



Facultad de
**Información y
Comunicación**



UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY

Maestría en Información y Comunicación

Tesis para defender el título de la Maestría en

Información y Comunicación

**Memorias de un pasado doliente: la representación de la dictadura
en el cine documental uruguayo (2008-2022)**

Autor: Iván Fernández Chiribao

Director de tesis: Dr. Federico Beltramelli

Co-director de tesis: Mag. Juan Pellicer

Montevideo, Uruguay.

Diciembre de 2025.

El Tribunal docente integrado por los abajo firmantes, aprueba la Tesis:

“Memorias de un pasado doliente: la representación de la dictadura en el cine documental uruguayo (2008-2022)”

Tesista: Iván Fernández Chiribao

Maestría en Información y Comunicación

Fallo:

Tribunal:

Profesor/a:

Profesor/a:

Profesor/a:

Agradecimientos

Este ha sido un largo camino y sin lugar a dudas los agradecimientos que figuran en este apartado son escuetos, y su selección un tanto arbitraria. En primer lugar, debo agradecer a la Universidad de la República, institución de la que hace muchos años me siento parte, y que me brindó las posibilidades para completar mi formación de universitaria de grado y posgrado. Dentro de la Universidad, la Facultad de Información y Comunicación tiene un lugar destacado: no sólo fue mi casa de estudios, sino que fue mi lugar de trabajo y se conformó en un espacio donde se entablé grandes lazos de amistad que perduran en el tiempo. En los agradecimientos institucionales, se me hace necesario destacar a la Comisión Sectorial de Investigación Científica y a la Comisión Académica de Posgrados, que, a través del sistema de Becas para la finalización de tesis de maestría, me permitieron finalizar este proyecto.

Le agradezco especialmente a mis directores, Federico Beltramelli y Juan Pellicer, que me acompañaron a en estos años. En el proceso, dedicaron mucho tiempo a este proyecto, brindando su lectura atenta, su apoyo en para la confección de los abordajes, el recorte metodológico y la estrategia de análisis. Y más allá de eso, casi que de manera fundamental, han estado allí para escucharme y darme ánimo en los momentos más duros de este proceso.

No puedo olvidarme de mis compañeros y amigos del equipo del decanato de la Facultad de Información y Comunicación: Gladys, Javier, Matías, Chiara, Natalia, Magdalena, Susana, Mariana, Francisco y Mercedes, con quienes transitó todo el proceso. Les agradezco profundamente la disposición para permitirme espacios para la escritura de la tesis, así como la lectura de mis trabajos, las devoluciones y los comentarios que los nutrieron.

A mis compañeros de maestría, la generación virtual, con quienes intercambiamos a través de las pantallas de zoom durante dos años, salvo honrosas y gratificantes excepciones de encuentros presenciales.

El último agradecimiento es, sin dudas, el más importante: a mi familia. Camilo, que siempre me brinda su alegría y cariño incondicional que ilumina mi vida. Mica, mi compañera, que me apoya y acompaña cada día. Lucía, que me apoyó desde la idea original y se adaptó para que pudiera cursar la maestría. A mi madre y a mi abuela que ya no está físicamente y no vivieron este proceso, pero las siento conmigo. A mi padre, que me apoya en las decisiones que tomo, sobre todo en las más difíciles.

Resumen

A cuarenta años del regreso de la democracia, la dictadura militar sigue siendo un tema central en la sociedad uruguaya. Las representaciones de estos recuerdos y memorias han tomado la agenda mediática y política uruguaya en las últimas dos décadas. Los debates sobre ese período histórico, sus protagonistas, responsables y los desenlaces, han sido objeto de debates políticos. En este lapso de tiempo, distintas formas de comunicación —investigaciones periodísticas, documentales y películas de ficción, novelas, obras de teatro y la más amplia cantidad de actividades artístico-creativas— abordaron distintas aristas de esta temática, y acercaron a la sociedad experiencias, interpretaciones y resignificaciones de ese pasado doloroso. En el ámbito audiovisual, la dictadura ha sido un tema recurrente en el documental local, y su estudio ha sido incipiente, principalmente en la última década.

Ante la relevancia que el período histórico ha tenido en documental vernáculo, este trabajo analiza cómo ha sido representado el pasado reciente (1968-1985) en el cine documental uruguayo. Se realizó un análisis en profundidad de cuatro películas estrenadas entre 2008 y 2022: *Decile a Mario que no vuelva* (Handler, 2008), *El almanaque* (Charlo, 2012), *Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas* (Goyoaga, 2017) y *Delia* (Pena, 2022). La investigación sitúa a las películas en el contexto en el que se estrenaron, así como los distintos hitos políticos, jurídicos y sociales sobre la dictadura que atravesaron ese momento. Ya en el plano cinematográfico, se realiza una sistematización de los distintos tratamientos narrativos, abordajes, temáticas y recursos documentales utilizados por los directores en cada una de las películas.

En función de los análisis realizados se identifican diálogos entre los filmes y los sucesos políticos y sociales ocurridos durante el proceso de desarrollo y producción de las películas. En los abordajes temáticos propuestos se reconoce cierto desplazamiento a lo largo del tiempo, de una centralidad en la violencia física y psicológica de la dictadura, con un particular énfasis en la práctica de la tortura, hacia otro tipo de violencias y sufrimientos producidos en las personas por la dictadura. La sistematización de herramientas narrativas da cuenta de la utilización de un conjunto de recursos del cine documental en los films. El testimonio figura en un lugar central, ya sea mediante la realización entrevistas e intercambios con los protagonistas, el material de archivo o en la manipulación e interpretación de estos por parte de los protagonistas. En tres de los cuatro casos, se identificó una presencia manifiesta del director dentro del documental, incidiendo en las reacciones de los protagonistas o siendo él mismo protagonista. En el restante caso, esta presencia está mediada por el recurso de la animación, como una interpretación de sucesos del pasado. La investigación concluye que las películas estudiadas tienen una estructura abierta, que busca un diálogo entre el pasado evocado en los testimonios y el presente desde el que se evoca. Estas películas promueven una mirada crítica sobre el golpe de Estado y la dictadura, aunque en algunos casos incorporan testimonios que tienen una perspectiva contrapuesta.

Palabras clave: dictadura – cine documental – representación – Uruguay - Fondos de Fomento

Tabla de contenido

Agradecimientos	3
Resumen	4
Introducción.....	7
1. Contexto social y político del encuadre de la mirada sobre el pasado reciente.....	10
2. Antecedentes.....	15
3. Marco Teórico.....	17
3.1 Cine, sociedad e historia: una relación problemática.	17
3.2 La representación de la realidad y el cine documental	19
3.3 Los documentales de memoria	21
4. Metodología.....	24
4.1 Pregunta de investigación	24
4.2 Objetivo general	24
4.3 Objetivos específicos	24
4.4 Delimitación del objeto de estudio	25
5. Análisis fílmico.....	29
5.1 Decile a Mario que no vuelva.....	29
5.1.1 Contexto en el que se estrena la película	29
5.1.2 Herramientas narrativas.....	31
5.1.3 Testimonios.....	32
5.1.4 Participación del director en el documental.....	36
5.1.5 El uso del archivo.....	39
5.1.6 Tratamiento propuesto por el director, modalidades, funciones y voz predominante manifiesta en el documental.	44
5.2 El almanaque	48
5.2.1 Contexto social y político	48
5.2.2 Herramientas narrativas.....	50
5.2.3 Testimonios.....	53
5.2.4 Participación del director en el documental.....	55
5.2.5 El uso del archivo.....	58
5.2.6 Tratamiento propuesto por el director, modalidades, funciones y voz predominante manifiesta en el documental.	62
5.3 Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas.	65
5.3.1 Contexto en el que se estrena la película.....	65

5.3.2 Herramientas narrativas.....	66
5.3.3 Testimonios.....	69
5.3.4 Participación del director en la obra.....	72
5.3.5 El uso de material de archivo.....	73
5.3.6 Tratamiento propuesto por el director, modalidades, funciones y voz predominante manifiesta en el documental.	79
5.4 Delia.....	81
5.4.1. Contexto social y político.	81
5.4.2 Herramientas narrativas.....	83
5.4.3 Testimonios.....	85
5.4.4 Participación de la directora en el documental.	88
5.4.5 El uso del archivo.....	90
5.4.6 Tratamiento propuesto por la directora, modalidades, funciones y voz predominante manifiesta en el documental.	94
6. Conclusiones y discusión.....	96
6.1 Vinculación entre las películas a partir de las variables estudiadas.	96
6.2 Una representación generacional en el contexto histórico.....	98
6.3 Relación con las categorías teóricas.	100
6.4 Sobre la metodología y el corpus estudiado.....	101
Referencias Bibliográficas.....	102
ANEXO I.....	108
Ficha de la película: Decile a Mario que no vuelva (Handler, 2008).....	108
Ficha de la película El Almanaque (Charlo, 2012).	109
Ficha de la película Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas (Goyoaga, 2017).....	110
Ficha de la película Delia (Pena, 2022).....	111
ANEXO II	112

Introducción

A más de cinco décadas del último golpe de Estado en Uruguay, y a cuatro de la restauración democrática, es posible preguntarse cómo ha sido representado el pasado reciente en el cine documental uruguayo. Esta pregunta tiene el objetivo de analizar cómo se han estructurado y desarrollado las narrativas que abordan uno de traumas colectivos más importantes que hasta el día de hoy enfrenta la sociedad uruguaya. La realización se da a través de un estudio acotado, donde el foco está puesto en reconocer tendencias temáticas, abordajes narrativos o vínculos entre el rol de dirección y los temas tratados. La intención es que estos resultados sean extrapolables y comparables a una muestra representativa del cine documental que aborda el pasado reciente.

Esta Tesis se focaliza en el estudio de los abordajes narrativos, las fuentes consultadas, los protagonistas incluidos, los puntos de vista de los realizadores y las tematizaciones propuestas en una serie de cuatro largometrajes documentales sobre el pasado reciente (1968-1985) y que fueron estrenados en salas de cine entre 2008 y 2022. Para la muestra se consideraron películas que recibieron apoyo de fondos concursables públicos, como los de la Intendencia de Montevideo, el Fondo de Fomento o el Programa Uruguay Audiovisual de la Agencia del Cine y el Audiovisual Uruguayo (ACAU). Además, se tuvo en cuenta que hayan participado de festivales de cine documental internacionales. Se seleccionó una muestra de películas correspondientes a directores de distintas generaciones, que tuvieran como mínimo cuatro años de diferencia entre las fechas de estreno. Con esto se busca garantizar una distancia temporal entre las obras que den cuenta de distintos momentos político-sociales dentro del período y poder reconocer diferencias en las propuestas, representaciones y abordajes. El recorte muestral del universo filmico fue constituido por las películas *Decile a Mario que no vuelva* (Handler, 2008), *El almanaque* (Charlo, 2012), *Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas* (Goyoaga, 2017) y *Delia* (Pena, 2022).

En el capítulo 1 se presenta una definición temporal del período histórico que comprende el pasado reciente en Uruguay. Allí se abordan los distintos tratamientos que ha tenido desde el retorno de la democracia hasta la actualidad y se contextualiza su inclusión en la agenda política, mediática y en la producción cinematográfica dentro del marco temporal de estudio de esta Tesis (Marchesi y Markarian, 2012; Martínez, 2008; Tadeo Fuica, 2017). Asimismo, se presentan las condiciones de producción cinematográfica del período de estudio, caracterizadas por la creación de fondos concursables para el desarrollo y la producción audiovisual e institutos que se encargaron de su promoción y fomento (Lema Mosca, 2020; Radakovich, 2014).

Los antecedentes de investigaciones y publicaciones que guardan conexiones con esta Tesis se desarrollan en el capítulo 2. Estos trabajos nutren en parte el marco teórico que se presenta en el capítulo 3. Allí se incluyen conceptualizaciones sobre las relaciones entre cine e historia (Ferro, 1980; Kracauer, 1985; Rosenstone, 2005; Sorlín, 1985) definiciones propias de la teoría del cine documental (Aprea, 2015; Nichols, 1997, 2013; Plantinga, 2014; Renov, 2010) y de los recursos utilizados en los documentales de memoria (Aprea, s/f, 2011, 2015; Campo, 2012; Jelin, 2002; Piedras, 2014; Ricoeur, 2004).

La tesis estudia las distintas herramientas narrativas, los abordajes propuestos, las tematizaciones, el uso de los testimonios y el material de archivo, así como la participación de los directores en los documentales uruguayos sobre el pasado reciente. La presentación de la metodología y el problema de investigación puede verse en el capítulo 4. Para el estudio de cada película se desarrolló una ficha en función de las distintas categorías de análisis a partir de la pregunta de investigación y los objetivos planteados.

La estructura del análisis de las películas y la descripción de los contextos de producción componen íntegramente el capítulo 5. El mismo está segmentado en cuatro secciones, una por cada documental, y seis apartados, en consonancia con las categorías de análisis (el contexto en el que se realizó y estrenó la obra; las herramientas narrativas utilizadas; la función de los testimonios; el uso del material de archivo; la participación del director en la película; y el tratamiento propuesto para cada film).

El capítulo 6 recoge los principales resultados de la investigación. Se presenta la descripción analítica en profundidad de cada una de las películas en las que se verificó el lugar central de los testimonios y el material de archivo para la evocación del pasado. Además, se comprobó que en los casos en que los directores aparecen materialmente en las películas, estas participaciones estuvieron asociadas a vínculos personales con los temas abordados. Las materializaciones se dieron de distintas formas, siendo la más recurrente el uso de la voz en *off* y en algunos casos la presencia física ante la cámara. Estos recursos dan cuenta de una mirada personal desde la dirección de los documentales. Se constató que en el caso en el que el director no tiene una participación de este tipo en la película, ni un vínculo reconocido con la historia narrada, la participación se vio reflejada de una manera expresiva, mediante el uso de recursos de animación que permiten introducir sus propias interpretaciones sobre hechos del pasado evocado.

Los hallazgos permiten identificar vínculos entre la evolución del tratamiento político y mediático del pasado reciente, con las representaciones evocadas en los documentales. Por lo que podemos ver como existen nexos o vasos comunicantes que permean desde los contextos sociales al mundo proyectado que refleja en los films. La investigación concluye que las películas estudiadas tienen una estructura de voz abierta (Plantinga, 2014), que busca un diálogo entre el pasado evocado y el presente que desde el que se evoca. En estas películas, los testimonios son la principal fuente de evocación de ese pasado y el uso del material de archivo audiovisual está generalmente asociado a la ilustración o diálogo con los testimonios de los protagonistas. Otros archivos, como los almanaques elaborados por Tiscornia que se tratan en *El almanaque* o los poemas que estructuran el relato en *Delia*, tienen una función central en las películas. Se conforman como la guía de la narración y de la provocación de testimonios. En general los documentales estudiados promueven una mirada crítica sobre el golpe de Estado y la violencia dictatorial, y un acercamiento empático hacia quienes sufrieron los efectos del terrorismo de Estado. Existen algunas diferencias en cuanto al enfoque. *Decile a Mario que no vuelva* presenta un enfrentamiento dialógico entre tupamaros y militares, y espera que de esas diferencias surja una síntesis que lleve a una reconciliación nacional. *El almanaque* se enfoca en interrogar los dispositivos elaborados por el protagonista del documental y transmitir la

memoria guardada en ellos. *Roslik*... enfatiza constantemente la arbitrariedad del ejercicio del poder militar y la falta de justicia producto de la existencia de la Ley de Caducidad (1986). Al mismo tiempo, trata el impacto de la muerte de Roslik en su esposa e hijo a lo largo de los años, y también en los demás pobladores de San Javier. *Delia* manifiesta una mirada feminista sobre los efectos del pasado reciente en la vida de una mujer que se vio marcada por la soledad. Una soledad que trascendió el final de la dictadura. Estos enfoques dan cuenta de que el ejercicio de la violencia dictatorial se realizó a distintos actores que trascendieron a la militancia política o a un espacio geográfico del territorio nacional.

1. Contexto social y político del encuadre de la mirada sobre el pasado reciente.

Durante la década de 1970 y 1980, Uruguay y el resto de los países del Cono Sur vivieron una serie de golpes de Estado que condujeron a violentas dictaduras que se extendieron en mayor o menor medida durante ese período. Estos gobiernos dictatoriales, coordinados operativamente desde 1975 en el Plan u Operación Cóndor, se caracterizaron por la restricción de las libertades individuales y la persecución de los opositores, lo que desembocó en masivos exilios hacia distintas partes del mundo. Otra característica de estas dictaduras fue el ejercicio de la prisión política, donde se desarrollaron distintas prácticas de tortura y la desaparición forzada de personas (Lessa, 2022). Los hechos traumáticos generados a partir de la coordinación represiva han sido objeto de distintas investigaciones académicas. La diversidad de miradas sobre estos sucesos forma parte de la memoria de ese pasado reciente. En el cruce de las distintas perspectivas, la historiografía ha abordado este pasado a través del análisis de distintos documentos públicos, pero principalmente investigaciones periodísticas y fuentes orales. Estas investigaciones son consideradas dentro de la historia del presente o del tiempo presente, un área que atiende a los procesos sociales que aún están en desarrollo (Aróstegui, 2004; Rouso, 2012). En Uruguay los trabajos sobre este tipo de procesos fueron referidos comúnmente como investigaciones sobre la historia reciente, debido al escaso tiempo transcurrido entre los hechos estudiados y el período desde el que se los mira. Aunque este tipo de segmentaciones temporales trae consigo discusiones sobre su definición y alcance que no se abordarán en esta tesis (Aróstegui, 2004; Barrán, 2008).

En la experiencia uruguaya, la referencia de la historia reciente tiene una vinculación semántica con el término pasado reciente, que restringe el período temporal de violencia desarrollada por el Estado a través de las Fuerzas Armadas y las policiales. Su inicio está marcado en 1968, y su fin en 1985, año en el que se restaura la democracia (Rico, 2005). Este largo período de casi veinte años está compuesto por dos momentos claramente definidos.

El primero comprendido entre 1968 y 1973, durante los gobiernos colorados de Jorge Pacheco Areco y Juan María Bordaberry, en los que se transitó un camino democrático hacia la dictadura, con una escalada del autoritarismo y la transformación hacia un Estado policial (Rico, 2005). La presidencia de Pacheco Areco se caracterizó por el uso casi permanente de las medidas prontas de seguridad, una herramienta de excepción establecida en la constitución uruguaya que fue la regla, principalmente entre la segunda guerra mundial y el golpe de Estado (Iglesias, 2010). En un contexto de crisis económica y política, el gobierno de Pacheco enfrentó a los policías y militares con el movimiento obrero y estudiantil a través del uso continuo de estas medidas, con el respaldo del Poder Legislativo (Castro, 2025). La escalada de violencia culminó con estudiantes asesinados, como el emblemático caso de Liber Arce y con el enfrentamiento de las fuerzas represivas ante el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros, organización política armada en ascenso (Castro, 2025). Durante la etapa democrática de la presidencia de Bordaberry, entre 1971 y el golpe de Estado de 1973, se incluyó en la escena política la institucionalización del poder militar a través de la implementación de la justicia militar y el decreto de “estado de guerra interno” (Busquets y Delbono, 2016).

El segundo período dentro de este marco temporal inicia propiamente con el golpe de Estado en junio de 1973 y finaliza con el retorno de la democracia en marzo de 1985. En estos años, las Fuerzas Armadas tomaron el control del gobierno del país y se extendieron el terrorismo de Estado y el autoritarismo (Caetano y Rilla, 2004; Marchesi y Markarian, 2012). El terrorismo de Estado consistió en la consecutiva ejecución de crímenes de lesa humanidad por parte del Estado —a través de las Fuerzas Armadas— contra los ciudadanos. Esta se vio reflejada en la práctica de la tortura, la implementación de la justicia militar para los prisioneros políticos, la prisión, el asesinato, las desapariciones forzadas y la coordinación represiva regional en el marco del Plan Cóndor (Caetano y Rilla, 2004; Marchesi y Markarian, 2012). El autoritarismo se reflejó, por ejemplo, en la desarticulación de la sociedad civil, la extensión de la censura, el exilio de los disidentes o el pedido de fe democrática como requisito para ingresar a la función pública (Caetano y Rilla, 2004).

Desde la reapertura democrática ese pasado reciente tuvo distintos tipos de tratamientos y presencias tanto en el mundo académico como en la agenda mediática. A finales de la década de 1980, cuando más que reciente el pasado era inmediato, casi presente, se realizaron investigaciones incipientes y cortometrajes cinematográficos que abordaron la violencia dictatorial (Marchesi y Markarian, 2012; Martínez, 2008). Dentro de las realizaciones audiovisuales de la época se incluyen los medimetrajes *El cordón de la vereda* (Schroeder, 1985), *Los ojos en la nuca* (Grupo Hacedor, 1988) y *Uruguay, las cuentas pendientes* (Schroeder, 1989). Este lapso temporal que se extiende desde 1985 hasta 1989 es definido por Allier Montaño (2010) como el período de ‘las batallas por la memoria’. Allí se registran tres hitos políticos fundamentales. En primer lugar, ubicamos la aprobación de la Ley 15.737, que amnistió a las personas que habían sido presas políticas durante la dictadura, y antes del golpe de Estado de 1973, aprobada el 8 de marzo de 1985. En segunda instancia, la aprobación de la Ley N° 15.848 (Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado, de aquí en adelante Ley de Caducidad) aprobada el 22 de diciembre de 1986¹, norma que promovió un nuevo tipo de amnistía, ahora para los militares y policías, que era una lógica consecuencia del Pacto del Club Naval². Por último, se resalta la organización de la sociedad civil en torno a la Comisión Pro Referéndum que promovió la derogación de la Ley de Caducidad mediante la votación ciudadana en 1989, pero que no alcanzó las adhesiones necesarias.

La ratificación de la Ley de Caducidad el 16 de abril de 1989 marcó el inicio de una etapa de supresión del pasado (Allier Montaño, 2010) en el que se cerraron las posibilidades para dar una discusión pública sobre lo ocurrido en la dictadura cívico-militar. En consonancia con esto, Martínez (2008) considera que la ratificación de la Ley de Caducidad inauguró un “período de silencio: el imprescindible corolario, la clausura de la memoria” (Martínez, 2008, p. 114).

¹ La Ley de Caducidad, fue el resultado de un acuerdo legislativo entre el Partido Colorado, que ocupaba el gobierno, y gran parte del Partido Nacional. Su surgimiento se dio en un contexto de trascendidos de prensa que auguraban una posible insurrección del personal militar que era citado a declarar ante la justicia por denuncias de delitos de tortura, secuestro y desaparición forzada de personas (Versión taquigráfica).

² El Pacto del Club Naval hace referencia a un acuerdo realizado en 1984 entre el Partido Colorado, el Frente Amplio y la Unión Cívica, junto a las Fuerzas Armadas, para la realización de la salida democrática. Por voluntad propia el Partido Nacional se auto excluyó de las reuniones de negociación. En la discusión parlamentaria sobre la Ley de Caducidad, los legisladores nacionalistas y colorados abonaban la idea de que uno de los acuerdos de ese pacto fue el no revisionismo de los delitos cometidos por militares y policías.

El silencio y la supresión del pasado fueron menguando con el correr de la década de 1990, a partir del trabajo de distintas organizaciones de la sociedad civil – como Madres y Familiares de Uruguayos Detenidos Desaparecidos o la Asociación de ex pres@s políticos (Crysol) – que comenzaron a posicionar nuevamente los hechos sucedidos en la dictadura en la agenda pública, y a disputar la construcción de sentido en torno al pasado reciente. En este contexto, el 20 de mayo 1996 fue convocada la primera Marcha del Silencio, al cumplirse veinte años de los asesinatos de los políticos Zelmar Michelini y Héctor Gutiérrez Ruíz y los militantes William Whitelaw y Rosario Barredo en Buenos Aires³. Cincuenta mil personas se movilizaron bajo la consigna “Verdad, memoria y nunca más” (Sempol, 2011). Este hecho marcó un nuevo hito para el tratamiento del pasado reciente en la agenda política y mediática en Uruguay.

La ruptura del silencio permitió el retorno del pasado (Allier Montaño, 2010) en la agenda mediática y política del país. En el cine documental, esto se vio reflejado de manera incipiente a finales del siglo pasado. En 1997 se estrenó *Por esos ojos* (Arijón y Martínez, 1997), un documental que narra la búsqueda emprendida por María Ester Gatti para encontrar a su nieta, Mariana Zaffaroni, hija de detenidos desaparecidos y secuestrada por la dictadura cívico-militar de Argentina (Tadeo Fuica, 2015). Esta película, realizada en formato televisivo y financiada por France 2-Point du Jour, fue emitida en TV Ciudad, el canal público de la Intendencia de Montevideo. Se trata de la primera película que aborda la temática del secuestro de niños por parte de los militares, y la que reinstala la temática en el ámbito cinematográfico. A este documental le siguió *Héctor, el tejedor* (Charlo, 2000) estrenado tres años más tarde, también en un formato de documental televisivo, que aborda la vida de Héctor Rodríguez, dirigente sindical, político y expreso durante la dictadura.

En el año 2000 el gobierno de Jorge Batlle creó la Comisión para la Paz (Comipaz), un espacio de investigación con representación de distintos actores que representaron manifestaciones y sensibilidades políticas nacionales que funcionó hasta el 2003. El objetivo principal de esta comisión fue “dar los pasos posibles para determinar la situación de los detenidos-desaparecidos durante el régimen de facto, así como de los menores desaparecidos en iguales condiciones” (Comipaz, 2003, párr. 1). El trabajo de la Comipaz registró algunas dificultades para su funcionamiento, debido a la reticencia de algunos testigos a brindar sus testimonios, por lo que las entrevistas realizadas en este ámbito no fueron grabadas, sino que el registro se limitó a la toma de apuntes. A pesar de ello, la Comipaz concluyó que durante la dictadura se detuvo clandestinamente a ciudadanos uruguayos en Argentina y se los condujo a “su desaparición forzada y fallecimiento como consecuencia de torturas y/o ejecuciones” (párr. 57). En estos procesos, la comisión reconoció la existencia de acciones represivas “con distinto grado de coordinación y colaboración entre fuerzas de ambos países” (párr. 57). Dentro de las sugerencias realizadas en el final del informe, se destaca la creación de una secretaría de seguimiento, conformada años más tarde como la Secretaría de Derechos Humanos para el Pasado Reciente; la implementación de una figura legal que reconozca la ausencia por desaparición forzada; la inclusión de la temática en los distintos planes de estudio del sistema educativo; y la necesidad de una actualización legislativa para “contemplar delitos (como por

³ Estos asesinatos, así como el secuestro y la desaparición de ciudadanos uruguayos en Argentina fueron producto de la coordinación represiva de las dictaduras de en el marco del Plan Cóndor.

ejemplo, tortura, delitos contra la humanidad, genocidio, desaparición forzada, etc.) que han sido reconocidos y sancionados en el derecho comparado” (párr. 81-c).

Con la llegada del Frente Amplio al gobierno nacional en el año 2005, la presencia política del pasado reciente tomó aún mayor visibilidad y presencia. A partir del informe final de la Comipaz, el entonces presidente Tabaré Vázquez ordenó iniciar la búsqueda de detenidos desaparecidos en predios militares. Esta tarea estuvo a cargo del Grupo de Investigación de Arqueología Forense (GIAF) de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de la República, que comenzó las tareas en el año 2005 (GIAF, 2006)⁴.

A partir del año siguiente, el Poder Ejecutivo hizo uso de una herramienta legal establecida en el artículo 4 de la Ley de Caducidad nunca antes invocada, para que la justicia civil avance con investigaciones sobre denuncias de violaciones a los Derechos Humanos durante el período dictatorial. El apartado de la norma le atribuye al presidente de la República la potestad de decidir que se continuaran las investigaciones de las denuncias presentadas antes de que la ley entrara en vigencia, en diciembre de 1986. La aplicación de este artículo permitió la apertura de procesos contra militares y civiles responsables de delitos de lesa humanidad y su posterior enjuiciamiento, en los que muchos fueron encontrados culpables de los delitos imputados (Guianze, 2016). Marchessi y Markarián (2012) señalan que fue a partir de 2005 que

los esfuerzos por promover ciertas temáticas e inquietudes en relación al pasado reciente se comenzaron a expresar en proyectos de investigación que permitieron una acumulación de conocimiento sobre esos temas, y por otro lado, la presión del movimiento de derechos humanos redundó en cambios significativos respecto a la voluntad política de investigar los crímenes de la dictadura y dar curso a su trámite judicial. (p. 226).

Desde entonces se han desplegado distintas políticas de memoria en Uruguay. Este tipo de políticas tienen “el objetivo de conservar, transmitir y valorizar el recuerdo de determinados aspectos del pasado considerados particularmente significativos o importantes” (Grosso, 2002, p. 192) y promueven “la recuperación de la memoria como un elemento que alerte a las nuevas generaciones sobre los graves efectos causados por el terrorismo de Estado” (Vaselli y Scapusio, 2010). Estas políticas surgen como una “necesidad de construir órdenes democráticos en los cuales los derechos humanos estén garantizados para toda la población” (Jelin, 2000, p. 6) y se presentan en distintas formas: “en conmemoraciones, rituales, construcción de monumentos, preservación de determinados ‘lugares de la memoria’, creación de instituciones encargadas de la conservación y transmisión de la memoria” (Grosso, 2002, p. 193) o a través de su inclusión en los programas de estudio. Estas intervenciones buscan reflejar un sentido particular de algunos aspectos del pasado. La identificación y el reconocimiento de los lugares donde se registraron experiencias traumáticas para la sociedad,

⁴ Han sido hallados los restos de ocho uruguayos detenidos desaparecidos en predios de las Fuerzas Armadas: Raúl Gomensoro en 1973 – su cuerpo apareció flotando sobre el Río Negro –; Ubagesner Chaves Sosa y Fernando Miranda en el año 2005; Julio Castro en 2011; Ricardo Blanco en 2012; Eduardo Bleier en 2019; Amelia Sanjurjo en 2023 y Luis Eduardo Arigón en 2024. Estos últimos siete fueron encontrados en el marco de la búsqueda de restos de detenidos desaparecidos en predios militares, iniciada en el año 2005. (La Diaria, 2024; Semanario Brecha, 2024).

así como “los intentos de honrar y homenajear a las víctimas e identificar a los responsables, son vistos como pasos necesarios para ayudar a que los horrores del pasado no se vuelvan a repetir nunca más” (Jelin, 2000, p. 6).

A lo largo de este trabajo se repasan algunos hitos en cuanto a las formas que han tomado las políticas de memoria, principalmente asociadas al desarrollo de sitios y lugares de memoria, y en los cambios legislativos, así como los avances en los procesamiento a responsables de crímenes durante la última dictadura. Si bien el cine uruguayo no tuvo una línea de financiamiento ni de promoción de su desarrollo que se ubique dentro de las políticas de memoria, las representaciones audiovisuales se vieron permeadas por el contexto social y político (Tadeo Fuica, 2017). En este sentido, se identifica una consolidación y aumento de la producción audiovisual sobre el pasado reciente, en particular del cine documental, que está directamente relacionada con la creación de fondos de fomento del cine nacional en Uruguay y con la realización de coproducciones internacionales que permitieron el financiamiento de estas obras. Durante el período comprendido entre los años 2008 y 2022 estrenaron treinta y cinco documentales que abordan el pasado reciente⁵.

⁵ El corte temporal 2008 - 2022 abarca 14 años de producción, coincidentes con cuatro períodos de gobierno y con el cambio en el tratamiento político y mediático sobre el pasado reciente. La implementación de fondos concursables en este período, como el programa Montevideo Socio Audiovisual en 2005, una política cultural de la Intendencia de Montevideo, y la creación del fondo de Fomento del Cine y el Audiovisual a través de la Ley de Cine en 2008, pueden complementar la explicación de este fenómeno.

2. Antecedentes

Esta tesis se encuentra en las intersecciones de los trabajos sobre cine e historia, particularmente en el abordaje del pasado reciente a través del cine documental. En este sentido, el marco teórico da cuenta de las principales corrientes de pensamiento que fundamentan y sustentan la investigación. El trabajo desarrollado se inserta en una línea de continuidad con estudios específicos de la región, como los desarrollados por Aprea sobre los documentales de memoria en Argentina (s. f., 2011, 2015), en los que se realiza una aplicación de conceptos teóricos sobre la narrativa, los testimonios y la evocación del pasado reciente en una serie de documentales que abordan la dictadura argentina. La investigación realizada en esta tesis también encuentra coincidencias con el trabajo realizado por Piedras (2014) para el análisis de la primera persona en el cine documental, estudiando concretamente su manifestación en los documentales argentinos sobre el pasado reciente, y aplicando categorías de análisis propuestas por Nichols (1997, 2013), Plantinga (2014) y Renov (2010) a estas obras.

En los documentales de memoria se identifica la recurrencia del uso de material de archivo. La centralidad de estos documentos que buscan traer el pasado al presente, provoca que análisis como el realizado por Kriger y Piedras (2012) sobre el uso del material de archivo en el cine documental argentino o el desarrollado por Feld y Stites More (2009) a propósito del carácter indicial de las imágenes de archivo en el trabajo sobre el pasado reciente se constituyan como antecedentes de esta investigación.

En el ámbito local hallamos los estudios sobre el cine documental local que se realizan en el marco del Grupo de Estudios Audiovisuales (GESTA) que incorpora investigadores de distintas disciplinas, con un fuerte énfasis en la Historia. Muchas de las investigaciones realizadas se enmarcan en el cine político y militante de los años 60 y principios de los 70, en momentos previos al golpe de Estado de 1973. Si bien existe un punto de encuentro con la temática de esta tesis, ya que se estudia el pasado reciente, las producciones estudiadas por GESTA no necesariamente se corresponden con el período que abarca esta investigación. Algunos de los trabajos del grupo se ven condensados en las publicaciones *Uruguay se filma: prácticas documentales (1920-1990)* (Torello, 2018).

Una de las líneas de trabajo del referido grupo ha sido enfocada a la recuperación del archivo del Centro de Medios Audiovisuales (CEMA), uno de los primeros grupos de realización audiovisual surgidos en los albores de la democracia. Allí se realizaron dos de los pocos documentales sobre el pasado reciente en la primera etapa de la posdictadura: *El cordón de la vereda* (Schroeder, 1985) y *Uruguay, las cuentas pendientes* (Schroeder, 1989). El trabajo de investigación y recuperación de material audiovisual fue acompañado del análisis de las películas realizadas en el CEMA, lo que acerca también esta experiencia de investigación a la desarrollada en esta tesis (Tadeo Fuica y Balás, 2016).

Si bien el cine documental uruguayo de posdictadura no ha sido tan estudiado como el argentino – ni tiene una producción similar – existen trabajos que abordan las representaciones de este pasado en el cine documental. Tadeo Fuica (2015), integrante de GESTA, realizó un análisis comparativo sobre representaciones de la violencia de la dictadura en el cine

documental uruguayo. En *¿Cómo representar la dictadura?*, la investigadora abordó la utilización de recursos del documental, como los testimonios, imágenes de archivos y la recreación (o ficcionalización) en películas que abordan el pasado reciente. La producción de Tadeo Fuica también incluye un estudio sobre el cine nacional desde la década de 1960 hasta el año 2010, *Uruguayan Cinema: Text, materiality, Archive* (2017), en la que constituyó un insumo importante para este proyecto en términos de situar el objeto de estudio en un contexto de producción audiovisual. Allí se abordan algunos de los cambios sociales y políticos que permitieron la circulación de una mayor cantidad de discursos sobre la dictadura a partir del año 2005 y se realiza un análisis de la producción audiovisual sobre el pasado reciente que desarrollaron tanto CEMA y el Grupo Hacedor —otro colectivo de realización que emergió en la década de 1980—.

Los documentales uruguayos sobre el pasado reciente fueron también analizados por Dufuur (2016) en el artículo *El documental político y el proceso cívico-militar uruguayo*. Allí se evalúan los objetivos de tres películas, *Decile a Mario que no vuelva*, *El Círculo* y *El almanaque*, a las que el autor reconoce como críticas con la dictadura cívico-militar. En el trabajo, se avanza también en un análisis narrativo y comparativo en estas obras, y se reflexiona respecto al valor histórico de estos films (en tanto dan cuenta de hechos históricos) pero también de su carácter interpretativo, producto de la distancia temporal respecto a lo narrado y de la visión parcial de estas películas

Más recientemente se encuentra la tesis de maestría de *Cine sobre pasado reciente en Uruguay. Miradas de mujeres que nacieron durante el terrorismo de Estado (1968-1985)*, de Cassariego (2023). Este trabajo ha sido de gran importancia para colaborar en la definición del universo fílmico que se estudia en esta investigación por su sistematización de películas sobre el pasado reciente. Cassariego realiza un abordaje que se complementa con el propuesto en esta investigación ya que su estudio está centrado en las miradas construidas sobre el pasado reciente a través de documentales dirigidos por mujeres de distintas generaciones.

3. Marco Teórico

Para este trabajo se optó por dividir el marco teórico en tres secciones. En la primera se propone revisar los vínculos entre cine e historia y problematizar la posibilidad de que el documental pueda funcionar como un documento para la lectura histórica. En la segunda parte se aboca a la definición del cine documental y algunas características de su vínculo con la realidad. Para finalizar, en el tercer apartado, se sitúa la relación entre documental y memoria, que entendemos es un área en la que se inserta este trabajo.

3.1 Cine, sociedad e historia: una relación problemática.

El cine en tanto medio de comunicación, de expresión artística y de representación es un vehículo para contar historias. Algunas de estas historias guardan relaciones con la Historia y allí comienzan a identificarse puntos de tensión. Extensos debates entre historiadores han discutido si el cine, con sus condiciones tecnológicas distintas a la escritura y en mayor o menor medida alejado del rigor académico del trabajo de los historiadores en pos de la narración, puede y debe abordar la Historia (Rosenstone, 2005)⁶.

Más allá de los límites del cine para el abordaje de los eventos históricos, existieron otras preocupaciones en torno al vínculo entre el cine y la Historia o, mejor dicho, la sociedad en la que se inserta. Para Kracauer, el análisis fílmico es algo sumamente importante ya que, sostiene, las películas reflejan la mentalidad de una nación “de una forma más directa que otros medios artísticos” (1985, p. 13). El autor analizó el cine alemán realizado entre la primera y segunda Guerra Mundial, con el objetivo de identificar en qué medida el registro cinematográfico daba cuenta de la psicología o la mentalidad alemana previa al nazismo. Kracauer reconoce en su análisis el miedo y a la vez la necesidad de la sociedad alemana en construir una figura autoritaria que la lidere.

La idea de que el cine refleje algo de manera especular, y que ese algo sea la mentalidad de una nación, es una cuestión discutida en la academia (Ferro, 1980; Sorlín, 1985; Rosenstone, 2005). Al respecto, se plantea a continuación la problemática de la representación – más que del reflejo – en el cine documental. A pesar de las limitaciones planteadas, el trabajo de Kracauer permitió iniciar un camino de investigación sobre el vínculo de las obras cinematográficas y la sociedad en la que se producen. La lectura longitudinal y en retrospectiva de las obras abre la posibilidad de considerar al cine como agente histórico. Así lo propone Ferro (1980), quien retomó parte de las ideas de Kracauer y habilitó otras lecturas de las películas que permiten un acercamiento al imaginario colectivo que el film construye, y del que forma parte junto a sus condiciones de producción.

Ferro interpreta que el film está supeditado tanto a la sociedad en la que se produce como de la que lo recibe. “Las películas permiten entender mucho más el presente, de manera oculta. El pasado lo permite entender de manera explícita” sostenía Marc Ferro (Erlij, 2009). Esta concepción se encuentra ligada a la idea de Eisenstein de que “toda sociedad recibe las

⁶ Es una traducción para la revista Istor del texto publicado en el “Forum” de The American Historical Review, vol. 93, núm. 5, diciembre de 1988, pp. 1173-1185

imágenes en función de su propia cultura” (Ferro, 1980, p.15). Lo que surge en las películas es “una historia muy distinta a la Historia, un contra análisis de la sociedad” (Ferro, 1980, p. 26) que permite reconocer cómo se interpretan los hechos históricos en la sociedad que los produce, “una especie de contrahistoria de la historia oficial, tradicional” (Erlj, 2009).

¿La hipótesis? Que el film, imagen o no de la realidad, documento o ficción, intriga auténtica o mera invención, es Historia. ¿El postulado? Que aquello que no ha sucedido, las creencias, las intenciones, lo imaginario del hombre, tiene tanto valor de Historia como la misma Historia. (Ferro, 1980, p. 26)

En esta propuesta, la imagen cinematográfica deja de ser el reflejo de la sociedad a constituir su contra análisis. “El cine deja de parecer un conjunto unificado, revelando ‘la mentalidad’ de un pueblo o de una época; abre perspectivas sobre lo que una sociedad confiesa de sí misma y sobre lo que niega, pero lo que deja entrever es parcial y sólo resulta útil para el historiador mediante una confrontación con otras formas de expresión”, sostiene en la misma línea Sorlín (1985, p. 43). El film constituye una creación autoral atravesada por una diversidad de factores ideológicos, políticos y sociales. La crítica de Sorlín al modelo propuesto por Kracauer concluye que “los cineastas no tratan de ‘copiar’ esta realidad; la trasponen, le dan una visión de perspectiva que revela sus mecanismos y aclara sus trasfondos” (Sorlín, 1985, p. 41).

En esa contra historia, Ferro reconoce que el cine transmite otro tipo de información referente al presente, y que la representación que se realiza mediante los dispositivos audiovisuales transmitía muchos datos más allá de su valor fidedigno respecto a la Historia. En este sentido Rosenstone sostiene que “el cine transmite fácilmente elementos de la vida que podemos designar como otra clase de información. Las películas nos hacen testigos de emociones expresadas con todo el cuerpo, nos muestran paisajes, sonidos y conflictos físicos entre individuos o grupos” (2005, p. 99).

La obra cinematográfica aparece inserta en la sociedad que la produce, por lo que la película debe ser considerada un discurso social (Campo, 2008). La operación que se da entre el film y la sociedad no es la de un reflejo automático de conflictos sociales, “sino que se constituye en un agente detrás del cual hay diferentes posicionamientos ideológicos que permean el relato filmico” (2008, p.2). Campo observa el mismo problema que anticiparon Ferro, Sorlín y Rosenstone. La tentación de pensar, no solo el cine de ficción, sino también el documental como un “reflejo directo de la realidad exterior” (Rosenstone, 2005, p. 100) debe ser descartada por su característica de ‘ficciones verbales’, representaciones del pasado. A juicio de Kriger (2009), esto implica que las películas tienen que ser analizadas en función al contexto histórico en el que son creadas. Por esto Campo sugiere que una lectura cinematográfica de la historia como la planteada por Ferro, no implica considerar lo que se muestra en la película como verdadero, sino como una representación ubicada en un momento histórico específico, con sus condiciones de producción e inserta en una serie de discursos sociales correspondientes a su época.

A partir de estos lineamientos generales planteados durante el siglo XX, investigadores contemporáneos cuestionan y problematizan la lectura sociohistórica de las obras

cinematográficas. Kriger plantea que este tipo de abordajes deben considerar al montaje, mecanismo por el que “dos imágenes que no estaban relacionadas asumen una posición diferente y propician una mirada crítica” (2009, p. 128), como principio constructivo del film; explorar la espacialidad y temporalidad de la película; poner al film en diálogo con otras obras o producciones audiovisuales realizadas en un período para realizar un tejido entre las fuentes. Un particular problema que ha tenido este abordaje desde las ciencias sociales es el de ponderar al documental como una forma más transparente de representación que el cine de ficción (Kriger, 2014).

3.2 La representación de la realidad y el cine documental

El cine documental trabaja sobre hechos del mundo en que vivimos. En la década de 1930, John Grierson lo definió como el tratamiento creativo de la realidad (Romaguera i Ramió y Alsina Thevenet, 1989). Siguiendo a Nichols (2013) podemos afirmar que el documental nos acerca al mundo en que vivimos a través de representaciones en las que entra en juego la perspectiva del realizador, a partir de la elección del tema a representar, el punto de vista tomado y los recursos narrativos adoptados para esta representación.

Los documentales presentan un mundo proyectado (Plantinga, 2014), que conforma un modelo del mundo real, sobre el que el documentalista realiza afirmaciones. El documental “no dice *reproducir* lo real, sino que hace afirmaciones *sobre* lo ‘real’, tal como lo hace cualquier comunicación de no ficción” [énfasis original] (p. 67). Estas afirmaciones las realiza el director de la película, no la película en sí. Existe entonces una mediación del director por la que, al ver un documental, el espectador no se enfrenta a una imitación del mundo real, sino a una representación retórica de ese referente real: el mundo proyectado al que se refiere Plantinga.

Las películas documentales pueden ser entendidas como un dispositivo de mediación entre las personas y los objetos, y las relaciones que devienen entre estos. “A través de los dispositivos se articulan dos tipos de mediación: el simbólico (los discursos) y el técnico, ligado a los aspectos técnicos y organizacionales” (Aprea, 2011, párr. 46). Esto implica que una misma tecnología, la imagen cinematográfica, pueda ser utilizada en distintas formas organizativas internas, en la ficción o en el documental, estableciéndose dos dispositivos diferentes (Aprea, 2011). No es entonces el lazo indicial entre las imágenes del espacio profilmico —lo que existe por fuera del film— y la imagen cinematográfica lo que determina el carácter de documental, sino una convención social que hace que los espectadores la reconozcan como tal. Plantinga explica qué:

Cuando el espectador determina que la película ha sido catalogada como de no ficción, que la postura adoptada hacia el estado de cosas presentado es asertiva, la persona la toma como afirmaciones o como aseveraciones de hechos reales, y sus imágenes y sonidos como descripciones históricas. Tomamos al documentalista como afirmando que los estados de cosas presentados en la no ficción ocurrieron en el mundo que se presentan en las películas las que definen su carácter de documental. (Plantinga, 2014, p. 42).

En este sentido, Nichols (2013) sostiene que “el hecho de que los documentales no sean una reproducción de la realidad, les da una voz propia. La voz del documental nos hace conscientes de que alguien nos está hablando de su perspectiva respecto del mundo que tenemos en común con esa persona” (2013, p. 90). Esta voz surge de la traducción que intenta hacer el director desde el mundo histórico real al relato audiovisual y representa “la manera en que el cineasta se compromete con el mundo histórico mismo” (Nichols, 2013, p. 91). La voz del documental está directamente relacionada con el punto de vista (Plantinga, 2014), que abarca cuestiones que van más allá del lugar en el que se coloca la cámara y el encuadre elegido: “toda película de no ficción presenta su mundo proyectado desde una perspectiva (o perspectivas), en relación con un tono y actitud. La palabra que utilizó para describir esto es ‘voz’” (Plantinga, 2014, p. 141).

La intervención del realizador sobre la realidad implica una visión particular sobre esta, que incluye distintos aspectos como el encuadre, el ángulo de toma y los movimientos de la cámara, por lo que en cierta medida se puede afirmar que “el cine nos da de la realidad una imagen artística, de modo que si lo pensamos bien, es no realista y reconstruida con arreglo a lo que el realizador pretende hacerle expresar, sensorial o intelectualmente” (Martin, 2008, p. 35)

A partir de esta concepción, la fotografía, el testimonio, la narración, la construcción de un punto de vista y el montaje dan cuenta de un objeto que se convierte en una pieza representativa de un momento dado en una sociedad determinada. El cine documental implica un recorte de la realidad, un proceso de inclusión y exclusión, selección y omisión. Esta selección inicia con el tema que se aborda, los protagonistas y el punto de vista del director en la obra, con decisiones que están estética y narrativamente permitidas (Handler, 2017; Nichols, 1997). Para Plantinga (2014), es útil “explorar las motivaciones de las estrategias de comprensión, ya que inevitablemente requieren que ciertos eventos sean condensados y otros suprimidos por completo. ¿Qué elecciones se hicieron y por qué?” (Plantinga, 2014, p. 139).

Al entender los documentales como interpretaciones y representaciones mediadas, un mundo proyectado del mundo real, podemos concebir que esa realidad puede ser abordada de diferentes formas: mediante el registro observacional, la entrevista para obtener testimonios de distintos actores sociales o políticos, la utilización de material de archivo o la ficcionalización de hechos que son imposibles de registrar en la cámara, ya sea mediante la recreación por parte de personas o la animación.

La narración y la estructura en el documental

Nichols (1997, 2013) reconoce distintos modos de representación del cine documental en función de las características de algunos tipos de películas: el documental expositivo, que corresponde con el documental clásico o *griersoniano* caracterizado por una voz en *off*—o voz de Dios— que dirige la escena fílmica; el observacional, que se identifica con el cine directo norteamericano de los años 60; el participativo o interactivo, que involucra al realizador a partir de su intervención en la escena y en la realidad, y podría asociarse a la corriente del *cinéma vérité* francés; el performativo o reflexivo, que propone una reflexión misma sobre el género documental, y el poético, cercano a la vanguardia modernista.

Las propuestas de Nichols han sido retomadas, discutidas y rebatidas por Plantinga. Una de las principales críticas que realiza este autor a los modos de representación es el carácter histórico evolutivo que Nichols le asigna a los documentales. De esta argumentación surge que el documental expositivo sería la versión más primitiva y el reflexivo la más evolucionada. Si bien los modos que plantea Nichols no son categorías estancas, por lo que existe un diálogo a partir del uso de herramientas y articulación en función de los distintos modos, el pasaje de expositivo a reflexivo —dice Plantinga citando a Nichols— “da una impresión de [...] una evolución hacia una mayor complejidad y autoconsciencia” (Nichols, 1997, p. 33).

Los cuestionamientos de Plantinga hacen referencia a una imposibilidad de establecer taxativamente modos en el documental y, más difícil aún, hablar de una evolución hacia formas más complejas que otras. Plantinga plantea un análisis de las narrativas, argumentos y formas categóricas (Plantinga, 2014) para analizar las películas. La narrativa hace referencia a la forma en la que se presentan los eventos históricos, con una forma similar a la del cine clásico de ficción, un abordaje diacrónico. La forma categórica sería el abordaje de los temas desde una dimensión sincrónica, ya no a lo largo del tiempo sino simultánea. El argumento o la forma retórica son las que hacen “uso explícito de estrategias de argumentación y persuasión, afirmando premisas, presentando evidencias, empleando varios mecanismos persuasivos, y generando una conclusión” (Plantinga, 2014, p. 147).

Existe también la posibilidad de identificar funciones en los documentales (Renov, 2010)⁷, que pueden atravesar transversalmente a las películas: registrar, mostrar o preservar; persuadir o promover; analizar o interrogar; y expresar. Cada una de estas funciones puede estar más o menos vinculada a algún tipo de documental en particular, pero en mayor o menor medida son articuladas por las distintas obras, con diferencia de peso según el interés del director. Estas funciones no tienen un valor histórico acumulativo, se dan en paralelo continuamente. La función de registro está vinculada al carácter indicial e icónico de la imagen cinematográfica; la de la persuasión —intrínseca al documental, según Renov— está vinculada a la afirmación de verdad de estas películas; el análisis aparece como un reflejo cerebral del registro; y la expresión como la forma estética o artística de las obras (Renov, 2010).

3.3 Los documentales de memoria

El cine documental puede ser entendido como un *conjunto*, “un agrupamiento textual construido alrededor de un tipo de efecto, de significación específico: el documentalizante. De esta manera, el conjunto documental incluye géneros reconocidos socialmente como los documentales didácticos, etnográficos, políticos, institucionales, que comparten un tipo de rasgos reconocibles” (Aprea, 2011, párr. 20). Distintos ‘géneros’ podrían coexistir dentro del *conjunto* documental. Uno de estos son los documentales de memoria (Aprea, 2015), en los que se podrían ubicar las películas forman parte de esta investigación. Según Ricoeur (2004) la memoria es la acción de traer el pasado al presente. En este caso, la memoria se refiere a hechos de la historia reciente y que tuvo características traumáticas para el conjunto de la

⁷ El texto citado es una traducción de un capítulo del libro *Theorizing documentary* (1993) de Michel Renov publicada en el año 2010 en la Revista Cine Documental.

sociedad (Jelin, 2002). En los documentales de memoria, la acción de traer el pasado al presente se da a partir del establecimiento de una distancia temporal con los hechos abordados, la que se “actualiza haciendo visible la recordación a través de recursos como los testimonios o la narración de la búsqueda que permite el proceso de evocación” (Aprea, 2015, p. 75).

Aprea (2015) incluye a los documentales argentinos sobre la dictadura (1976-1983) y los efectos de este período en la sociedad (historias familiares, hijos de desaparecidos) dentro de los documentales de memoria. Identifica dentro de ellos distintas categorías en función del recorte de los acontecimientos evocados, el modo en que se articula la narración, la manera en la que son trabajados los testimonios y el punto de vista elegido por el director para elaborar la interpretación.

De los distintos modos de representar el mundo proyectado en el cine de no ficción, los documentales de memoria se centran fundamentalmente en el testimonio, rasgo que los determina y diferencia: “la presencia de testigos en los documentales de memoria resulta un elemento fundamental tanto para la validación de su lectura del pasado como para mostrar los procesos de evocación sobre lo que se sostiene” (Aprea, 2015, p. 82). Los testimonios de los protagonistas acercan al espectador a las “sensaciones, sentimientos y opiniones de los que vivieron o sufrieron las consecuencias del período histórico recordado” (2015, p. 95), con lo que se priorizan las experiencias personales y subjetivas por sobre la exposición de informaciones.

En el lenguaje audiovisual, los testimonios cuentan con la particularidad de contener mayor información que la de un texto escrito. El testigo frente a la cámara muestra emociones y sentimientos que trascienden lo verbal, lo decible. En la puesta en escena los testimonios “se apoyan en la imagen para señalar que no siempre se tienen —o alcanzan— las palabras para describir la violencia” (Tadeo Fuica, 2015, p. 7). En estos tipos de documentales muchas veces se acude a material de archivo, ya sea para ilustrar la posición que el documental toma sobre un tema, para contraponerla o para generar un diálogo con esta. Su uso “aparece como una consecuencia del valor indicial que se les otorga a los registros previos al momento de evocación. Los acontecimientos recordados por los testigos se verifican porque existen estos registros que dan cuenta de su existencia” (Aprea, 2015, p. 77).

Feld y Stites More sostienen que “las imágenes construyen sentido para los acontecimientos, ayudan a rememorar, permiten transmitir lo sucedido a nuevas generaciones. Colaboran para evocar lo vivido y lo no vivido” (2009, p. 25), y concluyen, en definitiva, que son herramientas que permiten conformar la “memoria social” de una sociedad. Estas imágenes remiten a un pasado evocado desde un presente distante en el tiempo que lo reinterpreta. Así, sostienen las autoras retomando a Marcel Halbwachs, se construye la memoria, a partir de la recomposición mediante las herramientas y materiales que provee el hoy, lo vivido en el pasado.

Ni el archivo ni su reinterpretación son anodinas. La imagen está cargada de subjetividad, de lo testimonial. Da cuenta de una mirada, de un posicionamiento —tomar posición y tomar consciencia en términos de Bertolt Brecht— frente a lo registrado, de un punto de vista, visual —de la cámara— y político. Siguiendo a Didi-Huberman (2004) y a Feld y Stites Mor (2009)

podemos considerar a la imagen fotográfica como un testimonio a la par de los escritos u orales que guarda consigo, además de la huella indicial, una huella fenomenológica de cómo fue tomada esa imagen, en qué condiciones se realizó el registro y qué lugar ocupó el documentalista.

Dentro de los materiales de archivo pueden aparecer imágenes del orden público correspondientes a películas, la televisión, fotografías, documentos o notas periodísticas del período histórico, pero también se incluyen imágenes del acervo familiar, caracterizadas por una articulación que generalmente no forma parte del montaje de la película, “sino que son exhibidas frente a cámara al ser manipuladas por los protagonistas, exponiendo así la instancia de mediación subjetiva existente entre toda representación documental y lo real” (Kriger y Piedras, 2012, p. 99).

Que estos elementos de corte doméstico circulen socialmente y formen parte de discursos sociales complejiza “el terreno de la memoria colectiva y evita que esta se ciña únicamente a la memoria política” (Kriger y Piedras, 2012, p.104). La emergencia de esta narrativa testimonial, que incluye el archivo doméstico, es entendida como una “una reacción cultural de los sectores más reprimidos por el terrorismo de Estado ante las últimas inflexiones de las políticas estatales de derechos humanos” (Kriger y Piedras, 2012, p. 100) que vulneraron los derechos de los ciudadanos con legislaciones tendientes, por ejemplo, al no juzgamiento de los delitos cometidos en la dictadura con leyes de amnistía⁸.

Campo afirma que “los discursos de la memoria y aquellos que tienen la vocación de comprender aspectos de la historia pública se articulan y tensionan, así como las representaciones documentales basculan entre los polos de subjetividad y objetividad” (2008, p. 167). Desde la perspectiva del autor, estas obras se caracterizan por el uso de la voz abierta planteada por Plantinga (2014), en la que la autoridad del discurso no es total y absoluta, sino que resulta vacilante. “Esta voz es más reticente a impartir conocimiento certero sobre lo profilmico, adquiriendo funciones observacionales y exploratorias, antes que explicativas y expositivas” (Campo, 2008, p. 167), sostiene Campo siguiendo a Plantinga.

En cuanto al caso argentino, Piedras, 2014 destaca que los documentales del siglo XXI han puesto al sujeto como agente central y autor de representaciones para la construcción de los discursos históricos. El autor entiende que las estructuras y estrategias narrativas utilizadas “determinan líneas de continuidad y de quiebre con los modelos de representación tradicionales y permiten comprender que la primera persona es un recurso cuyas implicancias no son uniformes” (2012, p. 222). La exploración de la memoria, sostiene Piedras, hace imposible la construcción de relatos totalizadores, priorizando la expresión de la identidad.

⁸ Los autores hacen énfasis en legislaciones argentinas tendientes a esto: Ley de Punto Final (1986), Ley de Obediencia Debida (1987) y decretos de indulto (1989 y 1990). En Uruguay la legislación comparable es la Ley de Caducidad (1986).

4. Metodología

Esta investigación busca comprender cómo ha sido representado el pasado reciente en el cine documental uruguayo a partir del estudio de los tratamientos narrativos, el uso de herramientas del documental y el material de archivo, la función de los testimonios, así como los modos (Nichols, 2013), funciones (Renov, 2010) y voces (Plantinga, 2014) presentes en estos documentales, y los temas que se han abordado en una selección de cuatro películas estrenadas entre 2008 y 2022. La selección de las películas se fundamenta en una cobertura temporal del período histórico seleccionado, que se caracteriza por el retorno del pasado reciente a la agenda política (Allier Montaño, 2010) y por el desarrollo y consolidación de políticas públicas para el desarrollo del cine nacional (Martínez, 2008; Tadeo Fuica, 2017). Los filmes que integran la muestra son producciones que obtuvieron financiamiento de fondos concursables públicos (FONA, Montevideo Socio Audiovisual, ICAU, PUA), que han participado de los circuitos de festivales de cine documental, regionales e internacionales, y cuyos directores tienen distintos vínculos con la dictadura y el pasado reciente en función de su rango etario.

4.1 Pregunta de investigación

¿Cómo ha sido representado el pasado reciente en el cine documental uruguayo entre 2008 y 2022?

Preguntas secundarias

¿Cuáles han sido las herramientas y tratamientos narrativos propuestos en las películas estudiadas?

¿Qué temáticas han sido abordadas y desde qué puntos de vista?

¿Qué función cumplen los testimonios y el material de archivo en estos documentales?

¿Cómo se manifiesta la participación de los directores en el desarrollo de las películas?

4.2 Objetivo general

Analizar cómo se estructuran y desarrollan las narrativas filmicas en los documentales uruguayos que abordan el pasado reciente.

4.3 Objetivos específicos

1. Identificar las estructuras y herramientas narrativas de los filmes seleccionados.
2. Identificar las distintas tematizaciones y los puntos de vista propuestos en las películas.
3. Reconocer el uso de los testimonios para el discurso del documental.
4. Observar los distintos usos de los materiales de archivo en estos documentales.
5. Reconocer el lugar del director en la obra y su posible participación mediante el uso de distintos recursos narrativos.

4.4 Delimitación del objeto de estudio

Durand (2014) define la investigación como un rompecabezas (un acertijo, un enigma), una actividad que demanda “esfuerzo intelectual, capacidad de observación y habilidad manual o práctica” para la que se necesita “tener una idea clara de lo que se pretende” (Durand, 2014, p. 261). En esta búsqueda se requiere elaborar una “composición de lugar, en este caso de un modelo para armar, de un espacio delimitado, un territorio con fronteras, con ciertos límites que nos permitan acotar o centrar la investigación” (Durand, 2014, p. 263).

Desde el comienzo de este siglo existe una convergencia en el tratamiento del pasado reciente uruguayo en el campo académico y en la actividad pública de los movimientos de derechos humanos, que “redundó finalmente en cambios significativos respecto a la voluntad política de investigar los crímenes de la dictadura y dar curso a su trámite judicial” (Marchesi y Markarian, 2012, p. 226), que se vieron acentuados a partir del primer gobierno del Frente Amplio (2005-2010). Esta coyuntura social y política coincide con la creación de nuevos fondos de fomento para el desarrollo del cine nacional (Martínez, 2008; Tadeo Fuica, 2017) como los programas Montevideo Socio Audiovisual, impulsado por la Intendencia de Montevideo, y el Fondo de Fomento Cinematográfico y Audiovisual, creado por el Poder Legislativo mediante la Ley 18.284. Por estos motivos se propone el rango temporal a analizar entre los años 2008 y 2022.

En esta Tesis se analizan las distintas estrategias y abordajes cinematográficos y narrativos en una serie de cuatro documentales uruguayos que abordaron el pasado reciente de este país (1968-1985). Para la conformación del corpus de películas se consideraron que fueran:

- a. Largometrajes documentales (mayores a 70 minutos) de directores uruguayos que abordan hechos del pasado reciente y hayan sido estrenados entre 2008 y 2022.
- b. Que hayan obtenido concursables públicos como Montevideo Socio Audiovisual o el Fondo de Fomento del ACAU (ex ICAU) en las etapas de desarrollo o producción. Esto implica que las películas participaron de un proceso de evaluación por pares y los proyectos recibieron el apoyo a partir de la competencia con otros films.
- c. Que fueran seleccionados para participar en festivales de cine internacional.
- d. Para analizar en profundidad cada película se optó por segmentar a los directores según su generación respecto a la dictadura y estudiar una película de cada grupo:
 - .- Directores que eran mayores de 18 años durante la dictadura (Exiliado o adulto en la dictadura).
 - .- Directores que vivieron su infancia/adolescencia durante la dictadura (Nacidos hasta 1980).
 - .- Directores que vivieron su infancia/juventud en la posdictadura.
 - .- Directores que durante la dictadura vivieron en el exilio.

A partir de estas categorías se construye el siguiente corpus de películas:

Película	Director	Generación	Año	Duración
Decile a Mario que no vuelva	Mario Handler	Exiliado	2008	82

El Círculo	José Pedro Charlo y Aldo Garay	Adulto/infancia	2008	92
Mundialito	Sebastián Bednarik	Infancia	2010	90
El cultivo de la flor invisible	Juan Alvarez Neme	Infancia	2012	90
El almanaque	José Pedro Charlo	Adulto	2012	73
Tus padres volverán	Pablo Martínez Pessi	Posdictadura	2015	81
Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas	Julián Goyoaga	Infancia	2017	87
Opera Prima	Marcos Banina	Posdictadura	2018	82
Delia	Victoria Pena	Posdictadura	2022	71

La construcción de este corpus surge del análisis de los catálogos de documentales 1985-2012 (Uruguay film commission y promotion office, 2012)⁹ y de producciones y estrenos (2015-2020) del ex Instituto del Cine y el Audiovisual (ICAU), la recopilación de estrenos de cine nacional publicada en *Para verte mejor: el nuevo cine uruguayo y todo lo anterior* (Ruffinelli, 2015), la Tesis *Cine sobre pasado reciente en Uruguay. Miradas de mujeres que nacieron durante el terrorismo de Estado (1968-1985)* de Cassariego (2023), el catálogo online *Cinestrenos* dedicado al estreno de películas en cines uruguayos; y los documentos del programa Montevideo Socio Audiovisual y el Fondo de Fomento del Cine y el Audiovisual. De este universo se seleccionaron cuatro películas para ser analizadas en función de la generación a la que pertenece el director y a dar una representación temporal que abarque la totalidad del período de estudio.

4.5 Unidades de análisis y de observación.

La unidad de análisis es el objeto concreto sobre el cual se centra la investigación (Azcona et al., 2013). En este trabajo, las unidades de análisis son cuatro documentales uruguayos seleccionados que abordan el pasado reciente: *Decile a Mario que no vuelva* (Handler, 2008), *El almanaque* (Charlo, 2012), *Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas* (Goyoaga, 2017) y *Delia* (Pena, 2022). En cada uno de ellos se estudian las estrategias y resoluciones narrativas como dimensiones de análisis.

La unidad de observación, entendida como “el soporte de las técnicas de recolección de datos” (Azcona et al., 2013, p. 72), corresponde a los materiales empíricos sobre los que se aplicarán dichas técnicas. En este caso se distinguen seis:

⁹ El catálogo incluye documentales de una duración mayor a 25 minutos realizados o producidos total o parcialmente en Uruguay.

1. Los propios documentales seleccionados, analizados mediante visionado sistemático desde una perspectiva de investigación audiovisual y documental.
2. Las notas de prensa y entrevistas publicadas por el periodismo especializado en torno a cada película.
3. Las notas periodísticas y artículos académicos de la época que permiten reconstruir el contexto social y político en el que se inscriben estas producciones.
4. Documentación sistematizada en el proyecto sitiosdememoria.uy, que recopila procesamientos a militares, obras, notas de prensa y sentencias judiciales nacionales e internacionales sobre violaciones a los derechos humanos y terrorismo de Estado.
5. Información publicada por el ACAU, la Intendencia de Montevideo, y los sitios webs de las propias películas sobre la adjudicación de fondos concursables y participación en festivales internacionales.
6. Información sobre estrenos de películas sobre el pasado reciente y fichas de películas disponible en los catálogos de estrenos del ACAU, el sitio web cine.cinedata.uy e Internet Movie Data Base (IMDB).

De esta manera, las unidades de análisis (los documentales) se examinan a partir de distintas unidades de observación que proporcionan información complementaria para comprender sus estrategias narrativas en relación con el pasado reciente.

Las variables trabajadas en las unidades de análisis son: a) qué recorte de los acontecimientos evocados se hizo en estas películas, b) cuál es el modo en que se articula la narración, c) de qué manera son trabajados los testimonios, d) cuál es el punto de vista del director sobre el mundo proyectado, e) cómo se manifiesta la participación del director dentro de la narración de la película (si es que lo hace); f) qué tipo de archivos son incluidos en el documental y qué uso se les da en diálogo con los demás elementos del film.

Asimismo se reconocieron las distintas técnicas del dispositivo documental utilizadas en estas película y las distintas funciones que tienen en las obras: a) voz en *off*: locución informativa, análisis, opiniones del director; b) origen del archivo: archivos producidos por el gobierno, fotografías familiares, archivos de medios de comunicación, archivos cinematográficos; c) uso del archivo: ilustrativo, contrapuesto o de diálogo con los testimonios; d) ficcionalización: recreación, animación; f) testimonios: protagonistas de los sucesos evocados, familiares directos de las personas involucradas en los sucesos evocados; g) recordación del pasado en los testimonios: críticas a la militancia, críticas a la dictadura, contradicción con otros testimonios, diálogo con otros testimonios en pos del punto de vista del director; h) participación del director (Piedras, 2014): mediante la voz en *off*, a través de intertítulos, aparición en la película como protagonista, aparición en la escena como entrevistador.

A partir de estas descripciones se reconocerá la Modalidad predominante en el documental (Nicholls, 2013): Expositivo, observacional, interactivo, performativo, poético; el tipo de voz (Plantinga, 2014): Formal, abierta, poética; y las funciones del documental (Renov, 2010): registrar, mostrar, preservar; persuadir o promover; analizar o interrogar; y expresar.

A continuación, se incluye la ficha modelo utilizada para el análisis de las películas:

Película	Recursos	Ficcionalización		Voz en Off			Observación	Archivo	
		Entrevista	Recreación	Animación	Informativa	Análisis	Opinión del director		
	Testimonios	Entrevista/Testimonio			Relación de los testimonios				
		Participante directo de los hechos evocados			Familiares de personas involucradas en los sucesos evocados	Críticos a la militancia	Críticos a la dictadura	Contradicción entre testimonios	Diálogo entre testimonios
		Militante político	Militar / colaborador	Dirigente Político					
	Director	Participación del Director			Modalidad de Intervención del director (Piedras, 2012)				
		Voz en off	Protagonista	Intertítulos	Entrevistador	Autobigráfico	Experiencia y alteridad		
	Archivo	Tipo		Productor			Uso		
		Prensa	Fotográfico	Audiovisual	Personal	Medio de comunicación	Gobierno	Ilustrativo	Contrapuesto
									Diálogo con los testimonios
Clasificación		Modalidad del documental (Nicholls, 2013)				Función (Renov, 2010)			
		Expositivo	Poético	Observacional	Participativo	Expresivo/Performativo	Registrar, mostrar, preservar	persuadir o promover	analizar o interrogar
									Expresar
		Voz predominante (Plantinga 2007)							
		Formal	Abierta	Poética					

Tabla 1. Fuente: Elaboración propia.

5. Análisis filmico

Este capítulo está destinado a la descripción del análisis cinematográfico de cada una de las películas estudiadas: *Decile a Mario que no vuelva* (Handler, 2008), *El almanaque* (Charlo, 2012), *Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas* (Goyoaga, 2017) y *Delia* (2022). En cada sección se presenta una breve descripción de cada film, para luego desarrollar el análisis a partir de la metodología propuesta en el capítulo 4 en seis apartados, según las categorías de análisis: uso de las herramientas narrativas, los testimonios y del material de archivo, la participación del director en el documental y los tratamientos propuestos en cada película.

5.1 Decile a Mario que no vuelva

Decile a Mario que no vuelva es un documental uruguayo dirigido por Mario Handler, estrenado en el año 2008. Es una producción de Mario Jacob y Karin Handler, con la coproducción española de la empresa Doce Gatos SL, y contó con el apoyo de los fondos públicos Montevideo Socio Audiovisual y Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional. Asimismo, contó con el apoyo de fondos internacionales de la fundación John Simon Guggenheim Memorial Foundation de Alemania y el Prince Claude Founds for culture and development y el Jan Vrijman Found, de Países Bajos.

A través de una serie de entrevistas el documental busca recuperar la experiencia de quienes vivieron la dictadura y quienes se quedaron en Uruguay, tanto presos políticos que sufrieron la cárcel, como de jóvenes que vivieron sus vidas en la dictadura como parte de su vida cotidiana. El relato se complementa con la participación del director y los testimonios de militares y colaboracionistas de la dictadura.

5.1.1 Contexto en el que se estrena la película

Decile... fue estrenada el mismo año que otros tres filmes que abordan el pasado reciente: *D.F., Destino Final* (Gutiérrez, 2008) que aborda el asesinato de los legisladores Héctor Gutiérrez Ruiz —padre del director del documental— y Zelmar Michelini, y los militantes tupamaros Walter Whitelaw y Rosario Barredo; *El Circulo: las vidas de Henry Engler* (Charlo y Garay, 2008) centrado en la historia personal del militante tupamaro Henry Engler; y *Secretos de Lucha* (Bidegain, 2008) que aborda la historia familiar de la directora marcada por la dictadura, el exilio y la tortura. Estas películas se estrenan en un ambiente de creación de nuevos fondos concursables para el desarrollo del cine y el audiovisual uruguayo, como el programa Montevideo socio audiovisual de la Intendencia de Montevideo y el Fondo de fomento cinematográfico y audiovisual fundado junto al Instituto del Cine y el Audiovisual Uruguayo a través de la Ley 18.284 (2008).

En el escenario político, estos estrenos se dan en el marco del primer gobierno del Frente Amplio (2005-2010), período en el que el entonces presidente, Tabaré Vázquez, decide aplicar el artículo 4 de la Ley de Caducidad (Guianze, 2016) según el cual:

Sin perjuicio de lo dispuesto en los artículos precedentes el Juez de la causa remitirá al Poder Ejecutivo testimonios de las denuncias presentadas hasta la fecha de promulgación de la presente ley referentes a actuaciones relativas a personas presuntamente detenidas en operaciones militares o policiales y desaparecidas, así como de menores presuntamente secuestrados en similares condiciones. El Poder Ejecutivo dispondrá de inmediato las investigaciones destinadas al esclarecimiento de estos hechos. (Ley 15.848, Art. 4).

El uso de este instrumento legal, hasta ese entonces evitado u omitido por los presidentes anteriores, permitió la (re)activación de causas judiciales a partir del año 2005, y generó los primeros procesamientos de represores militares en el año 2006, entre los que se destacan Ernesto Ramas, Jorge Silveira, José Gavazzo, Ricardo Medina, José Arab, Luis Maurente, José Sande Lima y Gilberto Vázquez, uno de los protagonistas de *Decile a Mario que no vuelva*. Al año siguiente, en 2007, la justicia procesó al ex dictador Gregorio Álvarez y al represor Juan Carlos Larcebeau. Además, en el plano civil, no afectado por la Ley de Caducidad, en 2006 se procesó al ex dictador Juan María Bordaberry por dos causas, una de ellas por 10 homicidios y la otra por la responsabilidad en el asesinato de Zelmar Michelini, Héctor Gutiérrez Ruíz, William Whitelaw y Rosario Barredo. En esta última, el procesamiento fue conjunto con quien fue su canciller, Juan Carlos Blanco, que ya había sido procesado en el año 2002 por el secuestro y desaparición de Elena Quinteros¹⁰.

En 2005 se creó el Grupo de Investigación en Antropología Forense de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, fruto de un convenio entre Presidencia de la República y la Universidad de la República. El equipo de trabajo comenzó a realizar excavaciones en predios militares en busca de restos de detenidos desaparecidos, trabajo que mantienen actualmente en el marco de la Institución Nacional de Derechos Humanos y Defensoría del Pueblo (INDDHH). A partir de ese trabajo, el 29 de noviembre fueron hallados los restos físicos del cuerpo de Ubagesner Chaves Sosa, uruguayo detenido desaparecido, en el predio militar conocido como Chacra de Pando. Al año siguiente fueron encontrados los de Fernando Miranda en el predio del Batallón de Infantería N°13 de Montevideo.

Dentro de las políticas de memoria y restauración debe señalarse que en el año 2007 la Intendencia de Montevideo inauguró el Museo de la Memoria (MUME). Este espacio “permitiría instrumentar una serie de medidas que tiendan a preservar los archivos que tengan relación con la violación de los derechos humanos ocurridas en nuestro país y en la región a ciudadanos uruguayos” (Intendencia Municipal de Montevideo, 2006, p. 6) Además de la conservación, el MUME se proponía como un espacio de creación donde se generarán “nuevos archivos de testimonios de las víctimas” (p.5) cuyo resultado debía ser público y tener una gran difusión. El primer director del Museo fue Elbio Ferrario, exmilitante del Movimiento Nacional de Liberación-Tupamaros y expreso político.

¹⁰ Esta información fue reconstruida a partir de datos extraídos del proyecto sitios de memoria: sitiosdememoria.uy.

5.1.2 Herramientas narrativas.

Decile a Mario que no vuelva busca responder a una pregunta/propuesta inicial planteada por el director al inicio de la obra “Yo quiero saber. ¿Qué quiero saber? Cómo vivieron aquellos que a diferencia de mí se quedaron en el país, algunos viviendo cotidianamente y otros en la cárcel” (Handler, 2008, 01:50). Para resolver esa interrogante, el director del film realiza una serie de entrevistas a distintos actores sociales y políticos. Los testimonios de los protagonistas son articulados entre ellos, en algunos casos en modo de complementación y diálogo, y en otro de respuesta como mirada contrapuesta en un tema planteado. Los entrevistados son siete exmilitantes del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T) que vivieron la dictadura en la cárcel, tres actores sociales (una periodista, un crítico de cine y un escritor) que vivieron su juventud y adolescencia durante la dictadura, un exmilitar de alto rango que fue procesado y luego condenado por la justicia por delitos de tortura y desaparición forzada, el jefe de la policía que lideró la persecución a los tupamaros en los años previos al Golpe de Estado y un civil colaboracionista del régimen cívico militar, identificado como investigador privado.

El registro de las entrevistas difiere según los protagonistas y las condiciones de filmación. En general hay dos formatos que se reproducen a lo largo del film: entrevistas en las que un protagonista da su testimonio, y entrevistas en las que hay dos protagonistas que brindan testimonios que dialogan, interactúan o se contestan. Durante las entrevistas el director no aparece frente a cámara, sino que se mantiene fuera de campo. Su presencia se materializa en algunos momentos por intervenciones o preguntas que realiza a los protagonistas, o por comentarios que estos le dirigen a él. El único momento en que se ve físicamente la presencia de Handler durante una entrevista es en el reflejo de una ventana, en una situación que por ser la única registrada, resulta más casual que provocada o buscada.

Los testimonios se suceden uno tras otro, en forma de respuesta, diálogo o contraposición, ordenados en secuencias temáticas: la vida en la dictadura desde la perspectiva de quienes vivieron su juventud en ese periodo, el encierro de la vida en la cárcel, las condiciones de reclusión, la tortura y la violación. En algunos casos las entrevistas son complementadas con la inclusión de material de archivo procedente de los informativos cinematográficos *Uruguay hoy* realizados por la empresa Cineprensa para la Dirección Nacional de Relaciones Públicas (una oficina creada por el gobierno de facto durante la dictadura) con el objetivo de ilustrar o dialogar con los testimonios de los entrevistados.

La película no sigue un orden cronológico claro de los hechos, sino que promueve secuencias de asociaciones temáticas. que parecen ir evolucionando con el paso del tiempo. Cierta cronología puede registrarse en la participación del director, Mario Handler, que ordena el relato a partir de sus intervenciones en las que brinda algunas coordenadas temporales asociadas a sus películas, al exilio, a la apropiación de films por parte de la dictadura y a su regreso a Uruguay. El mundo proyectado está referido al período comprendido entre 1973 y 1985, con algunas menciones a períodos anteriores y posteriores.

La película inicia con un prólogo en el que se ve al exmilitante Tupamaro Henry Engler caminando y relatando parte de sus sueños, recurrentes pesadillas, asociadas a la experiencia de la tortura. Luego ingresa a escena el director, que expresa los motivos que lo llevan a desarrollar esta película. El comienzo del film presenta una contextualización de la vida en la dictadura a partir de experiencias personales de quienes vivieron su juventud en “falsa libertad”, para luego adentrarse propiamente en la experiencia de los militantes presos políticos y de quienes colaboraron con el régimen cívico-militar o actuaron desde las fuerzas militares. El final de la película busca generar una reflexión sobre el impacto de la dictadura en la sociedad uruguaya y promover un espacio de posible perdón entre militantes del MLN-T y los militares.

Las miradas expresadas son mediadas por el director, que tiene participación como protagonista del documental. Presente físicamente frente al lente de la cámara, habla directa y sincrónicamente al espectador una sola vez, al inicio del film, en el momento que identificamos como prólogo de la película, previo a la exposición del título. Luego utiliza el recurso de la voz en *off* para aportar información, su propio testimonio y reflexiones personales sobre el golpe de Estado, la dictadura, el exilio y la situación del Uruguay a principios de los años 2000. La voz del director aparece junto a imágenes en las que se lo ve caminando en la ciudad de Montevideo o en la playa, con una mirada reflexiva, y se conjuga con la inclusión de su producción audiovisual previa como material de archivo propio que aborda una visión autoral sobre el contexto social y político del período previo al Golpe de Estado, en el que realizó la mayor parte de su obra documental, como *Carlos, cine-retrato de un caminante en Montevideo* (1965), *Me gustan los estudiantes* (1968) y *Liber Arce, liberarse* (1970), así como de las continuidades que identifica años después de la restauración democrática en su regreso al Uruguay, ya en el siglo XXI, como puede verse en *Aparte* (2002).

El inicio de la película plantea las distintas visiones sobre el tema: la crítica de la juventud por la falta de libertades, la mirada positiva de imposición del orden público de parte de los colaboracionistas y del gobierno militar, a través de la inserción del informativo *Uruguay hoy* que describe las bondades económicas del país, en un contrapunto con los testimonios contrarios al Golpe de Estado, y la violación a los derechos humanos en la cárcel. El avance del documental permite adentrarse y focalizar en distintas tramas y temas, como los mecanismos de tortura y su impacto en los presos, la preparación y formación de los militares para obtener información mediante esta práctica, descrita por Gilberto Vázquez en forma eufemística como “apremios físicos”, la violación a las mujeres durante la prisión, la represión incluso dentro de la cárcel con censura de lecturas clásicas y medidas arbitrarias —como el aislamiento de los presos o el sometimiento a muchas horas de oscuridad— que endurecían la reclusión. Sobre el final de la película, el director aborda la posibilidad de una reconciliación entre los que son presentados como dos bandos: MLN-T y militares.

5.1.3 Testimonios

A lo largo de la película se recogen distintos testimonios en función de las áreas temáticas que se abordan. Los entrevistados pueden clasificarse en tres grandes grupos: exmilitantes y presos

políticos de la organización Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros (MLN-T), militares, policías y civiles afines al gobierno de facto, y personas que eran jóvenes o adolescentes durante la dictadura sin una vinculación directa con las organizaciones políticas en ese momento. También participa de la película el director, Mario Handler, que si bien fue integrante del MLN-T, vivió en el exilio durante el período dictatorial. En las presentaciones de los entrevistados no se hace una referencia ni a la organización política en la que militaron ni a su condición de expresos políticos. Los sobreimpresos gráficos permiten identificar los nombres y las profesiones que desempeñan o desempeñaron. La excepción es la presentación del Gral. Retirado Gilberto Vázquez, a quien se lo presenta como “ex militar preso”, resaltando su condición durante el desarrollo de la película, tras haber sido procesado por delitos cometidos en la dictadura.

Los testimonios de quienes vivieron su juventud y adolescencia durante la dictadura son los primeros que aparecen en el documental. En sus participaciones manifiestan una mirada crítica al régimen cívico militar de facto que vivió el Uruguay entre 1973 y 1985. Esto da un marco contextual de las condiciones de vida durante el período: la falta de libertades producto de la represión, el control y la censura, tanto en los centros educativos como en el espacio público. Esto se materializaba, por ejemplo, en la prohibición de textos de estudio y en la exhibición de películas. Pero el control también se ejerció sobre el cuerpo de los jóvenes: el aspecto físico que debían tener las personas para ingresar a los centros de estudio (graficado en el largo del pelo establecido para los hombres, que además debían tener su barba afeitada, o en el largo de las polleras que debían usar las mujeres) o las actitudes que se podían manifestar en público, tanto en términos afectivos como políticos. Estos testimonios dan cuenta de un estado de control muy alto, no solo sobre la formación académica de las personas, sino sobre sus libertades individuales y sus cuerpos como objetos políticos. Sobre el final del film uno de los entrevistados, Fernando Frontán, condensa en su evaluación que esas políticas implementadas “nos destrozaron la vida. Mi generación está mutilada”.

Las experiencias de expresos políticos integrantes de la organización tupamara mantienen un diálogo entre sí presentando una mirada crítica respecto a las condiciones de reclusión en las cárceles y la tortura sufrida. Aportan detalles y datos sobre lo vivido que permiten generar una uniformidad de la experiencia evocada y una confirmación del testimonio dado. Esto le brinda al documental una característica de denuncia que atraviesa otras obras previas como *Los ojos en la nuca* (Grupo Hacedor, 1988), *Memorias de Mujeres* (Martínez, 2005), *Secretos de lucha* (Bidegain, 2008) o *El círculo* (Charlo y Garay, 2008). Las perspectivas están enfocadas a la vida dentro de la prisión, no ofrecen evaluaciones de las políticas sobre el gobierno militar, el golpe de Estado o una posible salida democrática.

Una característica de *Decile a Mario que no vuelva* es la inclusión de militares y colaboradores de la dictadura dentro de los testimonios. Los recuerdos de la cárcel de los exmilitantes tupamaros evocan constantemente la tortura física y psicológica. El tacho y la picana son elementos repetitivos. La violación de prisioneras y prisioneros también ocupan un lugar relevante, como la soledad y el aislamiento propiciado por los celadores de la cárcel.

Estos recuerdos de los expresos políticos son cotejados con los testimonios de militares y colaboracionistas, que en algunos casos se contraponen y en otros confirman las afirmaciones. En todos los casos se manifiesta una mirada personal, con énfasis en el sentimiento y el sufrimiento por lo vivido de parte de los expresos, con el perfil descarnado e impersonal de las declaraciones del Cnel. Gilberto Vázquez y del colaborador Ricardo Domínguez. Así, cuando son interrogados por las violaciones a mujeres en las cárceles, ambos actores descartan la afirmación y sostienen que las mujeres “gritaban de placer” y buscaban “quedar embarazadas” producto de esas relaciones. En medio de esos testimonios Yessi Machi, ex presa política, cuenta que estuvo embarazada en la cárcel y que fue violada dos veces en prisión. El montaje que intercala los testimonios presenta dos visiones contrapuestas que se contestan y hablan entre sí. La lectura sobre la veracidad o no de lo narrado la debe hacer el espectador en función de los mensajes, las emociones transmitidas y el relato que, bajo un prisma moderado, da muestra del cinismo militar.

La yuxtaposición de testimonios entre militares y expresos se da también sobre la tortura y la delación que se obtenía a partir de esa práctica, aunque en este caso los relatos cumplen una función de confirmación. Mauricio Vigil en primera persona, narra que él no delató a nadie, pero que pagó un alto precio: “Yo pedía por mi madre, yo lloré, yo le chupé la pija a varios milicos, y no estoy hablando en sentido figurado” (Handler, 2008, 1:04:44). En el montaje, su testimonio aparece junto con una selección de la entrevista a Gilberto Vázquez en la que el exmilitar recuerda una sesión de tortura para que un detenido “hable”. Allí relata con tranquilidad en sus gestos: sentado, piernas cruzadas, fumando un tabaco en la habitación de la Cárcel Central, lugar donde estaba recluido, cómo fue que torturaron a esa persona. En su testimonio se denota un tono jocoso, el relato es acompañado por movimientos de sus brazos, que le sirven para ilustrar, y finaliza su intervención, luego de relatar parte de la sesión de tortura, con una carcajada, “jeje, ¿por dónde íbamos?”. A continuación, tras una intervención del expreso Mauricio Rosencoff en la que resalta el valor de soportar la sesión de tortura sin hablar, Vigil retoma la locución y asegura que en sus pesadillas lo que vuelve es “el tacho” y todas las acciones que hace para “salvarse de la máquina”: un tacho con doscientos litros de agua en el que sumergían el torso de los prisioneros con una remera en la cabeza, método de tortura que aparece en repetidos testimonios en el documental, Aunque Vázquez en su testimonio hace alusión a que “no sabían cómo hacerlo”, en referencia a una eventual improvisación de estrategias para sacar información mediante tortura, los distintos testimonios, como el de Vigil, dan cuenta de que los militares tenían un conocimiento en la utilización de estas técnicas.

La tortura es un asunto presente en todos los testimonios de los expresos y atraviesa el documental desde la primera intervención de Walter Berrutti y Mauricio Vigil, hasta la última entrevista a Henry Engler. Los protagonistas explican los tipos de tortura a los que fueron sometidos, los mecanismos desarrollados para soportarla o sobrellevarla y las consecuencias psicológicas que les generó la violencia sufrida y el encierro prolongado. Engler explica que luego de una “etapa mística” que tuvo, comenzó a alucinar:

Pero después de eso yo empecé a alucinar. Y fue, eso fue el terror viste. Porque cuando yo empecé a escuchar torturas que había sentido antes y nuevas. Y estaba todo el tiempo escuchando como lo despellejaban vivo a Mauricio Rosencoff y al gallego Más Más. Que los arrastraban en un carro, contra el piso, un piso de hormigón, y gritaban, hacían preguntas y gritaban. (Handler, 2008, 55:50).



Fotogramas: Decile a Mario que no vuelva (Handler, 2008). Imágenes de Gilberto Vázquez, Henry Engler y Mauricio Vigil, Yessie Machi, Andrea Villaverde, Ricardo Domínguez, Alejandro Otero, Mauricio Rosencoff, Carlos Liscano y Henry Engler.

Los defensores del régimen cívico militar son representados en el documental por el militar retirado Gilberto Vázquez, el civil colaboracionista Ricardo Domínguez y el entonces diputado por el Partido Colorado, Daniel García Pintos, de fuerte ascendencia filomilitar. Sus testimonios muestran en general una mirada contrapuesta y crítica a las acciones llevadas adelante por los exmilitantes del MLN-T, y reivindican la lucha contra este grupo calificado por varios de los entrevistados como “terrorista”. La postura contraria al accionar del MLN es compartida por los integrantes de este grupo, y también por la del Inspector Otero, principal referente de la persecución policial a los tupamaros. Sin embargo, no lo incluimos dentro de este grupo de defensa del régimen debido a que marca un distanciamiento con la necesidad del “quiebre institucional” de 1973, que define como una “tragedia que tanto le costó al país”. La mirada de Domínguez confronta con la de Otero y justifican el accionar militar y policial en una circunstancia de guerra, y manifiestan el discurso golpista de que en la dictadura se vivía mejor. Esta interpretación se ve ilustrada con la inclusión de material de archivo de *Uruguay Hoy*, que expresa las mejoras económicas del país y la atracción de inversiones del exterior acompañado de una música instrumental que, en el discurso general del documental, tiene la función de graficar la postura pro golpista e ironizar el comentario de Domínguez.

La tortura está presente en los testimonios y genera contradicciones entre las declaraciones de García Pintos y Vázquez con la de Otero. García Pintos no solo defiende el accionar policial y militar, sino que asegura que lo que se vivió fue una guerra y que, en ese tipo de conflictos bélicos, no hay Derechos Humanos. Vázquez justifica el actuar militar en sus testimonios, explicitando la orden recibida del entonces General Esteban Cristi: “Nos reparten un preso o dos para cada uno y nos dice, Cristi, ‘de lo que ustedes saquen de esta gente [un grupo de tupamaros detenidos] depende la supervivencia de la nación’. Nos dice ‘en la guerra no solo hay que arriesgar la vida, también hay que arriesgar el alma’” (Handler, 2008, 18:48), recuerda Vázquez y complementa: “Ahí Cristi nos estaba orientando hacia lo que había que hacer. Y fuimo’ y lo hicimo’” (Handler, 2008, 19:00), en clara referencia a la tortura a los presos. Vázquez relata las prácticas de tortura llevadas adelante por él y sus subordinados, en la que transmite con su gestualidad tranquilidad e hilaridad. Estas posiciones son contrarrestadas con la de Otero, que se manifiesta contrario a la tortura, a la que define como un “método indecente, que rompe esquemas”.

Como se describió en este análisis, los testimonios presentados representan a tres grupos sociales más o menos delimitados: jóvenes sin militancia política durante la dictadura, presos políticos militantes del MLN-T, y cívicos militares defensores del régimen. Los testimonios del primer grupo son críticos con el golpe de Estado y la dictadura, particularmente enfocados en el efecto que esta generó en la sociedad y en el desarrollo de sus libertades individuales. Dentro de la crítica a la dictadura también se ubican los testimonios de los expresos políticos. Las valoraciones de este grupo están enfocadas en las violaciones a los Derechos Humanos sufridas en la cárcel. En contraposición, el grupo integrado por civiles colaboracionistas y militares tiene un marcado perfil de crítica a la militancia, concentrando estas consideraciones en el movimiento tupamaro.

Por el peso que tienen los testimonios de tupamaros y militares en la película, sostenemos que gran parte del film busca contraponer a estos dos grupos en busca de una verdad o varias verdades, en términos que el propio director declama en el documental. Esto abre la posibilidad de que se considere que esta película reproduce la lógica de los discursos de la teoría de los dos demonios. Esta teoría presenta el resultado del golpe de Estado y la posterior dictadura como el resultado del enfrentamiento entre militares y tupamaros.

5.1.4 Participación del director en el documental.

Anteriormente se planteó la presencia del director en este documental a través de distintos recursos: la voz en *off*, su presencia directa en cámara como un protagonista más y la inclusión de intertítulos explicativos. A esta intervención dentro de la obra podemos agregar la imagen del director en el afiche de la película y en la portada de la edición en DVD de la obra, así como la referencialidad directa del título: *Decile a Mario que no vuelva*. El origen de esta frase es explicado por Mauricio Rosencoff en una de las entrevistas en la que queda de manifiesto que ese Mario al que refiere el título es Mario Handler: “En una visita, hablando de mi hija y otras cosas, con la presencia de los guardias, me dio tiempo para murmurarle a Carmen en ese momento, simplemente: decile a Mario que no vuelva”.

En el prólogo de la película, antes de la inserción de los títulos, se incluye un sobreimpreso explicativo en el que el director contextualiza la situación política y social del Uruguay previo a la dictadura. En el texto narrativo se realiza un resumen del proceso que condujo a la escalada de violencia, primero en el período del camino democrático hacia la dictadura (Rico, 2005) y luego en el terrorismo de Estado y el autoritarismo (Caetano y Rilla, 2004). En la placa se observa una manifiesta postura de evaluación positiva hacia la tradición uruguaya, tanto a su sistema político como a su movimiento de izquierda. En contraposición, se manifiesta una mirada crítica sobre el golpe de Estado en la descripción que realiza del período, signado por la muerte, la cárcel y el exilio:

Uruguay, un país liberal, antifascista y laico, con una larga tradición democrática, grandes avances en derechos humanos, un gran movimiento sindical, de trabajadores y de estudiantes, y una izquierda creciente y muy variada.

A mediados de los años 60 la crisis económica y social culminó en la violencia.

Hubo pocas muertes, pero muchos pasaron por la cárcel y otros se exiliaron.

Una dictadura se instaló por 13 años. (Handler, 2008, 01:18).

La primera aparición de Handler frente a la cámara se da a continuación de esta placa, antes de la presentación del título y el inicio de la narración. En el plano se lo observa sentado, con una computadora a sus espaldas. En la pantalla del equipo se distingue un fotograma de *Decile...* que fue proyectado al inicio del prólogo que acabamos de ver. La información de la imagen da cuenta de que esa filmación se hizo en el momento en que la película se estaba montando. En ese contexto, Handler expone los motivos por los que se dispuso a hacer esta película: “yo quiero saber. ¿Qué quiero saber? Cómo vivieron aquellos que a diferencia de mí se quedaron en el país, algunos viviendo cotidianamente y otros en la cárcel” (Handler, 2008, 01:50). Se expone una primera diferenciación entre el director y el resto de los participantes de la obra. El exiliado frente a los jóvenes que sufrieron la represión de la dictadura en el día a día, los militantes que fueron presos y torturados, y los civiles y militares que vieron en el gobierno de facto un proceso de ordenamiento de la sociedad.



Fotogramas: *Decile a Mario que no vuelva* (Handler, 2008). Imágenes de Mario Handler.

A lo largo de la película las participaciones del director se dan a modo de contestación o complementación de la información brindada en los testimonios. En algunos casos sus reflexiones en off son acompañadas por imágenes de su archivo personal, películas que filmó antes de la dictadura y en su regreso a Uruguay en el año 2000, y en otros por registros de Handler caminando en Montevideo. Su experiencia personal como participante directo en la organización tupamara antes del golpe de Estado, pero también como cineasta militante en la cinemateca del tercer mundo y su condición de exiliado en Venezuela son aspectos que

atraviesan sus intervenciones y articulan el relato, junto a la voluntad manifiesta de saber qué pasó.

Hay tres momentos en los que el director acude a imágenes de archivo personal que le permiten ingresar a la película como protagonista y realizar reflexiones. Estos comentarios reflexivos son realizados en primera persona, es el director-protagonista quien habla desde su subjetividad para relatar parte de su historia personal vinculada a la experiencia como cineasta militante. Hablamos de archivo personal, porque se trata de materiales que fueron filmados por Mario Handler, aunque forman parte de películas que han sido estrenadas con anterioridad. Consideramos que esta forma de mostrar una parte del trabajo anterior del director es una forma/estrategia de mostrarse (mirarse) a sí mismo.

Sobre el final del film, el director utiliza su participación nuevamente en forma reflexiva. Mientras la imagen y el sonido directo toman a una persona mayor que toca el bandoneón en la calle, Handler agrega el siguiente comentario en off: “Este film es un intento de reconciliación o de convivencia. Y es también de verdad o de verdades. Y quizás una reconstrucción del alma de la sociedad y de mi alma” (Handler, 2008, 1:11:16). En esta intervención hay una justificación del objetivo y resultado de la película desde una mirada personal. Estas intenciones se retoman en la última participación del director, con una locución sobre imágenes suyas caminando por la playa Pocitos de Montevideo, en tomas que evocan a la melancolía, con la arena debajo y el mar de fondo, se introduce una reflexión que no solo parece el final de la película, sino también el final de la vida o de una etapa de la vida:

...quise hacer esta película porque sentí que tenía una deuda con todos esos compañeros. Los miles que han sido presos, torturados. La gente que vivió en falsa libertad, oprimidos por un sistema terrible en la vida civil. Los que tuvieron que perder sus empleos, los que tuvieron que irse al exterior. Y además porque tenía la sensación, debido a razones de salud, vejez y cansancio, que ésta podría ser mi última película. Me entró un sentimiento de buscar una cierta satisfacción de descarga. Ya que yo en el exilio, en forma intencional, no hice ni una sola película sobre el Uruguay. Es una deuda que yo tengo, ya que no supe hacer nada por la dictadura, ni a favor de mi pueblo. (Handler, 2008, 1:16:35).

De esta forma la centralidad de Handler en el documental se manifiesta a través de distintos recursos, sus apariciones físicas frente a cámara y sus reflexiones en off lo posicionan como un protagonista del film. El título de la película, la referencia directa a su persona, posiciona a esta obra en el registro autobiográfico, aunque el documental no se centre uniformemente en su persona. El uso de fragmentos de películas propias, filmaciones realizadas antes y después de la dictadura, que se analizarán en la siguiente sección, dan cuenta de un documental que manifiesta un recorrido personal. El relato se estructura en torno a sus intervenciones y comentarios, que interactúan con los testimonios de los entrevistados. Aunque estos, en su gran mayoría, no giran en torno a la vida de Handler, sino a las experiencias de las personas que vivieron la dictadura en Uruguay. Esta complejidad de la posición del director hace que la

película se ubique entre las modalidades de experiencia y alteridad y la de autobiografía (Piedras, 2014).

En la siguiente sección orientada al tratamiento y uso de material de archivo se analizará el vínculo de Handler con estos materiales y su orientación con el comentario que lo acompaña, por lo que no se ahondará aquí respecto a este tratamiento.

5.1.5 El uso del archivo

Si bien la película se concentra en la interacción de testimonios que construyen un relato coral, a lo largo del film se asiste al uso de distintos tipos de materiales de archivos audiovisuales, como se señaló anteriormente: los informativos *Uruguay hoy*, producidos por el aparato de propaganda de la dictadura, y películas y filmaciones realizadas por Handler en su trayectoria como cineasta: *Carlos...* (1965), *Liber Arce, liberarce* (1970), *Me gustan los estudiantes* (1968), filmaciones realizadas en la cárcel del pueblo para el MLN-T, y *Aparte* (2002). La introducción de estos archivos a lo largo de la película tiene distintos usos y funciones en el marco de la narración que se propone y en la interacción con la participación del director en el documental.

Los archivos correspondientes a los informativos cinematográficos *Uruguay hoy*¹¹ se incluyen en dos momentos específicos del film. En el primer tramo del documental, momento destinado a la experiencia de quienes vivieron en libertad su juventud durante la dictadura, se registra el primer montaje de un fragmento de este tipo de archivos. Aquí se puede contemplar la presentación del informativo, su título y datos de producción y realización, que permiten ubicarlo como parte del discurso oficial del régimen dictatorial y contraponerse con los testimonios. Este fragmento, incluido en medio de testimonios sobre la vida educativa durante la dictadura, proyecta la mirada del gobierno de facto sobre los jóvenes en un festival de bandas musicales estudiantiles. La contraposición se da en dos niveles: a la interna del archivo se ven imágenes de un desfile que se asemeja a una marcha militar con rostros firmes que no transmiten sonrisas ni emociones, mientras el comentario del locutor explica que los jóvenes llenaron las calles “con su alegría”. Por otro lado, la mirada de los militares que se expresa en ese archivo sobre la juventud, se contrapone con los testimonios de Andrea Villaverde y Fernando Frontán. Asimismo, aunque resulte contradictorio, se puede hablar de una función ilustrativa de este archivo, ya que la imagen visual que se registra, así como los estilos y códigos de vestimenta, resultan en concordancia con los expuestos en testimonios.

El siguiente archivo de los informativos de la dictadura se da en diálogo con el testimonio de Ricardo Domínguez, “investigador privado” y colaborador de la dictadura. En la entrevista, Domínguez sostiene que “el sentir ciudadano era que le encantaba el golpe de Estado” porque antes de la dictadura “la ciudadanía estaba padeciendo de carencias” y el sistema político no daba respuestas: “y bueno, se terminó el Estado de derecho”, resume. A continuación, se

¹¹ *Uruguay hoy*, junto a *Panorama*, fueron informativos cinematográficos de la dictadura, que formaban parte de la estrategia propagandística del gobierno, realizados por la Dirección Nacional de Relaciones Públicas a través de la productora Cineprensa entre 1979 y 1984 (Marchesi, 2001).

incluye el material de archivo de *Uruguay hoy*, que dialoga con la afirmación previa: “los empresarios afirman que este boom de la construcción se debe a los factores de seguridad interna, lo que brinda tranquilidad a los inversores” (Handler, 2008, 22:01). Allí se refleja la alineación de los discursos de los defensores de la dictadura, desde el tiempo pasado hasta el presente fílmico.

Sin embargo, más allá de ese sentido directo, la inclusión de ese archivo tiene una intención irónica en el documental. Por un lado, el informativo asociaba el *boom* de la construcción a la seguridad interna, que puede interpretarse como el resultado de la desarticulación de la militancia política. Es, al mismo tiempo, un eufemismo de la represión generalizada y el recorte de libertades que se expresa en otros testimonios del documental. Además, la clave irónica está también en que uno de los resultados de la dictadura fue la desestabilización económica, que terminó con la crisis de la tablita en 1982¹².

Distinto es el uso del archivo personal de Handler. Este tiene una doble característica: es personal porque es de su autoría y forma parte de su colección privada, pero a la vez se trata de fragmentos de películas que fueron estrenadas y han participado de distintos circuitos de exhibición. La inclusión de este tipo de archivos complementa a la interpretación de esta película como un documental personal. Dentro del film, el uso de estos archivos tiene un fin reflexivo y expresivo en diálogo con los temas que son tratados por los entrevistados.

Un ejemplo de esto se ve en la primera inclusión de este material, cuando Rosencoff le confiesa a Handler: “Eras demasiado conocido como para que se te viera en alguna reunión por más que estuvieras compartimentado (...) que no detectaran que ese es el hombre que hizo *Carlos*”, por ejemplo. Rosencoff hablaba de *Carlos*, *cinerretrato de un caminante* (1965), y esa referencia posibilita que el director incluya este film en la película a los 14:45. *Carlos*...está ensamblada con *Liber Arce* (1970), lo que permite Handler mostrar dos producciones propias del período predictatorial que condensan parte de su forma de filmar y hacer cine en esa época. El fragmento de *Liber*... está acompañado por comentarios mediante voz en *off* del director/protagonista que buscan reafirmar las características del tipo de cine que realizaba y le sirve para preguntarse “por qué milagro yo no caí preso”. La reflexión abre caminos para un nuevo entrevistado que responde la inquietud planteada, lo que permite establecer un diálogo entre los testimonios y los archivos:

¹² La tablita hacía referencia al tipo de cambio fijo de la moneda uruguaya con el dólar norteamericano. En noviembre de 1982 ese sistema cambiario no pudo mantenerse, generándose una liberación del valor del dólar y una devaluación del peso uruguayo.

Hacía cine social, cada vez más militante, de agitación cada vez más directa. Finalmente, con compañeros fundamos la Cinemateca del tercer mundo, que resultó ser la primera de muchas similares en el planeta (...) Mis compañeros de guerrilla y el cine fueron cayendo. Muchos, casi todos. Nunca supe por qué milagro no caí preso. Le pregunté al principal policía de la época, Alejandro Otero. (Handler, 2008, 15:10).



Fotograma: Archivo de Carlos, cineretrato de un caminante en Montevideo (Handler, 1965) en *Decile a Mario que no vuelva* (Handler, 2008).



Fotograma: Archivo de Liber Arce, liberarse (Handler, 1970) en *Decile a Mario que no vuelva* (Handler, 2008).

El planteo que realiza Rosencoff respecto al conocimiento que los militares debían tener de Handler es al menos matizado por el Inspector de policía Alejandro Otero. En su respuesta, esgrime que seguramente, Handler estaba incluido entre las personas “de menor importancia” en la organización, o sobre las que menos pruebas se tenía. Sin embargo, el exilio de Handler, y la pérdida de contacto con su producción, o parte de esta, permitió que el aparato propagandístico del gobierno militar se apropie de parte de los trabajos de cine militante que Handler había realizado entre la década de 1960 y 1970. La apropiación incluyó una intervención que le cambió el sentido a las imágenes para incluirles un “mensaje oprimiente”, explica el director.

Esta situación es representada en *Decile...* con una secuencia que incluye material original y alterado por la dictadura. A los 35:04 se introduce el fragmento final de *Me gustan...*, en el que se ven movilizaciones estudiantiles y enfrentamientos con la policía con la banda sonora original de la obra, *Vamos estudiantes*, interpretada por Daniel Viglietti. Esto es así en el fragmento que se presenta como original y que registra algunas diferencias sonoras con la versión publicada en el canal de YouTube de la Agencia del Cine y el Audiovisual del Uruguay. Estas imágenes, en las que se ve a un grupo de estudiantes en una revuelta universitaria apedreando a la policía, están en una escala de grises, monocromática, al igual que los anteriores archivos incluidos. El final del fragmento coincide con el final de la canción “*Vamos estudiantes*” y con la imagen de un policía con los brazos abiertos, al que por el montaje parece que le han arrojado una piedra. Allí la imagen se congela, toma un color sepia producto del montaje con el fragmento de archivo intervenido por el informativo del gobierno de facto y el director explica lo sucedido: “Esos films libertarios, esos films que hice en forma militante, fueron expropiados o robados por la dictadura y les agregaron un comentario oprimiente. Hace poco los encontré, y no sé si con rabia o con orgullo” (Handler, 2008, 36:09)

La imagen detenida, que estaba reencuadrada a través de un acercamiento a la figura del policía, vuelve a su encuadre original, y se retoma una reproducción, en este caso ya no del film original, sino el de la intervención militar, que le incluyó la siguiente locución: “Paralelamente se creaba y fortalecía el aparato militar del comunismo. De acuerdo a normas extranjeras, se organizan según sus propios términos: grupos, centurias, batallones”. La locución continua pero ya en un segundo plano, mientras toma otra vez un mayor destaque la voz en *off* reflexiva de Handler sobre imágenes de la cárcel del pueblo, filmadas por él antes del golpe de Estado, y el comentario de la locución militar sobre quienes estaban allí detenidos por los tupamaros: “También, como era cineasta de confianza, para un film coproducido por los tupamaros me llevaron a filmar la cárcel del pueblo. Lo hice compartimentado, con los equipos pesados de aquella época. Fue una tarea un poco arriesgada y debo decir también apasionante”.

En este caso se asiste entonces a un doble proceso de resignificación de la obra (Feld y Stites Mor, 2009): el del director manifestando la intervención de su película por parte del gobierno militar y el de la intervención militar sobre la película. Es un proceso que, a pesar de las diferencias, principalmente políticas y de estilo, registra una similitud con el trabajo del ABC de la guerra de Brecht (Brecht, 2004; Didi-Huberman, 2004). La utilización de material previamente desarrollado para cambiar su significado y enviar otro mensaje. El comentario de la locución instrumentado por el informativo de la dictadura, asociado al documental expositivo (Nichols, 2013) y a una voz formal (Plantinga, 2014) cambia totalmente el sentido de las imágenes, otorgándoles uno “oprimente” en palabras del director.



Fotogramas: Archivos de Me gustan los estudiantes (Handler, 1968) y su manipulación por el gobierno dictatorial. Decile a Mario que no vuelva (Handler, 2008).

La intervención utilizó el material filmado por Handler para ilustrar el discurso propagandístico del gobierno, en este caso concreto sobre las formas de “organización comunista”, sustituyendo su original sentido rebelde y reivindicativo de la lucha estudiantil. Este planteamiento se inserta en el plano de las discusiones sobre la epistemología del cine documental. La inclusión de “un comentario oprimiente” sobre las imágenes filmadas por Handler, tal como describe el director en la película, cambió el sentido original de los documentos y los resignificó. Se hace manifiesto que el montaje de las imágenes con el sonido y su condición de

producción/circulación es la que le da sentido a la interpretación, y que el valor indicial de la imagen no constituye por sí mismo un discurso documental.

A través de la inclusión de fragmentos de sus propios filmes, Handler condensa parte de la historia reciente del Uruguay. En primera instancia la marginación social de *Carlos...* que dejaba de manifiesto una fractura social evidente en un país que ya no parecía ser la Suiza de América, y que puede verse también en *Cantegriles* (Miller, 1958). Por otro lado, los reclamos sociales por la situación económica, política y social que vivía el país, que puede manifestarse en otras películas del director como *El problema de la carne* (Handler, 1969) y la violencia autoritaria del gobierno de Pacheco Areco como respuesta, con la muerte de Líber Arce como corolario, en el film homónimo. En última instancia directamente del período dictatorial, en el que Handler estuvo exiliado en Venezuela, un testimonio del avasallamiento y control que impuso la dictadura, expresado a través de la apropiación, montaje y resignificación de parte de la obra del director. Un último hito puede trazarse en esta lectura de la historia reciente del Uruguay a través de la obra de Handler, al menos hasta 2007, es con la película *Aparte* (2002), que traza una línea de continuidad política y estética sobre el abordaje de los problemas sociales, que se mantienen latentes y constantes desde *Carlos...*

Teniendo en cuenta que como se ha descrito, el film tiene un importante componente personal y autobiográfico, no resulta casual la inclusión de un fragmento de esta película en el último tramo de *Decile....* *Aparte* fue la primera producción de Handler en Uruguay luego del exilio, y aunque no tiene un vínculo directo con la dictadura, ya que su temática es el efecto de la pobreza y la marginación social en el Uruguay de comienzos de Siglo XXI, cumple una función de referencia temporal, de paso del tiempo y continuidad de un estilo de filmación y abordaje de la realidad, tanto en términos temáticos y de puntos de vista como en el abordaje observacional de los protagonistas. Una forma de hacer cine que no realiza en *Decile....* Al incluir un fragmento de *Aparte*, Handler afirma:

Al volver al Uruguay se me despertaron cosas, recuerdos inevitablemente. Volví a la militancia cinematográfica y conseguí mostrar la miseria de hoy, la miseria cultural de algunos jóvenes sin suerte social. Y uno habla con la gente. Y observé a través de lo que aparecía en la prensa, en la TV y lo que me hablaban a mí, que todo el mundo tenía la dictadura presente a pesar de las décadas transcurridas. (Handler, 2008, 59:16).

Aquí la reflexión que introduce el director no guarda un vínculo referencial con las imágenes mostradas. El único lazo directo es la continuidad histórica, la filmación como parte de un registro histórico del Uruguay que es heredada de la dictadura, pero que no mantiene un lazo directo en el discurso de esa película. La inclusión de este archivo cumple más bien la función de mostrar un estilo de trabajo que permanece en el tiempo e introducir nuevas reflexiones del director, sus motivaciones personales que justifican la realización de una película que hable de la dictadura porque “era algo que todo el mundo tenía presente”.

En esta sección fue analizada la utilización del material de archivo en *Decile...* originados de dos fuentes: documentos de los informativos cinematográficos de la dictadura y de la

producción audiovisual documental previa del director. Estos archivos tienen una función de ilustración por su condición de registro indicial y de un discurso de un contexto histórico, pero a la vez cumplen con otras funciones. Los archivos de la producción fílmica de Handler se utilizan en diálogo con la visión general de la película, con la mirada del director, y son organizadores del relato. Por contraparte, los archivos producidos por la dictadura cumplen están en contraposición con la mirada y la voz del documental, aunque tienen la característica de acompañar a los testimonios de los defensores del golpe de Estado ya que su inclusión no registra ningún tipo de edición ni inclusión de voz en *off*.

5.1.6 Tratamiento propuesto por el director, modalidades, funciones y voz predominante manifiesta en el documental.

El objeto de esta etapa del análisis es avanzar un poco más allá de las características sociales, históricas, políticas, y hasta narrativas de los documentales, y abordar la forma del abordaje propuesto por el director, el uso de recursos del documental a su disposición para la construcción del relato (Handler, 2017, p. 65). El análisis documental se complementa con documentos adyacentes, entrevistas en medios de comunicación y publicaciones de los directores en las que se abordan estos temas. Luego de realizada esta descripción, se realiza una ubicación conceptual del film en función de las modalidades (Nicholls, 2013), funciones (Renov, 2010) y voz (Plantinga, 2014) que se manifiestan y del punto de vista (Nichols, 1997; Plantinga, 2014) en el documental.

Se pueden destacar algunas características del orden formal, en cuanto a la forma del documental, que se visualizan en las decisiones del director en las técnicas documentales utilizadas en *Decile a Mario que no vuelva*. En primera instancia, debe señalarse que para la composición del filme el director optó por la realización de entrevistas en un formato clásico de reportaje periodístico-televisivo de bustos parlantes, que se contestan unos a otros, se complementan y responden. La elección de este formato no fue la primera opción que manejó el director. Su intención inicial era generar las contestaciones de manera de “diálogos en presencia” enfrentando en el plano a personajes del documental contrapuestos, un militar y un tupamaro, por ejemplo, pero eso “no funcionó” (Semanario Brecha, 2008). Sólo logró algunos diálogos entre Henry Engler y Mauricio Vigil. Ante la imposibilidad de cumplir su objetivo la contraposición o complementariedad fue dada en el montaje que, de manera abrupta, en un “sistema ‘interrumpido’ como dicen, que una persona no completa el pensamiento y aparece otro que lo hace, a veces en concordancia y otras con sentido opuesto”, explicó Handler en una entrevista al momento del estreno de la película en cines (Semanario Brecha, 2008).

Este mecanismo descrito permite ubicar a *Decile...* dentro de la voz abierta propuesta por Plantinga (2014). Este tipo de películas se caracterizan por buscar generar la reflexión y plantear perspectivas irónicas sobre el tema, algo que se refleja en el documental. Esta voz abierta puede verse desde la propia pregunta del documentalista que inicia la película: “yo quiero saber”. Con esa frase se adelanta una mirada epistemológica sobre el objeto, que se construye a lo largo del film a partir de los distintos testimonios, que está mediada por el director, pero no está definida de antemano por el realizador. Aunque la obra incluye datos de

contextualización a través de la voz en *off* del director y las placas informativas, esta información no busca explicar el mundo, sino dar cierto marco interpretativo, a modo de coordenadas para la lectura. Se busca mostrar distintos testimonios, miradas y perspectivas, inclusive la del director, sobre la dictadura desde distintos ángulos, más que explicar qué y cómo pasó.

Desde un punto de vista de la perspectiva que tiene el documental sobre el tema, lo que entendemos por voz del documental o punto de vista, podemos sostener que manifiesta una mirada crítica al proceso de la escalada del autoritarismo durante el período democrático y a la dictadura. Sin embargo, es posible identificar una cierta tendencia de la película hacia lo que se conoce como la “Teoría de los dos demonios”. A *grosso modo* podemos definir esta teoría como la fundamentación de que la dictadura es producto del enfrentamiento entre los “dos demonios”, MLN-T y los militares, dejando de lado otros factores sociales, económicos y políticos, locales y regionales, que condujeron al golpe de Estado. El planteamiento del enfrentamiento tupamaros frente militares, con un correlato entre civiles contrarios a la dictadura y colaboracionistas con el régimen a lo largo de la película es el que permite esta lectura. La búsqueda de la sanación del alma de la sociedad a través de la búsqueda de “una verdad o verdades”, planteadas por el director sobre el final del film, colabora con esa idea.

La articulación del documental, su estructura guía, se hace a partir de las inclusiones del director en la película, como un protagonista más, que contesta, pregunta y complementa apreciaciones de los entrevistados a partir de brindar su propio testimonio. Handler fue parte de ese pasado que busca evocar: participó de la Cinemateca del Tercer Mundo, marco en el que realizó sus primeras obras, era cercano al MLN y había participado en algunas de sus actividades, como las filmaciones realizadas en la cárcel del pueblo. Producto de esta doble condición, resolvió exiliarse en 1972, cuando el MLN estaba siendo desarticulado por el gobierno de Bordaberry. En el diálogo compuesto por estas técnicas anteriormente descritas, también es reconocible el uso de material de archivo audiovisual, que proviene principalmente de su producción autoral previa, lo que acerca a la película hacia la autobiografía, y en menor medida fragmentos de audiovisuales institucionales producidos por la DINARP con fines propagandísticos de la dictadura. Además, en el inicio del film y en las intervenciones de Handler caminando por la ciudad, el director incluye el uso de música extradiegética con el objetivo de dramatizar la narración.

Estas estrategias para el abordaje marcan un punto de quiebre con muchos preceptos que el director había desarrollado en su obra previa, tal como manifiesta en una entrevista publicada por el Semanario Brecha (2008) y en su libro *El documental humano* (2017), más ligada a la corriente del *direct cinema* o lo que Nicholls reconoce como cine observacional (1997, 2013). En su publicación, Handler explica su forma de trabajo y la concepción del documental “como una observación pura, con la única interposición de una cámara-herramienta entre la persona y el ojo y mente del autor” (2017, p.11). Sobre el final del texto, el autor retoma el asunto, y sostiene que:

en términos simples, desarrollo estrictamente un documental de la realidad encuadrada en un rectángulo alargado, y con el sonido específico y sincrónico. Hasta ahí llega mi sentido de lo real, que no se confunde con la Realidad ni con la Verdad. (2017, p. 84).

Películas previas como *Carlos...* (1965) o *Aparte* (2002), son muestras del estilo del director y permiten reconocer una disrupción en cuanto al uso de los recursos anteriormente mencionados: la entrevista, su participación directa en cámara, el uso de material de archivo y la música extradiegética que la había utilizado en sus películas silentes y luego en *Columnas quebradas* (2015).

Si se toman en cuenta las características descritas del documental en cuanto al uso de herramientas narrativas y la participación o voz del director en la obra, proponemos que *Decile a Mario que no vuelva* sea considerado como un documental participativo. En este caso, siguiendo a Nichols (2013), la película tiene una perspectiva histórica y se caracteriza por el uso de entrevistas que permiten el “encuentro social” entre el documentalista y los protagonistas, y el diálogo entre esta y el material de archivo. Los testimonios que surgen de las entrevistas son utilizados por el cineasta para construir el relato, y su voz como director surge del entretrejo de los distintos protagonistas, así como de la inclusión de material de archivo (Nicholls, 2013).

El perfil investigativo que le da la realización de entrevistas es compensado por el rol del director en la película. Como se describió y analizó anteriormente, esta obra cuenta con un alto nivel de participación de Mario Handler en la narrativa de la película, siendo por momentos un protagonista más de la historia. Esto acerca el documental a un perfil autobiográfico, otra característica destacada por Nicholls de los documentales participativos. Se propone la reflexión sobre hechos en los que el director está involucrado, lo que emparenta este tipo de películas con el testimonio personal (Nicholls, 2013). Aunque esta característica acerca también este documental al modo expresivo o performativo, consideramos que se trata fundamentalmente de una película participativa desde la perspectiva de Nicholls.

Desde una mirada enfocada en el reconocimiento de las distintas funciones del documental propuestas por Renov (2010) que se articulan en esta película, reconocemos se manifiestan las de preservar, registrar y mostrar, persuadir o promover, y de analizar e interrogar. A través de los testimonios de distintos actores políticos, militares y civiles, el film busca reconstruir una imagen del Uruguay en tiempos de dictadura, al tiempo que promueve la mirada del director, y de los testigos, sobre ese pasado. La preservación, una actividad inmanente producto del registro audiovisual tiene un doble sentido, por un lado, preserva los testimonios en la cinta magnética y por otro preserva una memoria o mirada sobre el pasado que se evoca al tiempo que la muestra, la hace visible. Si bien Renov (2010) sostiene que esta función resulta característica de los documentales etnográficos o de los videos caseros, resulta de una relevancia importante para este film de entrevistas y reflexiones del director debido al contexto socio-histórico en el que se desarrolla de la obra. Se busca mostrar las distintas miradas sobre los hechos sucedidos y las peripecias personales durante el desarrollo del autoritarismo.

En las secuencias en las que el director interactúa con su material audiovisual, podemos ver el desarrollo de la función de analizar e interrogar que plantea Renov. Los comentarios en *off* plantean un abordaje de la imagen cinematográfica desde una perspectiva analítica, tanto desde el punto de vista sociopolítico, como desde el uso y manipulación de las imágenes. Un ejemplo cabal de la manipulación de los materiales de archivo y la resignificación de las obras fílmicas se manifiesta en el montaje entre *Me gustan...* y la versión intervenida por la dictadura, que se analizó en el apartado anterior. En las otras instancias en que es convocado el archivo personal de Handler, las imágenes son introducidas para promover una reflexión y análisis sobre los contextos sociales y políticos, y también sobre la propia labor del cineasta documental.

5.2 El almanaque

El almanaque es una película dirigida por José Pedro Charlo, estrenada en el año 2012. Fue una producción de Guazú Media (Uruguay) en coproducción con Media 3.14 (España), Memoria y sociedad (Uruguay), Morocha films (Argentina) y Chello multicanal (España).

A nivel nacional, contó con el apoyo distintos fondos y programas: fondo de fomento cinematográfico del ICAU, el Fondo para el Fomento y Desarrollo de la Producción Audiovisual Nacional (FONA) y programa Montevideo Socio Audiovisual. A nivel internacional, obtuvo apoyos de la región a través de docBuenos Aires y en programas de cooperación interregional como Ibermedia y el programa Media de la Unión Europea.

Este documental se centra en el desarrollo de un dispositivo de registro clandestino que Jorge Tiscornia, exmilitante del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros, llevó adelante durante 12 años, tiempo en el que fue preso político de la dictadura en el Penal de Libertad. El dispositivo, con característica de almanaque, permite recuperar la memoria de cómo fue la vida dentro de la cárcel a partir de un documento elaborado durante la reclusión. A lo largo de la película se abordan los orígenes de este almanaque, las técnicas utilizadas para las anotaciones de los acontecimientos registrados y para mantenerlo en la clandestinidad dentro de la prisión, al tiempo que se repasan hechos significativos que aparecen en los almanaques.

La realización de esta película se complementó con una exposición de los almanaques, junto con fotografías tomadas por Tiscornia en la cárcel, en el marco de la fotogalería del Centro de Fotografía de Montevideo instalada en el Parque Rodó y por la edición de una publicación titulada *El almanaque de Jorge Tiscornia* (Tiscornia y Charlo, 2012), que se compone de una serie de textos sobre la prisión en la dictadura y el Penal de Libertad, resaltando la importancia de los almanaques elaborados por Tiscornia y presentando una reproducción en tamaño real de estos pequeños dispositivos en los que se registraron distintos momentos, actividades y hechos de la vida carcelaria y sobrevivieron en la clandestinidad de la cárcel dentro de unos zuecos elaborados especialmente para ese fin.

5.2.1 Contexto social y político

Esta película se estrenó el mismo año que *El cultivo de la flor invisible* (Álvarez Neme, 2012), sobre la búsqueda de madres de uruguayos detenidos desaparecidos y el reclamo por verdad y justicia, y *Chau Pelado* (Presno, 2012) un film autobiográfico que aborda tangencialmente la dictadura, pero del que su director es hijo de exiliados en el exterior y su vida está atravesada por ese hecho. En el contexto cinematográfico, el estreno de *El almanaque* se da cuatro años después de la creación del Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay mediante la Ley de Cine (Ley 18.284), que estableció la creación de un fondo para el fomento de la industria audiovisual en el país y permitió la articulación de distintos incentivos económicos y de producción para este tipo de productos.

En los años de filmación de esta película se realizan una serie de discusiones públicas y avances legislativos sobre el pasado reciente, con la Ley de Caducidad como un tema central. Entre

2009 y 2011 continuaron registrándose procesamientos de militares represores denunciados por desapariciones, asesinatos y torturas durante la dictadura, crímenes de lesa humanidad, y se concretaron las condenas para quienes habían sido procesados en 2006 y 2007. En el plano político la sociedad civil uruguaya generó espacios de discusión para anular la Ley de Caducidad, que condujeron a la realización de un plebiscito para reformar la Constitución en octubre de 2009, que no logró las mayorías necesarias. Sin embargo, días antes de esa elección, la Suprema Corte de Justicia (SCJ) resolvió declarar inconstitucional la Ley de Caducidad (2009). Debido a que la legislación uruguaya no establece jurisprudencia a partir de una declaración de este tipo, ya que los pedidos se resuelven caso a caso, esto no implicó un cambio general para la normativa, pero sí un mensaje importante respecto a la postura que los ministros de la SCJ tenían respecto a la Ley de Caducidad.

El año 2009 tuvo un cambio legislativo en cuanto al reconocimiento de la acción ilegítima y el terrorismo de Estado entre el 13 de junio de 1968 y el 28 de febrero de 1985, estableciendo reparaciones materiales y simbólicas para las víctimas. La Ley 18.596 (2009) reconoció por un lado la violación de los derechos humanos por parte del Estado y por el otro su responsabilidad por todas las detenciones, torturas, asesinatos y desapariciones forzadas sin orden judicial que se hicieron durante el referido período. La norma estableció una reparación económica para quienes perdieron sus empleos producto de la persecución y la prisión política, e incluyó un artículo expreso para la reparación de carácter moral y simbólico con el objetivo de honrar la memoria de quienes sufrieron el terrorismo de Estado. El texto determina que:

En todos los sitios públicos donde notoriamente se identifique que se hayan producido violaciones a los derechos humanos de las referidas en la presente ley, el Estado colocará en su exterior y en lugar visible para la ciudadanía, placas o expresiones materiales simbólicas recordatorias de dichos hechos; podrá definir el destino de memorial para aquellos edificios o instalaciones que recuerden esas violaciones y podrá determinar la celebración de fechas conmemorativas de la verificación de los hechos (Art. 8, Ley 18.596).

Esta legislación habilitó la instalación de marcas de memoria en los lugares que fueron centros de reclusión, tortura o desaparición de personas, lo que permitió la visibilización de estos espacios. Uno de estos lugares fue el hoy Penal de Libertad, identificado como Establecimiento Militar de Reclusión 1 (EMIR1) durante la dictadura, lugar de reclusión de Tiscornia y Charlo que ocupa un lugar central en la película. En ese espacio no existían signos que permitieran recordar el pasado de reclusión y tortura por motivos políticos que guardaba ese lugar.

En febrero de 2011 la Corte Interamericana de Derechos Humanos (CIDH) dictó una sentencia en el marco del caso Gelman vs. Uruguay en el que el órgano internacional condenó al Estado uruguayo. La condena incluyó una conminación a realizar “la investigación de los hechos del presente caso, a fin de esclarecerlos, determinar las correspondientes responsabilidades penales y administrativas y aplicar las consecuentes sanciones que la ley prevea” (CIDH, 2011, p. 85), a continuar la búsqueda de María Claudia García, nuera del denunciante, Juan Carlos Gelman, garantizar que la Ley de Caducidad “no vuelva a representar un obstáculo para la investigación de los hechos materia de autos y para la identificación y, si procede, sanción de los responsables

de los mismos” (p. 85), y a que el Estado uruguayo realizara en el plazo de un año “un acto público de reconocimiento de responsabilidad internacional por los hechos del presente caso” (p. 85) y que se colocara en la sede del ex Servicio de Información de Defensa (SID) una placa con los nombres de todas víctimas.

Esta sentencia, en consonancia con los reclamos políticos y sociales de anulación de la Ley de Caducidad y la responsabilidad del Estado por los delitos cometidos, fue parte del preámbulo de la aprobación de la Ley Interpretativa de la Ley de Caducidad (Ley 18.831, 2011) que reestableció “el pleno ejercicio de la pretensión punitiva del Estado para los delitos cometidos en aplicación del terrorismo de Estado hasta el 1° de marzo de 1985, comprendidos en el artículo 1° de la Ley 15.848 del 22 de diciembre de 1986” (Art. 1) y el tratamiento de estos delitos como crímenes de lesa humanidad, lo que evitaba la prescripción inminente de los delitos.

En los años en los que se filmaba la película, el GIAF continuó la búsqueda de restos de personas detenidas desaparecidas en predios militares. A pesar de los buenos resultados iniciales del trabajo, que permitieron hallar y reconocer dos cuerpos entre 2005 y 2006, no hubo nuevos hallazgos hasta el año 2011. Ese año se encontraron los restos de Julio Castro, y al año siguiente los de Ricardo Blanco, ambos en el Batallón de Infantería N° 14 de la ciudad de Toledo, en Canelones.

En el plano institucional, se destaca que el año de estreno del documental, en 2012, comenzó a funcionar el primer directorio de la Institución Nacional de Derechos Humanos y Defensoría del Pueblo, creada por la Ley 18.446 del año 2008. La institución es un organismo independiente que funciona en la órbita del Poder Legislativo y no tiene dependencia con el Poder Ejecutivo. Su objetivo es “la defensa, promoción y protección en toda su extensión, de los derechos humanos reconocidos por la Constitución de la República y el Derecho Internacional” (Ley 18.446, Art. 1).

5.2.2 Herramientas narrativas.

Este film se adentra en las memorias de la vida en la cárcel durante la dictadura a través de entrevistas entre el director y el protagonista, con el apoyo de animaciones que dan vida a los almanaques, recreaciones de escenas, el uso de materiales de archivo y entrevistas a tres expresos políticos. A lo largo de la obra se recorre temporalmente el tiempo de reclusión de Tiscornia, en el Penal de Libertad, la cárcel de máxima seguridad en la que la dictadura uruguaya encerró a miles de militantes políticos y opositores a la dictadura, desde 1972 hasta 1985.

La película inicia con un prólogo que permite presentar al protagonista del documental y al director. Se realiza un seguimiento de Tiscornia que llega a la cárcel e ingresa por la puerta principal del Penal por primera vez después de su liberación. Al igual que en 1985 luego de que fueran liberados todos los presos políticos que aún estaban reclusos por la Ley de Amnistía, la cárcel está vacía. La ausencia de prisioneros se debe a que el Penal está siendo reformado. Este inicio de la película coincide con el inicio de la filmación: “la entrada al penal

con Jorge y todo el equipo fue el inicio del rodaje de esta película”, declama en *off* José Pedro Charlo en un ejercicio reflexivo metadocumental. El prólogo permite al director exponer los motivos de la obra, que lo atraviesan a él y al protagonista: “De aquellos años me quedan vivencias fuertes y recuerdos muy parciales. La memoria borra más acontecimientos de los que uno se imagina. Para reconstruirla hay que utilizar todos los recursos posibles” (Charlo, 2012, 03:14).

La primera persona utilizada por el director permite al espectador realizar la lectura de un film que tendrá un carácter subjetivo a partir del vínculo personal de Charlo con el relato. El objetivo del film es la recordación del tiempo pasado, de años enteros de encierro sobre los que no hay registros ni bitácoras que permitan reconstruir parte de lo acontecido, lo que implica que para la construcción de este recuerdo “hay que utilizar todos los recursos posibles”, explica el director. Esta frase anticipa la necesidad de buscar formas para que la memoria sobreviva al olvido, e introduce en el espectador a los dispositivos creados por Tiscornia para esta recordación: los almanaques. A través de distintos recursos el director hace referencia a la necesidad de la memoria sobre el pasado vivido y a los recursos necesarios para no olvidar. En su relato se materializa un recuerdo sonoro de sus años en la cárcel que “llegaba del sector donde estaban los presos que los militares consideraban más peligrosos” (Charlo, 2012, 05:55). El misterioso origen del sonido se devela inmediatamente, y se advierte que tiene una gran importancia para la película: “era producto de una tarea solitaria y clandestina que Jorge realizó durante los 12 años que estuvo preso. Ese descubrimiento es el origen de esta historia” (Charlo, 2012, 06: 04).

Las imágenes de archivo de la liberación de los presos políticos en el año 1985 es la continuación de ese prólogo, y el inicio formal de la película. Nuevamente la voz en *off* del director, en forma explicativa, indica el valor simbólico de las imágenes, las únicas “que registran ese momento”. Estas imágenes son tomadas del cortometraje *Los ojos en la nuca* (Grupo Hacedor, 1988), uno de los primeros trabajos audiovisuales que buscó conocer las experiencias y vivencias de los presos políticos mediante entrevistas en el retorno de la democracia. Este inicio da lugar a la reflexión e introduce al espectador en uno de los principales temas del film: el vínculo entre memoria y olvido. “La cárcel fue quedando atrás, en el territorio de los recuerdos. Nuestras vivencias allí son difíciles de reconstruir y de comunicar” (Charlo, 2012, 07:45), expresa en su intervención el director. El Penal pasa de ser lo cotidiano a lo recordable, lo que debe ser convocado por la memoria para reaparecer. En este sentido, las dificultades que reconoce el director en su alocución, en primera persona, dan cuenta de la importancia del dispositivo que desarrolló Tiscornia.

A partir de esta instancia, el relato de los hechos evocados toma un orden cronológico, recorriendo los orígenes del almanaque y las necesidades personales que llevaron a Tiscornia a desarrollarlo, y a través de los registros en estos dispositivos, cómo fueron vividos los doce años de prisión desde la perspectiva del protagonista. El film recorre los primeros tiempos en la cárcel, mediante una entrevista revestida por imágenes del protagonista recorriendo su casa en busca del elemento central del documental. Junto a los almanaques aparecen el primer reglamento de funcionamiento del Penal y las primeras cartas con su familia. Estos elementos

son manipulados por Tiscornia frente a la cámara. De la lectura de los intercambios con su familia, emerge una trama paralela del documental: el encantamiento del protagonista con el atardecer. La lectura de la primera carta que envió a su familia permite continuar con la presentación del perfil del protagonista, y su lectura de claves del contexto de encierro y censura en el que fue realizada. En su escritura puede verse el uso de la ironía como figura retórica. Se identificó a sí mismo como un:

corresponsal exclusivo con despacho instalado en esta cómoda, higiénica, ventilada y asoleada habitación que da justo poniente, haciéndome llenar de belleza mis sentidos visuales cada tarde, cuando el sol muere en el mar, tras la verde lejanía, comienza así mi primer carta desde aquí. (Charlo, 2012, 13:08).

Estas expresiones tienen un sentido contrario al que evocan literalmente en busca de sobrepasar los controles militares que pudiesen impedir que la carta llegase a destino. Al mismo tiempo, dan cuenta de la personalidad de Tiscornia. El uso sentido del humor y la ironía como una forma de comunicación y representación, y también como un modo de sobrellevar una situación tan dura como la prisión. Por otro lado, permite introducir un tema que será recurrente a lo largo del documental: el atardecer.

Los almanaques son el elemento central que estructura el relato. El repaso por las distintas anotaciones registradas conduce la narración del film. Estos dispositivos se materializan en la película de distintas maneras. Aparecen en su forma original tal como fueron guardados durante el tiempo de reclusión en el Penal de Libertad. Son manipulados por el protagonista y utilizados para narrar el motivo de su origen y la forma en la que permanecieron durante tantos años en la clandestinidad. También son representados mediante animaciones que recrean el formato del almanaque y las distintas anotaciones que construyen los 12 años de registros. En este formato es utilizado para introducir e ilustrar los temas que se tratan en las conversaciones entre el director y el protagonista del film. Una última forma en la que se incluyen en el film es mediante la copia física, tanto en papel como en un formato de gigantografía que fue expuesto en la fotogalería a cielo abierto del Centro de Fotografía de Montevideo en el Parque Rodó.

Las entrevistas a Tiscornia se intercalan en el relato con el seguimiento al protagonista en actividades de su vida cotidiana. Se lo puede ver en la búsqueda de planos del Penal de Libertad en la sede del Ministerio de Transporte y Obras Públicas. Con ese elemento ubica la celda en la que estuvo recluido. También en su dedicación a la fotografía de los atardeceres desde el faro de Punta Carretas, un proyecto que atraviesa el documental con una narrativa paralela desde el presente, que da cuenta de las marcas o huellas que la cárcel dejó en su vida:

En la ventana yo tenía marcados los dos solsticios, el de verano y el de invierno, como referencia a ese horizonte infinito que teníamos ahí. Y pese a que en la propia línea del horizonte no había diferencias muy grandes, salvo algún montecito hacia el oeste, la puesta de sol se hacía diferente cada día. Ahí fue que se originó esa idea de fotografiar todas las puestas de sol de un año. Un año entero del sol dando vueltas. (Charlo, 2012, 1:06:56).

El director introduce la ficcionalización en la obra mediante la recreación del proceso de fabricación de unos zuecos de madera que en su centro tenían un compartimiento para almacenar los almanques. La cámara toma a Tiscornia produciendo unos zuecos que emulan ser los originales. Corta tablas con la forma de su pie, y en el centro de una de ellas talla un hueco para refugiar los almanques. La escena incluye a Tiscornia caminando por los pasillos del Penal, ahora vacío, en el que se oye retumbar el taconeo de los zuecos, sonido que se tornó característico en el Penal de Libertad, tal como adelantó el director en el prólogo de la película.

El documental incluye distintos tipos de materiales de archivo, algunos de tipo personal y otros de medios de comunicación. Entre los archivos personales se pueden identificar las cartas que Tiscornia intercambió con sus padres durante su prisión, los propios almanques que conforman un archivo de la vida cotidiana en la cárcel, y las fotografías, tanto las que Tiscornia tomó de distintos lugares del Penal una cámara prestada sobre el final de su reclusión, como las que registra desde el faro de Punta Carretas.

Existen otros archivos que forman parte de otras obras o que fueron difundidos por medios de comunicación, por lo que los consideramos con un carácter público en cuanto a su conocimiento. Son registros de este tipo las imágenes de la liberación de los presos del Penal de Libertad y un fragmento de un reportaje de la televisión francesa que incluye las declaraciones de Tiscornia junto a Elbio Ferrario, Charles Serralta y Alberto Cocco ante el tribunal militar. Este último documento no había sido emitido en Uruguay, sino que formó parte de una cobertura internacional realizada por un informativo francés, interesado en la situación de esos prisioneros políticos uruguayos porque uno de ellos, Serralta, tenía la ciudadanía uruguaya y francesa. Las imágenes audiovisuales son acompañadas también por fotografías que dan cuenta de la situación de los presos políticos con motivo de una visita del embajador de Francia. En el apartado específico que se aborda el uso del material de archivo profundizaremos sobre los relacionamientos entre el uso de estos materiales, los testimonios y la narración.

Los testimonios, así como el recorrido narrativo de las historias contenidas en los almanques y evocadas en el documental, producen que la película tenga una estructura de desarrollo lineal temporal, que contempla desde el recorrido de toda la dictadura desde la cárcel. En paralelo, dentro del tiempo presente en el que se evoca ese pasado, se puede observar una continuidad en el desarrollo de las fotografías de los atardeceres que hace Tiscornia. Esta finaliza con una secuencia de distintas tomas de las puestas de sol en varios momentos del año, y que configuran una narrativa paralela y en vínculo con el pasado evocado.

5.2.3 Testimonios

El documental articula testimonios y representaciones sobre la prisión durante la dictadura militar, centrado en el relato de cuatro exmilitantes del Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros que fueron presos políticos: Jorge Tiscornia, el protagonista de la obra, Charles Serralta, José Pedro Lopardo y Elbio Ferrario, junto con los comentarios, reflexiones y testimonios del director de la película, José Pedro Charlo, que también fue preso político durante la dictadura pero no integró esa organización política. A través de las entrevistas y

conversaciones, Charlo busca mostrar e interpretar el contenido de los almanaques realizados por Tiscornia, así como los procesos de conservación del material en la clandestinidad dentro de la cárcel. Se trata de recuperar parte de la historia-memoria personal compartida entre quienes brindan sus testimonios, estableciéndose un diálogo entre las declaraciones, que se complementan en pos del sentido y objetivo del film.

El testimonio de Tiscornia recupera distintas aristas de su vida en la prisión. Por un lado, parte de su historia personal en la cárcel, las visitas familiares y su proceso de divorcio. Hechos como este último, que marcan momentos significativos en la vida de las personas, eran aprovechados por los militares para presionar a los presos, por ejemplo, aislándolos de sus compañeros, recuerda Tiscornia. Recoge también los primeros tiempos en el Penal y las condiciones de encierro, que se fueron recrudesciendo tras el golpe de Estado en 1973 y continuaron transformándose a lo largo del tiempo.

El registro de estos vaivenes se manifiesta como una de las motivaciones de los almanaques, una necesidad “casi natural” de anotar lo que sucedía porque, sostiene en el inicio del film, “contra todo lo que piensan yo soy muy desmemoriado, muy desmemoriado. El hecho de tener graficado algo me daba a mí un respaldo” (08:52). Las condiciones de reclusión pueden verse en las estrategias para mantener su diario personal en la clandestinidad dentro de la cárcel, mediante la confección de unos zuecos que le sirvieran de calzado y de refugio de sus anotaciones, y también como un elemento de resistencia. Su testimonio al final de la película hace una evaluación de la evolución que tuvieron los almanaques en los doce años. En una primera instancia fueron concebidos para realizar anotaciones de la vida personal, para saber qué había pasado y cuándo, pero con el paso del tiempo se fue transformando en un registro de la cárcel. En ningún caso, sostiene, fue concebido para realizar anotaciones políticas de la organización que integraba.

El recorrido de las memorias registradas en los almanaques se da en diálogo con Charlo y con la asistencia de estos dispositivos en sus distintos soportes. A partir de este recorrido se evocan distintos momentos de la vida en la cárcel. Se pueden resaltar de este recorrido la toma de los 9 rehenes dirigentes del MLN-T por parte de los militares, que fueron separados de los demás presos y reclusos en distintos cuarteles del interior del país. En cuanto a la vida en la cárcel, el almanaque registra la aparición y supresión de actividades cotidianas en prisión —las pérdidas son identificadas con la palabra “Kaput”—, los traslados de celdas, la liberación de algunos presos y hechos que conmocionaron a la comunidad carcelaria. Uno de estos fue cuando un preso, afectado por problemas psiquiátricos no tratados en la cárcel, asesinó a otro de un hachazo. “Hachazo” es la forma en la que está registrado en el almanaque y al ser mencionado por el director, Tiscornia hace un gesto de desagrado y prefiere no profundizar en el tema. Por sus características físicas, los almanaques contienen información limitada que es ampliada con la ayuda de la memoria de Tiscornia, mientras se descifran las claves para anotar algunos datos. Cada temática abre un abanico de posibilidades de tratamiento en los que el protagonista trae recuerdos de ese pasado, memorias personales y colectivas.

Entre los entrevistados que brindan el testimonio, se resalta el de Lopardo, el primer compañero de celda de Tiscornia. Lopardo fue el único testigo de la existencia de los almanaques dentro

de la cárcel. Es convocado por el documental en la secuencia en que se ficcionaliza la fabricación de los zuecos y el andar del protagonista en los pasillos del Penal de Libertad. Luego reaparece sobre el final de la película, en una secuencia en la que se realiza un repaso del final de la dictadura y de la etapa en la cárcel. Al final de su prisión política, Lopardo y Tiscornia volvieron a ser compañeros de celda. En esta última etapa, la necesidad que tenía Tiscornia por registrar la vida en la cárcel había trascendido a la escritura, para tomar una forma fotográfica. En prisión, con una cámara prestada por un militar, tomó una serie de fotos del interior de la cárcel que complementan el testimonio que registran los almanaques. Lopardo fue testigo de ambos procesos y colaborador de Tiscornia para mantener en la clandestinidad tanto a los almanaques como a las fotografías. Su intervención permite comprender el proceso de guardado y cuidado de los almanaques, así como aportar una mirada externa sobre la elaboración de los almanaques y los intereses de Tiscornia en cuánto a preservar la memoria de lo vivido en la cárcel, que se manifiestan también en la clandestinidad de las fotografías tomadas y la preservación de los negativos antes de salir de prisión.

Las participaciones de Charles Serralta y Elbio Ferrario son más concretas, y se dan en el marco de la secuencia que aborda la cobertura de un medio francés del juicio militar en el que ellos, junto a Jorge Tiscornia y Alberto Cocco, fueron condenados. La breve participación de Serralta permite abordar el carácter internacional de la lucha contra la dictadura, producto de las redes de apoyos generadas por o a partir de los reclamos de las madres o familiares de los presos políticos. La intervención de Ferrario introduce una serie de dibujos realizados durante la reclusión en el Penal de Libertad, que muestran la evolución de las emociones y expectativas personales respecto al futuro. En los primeros años de prisión la idea que expresaban sus creaciones era la de una fuga de la cárcel. En los últimos años de reclusión, sus animaciones se volvieron más oscuras, sin un eventual final feliz. La muestra de ello es un dibujo en el que se representa a los militares como una calavera sobre una bota que a la vez es un arma de fuego. El arte, la “actividad creativa” fue para Ferrario una de las formas de comunicación para contestarle a los militares durante el encierro en la prisión. En el film, realiza delante de cámara una rápida adaptación del almanaque en una composición visual que representa la vida en la cárcel.

5.2.4 Participación del director en el documental.

José Pedro Charlo mantiene una relación directa con el pasado reciente evocado por su condición de exmilitante y preso político durante la dictadura. Su participación como un protagonista más se puede ver de distintas formas a lo largo del film. La primera intervención es a través de textos informativos, que dan contexto e información general sobre el del Penal de Libertad-Establecimiento Militar de Reclusión 1, caracterizada como la cárcel de presos políticos más grande de América Latina. A lo largo del documental, el director cumple distintas funciones. Aparece como narrador, una voz en *off* omnisciente que devela la evolución narrativa, y como entrevistador, con presencia en el campo sonoro en diálogos con el protagonista principal. Pero también utiliza el recurso de la voz en *off* para incluir comentarios y reflexiones de su historia personal, convirtiéndose en uno de los protagonistas que brinda su

testimonio al documental y recupera recuerdos personales del pasado compartido con los expresos políticos.

El ingreso de la primera persona del director puede reconocerse en la secuencia en la que se aborda el juicio de Tiscornia, Serralta, Cocco y Ferrario ante un tribunal militar. La descripción que el director realiza sobre ese momento, no en particular sino en términos generales, el día del juicio para el preso, el momento en el que el juez militar de una justicia que no es tal dicta la sentencia que va a cumplir, denota un nivel de conocimiento muy importante. El comienzo de su narración se realiza en tercera persona, pero rápidamente el yo posesivo del director toma lugar y vuelve a adentrarse en la historia, en una forma de manifestar que lo que allí está exponiendo lo conoce porque lo vivió:

Muy pocas son las imágenes de los presos políticos. Estas se limitan al registro de algunos juicios ante la justicia militar. Es un momento especial en la vida del preso. El momento en que recibía su condena definitiva. A veces la escena contaba con la presencia de las máximas autoridades de la justicia militar, encabezada por su eterno presidente, el Teniente Coronel Federico Silva Ledesma. Otras veces nos notificaban en un acto burocrático que sucedía en el garaje del juzgado. Así me tocó a mí, cuando me confirmaron la sentencia de 10 años de cárcel. (Charlo, 2012, 42:06).

Como se analizó anteriormente, las reflexiones sobre la experiencia en la cárcel y la necesidad de reconstruir una memoria que, por las condiciones de reclusión, la falta de registro y el tiempo transcurrido, aparece muy fragmentada, es una de las justificaciones para la realización de esta película. La pregunta central podría construirse de la siguiente manera: ¿cómo reconstruir una memoria de tiempos de sometimientos y torturas sobre la que no existen ningún documentos, textos o fotografías, que ayuden al proceso de recordación en una situación de persecución y reclusión? Las hipótesis planteadas se reafirman en los comentarios por voz en *off* que realiza sobre el material de archivo de la liberación de los últimos presos de la dictadura: “La cárcel fue quedando atrás, en el territorio de los recuerdos. Nuestras vivencias allí son difíciles de reconstruir y de comunicar” (Charlo, 2012, 07:46). La existencia de un registro de la vida en la cárcel aparecería como un ayuda memoria o guía para recordar el pasado traumático.

La voz en *off* del director nunca es acompañada por su materialización física en el filme. Su presencia se restringe a los comentarios informativos y opiniones, que tratan de aportar datos y su perspectiva personal sobre la vida en prisión dentro del Penal de Libertad, así como datos contextuales sobre la vida de Tiscornia luego de su salida de la cárcel. La primera persona del director se manifiesta en distintas intervenciones que recorren el film, desde el prólogo en donde se puede avizorar que parte del relato lo convoca al director como protagonista. En el prólogo del film, mientras recorren el celdario del Penal, Charlo imprime la primera impresión personal: “En ese enorme edificio que recorreremos estuve preso una parte importante de mi juventud” (Charlo, 2012, 03:07). Esta manifestación deja expresa una motivación y vinculación personal con el relato. Charlo es el organizador de una historia de la que es parte, pero no es el protagonista. Sus recuerdos personales no están reflejados en el almanaque, pero sí las memorias compartidas que le ayudan a reconstruir parte de su memoria personal durante la reclusión.

La posición del director se sitúa entre su experiencia como participante y como observador y testigo de las anécdotas de Tiscornia, en un sitio cercano a la categoría experiencia y alteridad, propuesta por Piedras (2014) para describir las formas de integración de la primera persona en el documental. Este tipo de participación tiene la característica de que las experiencias del director y protagonistas se retroalimentan y complementan, como es el caso de *El almanaque*. Las perspectivas sobre las historias y trayectorias compartidas, conviven y dialogan a lo largo de la película. La presencia del director dentro de la obra se sostiene en tanto parte de los hechos evocados que le ayudan a recordar sus propias memorias personales, a través de los almanaques. Ese rol puede verse manifiesto en el siguiente intercambio transcrito:

Charlo (C)— ¿Papi y mami?

Tiscornia (T)— Papi y mami...a ver quién puede ser. Es una referencia a alguien, ¿no? Repasa en los almanaques.

T— Ah...jaja. Papi y mami, ahí tenés. Ahí tenés. Papi y mami son los viejos, que pasan del 1 A al 1 B, y ahí están de a dos.

C— No, pero si esto es del 81 y los viejos fueron en el 84.

T— Eso fue en el 81...los viejos fue en el 84, pero ellos tienen un período anterior...fue bien en el 84. Ya va a salir. jeje. Hay que buscar la clave. (Charlo, 2012, 55:36).

El intercambio da cuenta del rol del director en la película, su función de interlocutor que colabora con la exégesis de los almanaques a partir de sus experiencias compartidas en el penal y sus propios recuerdos. La corrección que le hace al protagonista da cuenta de la condición de documento abierto y en construcción del almanaque. La imposibilidad, a pesar del registro realizado, de rememorar todo lo que pasó durante doce años, y la importancia de la memoria compartida para la interpretación de algunas de las anotaciones que quedaron marcadas en pequeños trozos de papel.

A continuación de ese intercambio, la participación continúa con una dimensión mayor, retomando una fina línea autobiográfica de su propia experiencia como preso que fue adelantada en comentarios en off al principio de la película. En un repaso por los últimos años de la dictadura en el almanaque, Tiscornia analiza la llegada de “los viejos”, los tupamaros que fueron tomados de rehenes por los militares, como un síntoma de que llegaba a su fin el gobierno de facto. Allí hay registros de situaciones importantes, entre ellas la liberación de algunos presos. Charlo consulta a Tiscornia por un día concreto, el 11 de agosto de 1984:

C—¿El 11 de agosto no tenés nada anotado? 9 de agosto, kaput sastrería y el 11 de agosto no tenés nada. El 11 de agosto hay una cosa fundamental que no tenés anotada.

T— A ver... ¿del ochenta y...?

C— Del 84... Fue el día que me soltaron a mí...

Tiscornia se tienta y responde:

T— Pero debes estar en un número ahí. Estás entre paréntesis, lo que pasa es que no querés estar entre paréntesis nomás. Puede haber un asterisco y llamada. Porque ahí están los importantes. Puede estar el...el bastoncito de Massera. Puede estar Artusio. Puede estar personalizado.

C— Si, yo no era una persona...seguramente no.

T— Jaja vos no eras nada en ese momento. (Charlo, 2012, 57:44).

Esta descripción da cuenta de algunas de las formas y recursos con los que el director participa en *El almanaque*. Una presencia que se da fundamentalmente a través de la voz en *off*, por la que se introducen aspectos informativos que lo acercan a un narrador omnisciente y en otros impresiones y opiniones personales, al nivel de un protagonista. En alguna medida. El vínculo entre Charlo y el Penal de Libertad, con los almanaques como un vehículo que los une, se manifiesta en la presencia y participación que tiene en el documental.

5.2.5 El uso del archivo

Los almanaques son documentos de carácter personal y privado del protagonista cuya existencia tomó estado público en 2003 con la edición del libro *Vivir en libertad* (Tiscornia y Phillipps Treby, 2003) que motivaron al director a la realización de esta película (Tiscornia y Charlo, 2012). En este sentido, podemos sostener que los almanaques constituyen el primer y principal material de archivo que se utiliza. Su inclusión se da de distintas maneras: manipulados directamente por el protagonista, en reproducciones en papel ampliadas, en una muestra pública y en formato de animación específicamente realizada para la película. Los almanaques organizan la trama y los diálogos entre director y protagonista en la búsqueda de reconstruir los códigos utilizados para las anotaciones, las condiciones de preservación, y el repaso de algunos de los principales hechos que se resaltan en las anotaciones de Tiscornia. La función de estos archivos y materiales en el relato es de un diálogo con los testimonios. Los almanaques tienen un lugar central en la película, dan título al documental, y marcan el repaso de los distintos momentos que forman parte de la recordación que se genera en las entrevistas entre Tiscornia y Charlo, al tiempo que permiten construir parte de una memoria colectiva a partir de anotaciones personales.

Otros documentos personales del protagonista son expuestos en el documental. Las cartas que escribía desde el penal permiten presentar al protagonista, su sentido del humor marcado a través de la ironía para referirse a su celda como un lugar de inmejorables condiciones. Esta retórica no sólo da cuenta de características personales del protagonista, sino que constituía una

forma de que la carta sobrepasara los controles militares. En esa diligencia también emerge un tema que continúa a lo largo de la película y que ha sido descrito anteriormente: el vínculo de Tiscornia con los atardeceres.



Fotogramas: El Almanaque (Charlo, 2012). Distintas adaptaciones y soportes del almanaque.

El documental recupera como material de archivo una serie de fotografías del interior de la cárcel que fueron tomadas por Tiscornia antes de salir del Penal de Libertad. Las fotos fueron realizadas con una cámara que era propiedad de los militares, y que llegó a él a través de una comisión de fotografía que funcionaba en el establecimiento. Estas imágenes dan un cierre al documental y permiten realizar una conexión con el proyecto fotográfico que desarrolla en el presente: los atardeceres desde el faro de Punta Carretas. Los archivos y documentos del pasado en prisión tienen una doble condición de testimonios de la vida en la cárcel y de la clandestinidad.

Una de las conexiones entre el pasado y el presente en este documental se da a partir del diálogo entre las fotografías que Tiscornia tomó dentro del penal y las filmaciones que se realizan específicamente para el documental. Las imágenes que tomó Tiscornia dentro pueden conjugarse con su almanaque en la conjunción de un diario personal de un preso, con registros escritos y visuales, sobre la experiencia en la prisión. Son también, en la medida de sus posibilidades, un testimonio de la prisión política. Con el vacío y la soledad de estas imágenes se manifiesta la vigilancia y el control de la cárcel, ya que la cámara de fotos no era un elemento cotidiano dentro de la prisión. Pero también la necesidad personal por comunicar y registrar del protagonista. En los fotogramas que se incluyen a continuación puede verse esa contigüidad espacial en el registro entre la cárcel de la década de 1970 y 1980, y la de los años 2000. En ambos casos el Penal se ve vacío, pero por distintos motivos. En las imágenes en las de la actualidad del film porque el penal se encontraba en reformas. En las que tomó Tiscornia porque era una tarea clandestina. Las fotos las tomó en el horario del recreo desde dentro de su

propia celda y desde una celda que estaba abandonada en el otro lado del penal, manifiesta en el documental. Lopardo ilustra con su testimonio lo arriesgado de la tarea que desarrollaron:

“No era sencillo. La disciplina se había relajado un poco, pero los milicos estaban por todas partes y si llegaban a ver una cámara de fotos, de ellos además, en manos de un preso, hubiese sido una catástrofe...hubiésemos terminado en la isla¹³ para el resto del tiempo que quedaba”. (Charlo, 2012, 1:00:56).

Estas imágenes y los registros del almanaque arrebatadas desde la prisión sin el conocimiento de las fuerzas militares que controlaban y censuraban la circulación de materiales, información, comunicaciones y la vida cotidiana en el Penal, se acercan en algún sentido al “imágenes pese a todo” que refiere Didi-Huberman (2004). Los retratos y memorias de la violencia y el autoritarismo de la dictadura, realizados bajo la presión constante de ser encontrados, y sometidos a posibles castigos, ya sea durante su manufactura o en sus dispositivos de almacenamiento clandestino. Estos documentos tienen un punto de vista: la mirada de un preso político sobre su vida en la cárcel y manifiestan distintos niveles de registro que acercan al espectador a las experiencias personales vividas.



Fotogramas: El almanaque (Charlo, 2012). En blanco y negro fotos tomadas por Tiscornia dentro del penal de Libertad durante su estadía en la cárcel. A color, fotogramas del interior del Penal de Libertad durante el rodaje de la película.

Los archivos y documentos producidos por Tiscornia en la prisión no son los únicos materiales de producción previa a la que el documental acude. Además de los archivos privados de Tiscornia, la película incluye imágenes de medios de comunicación y películas. En este apartado se incluyen las imágenes de archivo de la liberación de los presos realizadas por el Grupo Hacedor en 1985 que forman parte del documental *Los ojos en la nuca* (1988) que sirven como ilustración y documento testimonial de lo descrito en el prólogo. El fragmento de 1'34'' constituye un montaje realizado a partir de la filmación original a la que se le sustituyó la banda sonora por la música instrumental de *El almanaque*. En este espacio el director incluye

¹³ Espacio dentro del Penal en el que se aislaba a los presos.

un comentario en off para presentar esas imágenes como “las únicas imágenes filmadas que registran ese momento”, lo que le otorga un importante valor indicial a la filmación.

La inclusión de este archivo permite situar uno de los posibles finales del poder generado durante la dictadura: la prisión política. El Penal de Libertad funciona como una figura de condensación de la dictadura y la salida de los presos es la libertad propia de una sociedad que volvía a la democracia. Este archivo es también una forma de incluir al inicio del documental un material que respalda guarda una fuerza icónica e indicial muy importante, la vuelta a la libertad de muchas personas; la celebración de esa liberación, y el encuentro con familiares que durante muchos años no pudieron abrazar.



Fotogramas: Imágenes de archivo la liberación de los presos del Penal de Libertad de Los ojos en la nuca (Grupo Hacedor, 1985) en *El almanaque* (Charlo, 2012).

Otro tipo de documentos de archivo que se incluyen en el documental son las imágenes de la cobertura por parte de la televisión francesa, provenientes del archivo del Institut National de l'Audiovisuel, con las declaraciones de Tiscornia, Ferrario, Serralta y Cocco ante el Tribunal Militar que les dictó la condena. Estas imágenes aparecen dos veces, la primera como ilustraciones acompañadas por la voz en *off* del director, sirviendo para presentar a los miembros del tribunal y el funcionamiento de las condenas, y por otro, integrado con el sonido original, en diálogo con los testimonios que la anteceden y suceden, así como con fotografías de archivo del diario *El País* de ese mismo hecho. Las filmaciones, con audios en francés, incluyen un breve reportaje a Serralta, quien, por su nacionalidad francesa y la lucha de su madre, generó el interés de los medios de comunicación de ese país sobre su situación.

El director del documental sostiene, en voz en *off*, que estos materiales nunca habían sido vistos por los protagonistas hasta el rodaje de *El almanaque*, lo que lo posiciona al documento, además de su valor indicial de registro de imagen, como generador de reflexividad y recuerdos vinculados al tema. El documento forma parte de la línea de montaje de la película, pero a la vez puede verse a dos de los involucrados, Tiscornia y Serralta, reproduciendo ese archivo en una computadora, y reaccionando ante él. En este sentido, hay un valor adicional de la experienciación y la provocación de una respuesta, de una reacción, ante el conocimiento de

un documento público desconocido para los involucrados, que trata de su vida personal durante la cárcel.



Fotogramas: *El almanaque* (Charlo, 2012). Registro de la comparecencia de Tiscornia, Ferrario, Serralta y Cocco ante el Supremo Tribunal Militar. Imágenes de Tiscornia y Serralta viendo los archivos.

El uso de este tipo de imágenes en el documental cumple con una función indicial, con ser una huella, un registro de un momento específico evocado (Feld y Stites More, 2009). La liberación de los presos del Penal de Libertad, que marca el final de la prisión política en el país; el registro de la televisión francesa sobre los juicios militares —documento inédito en Uruguay—, y las fotografías que Tiscornia tomó dentro de la cárcel, que permiten conocer o reconocer la mirada que un preso político construyó sobre su celda y su lugar de reclusión, son ejemplos de esta importancia registral de la imagen. Las fotos tomadas en la clandestinidad tienen además una función retórica y de diálogo con las imágenes que el documental toma dentro del Penal, y permite establecer un vínculo entre el pasado y el presente fílmico dentro de la obra.

5.2.6 Tratamiento propuesto por el director, modalidades, funciones y voz predominante manifiesta en el documental.

En la estructura formal de *El almanaque* es posible reconocer el uso de distintos recursos del dispositivo documental, algunos más desarrollados que otros en las películas estudiadas y en la propia obra del director. La película utiliza una serie de recursos del discurso documental (Aprea, 2011) que le permiten al director articular el uso de entrevistas en formato busto parlante, con el planteamiento de un abordaje por seguimiento en escenas y secuencias de eventos que se desarrollan en el presente, algunas con una apariencia bastante estructurada o guionada, como el recorrido de Tiscornia en la fotogalería del Parque Rodó, y otras más naturales, características del cine observacional (Nicholls, 2013) como las visitas al Faro de Punta Carretas. Una de las elecciones más particulares de este documental es el uso de la ficcionalización. En la secuencia sobre el origen de los zuecos, se realiza una recreación del proceso de elaboración del calzado que fue la guarda de los almanaques, y también del uso que Tiscornia hacía de estos elementos en el penal. En este último punto cumple un rol importante

el campo sonoro, ya que el documental logra resaltar el sonido de los zuecos de madera en el piso del penal que retumban en los amplios pasillos, característico del andar de Tiscornia en la prisión. Un sonido que permanecía en el recuerdo del director, que volvió a emerger cuando leyó *Vivir en libertad* (Tiscornia y Phillips-Treby, 2003) y que fue uno de los desencadenantes para la realización de la película (La Diaria, 2012).

Las elecciones de abordaje documental propuestas por el director también incluyen el uso de material de archivo. Un fragmento del documental *Los ojos en la nuca* que registra la liberación de los presos políticos en 1985 da inicio formal al film y contribuye a ilustrar y contextualizar la magnitud del Penal de Libertad en la dictadura. Los propios almanques, que son parte central del documental y para su exposición en la película son replicados y animados, forman parte de los archivos utilizados, junto a fotografías tomadas por Tiscornia y la cobertura mediática sobre la dictadura realizada por un canal de televisión francesa. La participación del director en *El almanaque* es también un factor característico, desde su *voz en off* y su función de director-protagonista, por haber sido preso político en el Penal de Libertad.

En líneas generales el uso de estos recursos no marca mayores divergencias con la producción audiovisual de Charlo previa y posterior a *El almanaque*. Los films realizados por el director sobre el pasado reciente, *A las cinco en punto* (2005), *El círculo* (2008) y *Trazos familiares* (2017), muestran cierta continuidad en el uso de algunos de estos recursos característicos del documental, como la entrevista y el uso de material de archivo para las narraciones, y algunos que comienzan a emerger en esta película, como las escenas de seguimiento a los protagonistas y el rol que asume el director dentro del film, que se ve más exacerbado, con su presencia física inclusive, en *Trazos familiares*.

Los distintos elementos analizados y descritos permiten identificar las características de la estructura narrativa del documental, así como los tipos de testimonios que se introducen, el rol del director en la obra y el uso del material de archivo en distintos soportes. A partir de esto podemos sostener que *El almanaque* se trata de un documental participativo de acuerdo a los planteos realizados por Nicholls (2013) ya que el director a través de entrevistas con el protagonista y otros actores genera patrones de colaboración a partir de los cuales se generan interacciones que afectan en el espacio profilmico del mundo proyectado. La colaboración se manifiesta por un lado en la voluntad de Tiscornia de ofrecer su testimonio y “abrir” su almanaque para que junto con Charlo interpreten el contenido.

También puede verse en la inclusión de estos materiales, así como de fotografías tomadas por Tiscornia, en el documental como parte de la memoria colectiva que se relata, pero también de la característica personal del documental sobre el protagonista. Existe un involucramiento directo del cineasta con los hechos retratados, una característica señalada por Nicholls para este modo del documental. El director es por momentos narrador de la historia, facilitador de los orígenes del almanaque, pero a la vez es parte involucrada de los datos contenidos en los trozos de papel por haber sido preso político en el mismo Penal que Tiscornia. Es reconocible también una cierta continuidad en el abordaje propuesto en *El almanaque* y *El círculo* respecto a la utilización de los centros de reclusión como locaciones del documental, el Penal de Libertad y el Regimiento de Caballería N° 2 de Durazno, respectivamente. En ambos casos, el director

propone el ingreso de los protagonistas a los centros de reclusión donde pasaron gran parte de su vida y a las celdas donde fueron reclusos.

Como es característico en los documentales, la función de preservación y registro sobresale en una primera instancia, así como la de analizar e interrogar. En este caso se manifiesta en una forma de conservación y visualización de un dispositivo desarrollado por un preso político durante la dictadura para registrar y exponer sus vivencias a lo largo de doce años, así como las interpretaciones de este material que excede y trasciende a la obra fílmica. Es en este sentido que surge la función analizar e interrogar, planteada por Renov (2010) ya que en cierta medida el documentalista interroga y pesquisa el almanaque como dispositivo a través de las entrevistas e intercambios con Tiscornia en un intento por reconstruir esos recuerdos que forman parte de un pasado compartido entre el director y protagonista.

La voz del documental se construye desde la perspectiva de los expresos políticos y evoca recuerdos compartidos por ellos, algunos olvidados, que son desconocidos por quienes no formaron parte de ese grupo de personas. La película manifiesta un punto de vista crítico respecto a la dictadura, que se materializa en las condiciones de reclusión de los presos políticos a través de los registros realizados por Tiscornia. En términos epistémicos planteados por Plantinga (2014), sostenemos que *El almanaque* se caracteriza por una voz que en general es abierta, que tiende a no hacer afirmaciones totalizantes del mundo proyectado y se caracteriza por una singularidad de la narración centrada en la subjetividad del protagonista, anclada en los testimonios que constituyen el relato y en el proceso de interpretación de los almanaques.

5.3 Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas.

Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas es una película en régimen de coproducción entre Uruguay y Argentina, dirigida por Julián Goyoaga y estrenada en el año 2017. El documental fue producido por Raindogs como casa productora, con la coproducción de El Camino Cine y 16 M Films. Se realizó con el apoyo del Fondo de Fomento del ICAU, el FONA y Montevideo Socio Audiovisual en Uruguay, del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales de Argentina y del Programa Ibermedia. La obra obtuvo el premio a mejor documental uruguayo y mejor ópera prima en el Festival internacional de cine documental Atlantidoc (Uruguay).

La película indaga sobre las condiciones y características del secuestro, torturas y asesinato del Dr. Vladimir Roslik en abril de 1984, la última víctima mortal de la dictadura cívico militar, el impacto que esta muerte tuvo en la familia Roslik y en la Colonia San Javier, así como la persecución étnica que sufrieron los habitantes de la colonia rusa durante la dictadura. Los protagonistas del documental son María Cristina “Mary” Zavalkin, la viuda de Roslik, Valery Roslik, el hijo de ambos y Román Klivzov, quien fue detenido junto con el Dr. Roslik en 1984.

5.3.1 Contexto en el que se estrena la película

El proceso de realización de esta película comenzó al menos en el año 2010, cuando el proyecto obtuvo el fondo de desarrollo del ICAU. Esto permite pensar que todos los hechos vinculados al pasado reciente en el campo político y social que se fueron sucediendo entre 2010 y 2017, las discusiones por la Ley de Caducidad o el estancamiento en los procesamientos a militares, sedimentaron el abordaje que tomó esta obra.

En cuanto a las películas estrenadas en 2017 que tratan esta temática, destacamos *Trazos familiares* (Charlo, 2017) que aborda el devenir de tres familias atravesadas por los impactos de la dictadura: la prisión, el exilio, la desaparición forzada y la apropiación de niños; Wilson (Gutiérrez, 2017) que realiza un recorrido biográfico sobre la figura del caudillo blanco Wilson Ferreira Aldunate, figura de la lucha contra la dictadura en el exterior; *Dos días de mayo, la repatriación de los restos de Raúl Sendic* (Konrad, 2017), que aborda la llegada de los restos físicos del dirigente Tupamaro y su entierro en el cementerio de la Teja; y *Estados Clandestinos: un capítulo rioplatense de la operación cóndor* (Iglesias y Monteiro, 2017) que, en base a testimonios de sobrevivientes, trabaja sobre la operación conjunta realizada por las dictaduras de región en la que se secuestró a ciudadanos uruguayos en Argentina y se los deportó ilegalmente a Uruguay en el primer vuelo de la muerte en 1976.

En el escenario político, el período previo al estreno de *Roslik*... no tuvo avances o cambios legislativos en cuanto a políticas de memoria o reparación sobre el ejercicio de la violencia dictatorial en el pasado reciente. Aunque la discusión sobre la caducidad de la pretensión punitiva del Estado sobre los crímenes cometidos en la dictadura continuó vigente. En febrero de 2013 los artículos 2 y 3 de la Ley Interpretativa de la Ley de Caducidad fueron declarados inconstitucionales por la SCJ, lo que, a pesar de no sentar jurisprudencia a toda la norma, dificultó los procesos judiciales por que se desconoció la legitimidad de los artículos que

permitían el tratamiento judicial de muchas causas que por el paso del tiempo, y la inacción que generó la Ley de Caducidad, habían prescrito. Otro hecho que marcó la agenda pública en el año 2013 fue el traspaso de la jueza Mariana Motta de la órbita penal a la civil. Motta tenía a su cargo cerca de 40 investigaciones en curso sobre denuncias sobre crímenes cometidos durante la dictadura, por lo que su desafección generó un descontento marcado en organizaciones sociales, que llegaron a manifestarse en la sede de la SCJ (Semanario Brecha, 2013), hecho que se documenta en la película *Todos somos hijos* (Conti y Barja, 2015) En respuesta al movimiento judicial, Motta presentó un recurso para revertir la decisión de la SCJ que fue desestimado por el Tribunal de lo Contencioso Administrativo (Poder Judicial, 2015).

En este escenario que puede leerse como desfavorable para las investigaciones sobre las violaciones a los Derechos Humanos durante la dictadura, algunos procedimientos judiciales continuaron y tuvieron algunos resultados, como las sentencias de condena a los represores procesados en el período anterior. En nuevos procesamientos, puede destacarse el de Pedro Barneix y José Puigvert por el asesinato de Aldo Perrini en 2015, y el de Héctor Amodio Pérez ese mismo año —revocada al año siguiente— y de Asencio Luzardo, en 2016, por una denuncia penal presentada por 28 ex presas políticas por torturas y violencia sexual durante la dictadura, en la que se refiere a un centenar de agresores. A nivel cuantitativo, puede verse que el número de procedimientos judiciales desarrollados es bastante menor que los llevados adelante entre 2005 y 2012. A nivel internacional, a partir del Juicio del Plan Cóndor en Argentina se procesó y solicitó la extradición del represor Manuel Cordero. También internacionalmente, y en el marco de otro Juicio por el Plan Cóndor, llevado adelante en Roma, Italia, se procesó a 23 militares represores uruguayos que fueron hallados responsables de la desaparición de ciudadanos que tenían doble nacionalidad, uruguaya e italiana. Muchos de los procesados se encontraban cumpliendo prisión efectiva en Uruguay (Sitios de Memoria, 2023)¹⁴. El caso excepcional es el del ex Capitán de Navío Jorge Tróccoli, que había escapado de la justicia uruguaya y se había instalado en Italia, país del que era ciudadano, y del que era imposible su extradición debido a un tratado internacional entre Uruguay e Italia (La Diaria, 2016).

5.3.2 Herramientas narrativas

La película indaga las características de la persecución étnica que sufrieron los habitantes de la Colonia San Javier en el tramo final de la dictadura militar (1980-1984) y que tuvo su corolario en el asesinato por torturas de Vladimir Roslik en el Batallón de infantería N°9 de Fray Bentos, en abril de 1984. La evocación del pasado en el documental se construye a partir de una serie de entrevistas a sanjavierinos que fueron detenidos y torturados por militares, familiares de Roslik y periodistas que cubrieron el asesinato. A lo largo de la película se utilizan materiales de archivo que ilustran, complementan, dialogan y discuten con los testimonios. Una característica de esta película es la utilización de la animación como recurso para representar tres momentos claves del relato: la persecución y detención de los pobladores de San Javier en 1980, el secuestro de Vladimir Roslik la noche previa que fuera asesinado y la inauguración de la Plaza en su memoria, en 1985.

¹⁴ Información reconstruida a partir del proyecto sitios de memoria.

La película busca reconstruir la estrategia instalada por el gobierno militar para sembrar la idea de que en San Javier había un foco de insurgencia comunista, lo que ameritaba una intervención. A través del testimonio de periodistas del Semanario Jaque se abordan las características que tuvo la muerte de Roslik y el intento de ocultamiento del asesinato por parte de las Fuerzas Armadas. Mediante el seguimiento de la protagonista y de su hijo, se trabaja el impacto del hecho que marcó sus vidas para siempre.

El prólogo y el inicio del film sirven para realizar una presentación de los que serán los protagonistas de la obra. En una primera instancia se los puede ver en una actividad desarrollada por la fundación Vladimir Roslik: la colocación de la piedra fundamental y luego, mediante una elipsis temporal en la que una placa da cuenta del paso de dos años, la inauguración del hogar de ancianos Valodia, “que es el diminutivo de Vladimir en ruso”, explica Zavalkin. En la actividad, ella tiene un lugar central: es la oradora y quien dirige el evento; mientras que su hijo aparece entre el público, con una cámara de fotos en la mano. La introducción de la película ubica a los protagonistas en un espacio geográfico distinto, la ciudad de Paysandú a 51 kilómetros de San Javier, al tiempo que comienza a tratar la presencia de Vladimir Roslik en sus vidas. Ella aparece en su casa, recordando a su marido a través de las fotos que tiene en una de las paredes, mientras que Valery aparece en su faceta musical, en un ensayo de su banda de metal.

La película recorre narrativamente hechos sucedidos en San Javier entre 1980 y 1985 en una búsqueda por conectar el pasado evocado y el presente que lo evoca, que culmina con un encuentro en la línea temporal de ambas tramas con la colocación de una placa en la memoria de Roslik en el Batallón donde fue asesinado. El pasado evocado corresponde al período final de la dictadura militar y la salida democrática. El documental se estructura a partir de la recreación mediante la animación de los tres hechos mencionados anteriormente, en los que se incluyen placas con información temporal y de las acciones sucedidas: la llegada de los militares en 1980, que es presentada como la destrucción de la tranquilidad en el pueblo, y culmina con la detención de una veintena de jóvenes, entre ellos Roslik, y la destrucción y cierre del Centro Cultural Máximo Gorki; la noche del secuestro de Roslik en 1984; y la inauguración de la Plaza Vladimir Roslik en 1985. Con estas animaciones se abren tres unidades temáticas que reconocemos como: a) persecución étnica en la dictadura; b) condiciones del secuestro y asesinato del Dr. Vladimir Roslik; c) la necesidad de verdad y justicia para el Uruguay democrático.

En cada una de estas unidades temáticas el pasado es evocado mediante entrevistas a participantes directos que recuerdan los distintos sucesos, que en algunos casos se articulan con imágenes de archivo, como las correspondientes a la llegada de los primeros rusos a San Javier en 1913 o las imágenes del Semanario Jaque sobre la cobertura de la muerte de Roslik, y también por el registro de actividades desarrolladas durante la filmación de la película. Así sucede en la secuencia que aborda los festejos del centenario de la Colonia. Se articula el material de archivo y seguimiento de protagonistas, promoviendo un diálogo que sirve para la construcción del relato y la comprensión de la hipótesis que sostiene la película sobre la persecución étnica en San Javier. Mientras se ven imágenes de la llegada de los primeros

colonos, una voz en *off*, que luego se materializa en la figura de un ciudadano del pueblo, lee los siguientes versos:

La alegría va por partes y la enturbia la tristeza.
Y no alcanza mi cabeza
para comprender cómo un día
en un pueblo donde nadie quebrantó la paz
una absurda tiranía
sin respeto, sin honor,
y con una cobardía difícil de narrar
a todos nos hizo llorar
Por la intolerancia inmunda
que a los hombres hace odiar
San Javier tiene una herida tan profunda,
que nunca más va a sanar
Pero hubo que seguir a pesar del gran dolor
que en nuestras almas dejaron
y donde los malos clavaron las astillas del dolor
cultivemos la semilla de la paz y del amor. (Goyoaga, 2017, 17:00).

A lo largo de la película el documentalista recurre al seguimiento de los protagonistas con el objetivo de mostrar la permanencia de la figura de Vladimir Roslik en sus vidas. En la campaña electoral de Mary Zavalkin para la alcaldía de San Javier, puede verse a la protagonista recorriendo distintas casas, conversando con vecinos, y en todos los intercambios resulta presente la figura de Roslik. La propia decisión de su candidatura para ser alcaldesa de un pueblo en el que no vivió por treinta años, es una manifestación de esa ligación con San Javier que se mantiene por el asesinato de su marido. En el caso de Valery Roslik, el seguimiento registra sus encuentros con documentos del pasado sobre la cobertura mediática de la muerte de su padre, un encuentro virtual con un tío que vive en Santiago de Chile y en conversaciones con Román Kilvzov. En el diálogo con su tío indaga sobre la vida de su padre como estudiante en Moscú y luego de la primera detención realizada en 1980 y conversaciones con Román Klivzov sobre la figura de Roslik para el pueblo y para su propia vida. Estos encuentros se complementan con reflexiones del protagonista ante cámara, en un formato de entrevista, donde manifiesta sus sentimientos.

El final del documental plantea explícitamente las dificultades para juzgar este homicidio debido a la existencia de la Ley de Caducidad. En 2023, seis años después del estreno de la



Fotogramas: Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas (Goyoaga, 2017). Seguimiento de personajes.

película, el Fiscal Especializado en Crímenes de Lesa Humanidad, solicitó la imputación de nueve militares vinculados al secuestro, tortura y asesinato de Roslik. La colocación de una placa en su memoria en la entrada del Batallón N°9 en diciembre de 2015, en el marco de la comisión especial creada por la (Ley 18.596, 2009), aparece como una forma de reparación simbólica. Tras el acto protocolar, al que no asistieron ni la viuda ni el hijo de Roslik, el documental registra un intercambio entre los protagonistas, presumiblemente mediado por el director, sobre su ausencia y el posible final del trabajo de Mary Zavalkin por mantener la memoria de Roslik para “comenzar a vivir mi vida”. En ese diálogo, asistimos a un traspaso de la responsabilidad de una generación a la otra, no solo por mantener la memoria, sino por continuar con la búsqueda de justicia por su muerte.

5.3.3 Testimonios

A lo largo de la película se articulan distintos testimonios que se pueden agrupar según las características etarias de las personas que los brindan. Un grupo de testigos corresponde a los sanjavierinos que sufrieron la represión militar durante la dictadura o vivieron durante la dictadura en el pueblo; otro conformado por los familiares de Roslik; y un último grupo por periodistas que cubrieron los hechos y personas que participan como informantes con un perfil técnico.

Los testimonios asociados al primer grupo manifiestan una mirada crítica respecto a la dictadura y a la operación que los militares desarrollaron en San Javier. La participación de Aníbal Lupanov y Víctor Makarov brindan una contextualización de los motivos de la persecución militar a los sanjavierinos. La sospecha de que un grupo comunista actuaba en el pueblo se debía a la ascendencia rusa de sus habitantes, algo que nos remite al juego de palabras propuesto por el director en el título del documental *Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas*. Ninguna prueba fue presentada para establecer tal vinculación, ni fueron encontradas las supuestas armas ni el submarino que se escondía en la costa del río Uruguay (ideas entre pintorescas y distópicas) que figuran en el expediente judicial (La Diaria, 2025). Ellos, junto a una veintena de jóvenes sin militancia política, fueron detenidos en 1980¹⁵ cuando los militares irrumpieron en el pueblo. Makarov explica su perspectiva sobre esa incursión, cuando estaba cerca “el advenimiento de la democracia”:

El tema era agarrar un grupito de nabos como le digo yo, bueno de ingenuos, ¿ta? que no saben absolutamente nada de política como nosotros. Porque yo con 18 años en aquel entonces estaba para ir al liceo, pa’ la joda con los amigos y para ir al baile. Lo normal, lo típico de un gurí de 18 años de pueblo. (Goyoaga, 2017, 11:35)

Por otra parte, la presencia de Román Klivzov, tiene un lugar clave en el documental. Él fue secuestrado en la misma noche que Roslik, y torturado en el mismo batallón donde el médico del pueblo falleció producto de las torturas. Además de la ascendencia rusa, ambos compartían un lugar de liderazgo dentro de la comunidad. Uno, médico del pueblo, el otro director del

¹⁵ En noviembre de 1980 el gobierno dictatorial organizó un plebiscito para realizar una reforma constitucional con el objetivo de mantenerse en el poder que fue rechazada por la mayoría del electorado.

liceo. Las similitudes de las trayectorias son resaltadas por Klivzov, quien en su relato permite acercarse a las torturas a las que los militares los sometieron, y presumiblemente también a Roslik.

La mente es un torbellino, y el físico reciente. Se siente cuando te hunden la cabeza, porque cuando salís no podés pegar una bocanada de aire y cuando querés acordar estas de nuevo adentro. Se sienten los chicotazos de la chicana [Sara Klijtenko, su esposa, está a su lado. Se mueve, se la puede ver tensa. Mira al entrevistador, se muerde los labios y se agarra de la silla]. Después me hicieron firmar un papel con mis declaraciones. Yo lo firmé. Era un *bluff*. Si no lo firmaba iba a seguir, En algún momento iba a pasar. Sabían que iba a firmar. ¿para qué perder tiempo? ¿para qué hacerme judiar más? (Goyoaga, 2017, 39:59).

Los testimonios de Valery y Mary Zavalkin no evocan directamente ese pasado ni recuperan recuerdos de la vida en la Colonia o de las condiciones de la muerte de Roslik. Se centran principalmente en cómo esa muerte y la ausencia provocada por el evento fatal marcó sus vidas para siempre. Esto puede verse en los primeros minutos del documental donde la protagonista realiza un breve racconto de su historia personal con Roslik a través de una serie de fotografías colgadas en la pared de su casa. Promediando el documental, esta temática vuelve a aparecer con la inclusión de una entrevista del programa televisivo *Uno x uno*. Allí habla sobre los cambios en la comunidad de San Javier que sufrió “una división” luego de que los militares comenzaron a señalar y atacar al pueblo, y al asesinato de Roslik. Este archivo permite traer un testimonio importante para el discurso del documental, ya que en respuesta a la entrevistadora Raquel Darruech sobre si “¿Vladimir era comunista?”, Zavalkin, niega esa militancia “que yo sepa no”, asegura y contextualiza: “en casa estábamos en otra cosa, estábamos en el tema del amor” (Goyoaga, 2017, 48:16).

En las actividades que desarrolla Mary, tanto en la Fundación como en la campaña electoral, se hace presente el recuerdo a Roslik. La importancia que tuvo ese hecho durante los 30 años que transcurrieron puede verse en su vínculo de acciones sociales en San Javier a pesar de no vivir más allí. Sobre este impacto, luego de perder la elección a la alcaldía del pueblo, al final del documental, la protagonista reflexiona sobre este tema en un diálogo con su hijo luego de la colocación de la placa en memoria de Roslik en el Batallón N°9 de Fray Bentos:

En mi caso yo nunca tuve una vida normal con todos los acontecimientos. Si yo me hubiera callado la boca con todas las cosas que pasaron, no se hubiera sabido nada. Mi vida, mi personalidad toda la perdí por...es como una misión, no es que me lo propuse, se dio así. Que fue difundir la memoria de tu padre. Y así se me ha ido la vida y como que nunca puedo estar yo independizada. Siempre, a cualquier lado que voy, la gente me asocia siempre. Nunca soy Mary Ziciliov [sic], siempre soy la viuda de Roslik. Si es para bien, para que la gente no se olvide, me alegro que sea así. (Goyoaga, 2017, 1:20:19).

En una similar medida el testimonio de Valery está mediado por su vínculo con ese pasado del que no fue parte, pero es un protagonista principal. A medida que avanza el documental su protagonismo va *in crescendo* pasando de un lugar lateral a uno central en el relato, recorriendo el pueblo de su padre y visitando archivos, vecinos y familiares que lo llevan a recordar parte de la vida de su padre. Esta evolución del personaje está relacionada con su propia forma de transitar su vínculo con la figura paterna que no está y su propia historia personal. “Una historia” que le contaban, en la que él era “un personaje principal” sin haber vivido esos momentos, y un lugar en el que se fue encontrando cuando alcanzó la madurez. Su testimonio permite acceder al impacto familiar del asesinato de su padre, que marcó un antes y un después: “Como que quedó todo muy... te puedo decir...si quebrado o no...pero como que antes las personas eran una familia normal, pero después de la dictadura las terminaron rompiendo. Y después de ahí ya nunca volvió a ser lo mismo para esa familia” (Goyoaga, 2017, 1:06:14).

La inclusión de periodistas que cubrieron el homicidio y realizaron investigaciones a efectos de que se conozca la verdad tienen un rol de informantes calificados que permite acceder a las condiciones políticas y sociales en las que se dio la muerte de Roslik. Los recuerdos evocados por Roy Berocay y Roger Rodríguez refieren a la sorpresa por una muerte en ese momento de la dictadura, a pocos meses de las elecciones. Esta opinión es coincidente con la de Juan Manuel Petit, Alejandro Bluth y Manuel Flores Silva, entonces periodistas del Semanario Jaque. Las miradas destacan rol fundamental que cumplió Mary Zavalkin para que se hiciera una segunda autopsia al cuerpo de su marido y se conociera la verdadera causa de muerte de Roslik que fue “violenta y multicausal” que le produjo una “anemia aguda”, no producto de un infarto como aseguraba la autopsia realizada por el médico militar. El resultado de la segunda autopsia, realizada en Paysandú, develó que su muerte fue producto de un homicidio por torturas. Los cinco periodistas que forman parte del documental tienen un rol de testigos en tanto agentes externos a la comunidad de San Javier y por realizar la cobertura mediática de los sucesos.

Los testimonios que se han repasado hasta ahora tienen una mirada crítica sobre la dictadura y el asesinato de Roslik, manifestando que, además, la persecución no se debió a una militancia política de los involucrados, sino a una operación militar. Como contrapunto, el documental incluye un testimonio que se contrapone con los anteriores. Una señora, sin nombre ni rostro, presentada como vecina de San Javier, que es incluida a partir de una entrevista que le realizaron para el programa televisivo *Vidas* que se emitió en Canal 12. Ante la pregunta del conductor del programa sobre cómo era la vida en San Javier durante la guerra fría, en tiempos de dictadura, donde la colonia era vista “como un foco comunista porque eran todos descendientes de rusos”, la vecina niega rotundamente la hipótesis de la persecución étnica: “No, no era así. San Javier no era tan molestado como se vio de afuera”. Esa afirmación fue sucedida por otras en las que aseguraba que a los que se “molestó” fue por “algo”, “en algo andaban” (Goyoaga, 2017, 59:25) Sobre la muerte de Roslik, esta persona aseguró que fue “accidental” y que, de haber hablado —en el sentido de delatar a alguien— “hubiera quedado vivo”. Esta mirada que marca la división del pueblo que había sido adelantada por Zavalkin, es rápidamente contrapuesta con la de Klivzov en la película —y presumiblemente también en el mundo proyectado— mediante la inclusión de otro archivo, en este caso de un programa radial, en el que reivindicando la figura de Roslik, la idea de una persecución étnica, y

manifiesta la necesidad de que los militares se retracten y pidan disculpas por lo que habían hecho en San Javier.

5.3.4 Participación del director en la obra

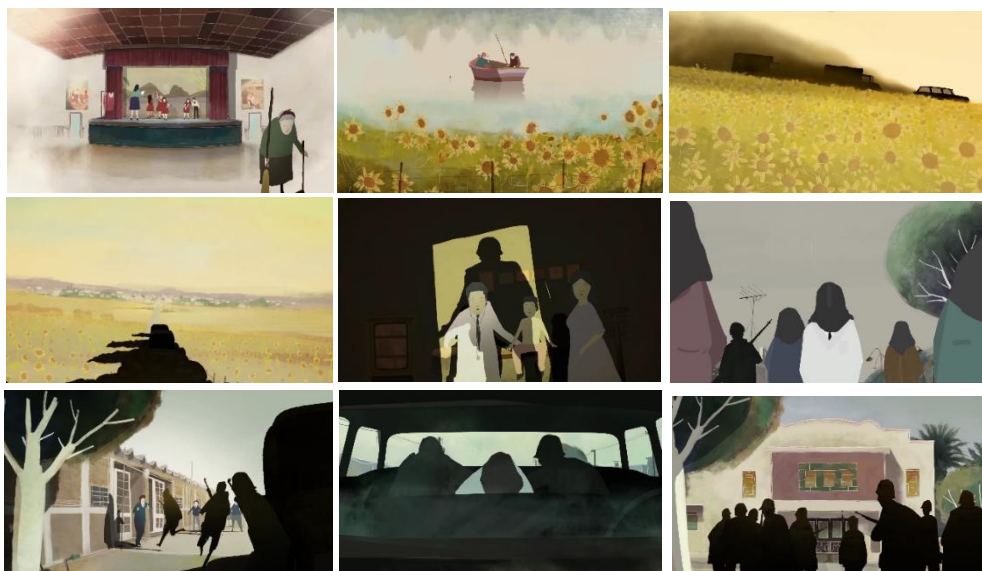
A diferencia de otros documentales analizados en este trabajo, *Roslik...* no presenta una participación directa del cineasta como protagonista ni como mediador a partir de la inclusión de la voz *en off* o en diálogos con los protagonistas. El director no realiza exposiciones sobre las motivaciones personales ni manifiesta un vínculo personal que lo enlace con la temática representada dentro del film. A partir de la realización de entrevistas en medios de comunicación, se accede a que la historia fue propuesta por una integrante del equipo de producción que tenía un lazo de parentesco lejano con Roslik (En Perspectiva, 2017). En general, el documental se compone de entrevistas, seguimiento a protagonistas, uso de material de archivo y la inclusión de animación. Es en esta última área en la que reconocemos el mayor rasgo de participación del director a partir de la interpretación que se hace de los sucesos.

Las animaciones se caracterizan por representar a San Javier en la década de 1980. La utilización de este recurso surge como una forma de mostrar hechos y momentos claves para el relato sobre los que no hay documentación audiovisual o es muy escasa: la redada de los militares en 1980, donde detuvieron a una veintena de jóvenes; la noche del secuestro de Roslik, en 1984; y la inauguración de la Plaza Dr. Vladimir Roslik, en 1985. Estas animaciones ordenan el relato, marcando los tiempos del documental y los temas a tratar en cada bloque, todos atravesados por el asesinato de Roslik.

En las animaciones, el director busca reflejar la tranquilidad del pueblo, algo que también se manifiesta en las filmaciones del rodaje de la película: un lugar donde las personas llevan una vida sin demasiados sobresaltos. San Javier y sus habitantes son representados con colores pasteles, con tonos suaves y claros. Esta tranquilidad que se transmite en la animación a nivel visual, es acompañada por una banda sonora de música de violines que acompaña la atmósfera propuesta. En este espacio no hay sonidos abruptos ni se identifican voces de personas o conversaciones. La paz visual y sonora se ve quebrada con el ingreso de un camión militar por una ruta de tierra. El vehículo, como los militares que están dentro, son representados como figuras oscuras similares a sombras, sin rostros ni detalles físicos que permitan identificarlos. El ingreso de estos personajes en la escena es acompañado de una música —por momentos distorsionada— que busca generar un clima de tensión en la escena. La recreación incluye la destrucción de lugares públicos para la cultura local, como el Centro Cultural Máximo Gorki y la detención de personas. Esto puede traducirse en el quebrantamiento de la tranquilidad del pueblo, de la vida cotidiana, que se ve reflejado en el campo sonoro por la rotura de materiales y el golpeteo de las botas y las armas que portan. Al igual que los sanjavierinos, los militares que ingresan al pueblo no hablan, pero estas figuras, además, no tienen rostro ni características personales, como una forma de manifestación de la impunidad del accionar.

En la primera animación, el director incluye una locución en *off* de una persona no identificada, que aporta información sobre las características de la detención¹⁶:

Fueron encontrados en el Centro Cultural Máximo Gorki de la Colonia Rusa San Javier, armas y algunos aparatos de transmisión capaces de interferir la red policial. El Máximo Gorki habría perdido su objetivo de difusión de la cultura rusa, hasta quedar convertido en un lugar de adoctrinamiento de la juventud, con actividades culturales, queriendo inculcar en ella la ideología comunista. Como consecuencia del operativo fueron detenidas 25 personas, entre las cuales hay un médico que obtuvo su título en la Universidad Patricio Lumumba de Moscú, un reconocido centro de capacitación de guerrilleros. (Goyoaga, 2017, 09:00).



Fotogramas: Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas (Goyoaga, 2017). Animaciones.

A partir del visionado del film, interpretamos que esta uniformidad de rostros y ocultación de identidades de los militares que se mantiene en la segunda animación se vincula con la impunidad para militares y policías en la ley de caducidad, tema que se manifiesta en el film mediante la inclusión de sobreimpresos en el último tramo de la película y en los testimonios de Roy Berocay, Roger Rodríguez y Mary Zavalkin.

5.3.5 El uso de material de archivo

El material de archivo aparece en distintos momentos de la película y con distintos orígenes: fotografías, recortes y notas de prensa que se insertan en la película o que son manipuladas por los protagonistas, y archivos sonoros, audiovisuales y fotográficos que conforman parte del montaje del film, principalmente como apoyo a los testimonios de los entrevistados. La película se caracteriza por incluir distintos tipos de materiales de archivo provenientes de medios de comunicación, organismos públicos, sindicatos y cooperativas, así como documentos familiares o personales. Parte de los documentos correspondientes a medios de comunicación,

¹⁶ La intervención consiste en una adaptación sonora de un comunicado de la DINARP publicado en el diario *El País* el 21 de junio de 1980, que se reproduce en el libro *Los rusos de San Javier* (Martínez, 2013).



Fotogramas: Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas (Goyoaga, 2017).

como los archivos de prensa, forman parte de los archivos personales de los protagonistas del documental.

Otros archivos son utilizados en diálogo con los testimonios. Aquí se pueden ver los recortes de prensa sobre la muerte de Roslik que su hijo observa en silencio. Los documentos son los mismos que minutos antes habían formado parte del documental. En ese caso son insertados en la obra con una función narrativa en la secuencia en la que los periodistas del semanario Jaque contextualizan la investigación del asesinato de Roslik. Cuando son manipulados físicamente por Valery Roslik, tienen otra función, la de ponerlo en diálogo con el testimonio de Alejandro Bluth, qué al tratar los informes periodísticos sobre el asesinato, plantea: “Esto algún día lo va a ver el hijo. ¿Cómo va a hacer el hijo para manejar eso?”.

El vínculo de Valery con este tipo de documentos se reitera en una visita a su tía, hermana de Vladimir. Allí repasan juntos documentos de un pasado anterior, que a diferencia de los del Semanario Jaque, traen consigo recuerdos de un tiempo menos doloroso, de la década de 1950. Ese registro permite conocer el pasado de la familia Roslik, que buscaba oportunidades para trabajar el campo y la tierra, y también de la constitución y organización familiar. Este tipo de archivos producidos por medios de comunicación tratan de la vida y la historia de la familia Roslik, por lo que se transforman o funcionan en archivos personales. Pero luego de ese momento de recuerdo de una época en la que los Roslik habían perdido una inversión por comprar semillas de trigo e intentar cosecharlo en San Javier, los archivos sobre el tiempo más oscuro vuelven a emerger. En este caso, una semblanza de la Federación de Médicos del Interior en memoria del Dr. Roslik, leído por Valery, que termina fundido en un abrazo con su tía.

Las fotografías familiares de Roslik están presentes en distintas partes la película. Aparecen físicamente en las paredes de una habitación de la casa de Mary Zavalkin y son manipuladas por ella en el proceso de digitalización que emprende para preservar los recuerdos del pasado ante el deterioro inminente del soporte físico por el paso del tiempo. La tarea desarrollada es interpretada como una acción de preservación de la memoria de Roslik, y forma parte de las acciones que ha llevado adelante desde la muerte de su marido, como la fundación Roslik. En ambos casos la protagonista es quien muestra a la cámara las fotos, y en algunos casos brinda un comentario identificador que permite ubicar al espectador entre las fotografías. En todos los casos, físicas o digitales, estas fotos familiares son filmadas en su manipulación, del álbum de fotos familiar, del álbum de la computadora, no forman parte del montaje de la película.

En el trabajo de digitalización surgen fotografías de “las épocas felices”, en las que se ve al matrimonio Zavalkin-Roslik, y “de la parte fea”, en las que se ve el día del sepelio de Roslik. Las imágenes de este momento son continuadas por una filmación de la ceremonia de entierro, un vídeo doméstico al que se le incluyó música extradiegética con un tono melancólico —en la que se destaca el uso de violín y la guitarra—. En las imágenes se ven personas congregadas en el cementerio de San Javier y puede identificarse a la protagonista con su hijo en brazos. El video finaliza con una toma general de los árboles del cementerio y es montada por una toma similar de esos árboles en el presente filmico. En estas imágenes del presente, Valery recorre el cementerio a través de los caminos formados entre los árboles. La asociación temática y visual que propone el montaje da lugar a esta secuencia poética dentro del documental. Existe una continuidad espacial y visual entre ambas imágenes que es metonímica, pero al mismo tiempo esta transición funciona como metáfora del paso del tiempo. La música extradiegética continúa sonando lo que permite la continuidad espacio temporal entre ambos planos.



Fotogramas: Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas (Goyoaga, 2017).

El montaje de las imágenes de archivo permite hacer una transición temporal que recorre parte de la vida de Roslik, los momentos posteriores a su asesinato, el entierro de su cuerpo y el presente filmico. La filmación del entierro de Roslik tiene una contigüidad con el recorrido de Valery en el cementerio. Una relación metonímica entre los árboles que se ven en estas imágenes que funciona como metáfora del paso del tiempo. Las fotografías que manipula la protagonista, sirven para introducir el problema de la preservación de los documentos y la necesidad de mantener viva esa memoria a través de las fotografías, las imágenes del pasado, que se materializan con la tarea de digitalización que lleva adelante.

El documental incluye material audiovisual televisivo del programa *Uno x uno*¹⁷, que era conducido por Raquel Darruech y se emitía en la señal de cable VTV, y del programa *VIDAS*¹⁸, conducido por Facundo Ponce de León, que se transmitía por televisión abierta de Montevideo en el Canal 12. También incluye una grabación casera de una llamada que Román Klivzov realizó a un programa radial de San Javier. Las características del uso de estos archivos televisivos difieren significativamente.

En el caso del programa *Uno x uno*, se incluye una entrevista realizada a Mary Zavalkin en 2014. El motivo fue la presentación del libro *Valodia*, escrito por el periodista Luis Udaquiola con el apoyo de la viuda de Roslik. Los fragmentos del programa están insertos en una secuencia de seguimiento de la campaña electoral y en diálogo con los testimonios. En ese archivo, la protagonista plantea la existencia de una persecución étnica y cultural en San Javier durante la dictadura. Luego de su exposición, la periodista Darruech le pregunta: “¿Te gustaría ser alcaldesa de por ejemplo San Javier, para seguir haciendo obra?” y Zavalkin responde: “Lo que decida la gente. Eso no está en mí”. La respuesta se complementa con una justificación de su vínculo con San Javier, donde ya no vive, pero donde tiene a toda su familia y desarrolla su actividad social. Este vínculo de la protagonista con San Javier es un tema recurrente en la campaña y uno de los problemas a los que se enfrenta para convencer a los sanjavierinos de que la voten, según la evaluación que ella misma realiza al final de la película.

Distinto es el uso del material de archivo del programa *VIDAS*. Si bien se trata del archivo de un programa televisivo, el documental sólo utiliza el audio, quedando por fuera las imágenes que aparecieron en su emisión. Esta pista sonora es revestida con imágenes de planos generales de San Javier tras una inundación. Se destacan calles anegadas y árboles bajo agua. En la banda sonora, se escucha la voz del periodista y conductor del programa que consulta a una mujer sobre el impacto de la guerra fría en San Javier y la mirada militar sobre la colonia “como un foco comunista porque eran todos descendientes de rusos”. Esta persona, al igual que los militares que forman parte de las animaciones, no tiene rostro ni nombre. Es identificada en la película como una vecina de San Javier, aunque no se utilizan sobreimpresos para presentarla. En su testimonio, da una mirada contraria a la que los anteriores entrevistados manifestaron. La hipótesis manejada por ella es que, a quienes habían “molestado” había sido por “algo”. Que “en algo andaban”. Su relato pone foco sobre la muerte de Roslik, la que dice pudo haberse evitado si “él hubiera hablado”.

¹⁷ El programa fue emitido el 14 de mayo de 2014, un año antes de las elecciones municipales en las que participó Mary Zavalkin.

¹⁸ Ciclo de televisión producido por Contenidos TV y emitido por Canal 12 entre 2005 y 2010.

Facundo Ponce de León— Cuando empieza la guerra fría, en la década del 70, el gobierno militar ve a San Javier como un foco comunista porque eran todos descendientes de rusos. ¿Cómo era esa época?”

Vecina— No, no era así... San Javier no era tan molestado como se vio de afuera. A los que se molestó es por algo. No cabe duda que en algo andaban. La muerte de Roslik fue algo accidental, digamos. quedado vivo. (59:15).



Fotogramas: Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas (Goyoaga, 2017).

La utilización de este archivo en la película tiene una función de contraposición con los demás testimonios y con el punto de vista manifestado por el director. Su inclusión se enmarca en la tercera parte del documental, que aborda el tiempo posterior a la muerte de Roslik, dominado por la impunidad y la falta de justicia. Se reconoce un contraste muy marcado entre esta declaración y la precedente, en la que Berocay manifiesta que durante la dictadura “el Uruguay entero era una cárcel” y Rodríguez complementa que el problema es la impunidad: “no saber la verdad es la mejor manera de que no haya memoria”.

La nueva conjugación de imagen y sonido en el documental genera una resignificación del archivo. En función de algunos sonidos previos a que comience a rodar el archivo y a ruidos que tiene el audio, se puede inferir que se trata de una grabación de cinta, en un cassette. La continuación de la narración con el montaje de un archivo en ese soporte, grabado por Klivzov, reafirma esa hipótesis. En este caso, la escucha se realiza a través de un reproductor de audio en el que se coloca un cassette.

Él, de pie junto a su esposa, escucha la cinta y revive el momento. En el archivo el protagonista reafirma su perspectiva de los hechos como parte involucrada, por haber sido preso y torturado en la dictadura. Allí recuerda la característica de pueblo chico que tiene San Javier, por la que “si algo hubo —como afirmaba la vecina—, todo el mundo lo sabría”. Su participación busca defender la memoria de Vladimir Roslik: “son palabras criminales en mi concepto. Si ella afirmó lo que afirmó, tiene que tener algún conocimiento de algo”. A nivel discursivo este archivo llega a contestar el anterior y a reafirmar la mirada general del documental. El tratamiento audiovisual de ambos archivos es significativo: uno es acompañado por imágenes de un lugar anegado y ahogado, el otro es capturado en el momento que es reproducido y contiene las reacciones de los protagonistas mientras lo vuelven a escuchar. En este sentido, el documental permite una nueva resignificación de ese archivo y lo hace participar en la contestación del archivo anterior. y con la continuidad discursiva de Klivzov.

Periodista— Estamos en línea, estamos con Klivzov. Buen día, ¿cómo le va?”

Román Klivzov— Buenos días, Aníbal. Mire, en San Javier en general cuando escuchamos algo estamos acostumbrados a callarnos la boca, pero ante una infamia, me parece que colma la medida. Una señorita que yo consideraba una buena vecina, hizo dos manifestaciones. Una que se me involucra a mi directamente, desde el momento que estuve preso, estuve incomunicado, fui torturado, y esta señorita tiene el tupé de decir “algo hubo”. Cuando en San Javier nos conocemos todos y si “algo hubo”, todo el mundo lo sabría. Habrá algún denunciante de aquella época que capaz que no está de acuerdo conmigo. Y la otra parte, horrible, horrible. Impresionantemente horrible, y fuera total de lugar de un ser humano. Que dijo que si nuestro querido Dr. Vladimir Roslik hubiese hablado, no estaría muerto. Son palabras criminales en mi concepto. Si ella afirmó lo que afirmó tiene que tener algún conocimiento de algo. ¿Algo hubo? Que manifieste lo que considera y quien le dijo que “algo hubo” [La cámara vuelve a Román, plano medio, brazos cruzados] No espero una retractación porque me importa un comino que se retracte. Para mi esa persona dejó de ser una vecina apreciable. (Goyoaga, 2017, 59:52).



Fotogramas: Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas (Goyoaga, 2017).

Los archivos son utilizados con distintas funciones en la película, según el vínculo que mantiene con el discurso y la temática que el film está narrando. En algunos casos se prioriza la función ilustrativa. Un ejemplo de esta son las imágenes audiovisuales del registro de la llegada de los primeros colonos rusos a San Javier en 1913, que son acompañadas en la banda sonora por el recitado de un vecino sanjavierino en el que recorre la historia de la Colonia desde sus orígenes hasta el asesinato de Roslik, así como sus consecuencias. Otro ejemplo de esta función la podemos encontrar en la inclusión de un fragmento del semanario Jaque que titulaba una nota con “Informe técnico final: La muerte de Roslik, violenta y multicausal” y otra que llevaba por título “El resultado de la segunda autopsia es concluyente. Anemia Aguda”, mientras los periodistas que realizaron la cobertura del homicidio, y la búsqueda de la verdadera causa de la muerte de Roslik, explican el contexto y el resultado de la segunda autopsia. Si bien esas imágenes mantienen un diálogo con los testimonios y el relato de la película, se considera que su principal función es la ilustración ya que permite mostrar lo que los testimonios expresan.

5.3.6 Tratamiento propuesto por el director, modalidades, funciones y voz predominante manifiesta en el documental.

A lo largo del documental asistimos a distintas estrategias planteadas por el director para el abordaje de la temática propuesta. La entrevista a protagonistas de los sucesos evocados es uno de los recursos más utilizados, junto al registro y seguimiento de actividades de la protagonista, en una modalidad observacional (Nicholls, 2013). El documental explora algunas escenas de seguimiento que parece tener cierto guionado previo a Valery Roslik: caminatas por San Javier y encuentros con otros participantes del documental. En algunos momentos el director decide poner a los protagonistas en diálogo. Esto se manifiesta en la última secuencia de la película mantienen una conversación sobre la colocación de la placa en memoria de Vladimir Roslik. el futuro de la construcción de memoria en torno a su figura y la búsqueda de justicia. El documentalista resuelve la utilización de distintos materiales de archivo: de prensa, fotografías familiares y radio y televisión, de distintas formas: manipulados por los protagonistas, o incrustados en la línea de montaje de la película.

En *Roslik*...se manifiestan las cuatro funciones propuestas por Renov (2010): registrar, mostrar y preservar; persuadir o promover, analizar e interrogar y expresar. La película muestra una mirada sobre la acción dictatorial en San Javier que concluyó con la muerte de Roslik y la vida que llevan Mary Zavalkin y Valery Roslik. La preservación está presente a lo largo de la película, ya que los testimonios que se incluyen, así como los archivos incluidos. Se busca preservar parte de una memoria colectiva que no había sido tratada anteriormente por el cine documental nacional, pero había sido abordada por la comunicación periodística a través de cobertura mediática y libros publicados.

Al mismo tiempo, el film promueve una lectura de los hechos evocados, no solo a partir de los testimonios incluidos, sino desde las animaciones y los intertítulos y sobre impresos, espacios junto con el montaje, en los que el director de la película manifiesta su punto de vista sobre el mundo proyectado. La animación surge como una interpretación de la historia tamizada por cómo fueron vividos estos recuerdos por Valery: como un cuento. Aquí vemos también la emergencia de la función expresiva, que busca generar lazos poéticos y diálogos con los testimonios y las miradas periodísticas sobre los hechos. La expresividad también se manifiesta en los montajes del material de archivo con el presente. A través de la función metonímica de la contigüidad, como en las imágenes del cementerio de San Javier, se visualiza la metáfora como una forma del paso del tiempo y la vida.

El uso de la animación para recrear escenas permite al director imprimir su mirada personal sobre los hechos representados y poner en escena sucesos reconstruidos de los que no existe material fílmico. La animación como estrategia de representación en la película, está asociado a las capacidades generadas por el equipo de producción en la experiencia de *Anina* (Soderguit, 2013), película animada codirigida por Goyoaga. Con este recurso se buscó recrear la forma en la que Valery Roslik vivió la historia de su padre: como un cuento que le contaban (En Perspectiva, 2017). Una historia a la que accedió a través de relatos de familiares, amigos y pacientes de su padre, en la que él es uno de los protagonistas pero que no la vivió.

Esto permite identificar en *Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas* rasgos característicos del documental participativo (Nicholls, 2013). El tiempo presente, en el que se evoca el pasado, se construye en gran parte a partir de registros del seguimiento de la campaña de Mary Zavalkin como candidata a la Alcaldía del Municipio de San Javier, y a Valery Roslik, en su reencuentro con su historia personal. Allí, el documental toma una modalidad observacional (Nicholls, 2013). Esto se puede identificar en las filmaciones de los intercambios de la protagonista con los vecinos y en la participación de su hijo, en secuencias que tiene un rol de interrogador o entrevistador.

En contraposición a las otras películas estudiadas en este trabajo, el director no cuenta con un vínculo directo con el tema que aborda. Eso puede explicar, las decisiones autorales sobre el tratamiento y que sea la única película en la que el director no tiene participaciones directas en la obra a través de su presencia física, tanto frente al lente de la cámara como en el campo sonoro con intervenciones en off. En el equipo de producción de la película sí había una integrante con vínculos directos con el pasado evocado: Valentina Bugaiov, sobrina de Vladimir Roslik. Ella, junto a un equipo de trabajo, desarrolló la idea de la película y de un tratamiento documental sobre el tema, que fue presentado a la productora y se terminó materializando en el film (Goyoaga, 2017).

El abordaje planteado en la película deja entrever el punto de vista del director sobre la temática de la obra. Podemos sostener que la mirada y la voz del documentalista son afines a la tesis manifestada por los múltiples participantes del film: que en San Javier existió una persecución étnico-cultural. La concordancia de los testimonios brindados y los datos que aportan permiten sostener que los habitantes de la colonia fueron perseguidos, detenidos y torturados por ser descendientes de rusos, con el extremo caso de Roslik que fue asesinado. La persecución se fundamenta en el discurso fílmico en la presunción de profesar el comunismo por la portación de un apellido de origen ruso. El único testimonio contrario a esta idea es incluido a través de un archivo y contestado inmediatamente en el film por uno de los protagonistas.

5.4 Delia

Delia es la película más reciente que se analiza en este trabajo. Con la dirección de María Victoria Pena, este documental se estrenó en el año 2022. Fue producido por la empresa uruguaya Monarca (con Eugenia Olascoaga en el rol de productora), y estuvo en régimen de coproducción con Argentina con la casa productora Groncho estudio (con Rocío Pichirili en la producción). La película obtuvo distintos fondos de apoyo públicos en Uruguay: ICAU para desarrollo de documentales en 2016, Montevideo filma —en la línea inicio de rodaje— en el año 2019, y Montevideo Socio Audiovisual —en la etapa de finalización— en el año 2021.

La película aborda la vida de Delia González, esposa de Jorge Mazzarovich, militante comunista y preso político durante la dictadura. La pregunta disparadora que surge desde la sinopsis de la película, ¿qué es lo que pasa cuando lo que se pospone es la vida de una?, enmarca el abordaje que plantea la película: una mirada a los sentimientos y sensaciones de Delia durante la dictadura, y también un tiempo luego de finalizada. El archivo personal de Delia, una serie de cartas/poemas que le escribe primero a su marido y luego también a sus tres hijos, permite articular la historia. El encuentro de estos textos con sus destinatarios es mediado por la directora —que tiene un vínculo de amistad casi familiar con los Mazzarovich-González— y se articula en el relato conjuntamente con entrevistas a sus familiares —y a ella misma— y la incursión de material del archivo fotográfico, sonoro y audiovisual familiar.

5.4.1. Contexto social y político.

Delia fue estrenada el mismo año que *Camino a casa* (Estévez y Mor, 2022), un documental que aborda la tortura y el exilio a través de una historia personal. Estas películas se estrenaron públicamente en un contexto político distinto al de sus predecesoras, marcado por un cambio de signo político en el gobierno nacional, producto de la victoria electoral de Luis Lacalle Pou en 2019.

En términos de las políticas referidas a la producción audiovisual, la interfase de gobiernos tuvo algunos cambios en cuanto a programas de financiamiento. En el 2019 se inaugura el Programa Uruguay Audiovisual (PUA), surgido primero en un entramado interinstitucional, con la participación del Ministerio de Industria Energía y Minería, el Ministerio de Educación y Cultura, el ICAU, y la Agencia Nacional para el Desarrollo, y luego consolidado en el Agencia del Cine y el Audiovisual del Uruguay (Ministerio de Industria Energía y Minería, 2021). Este programa cuenta con distintas líneas de financiamiento para producciones nacionales, y también internacionales (Agencia del Cine y el Audiovisual del Uruguay, 2024). A partir del año 2020, con la asunción de un nuevo gobierno, se comienzan a procesar una serie de cambios en torno al ICAU. Resumidamente podemos señalar el cambio de nombre de ICAU a INCAU (Instituto Nacional del Cine y el Audiovisual del Uruguay), transformación que se completaría en 2022 con el cambio a una Agencia del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ACAU) a partir de cambios legislativos introducidos por medio de la Rendición de Cuentas del año 2022 (Ley 20.075) que modificaron la Ley de Cine del año 2008.

En el campo legislativo, el período previo al estreno del documental, tuvo algunos cambios y movimientos. Por un lado, en términos de reparación histórica, se aprobó la Ley de creación de Sitios de memoria del pasado reciente (Ley 19641, 2018) en el año 2018, que en su artículo 3 habilitó la creación y declaración de sitios de memoria histórica a:

lugares donde las personas víctimas de terrorismo o accionar ilegítimo del Estado sufrieron violaciones a sus derechos humanos por motivos políticos, ideológicos o gremiales y que son utilizados como espacios abiertos al público para la recuperación, construcción y transmisión de memorias, así como forma de homenaje y de reparación a las víctimas y a las comunidades. (Ley 19.641, Art. 3).

Esta norma avanzó un paso más allá de la Ley 18.596, ya que previa que estos sitios de memoria desarrollen investigaciones sobre el período comprendido entre el 13 de junio de 1986 y el 28 de febrero de 1985, lo que entendemos como pasado reciente (Rico, 2005) con el objetivo de:

contribuir a la educación y difusión, permitiendo resignificar, recuperar, reunir, organizar y poner a disposición de los ciudadanos, información significativa para el estudio del período previo a la última dictadura cívico-militar, el período dictatorial, la resistencia, el exilio, el encarcelamiento, la tortura, la desaparición y muerte de personas con motivo del terrorismo y uso ilegítimo del poder del Estado dentro y fuera de fronteras (Ley 19.641, Art. 7).

La legislación permitió la creación de una Comisión Honoraria de Sitios de Memoria, encargada de evaluar la pertinencia de los mismos. En este marco se declaró como tal el edificio del ex Servicio de Información de Defensa¹⁹ en 2019, que ya había formado parte de políticas reparativas a partir de la condena de la CIDH del año 2011, y que desde 2016 era la sede de la Institución Nacional de Derechos Humanos. En 2019, la ley 19.822 cometió a esta Institución la búsqueda de restos detenidos desaparecidos (Art. 1), que hasta entonces se encontraba en el Grupo de Trabajo Verdad y Justicia que funcionaba en la órbita de presidencia de la República, y le transfirió todos los repositorios documentales que estaban en posesión de ese organismo (Art. 12).

En el ámbito judicial, la reforma del código del proceso penal y la creación de una Fiscalía Especializada en Crímenes de Lesa Humanidad mediante la Ley 19.550 (2017), que comenzó a funcionar a inicios de 2018 (Barbano y Risso, 2020). A partir de entonces esta Fiscalía pasó a ser la responsable de las investigaciones penales sobre “violaciones de Derechos Humanos ocurridas durante el período definido en la Ley 18.596, de 18 de setiembre de 2009, que estén en trámite o que se inicien en los juzgados de todo el territorio nacional” (Art. 2, Ley 19.550). Barbano y Risso (2020) señalan que la creación de esta fiscalía “permitió definir alguna estrategia de selección y de unificación de criterios en la persecución penal de crímenes de lesa humanidad para aumentar la eficacia” (p. 37). En la actualidad el impacto de esta fiscalía puede verse en la reactivación de procesamientos y condenas de represores, que entre 2017 y 2024

¹⁹ El Servicio de Información de Defensa fue un organismo de la órbita militar que funcionó durante la dictadura. En el año 1976 su sede estuvo en una casa ubicada en la calle Boulevard Artigas, donde se desarrollaron tareas operativas de espionaje, secuestro, tortura y desaparición de personas. En ese espacio se colocó la placa recordatoria.

lleva más de treinta causas que han registrado nuevos procesamientos o formalizaciones y condenas.

El 15 de mayo de 2018, 33 años después del fin de la dictadura, se inauguró el Espacio Memorial Penal de Libertad, en recuerdo a quienes habían sido recluidos como presos políticos durante la dictadura. La creación de este memorial se dio en el marco de los artículos 7 y 8 de la Ley 18.596. Esta inauguración es significativa para la película *Delia...* ya que el inicio de la película contiene imágenes del acto que presentó el memorial, una gran una puerta entreabierta en la que figuran los nombres de quienes fueron prisioneros en ese centro, entre ellos Jorge Mazzarovich.

En este período (2016-2022) se registraron nuevos hallazgos de restos de detenidos desaparecidos en el marco del trabajo del GIAF, y de los nuevos cometidos de la INDDHH. En 2019 (siete años después del último) fueron encontrados los restos de Eduardo Bleier en el Batallón N°13 de Infantería de Montevideo. Luego del estreno de *Delia* fueron hallados en el Batallón N°14 de Infantería los restos de Amelia Sanjurjo, en el año 2023, y de Ricardo Arigón, en 2024.

En paralelo a estos sucesos en el ámbito nacional, dos resoluciones de ámbitos internacionales se vinculan con el pasado reciente uruguayo. Por un lado, la Corte Interamericana de Derechos Humanos (2021) emitió una nueva sentencia que condenaba al Estado uruguayo por el caso conocido como “Las muchachas de abril”. La condena incluyó un pedido de disculpa del Estado uruguayo, que se ejecutó en 2023 por parte de la vicepresidenta de la República. Por otro lado, en 2021, el Tribunal Supremo de Italia ratificó la condena de cadena perpetua al represor Jorge Tróccoli tras el juicio sobre el asesinato y desaparición de italianos en el Plan Cóndor, la operación represiva y coordinada entre dictaduras de Sudamérica en las décadas de 1970 y 1980.

5.4.2 Herramientas narrativas.

La película se construye en torno a una serie de poemas que Delia escribió a su esposo Jorge Mazzarovich, y a sus hijos Gabriel, Daniel y Santiago, que hasta la filmación de la película permanecieron en secreto. Estos textos en los que la protagonista plasmó sus sentimientos más íntimos son expuestos en la película y leídos por los destinatarios, que toman contacto por primera vez ante la cámara. La directora del documental, Victoria Pena, tiene un rol central en el conocimiento de estos manuscritos conservados en cuadernos durante décadas. Su presencia a través de la voz en *off* dirige la estructura en los primeros minutos del documental, dentro de lo que consideramos su prólogo. Allí presenta a la familia y su historia atravesada por la dictadura, su cercana amistad con Santiago, los motivos que la llevan a filmar esta película, y cómo llegó a trabajar con los poemas de Delia.

La lectura de los poemas en cámara por parte de los destinatarios de los mensajes le aporta una instancia de manifestación emocional al documental mediada por la cámara y la directora. La estructura del documental consigna la lectura de uno (o más poemas) y una conversación en formato entrevista entre el protagonista (destinatario de los textos) y la directora. En el

intercambio surgen reflexiones sobre las sensaciones y la soledad que Delia manifestaba en sus poemas. La soledad manifestada fue producto de la prisión política de su marido, pero perduró luego de su liberación, y también en otro nivel esa soledad se vio reflejada en el vínculo con sus hijos. En el registro del presente filmico la soledad expresada en los poemas se mantiene. La protagonista está sola en su casa. Allí realiza las tareas cotidianas mientras sus convivientes no están o están en tránsito.

La dictadura atraviesa el documental, aunque no es su tema central, sino el efecto en la vida de esa familia: la prisión, la militancia clandestina, y el lugar que ocupa el Partido Comunista para los Mazzarovich. Lo central es la vida de una mujer que durante la dictadura sostuvo su hogar y crió a sus dos hijos sola, ya que su marido estaba en la cárcel. Así, el pasado evocado no es siempre el que corresponde con el período comprendido por el gobierno cívico militar, pero este tiempo tiene una importancia clave para el desenlace del relato.

La evocación del pasado se realiza principalmente a través de los poemas. También son utilizados con este fin otros materiales de archivo como filmaciones, fotografías de álbumes familiares, y cassettes de audio que fueron parte de la correspondencia epistolar familiar. Los testimonios que provoca la interacción con los poemas de Delia son otra forma de evocación del pasado. Este pasado se articula en la película con el presente vivido por la protagonista y su familia a través del seguimiento y el registro de las actividades cotidianas, principalmente en su casa que es la locación principal en la que se desarrolla la película. Asistimos a las interacciones de Delia con sus hijos y con su marido en el hogar, en las que la cocina, el comedor y el patio aparecen como los lugares de encuentro.

En el inicio de la película se presentan estos documentos, y una carta que su marido le escribió a Delia desde el Penal. Esta es leída por la directora en *off*, mientras en el plano visual la cámara recorre la carta física escrita a mano y se funde con una foto en blanco y negro del matrimonio en su juventud. Un intercambio entre la directora y Delia, que sostiene la carta entre sus manos, se sucede tras esta lectura. Las dificultades personales para afrontar esos recuerdos del pasado emergen en la conversación. No solo los que generan las cartas recibidas, sino también de los poemas que fueron escritas por ella y nunca resultaron entregadas. Allí acuerdan que la directora leerá los poemas con los hijos de Delia, estableciendo la base sobre la que se construye la narrativa del documental.

Una de las características del documental es la centralidad que tiene la militancia política en la vida familiar. Que es reconocible en dos de las secuencias que son filmadas en el exterior del hogar. La primera, corresponde a la inauguración del memorial a los presos políticos en el Penal de Libertad, la segunda al acto del Día de los trabajadores. En ambos actos su marido tiene un lugar central: en uno como expreso político, su nombre aparece identificado en el memorial, y en el otro como un reconocido dirigente del Partido Comunista. Ambas instancias permiten ver el desenvolvimiento de Delia en el espacio público: acompaña a su marido sin hablar demasiado, gesticula mucho con su rostro y sus manos. Esta característica representa a Delia también en el espacio privado, donde es representada como una persona callada, reservada, lo que contrasta con la elocuencia emocional de su escritura. La película aparece

como una forma de darle voz a Delia, no sólo al mostrar y compartir sus poemas con su familia, sino al dinamizar algunos diálogos intrafamiliares, principalmente con su marido.

El tercer escenario, espacio público-privado, es la sala de hidroterapia de un centro de atención médica, al que Delia acude sobre el final del film. En la película, este es el único lugar exterior a su casa en el que ella tiene un lugar central y aun así es reconocida por otra usuaria como “la esposa de Mazzarovich”. Esta locación, es la antesala del final de la película, a modo de epílogo. Sobre unas rocas cerca del mar, Delia hace un balance sobre su vida, los deseos personales postergados y qué le hubiese gustado hacer.

Las secuencias que continúan se ordenan en función de los destinatarios de los poemas, los hijos Gabriel, Daniel y Santiago, y su esposo, Jorge. En cada secuencia se realiza una presentación de los protagonistas a través de los intercambios familiares en el hogar. Al finalizar la última lectura de poemas, se da una elipsis temporal. Pueden verse cambios en el aspecto físico de Delia, que está afectada por una molestia en una de sus piernas, por lo que muestra dificultades para trasladarse y está en tratamiento de rehabilitación.

Una charla, entre casual y organizada por la directora, da cuenta de ese transcurso temporal entre la lectura de poemas con Jorge y el momento del encuentro. La pista sobre este impasse está el inicio del diálogo que realiza la directora, dirigiéndose a Jorge: “leímos los cuadernos con Santi. Los poemas que leímos con vos hace como un año” (Pena, 2022, 56:46). El intercambio propuesto funciona como un anticipo de que, desde entonces, él y Delia no habían hablado del tema. En esta instancia se genera una tensión entre los protagonistas que se enfrentan y pueden hablar de lo que sienten o sintieron respecto al contenido de los poemas y su ocultamiento durante muchos años. Aunque en este sentido el diálogo no resulta demasiado fecundo ni expresivo más allá de un intercambio sobre la responsabilidad de lo que se dice y sobre la capacidad de la escritura como un desahogo emocional para la protagonista.

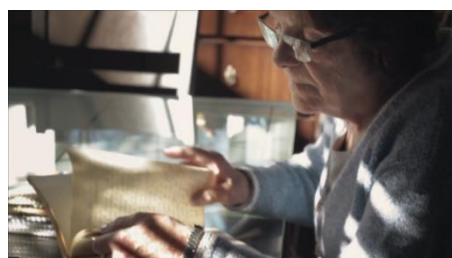
El final o epílogo de la obra está destinado a la reflexión personal de la protagonista. Delia se muestra locuaz y realiza una valoración sobre la vida que llevó y lo que hubiese querido hacer realmente. Con lo que se cierra el proceso de la película desde la presentación de los poemas, su muestra a los destinatarios, las reacciones que estos generaron y las reflexiones finales sobre cómo la protagonista se siente al respecto, tratando de dar respuesta a la pregunta que se planteó en su cumpleaños número 70 y que la directora recupera al inicio del documental: “me pregunto si realmente he sido feliz”.

5.4.3 Testimonios

Quienes brindan los testimonios tienen en común formar parte de un núcleo familiar que vivió los efectos de la dictadura en primera persona a través de la prisión de Jorge Mazzarovich y la militancia clandestina de Gabriel Mazzarovich en la Unión de Juventudes Comunistas del Uruguay. En este sentido, en función de las categorías que nos hemos planteado para el análisis de los testimonios (Aprea, 2015), el documental incluye la perspectiva de familiares de personas involucradas en los hechos evocados y de militantes políticos.

En *Delia* los testimonios se articulan en función de la lectura de los poemas por partes de los protagonistas y de su interacción reflexiva con estos textos en diálogo con la directora. Pena se hace presente en las entrevistas y en los registros e intercambios cotidianos, siempre como una voz en *off* que se registra desde el fuera de campo. A través de las preguntas acompaña las reflexiones de los protagonistas o busca propiciar los espacios para las interacciones entre estos. Esto se hace visible en las participaciones de los protagonistas que tienen un formato de entrevista, y no se constata en los registros de acciones cotidianas en lo que prima la función o modalidad observacional (Nichols, 2013). En algunos casos, mediante la lectura de poemas, la directora representa a la protagonista en la película. A lo largo del film, Delia habla de los poemas con la directora y de cómo fueron recibidos por sus hijos y por su marido, pero nunca los lee para la película.

El testimonio de la protagonista se encuentra encapsulado dentro de los poemas que fueron escritos en los cuadernos. La evocación de ese pasado se da a través de estos archivos personales que recogen las vivencias de la dictadura a través de la mirada de una mujer que tuvo a su marido preso y debió hacerse cargo de sostener a su familia en soledad, en conjunto con la reflexión/reacción de sus familiares. La soledad de la protagonista se hace presente durante todo el documental y muestra un tipo de recuerdos que no están presentes en otras películas, muchas veces enfocadas en la vida en los centros de reclusión, las condiciones de encierro, la militancia política o hechos específicos que por su importancia significan hitos dentro del período dictatorial. Otra característica del testimonio comprendido en los cuadernos de Delia es que esa soledad se extendió más allá de la liberación de su marido y el fin de la dictadura, pero que es indisociable del efecto familiar que tuvo la dictadura para ella.



Fuente: *Delia* (Pena, 2022).

El testimonio de la protagonista en el presente del film permite percibir rasgos de su personalidad que ayudan a comprender el mantenimiento en secreto de los poemas que escribió, su ocultación. Sobre el final del documental, luego de que su marido Jorge los poemas, la directora le pregunta a Delia si hablaron del tema, la reacción de la protagonista es la siguiente:

Yo tengo mucho recato en cuanto a eso viste...prefiero no saber de repente viste, no saco el tema y como él no lo saca no...yo tengo cierto...todavía a pesar de que han pasado tantos años... [hace una pausa, lleva su mano a la boca, y mueve la cabeza como un péndulo]...pero...a mí me cuesta mostrar mi dolor, mi llanto (...) No muestro mi dolor. Me cuesta mucho. Me parece mal. (Pena, 2022, 53:41).

Los testimonios de Jorge Mazzarovich y sus hijos surgen en respuesta a los poemas de Delia. Son las reacciones al recibir un mensaje varias décadas más tarde. Dentro del documental, el primer encuentro con los poemas, es el de Gabriel, el hijo mayor, que no recuerda haberla visto mientras escribía, pero sí haber leído “alguna de esas cartas”. Su testimonio resalta una dificultad comunicativa entre madre e hijo, graficada en la frase “siempre fue difícil hablar con mamá (...) cuando ella quiere, habla” (Pena, 2022; 18:08). El cuestionamiento de la directora respecto a la característica de ambos de no contarse cosas, tiene como respuesta una fundamentación una situación contextual, por un lado “no cargar” a su madre con más cosas además de la prisión de su padre, y por otro lado el desarrollo de actividades militantes clandestinas durante la dictadura que llevaba adelante. Esas actividades no podían compartirse, eran “compartimentadas”²⁰, y generaron, sostiene Gabriel, un distanciamiento que su madre no entendía.

La participación de Daniel, el otro hijo del matrimonio que vivió con Delia durante la dictadura, tiene distintas características. La soledad manifiesta de su madre en los poemas que son leídos, se representa en una lejanía física, pues él se encontraba de viaje, recorriendo distintos lugares del mundo. Su reacción ante la lectura de los textos está vinculada a una reflexión sobre no haber visto que Delia escribió eso y lo guardó durante tantos años, “no la mirábamos más que no la vimos” (Pena, 2022, 32:24), resume en el final de su intervención, en una lectura en sintonía con la mirada que propone la directora del documental.

El encuentro de Santiago, el menor de los hijos, con los poemas es diferente. Él nació luego de que Jorge salió de la cárcel, cuando la dictadura ya había finalizado. En el texto que elige leer se manifiesta nuevamente el sentimiento de soledad de Delia y la oportunidad del nacimiento que, próxima a la vejez, se plantea que puede revitalizar su vida. El testimonio de Santiago reconoce una característica personal de su madre de mostrar una necesidad de salir al exterior, de salir del encierro de la casa o el agobio de la vida cotidiana. Pero que, durante los viajes, o el tiempo en que vivieron en Cuba, “siempre había una necesidad de volver al lugar, a la casa” (Pena, 2022, 39:57). El intercambio con la directora interpone una salvedad: “Sí, igual no sé si es lo mismo. Cuba era un proyecto de Jorge que Delia lo fue acompañando” (Pena, 2022, 40:05), algo que él asiente con la cabeza. En ese diálogo se representa la postergación del eventual proyecto personal de vida de Delia que puede verse en los trazos de sus poemas y en su reflexión final:

Yo quería ser libre. Andar por ahí sin rumbo fijo. Mirarlo todo y, de repente, no detenerme en nada, ni pensar mucho ni hablar, conocer lugares lejanos, pero volver aquí, a esta ciudad, a este país, a mi lugar. Esas son algunas de las cosas que me hubiera gustado hacer, otras, ni las imaginé nunca. (Delia, 2022, 1:02:15)

La participación de Jorge Mazzarovich en la película va incrementando a medida que evoluciona el documental. Un punto de inflexión en la película es una conversación en el comedor de la casa, en donde Jorge y Delia hablan sobre la lectura de poemas de Nibia

²⁰ Las actividades compartimentadas tenían un carácter secreto que buscaba proteger la información, las posibles operaciones que se desarrollaran y a los propios militantes.

Sabalsagaray²¹ en la Plaza Cagancha. Esta conversación es el primer diálogo entre el matrimonio que registra el film, y permite adentrarse en la relevancia que sigue manteniendo el pasado reciente y la dictadura en la dinámica familiar y en la militancia de Jorge. Esa introducción de él como un protagonista en el documental permite que más adentrada la narración la directora le ofrezca leer los poemas de Delia. El momento del encuentro con uno de estos textos dirigido a él mientras estaba en la cárcel, que anteriormente había sido leído en *off* por la directora, plantea una lectura comentada que es registrada en primeros planos. El testimonio que emerge del encuentro desliza preocupación por no haber conocido antes esos sentimientos plasmados en los poemas, lo que le hubiera permitido comprender mejor algunas situaciones y tener otras actitudes, evalúa. “Si acá la soledad es tanta, la tristeza es tanta. De eso no tenía dudas. El problema es preguntarme ahora que han pasado los años si...si yo tendría que haber dejado otras cosas (...) porque hubo soledades posteriores a la cárcel también”. (Pena, 2022, 50:20).

Los testimonios incluidos manifiestan una crítica hacia la dictadura, que también se identifica en el punto de vista del documental. Sin embargo, se entremezcla entre los testimonios y la voz de la película, cierto nivel crítico a la militancia. Esto se puede sostener porque la soledad que manifiesta Delia en sus poemas se da primero por el efecto de la dictadura en su familia dictadura, con la larga prisión política de su esposo y la militancia clandestina de uno de sus hijos. Pero luego del fin de este período la soledad continuó en gran medida por la priorización de la militancia política sobre la vida familiar. De una priorización de las decisiones de su esposo y de sus hijos por sobre la de sus propios intereses.

5.4.4 Participación de la directora en el documental.

Como se describió en los apartados anteriores, la directora tiene distintos niveles de participación en el documental. El primer momento en el que aparece su presencia es en la narración por voz en *off* en el prólogo del film. Allí presenta la liberación de Jorge Mazzarovich de la cárcel, mediante la inclusión de un documento audiovisual casero, de autoría no acreditada, a la protagonista principal del documental, y a su familia. Luego de describir las peripecias sufridas por los Mazzarovich, durante y después de la dictadura (la prisión de Jorge Mazzarovich, el tiempo viviendo en Cuba), la directora utiliza este espacio para explicitar su vinculación sentimental con la familia. La une su amistad con Santiago, el hijo más chico, desde la niñez. Santiago nació luego del regreso de la democracia en Uruguay, cuando Gabriel y Daniel ya eran grandes. Este vínculo amistoso plantea la inclusión de fotografías de Victoria y Santiago en distintos momentos: durante la etapa escolar, vestidos de túnica y moña, y como adultos en una playa, lo que permite comprender que se trata de una relación muy importante que ha trascendido a lo largo de los años. Las intenciones de la directora se manifiestan explícitamente a continuación, a partir de una anécdota:

Estoy en esa casa desde niña, pero cuando Delia cumplió 70 años la escuché decir ‘todavía me pregunto si he sido feliz’. Y me di cuenta que nunca le había preguntado a

²¹ Nibia Sabalsagaray fue una militante política del Partido Comunista desaparecida por la dictadura.

Santi sobre su mamá. Esa mujer que aparece de fondo o a un costado en las fotografías. No sabía lo que ella había vivido afuera de la cárcel. (Pena, 2022, 50:07).

Mediante esa explicación se cierra el prólogo del film, la presentación del tema y las motivaciones de la directora. A lo largo de la película la directora trabajará sobre la imagen y el rol de Delia en la compañía de Mazzarovich y en lo que significó a nivel personal para ella sostener a su familia durante el largo período de prisión política que vivió su marido.

La cercanía que se manifiesta en el vínculo casi familiar de la directora con los Mazzarovich González puede verse en las conversaciones cotidianas en las que se mantiene un importante nivel de confianza. Luego de esa participación como una voz omnisciente que da cuenta de un resumen de la vida de esa familia, su participación es siempre en entrevistas o conversaciones con Delia y su familia, orientando las preguntas e intercambios desde el fuera de campo visual, sin volver a materializarse en la película. El rol que toma a lo largo de la película es de una suerte de mensajera, una representación de Delia, está en lugar de ella leyendo la carta que Jorge le envió desde el Penal al inicio de la película, y cuando facilita los poemas a los familiares y promueve una reacción-reflexión sobre estos textos.

El documental recoge los intercambios de la directora con la protagonista en la vida cotidiana: mientras Delia prepara la comida, almuerza, pinta, está en el patio, la presencia de la directora permite conversaciones sobre los temas que trata la película: la soledad de Delia, su vínculo con sus hijos y con su marido y las reacciones de sus familiares al encontrarse con los poemas. La directora tiene un rol fundamental para que, un año después de que Jorge leyera los poemas de Delia, ambos logren hablar del tema:

Victoria Pena— Leímos los cuadernos, con Santi. Los poemas que leímos con vos, hace como un año.

Jorge Mazzarovich— Sí, pero...aquello no tiene validez.

VP— ¿Lo qué no tiene validez?

JM— Lo que yo leí. ¿Te acordás que yo te dije? Qué validez puede tener algo que yo no conocía y que me sorprendió mal.

Delia González— ¿Pero por qué mal?

JM— Porque vos escribiste cosas que viviendo conmigo no me dijiste.

DG— Y sí.

JM— Está mal.

DG— Y sí.

JM— No es obligatorio que me digas todo, pero...un estado de ánimo que abarca todo era conveniente tener una idea.

VP— Lo que pasa Jorge es que a nosotros nos los dio Delia y nos pareció que...

JM— No, pero yo no los critico a ustedes bo...Taria bueno...no, ella...: La gente que cuenta su historia corre el riesgo de ser criticada.

DG— Ah si...yo...por mí.

JM— No se salva. Hay que luchar contra la impunidad m'hija. Cuando se dice algo uno se tiene que hacer cargo.

DG— Yo nunca dije nada de mis cosas, pero ahí las escribía. Y esa...lo que pasa que nadie sabe eso, pero nadie tiene...no tiene por qué ser público. Eso fue una cosa que uno lleva, un desahogo...un...un necesitar verificar lo que sentís, que nadie lo sabe, y bueno...Es así. La gente no es toda igual. Yo precisé eso como una válvula.

JM— Por suerte. Sería absolutamente aburrido que fuéramos todos iguales.

DG— No claro, sería terrible.

(Pena, 2022, 56:47).



Fotogramas: Delia (Pena, 2022).

Como se describió, la directora tiene una importante participación en el documental, a pesar de no ser constituirse como una protagonista del film. Su participación puede considerarse sobre los límites de la modalidad epidérmica y la de experiencia y alteridad, planteadas por Piedras, 2014. En cuanto a las características de la modalidad epidérmica podemos reconocer que la presencia de Pena se “enlaza externamente a la historia que se cuenta” (Piedras, 2014, p. 80), porque ella no es una participe directa de la historia, sino que forma parte de ella de manera oblicua por tener un vínculo de amistad desde la infancia con Santiago Mazzarovich, lo que ha generado una cercanía con la familia, algo que resulta fundamental para la idea y realización del documental. Haber compartido tantos años de relación le dio la posibilidad de conocer a Delia, y poder plantearse que el lugar secundario que ocupaba en las fotos y actividades familiares, podía tener una vinculación con la soledad que vivió durante la prisión de Jorge Mazzarovich y que se perpetuó luego de su libertad. Estas características acercan al documental a una mirada de experiencia y alteridad, donde “se percibe una retroalimentación entre la experiencia personal del realizador y el objeto del discurso” (Piedras, 2014, p. 78).

5.4.5 El uso del archivo

Los materiales de archivo tienen un lugar central en este documental para la estructuración de la narración. Las participaciones de los protagonistas se suceden en función de su experimentación y conocimiento de los poemas que Delia escribió y que estaban dirigidos a ellos. Existe un diálogo directo entre los contenidos de estos textos con las reacciones y reflexiones que se suscitan, funcionando como elemento disparador y generador de discurso, prácticamente como testimonios. Su carácter privado y hasta ese momento desconocido para la familia, activa un valor adicional para el uso de estos documentos. En la mayoría de los casos, vemos a los protagonistas manipulando los cuadernos que contienen los poemas, observándolos y leyéndolos. En otros momentos la cámara capta directamente el texto escrito

sobre el papel y es acompañado por una lectura en *off* por parte de la directora o por el silencio, en un formato de respuesta o diálogo con los protagonistas.

En el inicio del documental son incluidos fragmentos del día de la liberación de Jorge Mazzarovich. Este archivo cumple con varias funciones. Por un lado, permite ubicar a la figura de Mazzarovich, militante del Partido Comunista —lo identificamos por los carteles que llevan los manifestantes— y preso político durante la dictadura, que es recibido por un grupo de personas que lo aplauden y vitorean mientras él da un discurso. Por otro lado, en esa comunicación improvisada ante quienes él reconoce como “compañeros”, resalta la figura de Delia, su esposa, expresando que tras once años de prisión: “Puedo volver a la casa que ha mantenido sobre sus hombros mi compañera Delia y mis hijos que son trabajadores”. Este archivo sirve para plantear por un lado el lugar que Jorge Mazzarovich tenía en la militancia política por su participación en el Partido Comunista, y por otro comenzar a plantear en el documental el rol de las mujeres, compañeras de presos políticos, que se hicieron cargo de mantener sus hogares y familias durante la dictadura.



Fotogramas: Delia (Pena, 2022).

Las imágenes de la liberación de Mazzarovich son sucedidas por una serie de retratos familiares, fotografías que dan pie a continuar la narración de la vida post cárcel en Cuba, donde fueron con el apoyo de los partidos comunistas uruguayo y cubano. Estas fotos dan cuenta de la vida de la familia y permiten la inclusión de la directora en el film. Luego de presentar el nacimiento del tercer hijo de Delia y Jorge, Santiago, amigo personal de Pena, como fue descrito en el apartado dedicado a la participación de la directora en el documental. Es en este momento la vida privada de los protagonistas del documental y la directora se entrelazan, y se resume para el espectador el vínculo y la motivación de la película.

Las imágenes y fotografías de los archivos familiares son utilizadas con una función de ilustración en la película, generando diálogos con los testimonios o con los poemas que son leídos a lo largo de la obra. La exposición fotográfica permite también conocer la conformación de la familia y recorrer distintas instancias de la vida de los integrantes, en torno a la figura de Delia. Un ejemplo de un uso en diálogo de la fotografía se da cuando Gabriel Mazzarovich hace la lectura de uno de los poemas que su madre escribió, que estaba dirigido a él. Las imágenes de Gabriel niño y adolescente acompañan la lectura para dar una ilustración y un contexto al mensaje que se está transmitiendo.

Gabriel Mazzarovich: Frases a mi hijo de 16 años.

Dijiste ser un pez, una abeja, un planeta. No. Eres un pedazo de mi corazón. Sólo que has crecido. Ya sientes, ya vives y piensas. Ya puedes volar a la vida. Tendrás alegrías, tropiezos, amor. Te irás ganando tu lugar en el mundo. La vida es difícil, mas debes vivir cada hecho, cada momento. Debes vivir plenamente. No desperdicies tu riqueza espiritual. Es la única que nadie podrá quitarte. Sé limpio y digno, serás feliz.

— “El día que cumplí 16. Lo que ella no sabía es que hace un año ya era militante clandestino de la UJC”. (16:54).



Fotogramas: Delia (Pena, 2022).

El documental recoge también correspondencia personal, fotografías y cassettes de audio, enviadas durante la década de los años 80 y 90 por Daniel Mazzarovich. Los mensajes de audio dejan entrever una necesidad por viajar de Daniel, por irse del Uruguay, y un cariño muy especial hacia su madre. La pista de audio está acompañada por fotografías de ese período de viajes de Daniel. Aquí las imágenes cumplen también una función de ilustración y acompañamiento al discurso sonoro.



Fotogramas: Delia (Pena, 2022).

Aquí podemos ver una complementariedad entre la reflexión de Jorge Mazzarovich y uno de los poemas escritos por su esposa, que es expuesto directamente a la cámara para la lectura del espectador:

JM— Me da la impresión que no todo va a ser una sorpresa alegre.

Porque...a ver si me puedo explicar...porque probablemente si yo hubiese leído esto unos cuantos años atrás...hubiera comprendido mejor algunas situaciones o hubiera yo mismo tenido otras actitudes. No sé. Si acá la soledad es tanta, la tristeza es tanta, de eso no tenía dudas. El problema es preguntarme ahora que han pasado los años si...si yo tendría que haber dejado otras cosas para que...porque hubo soledades posteriores a la cárcel también.

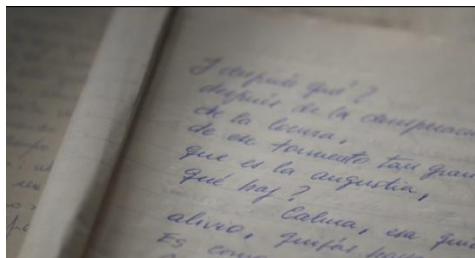
La cámara toma uno de los poemas que Delia le escribió a Jorge y recorre el texto, propiciando una respuesta y complemento a lo dicho por él.

Continúa, ahora en off:

JM— El problema es la edad que tenemos ahora. ¿Qué hago yo? Leo eso, ¿y?

La directora completa la frase con el poema que está en el plano, se puede ver en un cuaderno la siguiente frase:

¿Y después qué? después de la desesperanza, de la locura, de la tormenta tan grande. Qué es la angustia, ¿qué hay? Calma, quizás ese quieto alivio, ¿quizás haya paz? Es como un derrumbe. Después hay que revisar esto para ver qué quedó sano. El corazón, el sentimiento, y tal vez también el cuerpo y los sentidos. Hay que ver cuanto murió y cuanto sigue viviendo. Yo no quisiera no sentir el frío o el viento. Los dos se parecen a la muerte. (Pena, 2022, 49:50).



Fotogramas: Delia (Pena, 2022).

La participación de Jorge en el documental es la última. Su inclusión en la película se va gestando lentamente, a partir de apariciones puntuales en el hogar que comparte con Delia y de actividades vinculadas a la familia y a la militancia. Su reacción ante el conocimiento de los poemas no es de un asombro absoluto, ya que en su reflexión manifiesta que él sabía, o sentía, que había soledad y tristeza en Delia. Sin embargo, el contacto con esos sentimientos a través del texto escrito frente a una cámara en el contexto de un documental, lo interpela de otra

manera. Esta secuencia tiene su respuesta en el final de la película, donde la directora los confronta y promueve una conversación que estuvo ausente durante casi un año entre la pareja. ¿Qué había pasado en Jorge al leer los poemas?, ¿cómo había afectado esto al vínculo? En la narrativa, el efecto de ese conocimiento parece haber cambiado un poco algunos aspectos del vínculo con Delia, su presencia es cada vez mayor y su compañía en la enfermedad. Pero en términos discursivos, el vínculo parece no haberse modificado: a los dos se los nota tensos por hablar del tema frente a cámara, aunque evitaron conversarlo en privado durante mucho tiempo.

Los archivos audiovisuales que se incluyen en el documental están en diálogo entre sí y con los testimonios y permiten acceder al pasado evocado en los poemas escritos por Delia. En muchos casos estos documentos audiovisuales se utilizan para mostrar la soledad de la protagonista en el pasado evocado por los poemas y los testimonios. En otros para contrarrestar o compensar esa idea de soledad total, con momentos de encuentro familiar. Los poemas pueden ser considerados como archivos en el sentido en que son documentos que permiten el acceso al pasado, y constituyen el eje central del documental, que estructura el relato y provoca los testimonios de sus familiares.

5.4.6 Tratamiento propuesto por la directora, modalidades, funciones y voz predominante manifiesta en el documental.

La construcción del relato en *Delia* da cuenta del uso de distintos recursos propios del dispositivo documental que lo acercan al *cinema vérité*, en el sentido de buscar la provocación de la acción para generar el evento fílmico. Es resaltable que el abordaje propuesto omite casi de manera total el formato de la entrevista tradicional, a diferencia de los otros documentales analizados. La principal articulación del documental se da en el contacto de los familiares con los poemas de Delia. Estos son mediados por la directora, que los presenta y facilita, al tiempo que la propuesta del tratamiento documental se centra en la lectura de los poemas por parte de los destinatarios frente a cámara. En algunos casos está complementada por imágenes de archivo y por una reflexión sobre lo que Delia expresa en esos poemas.

En términos de las funciones del documental propuestas por Renov (2010), reconocemos que se manifiestan dos en la película: la de preservar, registrar y mostrar, y que junto a ella se identifica la de analizar e interrogar. Respecto a la primera, inmanente a los films documentales, tiene un rol preponderante en la preservación de una memoria familiar desde una perspectiva feminista, centrada en la protagonista, que fue atravesada por la dictadura, afectada por la prisión política de Jorge Mazarovich y la militancia clandestina. Esta perspectiva se manifiesta a lo largo de toda obra, con un punto de vista centrado en las vivencias y reflexiones de Delia. Se problematiza, por un lado, el lugar de las mujeres en la lucha contra la dictadura, pero también los vínculos de una familia de militantes de izquierda que aparecen atravesados por prácticas asociadas a lógicas patriarcales.

Existe una manifestación de la función expresiva en la búsqueda de una poética en el montaje de los textos con las fotografías, y también en el detenimiento de detalles de la casa de Delia que permiten expresar otras variantes de la personalidad de la protagonista, y que funcionan como una metáfora de la soledad, de algo que funciona pero que está un poco roto, como la

canilla que gotea sobre una palangana que almacena el agua derramada. Allí está la funcionalidad y también la contención, algo que se ve en *Delia* a lo largo de la película.

La forma en la que está estructurado el documental, permiten afirmar que tiene una voz abierta (Plantinga, 2014), que se caracteriza por no brindar posiciones totalizantes o explicativas, sino que hace énfasis en mostrar, provocar y explorar, algo que se hace manifiesto en *Delia* a partir de contar una historia personal a través de una serie de poemas escritos en el pasado, que son expuestos a sus destinatarios y generan/provocan distintas reacciones que suceden en el mundo profilmico y son registradas por la cámara.

La película realiza un seguimiento de las acciones que *Delia* desarrolla en el presente, las que permiten ver la preeminencia de las manifestaciones políticas: la inauguración del memorial a los presos políticos en el Penal de Libertad o las actividades del acto del 1° de mayo del PIT-CNT. Las fotografías del archivo personal son montadas en la película y permiten acceder al pasado familiar, reconstruir una parte del relato que dialoga con los poemas de Delia y con la perspectiva general del documental: la soledad que vivió la protagonista y la posposición de sus intereses personales.

La voz en *off* de la directora es utilizada en el inicio del documental en juego con las fotografías familiares y el campo sonoro, que busca generar una ambientación del momento que se evoca. En la película, Pena es la primera que lee los poemas de Delia. La directora tomó esta decisión para buscar transmitir la energía de los poemas en la película, lo que ella había sentido, algo que no se lograba cuando Delia los leía por su preocupación “porque se leyeran bien, cómo ella los había escrito” (Semanario Brecha, 2022). A lo largo de la película, la directora mantiene intercambios con la protagonista y los demás participantes del documental, y provoca un encuentro final entre Delia y Jorge Mazzarovich para generar un diálogo, una respuesta, el año siguiente al Jorge leyó los poemas. Su vínculo con la protagonista y los personajes resulta muy cercano, casi familiar, producto del vínculo que Pena ha tenido con los miembros de esa familia a lo largo de su vida. Ese vínculo es el que permite que Delia le entregue los poemas y el que a lo largo de la película genera y propicia ciertos momentos de incomodidad en los protagonistas.

A partir de la descripción realizada en cuanto a las herramientas narrativas, el uso de los testimonios, la inclusión de materiales de archivo y la participación de la directora en el documental, sostenemos que *Delia* puede considerarse un documental de modalidad participativa, siguiendo las categorías planteadas por Nicholls (2013). Destacamos dentro de las características de *Delia* la interacción de la directora con quienes son protagonistas del film, así como su rol de colaboración junto a Delia, que le dio a Victoria Pena sus poemas para que ella los comparta con sus familiares. Esto permitió que ellos conocieran lo que Delia vivía y sentía, y por otro captar las reflexiones y reacciones ante la experiencia física del contacto con el documento en papel. El intercambio con los protagonistas no busca tanto una evocación de lo vivido en el pasado sino una resignificación a partir del contacto con los poemas.

6. Conclusiones y discusión

A lo largo de este trabajo se analizó cómo ha sido representado el pasado reciente en el cine documental uruguayo entre 2008 y 2022, a partir de una muestra intencional de cuatro películas. La pregunta que guió esta investigación fue ¿Cómo ha sido representado el pasado reciente en el cine documental uruguayo? y en función de ella se tuvo por objetivo principal analizar cómo se estructuran y desarrollan las narrativas fílmicas en los documentales uruguayos que abordan el pasado reciente.

Para responder la pregunta y cumplir los objetivos planteados se hizo un análisis en profundidad de cada una de las cuatro películas seleccionadas: *Decile a Mario que no vuelva* (Handler, 2008); *El almanaque* (Charlo, 2012); *Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas* (Goyoaga, 2017) y *Delia* (Pena, 2022). Los documentales fueron seleccionados en función de ser producciones nacionales (o coproducción mayoritaria) financiadas por fondos concursables nacionales, estrenadas en salas de cine en el período de estudio; y haber participado en festivales de cine documental internacionales. A esas variables se le incluyó una que permitiera identificar los vínculos o miradas sobre el pasado reciente según el grupo etario al que pertenecen los directores dividiéndolos en cuatro grupos: adulto exiliado; adulto que vivió en Uruguay durante la dictadura; nacido/criado durante la dictadura y nacido luego de la dictadura.

El abordaje propuesto logró dar cumplimiento a los objetivos planteados al inicio de la investigación sobre el corpus estudiado. Se logró analizar cómo se estructuran y desarrollan las narrativas fílmicas en los documentales uruguayos que abordan el pasado reciente a partir de la descripción y análisis de las herramientas narrativas utilizadas. Se logró sistematizar las distintas técnicas del dispositivo documental utilizadas, las temáticas propuestas, la función de los testimonios en los documentales, el rol del director, el uso de materiales de archivo y, el tratamiento documental en diálogo con las categorías propuestas por los autores de referencia (Renov, 2010; Nicholls, 2011; Piedras, 2014; Plantinga, 2014).

6.1 Vinculación entre las películas a partir de las variables estudiadas.

Las películas estudiadas tienen una perspectiva crítica respecto a la dictadura y los efectos que tuvo en la sociedad. En ninguno de estos films se dedica una especial atención a las trayectorias de las organizaciones políticas que tuvieron mayor participación en la previa y post golpe de Estado. La organización más representada es el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros, que aportan testimonios centrales en *Decile a Mario que no vuelva* y *El almanaque*. La representación del Partido Comunista del Uruguay aparece de una manera más bien lateral en *Delia*, puesto que el relato no se configura en una coordenada de abordaje a la trayectoria política de un militante. Por el contrario, se centra en la biografía de la esposa de un militante preso político. La falta de representación de otras organizaciones, como el Partido Por la Victoria del Pueblo y los Grupos de Acción Unificada, o la participación de militantes de los partidos políticos (del Partido Nacional o del Frente Amplio) en contra de la dictadura, podría estar asociada a un sesgo en la selección de la muestra, que fue limitada y no priorizó una representación equitativa de organizaciones políticas.

En cuanto a los recursos utilizados, el análisis de la muestra arroja una variedad de técnicas del documental, y en concreto de los documentales de memoria (Aprea, 2015). Una característica constatada es el uso de testimonios para evocar el pasado, y el apoyo a partir de materiales de archivo para ilustrar, dialogar o contraponer los discursos. Este anclaje en los testimonios se identifica claramente en películas como *Decile...*, *El almanaque* o *Roslik...* donde a través de la entrevista se realiza una evocación directa de hechos del pasado: la tortura, la prisión, la persecución y la censura. *Decile...* tiene una característica que lo diferencia de las demás películas estudiadas: incluye testimonios de militares y civiles afines al régimen dictatorial. La función de estas inclusiones en muchos casos es de diálogo, pero en otros se manifiestan contradicciones entre las miradas de qué impacto tuvo la dictadura en la sociedad y la ética para la aplicación de torturas a los presos políticos.

En los films mencionados, los testimonios son brindados por los participantes directos. Aunque en algunos casos, como en *Roslik...*, no se manifiesta que exista un vínculo con la militancia política, sino que se afirma que sufrieron la persecución étnica durante la dictadura por el hecho de ser descendientes de rusos. A diferencia de las otras películas analizadas, esta incluye la mirada de agentes externos a modo de informantes calificados: periodistas que cubrieron la muerte de Roslik para semanarios de Montevideo. También incorpora testimonios mediante el archivo, concretamente de una sanjavierina —no identificada ni mostrada durante la película— que se manifiesta contraria a la hipótesis de la persecución.

En *Delia* la evocación se da indirectamente, a partir de la lectura de los poemas que ella escribió y de las reflexiones e impresiones que generan en sus familiares. La tortura no aparece en el documental, pero sí de forma lateral la persecución y la censura, la necesidad de la clandestinidad. La soledad de Delia durante la dictadura es presentada como el producto de estos hechos. Esto posibilita una lectura retrospectiva crítica de la militancia política de la época en clave feminista. En los sectores que encabezaron la lucha contra la dictadura —o al menos en algunos de ellos—, el rol de las mujeres se reproducía en patrones más bien conservadores, alejados de conceptos revolucionarios de liberación. Tanto *Delia* como *Roslik...* plantean un abordaje desde los efectos que la dictadura tiene al día de hoy en la vida de los protagonistas. Por un lado, la soledad de Delia, y por el otro, la imposibilidad de Mary Zavalkin de poder seguir una vida propia, de continuar vinculada a la condición de ser, antes que nada, la viuda de Roslik.

Los materiales de archivo tienen presencia en todos los documentales analizados. La característica indicial del registro fotográfico y audiovisual tiene una manifestación en la ilustración de hechos, el diálogo con los testimonios, la presentación de contradicciones con los discursos de los protagonistas y con voz del documental, y hasta un uso poético y reflexivo. Muchos de los archivos utilizados son familiares o personales que permiten presentar a los protagonistas. Adicionalmente, en tres de los cuatro casos, se incluyen archivos audiovisuales de medios de comunicación o de otras películas. En *Decile...* las filmaciones de Mario Handler tienen un doble rol: se trata de documentos que tienen un estado público pero que representan la trayectoria de su realizador y le sirven para introducirse como protagonista en el documental. Las fotografías personales de los protagonistas, algunas tomadas por ellos mismos como el

caso de Tiscornia en *El almanaque*, o los documentos escritos que registran las vivencias personales durante la dictadura, el efecto de la prisión en los almanaques de Tiscornia o de la soledad sufrida por Delia en sus poemas.

En términos de cómo se construye la narración podemos ver que *El almanaque* y *Roslik* la evocación del pasado está en vínculo con el presente filmico, en un diálogo creado a partir del montaje. Se plantean secuencias de seguimiento en las que no se evoca el pasado directamente, sino que se observan las manifestaciones de la persona/protagonista en su vida cotidiana. En estas películas existe un orden cronológico de los hechos relatados. En *El almanaque* existe un seguimiento año a año de la vida en la cárcel, así como de Tiscornia en la realización de las fotografías de los atardeceres. Si bien el inicio de la película va desde el presente para acceder al pasado, e inicia propiamente la película con el final de la dictadura, luego de ese hecho todo el relato sigue una temporalidad directa. En *Roslik*... sucede algo similar. El inicio del documental plantea la colocación de una piedra fundamental y la inauguración de un hogar de ancianos por parte de la Fundación Vladimir Roslik, pero en cuanto se comienza el relato se sigue cierta cronología, tanto en la evocación del pasado, desde la incursión militar de San Javier hasta la muerte de Roslik y la investigación sobre las causas de su fallecimiento; como en el desarrollo de actividades en el presente filmico, como la experiencia en política partidaria de Mary Zavalkin y su participación en la campaña electoral.

En *Delia* esta sucesión de los hechos está dada por la lectura de los poemas, no tanto por el pasado evocado. No es posible saber con el análisis realizado si la lectura de los poemas sigue una temporalidad, una secuencia de uno tras otro en cómo fueron leídos. Se podría pensar que seguro el testimonio de Jorge fue filmado antes que el de Santiago, y aparece después en el film. La directora da ese indicio cuando le confiesa “leímos los poemas con Santi...”. Los años que se recuerdan y el tiempo que evocan no siguen esa linealidad.

Decile... maneja un ordenamiento “interrumpido”, en el que las personas no completan las ideas, sino que es otra la que aparece y lo hace, a veces en el mismo sentido y otras en forma opuesta (Semanario Brecha, 2008) y un montaje que privilegia la contestación y el diálogo sobre temas puntuales más que una secuencialidad de sucesos. El recorrido más diacrónico se da a partir de las participaciones del director, en las que se manifiesta el paso del tiempo y evaluaciones tanto de la dictadura como de su propia vida.

6.2 Una representación generacional en el contexto histórico

La selección de la muestra intencional incluyó películas de cuatro generaciones diferentes con distintas relaciones sobre la dictadura: personas que tuvieron actividad política previa y fueron exiliadas, personas que sufrieron la prisión, que vivieron su infancia en el período y que nacieron luego de la restauración democrática. Esta segregación buscaba obtener distintas miradas o perspectivas que se representarán en las obras, tanto en las temáticas como en los tratamientos narrativos.

Aunque no era un vínculo necesariamente causal, existe correlación temporal hace que las primeras películas del período de estudio correspondan con las personas de mayor edad. Más

allá de que por una razón biológica, es posible que las personas más jóvenes estrenen sus películas en años posteriores, esa gradualidad generada por la muestra no significa que exista un vínculo directo entre estos factores. Con la salvedad que declaramos, podemos sostener que, entre el vínculo generacional y el tratamiento del tema pasado reciente en la agenda pública, se identifican ciertos desplazamientos en las temáticas de los documentales estudiados, la que debería ser corroborada con una muestra más amplia.

Se identifica en la muestra que la atención a los temas tratados tiene cierta vinculación generacional y en la mayoría de los casos los directores mantienen una relación afectiva con el mundo proyectado. Esto último explica la participación de los directores en las películas como protagonistas, y que su inclusión no se limite a la narración u ordenamiento de hechos y secuencias. Se puede ver una preocupación de Mario Handler por tratar de abordar un recorte de la dictadura centrado en cómo se vivió, en la vida pública y en la cárcel, entremezclado con su experiencia como militante previo al golpe y como uruguayo exiliado. Los protagonistas del documental integrantes del MLN fueron pares militantes y amigos de Handler.

En *El almanaque* la cercanía de Charlo con la historia de Tiscornia surge desde una experiencia compartida como presos políticos, pero también desde una mirada de otra generación. Tiscornia es presentado como un prisionero que estaba en la zona de “los presos que los militares consideraban más peligrosos” y había estado en prisión desde antes del golpe de Estado. En *Delia* la cercanía de Pena con la protagonista es casi familiar. Surge de haber estado dentro de la casa de los Mazzarovich desde niña y de su inquietud por querer saber más sobre la historia de Delia, una persona públicamente desconocida. La vinculación entre Goyoaga y *Roslik* es menor en este sentido, ya que se llega a la propuesta de desarrollo de la película por una integrante del equipo de producción (En Perspectiva, 2017). Esto tiene una manifestación en su participación en la película, que a diferencia de los demás directores de los films analizados no es parte de la obra a partir de la voz en *off*, ni su participación en la escena.

Del análisis de los temas planteados sobre la muestra seleccionada también puede evidenciarse que las películas que tuvieron directores de generaciones que vivieron la dictadura siendo adultos tienen una inclinación mayor hacia este tratamiento, mientras que los directores más jóvenes buscan abordar otras subtramas menos directas. Algunos de estos impactos se manifiestan en obras anteriores, como la persecución y censura en la vida cotidiana, pero la impronta de enfocar la mirada en los impactos de la dictadura que perduran hasta la actualidad parece ser una variación sustantiva. Si bien se trata de una muestra acotada a cuatro películas, esta tendencia podría ser analizada en una secuencia filmica más amplia, y podría estar asociada por un lado a las generaciones de los directores, pero fundamentalmente al contexto social y político en el que se desarrollaron los proyectos filmicos.

Desde una mirada diacrónica las películas analizadas acompañan los procesos de discusión política sobre el pasado reciente. El primer film de la serie, *Decile...* y *El almanaque* se desarrollan en un contexto de comienzo de juzgamientos a militares y hallazgos de restos de desaparecidos (aunque los films no se hacen referencias a estos). En parte los testimonios dialogan con otras películas anteriores que recogen experiencias de expresos políticos, como *Los ojos en la nuca* o *Memorias de mujeres*, y con películas contemporáneas, como *El círculo*

y *Secretos de Lucha*. Podemos sostener que este contexto social propició la circulación de estos discursos luego del período de silencio (Martínez, 2008; Allier Montaño, 2011). La situación contextual también marca a *Roslik...* una película en la que está presente la huella de la impunidad sobre los crímenes de la dictadura y las dificultades para procesar las investigaciones judiciales, producto de la existencia de la Ley de Caducidad. La película, más cercana en el tiempo a *Delia* que a *Decile...*, vuelve a exponer la violencia militar sobre la sociedad y hace referencia a la cárcel y a la tortura, pero en este caso se enfatiza en la masificación de la represión sobre las personas sin militancia política, lo que busca discutir la idea de que “si no estabas en nada raro no te pasaba nada”, y se concentra en un hecho específico: la muerte de Vladimir Roslik, la última víctima de la dictadura. *Delia*, la última obra de la serie, ya no trata directamente la cárcel ni la represión. El paso del tiempo y el procesamiento del tema en la sociedad parecería abrir posibilidades a nuevas formas de tratamiento del pasado reciente. Comenzar a mirar no tanto los efectos directos de la violencia, sino una consecución de violencias. El impacto de la prisión en la vida cotidiana de las mujeres que sostuvieron las familias fuera de la cárcel, junto a la problematización de esta situación y al rol de las mujeres en la militancia política de izquierda

Se evidencia cierto cambio en el abordaje de las películas, de las primeras centradas en experiencias de reclusión y tortura, a nuevos filmes que incluyen otras perspectivas y miradas que trascienden la violencia extrema de la dictadura en formato de cárcel o exilio. Efectos de este tipo de experiencias en las vidas familiares, como en *Delia*, *Opera Prima*, *Roslik*, *Tus padres volverán*, *Trazos familiares*. Comienzan a evidenciarse miradas críticas no solo hacia la dictadura, sino también hacia la militancia desde los directores, como en *Delia*, donde se incorpora una mirada feminista respecto al rol de la mujer esposa de militantes presos políticos en la dictadura.

Podemos segmentar en cuatro grandes macro temas con distintos emergentes a los asuntos tratados en estos documentales:

- La prisión política: la tortura, la violación a las mujeres, la vida en la cárcel, la presión psicológica.
- La vida en sociedad durante la dictadura: la persecución a las personas, la censura, el vivir bajo sospecha.
- El exilio: la migración como forma de evitar la prisión por motivos políticos.
- La afectación de las familias por efecto terrorismo de estado producto de asesinatos, torturas, desapariciones forzadas o prisiones prolongadas.

6.3 Relación con las categorías teóricas.

En tres de las cuatro películas analizadas se identifica una importante presencia del director en la obra. Esta característica está relacionada con el vínculo que los directores tienen con las temáticas y/o con los protagonistas de los filmes, lo que podría ser analizado como una tendencia en este tipo de documentales durante el período estudiado. Esto nos permite sostener que el recurso de la primera persona del director en estos documentales, su rol como protagonista, no ha sido utilizado en su modalidad *epidérmica*, esto es únicamente como un

abordaje de tratamiento documental sin una justificación que lo vincule a la temática. Por el contrario, en los films estudiados esta participación se manifiesta principalmente en la modalidad de experiencia y alteridad, con algunos momentos cercanos a la modalidad autobiografía, propuesta por Piedras (2014). En *Delia* encontramos un ejemplo completo de la modalidad experiencia y alteridad, mientras que en *Decile...* y en *El almanaque*, hay momentos en los que el film tiene características autobiográficas.

En la investigación se pudo comprobar que los documentales analizados manifiestan mayoritariamente una voz abierta, en términos planteados por Plantinga (2014) y descrito por Piedras (2014) en el caso de los documentales argentinos sobre el pasado reciente. Estos filmes se caracterizan por explorar y mostrar distintas perspectivas y sensaciones a través del uso de distintos recursos, como la entrevista, el material de archivo y la participación del director como protagonista (junto al uso de la primera persona). Esto puede verse por los niveles de colaboración que se establecen entre los protagonistas y el director, tanto para brindar sus testimonios como para acercar otro tipo de materiales y documentos que junto a su interpretación colaboran en la construcción del sentido y relato del documental. Este tipo de patrones colaborativos se relacionan con la modalidad participativa del documental propuesta por Nichols (2013), que se reconoce en distintos niveles en todos los films estudiados.

En los cuatro filmes se hacen manifiestas las funciones de registrar, mostrar y preservar, la de persuasión o promoción, y analizar e interrogar. Las dos primeras funciones son consideradas comunes o intrínsecas del documental por Renov (2010), por lo que su identificación en documentales que utilizan testimonios de personas que sufrieron la violencia dictatorial, materiales de archivo y miradas o puntos de vista de los directores era algo esperable. La función de análisis e interrogación tiene distintos tipos de manifestaciones. En *Decile...*, *El almanaque* y *Delia* se da a través de ciertas reflexiones que dan cuenta del proceso de creación del documental, mientras que en *Roslik...* se identifica en el uso de la animación para manifestar una lectura de los hechos por parte del director. En tanto, la función expresiva se hace presente por momentos en *Roslik...* y *Delia*, principalmente en el uso de un montaje poético que busca el diálogo entre las imágenes de archivo, los documentos y los testimonios/reflexiones que se brindan en cámara.

6.4 Sobre la metodología y el corpus estudiado

A partir de lo detallado, sostenemos que la estrategia metodológica aplicada dio resultado a los efectos de describir y analizar las características narrativas de las películas, las temáticas abordadas y los distintos recursos del dispositivo documental utilizados en los filmes por los directores y la directora. Sin embargo, en términos de los objetivos iniciales de este trabajo, y la pregunta de investigación planteada, el resultado no permite establecer ni reconocer una constante en el tratamiento del pasado reciente en el cine documental uruguayo. Se considera que para ese objetivo ambicioso sería necesario profundizar esta investigación tomando en cuenta un universo más amplio de películas, con análisis menos exhaustivos. Esto permitiría identificar algunas tendencias emergentes de forma más claras o evoluciones en los tratamientos temáticos sobre el pasado reciente, algo que se propone como una posible línea de investigación a nivel doctoral.

Referencias Bibliográficas

- Agencia del Cine y el Audiovisual del Uruguay. (2024). *Ya están disponibles las bases del PUA 2024*. <https://www.acau.gub.uy/innovaportal/v/286/1/acau/ya-estan-disponibles-las-bases-del-pua-2024.html>.
- Allier Montaña, E. (2010). *Batallas por la memoria. Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. Trilce.
- Álvarez Neme, J. (2012). *El cultivo de la flor invisible* [Película]. Tarkio Films.
- Aprea, G. (s/f). *El ciclo de los documentales sobre la izquierda revolucionaria peronista como testimonio y la discusión sobre la memoria social*. Universidad Nacional de General Sarmiento. Recuperado el 29 de noviembre de 2021, de [http://asaeca.org/Actas/zEl %0Aciclo de los documentales sobre la izquierda %0Arevolucionaria peronista como testimonio y la discusion sobre la memoria social.pdf](http://asaeca.org/Actas/zEl%0Aciclo%0Ade%0Alos%0Adocumentales%0Asobre%0Ala%0Aizquierda%0Arevolucionaria%0Aperonista%0Acomo%0Atestimonio%0Ay%0Ala%0Adiscusion%0Asobre%0Ala%0Amemoria%0Asocial.pdf)
- Aprea, G. (2011). Los documentales y la noción de dispositivo. *Revista Figuraciones*, 8. <http://repositorio.una.edu.ar/handle/56777/710>
- Aprea, G. (2015). *Documental, testimonio y memoria. Miradas sobre el pasado reciente*. Manantial.
- Arijón, G., y Martínez, V. (1997). *Por esos ojos* [Película]. TV Ciudad - France 2-Point du Jour. <https://www.youtube.com/watch?v=vrlXRDqnjgo>
- Aróstegui, J. (2004). *La historia vivida. Sobre la historia del presente*. Alianza.
- Azcona, M., Manzini, F., y Dorati, J. (2013). Precisiones metodológicas sobre la unidad de análisis y la unidad de observación. Aplicación a la investigación en psicología. *CUARTO CONGRESO INTERNACIONAL DE INVESTIGACION de la Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de La Plata.*, 67–76.
- Barrán, J. P. (2008). Los cuestionamientos y desafíos de la historia reciente. En Á. Rico (Ed.), *Historia reciente: historia en discusión*. Centro de Estudios Interdisciplinarios del Uruguay. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad de la República.
- Bidegain, M. (2008). *Secretos de Lucha* [Película]. Smac.
- Brecht, B. (2004). «*El Gesto Cinematográfico Ante la Memoria*» (V. Romero, Trad.). Ediciones del Caracol.
- Busquets, J. M., y Delbono, A. (2016). La dictadura cívico-militar en Uruguay (1973-1985): aproximación a su periodización y caracterización a la luz de algunas teorizaciones sobre el autoritarismo. *Revista de la Facultad de Derecho*, 43, 61–102. <https://doi.org/10.22187/rfd201624>
- Caetano, G., y Rilla, J. (2004). La era militar. En *El Uruguay de la dictadura 1973-1985* (p. 79 a 110). Oriental, Banda.

- Campo, J. (2008). Entre el arte y la ciencia: El cine documental. *V Jornadas de Sociología de la UNLP, 10, 11 y 12 de diciembre de 2008, La Plata, Argentina*.
http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5924/ev.5924.pdf
- Campo, J. (2012). *Cine documental argentino: entre el arte, la cultura y la política*. ImagoMundi.
- Cassariego, F. (2023). *Cine sobre pasado reciente en Uruguay. Miradas de mujeres que nacieron durante el terrorismo de Estado (1968-1985)*. Facultad de Artes, Universidad de la República.
- Castro, R. (2025). Los enemigos de la institucionalidad uruguaya: sobre la justificación de las medidas prontas de seguridad (1968-1972). *Suprema – Revista de Estudos Constitucionais*, 5(Especial), 101–135. <https://doi.org/10.53798/suprema.2025.v5.nespecial.a378>
- Charlo, J. P. (2000). *Héctor el tejedor* [Película]. Abril.
- Charlo, J. P. (2012). *El Almanaque* [Película].
- Charlo, J. P., y Garay, A. (2008). *El Círculo: las vidas de Henry Engler* [Película]. Guazú Media, Yvonne Ruocco.
- Comisión para la Paz. (2003). *Informe final de la Comisión para la Paz* (p. 85).
- Conti, C., y Barja, E. (2015). *Todos somos hijos* [Película]. Tercer Mundo Films, Hoboken Films.
- Corte Interamericana de Derechos Humanos. (2011). *Caso Gelman vs. Uruguay*.
- Corte Interamericana de Derechos Humanos. (2021). *Caso Maidanik y otros vs. Uruguay*.
- Creación de la Institución Nacional de Derechos Humanos, 24 de diciembre de 2008 (2008).
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*. Paid+os.
<http://www.paidos.com>
- Dufuur, L. (2016). El documental político y el proceso cívico-militar uruguayo. En *Memorias y representaciones en el cine chileno y latinoamericano* (pp. 59–68). LOM: Santiago de Chile.
- Durand, J. (2014). Coordinadas metodológicas. En C. Oehmichen Bazán (Ed.), *La etnografía y el trabajo de campo en las ciencias sociales* (Primera Ed, pp. 261–284). Universidad Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Antropológicas.
- En Perspectiva. (2017). Entrevista central, viernes 8 de setiembre: Julián Goyoaga, Camila de los Santos, y María Cristina Zavalkin. *8 de setiembre de 2017*.
- Erlj, E. (2009, diciembre 20). “El cine es una contrahistoria de la historia oficial”. Entrevista a Marc Ferro. *El Mercurio, Chile*.
- Estévez, O., y Mor, E. (2022). *Camino a casa* [Película]. Coproducción Uruguay-Noruega; Federico Moreira, Guazú Media, La escena, MOE Films, Medieoperatørene.
- Ferro, M. (1980). *Cine e Historia*. Gustavo Gilli.

- GIAF. (2006). *Informe Final 2005 - 2006. Investigaciones arqueológicas sobre detenidos desaparecidos en la dictadura cívico militar*. IMPO.
- Goyoaga, J. (2017). *Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas* [Película]. Raindogs films.
- Grosso, B. (2002). Las políticas de memoria. *Sociohistórica*, 11–12, 187–198.
- Grupo Hacedor. (1988). *Los ojos en la nuca* [Película].
- Guianze, M. (2016). La impunidad más allá de la Ley de Caducidad. Construcción de un marco jurídico nacional de derechos humanos vs. persistencia de la cultura de impunidad. *Ilcea*, 26. <https://doi.org/10.4000/ilcea.3916>
- Gutiérrez, M. (2008). *D.F. Destino Final* [Película]. Taxi Films.
- Handler, M. (1965). *Carlos, cine-retrato de un caminante en Montevideo* [Película]. Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República.
- Handler, M. (1968). *Me gustan los estudiantes* [Película].
- Handler, M. (1969). *El problema de la carne* [Película]. Cinemateca del tercer mundo.
- Handler, M. (1970). *Liber Arce, liberarse* [Película]. Cinemateca del Tercer Mundo.
- Handler, M. (2002). *Aparte* [Película].
- Handler, M. (2008). *Decile a Mario que no vuelva* [Película].
- Handler, M. (2015). *Columnas quebradas* [Película]. Doce Gatos SL.
- Handler, M. (2017). *El documental Humano*. Universidad de la República.
- Iglesias, M. (2010). *La excepción y la regla: Estado, partidos políticos y medidas prontas de seguridad en Uruguay 1946-1963*. Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Intendencia Municipal de Montevideo. (2006). *Centro Cultural Museo de la Memoria. Fundamentación y Marco Conceptual*.
- Jelin, E. (2000). Debates entre el pasado y el presente: Memorias en conflicto. *Puentes*, 6–13.
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- Kracauer, S. (1985). *De Caligari a Hitler*. Paidós.
- Kruger, C., y Piedras, P. (2012). Vestigios de un pasado doliente. Los archivos audiovisuales sobre la dictadura militar en el cine documental argentino. *Archivos de la filmoteca*, 70, 93–106. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/extart?codigo=4038927>
- La Diaria. (2012). Los zuecos. Con José Pedro Charlo, director de “El almanaque”. 26 de octubre de 2012.

- La Diaria. (2016). Fiscalía de Roma pidió cadena perpetua para Tróccoli y otros 13 represores uruguayos. *17 de octubre de 2016*.
- La Diaria. (2024). Con la identificación de Amelia Sanjurjo, son siete los restos de detenidos desaparecidos encontrados hasta el momento en Uruguay. *28 de mayo de 2024*.
- La Diaria. (2025). Comenzó juicio contra nueve militares por torturas en San Javier durante la dictadura. *3 de noviembre de 2025*.
- Lema Mosca, Á. (2020). *Los nacimientos del cine de ficción uruguayo* [Tesis de Doctorado, Universidad Autónoma de Madrid].
<https://repositorio.uam.es/server/api/core/bitstreams/b34765ae-2fab-4d2a-a1e2-26422a6aa6b6/content>
- Lessa, F. (2022). *The Condor Trials*. Yale University Press. <https://doi.org/10.2307/j.ctv2g591p5>
- Ley 15.737. (1985). Ley de amnistía. Aprobación de la convención americana sobre Derechos Humanos llamada pacto de San José de Costa Rica. Creación de la Comisión nacional de repatriación. En *8 de marzo de 1985*.
- Ley 15.848. (1986). Ley de Caducidad de la pretensión punitiva del Estado. En *22 de diciembre de 1986*.
- Ley 18.284. (2008). Creación del Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay y del Fondo de Fomento Cinematográfico y Audiovisual. En *16 de mayo de 2008* (Ley 18.284).
- Ley 18.596. (2009). Reparación a las víctimas de la actuación ilegítima del Estado en el período comprendido entre el 13 de junio de 1968 y el 28 de febrero de 1985. En *18 de setiembre de 2009*.
- Ley 18.831. (2011). Ley Interpretativa de la Ley de Caducidad. En *27 de octubre de 2011*.
- Ley 19.550. (2017). Transformación de Fiscalía letrada nacional en Fiscalía especializada en crímenes de lesa humanidad. En *22 de octubre de 2017*.
- Ley 19.641. (2018). Declaración y creación de Sitios de memoria del pasado reciente. En *13 de julio de 2018*.
- Marchesi, A. (2001). *El Uruguay inventado. La política audiovisual de la dictadura, reflexiones sobre su imaginario*. Trilce.
- Marchesi, A., y Markarian, V. (2012). Cinco décadas de estudios sobre la crisis, la democracia y el autoritarismo en Uruguay. *Contemporánea Historia y Problemas del Siglo XX* | Año 3, Volúmen 3, 213–242.
- Martin, M. (2008). *El lenguaje del cine*. Gedisa.
- Martínez, V. (2005). *Memorias de mujeres* [Película].

- Martínez, V. (2008). Documental y dictadura. En *Historia reciente, Historia en discusión* (pp. 113–120). Centro de Estudios Interdisciplinarios, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar.
- Miller, A. (1958). *Cantegriles* [Película].
- Ministerio de Industria Energía y Minería. (2021). *Programa Uruguay Audiovisual (PUA)*. <https://www.gub.uy/ministerio-industria-energia-mineria/programa-uruguay-audiovisual>.
- Nichols, B. (1997). *La representación de la realidad*. Paidós.
- Nichols, B. (2013). *Introducción al Documental*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Pena Echeverría, V. (2022). *Delia* [Película]. Monarca films.
- Piedras, P. (2014). *El cine documental en primera persona*. Paidós.
- Plantinga, Carl. (2014). *Retórica y representación en el Cine de no ficción* (1era ed.). Universidad Nacional Autónoma de México.
- Poder Judicial. (2015). *TCA confirma traslado de jueza desde ámbito penal a civil dispuesto por SCJ en 2013*. Martes 23 de junio de 2015.
- Presno, M. (2012). *Chau pelado* [Película]. Welt Film, Lavorágine films.
- Radakovich, R. (2014). *Industrias creativas innovadoras. El cine nacional de la década*. PRODIC-CSIC FIC-UDELAR \ ICAU - MEC.
- Renov, M. (2010). Hacia una poética del documental. *Revista Cine Documental*, 1–29. http://revista.cinedocumental.com.ar/numeros/images/n10-img/PDFn10/renov_hacia una poetica_n1.pdf
- Reparación a las víctimas de la actuación ilegítima del Estado en el período comprendido entre el 13 de junio de 1968 y el 28 de febrero de 1985, 18 de setiembre de 2009 (2009).
- Rico, Á. (2005). *Cómo nos domina la clase gobernante: Orden político y obediencia social en la democracia posdictadura, Uruguay, 1985-2005*. Trilce.
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia y el olvido*. Fondo de Cultura Económica.
- Romaguera i Ramió, J., y Alsina Thevenet, H. (1989). *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*. Cátedra.
- Rosenstone, R. (2005). La historia en imágenes/La historia en palabras. *Istor*, 93(20), 91–108. <http://aleph.academica.mx/jspui/handle/56789/8144>
- Rouso, H. (2012). Para una historia de la memoria colectiva: el post-Vichy* (M. Merbilhaá, Trad.). *Aletheia*, 3(5). http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.5463/pr.5463.pdf
- Ruffinelli, J. (2015). *Para verte mejor: el nuevo cine uruguayo y todo lo anterior*. Trilce.

- Schroeder, E. (1985). *El cordón de la vereda* [Película]. CEMA. <https://agu.udelar.edu.uy/el-cordon-de-la-vereda-impunidad-ayer-y-hoy/%0A>
- Schroeder, E. (1989). *Uruguay, las cuentas pendientes* [Película]. CEMA. <https://www.youtube.com/watch?v=qn2CjOwou1E>
- Semanario Brecha. (2008, octubre 17). Mario Handler habla de “Decile a Mario que no vuelva”. *Rosalba Oxandarabat*.
- Semanario Brecha. (2013, marzo 27). *Dos jugadas inadvertidas. Impunidad: tablero de traslados desde el Palacio Piria*.
- Semanario Brecha. (2022, mayo 27). *La otra cara de la luna. Con Victoria Pena, directora de la película sobre Delia González*.
- Semanario Brecha. (2024, septiembre 27). A pesar de todo. Luis Eduardo Arigón, el octavo desaparecido encontrado en Uruguay. *Mariana Contreras*.
- Sempol, D. (2011). El movimiento de Derechos Humanos y la Ley de Caducidad. En *Ley de Caducidad: un tema inconcluso* (pp. 103–138). Trilce.
- Sitios de Memoria. (2023). *Causas judiciales*. <https://sitiosdememoria.uy/causas>.
- Soderguit, A. (2013). *Anina* [Película]. Raindogs.
- Sorlín, P. (1985). *Sociología del cine. la apertura para la historia de mañana*. Fondo de Cultura Económica.
- Suprema Corte de Justicia. (2009). *Sentencia N° 365*.
- Tadeo Fuica, B. (2015). ¿Cómo representar la dictadura? Recorrido por estrategias cinematográficas en documentales uruguayos. *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, 30. <https://doi.org/10.4000/alhim.5357>
- Tadeo Fuica, B. (2017). *Uruguayan cinema: Text, materiality, archive (1960-2010)*. Támesis.
- Tadeo Fuica, B., y Balás, M. (2016). *CEMA: archivo, video y restauración democrática*. Facultad de Información y Comunicación, Instituto del Cine el Uruguay.
- Tiscornia, J., y Charlo, J. P. (2012). *El almanaque de Jorge Tiscornia*. Yauguru.
- Tiscornia, J., y Phillipps Treby, W. (2003). *Vivir en Libertad*. Ediciones de la Banda Oriental.
- Torello, G. (2018). *Uruguay se filma Uruguay se filma Prácticas documentales (1920-1990)*. Irupciones Grupo Editor.
- Uruguay film commission y promotion office. (2012). *Documentales 1985-2012*. https://icauc.mec.gub.uy/innovaportal/file/80145/1/ufc_documentales_2012.pdf
- Vaselli, A., y Scapusio, M. (2010). Reparación integral a las víctimas de tortura. En *Derechos humanos en el Uruguay, (2010)* (pp. 32–34). Servicio de Paz y Justicia (Uruguay).

ANEXO I

Ficha de la película: Decile a Mario que no vuelva (Handler, 2008)

Decile a Mario que no vuelva	Recursos	Ficcionalización		Voz en Off			Observación seguimiento	Archivo		
		Recreación	Animación	Informativa	Análisis	Opinión del director				
		Entrevista								
	X			X		X		X		
	Testimonios	Entrevista/Testimonio			Relación de los testimonios					
		Participante directo de los hechos evocados		Familiares de personas involucradas en los sucesos evocados	Críticos a la militancia	Críticos a la dictadura	Contradicción entre testimonios	Diálogo entre testimonios		
		Militante político	Militar / colaborador						Dirigente Político	
		X	X							X
	Director	Participación del Director			Modalidad					
		Voz en off	Protagonista	Intertítulos	Entrevistador	Autobiográfico	Epidérmica	Experiencia y alteridad		
		x	x	x	x			x		
	Archivo	Tipo		Productor			Uso			
		Audiovisual	Fotográfico	Prensa	Personal	Medio de comunicación	Gobierno	Ilustrativo	Contrapuesto	Diálogo con los testimonios
		X			X		X	X	X	X
	Clasificación	Modalidad (Nicholls, 2013)					Función (Renov, 2010)			
		Expositivo	Poético	Observacio nal	Participativo	Expresivo/Perf ormativo	Registrar, mostrar, preservar	persuadir o promover	analizar o interrogar	Expresar
					X		X	X	X	
		Voz predominante (Plantinga 2007)								
		Formal	Abierta	Poética						
		x								

Tabla 2. Fuente: Elaboración propia.

Ficha de la película El Almanaque (Charlo, 2012).

Almanaque	Recursos	Ficcionalización			Voz en Off		Observación seguimiento	Archivo	
		Recreación	Animación	Informativa	Análisis	Opinión del director			
		Entrevista							
	X	X		X		X	X	X	
	Testimonios	Entrevista/Testimonio			Relación de los testimonios				
		Participante directo de los hechos evocados		Familiares de personas involucradas en los sucesos evocados	Críticos a la militancia	Críticos a la dictadura	Contradicción entre testimonios	Diálogo entre testimonios	
		Militante político	Militar / colaborador						Dirigente Político
		X							
	Director	Participación del Director			Modalidad de Intervención del director (Piedras, 2012)				
		Voz en off	Protagonista	Intertítulos	Entrevistador	Autobigráfico	Experiencia y alteridad	epidérmica	
x		x	x	x		X			
Archivo	Tipo		Productor			Uso			
	Prensa	Fotográfico	Audiovisual	Personal	Medio de comunicación	Gobierno	Ilustrativo	Contrapuesto	Diálogo con los testimonios
		X	x	X	X		X		X
Clasificación	Modalidad del documental (Nicholls, 2013)				Función (Renov, 2010)				
	Expositivo	Poético	Observacional	Participativo	Expresivo/Perf ormativo	Registrar, mostrar, preservar	persuadir o promover	analizar o interrogar	Expresar
				X		X	X	X	
	Voz predominante (Plantinga 2007)								
	Formal	Abierta	Poética						
		X							

Tabla 3. Fuente: Elaboración propia.

Ficha de la película Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas (Goyoaga, 2017)

Roslik	Recursos	Ficcionalización		Voz en Off			Observación seguimiento	Archivo	
		Recreación	Animación	Informativa	Análisis	Opinión del director			
	Entrevista								
	X		X				X	X	
	Testimonios	Entrevista/Testimonio			Relación de los testimonios				
		Participante directo de los hechos evocados		Familiares de personas involucradas en los sucesos evocados	Críticos a la militancia	Críticos a la dictadura	Contradicción entre testimonios	Diálogo entre testimonios	
		Militante político	Militar / colaborador						
			Dirigente Político						
				X		X	X	X	
	Director	Participación del Director (Piedras, 2012)			Modalidad de Intervención del director (Piedras, 2012)				
		Voz en off	Protagonista	Intertítulos	Entrevistador	Autobigráfico	Experiencia y alteridad	epidérmica	
				x	x				
	Archivo	Tipo		Productor			Uso		
		Prensa	Fotográfico	Audiovisual	Personal	Medio de comunicación	Gobierno	Ilustrativo	Contrapuesto
		X	X	x	X	X		X	X
	Clasificación	Modalidad del documental (Nicholls, 2013)				Función (Renov, 2010)			
		Expositivo	Poético	Observacional	Participativo	Expresivo/Performativo	Registrar, mostrar, preservar	persuadir o promover	analizar o interrogar
					X		X	X	X
		Voz predominante (Plantinga 2007)							
		Formal	Abierta	Poética					
			x						

Tabla 4. Fuente: Elaboración propia.

Ficha de la película Delia (Pena, 2022)

Delia	Recursos		Ficcionalización		Voz en Off			Observación seguimiento	Archivo		
		Entrevista	Recreación	Animación	Informativa	Análisis	Opinión del director				
		X					X	X	X		
	Testimonios	Entrevista/Testimonio				Relación de los testimonios					
		Participante directo de los hechos evocados			Familiares de personas involucradas en los sucesos evocados	Críticos a la militancia	Críticos a la dictadura	Contradicción entre testimonios	Diálogo entre testimonios		
		Militante político	Militar / colaborador	Dirigente Político							
		X									X
	Director	Participación del Director				Modalidad de Intervención del director (Piedras, 2012)					
		Voz en off	Protagonista	Intertítulos	Entrevistador	Autobigráfico	Experiencia y alteridad	epidérmica			
		x			x		X				
	Archivo	Tipo			Productor			Uso			
		Prensa	Fotográfico	Audiovisual	Personal	Medio de comunicación	Gobierno	Ilustrativo	Contrapuesto	Diálogo con los testimonios	
			X	x	X			X		X	
	Clasificación	Modalidad del documental (Nicholls, 2013)					Función (Renov, 2010)				
		Expositivo	Poético	Observacional	Participativo	Expresivo/Perf ormativo	Registrar, mostrar, preservar	persuadir o promover	analizar o interrogar	Expresar	
					X		X	X	X	X	
		Voz predominante (Plantinga 2007)									
		Formal	Abierta	Poética							
		X									

Tabla 5. Fuente: Elaboración propia.

ANEXO II

Línea de tiempo

A partir de la recopilación de hechos políticos, judiciales y vinculados al estatus y la institucionalidad de organismos abocados al desarrollo cinematográfico en Uruguay, se propone la siguiente línea de tiempo que vincula las obras cinematográficas estudiadas con el contexto social y político en el que se realizaron y estrenaron:

2000: Se crea la Comisión para la Paz con el objetivo de avanzar en la determinación de la situación de los detenidos desaparecidos durante la dictadura, así como de los niños que fueron secuestrados o desaparecidos.

2003: La Comisión para la Paz entrega su informe final.

2004: Se crea el Fondo Montevideo Socio Audiovisual, impulsado por la Intendencia de Montevideo.

2005: Asume la presidencia Tabaré Vázquez, marcando el inicio del primer gobierno del Frente Amplio.

El Poder Ejecutivo aplica por primera vez el artículo 4 de la Ley de Caducidad, lo que habilita la investigación judicial de crímenes cometidos durante la dictadura. Esto representó un giro decisivo respecto a los gobiernos anteriores.

Comienza la búsqueda de detenidos desaparecidos en predios militares. Se halla el cuerpo de Ubagésner Chaves Sosa en la “Chacra de Pando”.

2006: Se concretan los primeros procesamientos con prisión a militares represores de la dictadura y al ex dictador Juan María Bordaberry (presidente electo en 1971 y dictador desde 1973 hasta 1975).

Continúan los hallazgos de restos de detenidos desaparecidos. Son encontrados los restos de Fernando Miranda en el Batallón de Infantería N° 13 de Montevideo.

2007: Se estrena *Decile a Mario que no vuelva* dirigida por Mario Handler.

Continúan los procesamientos a represores y se destaca el del ex dictador Gregorio Álvarez entre 1981 y 1985.

La intendencia de Montevideo inaugura el Museo de la Memoria, en convenio con el Ministerio de Educación y Cultura.

2008: Se promulga la Ley de Cine (Ley 18.284) que crea el Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ICAU) y un fondo nacional de fomento para el cine y el audiovisual.

Se crea la Institución Nacional de Derechos Humanos y Defensoría del Pueblo (Ley 18.446)

2009: Se promulga la Ley 18.596, que reconoce la responsabilidad del Estado uruguayo por las violaciones a los derechos humanos entre 1968 y 1985, e introduce medidas de reparación económica y simbólica.

Se realiza un plebiscito impulsado por la sociedad civil para anular la Ley de Caducidad. Aunque no logra la mayoría necesaria, la Suprema Corte de Justicia declara la ley inconstitucional en un fallo emblemático.

Se registran las primeras condenas a los militares represores durante la dictadura.

2010: La justicia condena al ex dictador Juan María Bordaberry por atentado contra la Constitución, nueve delitos de desaparición forzada y dos de homicidio en calidad de coautor.

2011: La Corte Interamericana de Derechos Humanos emite su sentencia en el caso Gelman vs. Uruguay, condenando al Estado y exigiendo investigación, reparación y garantías de no repetición.

El Parlamento vota la Ley Interpretativa de la Ley de Caducidad, que restituye la pretensión punitiva del Estado y establece marcos temporales para que los delitos cometidos puedan ser juzgados y sean considerados como crímenes de lesa humanidad.

Se hallan los restos del maestro Julio Castro en el Batallón N° 14 de Infantería de la Ciudad de Toledo, Canelones, en el marco del trabajo del GIAF.

2012: Se estrena el documental *El almanaque*, de José Pedro Charlo.

Comienza a funcionar el primer Consejo Directivo de la Institución Nacional de Derechos Humanos y Defensoría del Pueblo.

2013: La Suprema Corte de Justicia declara inconstitucionales artículos clave de la Ley interpretativa de la Ley de Caducidad, dificultando nuevas investigaciones judiciales.

Se traslada a la jueza Mariana Mota del fuero penal al civil, en medio de cuestionamientos de organizaciones sociales por su rol en causas vinculadas al terrorismo de Estado.

2017: Se estrena *Roslik y el pueblo de las caras sospechosamente rusas*, de Julian Goyoaga.

Se crea la Fiscalía Especializada en Crímenes de Lesa Humanidad, que comienza a funcionar al año siguiente. Esta institucionalidad potencia la reactivación de causas judiciales por violaciones a los derechos humanos.

2019: Siete años después vuelve a suceder el hallazgo de restos de desaparecidos. Es encontrado Eduardo Bleier en el Batallón N° 13 de Infantería.

A partir de un proceso judicial iniciado en Italia a fines de la década de 1990 por familiares de detenidos desaparecidos que tenían la doble nacionalidad, uruguaya e italiana, la Corte de Roma sentenció a doce represores uruguayos a cadena perpetua. El juicio emitió la condena por crímenes de lesa humanidad perpetrados en el marco del Plan Cóndor -un plan de coordinación represiva de las dictaduras del Cono Sur- por lo que incluyó también a represores de Argentina y Chile.

Se promulga la Ley de Sitios de Memoria Histórica del Pasado Reciente (Ley 19.641), que establece espacios de memoria como forma de homenaje, educación y reparación.

El parlamento encomienda a la Institución Nacional de Derechos Humanos y Defensoría del Pueblo la tarea de búsqueda de personas detenidas desaparecidas (Ley 19.822).

El Estado lanza el Programa Uruguay Audiovisual (PUA).

2020: Asume la Presidencia de la República Luis Lacalle Pou del Partido Nacional luego de 15 años de gobierno del Frente Amplio.

2021: La CIDH emite una sentencia respecto al caso de las “Muchachas de abril” por el que condena nuevamente a Uruguay al reconocimiento de la responsabilidad del Estado en los asesinatos de Silvia Reyes, Laura Raggio y Diana Maidanik, y a fortalecer a la Fiscalía de Crímenes de Lesa Humanidad para la investigación de este caso, al tiempo que se realicen programas de formación en Derechos Humanos para los integrantes de las Fuerzas Armadas, y se establecen reparaciones para las víctimas que aparecen en la causa y sus familiares.

2022: Se estrena *Delia*, documental dirigido por Victoria Pena.

Se transforma el ICAU en la Agencia del Cine y el Audiovisual del Uruguay (ACAU), mediante la Ley de Rendición de Cuentas (Ley 20.075).