos de lucha

7.1. Introducción

En este capítulo se presenta y analiza la película *Secretos de lucha* de Maiana Bidegain (2007) para lo cual en una primera instancia se presenta la sinopsis elaborada para esta investigación. Para contar con un mejor panorama de la realización de la película se plantea el contexto en el cual se inserta la producción de la misma, tanto el personal (de la directora), así como la situación nacional en torno a los debates de la memoria, el acceso a la verdad y a la justicia.

A su vez, se lleva a cabo una revisión sobre la construcción de identidad que propone el documental, qué lugar tiene la utilización de la música así cómo los escenarios presentes. En este mismo sentido, se hacen evidentes cuáles son los participantes en la narrativa audiovisual. Se busca, además, visualizar cuál es el punto de vista de la narración y qué construcción se hace del pasado reciente. Para finalizar se puntualiza en dos estrategias que la directora selecciona para hablar de la dictadura, como la utilización de escenas ficcionadas para hablar del dolor y el horror del terrorismo de Estado; así como, un acercamiento a la justicia restaurativa. Se cierra este capítulo con las conclusiones.

7.2. Sinopsis y contexto

Maiana Bidegain busca la memoria familiar que le fue silenciada hasta sus 22 años, la cual está vinculada con la militancia y las acciones represivas ocurridas en Uruguay durante la última dictadura y previo a ésta. A través

del relato de su padre y de sus tíos y tías, Bidegain recoge la experiencia de lucha y de represión sufrida por sus familiares. Un relato desde lo subjetivo que expone motivaciones, miedos e incertidumbres. Un documental que busca abrir el diálogo entre generaciones a la vez que propone reflexiones sobre el perdón y la justicia. Una manera de salir del silencio y aportar a la construcción de la memoria colectiva.

7.2.1. Contexto de producción de la película

Maiana Bidegain comienza la investigación para la realización de la película en 2001 en Australia. Uruguay comienza a fines del siglo XX y principios del XXI un lento pero constante proceso para salir de la impunidad y avanzar en pos de la justicia. Este período ha sido denominado como el "tiempo de la verdad" (Marchesi y Winn, 2016) marcado por la creación de la COMIPAZ, la inauguración del memorial a las y los detenidos desaparecidos y la apertura de los primeros juicios sobre delitos cometidos durante el terrorismo de Estado. Pese a esto, Bidegain plantea que sintió bastante reticencia a la hora de abordar la temática, lo que se plasmó en dificultades para acceder a algunas entrevistas. M. Bidegain (comunicación personal, 31 de mayo, 2021).

A pesar de que como se indica anteriormente Uruguay vive un cambio positivo en relación a la memoria, la verdad y la justicia sobre el pasado reciente. Estos procesos son lentos y el silencio producto de las acciones de justicia transicional llevadas adelantes a través de la Ley de Caducidad, así como una actitud política de reconciliación nacional a través del olvido, aún impregna la escena popular y provoca que los hechos ocurridos sigan siendo tema tabú, pese a los avances que poco a poco comienzan a surgir en materia de verdad y justicia.

La investigación y la producción de la película se realizó durante más de cinco años. Período en el cual Uruguay atraviesa una coyuntura crítica favorable en relación a la justicia transicional y a las narrativas de la memoria (Ros, 2016; Winn et al. 2014; Lessa, 2016) se pasa de ser un tema silenciado a ser un tema de interés social que entre otras cosas lleva a las organizaciones militantes de DDHH a promover la recolección de firmas para habilitar un plebiscito que anule la Ley de Caducidad (2007-2009). A su vez, en 2005 un gobierno de izquierda accede al poder, hecho que plantea un escenario propicio para el surgimiento de la memoria así como para las exigencias de verdad y

justicia, tanto de familiares de las víctimas del terrorismo de Estado, como de la sociedad en general.

También en 2005 se da otro hecho destacado que promuve la construcción narrativa sobre el pasado recuente, como es la primera aparición del cuerpo de un desaparecido, lo que reafirma y confirma la existencia de los/as desaparecidos y su intento por parte de las Fuerzas Armadas de ocultar los hechos. Se suma a estos hechos, otra coyuntura crítica de carácter probatorio (Lessa, 2016), la confirmación de la existencia de la apropiación de niños/as como acción sistemática de la represión con la recuperación de Macarena (2000) y Simón (2002). Pese a este contexto favorable para el surgimiento de este tipo de relato, Bidegain encuentra obstáculos en el camino de realización de la película y la misma tiene poca recepción local. *Secretos de lucha* ha participado de muchísimos festivales y eventos, así como ha sido objeto de varios artículos (Fuica, 2015; Dueñas y Martinez, 2021) sin embargo, en Uruguay, se ha visto en escasas ocasiones (Ros, 2016).

Al respecto Bidegain inidica:

> La película en su versión 52 minutos fue presentada varias veces por el canal vasco visible en toda America latina (incluso Uruguay) desde el 2007. En cambio su versión larga (85 minutos) se vio en cines uruguayo algo como una decena de veces, únicamente en festivales uruguayos. Lo puse (con autorización del productor) disponible en Youtube en el 2013, en su versión española, para que se pueda difundir sin obstáculos, ya que parece que en un momento se hacían copias piratas... Y me han avisado que se muestra regularmente en la universidad uruguaya o en estudios escolares (pero en general no se me avisa nada cuando lo hacen, ni a mi productor tampoco) A nivel internacional se presentó en muchísimos países en festivales de documentales/o festivales de cine latinoamericano (Francia, Suiza, España, USA, Canada, Mejico, Rusia, Grecia, Inglaterra, Australia, Nueva zelanda, Argentina, Brasil, Bolivia, Colombia y no sé que mas...) (Comunicación personal, 7 de febrero 2023).

7.2.2. Contexto personal de la directora

Maiana Bidegain es hija de padres exiliados uruguayos, nació poco después que su familia se instalara en el País Vazco, Francia. Recuperada la democracia sus padres regresan a Uruguay y permanecen desde sus 9 a sus 13 años en el

país. Esa experiencia la acercó a Uruguay y si bien al venir se sentía francesa, cuando se fue era uruguaya. Se había reencontrado acá con sus tíos/as y primos/as, se había enamorado del carnaval, de la comida y de la solidaridad de la gente M. Bidegain (comunicación personal, 31 de mayo, 2021).

Por diferentes razones la familia Bidegain decide volver a Francia, Maiana Bidegain reflexiona al respecto: "pienso que la experiencia del exilio, del desexilio y el nuevo exilio, creo que todo eso contribuyó a que no se destapara hasta que yo viniera directamente a preguntar, que no se hablara más de aquel período" M. Bidegain (comunicación personal, 31 de mayo, 2021). Es así que recién a sus 20 años cuando comienza a preguntar se entera de las experiencias vividas durante el terrorismo de Estado por su padre, así como también, por sus tíos y tías.

Bidegain estudia en una primera instancia una licenciatura en comunicación institucional a través de la cual realiza una pasantía en Chile y de regreso pasa por Uruguay, esa es la primera vez que como adulta se instala un tiempo en el país. Luego de este viaje siente que va a regresar, quizás no a vivir, pero si para "hacer algo que sea bueno al país" M. Bidegain (comunicación personal, 31 de mayo, 2021). Varios años más tarde, durante su posgrado, surge casi como sin querer la posibilidad de esta película.

Un tiempo después encuentra una Maestría en Producción Audiovisual en Sydney y viaja a Australia para realizarla. Es allí donde nace el proyecto *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007) cuando una profesora de la Maestría le solicita a sus estudiantes que escriban "algo que les venga del alma y que quieran averiguar" M. Bidegain (comunicación personal, 31 de mayo, 2021). Es ahí que se le ocurre trabajar sobre la dictadura en Uruguay, ya que era un tema que desconocía bastante.

Al presentar la temática de su trabajo de aula a su profesora, ésta le dice que el tema da para una película, más allá del trabajo de clase, y la incita a realizarlo con tiempo, calma, una vez haya terminado su diploma y consiga los recursos suficientes para hacerla bien, M. Bidegain (comunicación personal, 31 de mayo, 2021). Es así, que Bidegain termina sus estudios y luego durante varios años trabaja en la investigación para la realización de *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007), para la cual, debe antes encontrar apoyo para los gastos de la misma, entre otras cuestiones.

Finalmente consigue una pequeña productora francesa y ella desde Australia comienza a realizar una investigación en Uruguay, con algunos tíos en el

País Vasco-Francés, otros en Uruguay y con la necesidad de estar en los lugares donde los hechos habían acontecido. Dice que no fue sencillo porque además de todas estas complejidades y distancias, cuando empezó sintió bastantes trabas para acceder a algunas entrevistas y para hablar de estos temas en Uruguay. Para Bidegain la dictadura en Uruguay era un misterio, no era que se lo hubieran ocultado, pero no se hablaba mucho y ella no preguntaba M. Bidegain (comunicación personal, 31 de mayo, 2021). Recién cuando lo hizo empezó a saber más. Al comenzar la investigación para la realización de la película se da cuenta que no era solo en su familia que este tema estaba silenciado, en Uruguay no se hablaba con soltura tampoco, lo que obstaculiza por tanto la construcción de sentido sobre el pasado reciente (Ros, 2016).

7.3. Análisis del documental

La película de Bidegain es la primera película uruguaya realizada por una mujer uruguaya que nació en el exilio político de sus padres. Si bien Maiana Bidegain no creció en Uruguay se siente uruguaya y una de las motivaciones para realizar esta película es darle algo al país. *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007) es una película documental con algunas escenas ficcionadas que recorre la memoria histórica y personal de Jean Paul Bidegain y sus hermanos y hermanas durante la dictadura uruguaya y en los años previos.

Jean Paul Bidegain, el padre de la directora, fue sacerdote secularizado, obrero industrial y sindicalista durante los años 70 en Uruguay, luego de ser encarcelado y torturado, es exiliado, y se dirige al país natal de sus padres, junto a su mujer (embarazada de Maiana Bidegain) y su hija mayor. La directora vive su niñez sin contacto con Uruguay y sin saber mucho sobre las experiencias de horror que su familia pasó a raíz del terrorismo de Estado.

Secretos de lucha (Bidegain, 2007) es un relato subjetivo desde una mirada alejada de los hechos que pregunta y cuestiona. La película comienza con la presentación de su padre desde el aeropuerto de San Sebastián y desde la voz de la directora se explica que éste se reencontrará con sus 7 hermanos y hermanas que desde el 68 no se han podido volver a reunir. Ya desde el comienzo la directora plantea sus motivaciones para la realización de la película, así como también, presenta a sus personajes.

Ella aparece desde el inicio con su voz over a través de la cual marca la propuesta estética así como sus fundamentos para la realización de este

documental. La película plantea una reapropiación de la memoria por parte de la directora, a la cual, le llegó la hora de saber, de preguntar y de hacerse cargo de su historia. *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007) es un recorrido por la memoria personal de la familia de la directora que construye a su vez, un relato que aporta a la memoria colectiva de un país. Es a través de la experiencia de una familia, como tantas, fragmentada y exiliada que se accede a la realidad política y social del pasado reciente de Uruguay.

El título de la película enmarca el sentimiento que prima en Maiana Bidegain sobre acontecimientos que son secretos porque no le fueron aún expuestos, y a la vez engloban un afán de lucha social que caracteriza a su familia desde hace varias generaciones. A su vez, este título es tomado de una conversación con su tía Jeanne Marie que indica que hay cosas que no quiere contar, que hay cosas que "son nuestros secretos, secretos de lucha" (Bidegain, 2007) y que se los guardará para siempre en sus memorias.

La directora expone un sentimiento contradictorio entre la ética y su derecho a la verdad, a partir de la reticencia que siente en la entrevista a su tía, de no contar determinadas cosas, se pregunta quién es ella para enfrentar a su familia a los demonios del horror y del dolor. Este sentimiento guía el documental, entre la necesidad de saber y el respeto por sus entrevistados para no lastimarlos.

Fuica (2015) plantea que a pesar de parecer imposible la representación de los eventos traumáticos, los y las documentalistas se aproximan a través de algunas estrategias, como son: el testimonio, la fotografía familiar y la reactuación de situaciones concretas. En *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007) están presentes éstas, y agrego otra, que es la de enfrentar verdugo y víctima en una acción inconsciente, pero clara, hacia la justicia restaurativa[1].

7.3.1. Revisión sobre la construcción de identidad generacional

Bidegain al comenzar la película señala su relación filial y se sitúa como hija: "Este señor de barba blanca, es mi padre, Jean Paul, desde el País Vasco de sus antepasados emprendemos viaje al país que lo vio nacer, el Uruguay.

[1]tanto es así que en su siguiente película la directora toma este camino y registra su experiencia personal en tanto realiza un proceso de justicia restaurativa, a través del cual, se enfrenta al hombre que la abusó cuando era niña: Encuentro con mi agresor, caminos de justicia restaurativa (Bidegain, 2019).

Figura 7.1: Secuencia hermanos/as reunidos, presentación familiar

Allí nos vamos a reunir con sus 7 hermanos". A su vez, vincula a su padre con sus progenitores, quienes salieron del País Vazco hacia Uruguay, como lo hacen ellos ahora.

La utilización de la voz over ubica a la directora como partícipe del documental y la compromete de forma directa. Para presentar a sus protagonistas, que son sus tías y tíos, filma la captura de una foto familiar (figura 7.1) A esa unión familiar la llama:*Atherbea*, y aclara que en Vasco quiere decir: refugio. A su vez, mientras realiza un paneo por este grupo familiar los nombra uno a uno: José María, Jean Paul, Marcela, Jeanne Marie, Ana María, François, Tito y Maité (Bidegain, 2007). De esta manera, le otorga un significado muy potente al encuentro familiar, una actividad que hacía mucho tiempo no se había podido realizar.

La película, actúa como elemento posibilitador, ya que habilita nuevas experiencias, es a través de la misma que se propone y realiza un encuentro entre los ocho hermanos desperdigados por diferentes países debido al exilio político. La directora señala que no se habían reunido así desde antes del 68.

Su investigación sobre la situación en Uruguay en los años 60-70 la lleva a revisar libros de todo tipo, entre los que encuentra: "un libro publicado por los ejércitos uruguayos en los años 80, en el libro tiene una lista de todos aquellos que según ellos constituían una amenaza para la democracia. Entre ellos encontré el de mi padre" (Bidegain, 2007). De esta manera, la directora busca ampliar la mirada sobre su padre, ya no sólo darle voz a su versión, sino que también busca lo que los medios de la dictadura indicaron sobre él.

Se hace una revisión familiar y biográfica de su padre desde la infancia, su madre y su padre, así como sobre sus creencias religiosas y políticas. Bidegain se hace una planteo ético, se cuestiona en varias oportunidades su derecho a la verdad: "me pregunto con qué derecho la fuerzo yo a mirar hacia atrás, quién soy yo para atreverme así y arriesgar largar nuevas olas de sufrimiento que apenas parecen haberse calmado" (Bidegain, 2007).

Sin embargo, intuye la necesidad a nivel social de esta película y busca "esa otra historia que no es oficial, la de sus vivencias, de sus luchas, sus esperanzas, aquellas historias que tantos miedos, precisamente enterraron al fondo de sus gargantas y que ningún libro me podrá contar" (Bidegain, 2007). De esta manera, la directora, construye su identidad a través del relato de las vivencias y experiencias de sus familiares, sin importar qué parte de aquella historia le sea develada, y cuál no.

El documental comienza y termina con la familia reunida, en una de las primeras escenas Bidegain y su padre se reúnen con sus hermanos, y en la última se reúne toda la familia. Amado (2009) plantea que las representaciones de los hijos/as da cuenta de una ambigüedad, ya que se postulan como gestos de autonomía y dependencia al mismo tiempo. Algo que en *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007) se ve, ya que a través del vínculo con sus familiares, se distancia de estos generacionalmente y se sitúa como "hija", a la vez que se aproxima afectivamente a las experiencias de estos con el horror de la violencia, y por lo tanto, se siente en el deber de continuar con su lucha, o por lo menos, de mostrar que la misma no ha sido en vano.

7.3.2. El punto de vista de la narración

Maiana Bidegain construye un relato desde las vivencias personales de sus familiares, para lo cual, elige un modo documental participativo y a la vez expresivo (Nichols, 2013) ya que estará ella siempre presente en el relato como protagonista así como también como activadora de recuerdos. A través de la voz over o en off Bidegain estructura la trama y guía el relato desde su subjetividad, con lo cual, imprime valor al conocimiento encarnado de la experiencia y el afecto (Nichols, 2013).

Secretos de lucha (Bidegain, 2007) se realiza desde un modo documental participativo ya que se basa en la entrevista y en el encuentro que en ella se sucita (Nichols, 1997, 2017), como también desde un modo documental performativo, con la directora presente ante cámara, incluso en algunas escenas es la única protagonista. Como por ejemplo, cuando busca en los libros del ejército y encuentra el nombre de su padre (figura 7.2), la vemos a ella en plena investigación, rodeada de libros y vemos un primer plano de su rostro cuando identifica el nombre de su padre como enemigo de la democracia. Su rostro pensativo denota interrogantes. O cuando realiza la llamada telefónica

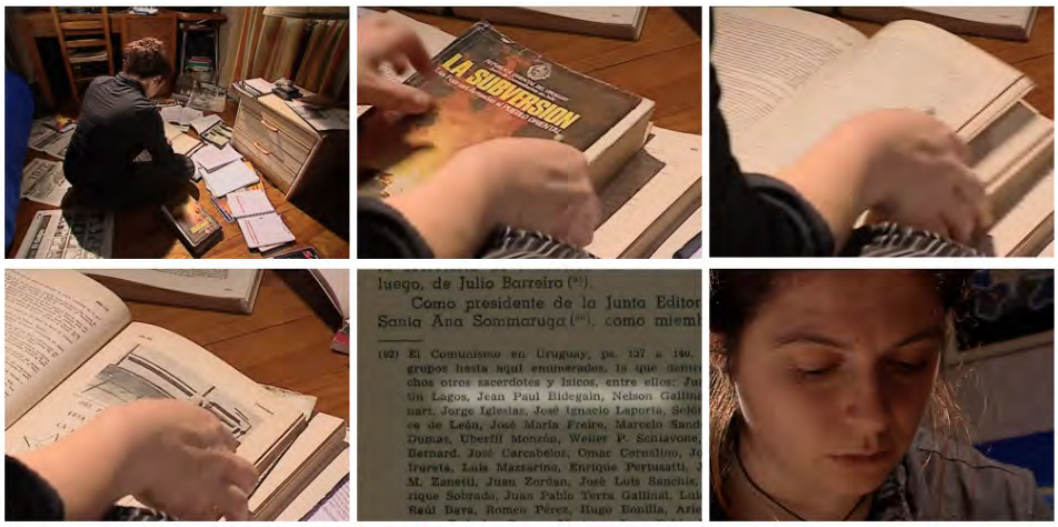

Figura 7.2: Secuencia investigación - modo performativo (Nichols, 2013)

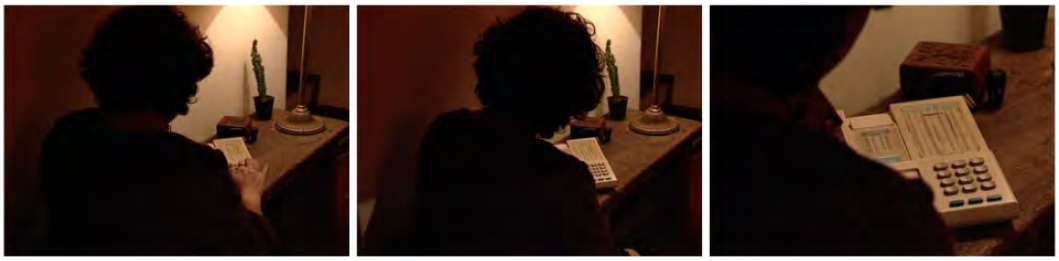

Figura 7.3: Secuencia llamada al torturador de su padre - modo documental performativo (Nichols, 2013)

al torturador de su padre. Está ella, de espaldas y la vemos hablar por teléfono (figura 7.3).

Por otro lado, Bidegain utiliza un modo documental expresivo siendo la palabra una propuesta de acción. El documental está narrado desde una perspectiva subjetiva, haciendo énfasis en el afecto; dónde se funde lo particular con lo general y lo personal con lo político (Nichols, 2013, p. 232). Los documentales expresivos "dan énfasis agregado a las cualidades subjetivas de la experiencia y la memoria" (Nichols, 2013, p.229) con lo cual se plantea un conocimiento encarnado que hace foco en las emociones.

Secretos de lucha (Bidegain, 2007) se construye desde el afecto, entendiendo éste no como personal sino social (Van Alphen, 2019) producto de lo que acontece en el encuentro, en la interacción con otros/as. Bidegain a través del testimonio de sus familiares y en diálogo con sus reflexiones y sentires propone un espacio para el acontecimiento. Para Amado, 2009 esta selección de colo-

carse desde el afecto marca una distinción a las producciones documentales de la generación que vivió los acontecimientos, quienes apelaban a lo colectivo de las ideas y acciones. Por otro lado, para Bennett el afecto al producir una "experiencia somática en tiempo real" (Bennett, 2019, p. 32) se aleja de la idea de representación proponiendo entonces una actividad nueva, una construcción.

Maiana Bidegain en referencia a la elección documental de narrar su película, plantea: "el poner la voz en off era una forma de ser sincera con mi camino y con el propósito de mi película. No eran solo mis familiares que daban sus testimonios, yo como miembro de la familia, como la segunda generación, que tiene esas ganas de saber la verdad, y yo desde ese amor filial, familiar, que tiene esas ganas pero lo quiere hacer sin quebrarlos". Se sitúa como segunda generación, y plantea el derecho como tal a una versión sobre los acontecimientos y a un agenciamiento generacional (Amado, 2009). A su vez, también muestra el cuidado y la responsabilidad ética de cuidar a quienes fueron vulnerados en ese período y no caer en la re-victimización.

A su vez, realiza recreaciones ficcionales, en las cuales, la directora busca plasmar la "emoción de momentos de angustia o de miedo" M. Bidegain (comunicación personal, 31 de mayo, 2021). Genera a través de estas escenas imágenes de momentos que no existen documentados. A través de la ficción se construyen escenas donde aparecen las torturas, los simulacros de fusilamiento, la cárcel. Bidegain realiza 6 recreaciones, a través de las cuales muestra el horror del terrorismo de Estado.

Las escenificaciones son producto de los relatos, surgen a partir de las entrevistas y muestran la crueldad de la dictadura. Están distribuidas a lo largo del documental y aportan la mirada ficcionada de los hechos contados. De esta manera se colocan en imágenes diferentes escenas de la vida en Uruguay durante el terrorismo de Estado. Convirtiendo en imagen las palabras de sus tías y tíos.

Para la directora era fundamental que ella también fuera protagonista de su película por una cuestión ética, a su vez, afirma que "si no era el motor de esa palabra, la palabra no salía" M. Bidegain (comunicación personal, 31 de mayo, 2021). De esta manera se desplaza el vínculo entre estética y política y se coloca el foco en un régimen ético (Amado, 2009, p. 141). La directora siente la responsabilidad de ser promotora de una escucha activa que habilite el testimonio. Se construye por tanto el documental partiendo de Bidegain y siendo esta su columna vertebral.

7.3.3. Participantes de la película

Casi todos los personajes de *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007) son familiares de la directora, sin embargo, hacia el final de la película ella realiza una llamada telefónica a quien fuera uno de los represores de su padre, un jóven que éste conocía desde pequeño y que luego fuera el encargado de llevar adelante sus torturas. Maiana Bidegain realiza una llamada con el fin de conciliar una entrevista pero éste le dice que no tiene permiso para hacerlo porque es un militar retirado. De todas maneras, ella registra la llamada telefónica y se la hace escuchar a su padre. Esta acción se inscribe dentro de lo que se identifica como justicia restaurativa (se profundizará más adelante sobre este punto).

La directora se entrevista con su padre, luego con su tía y así, va recorriendo los 7 tíos y tías que tiene repartidos por el País Vasco Francés, Argentina y Uruguay. Hacia el final su tía Ana María le habla de su hermana mayor. En la entrevista personal le consulté a Bidegain por qué no incluyó entrevistas a sus hermanas y su respuesta fue contundente: porque no vivieron la dictadura, me respondió, sin embargo, su tía le dice: "pasó mucho tiempo para que tu hermana aprendiera a sonreír. Había sentido la tensión de tus padres. Nunca lo podré olvidar" (Bidegain, 2007). A pesar de esta convicción Bidegain no se posiciona como víctima directa ni lo hace con su hermana mayor quien vivió la persecución y el exilio junto a su familia.

Bidegain construye un relato que busca en primer lugar colocar las memorias de su padre y sus tías y tíos, quienes sufrieron las acciones directas del terrorismo de Estado previo a su exilio. Sólo una de sus tías no se exilió, ya que no era militante, sin embargo, fue castigada por ser una Bidegain y porque sus hermanos sí eran militantes sindicales y/o políticos. Desde ese lugar de lo privado, como suele ser la familia, se llega a lo público, ya que la historia de esta familia se asemeja a la de muchas que sufrieron persecución, cárcel, torturas y exilio.

7.3.4. El lugar de la música

La música no ocupa un lugar predominante en la película, es más bien utilizada para reforzar una escena emocionalmente. Por ejemplo, cuando visitan la fábrica abandonada hay una música melancólica de fondo. Así como mientras revisa archivos documentales de la época del golpe de Estado. La música refuerza la escena emocionalmente.

Sin embargo, en algunas oportunidades la música se vuelve fundamental y aporta al concepto que se aborda a través de la imágen y el testimonio. Una de estas es cuando la directora viaja con su tía menor de Argentina a Uruguay para visitar juntas algunos lugares emblemáticos para ella sobre su experiencia. En el momento que llegan a Uruguay los espera en el puerto dos de sus hermanos/as y mientras vemos los saludos y se presenta visualmente la ciudad de Montevideo suena el tema Cielo de un solo color de No te va a gustar.

Otro de los temas musicales que aportan contenido además de emoción, es hacia el final de la película, su padre narra su salida de la cárcel y su expulsión del país, suena de *Los Zucará* Deja que los pájaros regresen. Este tema característico de la música popular uruguaya agrega a la narración otra espesura, que si bien también apela a la emoción, está cargada de simbologías propias de la cultura uruguaya y hace referencia directa a la experiencia del exilio. Ambos temas están vinculados al exilio y al retorno.

En este mismo sentido se destaca que la película finaliza con el himno de la República Oriental del Uruguay en un acto de reafirmación nacional. Bidegain me comenta que no recuerda el porqué de esta elección pero intuye que tiene que ver con lo que simboliza para ella "la lucha de mi familia, en su afán de libertad y justicia" M. Bidegain (comunicación personal, 31 de mayo, 2021). Por otro lado, entiendo que esta elección puede estar relacionada a la Marcha del silencio la cual finaliza cada año con el himno nacional y la cual Bidegain presenta hacia el final de su película. De esta manera, se imprime a la película la misma demanda de memoria, verdad y justicia que esta movilización social conlleva.

7.3.5. Escenarios presentes

Secretos de lucha (Bidegain, 2007) recorre los escenarios pasados, lugares de aquella época que son visitados con el fin de aportar imágenes a los recuerdos. Un recurso muy utilizado en las películas sobre memoria. Es así que la película empieza en el aeropuerto del País Vasco con un viaje a Uruguay, el país de donde fueron expulsados, reconociendo con esto la condición de exiliados políticos. El siguiente escenario es lo que Bidegain llama refugio haciendo referencia, no ya al espacio físico sino al que emerge de la unión familiar, un espacio afectivo.

Así la película se construye recorriendo los espacios por los cuales su padre y sus tíos y tías transitaron. Visitan el pueblo Villa de Constitución en Salto donde su padre vivió, la fábrica abandonada donde trabajó, así cómo la parroquia. Entre tanto, éste retrata anécdotas de sus épocas de lucha sindical. También se recorre la capilla donde se formó, así como también Buenos Aires dónde sus padres vivieron su primer exilio, así como Santiago de Chile, donde su tía menor también vivió su primer exilio.

Se encuentra también presente el lugar actual de residencia, el padre, es registrado en diferentes espacios dentro de su ciudad actual en el País Vasco, Francia. A su vez, los espacios de conexión con el exterior también están presentes, simboliza con ellos la experiencia del exilio y el retorno. Tanto el aeropuerto del País Vasco, cómo el viaje desde Buenos Aires a Montevideo por agua son escenarios de este documental.

7.4. Retrato de la dictadura

El documental al comenzar explica la razón de su existencia, la cual, está vinculada con la dictadura. Hace referencia a ella sin nombrarla, en voz over escuchamos a Bidegain decir que viaja con su padre a reunirse con los hermanos y hermanas de éste y que "la última vez que se habían podido reunir de tal modo fue en 1968 antes que las botas y la locura arrasaran con el país" (Bidegain, 2007). La directora describe el pasado reciente de forma verbal a través de un sustantivo: las botas, y de un estado de desorden mental: la locura. En cuanto a la imágen, vemos a su padre en viaje hacia Uruguay, y luego se dirige a un balneario de Canelones, se lo ve llegar a la casa de su hermana para reunirse con todos/as sus hermanos/as (figura 7.4).

La directora se posiciona desde el desconocimiento "durante mucho tiempo no supe casi nada de lo que había sido de sus vidas en aquellos años" (Bidegain, 2007), de esta manera, comienza el documental y se posiciona como una investigadora que plantea la necesidad de la verdad y la película cómo el camino para lograr ese conocimiento sobre los hechos que vivieron sus familiares previo a su nacimiento. A su vez, este abordaje habilita un acercamiento a la audiencia, un espacio de escucha en aquellas personas que como la directora no vivieron el período marcado por el terrorismo de Estado. Poco después del relato mencionado anteriormente vuelve a hablar del pasado reciente nuevamente sin nombrarlo directamente "aquellos años" (Bidegain, 2007).

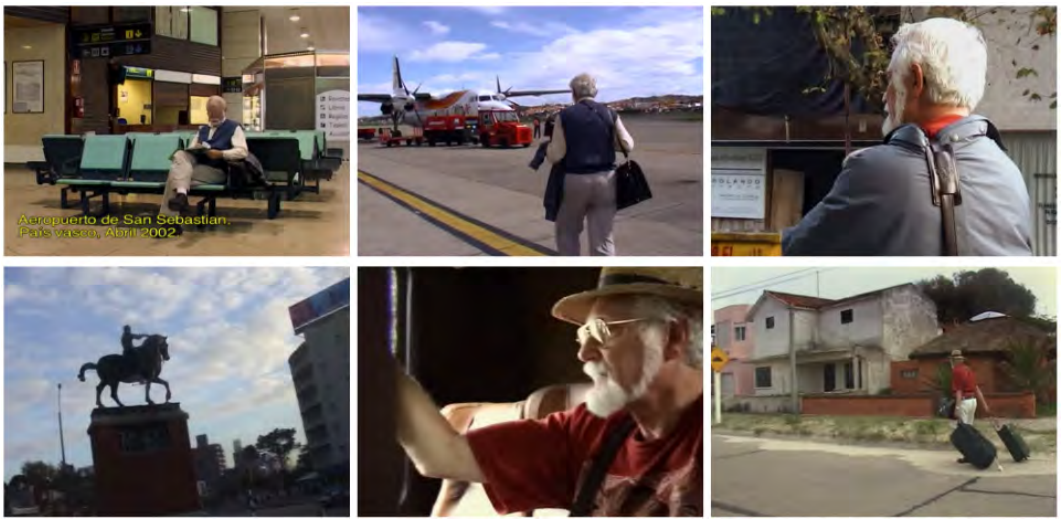

Figura 7.4: Secuencia presentación

Por lo tanto, la dictadura es presentada a través de la imagen de las botas militares y como un ente que arrasó con el país por su estado de locura, con una valoración negativa de los hechos. Esta actitud de nominalizar la dictadura y el terrorismo de Estado es una manera de invisibilizar a los responsables de tales actos, no hay actores presentes haciéndose cargo de estos hechos. Son las botas y la locura las responsables de que en "aquellos años" "arrasaran con el país" (Bidegain, 2007).

A su vez, se hace referencia a que este acontecimiento alejó a la familia de la directora hasta ese momento, lo que implica, una separación de más de 30 años, mucho más tiempo de lo que duró la represión. Lo que muestra que los efectos de la misma, van mucho más allá del período marcado por el terrorismo de Estado. La directora se presenta como un actor más en los acontecimientos que se describen "me dirigí a ellos pidiéndoles que me cuenten y a través de sus palabras, vi aparecer un mundo que nunca me había imaginado" (Bidegain, 2007). Se asume un rol activo en la construcción de la memoria y se coloca en el lugar de activadora de recuerdos. Elige un modo documental participativo y expresivo (Nichols, 2013) siendo ella un actor clave para la rememoración donde "decir algo se convierte en una manera de actuar" (Nichols, 2013, p. 230)

Bidegain construye un documental que va creciendo en compromiso, en las primeras escenas ella se sitúa bastante alejada de los hechos, cómo una investigadora extranjera que necesita saber más sobre algo de lo que no tiene idea, pero esto comienza a cambiar con las entrevistas a sus familiares quienes son

Figura 7.5: Secuencia relato inicio de la dictadura

todos protagonistas de la lucha, la resistencia y la represión. Si bien comienza con la consulta a los libros de las FFAA ya hacia el final del documental registra las luchas sociales por verdad y justicia asumiendo una postura política más activa y comprometida.

Para comenzar a explicar la dictadura, en voz de la directora se escucha: "en 1968 el Uruguay atraviesa una crisis económica que genera importantes movimientos sociales, desbordado el presidente inicia una represión que se endurece con los años, hasta el establecimiento de una dictadura en el 73 que dura hasta fines del 84". En imágenes la pantalla se divide en dos, en una parte vemos el mapa de Uruguay y en las otra, una marcha militar, luego se muestra la prensa de la época y se anuncia el golpe de Estado (figura 7.5).

En ese primer relato del terrorismo de Estado aparecen como actores principales los movimientos sociales y el presidente, el cual se lo define como "desbordado" coloca como víctima de la situación. La crisis económica aparece como responsable del crecimiento de los movimientos sociales, pero nuevamente se despersonaliza y desinstitucionaliza las responsabilidades sobre los hechos planteados. A su vez, se habla del "establecimiento de la dictadura", sin asociar a esta acción actores responsables de tales acontecimientos.

Las imágenes que se presentan nos ubican geográficamente, cabe recordar que Maiana Bidegain nació y vivió en El País Vasco-Francés por lo tanto, se hace necesario para el público de su país natal hacer esta presición geográfica. La película hace uso de distintas estrategias para hablar de la dictadura, prin-

cipalmente la prensa de la época, así como el material de archivo, y también los libros militares. Por ejemplo, cuando se habla de la marcha de los cañeros se utiliza el registro que hay sobre este acontecimiento. XX sobre material de archivo

Por otro lado, para hablar del vínculo de su padre y sus tías y tíos con el movimiento sindical, obrero y con la lucha, hace uso de la fotografía familiar. Fuica, 2015 plantea que el traspaso de las fotografías familiares al dominio público está relacionado al impacto que estos acontecimientos públicos tuvieron en las vidas privadas (p. 6). En el mismo sentido, Langland (2005) dice que el movimiento de derechos humanos "ha hecho de las fotos personales un recurso central en sus luchas políticas" (Langland, 2005, p. 88). De esta manera, la película expone cómo los acontecimientos públicos afectaron sus mundos privados.

En varias oportunidades Bidegain recurre a la versión oficial del momento a través de los libros de las FFAA, cuando su padre le cuenta como fue creciendo el descontento popular debido a las medidas prontas de seguridad que restringen el derecho de reunión y la libertad de prensa. Le habla de la necesidad de algunas organizaciones de tener "una acción directa" y le cuenta que los Tupamaros surgen en gran medida del movimiento sindical cañero, Bidegain en voz over dice: "En el libro de los militares, la guerrilla de los tupamaro es calificada como la mayor amenaza en contra del país, la mayor fuerza de la subversión".

A su vez, como vemos en la figura 7.6 completa este relato con la prensa de la época que habla de las acciones de los Tupamaros: robos de bancos, secuestros y asesinatos. Luego otro diario en el colgado, anuncia: "Como ve Time a los Tupamaros" y debajo como título "los Robin Hood de la guerrilla". De esta manera, a través de las imágenes y la voz de la directora se expone un contexto de guerrilla interna lo que nos remite a una narración desde la teoría de los dos demonios. Como veremos más adelante esta postura se va a transformar en el transcurso del documental.

Cómo mencionamos anteriormente en el capítulo introductorio de la presente tesis la teoría de los dos demonios es una narrativa que explica la disolución de las cámaras y la implementación de la dictadura como una consecuencia de la guerrilla urbana, principalmente coloca la responsabilidad en las acciones del Movimiento de Liberación Nacional - Tupamaros (MLN-T).

Secretos de lucha (Bidegain, 2007) al principio del documental refuerza esta

Figura 7.6: Secuencia *Marcha Cañeros*

teoría ya que plantea las acciones de los Tupamaros como las responsables del golpe de Estado. A través de las imágenes (figura 7.7) recrea el año 1972 con material de archivo audiovisual que muestran militares en las calles y a través de la prensa de la época, mientras escuchamos la voz de la directora que reafirma esta idea de guerra interna:

> 1972 es el año de mayor confrontación entre la guerrilla y el ejército, el 14 de abril comandos tupamaros ejecutan a cuatro hombres presuntos miembros del escuadrón de la muerte, una organización paramilitar que había torturado y asesinado a varios miembros del movimiento. El presidente recientemente electo M. Bordaberry proclama entonces el Estado de guerra, dando todo el poder a las Fuerzas Armadas para destruir la guerrilla, y eliminar a toda persona potencialmente subversiva. Las Fuerzas Armadas serán sumamente eficaces. (Bidegain, 2007).

Esta vez le da nombres a los responsables, en la primera frase del fragmento, aparecen como participantes: la guerrilla, el ejército, los tupamaros, cuatro hombres, el escuadrón de la muerte/paramilitares, el movimiento (haciendo referencia a integrantes del MLN-P). En la siguiente frase también nombra actores participantes del conflicto: el presidente Bordaberry, las FFAA, la guerrilla y las personas subversivas.

Esta enumeración de participantes afirma la idea de una mirada polarizada y reducida del conflicto, así como la narrativa de una guerra; por un lado está la

Figura 7.7: Secuencia 1972 año de mayor conflictividad

guerrilla armada sintetizada en el movimiento del MLN-T y por otro: el Estado, el presidente, las FFAA y el escuadrón de la muerte. Si bien, al comienzo de la película con el testimonio de su padre se hace alusión al contexto nacional previo a las acciones de la guerrilla armada "fue una degradación paulatina de la situación cuando empezaron a aplicar las Medidas Prontas de Seguridad" (Bidegain, 2007), en la *voz over* de la directora aparecen los Tupamaros como responsables de que el Estado democrático decretara la guerra y le diera el poder a las FFAA.

Es interesante a su vez ver cómo el relato va de lo público a lo privado. Tras contar la efervescencia política y social de principio de los 70 se va a la imágen de sus padres y al día que estos se casaron. Bidegain señala que su padre se casa con una mujer sindicalista como él, y que esa mujer se llama Libertad (figura 7.8).

De esta manera, se recontextualiza la fotografía familiar (Langland, 2005; Fuica, 2015) adquiriendo nuevos significados. Esta estrategia a su vez, da cuenta de la opción de documentar desde un modo participativo (Nichols, 2013) dónde desde el mundo privado se accede a una experiencia social compartida.

Figura 7.8: Foto del casamiento de los padres de la directora

Es así que nos acercamos a los acontecimientos políticos y sociales a través de la subjetividad de la directora, desde su mirada, su escucha y su voz. Así, se van descubriendo los hallazgos, y las incertidumbres que se plantea la realizadora. Bidegain acompaña a través de su voz cada momento del documental.

7.4.1. Sentir a través de la ficción

Bidegain utiliza recreaciones para algunas escenas en las que quiere hacer sentir la experiencia terrible del terrorismo de Estado. Para la directora esta elección estuvo presente desde la etapa inicial de desarrollo documental, ya que entiende que era una manera de poder ir más allá del relato concreto, sin forzar a nadie y por tanto, sin lastimar. Para la directora, ficcionar estas escenas le ofrece "crear esa emoción de momentos de angustia o miedo" M. Bidegain (comunicación personal, 31 de mayo, 2021) permitiéndose a través de la ficción construir imagen de eso que no existe en los registros: las cárceles, las torturas, los plantones, los simulacros de fusilamiento, el miedo y el dolor.

Realiza seis escenificaciones vinculadas a los relatos de sus tías y tíos. En cada uno escenifica un aspecto distinto del terrorismo de Estado, principalmente momentos de horror y miedo. Las escenas se mezclan con los relatos, de esta manera, la ficción es apoyada argumentativamente por el documental. Las escenificaciones, al igual que la estructura del documental, van in crescendo en relación a las situaciones de violencia extrema ejercida por las FFAA. De esta manera, a través de la ficción el documental explora las diferentes situaciones vividas por sus familiares, en una necesidad de ver tal cual pasaron los hechos.

Figura 7.9: Secuencia primera recreación

Ya no solo la narración de los mismos, que también está presente, sino crearles imágenes.

La primera escenificación (figura 7.9) muestra a una joven haciendo un trabajo de envío y recepción de información mientras la tía relata alguno de sus trabajos en el MLN-T. Cómo vemos en las imágenes la cámara es cercana, posicionada de forma frontal, a nivel de los ojos. Esto habla de la relación de poder que se establece con el espectador/a que en este caso es de equilibrio, no hay posicionamiento de poder en ningún sentido. Por otro lado, las tomas suelen ser en medios planos o en primeros planos lo que le imprime cercanía y un distanciamiento social personal.

La segunda (figura 7.10), es sobre los relatos de Maite –la hermana menor y la menos comprometida políticamente– que debido a ser Bidegain[1] también vivió situaciones traumáticas. Relata un plantón y éste es escenificado. Vemos un monte, en un claro, una mujer encapuchada parada con las manos atadas a la espalda y las piernas abiertas. De repente, la cámara simula la bala, llegamos

[1]Cuenta de una serie de allanamientos en los que buscaban a Raúl Bidegain –que no era familiar suyo– y cuando finalmente la llevan detenida.

Figura 7.10: Secuencia segunda recreación

así a un negro y ahora somos la mujer encapuchada, sentimos su respiración, y vemos desde dentro de la caucha un entramado de tela. También en esta ficcionalización la cámara se encuentra a nivel de la mirada lo que le imprime una relación de equilibrio con el/la receptor/a.

Fuica (2015) plantea en realación a estas escenas ficcionales que parecería que ni las imágenes ni las palabras son suficientes para representar el terrorismo de Estado; por lo cual, se hace necesario utilizar ambas estrategias de forma combinada. De esta manera, la directora logra ir de la palabra a la imágen y viceversa, crea una ficción que es respaldada por el testimonio. El cual, tiene la doble función de ser recolector de una experiencia que da sentido al pasado y un medio de expresión para quien pregunta y escucha (Jelin, 2019, p. 21).

La tercera escenificación (figura 7.11) que se realiza es sobre la persecución

Figura 7.11: Secuencia tercera recreación

a uno de su tío Francois y su familia, en la cual, se ve el miedo que provoca la persecución, el sentimiento de incertidumbre al pensar que en cualquier momento los van a buscar para llevarlos. Otra vez se ven las imágenes y se escucha el relato de su tío que cuenta algunos momentos de angustia. Relata que los militares llegaron a su casa y lo amenazaron, también que allí se enteró que su hermano había sido detenido. El vínculo filial está presente en todo momento. Se puede observar además, en la figura 7.11 la utilización del color en las dos escenas que contrapone, por un lado tenemos un color cálido (la luz solar) en la entrevista a que le realiza a su tío y a su pareja. Y por otro, una luz fría en la ficcionalización de los momentos de persecución los cuales eran vividos con mucha angustia.

A pocos minutos de la recreación anterior viene otra (figura 7.12), esta vez apoya el relato de José María que comienza la entrevista diciendo "la vivencia de la tortura, y de la prisión en un Penal como el de Libertad, al que no las vivió son intransferibles, aunque se haga fuerza... entonces no vale la pena preocuparse" (Bidegain, 2007). A pesar de ello, la directora lo intenta, para lo cual, apela a la ficción.

Es a través de estas series de recraciones ficcionales que la directora se acerca al miedo y al horror del terrorismo de Estado. José María en la entrevista además, dice que antes pensaba que quien se suicidaba era cobarde, hoy cree que debió ser más humilde. Destaca además la resistencia y la solidaridad en la

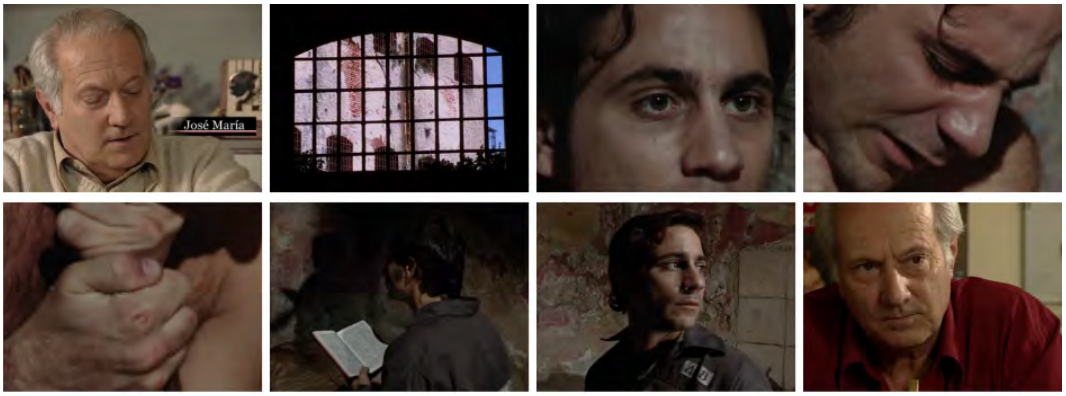

Figura 7.12: Secuencia cuarta recreación

Figura 7.13: Secuencia quinta recreación

cárcel como base para salvaguardarse mentalmente. De esta manera, se rescata uno de los pilares de la lucha de los 60, la sociedad organizada.

En voz over Bidegain anuncia el comienzo de la dictadura y señala que cuando esto sucede la guerrilla armada ya estaba derrotada, a pesar de ello la represión continuó y se agudizó cada vez más. Por lo tanto, sentencia: "la lucha por el terrorismo se convirtiró en terrorismo de Estado" (Bidegain, 2007). Apoya este enunciado a través de la quinta escenificación (figura 7.13) en la que militares caminan entre personas boca abajo encapuchados y con las manos atadas en la espalda, la cámara sube, y aquellos cuerpos quedan cada vez más pequeños, más desolados.

Esta toma que vemos en la figura 7.13 comienza con un primer plano de una persona acostada boca abajo a la que se le ven las manos atadas en la espalda y la cámara comienza a alejarse y mostra que hay más personas, todas en la misma posición y vemos militares que custodian el predio. La cámara sigue subiendo lo que coloca al espectador desde una posición de poder en relación a esas personas que yacen en el piso. A diferencia de lo que veníamos viendo en las escenificaciones anteriores dónde la cámara era frontal, lo cual, provocaba un mayor involucramiento con quien asiste al documental. A su vez, es la primera ficcionalización que no parte de una entrevista sino de la

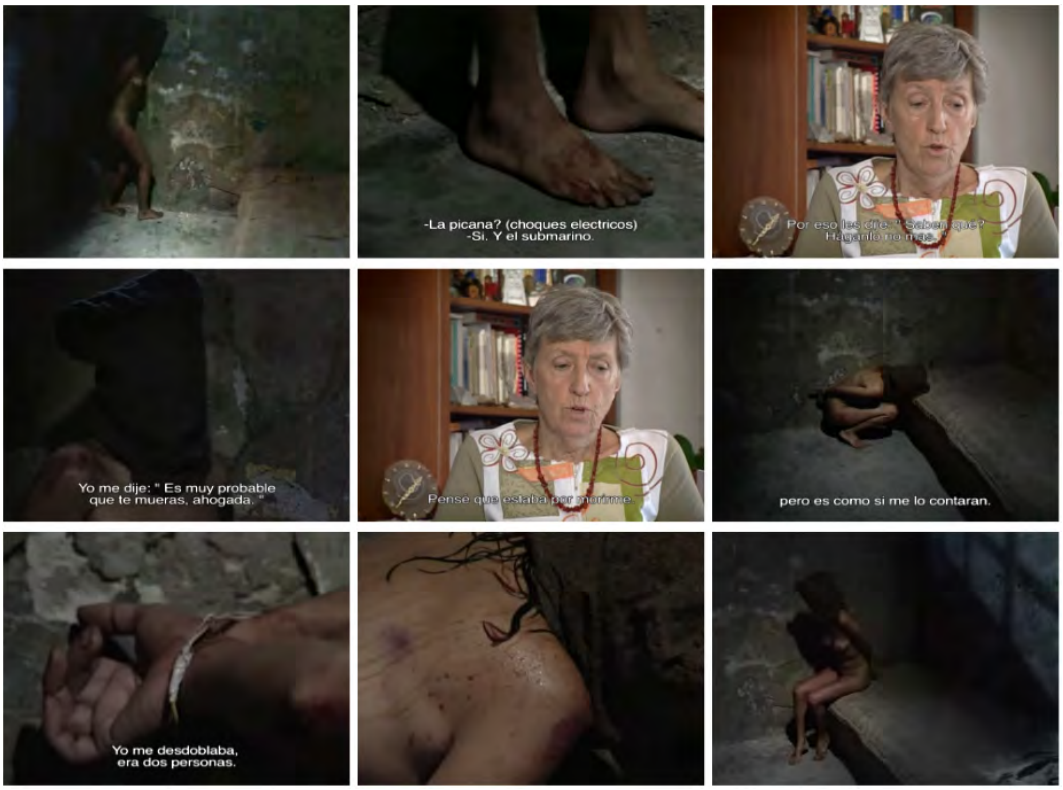

Figura 7.14: Secuencia sexta recreación

intervención por la voz de la directora.

La sexta escenificación (figura 7.14) se da a partir del testimonio de su tía Marcela cuando afirma "un par de veces en mi vida creí que estaba a punto de morir, y te digo, cuando piensas que estás a punto de morirte no es tan difícil como uno imagina" (Bidegain, 2007). Vemos una mujer encapuchada, desnuda y sucia con los pies manchados de sangre en un calabozo oscuro. La voz de su tía continúa su relato: "estaba en un estado lamentable, desnuda me ponían cosas". Escuchamos a Bidegain en voz en off que pregunta "¿La picana?" y su tía apoya "sí, la picana y el submarino" y su tía continúa "yo me dije: es muy probable que te mueras ahogada".

Nuevamente esta recreación (figura 7.14) surge para transformar en imágenes los testimonios de su tía, lo hace a través de una ficción donde se ve a una mujer en un calabozo, desnuda y lastimada. Se intercalan imágenes de su tía desde una cámara frontal con las imágenes de una mujer jóven sufriendo en un calabozo. Se hacen planos detalles para ver el estado de situación en el que se encuentra la joven que hace de su tía en la recreación. El testimonio habla del dolor y la muerte, para lo cual, utiliza planos detalle de sus pies, sus manos

atadas y su cuerpo lastimado. A través del testimonio de su tía Marcela nos enteramos que en esos momento se sintió cercana a la muerte.

Este testimonio hace que la directora se cuestione su lugar en la historia, si tiene derecho a remover aquellas memorias dolorosas de sus familiares. Una cuestión ética que Bidegain plantea en la película a través de su voz over. Nuevamente utiliza un ángulo de cámara alto lo que coloca el poder en el espectador, de esta manera la mujer se ve disminuida en la escena, lo que acentúa el estado de desolación y violencia a la que es sometida.

7.4.2. Justicia y perdón

La película reflexiona en torno a la justicia y el perdón, su padre, ex sacerdote expresa en sus testimonios lo que esta experiencia le dejó "yo como cristiano decía: no puedo odiar, pero ví como el odio de ellos me llevaba" (Bidegain, 2007). A pesar de sus convicciones religiosas se cuestiona si es posible perdonar luego de haber vivido el infierno de la tortura. Y cuenta de un muchacho al que él conocía y luego se metió en el ejército y terminó siendo uno de sus torturadores. El padre de la directora reflexiona sobre su posibilidad cómo hombre de fe de perdonar a aquel muchacho, como a otros. Este cuestionamiento lo alejó de la religión, ya que luego de esa experiencia no se sentía capaz de transmitir paz y predicar el perdón.

Bidegain padre se pregunta cómo llega alguien a ser torturador: "qué cortocircuito mental puede haber, sociológico, de un chico bueno, simple, evolucionado a ser torturador, no puedo imaginarlo ¿aceptará él un encuentro? ¿una conversación?" (Bidegain, 2007). En ese momento el cuadro se va a negro y se escucha en voz over a la directora que le dice que tiene algo que quiere hacerle escuchar. Allí, le da unos auriculares y vemos una escena en la que Bidegain de espalda llama por teléfono, y tapa con un sonido fuerte el momento en que ella dice su nombre, invita a un señor a participar de su documental. Este le dice: "no estoy predispuesto a aparecer en ningún tipo de documental, ¿usted sabe con quién está hablando?" (Bidegain, 2007)

La directora intercala las imágenes de su llamada con las de su padre al que vemos con auriculares, ahora se ve el rostro de su padre en primer plano mientras escuchamos la respuesta de Bidegain donde indica que sabe poco, pero que sin embargo conoce "el lazo que usted tiene con mi padre" (Bidegain, 2007) le dice que algo sabe, pero que quiere saber más, que quiere saber su

punto de vista, y por eso lo llama. Este: "yo no, yo no, en primer lugar, yo soy militar retirado, no estoy autorizado a participar en ninguna de estas pretensiones que usted tiene. Y en primer lugar le pregunto: ¿Jean Paul vive? ¿Está bien?" vemos el primer plano de su padre y en su rostro se dibuja una sonrisa.

El militar retirado continúa su explicación sobre cómo conoció a su padre y dice que luego estuvieron en bandos distintos y le tocó hacer lo que debía hacer, cuando Bidegain le pregunta qué siente en relación a eso, éste le dice: "yo era militar, yo estaba cumpliendo funciones que fueron, son y serán legítimas". A su vez, Bidegain padre responde:

> Que bárbaro. El no iba a aceptar (verme), no deja de ser simpático que humanamente se haya interesado en saber si estaba bien. Así como yo no me olvido, él tampoco no se olvida de mí. Para que haya habido perdón, tiene que haber reconocimiento de que algo malo se hizo. Sino eso podría repetirse. Bueno, estoy cansado. (Bidegain, 2007).

Es interesante la posición de Bidegain padre, porque si nada pasó nada hay que perdonar y eso hace complejo pensar que estos hechos no vuelvan a ocurrir, porque si no existe el arrepentimiento, ni el reconocimiento de esos hechos como algo malo tampoco existen garantías de no repetición.

Bidegain inconscientemente realiza una acción que se asemeja a la justicia restaurativa, un tipo de justicia basada en el encuentro entre víctima y victimario y que en algunos países se pone en práctica, como un sistema diferenciado de acceso a la justicia. La directora, incluso, en una película que realiza después ingresa en el programa de justicia restaurativa y registra este proceso. Es interesante que a partir de esta película Bidegain haya conocido este recurso y haya podido utilizarlo luego para sacar de su memoria una experiencia terrible que vivió cuando niña[1]. En *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007) vemos tratado el tema de la justicia, y del perdón sin profundizar en él, pero sí, se deja entrever la importancia de la memoria, de la verdad y también de la justicia:

"Un silencio de plomo, de miedos y de vergüenza fundó una paz que dependería del olvido. 20 años después del retorno de la democracia, la victoria del frente amplio, la coalición de los partidos de izquierda demuestra que el pueblo uruguayo ha vencido su temor, el gobierno actual exige de la armada la

[1]Encuentro con mi agresor de Maiana Bidegain 2018

apertura de los cuarteles y de los archivos, lo que había sido cuidadosamente evitado por los gobiernos anteriores, la Ley de impunidad no se ha abolido aún, pero por primera vez en el 2006, antiguos generales y civiles implicados en el régimen de facto tuvieron que comparecer ante los juzgados." (Bidegain, 2007)

Bidegain nos sitúa, a través de sus palabras, en el contexto nacional: "un silencio de plomo" expresa, y agrega: "de miedo y vergüenza". Hace una valoración negativa de ese silencio.

7.5. Conclusión

La directora utiliza una gran variedad de estrategias para representar el pasado reciente marcado por la violencia de Estado en el Uruguay de 1968 a 1985. Por un lado entrevista a sus familiares, tías, tíos y a su padre. Por otro lado, recopila y expone material de archivo, tanto familiar como histórico-nacional como son las fotos familiares, la prensa de la época, las publicaciones militares, así como material audiovisual existente. A su vez, realiza escenificaciones o recreaciones que generan una imagen no existente hasta el momento motivada a partir de los relatos. Y por último, propone un intercambio entre verdugo y víctima que aunque no se genera nos acerca a la justicia restaurativa.

Secretos de lucha (Bidegain, 2007) se inscribe en una perspectiva realista-afectiva (Amado, 2009) acentuada por las escenificaciones que realiza a través de las cuales se refuerza la representación realista de los acontecimientos que acompañan los testimonios de las víctimas. Pero estas recreaciones no van nunca están solas, y tampoco es ficcionado el sonido sino solo la imágen, a nivel sonoro están acompañadas de los testimonios que imprimen un halo de veracidad. De esta manera, no sucede lo que sentencia Nichols, 1997 de que al ficcionar se pierde veracidad.

Todos estos elementos constitutivos están atravesados tangencialmente por la experiencia de Maiana Bidegain en tanto constructora de sentido, es ella quien narra la película, se cuestiona, investiga, se pregunta y les pregunta a sus seres queridos más sobre los acontecimientos que precedieron a la persecución y también sobre las experiencias vividas tras la represión. A través de un modo documental tanto participativo, como expresivo (Nichols, 2013, la directora se expone al tiempo que construye un relato desde el encuentro con sus familiares. De esta manera, tal como plantea Nichols (2013) sobre el documental expresivo,

se busca que lo personal sea la puerta de entrada a lo político.

Si bien comienza construyendo una narrativa sobre el pasado reciente apoyada en la teoría de los dos demonios, es a través de las entrevistas que se muestra una realidad mucho más compleja, y como vimos anteriormente, hacia la mitad del documental sentencia el período desde las narrativas del terrorismo de Estado. A su vez, se posiciona como heredera de estas memorias ya que como plantea Fried Amilivia (2016) la sociedad uruguaya al no haber podido lidiar con el trauma las nuevas generaciones sienten el deber de memoria. A su vez, logra realizar un ejercicio personal de justicia restaurativa, que si bien no se logra en su cabalidad, lo esboza y provoca con ello reflexiones al respecto.

A través de su trabajo Bidegain reactualiza las memorias del pasado en el presente lo que genera un vínculo intergeneracional y trasforma por tanto, la experiencia de sus familiares en memoria. Ya que la directora en este ejercicio activo de memoria selecciona qué recuerda y que olvida de la experiencia. Como plantea Amado (2009), Achugar (2016), Ros (2016), Jelin (2002, 2019) la realización de la generación posdictadura proponen una nueva relectura de los hechos, que no es una copia, sino que actualiza sus sentidos en el contexto político del presente. Por lo tanto, aunque la reconstrucción de los eventos traumáticos no pueda reparar lo irreparable al juntar pasado y presente propone nuevos sentidos a esas memorias (Jelin y Kaufman, 2006).

Capítulo 8

Caso 3. Una de nosotras

8.1. Introducción

En el siguiente capítulo se desarrolla el análisis crítico de *Una de nosotras*(Castro, 2019), película dirigida por Soledad Castro Lazaroff en la que cuenta la vida de Belela Herrera, activista por los derechos humanos. Para llevar adelante este análisis lo primero que se presenta es la sinopsis que sintetiza la obra cinematográfica desde la mirada de esta investigación. Siguiendo, se plantea el contexto tanto personal como general en relación a los años en los que se produce la película y la relación intrínseca entre las narrativas de la memoria y la justicia transicional (Lessa, 2016) así como la importancia del contexto para el desarrollo del análisis crítico (Zavala, 2012).

A su vez, se realiza una revisión sobre la construcción de identidad, la utilización de la música, los escenarios y los personajes seleccionados. Se toma en cuenta el punto de vista de la narración y cual es la construcción que realiza sobre el pasado reciente, para lo cual, se seleccionan algunas escenas en concreto en las cuales se retrata el pasado reciente.

8.2. Sinopsis y contexto

Una de nosotras(Castro, 2019) cuenta la historia de Belela Herrera, una mujer que dedicó su vida a salvar la de otros/as. La película está narrada desde una mirada subjetiva con un abordaje feminista[1]. Una propuesta que

[1]Proponer una mirada feminista implica desafiar los estereotípos de género, centrarse en las problemáticas específicas del ser mujer y problematizar las condiciones de exclusión e invisibilidad a la que las mujeres han sido sometidas durante siglos

actualiza las luchas del pasado en el presente. Castro Lazaroff nos presenta a una militante por los derechos humanos en América Latina: Belela Herrera, quien durante muchos años trabajó para la ACNUR en la salvaguarda de personas perseguidas políticamente. La propuesta es ver a través de Castro las experiencias de Belela. Por lo tanto, a través de este documental se propone un encuentro generacional y a la vez, una reflexión política sobre cómo las luchas de ayer se han transformado y cuales son hoy los nuevos –o viejos– desafíos.

8.2.1. Contexto de producción de la película

En el año 2005 comienza el primer gobierno del Frente Amplio y con su llegada el "tiempo de la verdad" se convierte en el "tiempo de la memoria" promoviendo la investigación, así como la apertura de archivos, la realización de marcas de la memoria en sitios signados por el horror y resistencia, así como la incorporación de una pedagogía de la memoria (Winn et al. 2014, p. 248). A esto se le suma la reinterpretación de la Ley de Caducidad (Ley 15.848) que habilita el acceso a la justicia lo que posibilita un nuevo universo interpretativo.

A su vez, los organismos internacionales comienzan a tener mayor incidencia y a promover procesos de memoria, verdad y justicia en relación a los delitos cometidos durante el pasado reciente en Uruguay. También la opinión pública comienza a tener una postura más proclive a estos procesos. (Winn et al. 2014)

Cabe señalar la relevancia que tuvo la sentencia de la Corte Interamericana de Derechos Humanos en el Caso Gelman (24/2/2011), que entre otras cosas, declara inconstitucional la Ley de Caducidad, en tanto, obstaculiza el acceso a la verdad y la justicia. A poco de la cual, se presente en Uruguay la Ley 18831 (27/10/2011) que restablece la pretención punitiva del Estado para los delitos cometidos en aplicación del terrorismo de Estado.

A su vez, es importante mencionar que en el segundo gobierno del Frente Amplio se dan amplios avances legislativos en pos de los derechos humanos. En este sentido podemos destacar la Ley del Matrimonio Igualitario (Ley Nº 19.075, 2013), la Ley de Salud Sexual y Reproductiva –que entre otras cosas– plantea la despenalización del aborto (Ley N° 18987, 2012), así como también la ley de regulación del Cannabis (Ley N° 19.172, 2013). Estos avances se constituyen además como conquistas del movimiento social, ya que significaron décadas de lucha. De esta manera, se consolida entonces un estado de derechos,

dónde la persona está en el centro y se le garantiza el acceso a un ejercicio pleno de sus derechos humanos.

En 2014 sale electo en Uruguay por tercer año consecutivo el Frente Amplio. En esas elecciones, además, se llevó a cabo un plebiscito para bajar la edad de imputabilidad de 18 años a 16 años, el cual, no fue apoyado. De esta manera, se afianzan en el país políticas de izquierda que promueven, entre otras cosas, una memoria sobre el pasado reciente cómo terrorismo de Estado. Estos proyectos de ley disputan construcciones de significado y mundos posibles y el lugar que ocupan las infancias en nuestro país (Achugar, aceptado-a). A la vez, evidencian la permanencia de una división ideológica del país, por un lado, están quienes apuestan a un sistema punitivista que, entre otras cosas, criminaliza la pobreza. Y por otro, quienes creen en la posibilidad de un mundo más igualitario con Estados que protegen y amparan a quienes están más desprotegidos. Cabe recordar que quienes habilitan actualmente los centros de reclusión son jóvenes pobres que crecieron en situación de vulnerabilidad.

De esta manera, como podemos ver, estas reivindicaciones se emparentan con las luchas sociales y políticas de los años 60 y 70, si bien, en aquellos años la izquierda tampoco reconocía la diversidad sexual, ni los derechos de las mujeres, son luchas que se han actualizado e incorporan entonces estos temas en la agenda de los derechos humanos. A su vez, dan cuenta de un país polarizado entre quienes creen en la salida punitivista para lidiar con temas de seguridad y quienes creemos que siempre el ser humano está en el centro y que debe tener garantizado el pleno ejercicio de sus derechos humanos. Esto implica, entre otras cosas, poder acceder a una salud de calidad, a una educación integral, a una vivienda digna y a una alimentación balanceada.

En este contexto es que Soledad Castro comienza a escribir Una de nosotras (Castro, 2019). La película se filmó entre 2016 y 2018, en estos tres años a nivel nacional se continuaron los juicios a militares responsables, así como la búsqueda de los desaparecidos. De esta manera, surgen nuevas memorias evocadas sobre las narraciones de verdad y justicia y el movimiento de derechos humanos se encuentra fortalecido. El estreno en Uruguay[1] de Una de nosotras (Castro, 2019) debió ser postergado debido a la pandemia de Covid-19.

[1]En Argentina se estrenó el 24 de octubre de 2019.

8.2.2. Contexto personal de la directora

Castro Lazaroff proviene de una familia de artistas reconocidos socialmente y vinculados con la cultura y la política. La directora de Una de nosotras (Castro, 2019) dice que viene de la "resistencia cultural-política" a la dictadura y sus consecuencias; y que en su casa siempre se habló y debatió de política (comunicación personal, 7 de junio, 2021). Me cuenta que la resistencia a la dictadura y la de la salida democrática construyeron su sensibilidad y que la consigna de: "verdad, memoria y justicia fue forjando su identidad" (comunicación personal, 7 de junio, 2021).

A su vez, destaca que se fue de Uruguay en 2011 muy decepcionada tras el veto que el presidente Tabaré Vazquez realiza en 2008 sobre la Ley de Salud Sexual y Reproductiva (Ley N° 18426) que entre otras cosas, planteaba la despenalización y regulación del aborto. Un proyecto que dio vueltas en el parlamento por varios años y que una vez que logra la aprobación en ambas cámaras es vetado por el presidente el artículo que despenaliza el aborto[1]. A su vez, se suma a su enojo el fracaso del segundo intento de derogación de la Ley de Caducidad en 2009[2].

Es así que Castro se muda a vivir a Buenos Aires, Argentina en 2011; hacía varios años que vivía allá cuando recibe la propuesta de hacer una película sobre Belela Herrera. Le entusiasmó la idea, y como no conocía a Belela lo primero que hizo fue investigarla. Castro cuenta que tras esa búsqueda inicial le interesó: "porque me pareció que había algo en ella, que era como muy único y original en el registro de las mujeres luchadoras que yo tenía, por el tema de clase" (comunicación personal, 7 de junio, 2021). Para la directora constatar que su personaje principal provenía de una familia de clase media-alta le produjo interés.

A fines del 2015, termina de escribir el proyecto y es el elegido para llevarse a cabo. Por razones personales Castro decide volver a Uruguay aunque

[1] Ver más sobre este tema en Johnson, N., Rocha, C., y Schenck, M. (2013). La inserción del aborto en la agenda político-pública uruguaya 1985-2013: un análisis desde el movimiento feminista. Cotidiano Mujer. O en: López, A., y Abracinskas, L. (2009). El debate social y político sobre la ley de defensa del derecho a la salud sexual y reproductiva. Cuadernos del UNFPA, serie Divulgación. Así como también en: Banfi Vique, A., Cabrera Fanny Gómez Lugo, O., y Hevia, M. (2010). El veto del ejecutivo uruguayo a la despenalización del aborto: deconstruyendo sus fundamentos.

[2] Cómo se vió en el Capítulo 4 Antecedentes. En 2009 se realizó un nuevo plebiscito tras dos años de recolección de firmas para habilitarlo, sin embargo, el mismo fue rechazado por una corta mayoría de uruguayos/as.

confiesa que fue una decisión difícil ya que "venía muy caliente con el gobierno frenteamplista y la política de derechos humanos, entre otras cosas" Castro Lazaroff, S. (comunicación personal, 7 de junio, 2021). A su vez, Castro relata que en Argentina vivió años de ardua militancia desde la política y el feminismo y que la idea de retornar la perturbaba porque "sentía que iba a volver a un lugar cuya sensibilidad odiaba" Castro Lazaroff, S. (comunicación personal, 7 de junio, 2021).

Si bien el rodaje comienza en 2016, antes de su regreso, ya para el año siguiente Castro se había mudado nuevamente a vivir a Uruguay. Explica que durante el rodaje hubo momentos de tensión ya que existían intereses en disputa entre quienes propusieron la realización de la película y la directora, que realizará un documental según sus intereses y preocupaciones. Es así que la película cuenta con la visión de la familia de Belela Herrera, a lo que cabe destacar, que dos de sus hijos, Daniel y César Charlone, se dedican al cine. De todas maneras, para Castro la película contiene su mirada aunque sostiene que tuvo que realizar concesiones.

Si bien Castro plantea estar conforme con los resultados generales del documental, también comenta que algunas escenas hubieran sido diferentes si todas las decisiones hubieran sido únicamente suyas. De todas maneras, entiende que se logra transmitir que algo pasó. En la película "hubo un encuentro, ahí pasó algo" "esas tres minas[1] se encontraron y se afectaron de alguna manera, se afectaron la una a la otra" Castro Lazaroff, S. (comunicación personal, 7, 6, 21).

8.3. Análisis del documental

Una de nosotras (Castro, 2019) es un documental realizado desde un modo participativo y expresivo (Nichols, 2013). La película está contada desde la subjetividad de la directora siendo esta una protagonista más en el relato. La mirada de la directora está presente tanto sonora como físicamente y es quien guía el relato. Es interesante destacar que es una película que rescata la militancia por los derechos humanos sin centrar su atención en la violación de los mismos, sino más bien, en la resistencia contra las dictaduras de América Latina y el Caribe.

[1]Palabra que se usa en lunfardo para decir: chica o mujer.

La narración de la historia se apoya en Virginia Martinez, historiadora y realizadora cinematográfica uruguaya que además, es muy amiga de la protagonista. Entre ambas realizan el recorrido en busca de lugares por los cuales transitó Belela. Así como también investigan las notas de prensa de la época y realizan reportajes a sus familiares y personas relevantes para la historia, también tienen encuentros con la protagonista. Se centran en su historia personal relacionada a la resistencia a la dictadura y su labor ejemplar en salvaguardar la vida de refugiados políticos, algo que comienza en la vida de Belela como de forma espontánea impulsada por la necesidad de salvar personas[1]. A su vez, en paralelo, se traza un recorrido por la historia regional y nacional marcada por la violencia de los Estados.

En la película se utiliza material de archivo, tanto fotográfico como audiovisual, aunque sobre todo está basada en las entrevistas que la directora junto a Martinez le realizan a Belela Herrera, así como diferentes encuentros que ambas tienen con distintas personas relacionadas a Belela en diversos países. Como ejemplo, se puede mencionar el encuentro con el nieto de Belela en Chile o con una de sus hijas, así como con Estela de Carlotto[2] en Argentina. Sosteniendo con esto lo que Nichols plantea como recurso utilizado en los documentales en que en la entrevista se construye una forma específica del encuentro social cargada emocionalmente (Nichols, 2013).

8.3.1. Revisión sobre la construcción de identidad generacional

La directora comienza la película situándose en relación al personaje principal a través de la negación de un vínculo filial "esta mujer no es mi madre, no es mi abuela, no es mi amiga, y la conozco desde hace muy poco tiempo" (Castro, 2019) dice en voz over mientras muestra a Belela Herrera en su casa haciendo yoga (figura 1). Como se puede observar en esta secuencia hay una relación de proximidad entre la protagonista y quien observa, lo que se evidencia en la corta distancia de la toma. A su vez, a través del ángulo horizontal Castro nos involucra a los espectadores en la práctica de yoga. Belela

[1]Belela Herrera estaba casada con un diplomático uruguayo de derecha que fue enviado a Chile en la década del 70, y desde ese lugar de privilegio comenzó a esconder personas perseguidas para ayudarlas a salir del país.

[2]activista argentina de derechos humanos y madre de una chica desaparecida a fines de 1977. A su vez, es presidenta de la asociación Abuelas de Plaza de Mayo.

Figura 8.1: Secuencia inicial

se encuentra además en el centro de la imágen lo que marca la importancia de ésta en la película. En esta secuencia también se puede observar que Belela se encuentra siempre del lado inferior de la imágen (lo real) pero que se proyecta a través de sus manos hacia arriba (lo ideal).

Castro sostiene que se siente unida a ella por vínculos de género, de territorio y por afinidad política y lo hace explícito, sostiene que le interesa porque: "es mujer, es uruguaya y es de izquierda y por eso su historia también es la mía" (Castro, 2019). De esta manera, la directora, construye una relación con Belela Herrera que parte de una identidad múltiple, principalmente basada en afinidades políticas, de género y de nacionalidad.

A su vez, la mirada sobre Herrera se realiza desde una postura feminista, teniendo en cuenta que se retrata a una mujer luchadora y librepensadora, perteneciente a una generación donde la mujer debía someterse a los intereses de su esposo. Cabe señalar que cómo se mencionó anteriormente, Belela Herrera estaba casada con un dirigente político de derecha quien fue cónsul en Chile enviado por Pacheco Areco[1].

La directora elige contar este relato en relación a sí misma, de esta manera, más adelante en la película vuelve a referenciar la experiencia de ella con la de Belela cuando comenta: "en Chile Belela aprendió a ser ella misma, como a mi me pasó en Buenos Aires. Salir del Uruguay liberó algo en las dos, porque ser mujer en pueblo chico construye una forma de autocensura" (Castro, 2017). La necesidad del cambio de país para poder ver con perspectiva y liberarse de los mandatos patriarcales –en el caso de Belela– y del miedo y el silencio –en el caso de Castro– aparecen señalados en esta afirmación. A su vez, es algo que esta investigación hace evidente y será por tanto tratado en el capítulo 9 A modo de cierre.

La película propone un encuentro generacional entre tres generaciones con

[1]Pacheco Areco fue presidente durante () es quien en 1968 decreta las Medidas Prontas de Seguridad.

diferente grado de participación y experiencia en relación al terrorismo de Estado. Belela una mujer de clase alta ya adulta en los años 70 que se casa con un diplomático de derecha. Virginia Martinez era adolescente en el momento del golpe de Estado y visita las cárceles de prisión política y Castro nace en el 81 viviendo sus primeros años en dictadura y luego en la transición democrática, que como se puntualiza en el capítulo 2 fue plagada de silencios.

A través de estas tres generaciones se traza el recorrido de vida de Belela Herrera a la vez que se deja entrever las diferencias en las reflexiones sobre los mandatos de género. A su vez, en relación a la violación de los derechos humanos la realizadora plantea que a esta generación la "habían dejado en banda" (comunicación personal, 7 de junio, 2021) porque la impunidad de la cual goza Uruguay "de alguna manera había puesto como un freno en que yo recibiera algo que tenía que haber recibido" Castro Lazaroff, S. (comunicación personal, 7, 6, 2021).

Cómo plantea Jelin (2002, 2019), Fried Amilivia (2016), Achugar (2016), Ros (2016) cuando la trasmisión de las memorias intergeneracional no se da, debido a que está vinculada a momentos traumáticos, ese corte en la trasmisión hace que nuevas generaciones no logren darle sentido a ese pasado, pero no se borra sino que permanece como huella. Esta situación hace que la experiencia se vuelva borrosa e intransferible, lo que deja un vacío que provoca una distorsión en la construcción de sentidos sobre el pasado reciente. Para quienes vivieron la dictadura siendo niños/as y se hicieron adultos en la cultura del silencio, el agenciamiento de esta experiencia ha sido compleja y lenta.

Ros (2016) plantea que la generación posdictadura en los primeros años del siglo XXI comienza a tomar la palabra y a reivindicar su derecho como voz en las narrativas de la memoria. Castro Lazaroff sin embargo, señala las complejidades que se ponen en juego a la hora de colocarse como activadores de la memoria, porque:

> Ellos siempre fueron los mejores militantes, nosotros jamás seremos los mejores militantes, los que morimos en la guerra, los que sufrimos de verdad, y entonces, hay algo de sus testimonios, insuperable. Ellos tienen derechos a hablar, nosotros con que derecho ¿a vos que te pasó Soledad? como te vas a poner delante de la cámara. Castro Lazaroff, S. (comunicación personal, 7, 6, 2021)

Y continúa: "me pongo igual, porque esta es mi historia también", y desde ese lugar de apropiación y de distancia generacional es que ella cuenta su

Figura 8.2: Secuencia Mariana Zaffaroni

visión de las experiencias de Belela Herrera. Como ya se mencionó en los capítulos anteriores, Amado (2009) sostiene –sobre la realización de hijos/as de desaparecidos– que lo hacen como una manera de afirmación generacional y distancia. A la vez que se hace explícita la diferencia generacional se busca una afirmación identitaria.

A su vez, Castro se posiciona como parte de la generación de niños y niñas que crecieron en dictadura y posdictadura, con las búsqueda de verdad y justicia, cuando dice: "Crecí con los ojos de Mariana Zaffaroni mirándome de todos lados, era una niña como yo pero la habían robado los milicos, eso pasaba en esa época" (Castro, 2019). A su vez, plantea el tema de la desaparición de niños y niñas durante el terrorismo de Estado tanto en esta afirmación de la directora, así como cuando hablan del caso de Anatole y Victoria (dos niños/as uruguayos que fueron abandonados por las fuerzas represoras en una plaza de Chile). Las experiencias de Mariana, Anatole y Victoria no son hechos aislados, sino que como señala Llobet, 2018 las fuerzas represivas de las dictaduras latinoamericanas tuvieron un objetivo muy claro con las infancias, hacer que no crecieran con la ideología política de sus familiares.

De esta manera, aunque la directora sostiene al comienzo "yo nací a la salida de la última dictadura militar y no siento esa pertenencia" (Castro, 2019) refiriéndose al vínculo de Belela y Virginia Martinez, al mismo tiempo, en el correr de la película se sitúa como parte de la generación posdictadura y lo reafirma cuando señala un vínculo generacional con una niña apropiada por los militares en el marco del Plan Cóndor (figura 2). Además, cuenta que cuando era niña encontró en el último estante de la biblioteca un libro titulado

Por los chiquitos que faltan[1] (1989), de esta manera, nuevamente se apela a una anécdota personal para hablar de un tema político y es la entrada para hablar del vínculo de Belela con Anatole y Victoria.

8.3.2. El punto de vista de la narración

Una de nosotras (Castro, 2019) es la historia de Belela Herrera pero a través de la mirada de Castro Lazaroff. El punto de vista es el de una mujer, feminista y que es parte de la generación posdictadura. A lo largo de la película Castro construye un relato desde una perspectiva feminista, que implica derivar esterotipos patriarcales. De esta manera, se muestra a Belela Herrera como una mujer empoderada que desafía los mandatos de género, que desafía a su marido, no solo no comparte con el su pensamiento idiológico, sino que le hace frente a través de sus acciones. A su vez, elige como voz autorizada también a la de una mujer.

"Lo personal es político" fue una proclama del feminismo de la segunda ola[2], porque había que derribar las barreras de la violencia de género, de los sistemas de cuidados que se apoyaban (y aún lo siguen haciendo) sobre los cuerpos de las mujeres, entre otras temáticas. Asumir que las cuestiones de mujeres no eran unicamente temas de mujeres, sino que se apoyaban en un sistema de poder patriarcal que buscaba someter estas impidiendo además que participaran de la vida política. Mismo si accedían a la política se las dejaba relegadas a acciones de servicio, como servir café o lavar los platos. De esta manera, se plantean como espacios de dominación patriarcal tanto la familia, como la sexualidad y la vida política.

Si vemos el resto de los documentales, la mayoría tienen una mirada masculinizada, en casi todas las películas prima la voz y mirada de los varones, además por lo general son estos los que traen la voz autorizada, una voz que proviene de la formación específica del tema que se trata. En este caso, sin embargo, es Virginia Martinez que acompaña tanto a la directora como a la

[1] El libro se llama en realidad Por los chiquitos que vienen (Dinamarca y Santelices, 1989) realizado por la organización de Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos y habla sobre la apropiación de menores durante el terrorismo de Estado.

[2] El feminismo es un movimiento que reivindica los derechos de las mujeres a tener las mismas oportunidades que los varones en todos los planos de la vida social: familia, economía, cultura y política. Se le denomina "ola.ª las diferentes etapas por el que este movimiento ha ido pasando. Si bien no es un movimiento uniforme, ya que más bien se debe habar de feminismos en plural para dar cuenta de la gran diversidad de corrientes, en cada ola tiene siertas características que la reconocen como tal.

Figura 8.3: Secuencia presentación

protagonista a narrar la película. Ella en tanto historiadora, pero además, amiga. Esta dimensión de ponderar la amistad, la sororidad, el compañerismo entre mujeres; también pone en eviencia una dimensión feminista.

Además, Castro toma decisiones como mostrar a Belela y Martinez haciendo mandados, una acción cotidiana asociada al ámbito privado que pone de manifiesto una postura feminista de documentar lo privado y hacerlo público. A su vez, *Una de nosotras*(Castro, 2019) es un documental realizado desde un modo participativo y expresivo/performativo (Nichols, 2013), algo que se constata desde el comienzo. Las primeras escenas muestran a la protagonista principal en una sesión de yoga en su casa en tanto Castro indica el motivo de la película (figura 8.1). Por lo tanto, esta idea de lo personal es político se hace evidente en la propuesta estética de este documental.

Como ejemplo del modo participativo podemos mencionar el principio del documental en el cual se presenta tanto a la protagonista (Belela Herrera) como a la directora y acompaña las imágenes la voz de Castro que indica las razones por las cuales realiza esta película. De esta manera, a través de un paralelismo de planos de una y otra se muestra el motivo y la motivación de la película (figura 8.3).

Como vemos en la figura 8.3 se intercalan imágenes de ambas que anteceden al encuentro, la directora se posiciona como una participante más de la película. A su vez, utiliza planos detalle de las manos de ambas, así como de sus rostros. Da cuenta del grado de subjetividad a través de ángulos frontales y desde un abordaje personal a través de la distancia corta de los planos. De esta manera, a través de la figura 8.3 también se pone en evidencia la opción de Castro de utilizar un modo documental performativo a través del cual se coloca en primer

Figura 8.4: Secuencia viaje

plano las intensidades emocionales de la experiencia, así como el conocimiento situado (Nichols, 2013, p. 230)

A su vez, la elección de utilizar la voz de la propia directora, tal como mencionaba en el análisis de las películas anteriores, demuestran la intención de que decir algo se convierta en una forma de actuar (Nichols, 2013, 230). Es a través de la mirada de Castro que conocemos a Belela Herrera y esta decisión estuvo muy clara sino desde el principio, al visionar la primera entrevista. Castro se dio cuenta que era importante estar ahí, como esa otra generación que pregunta y participa activamente de la construcción de un relato, Castro Lazaroff, S. (comunicación personal, 7, 6, 21). Para la directora era importante que fuera explícito desde el comienzo que era su "mirada sobre la historia, y no la historia", Castro Lazaroff, S. (comunicación personal, 7, 6, 21).

Como se ve en la figura 8.4 la directora presenta a su protagonista en contraposición a sí misma. Ambas imágenes están en el mismo valor de plano y son representadas de la misma manera. El barco a su vez, hace referencia al viaje desde Buenos Aires a Montevideo, que además es anunciado a través de la directora en voz over. Este relato, se construye desde un modo documental de observación (Nichols, 2013) dónde vemos a los personajes actuar en su vida y la construcción del relato está mucho más emparentada con la ficción, como se ve en la secuencia presentada en imágenes.

En la figura 8.5 podemos observar la presencia ante cámara de Castro

Figura 8.5: Secuencia modo documental performativo Nichols (2013)

durante toda la película. Como se puede ver la directora está presente tanto con cámara en mano, lo que marca su rol dentro del documental, como sin ella, en escenas junto a Martinez. Ya que es junto a Virginia Martinez que recorren los países y ciudades en los que Belela trabajó en busca de sus huellas. Es ahí, en ese recorrido donde la presencia ante cámara de Soledad Castro se hace más frecuente. Cómo si la falta de Belela la supliera ella con su presencia.

De la secuencia de fotogramas de la figura 8.5 únicamente la primera imágen es de Montevideo, el resto es el recorrido que hacen con Martinez por Chile, Panamá y Argentina. Visitan allí familiares de Belela o personas que la conocieron por su labor destacada en salvaguardar la vida de refugiados/as políticos. En este recorrido tanto Martinez como Castro son articuladoras del relato, vemos lo que ellas miran, escuchamos lo que preguntan y aprendemos junto a ellas las historias que otros, ya sea personas o publicaciones, tienen para decir del contexto político y social que se vivía.

8.3.3. Desde una mirada feminista

Como mencioné anteriormente la película se cuenta desde un enfoque feminista. La directora articula el relato en este sentido. De esta manera podemos destacar algunos momentos dentro del documental donde se hace explícita esta postura. El relato sobre Belela Herrera comienza desde su nacimiento, su madre, su padre y su llegada al mundo. Se recorre cronológicamente su vida y se destaca el lugar de invisibilidad de las mujeres de la época.

Es así que Belela cuenta cuando conoce a quien sería su marido, un hombre proveniente de una familia de derecha y cuenta que cuando se casa era virgen. Resalta además, que no tenía ni idea de en qué consistía una relación sexual. En esa escena se pone de manifiesto el lugar de la mujer en la sociedad de 1950 y donde ser mujer significaba obedecer al hombre, ser madre y cuidar de los hijos. Belela Herrera producto de esta educación manifiesta sentir que la maternidad es una parte fundamental de la realización como mujer.

En otra escena más adelante, están en Chile y visitan el Estadio, hoy sitio de la memoria, por donde pasaron cientos de personas. Es una visita guiada y un muchacho les cuenta los sucesos que allí transcurrieron. Hay un sector destinado al recuerdo de las mujeres que por allí pasaron, se destaca el maltrato extra que por ser mujeres militantes habían recibido. Cabe recordar que las FFAA tienen una concepción patriarcal de la sociedad, por lo tanto, la mujer

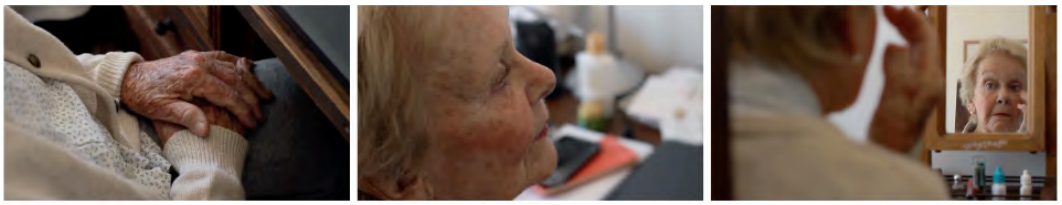

Figura 8.6: Secuencia Belela aprontandose para salir

militante era un problema en todo sentido porque el simple hecho de tener un rol político en la sociedad era una rebeldía, y por tanto, no obedecer los mandatos patriarcales (la mujer como madre, esposa y ama de casa) también eran castigadas.

Ya casi al final de la película hay una nueva apuesta a la visibilización de Belela en tanto mujer, y es en su propia voz cuando se le da un reconocimiento público por su labor en la lucha por los derechos humanos en América Latina y el Caribe. En el discurso que ella realiza menciona que hace extensivo ese reconocimiento a todas las mujeres que han sido pilares fundamentales en la resistencia y la lucha por los derechos humanos.

En voz over la directora señala: "Belela tardó muchos años en encontrarse a sí misma, la vida hizo lo suyo, pero ahí estaba ella, su deseo, su compromiso, así es tantas veces, formando parte de una resistencia invisible, casi olvidada" (Castro, 2019). Y entre tanto vemos a Belela aprontandose para salir (figura 8.6). Esta reflexión que Castro expresa en la película se me vincula con lo que en la entrevista personal ella me confiesa: "hay cosas en la película que yo no hubiera puesto, que me obligaron a poner, eso también habla de cómo producimos las mujeres" Castro Lazaroff, S. (comunicación personal, 7 de junio, 2021).

Belela rompió con los mandatos patriarcales, desafió a su marido que tenía una postura política radicalmente opuesta a la de ella y se convirtió en una referente por la defensa de los derechos humanos y a través de sus acciones salvó la vida de muchas personas. Se separó, descuidó un poco a sus hijos para dedicarse a su trabajo, luchó por construir un mundo más justo y más igualitario. A su vez Castro desafía también desde su lugar de cineasta, con cámara en mano filma y habla, enfrentándose además a situaciones de poder durante el propio rodaje. De todas maneras, Castro desde su lugar, expresa lo que quiere. Se iguala y se distancia de Belela, en lo generacional, así como también en relación a su clase. Pese a sus diferencias, algo las une, y es el ser

Figura 8.7: Secuencia imágenes 8M

mujeres luchadoras cada una en su tiempo, a su manera, con lo que ellas eligen como herramientas de lucha.

Es en este sentido que Castro relaciona sus luchas con las de Belela y así, conecta pasado y presente. En imágenes muestra a Virginia Martinez junto a Belela Herrera en una marcha del *8 M*[1]. De esta manera, las demandas de ayer se reactualizan y se resignifican: "la historia de Belela es la mía, porque hoy las luchas son otras pero también son las mismas" (Castro, 2019). Sostiene Castro a través de su voz mientras Belela está en su casa aprontandose para salir.

Luego se muestra a Belela y Virginia Martinez en la marcha, se escuchan los cánticos, así como se muestran las pancartas (figura 8.7). Y continúa Castro a través de su voz: "Ahora sé que la pertenencia política tiene que ver con las contradicciones, hacer con lo que hay, resistir, seguir".

8.4. Participantes en la película

La película cuenta la historia de Belela Herrera pero a la vez, es una puesta en escena de tres generaciones de mujeres que desde sus singularidades narran esta historia que habla de lucha, resistencia y amor. Las tres generaciones están representadas por Belela Herrera como personaje principal, es de ella de quien se cuenta la historia. Virginia Martinez desde su lugar como historiadora y amiga de la protagonista hace de vínculo entre Belela Herrera y la directora.

Como ya se mencionó, la tercera protagonista es la propia Soledad Castro

[1] 8M es el nombre que se le da al 8 de marzo decretado Día Internacional por los Derechos de las Mujeres. En Uruguay se realiza una marcha que ha ganado adhesiones con el paso del tiempo constituyéndose hoy en día como una de las marchas más multitudinarias junto a la *Marcha del Silencio* o la de la Diversidad Sexual.

Lazaroff ya que cuenta la película en primera persona desde su singularidad y sensibilidad. Ya desde el inicio de la película al presentar a Belelea Herrera se presenta a sí misma, vemos imágenes de una y de otra, desde distintos lugares (figura 8.2). Castro toma un café en un bar y la Belela preparándose un té en tanto espera la salida de Buenos Aires a Uruguay.

La realizadora selecciona un modo documental performativo (Nichols, 2013) donde en más de una oportunidad la vemos a ella como una protagonista más (figura 8.4), aunque por lo general con cámara en mano mientras camina, entrevista y filma. Además, está presente durante toda la película brindando su visión de los hechos a través de la palabra.

A lo largo del documental aparecen otros protagonistas con una presencia más solapada, por un lado está la historia de una de las hijas de B. Herrera quien muere durante la filmación de la película. Además está presente el relato de un nieto de la protagonista contando lo que recuerdan de su niñez, así como una de sus hijas que vive en Chile y con la cual visitan la casa donde Bellela refugiaba personas. El resto de la familia acompaña en algún que otro momento, aunque no tienen gran participación. Para relatar la vida personal de Belela se hace uso de material de archivo fotográfico y audiovisual del ámbito familiar. De esta manera, el álbum familiar pasa a dominio público, así como también cintas con grabaciones familiares.

8.4.1. El lugar de la música

La música está presente en la película para aportar a la atmósfera emocionalmente. Principalmente el documental usa sonido sincrónico ya sea de entrevistas, o el sonido del lugar que se registra, o sea, sonido de ambiente. Por lo general la música acompaña lo que se dice o muestra. Por ejemplo, hay música instrumental que acompañan las imágenes de presentación de la protagonista y de la directora (figura 8.1).

A su vez, la música instrumental acompaña los recorridos por lugares e imágenes, por ejemplo, cuando vemos un video casero de la familia de Belela escuchamos tanto el sonido de la cinta original (sonido ambiente con cánticos infantiles) como música instrumental.

Sin embargo, la película se construye en su mayoría con los sonidos propios de lo que se filma. La música, entonces, entrelaza las entrevistas con las imágenes fotográficas que ayuden a componer el relato que se cuenta, así como

con la voz de Castro que hace la contextualización durante toda la película. Una música instrumental por momentos más melancólica, por momentos más alegre hace de puente entre las diferentes opciones para representar.

La película utiliza música original a cargo de Fernando Manuel Diéguez. El epílogo musical está a cargo de Guillermo Lamolle y Fernando Manuel Diéguez (compositores) con arreglos de Guilherme Alencar Pinto, Guillermo Lamole en guitarra, Inés Dabarca en flauta, Fabián Pietrafesa en clarinete y Federico Moreira en percusión.

8.4.2. Escenarios presentes

La película recorre los lugares de militancia de Belela Herrera, así como los espacios de su día a día. Es así que vamos desde el barrio Pocitos en Montevideo, al Palacio de la Moneda en Santiago de Chile, así como también se recorren algunas ciudades de Centro América. En Chile además se filma frente a la casa donde vivió Belela, así como también desde su casa actual en Montevideo y en la casa donde vivió de pequeña con su familia. En Chile también el *Museo de la Memoria* y el estadio que fue utilizado como centro clandestino de represión y que hoy se conserva como espacio de memoria.

Están presentes también las oficinas de Alto Comisionado de las Naciones Unidas para los Refugiados (ACNUR) en Chile, lugar en el que trabajó Belela, y desde donde, ya desde un lugar institucionalizado, siguió protegiendo a personas que escapaban de sus países de origen debido a la persecución política de la cual eran objeto. También Castro y Martínez visitan la casa de *Abuelas de Plaza de Mayo*. A través de los espacios en los que la protagonista transitó, que guardan la memoria de otras épocas, se conecta pasado y presente. Es por medio de visitar estos espacios que se va haciendo un recorrido historicista de la vida de Belela Herrera, en pos de revisar su trayectoria. Los espacios registrados en el presente pasan a ser una vía de acceso que le da visualidad al pasado, lo sitúa, lo muestra, lo señala.

A su vez, se recorren espacios con una carga emotiva y simbólica muy fuerte, como son el estadio utilizado como centro clandestino de detención y tortura, o la casa de las *Abuelas de Plaza de Mayo*. Estos lugares, guardan las memorias de muchas personas que por allí pasaron, tanto durante el terrorismo de Estado, como en la actualidad, en busca de mantener viva la memoria. Las abuelas de plaza de mayo son además un colectivo de resistencia y de lucha

por los derechos humanos que trabaja activamente en el presente.

Usar espacios son buenos transmisores de memoria ya que acercan a personas que no conocen y los ubica en un espacio determinado con el fin de trasportarlos también a un tiempo. Es una herramienta muy utilizada en los documentales conectar presente y pasado a través del espacio. En este sentido, es que se construyen y señalan sitios de memoria, espacios que llevan una memoria simbólica, ya sea en relación a la violencia (ejemplo el estadio que fue utilizando como centro clandestino de detención y tortura) o espacios que simbolizan la militancia y la resistencia a la dictadura.

8.4.3. Retrato de la dictadura

En *Una de nosotras*(Castro, 2019) el pasado aparece como necesidad personal de reconciliación con un espacio-territorio. Soledad Castro se conecta con "otras generaciones" para encontrar raíces que la ayuden a regresar a un país del cual se fue decepcionada. Es a través del reflejo en otras mujeres, de generaciones que la anteceden, que busca encontrar su pertenencia.

Castro referencia consigo misma la historia que narra, dice que Belela y Virginia Martinez, si bien son de generaciones distintas comparten la misma historia, sin embargo ella se siente ajena, dice: "Crecí con el fantasma de una memoria rota, de un relato inconcluso" (Castro, 2019). Se plantea el tema de una transmisión de la memoria incompleta, que marca la presencia de una ausencia (Jelin, 2002) y lo que provoca en Castro la necesidad de salir a saber más (Fried Amilivia, 2016). Esta ausencia en la trasmisión coloca a la directora en otro plano de significación distinto al que poseen Belela y Martínez, ya que no logra entonces darle forma a aquella historia, porque siente que le faltan piezas para poder armar una ídea clara de la misma.

Si bien anteriormente había indicado que esta historia era parte de su historia, aunque no conociera a Belela, ni fuera su amiga, ni su parienta. Castro plantea ahora que no tiene un sentido de pertenencia como ellas con esas vivencias. De esta manera, establece una distancia generacional.

La película no busca hacer un relato de la dictadura, ni de las razones, ni de las consecuencias; sino más bien, del lugar que ocupó Belela Herrera en ella. Sin embargo, en más de una oportunidad se hace referencia a la misma, ya que es el contexto por el cual Herrera tuvo la necesidad de refugiar a personas que eran perseguidas por razones políticas por los regímenes dictatoriales de

la época.

De esta manera, la dictadura aparece más como trasfondo que como foco en Una de nosotras (Castro, 2019) sin embargo, es relevante para esta tesis ya que la dictadura es representada por una mujer de la generación posdictadura, que siente un quiebre en la trasmisión de la memoria que expresa, y que busca por tanto, cubrir esos huecos de memoria, constituyéndose como una película que también describe y construye este período de nuestro pasado reciente.

Además, este relato de la dictadura parte desde la mirada de una mujer hacia otra mujer, algo que hasta ahora no había sido realizado. Existen películas que retratan la vida de las mujeres en la cárcel como *Migas de pan* (Rodriguez, 2016), o el corto *Memoria de mujeres* (Martinez, 2005). Sin embargo, es la primera película que se centra en la experiencia de una mujer que es un referente histórico, como hay otras, que retratan la vida de otras personalidades varones como ser *Hector el tejedor* (Charlo y Rodriguez, 2001) o *Raúl Sendic, tupamaro* (Figueroa, 2005).

Belela Herrera cuenta sobre su marido, con el cual se casó a los 18 años. Comenta que él era un hombre de derecha, menciona además, que tenía contacto con el nazismo. A su vez, comenta que había sido Ministro de Relaciones Exteriores cuando se casaron y que luego trabajó en la fiscalía donde ganaba vintenes*. La voz de Belela se posa sobre fotografías familiares en blanco y negro. Entre tanto cuenta que su suegro siempre le decía que tenía que ser diplomático así que éste empezó a insistirle a Pacheco "hasta que al final sí" (Castro, 2019) dice Belela en relación a que su marido logró que le dieran un puesto en la embajada de Uruguay en Chile.

La dictadura en Uruguay surge desde la voz de Castro y posterior a que Belela cuenta que se trasladaron a Chile en esos años, ya que su marido trabajaría allá como representante del partido de gobierno (el Partido Colorado que llevó a la presidencia a Pacheco Areco). De esta manera, pasa de su historia personal a la historia política nacional y de la región. Es así que escuchamos la voz de Castro: "Yo tampoco me imagino todavía la dimensión de la historia que estoy contando. Lo que sé, que en el Uruguay del 70 gobernaba Pacheco y se definía el clima previo a la dictadura" (Castro, 2019). Se muestran imágenes de militares armados, de aviones y autos militares, camiones de guerra que cruzan la plaza independencia, marcha militar (figura 8.7).

En esta frase se presentan dos participantes, una es la directora a través de esa primera persona que enuncia. Otro es Pacheco a quien se lo presenta como

Figura 8.8: Secuencia clima previo a la dictadura

presidente. Las acciones que Castro se atribuye son mentales "me imagino" y verbales "contando". A Pacheco no se le atribuyen acciones concretas. Las circunstancias que en la que se enmarca este audio son el Uruguay del 70 y la dictadura.

Las imágenes aportan contenido a la sentencia de Castro. Es a través de una secuencia de imágenes (figura 8.8) en la que vemos a militares armados desde dónde podemos comprender a qué hace referencia con ese "clima previo". Es importante destacar el hecho de que se enuncia estos de forma impersonal lo que implica que no se adjudican responsabilidades a los actos cometidos. El clima previo a la dictadura "se definía" sin dar mayores datos sobre quién, cómo y hacia dónde se define ese clima.

Sin embargo, es a partir de las imágenes que se nos brinda mayor información sobre el quién, el cómo y el hacia dónde. A través de las imágenes está presente otro participante: el Estado (vemos a Pacheco recibiendo la faja presidencial) así como la militarización de la vida cotidiana: militares en el cielo, en las calles, en las plazas y en un desfile militar. A continuación, Castro indica: "empezaba a intensificarse la persecución ideológica en América Latina" (Castro, 2017); y nuevamente son las imágenes quienes pasan de la militarización (figura 8.8) a la represión (figura 8.9). En este enunciado tampoco se presentan responsables de los hechos, ni de la persecución, ni tampoco se indica quienes son las víctimas. Cómo se ven en estas dos figuras (8.8, 8.9) la época es presentada a través de la utilización de material de archivo y con una narración oral de Castro.

La imágen en blanco y negro también nos indica una época anterior a la del resto de la película. Me parece importante destacar cómo se entrelaza la

Figura 8.9: Secuencia represión

Figura 8.10

historia personal de Belela con la historia de Latinoamérica. Partiendo de un recorrido cronológico por su vida, desde una foto de un cuadro que hizo su padre el día en que nació hasta su casamiento y la decisión de enviar a su marido a Chile en representación del partido de derecha uruguayo; se pasa a representar el contexto político y social tanto de Uruguay como de Chile.

En este sentido, cabe detenerse a observar el primer fotograma que muestra a su marido con otros hombres y él lleva la bandera de Uruguay. Esta fotografía es la culminación de una serie de fotografías personales que muestran a Belela con su familia y dónde se resalta principalmente la imágen de su marido, ya que es de quien se habla en ese momento.

Inmediatamente después la películas nos transporta a Chile, al discurso del presidente de izquierda Salvador Allende. Este discurso es acompañado por imágenes de manifestaciones reprimidas, gente corriendo, militares a caballo y con armas.

A estas imágenes de agitación social y represión en Uruguay, le siguen imágenes de la asunción de Salvador Allende (figura 8.9) acompañadas de su discurso en el cual resalta que a pesar de la multitud en los festejos no hubo incidentes. Belela reafirma este discurso en tanto cuenta que estuvo allí y que fue “una ceremonia maravillosa” (Castro, 2017), cuenta que al saludarlo –no

Figura 8.11: Secuencia *soy de izquierda*[1]

olvidemos que en esa ceremonia ella acompañaba a su marido perteneciente a la derecha uruguaya– le dice al oído que es de izquierda (figura 8.10).

En las imágenes de la figura 8.11 podemos observar claramente la alegría que Belela expresa en relación al presidente Salvador Allende, lo cual, se registra a través del primer plano, por el cual, se nos acerca a la protagonista. Vemos su emoción, que parece querer disimular en el primer fotograma –cuando empieza a contar esta anécdota– ella mira hacia abajo, al piso. Luego, se recompone y se empodera con ese sentimiento y ese momento en le pudo decir lo que sentía, y quien era al reciente presidente electo de izquierda en Chile, y entonces, levanta la cabeza y la mira a Castro y sonríe ampliamente. La última imágen de esta secuencia muestra cómo autoevalúa este acto como desobediente, lo que indica con sus palabras antes de contar lo que le dijo al oído, y dice: "yo de atrevida" (Castro, 2007) y se reafirma ese sentimiento con la imágen final de la figura 8.11, donde vemos a Belela agarrándose la cabeza.

Las siguientes referencias a la dictadura son en relación a las consecuencias de la misma. Se relata sobre el retorno de las personas exiliadas y sobre el acompañamiento que Belela realizaba para insertar a estas personas nuevamente a la sociedad. A su vez, las consecuencias que se plantean nos colocan en el presente, con la búsqueda contínua de personas desaparecidas. Se presenta la organización Argentina Abuelas de Plaza de Mayo a través de las imágenes (figura 8.12) y a través de la palabra se señala la búsqueda contínua por los y las 30.000 desaparecidos/as, tarea que esta organización lleva adelante.

Esta secuencia comienza con una manifestación por las personas desaparecidas y escuchamos los reclamos: "ahora resulta indispensable, aparición con vida y castigo a los culpables". Inmediatamente se superpone la voz de Estela del Carlotto en un aula escolar donde se presenta y les cuenta quien es y que

Figura 8.12: Secuencia *Abuelas de Plaza de Mayo*

busca a su nieto desaparecido, les cuenta que secuestraron a la mamá y al papá y se quedaron con el bebé, y que ella, junto a un montón de abuelas los están buscando. Les dicen que son muchas y que las une el amor y la esperanza. Luego, de presentarla a través de fotografías de la los años 80 a blanco y negro, dónde se la puede ver (figura 8.13) en manifestaciones junto a otras abuelas, ingresan Castro y Martinez a la casa de las Abuelas de Plaza de Mayo y tienen una entrevista con ella.

De esta manera, la película hace foco en la imágen de las Abuelas de Plaza de Mayo, y cuenta un caso en particular en la que la presencia de Belela fue fundamental para dar las garantías necesarias de un traslado a Uruguay de un niño apropiado por los militares. También se cuenta el caso de los hermanos Anatole y Victoria[1], quienes fueron abandonados en una plaza de Chile y acogidos por una familia cualquiera. Belela como estaba en Chile fue una imágen importante para el vínculo con sus familiares uruguayos y la familia adoptiva.

Como vemos en la figura 8.13 es a través de una entrevista a Belela Herrera que se cuenta el caso de Anatole y Victoria, quienes fueron secuestrados como un operativo del Plan Cóndor y abandonados en Chile. Su abuela, en un gesto

[1]Anatole y Victoria son hijos de madre y padre desaparecidos. Fueron acogidos por una familia, que a diferencia de la mayoría de los niños y niñas apropiados, no tenía vinculación con el régimen de facto. Por lo tanto, enseguida que se descubrió quiénes eran comenzaron a entablar relación con su familia biológica. Belela Herrera ofició nuevamente como garante en los primeras visitas.

Figura 8.13: Secuencia Anatole y Victoria

de suma generosidad (Castro, 2019), decidió que se quedaran viviendo con su familia adoptiva, ya que un nuevo cambio de país hubiera significado una nueva pérdida para ellos. Belela fue amiga de su abuela y por tanto, fue testigo de las dificultades en la toma de decisión y mantuvieron largas charlas al respecto.

Al igual que en la secuencia de las *Abuelas de Plaza de Mayo*, aquí también se muestran primero imágenes de archivo. En este caso de la película *Y cuando sea grande* (Charlone, 1980) que cuenta el caso de la aparición, y por tanto, de la confirmación de la apropiación de niños y niñas como un plan sistemático de represión. En ese documental además, se le hace una entrevista a la abuela de los niños, a nivel narrativo, llegamos a ellos que se encuentran mirando imágenes de ese mismo documental y luego a través de una entrevista que Martínez les realiza a ambos (figura 8.13).

En la entrevista, Victoria cuenta sobre Belela, que si bien no la recuerda mucho, sabe que era muy amiga de su abuela. Relata un día que vinieron a Montevideo con su hermano, para un evento, y que Belela apareció con una gran carpeta de material de archivo sobre el caso de ellos, fotocopiado y guardado como un tesoro, y se lo regaló.

8.5. Conclusión

Una de nosotras(Castro, 2019) como hemos visto, cuenta la vida y obra de Belela Herrera; una mujer militante por los derechos humanos. La película es realizada desde una perspectiva personal encarnada y vívida (Nichols, 2013), la cual, en paralelo a contar esta historia, la de Belela, nos cuenta sobre la directora. De esta manera, quienes al igual que Castro nacieron casi al final de la dictadura o ya en democracia, acceden a esta experiencia a través de la perspectiva de la directora que es mucho más cercana con este público que la experiencia de Belela.

La trasmisión de la memoria de esas vivencias se ve atravesada por una nueva mirada que las actualiza en el presente, desde conocer a través de su experiencia, a la actualización de las luchas de ayer a hoy que la directora propone. La palabra funciona como una forma de actuar (Nichols, 2013, p. 230). De esta manera, la película es un acto que acciona y construye una mirada particular sobre los hechos, por lo cual, conecta entonces el ayer al hoy a través de la directora cómo personaje narrador, y por tanto, hilo conductor de la película.

Este documental nos muestra cómo la historia de Belela Herrera es también la lucha de una mujer que escapa de los designios sociales y culturales de una época. La directora en más de una oportunidad durante las entrevistas le hace preguntas relacionadas a la relación con su esposo. En una oportunidad, cuando están en Chile, le pregunta a una de las hijas de Belela si su padre sabía las acciones clandestinas que llevaba Belela, y esta le responde que no. En otra oportunidad, hablan de la maternidad de Belela en medio de tanto trabajo. La directora pone en evidencia la cuestión de género y como ya hemos visto lo hace explícito en más de una oportunidad.

A su vez, podemos ver el uso que le da a su lugar de privilegio para salvar la vida de muchas personas perseguidas por razones ideológicas. De esta manera, ella se convierte desde la acción política en una activista por los derechos humanos. La películas nos muestra a Belela en su casa, muestra su vida y Castro indica verbalmente que Belela corresponde a una clase social diferente a la de ella, las imágenes como ya hemos visto, nos presentan a la protagonista en su casa y se puede entender que cuando Catro habla de clase, hace referencia a una clase social media-alta.

Castro a través de esta realización plantea lo que Ros (2016),Jelin (2002,

2019), Achugar (2016) reflexionan en torno a la importancia de la trasmisión de la memoria para que las nuevas generaciones puedan incorporar el pasado para resignificar y dar sentido a esas experiencias en el presente. Es en esa elección de poner en cuerpo que se logra transmitir una experiencia pasada desde el presente. *Una de nosotras*(Castro, 2019) es Belela Herrera, pero también es Soledad Castro, porque la película habla de ambas. A su vez, la directora realiza una actualización de las luchas de ayer, con las luchas de hoy, luchas además que reconoce como propias.

La construcción que se realiza de la dictadura es parcial, sin embargo se enfatiza, en la condición de perseguido/a político –porque es a lo que se dedicó Belela Herrera–. A su vez, se subrayan los efectos de la dictadura en relación a la violación de los derechos humanos y en particular, se hace enfasis en la situación de niños y niñas apropiados. A través de la organización de Abuelas de Plaza de Mayo de Argentina, y la entrevista a Anatole y Victoria.

Además, este documental hace evidente la dimensión regional de estas experiencias de violencia y exilio político, ya que entrecruza las experiencias de persecución política de diferentes países de América del Sur y El Caribe. A su vez, está presente la experiencia del exilio, cuando hacia el final de la película Belela Herrera plantea que uno de sus trabajos en Argentina era la reinserción de quienes regresaban al país tras los años de exilio.

Es interesante destacar que la película se centra en una figura pública, conocida por quienes militan activamente por los derechos humanos. Una referente social de la lucha, por la resistencia a la dictadura, así como también en pos de los derechos humanos. Es a través de su imagen que podemos ver, además, como la afectación excede el tiempo marcado como terrorismo de Estado. La labor que desempeña Belela Herrera se enmarca antes, durante y posterior al período marcado por el terrorismo de Estado en Uruguay, o por regímenes dictadorias en el resto del contienete, lo que hace evidente las dificultades en la delimitación temporal y espacial de estas cuestiones. Los efectos van mucho más allá de la acción, por lo tanto, el terrorismo de Estado quizás no haya terminado, en cuanto sus crimenes siguen impunes y el efecto aún persiste en la sociedad.

Para contar esta historia Castro utiliza distintas herramientas, principalmente su voz es la que guía y sustenta la narrativa. Además, hace uso de material de archivo tanto fotográfico como audiovisual, videos grabados por la familia Charlone-Herrera, así como entrevistas en la TV abierta y fotografías

familiares. Si bien estas herramientas son utilizadas por la mayoría de los documentales, Castro imprime una mirada personal a través de su voz subjetiva que plantea reflexiones personales y cuenta sobre experiencias de su vida. A través de una puesta en cuerpo, se muestra a sí misma al igual que a sus personajes. Además, su espontánea participación en las entrevistas desde fuera de cámara indican las preocupaciones particulares de la persona en tanto cineasta.

De esta manera, Castro nos propone mirar la vida y obra de una mujer reconocida a nivel nacional e internacional como defensora de los derechos humanos, lo que subraya entonces, a través de la película, su nombre en la Historia. Pero a la vez, nos habla de una generación que creció entre silencios, con fallas en la transmisión de la memoria, al tiempo que lo hace como una forma de actuar y producir más allá de lo que haya venido como dado. De esta manera, se coloca como productora y constructora de nuevos sentidos sobre el pasado reciente.

Capítulo 9

A modo de cierre

"ser mujer en pueblo chico construye una forma de autocensura" (Castro, 2017)

Me interesó saber qué representación audiovisual realizaban las mujeres de mi generación, aquellas que vivimos la dictadura durante nuestra infancia. Me pregunté qué pasaba con las infancias afectadas directamente por el terrorismo de Estado, si éramos capaces de representar nuestras vivencias. En el cine argentino la presencia de realizadores y realizadoras pertenecientes a esta generación y que fueron afectados directamente es muy significativa, como ya ha sido expresado durante toda la tesis, ese corpus de realizaciones ha sido ampliamente estudiado y el aporte que ha realizado a la construcción de la memoria colectiva en cuanto a nuevos temas y enfoques es altísimo.

Me llamó la atención que las pocas realizaciones audiovisuales de personas que fueron afectadas directamente –a la vez afirmo que la sociedad en su conjunto tuvo una afectación directa– son películas marcadas por una cierta distancia afectiva. Este es el caso de Gutiérrez que ha realizado dos películas sobre este tema y una de ellas investiga el asesinato de su padre (Gutiérrez Ruíz, 20 de mayo 1976). A pesar de ello, el lugar desde donde Gutiérrez realiza sus películas es casi que el de un investigador, no denota en el documental su afección como hijo que perdió a su padre hasta el final del mismo, cuando dice al ver la foto del cuerpo de su padre asesinado: mi padre.

Otro de los realizadores que es víctima directa de las acciones del terrorimos de Estado es Luis González Zaffaroni que tiene a su padre desaparecido. Su película es la primera realizada por esta generación y rescata la lucha y la militancia estudiantil del 68. No se posiciona como afectado directo aunque

su película se podría catalogar como un homenaje a esa lucha y con eso, a su padre.

La tercer película que me interesa mencionar por la afectación directa del terrorismo de Estado en sus realizadores/as es *Todos somos hijos* (Barja y Conti, 2016) que si bien no fue realizada por el propio hijo de desaparecido, es llevada adelante por la generación posdictadura y cuenta con la complicidad de Valentín Ríos (hijo de Miguel Ángel Río desaparecido en 1977) que es amigo de uno de los realizadores y por lo tanto, también participó de alguna manera en la construcción de la película. A su vez, es Valentín quien como personaje del documental guía el relato. En esta existe entonces una mirada más cercana a la del hijo de un militante, pero no desde la agencia propia sobre la experiencia de la infancias en aquellos años, sino más bien, desde la búsqueda a su padre desaparecido, recorrer sus huellas tanto desde los lugares que habitó, como desde los y las amigas que tuvo.

El epígrafe de este capítulo es una reflexión de la directora de *Una de nosotras* (Castro, 2019) al conectar su historia personal con la de su protagonista Belela Herrera, sin embargo, sintetiza con gran precisión uno de los hallazgos de esta tesis. Las mujeres de la generación posdictadura que han realizado películas sobre acontecimientos enmarcados en el período del terrorismo de Estado en Uruguay antes de realizar su película realizaron un viaje. Viñoles estudió tres años en Bélgica, Bidegain que nació y creció en el País Vasco Francés permaneció unos años alejada de su familia y de su país natal en Australia, también por razones de estudio. Por otro lado, Castro se aleja de Uruguay cuando se va a Buenos Aires a trabajar dónde pasa varios años.

Todas realizan la película luego de tomar distancia de los silencios, tanto sociales como intrafamiliares. Como señala Bidegain "un silencio de plomo, de miedos y de vergüenza, fundó una paz que dependería del olvido"(Bidegain, 2007). De alguna manera, el viaje aparece como liberador y como dispositivo que a través de la distancia nos carga de fuerzas para salir a preguntar sobre esos huecos que quedaron en su historia. Las motivaciones son distintas, en *Crónicas de un sueño* (Viñoles y Tononi, 2005) se accede a la dictadura para contextualizar el presente que se quiere registrar. En *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007) hay claramente una búsqueda, una necesidad personal de completar los vacíos de su álbum familiar. Por otro lado, *Una de nosotras* (Castro, 2019) surge como necesidad desde el seno familiar de Belela Herrera y Castro construye la historia desde una búsqueda de su pertenencia política

y social.

A su vez, cada película es el primer largometraje de la directora. Viñoles a la fecha lleva realizadas cuatro películas. Bidegain también ha continuado su carrera como realizadora y tiene otro documental de su autoría. Castro está escribiendo una nueva película y piensa seguir haciendo cine. Sin embargo, parece interesante resaltar este debut cinematográfico a través de películas que retratan algún aspecto del pasado reciente como la necesidad de saldar una cuenta pendiente.

Otra característica que comparten es la elección de modos documentales participativos y performativos, principalmente, aunque hacen uso del modo observacional (Nichols, 2013). Estos modos de documentar construyen películas con un alto grado de subjetividad y con la presencia de una directora-personaje constante. La voz de estas mujeres se presenta desafiante y contrarresta la voz masculina patriarcal (Forcinito, 2018). Son ellas, mujeres jóvenes quienes guían el relato desde su experiencia, desde sus miradas y con una sensibilidad al servicio del documental, proponiendo una mirada particular atravesada por la experiencia personal.

Estas directoras mujeres a través de sus películas se proponen como activadoras de memoria y lo realizan con una espacialidad doble, por un lado a través de su voz se da una descorporalización (Forcinito, 2018) y por otro, a través de una puesta en cuerpo performativo se colocan como sujetos de la narración lo que le imprime un carácter ético. No hablan de otras personas afectadas, sino que hablan con otras personas, ellas, en tanto directoras, activadoras de la memoria y protagonistas de sus narrativas. Eligen encuadres cercanos, con ángulos frontales desde ángulos horizontales que le otorgan mayor grado de involucramiento con los y las entrevistados.

De esta manera, las directoras eligen realizar sus películas desde los afectos, tomando como lo hacen Viñoles y Bidegain a sus familiares como personajes de sus películas, o en el caso de Castro, a través de la vida de Belela Herrera en relación con la suya. Todas dejan entrever sus subjetividades y parten del conocimiento situado. Para lo cual, además, seleccionan una narración en primera persona desde donde expresan sus motivaciones y preocupaciones. En lo que tiene que ver con el encuadre cinematográfico seleccionan una mirada frontal de cercanía y familiaridad, y coloan a todos los involucrados en esa experiencia (espectador/a, personajes y directores/as) al mismo nivel.

Estas tres películas son coproducciones, aunque técnicamente *Secretos de*

lucha (Bidegain, 2007) no es uruguaya. Sin embargo, ha sido incluída, como ya lo mencioné anteriormente, porque la directora sí lo es, y la razón de que su nacimiento no haya sido en el territorio nacional fue justamente el terrorismo de Estado. De estas tres películas que se analizaron es la única directora afectada directamente por las acciones de horror y violencia cometidas bajo el régimen de facto. Cuando digo directamente, me refiero a que su vida se vio distorsionada debido a las acciones represivas del período y ella nace con la condición de exiliada.

En este sentido, podemos destacar la necesidad de Bidegain de mostrar el horror de manera visual, ya no a través de las entrevistas, sino que busca que los espectadores tengamos un acceso directo a las situaciones de horror. Por lo cual, como vimos, realiza pequeñas ficciones que surgen como parte del relato, como si fuera un flash back a modo de recuerdo de esas experiencias de horror. Esta estrategia narrativa que se hace presente en *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007) muestra las dificultades de la representación y la necesidad de buscar diversas estrategias estéticas que nos acerquen al pasado. Casi como una necesidad de tocar ese pasado, de palparlo, de hacerlo presente, visible, para comprender y saldar cuentas con él.

Estas películas además, comparten la conexión que realizan entre pasado y presente, por ejemplo, en *Crónicas de un sueño* Viñoles indica: "Hoy, 30 años después el Frente Amplio continúa su lucha, y después de tantas muertes, exilios y represiones existe una posibilidad de llegar al gobierno". Y en *Secretos de lucha* Bidegain dice: "20 años después del retorno de la democracia, la victoria del Frente Amplio, la coalición de los partidos de izquierda demuestra que el pueblo uruguayo ha vencido su temor". Con esto, se demuestra la necesidad del pasado para entender el presente.

A su vez, Castro indica: "La historia de Belela es la mía, porque hoy las luchas son otras pero también son las mismas". De esta manera, las directoras se posicionan como herederas despojadas (Amado, 2009) de las huellas de aquella experiencia, herederas por tanto de los traumas (Fried Amilivia, 2016) que la experiencia dejó a nivel social. A su vez, demuestran que se renuevan los actores para continuar las luchas y que aunque mueran[1] los y las involucrados de las reivindicaciones de los 60 y 70, las luchas serán actualizadas en

[1]Mujica en *Semillas de luz* (Wainberg, 2013) reafirma un concepto que ha manejado en múltiples instancias y es que este problema nunca se va a liquidar mientras los actores estén vivos.

el presente y el tema del pasado reciente seguirá apareciendo como tema no resuelto. Por lo menos, creo, hasta que realmente sea resuelto, lo que implica, la reparación integral a todas sus víctimas, así como que todos los responsables de la violación a los derechos humanos sean juzgados.

La presencia de la ausencia siempre es un tema en las películas uruguayas, aunque no sea el foco en algunas películas siempre está de una manera u otra como subtema ya sea como parte de la narrativa de la película, o a través de algún/a entrevistado/a. Como señalan Lessa (2016), Ros (2008), Forcinito (2006) si la memoria no es transmitida queda el vacumm, la huella, el trauma, un vacío que perciste al olvido y se enquista a nivel social. Por lo tanto, las tres películas hacen referencia a la existencia de desaparecidos/as como un tema no saldado por la sociedad uruguaya, en *Una de nosotras* (Castro, 2019) sin embargo, se hace mayor alusión a la desaparición de niñas y niños: "Crecí con los ojos de Mariana Zafaroni mirándome de todos lados, era una niña como yo pero la habían robado los milicos, eso pasaba en esa época" (Castro, 2019). Con esta afirmación la directora se posiciona como perteneciente a la misma generación que Mariana Zafaroni y muestra los carteles de su rostro en todas las manifestaciones. Y con esta frase y los carteles de Mariana nos sentimos identificados, quienes crecimos también con la sombra de la desaparición de niñas y niños.

Sin embargo, en *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007) no está presente la desaparición de niñas y niños, ya que se centra –como ya se dijo– en la experiencia de sus tías y tíos, así como de su padre. En esta película se habla de persecución política, cárcel, tortura y exilio, pero no está presenta la dimesión de los más pequeños de la sociedad, ni siquiera la de la familia de la directora. Cuando le pregunté a Bidegain porque no entrevistó a su hermana, me contestó que esta no tenía nada para contar sobre aquel período porque era muy pequeña. Sin embargo, en la película la abuela de ambas dice: "pasó mucho tiempo para que tu hermana aprendiera a sonreír. Había sentido la tensión de tus padres. Nunca lo podré olvidar" (Bidegain, 2007). Esto demuestra la dificultad que como generación tenemos de situarnos como víctimas directas del terrorismo de Estado.

Por otro lado, en *Crónicas de un sueño* (Viñoles y Tononi, 2005) tampoco se hace mención a la existencia de las infancias afectadas. La directora, como ya hemos visto, se enteró de la existencia de la dictadura cuando ésta terminaba, luego heredó la búsqueda por los y las desaparecidos/as. En la película

no se hace mención a la desaparición de niños y niñas, sin embargo, en dos oportunidades se menciona la existencia de desaparecidos en Uruguay. La primera es a través de un discurso político que Tabaré Vázquez (candidato a la presidencia para esas elecciones) realiza en Melo, dónde dice: "y también se va a cumplir con el artículo 4to de la Ley de Caducidad para saber qué pasó con los ciudadanos desaparecidos en la época de la dictadura" (Viñoles y Tononi, 2005).

En este discurso del candidato del FA podemos ver como tema de campaña la búsqueda de las personas desaparecidas. A su vez, finalizando el films la directora en *voz over* indica: "me llevo cada instante comprometidos en esta lucha y el recuerdo profundo con nostalgia de todos aquellos que estuvieron y hoy no están" (Viñoles y Tononi, 2005), como un homenaje a todas estas personas desaparecidas y en imágenes se muestra la *Marcha del Silencio*. De esta manera, aunque no se profundiza en el tema el mismo está presente.

Cabe señalar sin embargo, para hacer una lectura cabal de estas producciones, que existe una distancia de 12 años entre *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007) y Una de nosotros (Castro, 2019), por lo cual, si vemos los avances a nivel social en relación a las políticas de derechos humanos es de esperar que haya diferencias también en el posicionamiento y en los tipos de narrativas que se construyen a través de las elaboraciones semióticas multimodales. En estos 12 años, el clima social y político cambió radicalmente y eso se ve también en las habilitaciones que a nivel social existen hoy para hablar de ciertos temas que antes eran impensables. Como por ejemplo, la afectación directa de las infancias que en 2019 la Institución Nacional de Derechos Humanos (INDDHH) emite la resolución 751/2019 a través de la cual recomienda al Estado uruguayo la reparación integral a esta poblacíon .

Otra característica que comparten las tres películas analizadas es que muestran imágenes de la *Marcha del Silencio*, en las dos primeras las mismas están como cierre de la película, finalizando entonces con la demanda social de verdad y justicia. En el caso de *Una de nosotras*, la película muestra a Belela Herrera participando de la marcha pero sin embargo cierra el documental con la Marcha del 8M. Por lo tanto, hace sentido la frase que dice Castro de que las luchas son otras y a la vez las mismas. Además, con esto, la directora Soledad Castro pone en valor sus preocupaciones personales que están alineadas a las luchas feministas.

De las tres películas analizadas, la única película que se realiza desde una

perspectiva feminista es *Una de nosotras* (Castro, 2019), sin embargo, entiendo que esto también responde al avance del feminismo en la región. A principios de siglo las batallas feministas aún eran de un grupo acotado de mujeres, hoy por hoy, las organizaciones feministas en Uruguay han conquistado derechos como los mencionados en el capítulo anterior. Y la marcha del 8 M es una de las manifestaciones más grandes y populares del país, la violencia machista es visibilizada y atacada con mucha más fuerza. Las reivindicaciones feministas de la sociedad civil organizada han ganado terreno en la agenda nacional, regional e internacional.

Otra característica que comparten estas películas es la utilización de imágenes de archivo para representar la dictadura y junto a esta, la resistencia. Por ejemplo, tanto en la película de Viñoles como en la de Bidegain utilizan imágenes de la marcha de los cañeros para representar la conflictividad política de los años previos al golpe militar. Y en el caso de estas dos películas algunas de las imágenes son las mismas. Con lo cual, se muestra el valor del archivo en tanto registro que posibilita a su vez su reapropiación y construcción en nuevos o actualizados relatos, son los mismos archivos y a la vez, son otros, en tanto nuevas narraciones.

En este sentido, Wschebor (2011) señala la importancia que tuvo el Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República en Uruguay Instituto de Cinematografía de la Universidad de la República en Uruguay (ICUR) que se crea a fines de 1950. Sostiene que el desarrollo cinematográfico uruguayo está influenciado por él tanto en el progreso del campo de la documentación científica, como en el género documental. Subraya la relevancia de Carlos Handler en la producción audiovisual de los 60-70 –entre otras–, sin la cual, no tendríamos visualidades de aquella época.

Las directoras, a través de sus películas "en ese gesto de hablar, más allá de cómo hable(n), hay un acto político" (Fierro, 23 de julio de 2022); ya que se posicionan como seres activos en la construcción de sentidos pese a sostener –o porque sostienen– que hay una transmisión de memorias no resuelta entre su generación y la anterior. Y es a través de "un cine de las prácticas, de la práctica política, estética, y de la rebelión en todas sus formas" (Fierro, 23 de julio de 2022) que se proponen lograrlo.

En el caso de las realizadoras mujeres, como ya hemos visto, existen dos películas que retratan la militancia, la lucha, la resistencia, así como la cárcel y la tortura por hijas de padres y madres exiliadas políticas. Sin embargo, cabe

destacar que ninguna de estas dos mujeres vivieron en Uruguay por mucho tiempo, por lo cual, escaparon al silenciamiento generalizado a nivel social. Y pudieron, por tanto, hacer eco de las repercusiones internacionales sobre las violaciones de los derechos humanos cometidas en Uruguay. Cabe señalar en este sentido la sentencia de la CIDH sobre el Caso Gelman (2011), entre otros.

Lo que me remite a las reflexiones de Winn et al. (2014) sobre que la Ley de Caducidad señala límites en su artículo 4 sobre qué temas se podían investigar, y que este hecho tuvo "efectos perversos" ya que se focaliza la justicia, así como las luchas sociales en pos de memoria y verdad, en lo que la ley permite. Es así que la temática de derechos humanos en Uruguay quedó acotada por muchos años a los y las desaparecidas y a los hijos e hijas apropiados/as. Este hecho marca entonces un perfil en torno a las narrativas de la memoria, por su carácter intrínseco e indisoluble con la justicia transicional (Lessa, 2016) lo que deja de lado a algunas voces. Además, cabe señalar que esos huecos en la trasmisión de la memoria, que hemos mencionado anteriormente, quedan evidenciados en esta generación que creció enmudecida, que durante su adolescencia se decepcionó cuando el pueblo uruguayo decidió no condenar, y que esas fallas se evidencias en la escasez de producciones que hablen de sus vivencias.

De esta manera, las películas que se analizan en esta tesis muestran cómo las directoras utilizan al cine para preguntar y transferir experiencias, sino de ellas, de sus familiares (como vimos en el caso de Viñoles y Bidegain) o de diferentes actores sociales (como lo hacen Catro y Viñoles). Para ello, ponen el cuerpo en escena y a la vez su voz. Proponen generar un conocimiento sobre los hechos pasados a través de sus experiencias. Si bien en *Secretos de lucha* (Bidegain, 2007) la directora entrevista a sus familiares, a su vez, nos propone un acercamiento a estos mediado por sus reflexiones; así como a través de la construcción imaginaria de los hechos rememorados por sus entrevistados/as, por medio de representaciones ficcionales.

Como ya hemos visto, también Viñoles y Castro utilizan este recurso de la voz para contarnos sobre sus intereses y preocupaciones personales. Las tres directoras proponen una mirada desde los afectos, por tanto, de carácter performativo (Macón, 2014). Una performance que realizan desde una puesta en cuerpo a una voz incorpórea, lo cual desafía concepciones patriarcales (Forcinito, 2018). De esta manera, se propone una mirada sustancialmente performativa, en tanto desde los afectos, ya que estos con su simple aparición

son capaces de alterar la esfera pública (Macón, 2014).

A través de esta investigación se puede ver la producción uruguaya realizada sobre pasado reciente y a la vez observar si quienes la dirigen vivieron la dictadura como adultos/as o niños/as, o si nacieron en democracia. Con ello, vemos cómo a pesar de los años sigue vigente la necesidad de transmitir las memorias de aquella época desde diferentes actores. Se evidencia que aún faltan muchas memorias por representar, por ejemplo, las experiencias de quienes vivieron el terrorismo de Estado desde sus infancias.

Por otro lado, podemos ver que realiza a nivel cinematográfico la generación que nació durante el terrorismo de Estado, y se pudo demostrar que como se indica en *Secretos de lucha*:

> Pensaba que mi ignorancia respecto al pasado de mi familia era debido al exilio de mis padres, sin embargo descubro que más allá de mi experiencia, es toda una generación del pueblo uruguayo la que heredó de este silencio impuesto por miedos que todavía son palpables. (Bidegain, 2007)

Desde esta afirmación, como hemos visto, mucho ha pasado en Uruguay en materia de derechos humanos, muchos son los avances en relación a la justicia y a la memoria, y por tanto, esto se ve reflejado en las construcciones narrativas que se construyen en realación a nuestro pasado reciente. Sin embargo, aún quedan actores por participar en esta construcción. Pese a que se hace evidente que aún existen distorsiones en la capacidad de procesar y dar voz a la experiencia (Ros, 2016) estar realizaciones dan cuenta de que es posible.

Esta tesis es parte también de esa necesidad de romper el silencio, de ver que pasó con las infancias en dictadura, de pensar desde este lugar de afectada directa del terrorismo de Estado desde mi infancia, de analizar que han dicho otras desde el cine, y pensarme también desde ese lugar. ¿Qué hago yo? ¿Qué memorias construyo con lo que me tocó vivir? Este proceso de investigación, por tanto, no es el final de una búsqueda, sino el comienzo. Me propuse en este momento mirar a otras, pero siempre desde este lugar de afectación. Desde el dolor que aún me causa pensar en ese período que tanto marcó mi vida, mi cuerpo y mi identidad.

9.1. Posibles temas a explorar:

Algunas de las cuestiones que me surgen a priori para analizar más adelante es por un lado, cuál es la presencia de las mujeres en el interior de cada película, ya que se constata que en la mayoría de las películas la presencia masculina es mayoritaria, aunque no se ha hecho un análisis exhaustivo al respecto. Y por otro, comparar la producción de las mujeres con la de hombres en las diferentes categorías generacionales planteadas en esta investigación. Saber si son las mujeres quienes exploran más que los varones la experiencia de las propias mujeres. Sin embargo, cabe señalar al puntualizar esta cuestión que no se busca con esto, aunque entiendo que se está haciendo, proponer un abordaje binario del género, ya que como han trabajado ampliamente autoras feministas (Butler, 2012; PRECIADO, 2009) la cosntrucción de género no responde a una cuestión biologicista, sino que es social y situada. Y por tanto, no existen únicamente dos géneros, sino una gran multiplicidad.

Por otro lado, es interesante pensar en las audiencias: ¿cuánto se han visto las películas uruguayas sobre pasado reciente? ¿Qué películas se ven más, documentales o ficciones? y ¿Qué se interpreta a partir de las películas? ¿Hay diferencias en la recepción de películas realizadas por mujeres que por varones? Son algunas de las muchas preguntas que una investigación desde las audiencias puede plantear.

Por otro lado, se puede analizar la representación de las infancias en la cinematografía uruguaya, algo que Achugar (Achugar y Duffy, 2021) ha comenzado a analizar y que también se puede profundizar desde la división generacional que esta tesis propone. ¿Quiénes construyen estas narrativas sobre las infancias? ¿Qué tipo de relatos se construyen?

A su vez, cabría analizar la representación audiovisual de quienes nacidos en democracia construyen relatos en torno a las luchas del pasado y sus consecuencias. En este sentido y partiendo de la presente tesis, se podría analizar de forma comparativa las realizaciones audiovisuales de estas categorías.

Bibliografía

Achugar, M., y Oteiza, T. (2014). *Recontextualización del pasado reciente: prácticas sociales multisemióticas*. Número especial de Discurso y Sociedad, 8(1), 1-11.

Achugar, M. (2016). *Discursive processes of intergenerational transmission of recent history:(Re) making our past*. Springer.

Achugar, M. (2020). Documentales y transmisión intergeneracional del pasado reciente: entre la denuncia y la reflexión.

Achugar, M. (aceptado-a). Memorias jóvenes: otras experiencias de la violencia de Estado en la dictadura uruguaya.

Achugar, M. (aceptado-b). Mirando con otros ojos: memoria, justicia y cine en un filme uruguayo.

Achugar, M., y Duffy, P. B. (2021). The affective construction of others' experience: A cross-cultural comparison of youth's responses to a film about the Uruguayan dictatorship. *Linguistics and Education*, *66*, 100993.

Achugar, M., Fernández, A., y Morales, N. (2014). La dictadura uruguaya en la cultura popular: recontextualizaciones de "A redoblar". *Discurso y Sociedad*, *8*(1), 83-108.

Ahmed, S. (2015). *La politica cultural de las emociones (C. Olivares M., Trad.)*

Allier, E. (2010). *Batallas por la memoria: Los usos politicos del pasado reciente en Uruguay*. Ediciones Trilce.

Amado, A. (2009). *La imágen justa*. Editorial Colihue.

Aon, L. (2011). *Una cuestión de representación: las películas de los directores-hijos*. Estudio.

Appratto, C., Artagaveytia, L., Astori, D., Caetano, G., Camou, M., Castagnola, J. L., Demasi, C., Filgueira, C., Lacuesta, M., Mieres, P., et al. (2004). *El Uruguay de la dictadura, 1973-1985*. Ediciones de la Banda Oriental.

Arreche, A. M. (2014). *Dinámicas de la forma audiovisual. Puesta en forma y representación subjetiva en el cine argentino del nuevo siglo: Papá Iván, Encontrando a Víctor e Infancia clandestina*. Kamchatka. Revista de análisis cultural. (3), 151-168.

Baer, A. (2005). *El testimonio audiovisual: imagen y memoria del Holocausto*. Centro de Investigaciones Sociológicas.

Basile, T. (2019). *Infancias: La narrativa argentina de HIJOS*. Eduvim.

Benjamín, W. (1973). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Discursos interrumpidos I, 7.

Bennett, J. (2019). Interiores, exteriores: trauma, afecto y arte. *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada. Buenos Aires: Prometeo*.

Butler, J. (2012). Cuerpos que importan–sobre los limites materiales y discursivos del "sexo".

Butler, J. (2020). *Sin miedo: Formas de resistencia a la violencia de hoy*. Taurus.

Caetano, G. (2019). *Historia mınima de Uruguay*. El Colegio de Mexico AC.

Caetano, G., y Rilla, J. P. (2017). *Breve historia de la dictadura*. Ediciones de la Banda Oriental.

Candau, J. (2002). Memorias y amnesias colectivas. *Antropologıa de la memoria*, 56-86.

Celiberti, L., y Garrido, L. (1990). *Mi habitación, mi celda*. ARCA Editorial.

Chmiel, F. (2021). Dos preguntas para un recuerdo: interrogantes para abordar las memorias de infancia durante las últimas dictaduras en Argentina y Uruguay. *Nuevo Mundo Mundos Nuevos. Nouveaux mondes mondes nouveaux-Novo Mundo Mundos Novos-New world New worlds*.

Ciancio, B. (2021). *Estudios sobre cine:(pos) memoria, cuerpo, género*. Editorial Biblos.

Ciancio, M. B. (2015). ¿ Cómo (no) hacer cosas con imágenes? Sobre el concepto de posmemoria. *Constelaciones: Revista de teorıa crıtica*, (7), 503-515.

De Giorgi, A. L. (2019). Mi habitación, mi celda. Experiencias y lecturas propias desde el Feminismo en el Cono Sur en los 80. *Revista de la Red Intercátedras de Historia de América Latina Contemporánea: Segunda Época*, (11), 137-156.

Didi-Huberman, G., y Miracle, M. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto*. Paidós Barcelona.

Duffy, P. B. (2011). La reconstrucción de la memoria en La Hija del General. *Revista austral de ciencias sociales*, (21), 41-68.

Fairclough, N. (2008). El análisis crıtico del discurso y la mercantilización del discurso público: las universidades. *Discurso & Sociedad*, *2*(1), 170-185.

Feld, C. (2002). *Del estrado a la pantalla: las imágenes del juicio a los ex comandantes en Argentina* (Vol. 2). Siglo XXI de España Editores.

Ferro, M. (2000). Historia contemporánea y cine, Barcelona. *Ariel*.

Fierro, J. (23 de julio de 2022). Dos caras de una moneda: Delia y Una de nosotras, películas feministas uruguayas.

Forcinito, A. (2006). Narración, testimonio y memorias sobrevivientes: Hacia la posmemoria en la posdictadura uruguaya. *Letras femeninas*, *32*(2), 197-217.

Forcinito, A. (2018). Oyeme con los ojos: cine, mujeres, visiones y voces.

Forcinito, A. (2022). Poéticas testimoniales de lo visible: poner el cuerpo y la voz en la trasmisión de la memoria. *Testimonios, género y afectos: América Latina desde los territorios y las memorias al presente*.

Fried Amilivia, G. (2016). Trauma social, memoria colectiva y paradojas de las polıticas de Olvido en el Uruguay tras el terror de Estado (1973-1985): memoria generacional de la post-dictadura (1985-2015). *ILCEA. Revue de l'Institut des langues et cultures d'Europe, Amérique, Afrique, Asie et Australie*, (26).

Fuica, B. T. (2015). ¿ Cómo representar la dictadura? Recorrido por estrategias cinematográficas en documentales uruguayos. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM. Les Cahiers ALHIM*, (30).

González, L. E., et al. (1984). Uruguay: una apertura inesperada. *Cuadernos de CIESU/Centro de Informaciones y Estudios del Uruguay; no. 49*.

Halbwachs, M. (2004). *La memoria colectiva*.

Hirsch, M. (1997). *Family Frames: Photography, Narrative and Postmemory*. Cambridge, MA.

Huyssen, A. (2009). *Prólogo. Medios y memoria*. El pasado que miramos, 15-24.

Jelin, E. (2002). *Trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.

Jelin, E. (2019). *La lucha por el pasado*. Siglo XXI Editores.

Jelin, E., y Kaufman, S. G. (2006). *Subjetividad y figuras de la memoria* (Vol. 12). Siglo XXI Ediciones.

Kaiser, S. (2005). Conversations about the Communication Media. En *Post-memories of Terror* (pp. 147-168). Springer.

Kaiser, S. (2010). Escribiendo memorias de la dictadura: Las asignaturas pendientes del cine argentino. *Revista crıtica de ciências sociais*, (88), 101-125.

Kress, G., y Van Leeuwen, T. (2001). Discurso multimodal. Los modos y los medios de la comunicación contemporánea. *Julia Zullo et al*, 1-14.

Landsberg, A. (2018). Prosthetic memory: the ethics and politics of memory in an age of mass culture. En *Memory and popular film* (pp. 144-161). Manchester University Press.

Langland, V. (2005). Fotografia y memoria. *E. Jelin & A. Longoni. Memorias de la represión. Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*, 87-91.

Lessa, F. (2016). *¿ Justicia o impunidad?: cuentas pendientes en el Uruguay post-dictadura*. Debate.

Levey, C. (2014). Of HI J OS and Niños: Revisiting postmemory in post-dictatorship Uruguay. *History & memory*, *26*(2), 5-39.

Llobet, V. (2015). Polıticas y violencias en clave generacional en Argentina. *En Prohibido olvidar. Ayotzinapa y el juvenicidio en América Latina. Barcelona (España): NED Ediciones.*

Llobet, V. (2018). Infancias en debate. Las experiencias infantiles durante la última dictadura argentina. *En Pesquisas sobre Familia e Infancia no Mundo Contemporáneo.(Brasil): Editora Sulina.*

Macón, C. (2014). *Género, afectos y política: Lauren Berlant y la irrupción de un dilema*. Debate feminista, 49, 163-186.

Marchesi, A. (2017). Escribiendo la Guerra Frıa latinoamericana: entre el Sur"localz el Norte"global". *Estudos Históricos (Rio de Janeiro)*, *30*, 187-202.

Martínez, V. (2013). *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible.* Colección signos de la memoria, serie arte.

Nancy, J.-L. (2006). La representación prohibida. *Buenos Aires: Amorrortu*.

Nichols, B. (2013). Introducción al Documental, México DF, México: Ed.

Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.

Pellegrino, A., Vigorito, A., y Macadar, D. (2003). Informe sobre emigración y remesas en Uruguay. *Informe de consultoria realizado para el Banco Interamericano de Desarrollo.(mimeo)*.

Peller, M. (2009). Memoria, historia y subjetividad: Notas sobre un film argentino contemporáneo. *Politica y cultura*, (31), 49-63.

Pérez, N. M., y Mohedas, S. D. (2021). La mirada intergeneracional: la representación del trauma de la dictadura uruguaya a través del documental Secretos de lucha (Maiana Bidegain, 2007). *Miguel Hernández Communication Journal*, *12*, 445-464.

Pérez, S. I. (2019). Discurso politico y Estudios de género: el discurso presidencial en Argentina (2007-2011). *OI Londoño y G. Olave Arias (Coords.), Métodos de análisis del discurso, perspectivas argentinas*, 95-114.

Pérez, S. I., y Aymá, A. M. (2017). MEDIA, MULTIMODALIDADE, SEXO E POLÍTICA: Cristina Fernández de Kirchner en Noticias. *Revista Observatório*, *3*(6), 517-556.

Portelli, A., Flier, P., y Lvovich, D. (2014). Las funciones del olvido: escritura, oralidad, tradición. *Flier, P. Lvovich.(2014) Op. Cit.*

PRECIADO, B. (2009). Género y performance: 3 episodios de un cybermanga feminista queer trans... Debate feminista, 40. *Recuperado de http://labonne. org/empoderar_t/01_PColaborativas/Pdfs_PColaborativas/8_PCol_Pr eciado_Genero_performance. pdf*, 1-14.

Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible: estética y politica*. Centro de Arte de Salamanca Salamanca.

Rancière, J. (2005). *La fábula cinematográfica: reflexiones sobre la ficción en el cine* (Vol. 159). Grupo Planeta (GBS).

Rancière, J., y González, C. (2013). *Figuras de la historia*. Eterna cadencia Buenos Aires.

Restrepo, E. (2007). Identidades: planteamientos teóricos y sugerencias metodológicas para su estudio. *Jangwa Pana. Revista del Programa de Antropologia de la Universidad del Magdalena*, *5*, 24-35.

Rico, Á. (2008). *Investigación histórica sobre la dictadura y el terrorismo de Estado en el Uruguay (1973-1985)*. Universidad de la República (Uruguay).

Ricoeur, P. (2008a). La memoria, la historia, el olvido [Memory, History, oblivion].

Ricoeur, P. (2008b). La memoria, la historia, el olvido [Memory, History, oblivion].

Rocco, A. (2021). "¿ Qué significa pesimista?" Infancia e insilio durante la dictadura argentina (1976-1983) en el filme'El premio'(2011) de Paula Markovitch. *Kamchatka. Revista de análisis cultural.*, (17), 497-527.

Ros, A. (2008). *Inheritance: Living Memory, Leaving Countries. Uruguayan and Argentinean Fictionalization at the Turn of the Millennium.* (Tesis doctoral).

Ros, A. (2012). *The post-dictatorship generation in Argentina, Chile, and Uruguay: Collective memory and cultural production.* Springer.

Ros, A. (2016). El documental polıtico y la generación de posdictadura en Uruguay. *imagofagia*, (14).

Ruffinelli, J. (2014). Ellas lo hacen mejor (Un cine nuevo: el de mujeres). *Cinémas d'Amérique latine*, (22), 80-89.

Ruffinelli, J. (2015). *Para verte mejor: el nuevo cine uruguayo y todo lo anterior.* Trilce.

Sanderson, J. D. (2005). *¿Cine de autor?: revisión del concepto de autorıa cinematográfica.* Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Universidad de Alicante.

Sapriza, G. (2010). Memoria y memorias de mujeres en el relato de la dictadura (Uruguay, 1973-1985). *DitaDuras no Cone sul*, 94.

Sapriza, G. (2015). "Nos habıamos amado tanto". Años revueltos. Mujeres, colectivos y la pelea por el espacio público. *Revista Estudos Feministas*, *23*, 939-958.

Sarlo, B. (2005). Cultura de la memoria y giro subjetivo. *Una discusión, Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.*

Solana, M. (2022). Sobre la distincin entre afectos y emociones. Ventajas y limitaciones. *En Anapios, L., Hammerschmidt, C. Política, afectos e identidades en América Latina, 151-161. Calas-Clacso.*

Spinella, P. (2009). *La imposibilidad del olvido.*

Suleiman, S. R. (2002). The 1.5 generation: Thinking about child survivors and the Holocaust. *American Imago*, *59*(3), 277-295.

Taccetta, N., y Chauvin, I. D. (2019). Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada.

Triquell, X. (s.f.). Infancia y dictadura: los niños ante.

Triquell, X. (2000). *Projecting history: a socio-semiotic approach to the representations of the military dictatorship (1976-1983) in the cinematic discourses of Argentine democracy* (Tesis doctoral). University of Nottingham.

Triquell, X. (2006). Proyectar la historia: testimonio, denuncia y memoria en el cine argentino posdictadura. *DeSignis*, (10), 0167-178.

Triquell, X. (2017). Infancia y dictadura: los niños ante el terrorismo de Estado en el cine argentino.

Trouillot, M.-R. (2017). *Silenciando el pasado: el poder y la producción de la historia*. Comares.

Van Alphen, E. (2019). Explosiones de información, implosiones de significado y descarga de afectos. *Afectos, historia y cultura visual. Una aproximación indisciplinada. Buenos Aires: Prometeo.*

Van Leeuwen, T. (2012). The critical analysis of musical discourse. *Critical Discourse Studies*, *9*(4), 319-328.

Van-Dijk, T. A. (2016). Análisis crıtico del discurso. *Revista Austral de Ciencias Sociales*, (30), 203-222.

Welzer, H. (2010). Re-narrations: How pasts change in conversational remembering. *Memory studies*, *3*(1), 5-17.

Winn, P., Stern, S. J., Lorenz, F., y Marchesi, A. (2014). *No hay mañana sin ayer: batallas por la memoria histórica en el Cono Sur*. LOM ediciones.

Wschebor, I. (2011). Del documento al documental uruguayo: el instituto de cinematografıa de la Universidad de La República (1950-1973). *Revista F@ ro*, *2*(14).

Zavala, V. (2012). El análisis crítico del discurso. *Susana de los Heros y Mercedes Nino Murcia (eds.), Fundamentos y modelos del estudio pragmático y sociopragmático del espanol.*

ANEXOS

Anexo 1

Lista de películas uruguayas sobre pasado reciente (1980 y 2020)

Realizadas por quienes:	
	%
Transitaron el terrorismo de Estado durante su adultez	58.5
Transitaron el terrorismo de Estado durante su niñez	36.9
Nacieron en democracia	4.6
Total	100

Realizadas:	
	%
Por mujeres	21.5
En 2007 y 2008	24.6

	Nombre	Director/a	Año	Duración	Género	Producción
1	**Y cuando sea grande**	César Charlone	1980	46	Doc	Uruguay
2	**A los ganadores no se les pone condiciones**	Luis A. Varela Arocena	1980	91	Doc	Uruguay
3	**Elecciones "generales"**	Cesar de Ferrari	1985	45	Doc	México / Uruguay
4	**Los ojos en la nuca**	Grupo Hacedor	1988	51	Doc	Uruguay
5	**Yo era de un lugar que en realidad no existía**	Kristina Konrad	1988	75	Doc	Uruguay / Suiza
6	**Por esos ojos**	Virginia Martínez y Gonzalo Arijón	1997	60	Doc	Uruguay / Francia
7	**El cordón de la vereda**	Esteban Schroeder	1998	55	Doc	Uruguay
8	**Hector el tejedor**	José Pedro Charlo y Universindo Rodriguez	2001	57	Doc	Uruguay
9	**Estrella del sur**	Luis Nieto	2002	97	Ficción	Uruguay / Francia / Argentina / España
10	**Prohibido pisar las flores**	Luis Gonzalez Zaffaroni	2003	55	Doc	Uruguay
11	**Los Huérfanos del Cóndor**	Emilio Pacull -Investigación Virginia Martínez	2003	56	Doc	Uruguay / Francia
12	**A las 5 en punto**	José Pedro Charlo	2004	56	Doc	Uruguay
13	**Crónicas de un sueño**	Mariana Viñoles y Stefano Tononi	2005	95	Doc	Uruguay / Suiza
14	**Raúl Sendic, tupamaro**	Alejandro Figueroa	2005	90	Doc	Uruguay
15	**Es esa foto**	Álvaro Peralta Techera	2007	70	Doc	Uruguay / Brasil
16	**Matar a todos**	Esteban Schroeder	2007	97	Ficción	Uruguay / Chile / Argentina
17	**Secretos de lucha**	Maiana Bidegain	2007	85	Doc	Uruguay / Francia
18	**Al pie del árbol blanco**	Juan Álvarez Neme	2007	64	Doc	Uruguay
19	**Asilados**	Gonzalo Rodriguez y Nacho Seimanas	2007	49	Doc	Uruguay
20	**La gran farsa**	Alejandro Figueroa	2007	75	Doc	Uruguay
21	**La luna y el espejo**	Oskar A. Vidal	2007		Ficción	Uruguay
22	**Solo dos: historia de miles**	Adolfo Manzinalli	2007	89	Doc	Uruguay

	Nombre	Director/a	Año	Duración	Género	Producción
23	**DF Destino Final**	Matero Gutiérrez	2008	110	Doc	Uruguay
24	**Polvo nuestro que estás en los cielos**	Beatriz Flores Silva	2008	122	Ficción	Uruguay
25	**Paisito**	Ana Diez	2008	90	Ficción	Uruguay / Argentina / España
26	**Decile a Mario que no vuelva**	Mario Handler	2008	82	Doc	Uruguay
27	**El círculo**	José Pedro Charlo y Aldo Garay	2008	92	Doc	Uruguay
28	**Vacuum**	María Teresa Curzio	2008	90	Doc	Uruguay / Alemania
29	**Siete instantes**	Diana Cardozo	2008	90	Doc	Uruguay / Mexico
30	**Historia de militantes. La realidad de la utopía**	Virginia Martínez y Ana María Mizrahi	2008	40	Doc	Uruguay
31	**La mañana siguiente**	Gonzalo Regules Siles	2009	67	Doc	Uruguay
32	**La verdad soterrada**	Miguel Vassy	2009	55	Doc	Uruguay
33	**Estado de exilio**	Nofre Moyá y Javier González Bordas	2009	61	Doc	Uruguay / España
34	**Las manos en la tierra**	Virginia Martinez	2010	52	Doc	Uruguay
35	**Escuadrón**	Alejandro Figueroa	2010	62	Doc	Uruguay
36	**Mundialito**	Sebastina Bednarik	2010	90	Doc	Uruguay
37	**Los URUMEX, Algo habrán hecho**	Gonzalo Rodríguez Fabregas	2011	50	Doc	Uruguay
38	**El almanaque**	José Pedro Charlo	2012	73	Doc	Argentina / España / Uruguay
39	**El cultivo de la flor invisible**	Juan Álvarez Neme, 1972	2012	90	Doc	Uruguay
40	**Adagio**	Gabriel Szollosy	2012	50	Doc	Uruguay
41	**Chiquito Perrini: el heladero de Carmelo**	Diego Martino	2012	54	Doc	Uruguay
42	**Semillas de Luz**	Lucía Wainberg Sassón	2013	68	Doc	Uruguay / Francia
43	**Zanahoria**	Enrique Buchichio	2014	100	Ficción	Uruguay / Argentina
44	**Chau pelado**	Miguel Presno	2014	62	Doc	Alemania / Uruguay

	Nombre	Director/a	Año	Duración	Género	Producción
45	**Tus padres volverán**	Pablo Martínez Pessi	2015	81	Doc	Uruguay
46	**Todos somos hijos**	Carlos Conti y Esteban Barja	2016	71	Doc	Uruguay
47	**Migas de pan**	Manane Rodríguez	2016	109	Ficción	Uruguay / España
48	**Estados clandestinos. Un capítulo rioplatense de la Operación Cóndor**	Marc Iglesias y Paula Monteiro	2016	82	Doc	Uruguay / España
49	**Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas**	Julián Goyoaga	2017	87	Doc	Uruguay
50	**Otra historia del mundo**	Guillermo Casanova	2017	105	Ficción	Uruguay / Argentina / Brasil
51	**Wilson**	Matero Gutiérrez	2017	110	Doc	Uruguay
52	**Segunda generación**	Miguel Presno y Anthony Fletcher	2017	71	Docu-ficción	Uruguay
53	**Trazos familiares**	José Pedro Charlo	2018	72	Doc	Uruguay / Alemania / España
54	**La noche de los 12 años**	Alvaro Brechner	2018	122	Ficción	Uruguay / Argentina / España
55	**Fe en la resistencia**	Nicolas Iglesias Schneider	2018	80	Doc	Uruguay
56	**Querían tocar las estrellas**	Colectivo F5 - Yohnattan Mignot	2018	40	Doc	Uruguay
57	**Ópera prima**	Marcos Banina	2018	82	Doc	Uruguay
58	**Unas preguntas**	Kristina Konrad	2018	237	Doc	Alemania / Uruguay
59	**El tiempo robado**	Ricardo "Chipi" Krismanich	2019	97	Doc	Uruguay
60	**Presentes**	Abel Guillén y Javi Cerezuela	2019	80	Doc	Uruguay / España
61	**Conversaciones con Turiansky**	José Pedro Charlo	2019	70	Doc	Uruguay
62	**Una de nosotras**	María Soledad Castro Lazaroff	2019	85	Doc	Uruguay / Argentina
63	**Los versos salvados**	Gabriel Szollosy	2020	71	Doc	Argentina / Colombia /
64	**Febrero Amargo**	Gastón Goicoechea y Agustín Lorenzo	2020	60	Doc	Uruguay
65	**El año de la furia**	Rafa Russo	2020		Ficción	Uruguay / España

Anexo 2

Lista de películas realizadas por integrandes de la generación posdictadura

	Nombre	Director/a	Edad	Año	Duración	Género	País Prod.
1	Prohibido pisar las flores	Luis Gonzalez Zaffaroni	28	2003	55	Doc.	Uruguay
2	Crónicas de un sueño	Mariana Viñoles y Stefano Tononi	29	2005	90	Doc.	Uruguay/ Suiza
3	Secretos de lucha	Maiana Bidegain	30	2007	85	Doc.	Uruguay/ Francia
4	Al pie del árbol blanco	Juan Álvarez Neme	35	2007	64	Doc.	Uruguay
5	Vacuum	María Teresa Curzio	40	2008	90	Doc.	Uruguay/ Alemania
6	DF Destino Final	Matero Gutiérrez	39	2008	110	Doc.	Uruguay
7	La mañana siguiente	Gonzalo Regules Siles	33	2009	67	Doc.	Uruguay
8	La verdad soterrada	Miguel Vassy	38	2009	55	Doc.	Uruguay
9	Mundialito	Sebastina Bednarik	35	2010	90	Doc.	Uruguay
10	Adagio	Gabriel Szollosy	44	2012	50	Doc.	Uruguay
11	El cultivo de la flor invisible	Juan Álvarez Neme	40	2012	90	Doc.	Uruguay
12	Semillas de Luz	Lucía Wainberg Sassón	33	2013	68	Doc.	Uruguay / Francia
13	Zanahoria	Enrique Buchichio	41	2014	100	Ficción	Uruguay / Argentina
14	Tus padres volverán	Pablo Martínez Pessi	35	2015	81	Doc	Uruguay
15	Todos somos hijos	Carlos Conti y Esteban Barja	40	2016	71	Doc	Uruguay

	Nombre	Director/a	Edad	Año	Duración	Género	País Prod.
16	Estados clandestinos. Un capítulo rioplatense de la Operación Cóndor	Marc Iglesias y Paula Monteiro	43	2016	82	Doc	España/ Uruguay
17	Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas	Julián Goyoaga	47	2017	87	Doc	Uruguay
18	Wilson	Matero Gutiérrez	48	2017	110	Doc	Uruguay
19	La noche de los 12 años	Alvaro Brechner	42	2018	122	Ficción	Uruguay/ Argentina/ España/ Francia
20	Fe en la resistencia	Nicolas Iglesias Schneider	35	2018	80		
21	El tiempo robado	Ricardo "Chipi" Krismanich	44	2019	97	Doc	Uruguay
22	Una de nosotras	María Soledad Castro Lazaroff	38	2019	85	Doc	Uruguay/ Argentina
23	Los versos salvados	Gabriel Szollosy	52	2020	71	Doc	Uruguay/ Colombia/ Argentina
24	Febrero Amargo	Gastón Goicoechea y Agustín Lorenzo	43	2020	60	Doc	Uruguay

Anexo 3

Fichas técnicas y reconocimentos de películas analizadas

3.1. Crónicas de un sueño

Título original: Crónicas de un sueño

Dirección: Mariana Viñoles, Stefano Tononi

Guión: Mariana Viñoles, Stefano Tononi

Empresa Productora: Cronopio films

Dirección de Fotografía: Mariana Viñoles

Dirección de Sonido: Stefano Tononi

Música: La Tabaré Riverock Band (Música Original - como La Tabaré Milongón Banda)

Editor o Montajista: Damián Plandolit, Pablo Sobrino (Montaje clip "bla, bla, bla")

Año de rodaje: 2004

Año de estreno: 2005

Formato de captura: DVcam

Idiomas: Castellano

Duración: 90 min.

Año: 2019

Género: Documental

País de producción: Uruguay-Suiza

3.1.1. Premios y nominaciones

Mejor documental. Asociacion de Criticos de Cine del Uruguay (2005). Premio del publico y premio revelacion en el Festival du Film Romand, Ginebra, Suiza (2006). Premio work in progress - 13° Festival Internacional de Cine de Punta del Este. (cinedata.uy).

3.2. Secretos de lucha

Título original: Secretos de lucha

Dirección: Maiana Bidegain

Guión: Maiana Bidegain

Duración: 85 min.

Año: 2007

Género: Documental

País de producción: Uruguay-Francia

Dirección: Maiana Bidegain

Guión: Maiana Bidegain

Departamento de Producción: Jean François Hautin (Producción), Jean François Hautin (Producción ejecutiva) Empresa Productora: SMAC

Co-Productores: France 3 Aquitaine, Zangra production, IDEM

Dirección de Sonido: Olivia Monteith (Diseño de sonido), Cameron Grant (Diseño de sonido)

Música: Claire Deak, Angus O'Sullivan

Editor o Montajista: Maiana Bidegain

Año rodaje: 2007

Idiomas: Castellano

3.2.1. Premios y nominaciones

- Premio al Mejor Documental en el Festival Latino de Biarritz, Francia, 2007.

- Premio del público en el Festival de Pessac 2007.

- Premio del público en el Festival Latino de Sydney, 2008.

- Nominada al premio Mitrani en el Fipa, 2008. 30 festivales. Bidegain, M. A. Bidegain (comunicación personal, 31 de mayo, 2021)

3.3. Una de nosotras

Título original: Una de nosotras
Dirección: María Soledad Castro Lazaroff
Guión: María Soledad Castro Lazaroff
Duración: 85 min.
Año: 2019
Género: Documental
País de producción: Uruguay-Argentina

3.3.1. Premios y nominaciones

Si bien la película quedó finalizada en 2019, debido a la pandemia de Covid 19, recién fue estrenada en Uruguay en el año 2021. En Argentina la película se estrenó en el Gaumont el 24 de octubre de 2019.