

Facultad de Información y Comunicación

Universidad de la República

LA SUPERFICIALIDAD DEL MAL:

**ANÁLISIS DE LA REPRESENTACIÓN DE LOS MILITARES EN EL CINE
URUGUAYO DE FICCIÓN**

(2007-2018)

TRABAJO FINAL DE GRADO

Fiorella Gargaglione Turk

Director: Prof. Luis Dufuur



**Facultad de
Información y
Comunicación**



**UNIVERSIDAD
DE LA REPÚBLICA
URUGUAY**

RESUMEN

El siguiente trabajo expone el análisis de la representación de los militares en la ficción cinematográfica nacional durante el período 2007-2018. Dicha representación es entendida en una doble dimensión, tanto como la representación visual presente en el texto fílmico, así como la representación social existente en la memoria colectiva. En este sentido, si bien el análisis parte de la imagen audiovisual, la misma es puesta en diálogo con el contexto social e histórico en el que se configura y circula, entendiendo que la representación social de dichas figuras influye en la conformación de estos personajes a la vez que, la representación fílmica reproduce y reconfigura esta representación en el proceso de semiosis social.

Para el abordaje se tomaron en cuenta los presupuestos teóricos de la semiótica del cine (Mitry, 1963; Metz, 1968; Odín, 2003), los planteos de Jelin (2002) y Pollock (1989) en los aspectos referidos al estudio de la memoria colectiva y las nociones propuestas por Rosenstone (1997) Burke (2005) y Ferro (2008) en lo que respecta a las relaciones entre el cine y el discurso histórico. A partir del análisis fílmico propuesto por Casetti y Di Chio (1991) se identificaron los modos y convenciones en la representación de dichas figuras en el conjunto de filmes seleccionados. La interpretación de los resultados se realizó situando a las mismas en el contexto político y cultural, en el marco de los procesos de construcción de memorias sobre el pasado reciente y las condiciones de producción cinematográfica local.

Este trabajo aspira a contribuir en las reflexiones sobre el cine y las posibilidades que ofrece para la (re) construcción del pasado, explorando en dimensiones poco abordadas en el ámbito académico, como el cine de ficción y las Fuerzas Armadas.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, mi profundo agradecimiento al Prof. Luis Dufuur. Por el conocimiento brindado en sus cursos, por haber aceptado la orientación y el acompañamiento de este proyecto, por sus valiosos aportes y sugerencias realizadas.

Quisiera agradecer también a las y los docentes del Instituto de Comunicación de la FIC que han contribuido a mi formación académica y humana durante el tránsito por la carrera. En especial al docente Antonio Pereira, por sus lecturas y aportes desinteresados para la realización de este trabajo y a la docente Mariana Achugar por el material facilitado.

Gracias a mis compañeras y compañeros de la licenciatura. Especialmente, a Camila y Yoseana, por el afecto y la compañía en este proceso, por su contención y por el conocimiento colaborativo.

Por último, agradecer a mis amigas y mi familia, por el apoyo incondicional de siempre.

ÍNDICE

Capítulo 1: Planteamiento del problema de investigación.

1.1 Introducción y contexto histórico	6
1.2 Problema y pregunta de investigación	7
1.3 Justificación del tema	8
1.4 Objetivos de la Investigación	10
1.5 Organización del trabajo: contenido y capítulos	11

Capítulo 2: Marco Teórico

2.1 Estado del arte.....	12
2.2 Marco Conceptual.....	14
2.2.1 La <i>imagen</i> como representación	14
2.2.2 La representación social	17
2.2.3 El cine y la representación de la Historia.....	18

Capítulo 3: Metodología

3.1 Enfoque metodológico	21
3.2 Diseño de muestra	22

Capítulo 4: El pasado reciente en el cine de ficción

4.1 Los primeros intentos (2007-2008)	23
4.2 Un nuevo acercamiento (2014-2018)	30

Capítulo 5: La representación de los militares en la ficción

5.1 Consideraciones previas	38
5.2 Los militares en el relato cinematográfico.....	40
5.3 Los militares en el <i>ambiente</i>	46
5.4 Los militares como Personajes.....	48

Capítulo 6: Conclusiones

<i>La superficialidad del mal</i>	58
Referencias bibliográficas	62

ANEXO

Imágenes	67
----------------	----

Capítulo 1: Planteamiento del problema de investigación.

1.1 Introducción y contexto histórico

En la década de los sesenta la mayoría de los países latinoamericanos atravesaban una fuerte crisis económica y una creciente polarización social e ideológica, que, enmarcada en el contexto de la Guerra Fría, condujo a los gobiernos a un creciente autoritarismo y a la instauración de golpes de estado con la intervención de las Fuerzas Armadas. Estas fueron incrementando el uso de la violencia y la represión cometiendo sucesivas violaciones a los Derechos Humanos. Una vez iniciados los procesos de restauración democrática, la construcción de memorias sobre lo que se ha dado en llamar Terrorismo de Estado fue un terreno de disputa entre los diversos relatos y posiciones que daban cuenta de ese pasado, la atribución de responsabilidades y los modos en los que se debía juzgar a los acontecimientos y delitos cometidos.

La transición democrática en nuestro país, de acuerdo con lo propuesto por Caetano (2016) se inicia a partir de la asunción de las autoridades electas en 1984. Durante esta etapa destacan a nivel político una agenda de temas en torno a las violaciones de los Derechos Humanos cometidos durante la dictadura civil- militar. Este proceso estuvo pautado por fuertes controversias en torno a la aprobación de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado en 1986, y el posterior referéndum impulsado por organizaciones sociales y partidos políticos, celebrado en 1989, que ratificó la ley por un 55,44% de los votos. Esta normativa ofició como el marco legal e institucional en el que se amparaban los discursos que abogaban por dar “punto final” a los hechos e instalaba una cultura del silencio y de la impunidad que marcó la década de los noventa. El tema reaparecerá en la agenda política años después con un Plebiscito constitucional para su anulación en 2009, cuyo resultado volvió a ratificar la ley, y las discusiones en torno a la Ley n° 18.831 aprobada finalmente en 2011, que catalogaba a los delitos cometidos en el Terrorismo de Estado como de lesa humanidad.

Durante la transición y fundamentalmente en la década de los noventa, la producción cultural de nuestro país participó de forma activa en la recuperación y reconstrucción de la memoria como forma de contrarrestar el discurso oficial impartido por el Estado, identificándose la proliferación de discursos basados en los testimonios y la experiencia

carcelaria. En el campo literario, la novela testimonial, la novela histórica y el resurgimiento de la novela negra, estuvieron alimentados por este impulso de recordar el pasado, así como también puede reconocerse en el teatro, un movimiento que ha tendido a la construcción de la ficción sobre los hechos.¹ (Peyrou, 2016)

En el caso del cine uruguayo, a diferencia del cine argentino en donde la ficción ocupó un papel preponderante desde los primeros años de democracia y logró producciones de alto prestigio internacional como el filme *La historia oficial* (Puenzo, 1985), la opción por el documental como medio para dar cuenta de ese pasado fue la predominante. El mapeo que propone Fierro (2020) sobre el cine uruguayo que aborda la temática de la dictadura civil-militar y el Terrorismo de Estado da cuenta de ello. De un total de veintinueve filmes relevados por el autor, solo seis se encuentran catalogados en la categoría de ficción.² Esto nos conduce a cuestionarnos en un principio por qué en nuestro país el cine de ficción no ha tratado el tema en forma reiterada como si lo ha hecho el cine-documental.

A su vez resulta llamativo que este fenómeno aparece en un contexto relativamente nuevo, ya que las primeras ficciones sobre el tema surgen en 2007, producto en parte de una reapertura del mismo en el ámbito político y social tras la llegada del Frente Amplio al poder, así como de la creación del *Instituto del Cine y el Audiovisual del Uruguay* (ICAU) mediante la Ley n°18284 que supone un fondo económico de fomento para la producción cinematográfica local.

1.2 Problema y pregunta de investigación

Mi investigación se propone explorar el rol que ha ocupado el cine, en tanto medio audiovisual de gran impacto en la actual cultura de la imagen, en el proceso de construcción de memorias sobre el pasado reciente en nuestro país y específicamente sobre las representaciones que la ficción ofrece de los militares. En este sentido, la ficción cinematográfica es entendida como una narración audiovisual de la historia que, junto a otros

¹ Sobre el teatro contemporáneo y su relación con la historia reciente puede consultarse la obra coordinada por Remedi (2016) *Otros lenguajes de la memoria: teatro uruguayo contemporáneo e historia reciente* que da cuenta de los nuevos diálogos que se establecen en el teatro contemporáneo y las resignificaciones que proponen.

² No se desconoce que los límites entre ficción y documental sean difusos, y qué puedan identificarse recursos ficcionales en los films documentales. Sin embargo, el trabajo considera cine de ficción a aquellos que han sido catalogados y distribuidos de ese modo en el circuito cinematográfico.

artefactos culturales, se constituye como un medio que contribuye a la representación colectiva del pasado.

Abordar la ficción como objeto de investigación permite comprender una de las prácticas simbólicas y sociales mediante las cuales la memoria es construida y transformada a través del tiempo, analizando el modo en el que se construye la representación, pero también cuáles son sus límites, en qué contexto se insertan y cómo el deber de la memoria se entremezcla con la necesidad de espectacularización: “las imágenes se revelan como poderosos instrumentos no solo para conocer el pasado y estudiar representaciones que generan nuevas memorias, sino también para hacer inteligibles los complicados mecanismos de la memoria social” (Feld y Stites Mor, 2009, p.32)

El problema de investigación a indagar se resume entonces en la siguiente interrogante: ¿De qué modo se ha representado a los militares en la ficción cinematográfica nacional en el período 2007- 2018?

En este caso y para esta pregunta, la representación es entendida en una doble dimensión, en tanto representación visual presente en el texto fílmico como representación social presente en la memoria colectiva. En este sentido, si bien el análisis parte de la imagen audiovisual, la misma es puesta en diálogo con el contexto social e histórico en el que se configura y circula, entendiendo que la representación social de dichas figuras influye en la conformación de estos personajes a la vez que, la representación fílmica reproduce y reconfigura esta representación en el proceso de semiosis social.

Desde esta perspectiva, es posible interrogarse sobre los aportes que realizan los filmes respecto a la representación de los militares, atendiendo a los tipos de personajes que predominan, cómo influye en ellos el tratamiento ficcional y el género cinematográfico, qué rol ocupan los militares en el relato construido sobre el período, en qué medida se ajustan o no al discurso dominante en un determinado contexto histórico y cómo se relacionan con las políticas memoriales y cinematográficas llevadas a cabo en el país durante su producción.

1.3 Justificación del tema

Desde mediados del siglo XX, se ha configurado un giro significativo en la concepción de la historia que, alejándose del ideal de verdad y objetividad, se orientó hacia una puesta en discusión de representaciones y respuestas del pasado que den razón a los problemas

políticos, sociales y culturales del presente. Esto permitió a la investigación historiográfica ampliar la fuentes y materiales de indagación, incluyendo entre ellas al cine, y abriendo el paso hacia una *historia cultural*.

Por su parte, en nuestro país la consolidación de un campo de estudios específico sobre el pasado reciente ha permitido, entre otras cosas, ampliar los temas, perspectivas y enfoques en los estudios sobre el período. Estos se han ampliado hacia otros actores relevantes que no habían sido abordados en profundidad, como las agrupaciones y movimientos sociales derechistas, sectores pertenecientes a los partidos tradicionales, los consensos civiles y las Fuerzas Armadas.³ A su vez, el interés también se ha ido desplazando hacia un estudio del período posdictatorial y los procesos de (re) construcción de memorias respecto al pasado. Este trabajo pretende inscribirse en esa línea, contribuyendo al estudio sobre el cine y su relación con la memoria del período, dado que, en nuestro país, son pocos los estudios planteados desde esta perspectiva. Como antecedentes publicados se han identificado los trabajos de Martínez (2008) y Tadeo Fuica (2016), quienes abordan el tratamiento del pasado reciente para el caso del cine-documental.

La elección de analizar la representación de los militares se inscribe también en un interés creciente por ampliar las voces y perspectivas que han predominado, tanto en la producción cinematográfica como en el campo de estudios académico. La necesidad de legitimar el lugar de escucha de la víctima, producto de las estrategias de ocultamiento y pactos de silencio en la transición, ha privilegiado un enfoque centrado en estos actores y desplazado el lugar de los victimarios. Sin embargo, con el paso del tiempo y un nuevo contexto político-social, estos han comenzado a explorarse con mayor rigurosidad (Feld y Salvi, 2020) Si bien este enfoque ofrece un marco interpretativo interesante, es preciso señalar que en este trabajo se busca problematizar esta dicotomía víctima/victimario, entendiendo que enmarca el universo de estudio de los militares desde una de sus aristas posibles y conlleva en sí misma una posición determinada en la construcción de memorias sobre el pasado reciente.

³ En este sentido, pueden consultarse los trabajos de Selva López Chirico (1985) *El Estado y las Fuerzas Armadas en el Uruguay del siglo XX*; Rial, J. (1986) *Las Fuerzas Armadas: ¿Soldados-políticos garantes de la democracia?*; Perelli, C. y Rial, J. (1987) *Convencer o someter: el discurso militar*, Maronna y Trochón (1988) “Entre votos y botas. El factor militar en la política uruguaya en los años veinte”, Ramírez, G. (1988) *El factor militar: Génesis, desarrollo y participación política*, Achugar, M. (2008) *What we remember: the construction of memory in military discourse* y Broquetas, M. (2014) *La trama autoritaria: Derechas y violencia en Uruguay (1958-1966)*.

Por último, es posible observar tanto en la producción audiovisual como en el campo de la producción académica sobre cine en nuestro país, una preferencia hacia la modalidad cine-documental, a pesar de que en los últimos años las ficciones han ganado terreno en la industria cinematográfica. Ejemplo de ello es el filme *La noche de los 12 años* (Brechtner, 2018) reconocida como mejor película por *la Asociación de críticos de cine del Uruguay* y galardonada en diferentes festivales y premiaciones internacionales de prestigio, como el *Festival de Venecia*, los Premios Platino o los Premios Goya.⁴

Por estos motivos señalados considero que resulta pertinente indagar sobre el modo en el que el cine se relaciona con la construcción de memoria del pasado reciente y qué lugar ocupan los militares en los relatos que ofrece, así como atender al crecimiento de la ficción en la industria cinematográfica uruguaya desde una mirada académica.

1.4 Objetivos de la Investigación

El objetivo general consiste en analizar la representación de los militares presente en el cine uruguayo de ficción. Del mismo se desprenden los siguientes objetivos específicos:

- Determinar la función narrativa de los personajes en el relato de acuerdo a las categorías propuestas por Casetti y Dio Chio (1991, p. 173-188)
- Analizar las escenas y el lenguaje cinematográfico donde los militares son retratados, en el corpus de filmes elegidos.
- Identificar qué tipo de relatos o acciones se construyen en torno a estas figuras presentes en el corpus de filmes elegidos.
- Contrastar la representación cinematográfica de los militares con el contexto socio-histórico en relación a los procesos de memoria y las condiciones de producción audiovisual.

⁴ Datos obtenidos de la ficha técnica del filme: <https://www.filmaffinity.com/uy/film880366.html> Sitio recuperado el 4/4/2021

1.5 Organización del trabajo: contenido y capítulos

El primer capítulo de este trabajo se dedica al planteamiento general del problema de investigación. En el mismo se propuso una breve introducción al contexto histórico y una delimitación del problema a indagar, la pregunta de investigación y su respectiva justificación. Por último, se delimitaron los objetivos generales y específicos que guiaron el trabajo.

El segundo capítulo está destinado al marco teórico, organizado en distintos apartados. En primer lugar, se propone un breve recorrido por los diferentes trabajos académicos que conforman el estado del arte del problema, para luego desarrollar los aspectos conceptuales que estructuran el análisis: la imagen como representación, la noción de representación social, la memoria colectiva y el estatuto del cine como representación de la historia.

En el tercer capítulo se detalla el enfoque metodológico para el análisis, las herramientas conceptuales utilizadas para la recolección de datos, así como el diseño inicial de la muestra y las fuentes complementarias.

El cuarto capítulo propone un recorrido general por el conjunto de films que han abordado la temática de la dictadura estableciendo una posible periodización en dos etapas, que atiende a aspectos relacionados con el contexto de producción de los filmes y sus propuestas. A la vez se delimitan hipótesis exploratorias sobre la escasez y demora en el tratamiento del tema.

El quinto capítulo se destina al análisis específico de la representación militar y se estructura en tres apartados. En primer lugar, se atiende al relato histórico representado y la posición que asumen los militares en el mismo. Luego se detallan las diferentes categorías de análisis propuestas: los militares en tanto ambiente, en tanto personajes colectivos y en tanto personajes plenos, identificando en cada caso las estrategias y tópicos recurrentes observados en los filmes.

En el sexto capítulo se resumen las conclusiones y las nuevas interrogantes que se desprenden del análisis realizado.

Capítulo 2: Marco Teórico

2.1 Estado del arte

Como señalaba anteriormente el estudio sobre la figura de los victimarios en relación a la construcción de memorias sociales sobre el pasado reciente es un campo de novedosa construcción. Como pionero en el tema podemos mencionar el trabajo de Arendt (1963) *Eichmann en Jerusalén*. Mediante un análisis del juicio político efectuado a la figura de Eichmann la autora propone romper con el concepto de monstruosidad asociado al nazismo, dando cuenta de los aspectos burocráticos y funcionales del exterminio. En la misma línea, más recientemente encontramos el trabajo de Goldhagen (1998) *Los verdugos voluntarios de Hitler: los alemanes corrientes y el Holocausto* y la obra de Browning (2011) *Aquellos hombres grises. El batallón 101 y la solución final en Polonia*. Ambos autores retoman las nociones propuestas por Arendt, pero se focalizan en analizar la complicidad y participación de los civiles en el holocausto.

El tratamiento literario y cultural de estas figuras es analizado en la obra dirigida por Ferrer y Sánchez Biosca (2019) *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos, conceptos* que ofrece un enfoque interdisciplinar para el abordaje de la figura de los perpetradores en diversos contextos socio-históricos, trascendiendo el universo de la Alemania Nazi.

A nivel regional, la obra dirigida por Agüero y Hershberg (2005) *Memorias militares sobre la represión del Cono Sur: visiones en disputa en dictadura y democracia* recopila una serie de estudios referentes a las memorias militares sobre la represión del Cono Sur y el trabajo de Achugar (2008) *What we remember: the construction of memory in military discourse* concentra este aspecto para el caso uruguayo a través del análisis discursivo de una serie de declaraciones públicas realizadas por militares.

Referido a la representación cinematográfica, debemos mencionar el trabajo reciente de Zylberman (2020) “Los victimarios en el cine documental: una posible taxonomía” enmarcado en una investigación amplia sobre la representación de los genocidios en el cine-documental. En su artículo, el autor se propone un análisis de la representación centrada en los victimarios, ofreciendo una posible taxonomía en la que reconoce diferentes formas discursivas y modalidades de representación: la modalidad de archivo, la evocativa, la declarativa y la de participación.

En el ámbito local, sobre la relación entre cine y dictadura, podemos mencionar los aportes de Tadeo Fuica (2016) en su artículo “¿Cómo representar la dictadura? Recorrido por estrategias cinematográficas en documentales uruguayos” donde indaga en las estrategias de representación de la violencia durante la dictadura cívico-militar en los documentales uruguayos de finales de los ochenta. Mediante el análisis comparativo, la autora reconoce la recurrencia al uso del testimonio, la imagen de archivo y la fotografía, y en menor medida la dramatización de los sucesos acontecidos, como estrategias narrativas que contribuyen a la representación del pasado reciente.

Por otro lado, Martínez (2008) en “Documental y dictadura” propone una periodización en etapas que van en consonancia con el tratamiento del tema en la sociedad. Identifica tres etapas que coinciden con la recuperación democrática, la aprobación de la Ley de Caducidad y la llegada de la izquierda al poder, y resume en forma breve las características y modos en los que el cine-documental ha abordado este tema en cada una de ellas.

Para el tratamiento de la ficción, el caso del cine argentino nos ofrece una producción académica mucho más vasta, en consonancia con la gran cantidad de filmes de ficción que han representado el tema, desde los últimos años de dictadura hasta la actualidad.⁵

A modo de ejemplo podemos referirnos el trabajo de Peris (2008) “Desplazamientos, suturas y elusiones: el cuerpo torturado en *Tiempo de Revancha*, *La Noche de los Lápices* y *Garage Olimpo*” quién parte del análisis de las tres películas de ficción mencionadas en el título para reconocer las diferentes estrategias retóricas y narrativas mediante las cuáles los films representan la violencia represiva. A su vez, López (2017) en “*Garage Olimpo*: un estudio sobre el problema de la memoria histórica en el cine de ficción” utiliza el análisis fílmico como metodología para identificar los mecanismos formales utilizados en el filme y el modo en qué estos relatos contribuyen a la construcción del discurso histórico.

Kaiser (2010) en “Escribiendo memorias de la dictadura: Las asignaturas pendientes del cine argentino” explora el cine de ficción sobre la dictadura argentina durante las primeras décadas del siglo XXI, en contraste con la ficción del tema en la década de los 80’ y 90’, reconociendo los tópicos y recurrencias que presenta la ficción, así como la necesidad de adoptar nuevos puntos de vistas y temáticas que han sido abordadas de forma escasa, tales como la complicidad e indiferencia de los civiles, entre otros.

⁵Para el caso argentino, puede consultarse el catálogo en línea sobre cine y dictadura en: <http://www.memoriaabierta.org.ar/ladictaduraenelcine> Sitio recuperado el 4/4/2021.

Por último, Burucúa (2013) en “La historia argentina va a los Oscar. Los discursos históricos premiados por Hollywood” contrasta las estrategias, los recursos narrativos, el posicionamiento discursivo en relación al pasado reciente y la injerencia de la industria de Hollywood en dos films argentinos premiados por la academia: *La historia oficial* y *El secreto de tus ojos* (Campanella, 2009)

2.2 Marco Conceptual

Mi investigación exige un enfoque interdisciplinar, que toma conceptos del campo de la teoría del cine, la sociología, la historia y la semiótica con la finalidad de abordar una problemática enmarcada desde la comunicación, que entiende al cine como un medio.

No obstante, el concepto de *Representación* es medular en el trabajo habida cuenta de que está presente en todos los campos disciplinares enunciados en el párrafo anterior y que presenta una fuerte carga polisémica, por lo que se vuelve preciso establecer una definición del mismo.

Proveniente del latín *representatio*, de acuerdo al Diccionario de la Real Academia Española, designa tanto a la acción y el efecto de representar como a la imagen o idea que sustituye la realidad. En el presente trabajo se pretende abordar el concepto desde esta doble perspectiva: en primer lugar, analizar la imagen cinematográfica como representación en sí misma y a su vez, considerar los procesos que conllevan a su construcción en diálogo con la representación social presente en la memoria colectiva.

2.2.1 La imagen como representación

En líneas generales, analizar la representación en el cine implica ahondar en cómo el film construye un mundo y de qué modo lo trata, valiéndose de su materia de expresión predominante: *la imagen*.

El estatuto de la imagen y su relación con la representación ha sido tema de debates filosóficos, psicológicos, sociales y semióticos, que sería insuficiente resumir en este apartado. Me propongo partir de la propuesta del filósofo y semiólogo Louis Marin revisada por el historiador Roger Chartier. En “L’être de l’image et son efficace”, capítulo introductorio de *Des pouvoirs de l’image: gloses*, Marin (1993) sostiene que la representación, ya sea lingüística o visual, debe entenderse como un dispositivo doble que

presenta una dimensión “transitiva”, representa algo ausente, y una dimensión “reflexiva” que consiste en “exhibir su propia presencia como imagen, y constituir con ello a quien la mira como sujeto mirando” (Chartier, 2001, p. 78)

La doble dimensión de la imagen que señala el autor nos remite nuevamente a la ambigüedad del término representación, en tanto imagen que sustituye y en tanto proceso de representación que se construye como sustituto y configura a la vez al sujeto que mira. Por lo tanto, cuando nos enfrentamos a la imagen que el film presenta en pantalla estamos frente a una representación de la realidad que se nos impone como tal, la imagen nos muestra eso que está ausente. Pero a su vez, la imagen se construye de un modo determinado (la elección del plano, del movimiento de cámara y de su ángulo, etc.) y se pone en relación con otras imágenes anteriores y posteriores a través del montaje, lo que influye en la mirada que el espectador tiene de ella y recuerdan que no estamos frente a la realidad, sino frente a un filme.

En su dimensión reflexiva, la imagen se constituye entonces como un signo, a pesar de que en apariencia simplemente muestre, como señalaba el teórico de cine Jean Mitry “ya sea porque asume nuevos valores gracias a la combinación con otras imágenes (símbolo), ya sea porque desata un proceso de generalización y de abstracción a partir de su presencia en la pantalla (analogon)” (1963. en: Casetti, 1994, p. 85)

A su vez, a pesar de que la imagen sea el material expresivo predominante del cine, éste se constituye como un lenguaje que, de acuerdo con Metz, utiliza como materia de expresión cinco pistas o canales: la imagen fotográfica en movimiento, el sonido fonético grabado, los ruidos grabados, el sonido musical grabado y la escritura, y a partir de esta configura un discurso o práctica significativa, el filme. (1968 en: Stam, 2001, p. 136).

Todos estos elementos se ponen juego a la hora de configurar la representación cinematográfica que puede rastrearse en tres niveles: la puesta en escena que presenta determinados contenidos, la puesta en cuadro que activa los modos en los que se exponen estos contenidos y la puesta en serie que establece asociaciones entre las diferentes imágenes. (Casetti y di Chio, 1991, p.164)

En su dimensión transitiva, la imagen nos devuelve una representación de la realidad que adopta diferentes modalidades. Escapa a las intenciones de este trabajo abordar este tema en profundidad, pero podríamos señalar que, en esencia, la representación cinematográfica gira

en torno a dos grandes direcciones: una orientada hacia la vertiente estética y la experimentación del lenguaje que se vincula más al proceso de producción y otra dirigida a garantizar la reproducción de la realidad del modo más fiel posible, evitando todo tipo de manipulación. Dicha relación ha sido precisamente uno de los ejes de discusión para determinar las fronteras entre ficción y no ficción.

En *La representación de la realidad...* Nichols aborda esta distinción en relación al modo de comportamiento de los textos fílmicos y señala que la ficción se sustenta en la narrativa, dónde las imágenes conforman elementos de una trama, mientras que el documental se basa en la argumentación, utilizando la imagen como prueba y dato que la sustenta. (1997, p. 50-51)

Esta posición es cuestionada por Plantinga en *Retórica y representación en el cine de no ficción* ya que entiende que ambas modalidades, incluso el propio discurso histórico, apelan a elementos de la narrativa. A partir de la dicotomía tradicional entre forma y contenido o historia y relato, éste propone una definición de lo que él entiende como discurso y mundo proyectado:

“Uso el término *discurso* para referirme a la organización abstracta de los materiales fílmicos: el *cómo*. El *mundo proyectado* de la película es el *qué*; en el caso de la no ficción, el mundo proyectado es un modelo del mundo real” (2014. p. 122)

Si bien esta noción del cine como discurso, y no como representación, le permite al autor situar al documental como un tipo de cine que afirma algo sobre el mundo real, el tema resulta complejo cuando abordamos un conjunto de films que, si bien se encuentran en el plano de la ficción, abordan aspectos del pasado histórico. ¿No es posible pensar que un film como *La noche de los 12 años* o *Migas de Pan* proyecta un modelo del mundo real? ¿No se afirman acaso aspectos de la realidad en *Matar a todos* o en *Otra historia de este mundo*?

Los ejemplos, y otra vasta lista de películas catalogadas como cine-documental que recurren a estrategias de la ficción, demuestran que las fronteras entre ambas modalidades son difusas. Por lo tanto, para el presente trabajo no se tomaron en consideración aspectos referentes al texto fílmico sino el modo en el que los textos fueron puestos en circulación en la industria cinematográfica, basándome en el catálogo de ficción uruguaya elaborado por el ICAU, que abarca el período 1985-2010, e incorporando los filmes estrenados en la última década bajo esta categoría.

2.2.2 La representación social

La idea de representación social supone un concepto variado y complejo, que ha sido abordado principalmente desde la psicología social, en tanto se sitúa en el punto de intersección entre el ámbito psicológico y el ámbito social del sujeto.

Desde esta perspectiva, la representación social conforma un tipo de conocimiento socialmente elaborado y compartido a partir de las experiencias, de la información y de los modelos de pensamiento que recibimos mediante la tradición, la educación y la comunicación social: “(...) constituyen modalidades de pensamiento práctico orientados hacia la comunicación, la comprensión y el dominio del entorno social, material e ideal.” (Jodelet, 1986, p.474).

No es el propósito de esta investigación indagar en profundidad la representación social de los militares, pero entiendo que esta noción es clave, ya que permite una mirada más amplia de la representación construida a través de la imagen cinematográfica. En tanto texto enmarcado en un contexto socio-cultural, la imagen que ofrece la ficción es producto de la representación social y a la vez, en tanto el cine es un fenómeno de comunicación, contribuye a la conformación de la misma en la memoria colectiva.

La ‘memoria colectiva’ es un concepto acuñado por el sociólogo Halbwachs y retomado por autores como Pollack (1989) y Jelin (2002) quienes ofrecen un enfoque de tipo constructivista, que atiende a los procesos de construcción y formalización de la misma, así como a las relaciones de poder que se establecen en su configuración. De estos autores tomaré algunos conceptos claves para el desarrollo de la investigación.

En “*Memoria, olvido, silencio*” Pollack (1989) reconoce, a partir de una serie de ejemplos, la existencia de “memorias subterráneas” que provienen de culturas minoritarias y dominadas, y señala cómo, en un determinado contexto histórico, estas memorias invaden el espacio público y ocupan la escena cultural, contradiciendo lo impuesto y entrando en disputa con la memoria oficial:

“La frontera entre lo decible y lo indecible, lo confesable y lo inconfesable, separa, en estos ejemplos, una memoria colectiva subterránea de la sociedad civil dominada o de grupos específicos, de una memoria colectiva organizada que resume la imagen que una sociedad mayoritaria o el estado desean transmitir e imponer” (Pollack. 1989, p. 9)

En la misma línea, Jelin en *Los trabajos de la memoria* (2002) entiende que la memoria colectiva es un proceso subjetivo anclado en experiencias y en marcas simbólicas y materiales, que es objeto de disputa. Los sujetos construyen esta memoria en el marco de relaciones de poder y en un determinado contexto histórico que le da sentido a ese pasado, donde se ponen en juego diferentes miradas en torno a este, de allí que hable de “memorias contra memorias”.

Al observar la cuestión de la memoria colectiva y la construcción de narrativas sobre el pasado reciente en los países del cono sur, Jelin señala que, en este proceso, el Estado ocupa un lugar privilegiado. En general, la transición democrática en estos países estuvo marcada por un fuerte control estatal en la construcción de un relato sobre los hechos, lo que genera que las memorias alternativas se refugian en el ámbito privado, o en prácticas de resistencia más o menos clandestinas.

En los primeros años de recuperación democrática el foco estuvo puesto en la construcción de una narrativa que podría resumirse en lo que se ha dado en llamar la “Teoría de los dos demonios”: una herramienta conceptual utilizada para explicar cómo la sociedad fue víctima de un conflicto entre dos fuerzas opuestas: la guerrilla y las Fuerzas Armadas, que trajo consigo la consecuencia inevitable del golpe de Estado (Demasi, 2004). Los avances en el campo de la investigación histórica y la emergencia de memorias alternativas de los hechos, conllevaron a una revisión de esta narrativa oficial a lo largo del tiempo, con interpretaciones contrapuestas producto de luchas políticas, que encontraron lugar frente a los cambios de sensibilidad de una época.

2.2.3 El cine y la representación de la Historia

En sus reflexiones sobre la Historia, Benjamin [1940] expone la contraposición de dos métodos del historicismo, uno que apunta a la reconstrucción y otro a la construcción del pasado. En su tesis VI crítica este primer enfoque y sostiene que “articular históricamente el pasado no significa conocerlo tal como verdaderamente fue” (2008, p.40) ya que esto concibe la posibilidad de acercarse al acontecimiento histórico como algo fijo, anclado en el pasado, y posible de recuperar a través del trabajo del historiador. Para el autor, la historia no debe entenderse de ese modo sino como una interacción con el presente, que lo dota de sentido: “la

historia es objeto de una construcción cuyo lugar no es el tiempo homogéneo y vacío, sino el que está lleno de tiempo de ahora” (2008. p. 51)

La última dictadura civil- militar, es uno de los acontecimientos históricos que han marcado a la historia de nuestro país, y a más de cuatro décadas de los hechos, sus motivos, desarrollo y consecuencias siguen estando latentes. Este pasado ha sido objeto no solo de investigaciones académicas sino también de producciones culturales, debates políticos y movimientos sociales, que buscan acercarse a él y comprenderlo, en la línea de la construcción histórica que señalaba Benjamín.

Desde esta perspectiva, el cine, en tanto medio de comunicación, puede ocupar un lugar activo en el proceso de construcción de la memoria colectiva, así como en las representaciones de la historia que circulan en la sociedad. Como sostiene Ferro (2008) en *El cine, una visión de la historia* éste ha tomado el relevo de las formas escritas, tanto por el valor que las sociedades contemporáneas atribuyen a la imagen como por apelar a lo cognitivo y a lo emocional. En la misma línea, Rosenstone reflexiona sobre las diversas posibilidades de llevar la historia a la pantalla, admitiendo la potencialidad que este medio puede ofrecer para la representación colectiva del pasado:

“Aunque con poca información «tradicional», la pantalla reproduce con facilidad aspectos de la vida que podríamos calificar como «otro tipo de información». Las películas nos permiten contemplar paisajes, oír ruidos, sentir emociones a través de los semblantes de los personajes o asistir a conflictos individuales o colectivos. Sin denigrar el poder de la palabra, se debe defender la capacidad de reconstrucción de otros medios. Y hay que insistir en que para la mayoría (y también para la élite académica), un filme puede hacernos «ver» y «sentir» cualquier situación y personaje histórico (...)” (1997, p. 34)

Ahora bien, la forma en la que el cine puede contribuir y dialogar con la historia es muy diversa, ya que en principio todo filme inscripto en un contexto determinado puede oficiar como documento al servicio de la historiografía, pero también puede proponerse explícitamente dialogar con el pasado, contribuir a su conocimiento y difusión. En *Visto y no visto: el uso de la imagen como documento histórico* Burke (2005) propone una mirada que considera a las imágenes, entre ellas las que nos ofrece el cine, como un testimonio valioso. Situadas siempre en un contexto cultural, político y material, el análisis de los detalles significativos y también de sus ausencias brindan pistas que permiten acceder, no al mundo social en sí, sino a la visión del mundo propio de una época determinada.

Emparentado con los discursos de sobriedad, es el cine-documental el que más se ha legitimado como discurso para contribuir en este aspecto, mientras que la ficción ha sido considerada como un discurso marginal, dirigido a las masas y al simple entretenimiento, que devuelve una mirada ilusoria y deformada de la realidad:

“(…) la ficción responde a deseos inconscientes y significados latentes. Se desenvuelve en la morada del *ello*. El documental, por otra parte, responde a cuestiones sociales de las que estamos enterados de un modo consciente. Se desenvuelve en la morada del *yo* y el *superyó* atentos a la realidad. La ficción alberga ecos de sueños y ensoñaciones, compartiendo estructuras de fantasía con ellos, mientras que el documental imita los cánones del argumento expositivo, la elaboración de un argumento y la apelación a la respuesta pública más que a la privada. A todas luces el cine de ficción es el que debería designarse como marginal, desviado y quizá perverso, al menos en relación con las ideologías históricamente predominantes de nuestra cultura.” (Nichols, 1997, p. 33)

El desprestigio de la ficción al que refiere Nichols, asociado a lo inconsciente y a la fantasía, no ha impedido que la misma se presente como un camino posible para la representación de la historia. En este sentido, cobra mayor relevancia cuando nos encontramos frente a la ausencia de imágenes que puedan evocar un pasado, como sucede, por ejemplo, en relación a la violencia ejercida durante el Terrorismo de Estado. Al existir escasos registros fotográficos o fílmicos de esas acciones, se ha vuelto necesario producir imágenes que evoquen o representen los hechos, que llenen los huecos del silencio: “hacer visible lo sucedido, configurarlo y otorgarle sentidos son actos que constituyen una operación compleja realizada en cada nueva producción fílmica, fotográfica o televisiva” (Feld y Stites Mor, 2009, pp. 27-28)

Lo que importa en este sentido, no es tanto la fidelidad que pueda presentar la ficción respecto a los hechos, ya que no se la puede juzgar con criterios de rigurosidad y veracidad, sino más bien el modo en el que se reconstruye el pasado, cómo éste dialoga con el presente y el estímulo de las sensibilidades que propone. El punto de partida de este trabajo supone concebir a la ficción cinematográfica como una versión posible del discurso histórico en perpetua construcción, siempre sujeto forzosamente a una selección. Para el caso de los films, selección que se rige por los criterios propios de la narrativa audiovisual y la industria cinematográfica. (Montero, J. 2015, p. 50-51)

Capítulo 3: Metodología

3.1 Enfoque metodológico

El enfoque de la investigación es mixto, integrando aspectos cuantitativos de recolección de datos y aspectos cualitativos que apuntan a la interpretación y comprensión del problema de investigación delimitado, cuyo objeto de estudio se constituye por el conjunto de films seleccionados. Para su abordaje se combinó un análisis inmanente con un enfoque pragmático que amplíe el horizonte analítico.

En el plano del análisis fílmico se tomó como base lo propuesto por Casetti y Di Chio en su obra *¿Cómo analizar un filme?*, quiénes parten de un enfoque semiótico que entiende al film como un texto factible de ser contemplado desde múltiples perspectivas.

En este caso, el interés reside en la representación de ciertas figuras en particular, esto es, el modo en el que el filme las construye y cómo se disponen y configuran en la pantalla. Para ello, como instrumento principal de recolección de datos, se procedió a realizar un análisis en los tres niveles de representación señalados por los autores identificando aquellos aspectos que se presentan con mayor frecuencia. A nivel de la puesta en cuadro se atiende a los aspectos que se incluyen o excluyen de la representación. En la puesta en escena, se observan los aspectos relativos al lenguaje cinematográfico mientras que, en la puesta en serie, se observa el lugar que ocupan los militares al nivel de la narración y como se configuran en tanto ambiente o personajes de la historia.

El enfoque analítico propuesto presenta una coherencia interna en tanto trabaja con categorías de análisis preestablecidas que permite la recolección de datos de forma uniforme en cada uno de los textos abordados, lo que aporta a su vez la fidelidad empírica. Por otro lado, presenta relevancia cognitiva, ya que no realiza una mera operación descriptiva, sino que aporta una nueva mirada en tanto compara y relaciona los datos obtenidos del conjunto para vislumbrar recurrencias o rupturas e interpretar el sentido de éstos.

En el entendido de que el sentido y el significado de los textos va más allá de lo que éstos presentan, el análisis debió complementarse con un enfoque pragmático que tenga en cuenta el contexto de producción y circulación de los mismos, de lo contrario, como bien señala Roger Odín, “se induce un modelo comunicacional sobre el modo de la simple transmisión de un emisor a un receptor” (2003, pág. 130)

El enfoque sociopragmático, movimiento asociado a los nombres de Casetti y Odín, profundiza en la teoría de Metz en relación al papel activo del espectador, y plantea que existe un proceso de producción textual que se da tanto en el espacio del texto como en el de la recepción, por lo que se interroga en relación a los modos en el que se construyen los textos en ambos sentidos, situándolos en un espacio social e histórico. (Stam. 2001, pág. 292-293)

Si queremos indagar cómo la ficción uruguaya representa la figura de los militares y el modo en el que esto se relaciona con la representación social de estas figuras en la memoria colectiva, debemos incluir también en el abordaje la intencionalidad manifiesta del director o las reflexiones generadas a raíz de la recepción de los filmes.

Por este motivo, se recurrió también al análisis de otro tipo de documentos y fuentes que complementen el análisis fílmico tales como entrevistas a sus directores, datos de taquilla y permanencia en salas de cine, reseñas y críticas cinematográficas disponibles en la prensa escrita y digital.

3.2 Diseño de muestra

Como fuente principal se analizó el siguiente conjunto de films:

- *Matar a todos* (Esteban Schroeder, 2007)
- *La luna y el espejo* (Oskar Vidal, 2007)
- *Paisito* (Ana Díez, 2008)
- *Polvo nuestro que estás en los cielos* (Beatriz Flores Silva, 2008)
- *Zanahoria* (Enrique Buchichio, 2014)
- *Migas de pan* (Manané Rodríguez, 2016)
- *Otra historia del mundo* (Guillermo Casanova, 2017)
- *La noche de los 12 años* (Álvaro Brechner, 2018)

Capítulo 4: El pasado reciente en el cine de ficción

Salvando las discusiones sobre la noción de un cine uruguayo, y sobre una industria cinematográfica local, varios autores suelen coincidir en que el estreno de *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera* (1993) de Beatriz Flores Silva y *El dirigible* (1994) de Pablo Dotta, fueron el punto de partida para una nueva concepción del cine nacional, elevando el nivel de exigencia e incrementando la producción cinematográfica en nuestro país de forma llamativa. En este marco, si bien la modalidad documental primó, la ficción fue ganando terreno en un proceso que parece haberse consolidado con el reconocimiento de films como *25 Watts* (2001) y *Whisky* (2004) de la dupla Rebella y Stoll. (Martínez Carril y Zapiola, 2002; Courtoisie, 2008; Dufuur, 2014; Ruffinelli, 2015)

En este nuevo panorama es posible señalar algunas tendencias y tópicos recurrentes que presentan las producciones de films de ficción, en la que resulta llamativo la escasez y la tardanza en el abordaje de la dictadura en tanto tema, siendo que existe una vasta literatura testimonial sobre el período a la vez que se constituye como una problemática de absoluta vigencia e interés para la sociedad uruguaya. (Dufuur, 2014)

En el presente capítulo se propone un breve panorama de las ficciones cinematográficas que abordaron el tema desde diversas aristas, agrupadas en dos etapas claramente diferenciadas, no solo desde una perspectiva cronológica sino también desde sus enfoques y propuestas.

4.1 Los primeros intentos (2007-2008)

El tema de la dictadura civil- militar no será abordado por la ficción hasta que, en el año 2007 aparezcan los primeros intentos, varias décadas después de haberse recuperado la democracia. La demora podría explicarse por múltiples causas: a) las dificultades económicas de la producción nacional, b) los tópicos y temas que adoptaron las ficciones para incorporarse a las salas locales c) el estatus privilegiado del cine- documental d) aspectos políticos y sociales relacionados a los procesos de memoria sobre el pasado reciente.

Respecto a esto, tres factores parecen haberse aunado para posibilitar estos nuevos abordajes: la reapertura de la temática a partir del año 2000 en el ámbito público, las políticas memoriales llevadas a cabo por el Estado y el incremento del apoyo económico que éste

brindaba a la producción nacional, consolidado con la creación del Instituto del cine y el audiovisual del Uruguay (ICAU) mediante la Ley N° 18.284 aprobada en 2008.

En relación al primer factor, es preciso señalar que la década del noventa supuso un largo período de “silencio” respecto al pasado reciente en nuestro país en el espacio público, como consecuencia de la ratificación de la Ley de Caducidad en el Referéndum.⁶ Si bien, durante el gobierno del Dr. Luis Lacalle Herrera (1990-1995) y el segundo gobierno del Dr. Julio María Sanguinetti (1995-2000), las organizaciones de Derechos Humanos continuaron su trabajo, en el ámbito político se dio por finalizado el tema, replegándose el testimonio y las contra memorias a colectivos más restringidos. El gobierno del Dr. Jorge Batlle (2000-2005) significó un punto de inflexión en relación a la posición adoptada por los anteriores mandatarios, particularmente con respecto a las violaciones de los Derechos Humanos. La creación de la Comisión para la Paz⁷ y su participación en la investigación del caso Juan Gelman reactivó el tema en el ámbito público y político. A partir de esto se inicia una revisión de la memoria oficial estatal, que se consolidará a partir del año 2005, con la llegada del Frente Amplio al poder. (Allier Montaña, 2010)

Esta nueva coyuntura implicó un “giro memorial” importante, mediante la decisión política de investigar y llevar a la justicia las violaciones de los Derechos Humanos acontecidas en la dictadura, valiéndose de una interpretación propia de la Ley de Caducidad. Asimismo, se solicitó información a las Fuerzas Armadas y se apoyaron iniciativas de investigación histórica en el marco de la Universidad de la República para el estudio de documentos y archivos estatales a los que nunca antes se había tenido acceso. Por otro lado, se iniciaron excavaciones en predios militares en búsqueda de restos de detenidos-desaparecidos, que logran los primeros hallazgos en el año 2006. (Larrobla y Rico, 2015)

⁶ Luego de su aprobación en el Parlamento en 1986, se constituye una Comisión Nacional pro Referéndum, que impulsa su derogación mediante este mecanismo constitucional. El 16 de abril de 1989 se lleva a cabo la elección con un 47,4% para el voto amarillo, a favor de la ley, y un 35% para el voto verde, a favor de la derogación.

⁷ La Comisión para la Paz fue creada por resolución presidencial el 9 de agosto de 2000 y fue integrada por el entonces arzobispo de Montevideo, Nicolás Cotugno; los abogados José Caludio Williman, por el Partido Nacional, Gonzalo Fernández, representante del Frente Amplio y Carlos Ramela Regules por el Partido Colorado; El sacerdote jesuita Luis Pérez Aguirre por Serpaj y el sindicalista José D ‘Elía en representación del movimiento sindical.

En lo referente a la producción audiovisual, a diferencia de los países de la región, no hubo en el Uruguay apoyos o incentivos estatales hasta finales del siglo XX, por lo que la misma estaba sujeta a iniciativas privadas que voluntariamente apostaran por el desarrollo de un arte que, debido a sus condiciones técnicas, requiere de una industria. (Courtoisie, 2008)

Las primeras políticas públicas de relevancia surgen en la década de los noventa, tales como la creación del *Instituto Nacional del Audiovisual* (INA) en 1994, bajo la órbita del *Ministerio de Educación y Cultura* y el *Fondo para el Fomento y desarrollo de la producción Audiovisual Nacional* (FONA) en 1995, a iniciativa de la *Intendencia de Montevideo*. Estas políticas se acentuaron a partir del 2008, con la creación de una nueva institucionalidad y herramientas de financiamiento que posibilitaron un fuerte impulso para el cine nacional en las últimas décadas. (Contartese y Ríos, s/f). El apoyo estatal a su vez se combinó con otra serie de factores, tales como el surgimiento de instituciones que brindaron una educación académica en cine y la formación de muchos directores en instituciones extranjeras.

No obstante, cabe resaltar que más allá de los apoyos estatales, generalmente la producción de films en nuestro país recurre también a los apoyos económicos que provienen del extranjero⁸, lo que condiciona en parte el tratamiento del tema que se propone, ya que deben apuntar a un público más global, a un “espectador modelado sobre pautas y estilos creados por una industria que diseña y compone una forma de hacer cine lejana a los principios dictados por Hollywood” (Dufuur, 2014, p.56)

A los aspectos señalados, debemos sumarle también un interés creativo, y en muchos casos un compromiso ético y político por parte de directoras y directores, que encuentran en este nuevo contexto la posibilidad de asumir el desafío. Como señalaba Esteban Schroeder a raíz del filme *Matar a todos*:

“La película aborda el desafío de buscar los límites entre la ficción y la realidad de la manera más segura posible (...) pretende trascender la frontera de las víctimas y los protagonistas, es decir, el género ‘thriller’ propone universalizar estos relatos, para que el espectador se acerque de otra manera a aquel periodo de la historia latinoamericana.”⁹

⁸ La participación extranjera en la producción de films se acentúa mucho más en la ficción que en el documental. Durante el período 2009-2019, de un total de 62 producciones nacionales sin participación extranjera, solamente 18 se encuentran catalogadas como ficción. Fuente: <https://icauc.mec.gub.uy/innovaportal/file/112222/1/evolucion-espectadores-y-estrenos-2009-2019.pdf> Sitio recuperado el 17/4/2021

⁹Fuente: <https://www.lr21.com.uy/cultura/276713-la-pelicula-uruguay-matar-a-todos-sobre-el-caso-berrios-impacta-en-san-sebastian>. Sitio recuperado el 28/12/2020

Este ejemplo da cuenta de cómo la opción por la ficción, como modalidad en el campo de la producción cinematográfica, permite incorporar la temática desde otras aristas y distanciarse del tratamiento del tema que ha sido desarrollado por el cine-documental. Se apuesta a potenciar la universalidad de los relatos, no solo porque las condiciones de producción y la carencia de una industria cinematográfica propia así lo exijan, sino también porque permiten un mayor grado de empatía e identificación con el espectador. A su vez, dado que la producción de films de ficción en general resulta más costosa que la modalidad documental, ésta apuesta a una amplia circulación, con mayor presencia en las salas comerciales a nivel nacional, y la participación en festivales internacionales ¹⁰ Es quizás por este motivo, que fue necesario encontrar un contexto político y social propicio para ello, donde abordar la temática de la dictadura desde esta perspectiva no implicara correr grandes riesgos. Sin embargo, esto no supone que las reglas de la ficción no entren en tensión con las cuestiones éticas y políticas cuando se trata de abordar aspectos que suponen un trauma social no superado y cuando se inspiran, en mayor o menor medida, en acontecimientos históricos cuyas memorias aún se mantienen en disputa, en el marco de relaciones de poder.

El primer film de ficción estrenado en nuestro país que abordó el tema de la dictadura es precisamente *Matar a todos* (2007) de Esteban Schroeder. Éste se configura como un thriller político, que parte de un acontecimiento histórico concreto: el asesinato de Eugenio Berríos¹¹ en Uruguay, sucedido en 1993. El caso, representado en la secuencia inicial de la huida desesperada del científico, su pedido de ayuda en una comisaría de Shangrila y la secuencia final del descubrimiento del cadáver, se ajusta a los hechos de público conocimiento relacionados con el mismo. Entre ambas secuencias, se construye la trama ficcional de Julia (Roxana Blanco), jueza que investigará lo sucedido durante toda la película.

Para su producción se recurre a la financiación de tres países involucrados en el *Plan Cóndor* (Chile, Argentina y Uruguay) que dan cuenta del desarrollo de políticas públicas en materia de memoria sobre el pasado reciente y un interés por apostar a un cine que contribuya

¹⁰ De acuerdo a los datos proporcionados por ICAU, durante el período 2009-2019 se estrenaron un total de 154 producciones nacionales en salas comerciales. De este total 89 corresponden a films de ficción por sobre 65 catalogados como documentales. Fuente: <https://icau.mec.gub.uy/innovaportal/file/112222/1/evolucion-espectadores-y-estrenos-2009-2019.pdf> Sitio recuperado el 17/4/2021.

¹¹ Eugenio Berríos Sagredo (Santiago, 14 de noviembre de 1947 - El Pinar, Uruguay, 1993) fue un bioquímico chileno miembro de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), para quien elaboró armas químicas como gas sarín y otros químicos. Creador del proyecto "Andrea", fue colaborador de Michael Townley, hombre de la CIA y la DINA, que hoy ampara Estados Unidos como "testigo protegido". Fuente: https://www.memoriaviva.com/criminales/criminales_b/berrios_eugenio.htm. Sitio recuperado el 30/3/2021

en dicho proceso. En este sentido, es importante resaltar que la misma fue declarada de interés general por la Presidencia de la República de nuestro país en 2005, y su preestreno fue realizado en el Parlamento, hecho que implicó críticas por parte de las figuras del Partido Nacional, quienes gobernaban en el momento que se dieron los hechos.¹² Consciente del riesgo que implicaba el tratamiento del tema, señalaba su director en entrevista a *La República*:

“Muy riesgoso también tomar este tema... los dos países... una película que es cine de asesinos... de asesinos que están sueltos. He tenido reflexiones muy profundas para generarme la certeza de que la obra merece hacerse y espero que eso sea lo que me proteja. Creo que finalmente tendré una buena comunicación con la audiencia, eso es lo que puede ser mi salvación.”¹³

Debido a esto, y a las polémicas que pudieran generar en el ámbito político y legal, los nombres propios de los militares involucrados son sustituidos, así como se omite cualquier referencia explícita al gobierno del Dr. Lacalle Herrera.

En el año 2008 se estrenaron dos nuevos films: *Paisito* de Ana Diez y *Polvo nuestro que estas en los cielos* de Beatriz Flores Silva.

El primero es un drama que articula el pasado y el presente, a través del reencuentro de Rosana (Maria Botto) y Xavi (Nicolás Pauls) dos jóvenes que atravesaron el período dictatorial desde posiciones diferentes, excluyentes en cierto sentido, y que por lo tanto vieron truncada su historia de amor. Su reencuentro es excusa para sumergir al espectador en un relato minimalista del pasado, que recrea la vida en un barrio de Montevideo y las diversas actitudes que adoptaron sus personajes en los años previos al golpe. Este es uno de los puntos más fuertes del filme, ya que aborda de forma bastante reciente algunos aspectos del período que hasta el día de hoy no han sido profundizados, como la complicidad civil y el consenso tácito de parte de la ciudadanía. Como refiere su directora:

“Es una historia que habla de los que no se deciden a tomar partido, de personajes atrapados en medio del conflicto, de la dictadura, que va a truncar y arrasar sus vidas. Nadie termina la historia como podría estar previsto. Vencedores y vencidos padecen las heridas del régimen totalitario.”¹⁴

¹² Pujol, Patricia. (7 de abril de 2008) Comprometerse con la verdad. *La Diaria* (Uruguay).

¹³ Vitabar, L. (11 de abril de 2006) Lo macabro como proceso de sanación” *La República* (Uruguay)

¹⁴ Entrevista a Ana Diez. Disponible en: <https://www.cinencuentro.com/2008/09/22/entrevista-directora-espanola-ana-diez/> Sitio recuperado el 11/02/2021.

Polvo nuestro que estas en los cielos ubica el relato en los años previos del golpe, específicamente desde las elecciones de 1966 hasta el 27 de junio de 1973, a través de la historia de una familia en decadencia con un amplio abanico de personajes neuróticos. Si bien en el relato destaca el rol protagónico de Masángeles (Elisa García Lester), hija ilegítima que llega al hogar tras el suicidio de su madre, recae en el resto de personajes gran parte de la historia lo que la acerca a una película coral. Se propone un relato que oficia de metáfora para la representación del país, apostando a lo grotesco, la caricatura y lo absurdo con tintes surrealistas. La propia directora la ha propuesto como una “tragicomedia épico- neurótica” asumiendo el riesgo que implica, no solo construir una ficción sobre el período, sino hacerlo desde el humor. Respecto a esto, señalaba Flores Silva:

“Yo me lo tomo como un acto de ternura el humor. Es decir, el humor para mí es una forma de acercarme entrañablemente a unos personajes, y, por supuesto que es un riesgo, pero bueno, lo tomamos. (...) Pero, como decía Héctor Manuel Vidal en unas rondas que escribió, yo me río o caricaturizo lo caricaturizable, pero respeto el dolor en donde hubo dolor. No me río de las muertes, no me río de las manifestaciones en el Zorrilla, no me río del dolor del 27 de junio del 73.”¹⁵

Ambas producciones comparten la particularidad de un financiamiento esencialmente europeo, lo que llama la atención en relación al interés estatal puesto en el filme de Schroeder. En el caso de *Paisito*, una co- producción entre Uruguay, Argentina y España, el financiamiento proviene principalmente de este último a través del *Programa Ibermedia* y el Instituto de Crédito Oficial, y no hay intervención de organismos estatales uruguayos, de acuerdo a lo que figura en los créditos del filme. En el caso de *Polvo nuestro que estás en los cielos* el financiamiento es esencialmente de Europa, de fondos provenientes de Bélgica y Suiza, con aportes de Chile. Si bien contó con apoyo de instituciones estatales, Flores Silva reconoce que tuvo muchas dificultades para financiar el rodaje en el Uruguay.¹⁶

Aunque merecen el reconocimiento de asumir el desafío, es preciso señalar que estas primeras producciones no abordaron el período de la dictadura civil militar en sí, sino que se centraron en el proceso previo (*Paisito* y *Polvo nuestro que estas en los cielos*) o bien en las consecuencias y continuidades de éste en democracia (*Matar a todos*). La excepción aquí es

¹⁵ Entrevista a Beatriz Flores Silva en el programa radial: *En perspectiva*. Radio El Espectador. (Uruguay) 29 de abril de 2008. Disponible en: <http://historico.espectador.com/cultura/120623/polvo-nuestro-que-estas-en-los-cielos> Sitio recuperado el 11/02/2021

¹⁶ Ídem

La luna y el espejo (2007) de Oskar Vidal, una película que no contó con apoyos para su financiación y tuvo escasa circulación, no siendo estrenada en ninguna sala comercial del país. El filme apuesta a un relato en clave metafórica que recrea el período, donde la figura de los militares es apenas mencionada.¹⁷

En todos los casos resulta llamativo que, más allá de insinuaciones, la tortura y la sistemática violación a los Derechos Humanos llevadas a cabo por las Fuerzas Armadas en clandestinidad quedan excluidos de la representación, así como lo relativo a la prisión prolongada, siendo que fue la metodología represiva más característica del régimen autoritario en nuestro país. Incluso en el cine-documental, con una producción más vasta sobre el período, que data desde los inicios de la restauración democrática, la prisión prolongada y la tortura aparecen como temas centrales a partir del 2005¹⁸, con documentales como *Memoria de Mujeres* (2005) de Virginia Martínez, *El círculo* (2008) de José Pedro Charlo y Aldo Garay y *Siete instantes* (2008) de Diana Cardozo.

Una posible hipótesis de esta ausencia en la producción cinematográfica, a diferencia de la literatura donde el tema fue tratado con mayor atención, podría relacionarse con los procesos históricos de construcción de memoria en nuestro país y la (in) visibilidad que adquirieron los relatos y testimonios de la tortura y la prisión.

En primer lugar, más allá de la capacidad que tengan las víctimas para testimoniar lo acontecido, no siempre la sociedad se encuentra apta para escuchar sus relatos: “hay también momentos en que el clima social, institucional y político está ávido de relatos, otros donde domina la sensación de saturación y de exceso.” (Jelin, 2002, p. 97)

Cabe señalar que durante gran parte de la transición democrática el trabajo de las organizaciones sociales en defensa de los DHHH tuvo como eje la situación de los detenidos-desaparecidos, que se constituyeron como una imagen emblemática del pasado reciente, mientras que la tortura y la prisión prolongada, si bien se encontraban presentes en el debate, no eran del todo reconocidas como delitos por la colectividad (Allier Montaño, 2010) motivo por el cual sus testimonios se vieron relegados a ámbitos de circulación más restringidos, como “memorias subterráneas” que encontraron su espacio fundamentalmente a través de la

¹⁷ Dado que en el filme los militares no aparecen directamente representados, y considerando su escasa circulación, se optó por no incorporar al mismo en el análisis.

¹⁸ Se reconoce como antecedente el documental *Los ojos en la nuca* (1988) del Grupo Hacedor, quien recoge testimonios de ex presas y presos políticos, así como de sus familiares y familiares de detenidos desaparecidos.

escritura, lo que supone un acto voluntario de comunicación y trasmisión de la experiencia carcelaria por parte de quienes la padecieron. A su vez el discurso institucional de las Fuerzas Armadas nunca asumió abiertamente el uso de prácticas de tortura, minimizando su dimensión y catalogándolos como casos excepcionales. Será recién en este nuevo contexto de revisión de la memoria oficial, donde los testimonios de la prisión y tortura encuentren un marco de escucha más receptivo, y adquieran mayor presencia en el espacio público.

A esto se suma la consolidación de un campo historiográfico específico sobre el pasado reciente y el Terrorismo de estado¹⁹ que permite dar legitimidad a los testimonios y contrarrestar al discurso oficial construido en torno al estado de guerra interno como causal de la interrupción democrática. No obstante, esta visión mantenía, y aún mantiene, cierta vigencia en la sociedad al momento de producción de los films. Por estos motivos, abordar estas dimensiones en la ficción supone un riesgo mayor que al parecer los realizadores no estuvieron dispuestos a asumir.

4.2 Un nuevo acercamiento (2014-2018)

Luego del impulso inicial habrá que esperar siete años para que en las salas de cine aparezcan nuevas ficciones uruguayas que aborden la temática, siendo que la producción de ficción nacional aumentó considerablemente. Mientras tanto, la producción de documentales sobre el período siguió desarrollándose, lo que da cuenta de que esta modalidad continúa siendo de preferencia en este aspecto para el cine nacional.

En lo que respecta a los procesos de memoria y su construcción colectiva en la sociedad, cabe destacar que, si bien el triunfo electoral del Frente Amplio y los avances en relación a las políticas llevadas a cabo en el primer mandato del Dr. Tabaré Vázquez (2005-2010) fueron un impulso importante para avanzar en este sentido, éste no estuvo exento de polémicas.²⁰

¹⁹ En 2007 y 2008 se publicaron los resultados del trabajo realizado por el equipo de investigación histórica de la Universidad de la República en convenio con Presidencia, que sistematiza testimonios y documentación de las distintas dimensiones del Terrorismo de Estado, no solo en lo relativo a la desaparición forzada.

²⁰ A modo de ejemplo podría mencionarse la polémica suscitada en torno a la resolución del Consejo Directivo Central (CODICEN) en octubre de 2005, que incluía la temática de la historia del pasado reciente a los programas oficiales de educación primaria y secundaria. Para un análisis más amplio ver: Frega, A. (2008) "Combates por la historia reciente en Uruguay" en Rico, Álvaro. (comp.) *Historia reciente: historia en discusión*. Pp. 15-30

Las elecciones nacionales llevadas a cabo en el año 2009, no solo consolidaron al Frente Amplio en el gobierno, sino que constituyen un hito histórico, en tanto resulta como presidente electo de la República José Mujica. El ex dirigente del movimiento guerrillero *Tupamaros*, quien estuvo en condición de rehén de la dictadura durante doce años, alcanzó a imponerse en segunda vuelta frente a la fórmula integrada por el Dr. Luis Alberto Lacalle y el Dr. Jorge Larrañaga, con un 54,63 % de los votos. Sin embargo, en el mismo acto electoral la ciudadanía ratificó la Ley de Caducidad, dado que la propuesta del Plebiscito que buscaba su anulación obtuvo un total del 47,98 % de votos, no alcanzando así a superar el 50% necesario. Esta derrota dejó un sabor amargo en los colectivos sociales y organizaciones en defensa de los DDHH, reafirmando la impunidad.

En 2010, la bancada del Frente Amplio impulsó un proyecto de ley interpretativo de la Ley de Caducidad que genera un fuerte debate, no solo con los partidos tradicionales, sino también a la interna de su propio partido, lo que da cuenta que las disputas del pasado no se reducen a la simple dicotomía de izquierda y derecha. Estas discusiones expusieron a la sociedad las contradicciones y antagonismos de los grupos de izquierda que integraban el oficialismo. Mientras algunos líderes se posicionaban desde el lugar de combatientes, perpetuando así la interpretación del pasado reciente como un estado de guerra interno, otros reafirmaban el carácter de la soberanía nacional y el pronunciamiento electoral por sobre los Derechos Humanos, lo que dificultó alcanzar la mayoría parlamentaria que requería el proyecto, que finalmente no fue aprobado. (Larrobla y Rico, 2015)

En el mes de octubre de 2011, el hallazgo de los restos del maestro Julio Castro, fue un nuevo detonante de la memoria, generando fuerte repercusión en la opinión pública. Si bien los anteriores hallazgos ya habían desmentido los discursos que negaban la existencia de desaparecidos en nuestro país y la información brindada por las Fuerzas Armadas en la Comisión para la Paz, éste rebatía la “teoría de los dos demonios” por tratarse de una víctima que no pertenecía a ningún movimiento guerrillero.²¹ Su hallazgo, puso en evidencia a la opinión pública el uso abusivo de la violencia y represión denunciada por muchos testimoniantes.

²¹ Julio Castro fue un periodista y maestro uruguayo, secuestrado en la vía pública en 1977 a los 68 años de edad. De acuerdo al informe resultante de la Comisión para la Paz, sus restos habrían sido exhumados, incinerados y tirados al Río de la Plata. Sin embargo, en el año 2011 fueron hallados en el Batallón de Infantería Paracaidista N°14.

Finalmente, ese mismo año se aprueba un proyecto de ley que dejaba sin efecto la Ley de Caducidad, declarando los delitos acontecidos durante la dictadura cívico-militar como “de lesa humanidad” y por lo tanto sin prescripción. Producto de esto, se procesaron a militares, policías y civiles involucrados y hubo una nueva ola de denuncias que ampliaban la violencia estatal no solo a las desapariciones forzadas sino a las torturas, abusos y violencia sexual padecidos en los centros clandestinos de reclusión. Esto trajo consigo una nueva explosión de testimonios en el espacio público, que encontraban en este marco un contexto de escucha propicio para dar legitimidad a sus memorias.

Sin embargo, nuevamente se presentaron obstáculos para la verdad, justicia y reparación en materia de Derechos Humanos, desplazándose el debate al poder judicial. En el año 2013 la Suprema Corte de Justicia declara inconstitucional la ley aprobada en el 2011 mientras que, días atrás, había resuelto el traslado de la jueza Mariana Mota hacia el ámbito civil, quién había procesado y sentenciado varias causas vinculadas a delitos de lesa humanidad. (Larrobla y Rico, 2015)

Será en este nuevo contexto que la temática reaparece en la ficción, con el filme *Zanahoria* (2014) de Enrique Buchichio, que, si bien no ofrece una recreación del periodo dictatorial, al igual que *Matar a todos* apuesta al género thriller para recrear un episodio real centrado en las consecuencias que éste mantiene en su posterioridad.

En la antesala a las elecciones presidenciales de 2004, un contexto político de clara tensión frente a lo que era una firme posibilidad de un triunfo electoral de la izquierda, los periodistas Alfredo García y Jorge Lauro del semanario *Voces* fueron contactados por un supuesto ex militar que ofrecía información sobre torturas y enterramientos. El filme recrea este episodio concreto, cuyo centro temático está puesto en la cultura de la impunidad, reflejando cómo a pesar de los avances y cambios históricos sucedidos, aún se mantiene latente. Para su realización contó con el financiamiento y apoyo de instituciones gubernamentales de nuestro país a través del *Fondo de Fomento Cinematográfico* de ICAU, el Premio *FONA*, *Montevideo Socio Audiovisual* de la *Intendencia de Montevideo*, el *Banco República* y *ANCAP*, además del apoyo de instituciones internacionales como el INCAA, Argentina y el *Programa Ibermedia*.

Su director, Enrique Buchichio, señalaba en entrevista a *La diaria*, que se realizaron esfuerzos para acelerar la producción del filme de modo que su estreno coincidiera con las elecciones presidenciales de 2014:

“(…) decidimos estrenar en momento de campaña porque me parecía oportuno. El comportamiento del público con respecto a las películas uruguayas y la campaña electoral, por supuesto, van por dos vías separadas. Pero es obvio que me parecía un momento oportuno, porque se habla de una campaña política con muchas similitudes con ésta, algunas muy obvias -como el candidato de la izquierda- y otras no tanto, como por ejemplo el tema de los derechos humanos, en qué estado está ahora, en qué estado estaba en aquel momento, lo que pasó en estos diez años, lo que no pasó en diez años... Creo que si se estrenaba después de las elecciones se iba a perder un momento interesante. Ahora, de ahí a saber en qué medida la gente hace o no una nueva lectura de lo acontecido, de las elecciones, o de la película, eso se me escapa un poco.”²²

Estas declaraciones dan cuenta de una intencionalidad clara de conectar el pasado recreado del filme con el presente, estimulando al espectador a problematizar en torno a la temática y aprovechando un contexto político-social que se considera propicio para ello, aunque consciente que la respuesta de éstos no está sujeta al total control del director.

Será recién en 2016, tras el estreno de *Migas de Pan* de Manané Rodríguez, que aparezca en pantalla una ficción dispuesta a abordar los aspectos más cruentos del período dictatorial. Inspirada en diversos testimonios de ex presas políticas, el filme relata la historia de Liliana (Justina Bustos- Cecilia Roth), joven estudiante que resigna su maternidad para resistir a la dictadura civil militar en el Uruguay. Alternando el presente y pasado de la protagonista, se expone la tortura física y la violencia sexual padecida en los centros clandestinos de reclusión y la resistencia que estas mujeres forjaron en el Penal de Punta de Rieles. El cruce temporal permite también poner en dialogo el pasado con en el presente de estas y el contexto socio-histórico del país.

El filme es una coproducción entre Uruguay y España, siendo las instituciones gubernamentales de este último las principales fuentes de financiamiento económico a través de Agencia Gallega de las Industrias Culturales (AGADIC) y la Diputación de La Coruña. En nuestro país contó con el apoyo de ICAU y el *Ministerio de Turismo*.

Como se señalaba en el apartado anterior, las torturas y las violaciones sistemáticas a los Derechos Humanos durante el período, si bien habían sido expuestos en el cine documental a través del testimonio de las víctimas, no habían sido directamente representadas en la ficción

²² Acevedo Kanopa, A. (30 de septiembre de 2014) De generaciones y enterramientos. *La diaria*. (Uruguay) Disponible en: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2014/9/de-generaciones-y-enterramientos/> Sitio recuperado el 14/1/2020.

cinematográfica hasta este filme. Respecto a esto señalaba el crítico de cine G. de Alencar Pinto:

“esta es, en muchos sentidos, una película pionera en Uruguay. Su novedad, sin embargo, está perturbada por el hecho de que haya llegado tan tarde. *Migas de pan*, o una película similar, tendría que haber existido hace más de 20 años (...) Por algún motivo, es recién ahora que la sociedad uruguaya logró concretar (y, aun así, de la mano de una directora que reside desde hace décadas fuera del país) ese paso necesario”²³

En el apartado anterior se proponía como hipótesis de esta “tardanza” la relación con el contexto político y los procesos de construcción de la memoria colectiva. Sin embargo, en este caso se deberían sumar dos aspectos que a mi entender resultan significativos, considerando que está centrado en la memoria de las mujeres y las dimensiones de violencia que se recrean en él. Por un lado, el proceso que las propias ex-presas debieron realizar para poder asimilar el trauma de la violencia sexual y dar testimonio de ello²⁴, así como también el proceso de integración de sus memorias a la sociedad, que no solo habilitan una capacidad de escucha, sino en este caso, una capacidad de *ver*. En este sentido, resulta esclarecedor el testimonio que ofrece Lucía Arzuaga²⁵, sobre las repercusiones que para ella tuvo el filme:

“Yo creo que la película *Migas de pan* tuvo una repercusión enorme en la sociedad y en particular en nuestra vida. Yo tuve infinidad de llamadas después de la película, tanto de gente que me decía que nunca se hubiera imaginado que acá habían pasado esas cosas, que no tenía ni idea. Si, la dictadura, la tortura pero que no se imaginaban lo que había sido. Hasta gente cercana a mí. Mi hermana mayor viene llorando a decirme “yo no te ayude a que vos hablaras” (...) pero yo recuerdo una entrevista que le hicieron a Ivonne Trías sobre la película y que ella decía que era como cuando el gato chiquito le pregunta al gato grande como es el ratón y el gato le dice: es chiquito, peludo, tiene cola larga, bigotes y orejitas. Y que el gato chiquito se imagina que es un gato más chiquito. Hasta que no ve el ratón no sabe lo que es un ratón. Y yo creo que con esto de lo que fue la tortura sistemática y el abuso sexual en los presos, en los y las presas políticas, aún la gente con la que habíamos hablado de las denuncias y

²³ Alencar Pinto, G. (30 de agosto de 2016) Una vieja deuda. *La Diaria* (Uruguay). Disponible en: <https://ladiaria.com.uy/articulo/2016/8/una-vieja-deuda/> Sitio recuperado el 30/3/2021

²⁴ Recién en el año 2011, y por primera vez en el país, un grupo de 28 ex presas políticas lleva a la justicia una denuncia por violencia sexual durante el Terrorismo de Estado, luego de un largo proceso de trabajo en conjunto.

²⁵ Lucía Arzuaga fue militante estudiantil, detenida en 1983. Actualmente es médica y conforma el colectivo de denunciantes antes mencionado.

todo, hasta que no vio la película no se dio cabal cuenta de las cosas que se habían vivido, de lo monstruoso que había sido ese proceso.”²⁶

Este testimonio pone de manifiesto el valor del relato a través de las imágenes como un mecanismo que logra establecer un grado mayor de empatía y comprensión de una experiencia no vivida por el espectador. Excede al marco de este trabajo ahondar en este aspecto, pero sería un tema a explorar si efectivamente la ficción, que a diferencia del cine-documental apuesta a una mayor circulación, ha modificado la percepción social con respecto a estas dimensiones del Terrorismo de Estado.

Luego de *Migas de Pan*, se estrena el filme *Otra historia del mundo* (2017) de Guillermo Casanova, adaptación de la novela *Alivio de Luto* (1998) de Mario Delgado Aparain. Catalogada como una comedia dramática, el relato se construye bajo una premisa claramente alegórica, donde los diferentes personajes y entornos representan de forma caricaturesca el panorama político y social del período dictatorial. Este merece el reconocimiento de apostar nuevamente a un tratamiento del tema desde el humor, como el caso de *Polvo nuestro que estas en los cielos*.

Ambientada en el ficticio pueblo de Mosquitos, se recrea el período dictatorial a través de la historia de Milo Striga (Roberto Suárez) y Gregorio Esnal (César Troncoso), dos entrañables amigos que realizan una “operación guerrillera” contra las nuevas disposiciones del recién llegado coronel Werner Valerio (Néstor Guzzini). Con la colaboración de Provisorio (Gustaf), el cartero del pueblo, Milo es descubierto y encarcelado por los militares, desconociéndose su paradero. Tras una etapa de desconcierto, encierro y locura, motivado por las hijas de Striga, Esnal comienza a dictar cursos de Historia universal en el club para limpiar la imagen de su amigo y lograr así finalmente su liberación.

El filme es una co-producción de Uruguay, Argentina y Brasil, contando con el apoyo y financiamiento de las principales instituciones gubernamentales de estos en materia audiovisual, ICAU – INCAA-Agencia Nacional de Cinema (ANCINE), el *Programa Ibermedia* y la *Intendencia de Montevideo* a través del fondo *Montevideo Socio- Audiovisual*. También recibió el apoyo para su rodaje de la *Intendencia de Canelones* y del *Ejército Nacional*, dato no menor, ya que es la primera vez que dicha institución es mencionada en los

²⁶ Cine Foro virtual Migas de Pan. 29/5/2020. Actividad organizada en el marco del Proyecto *Sujetas sujetadas: Mujeres y Memorias del Terrorismo de Estado*. UdelaR.

créditos de un filme. Esto significa que existe una mayor apertura institucional respecto al tema.

Por último, en 2018 se estrenó *La noche de 12 años* de Álvaro Brechner. El filme se construye como un drama, inspirado fundamentalmente en el emblemático testimonio *Memorias del Calabozo* (1989) ofrecido por Mauricio Rosencof y Eleuterio Fernández Huidobro. Estos compartieron, junto con José Mujica y otros seis dirigentes tupamaros, la condición de rehenes de la dictadura militar hasta su liberación en 1985.

Si bien la película se encuentra inserta en dicho marco histórico, la intención declarada de su realizador fue construir un relato alejado del aspecto político e ideológico y centrado en la dimensión humana:

“Me cuesta escuchar que esta película es sobre la dictadura. Hay un marco, cierto, sobre unos años de este país en que hubo una dictadura, pero salvo el hecho de saber que los militares están en el poder, y verlos, la película maneja más bien un marco kafkiano para posibilitar un debate absolutamente existencial sobre tres tipos que, reducidos al mínimo, empujados a ese viaje a las tinieblas, son sometidos a sus límites hasta ver la cara de la Gorgona, el acantilado de las profundidades de la locura. Y cómo hacen para encontrar un sentido para mantenerse vivos.²⁷”

Sin embargo, el filme no estuvo exento de polémicas. Se le cuestionó la ausencia del contexto político, que precisamente era la intención de su director. También la elección e idealización de sus protagonistas, quienes mantienen los nombres de sus referentes históricos, por sobre la experiencia de otros rehenes y presos políticos. Hay quienes señalaron incluso en esto, una estrategia que aprovechaba el marketing internacional generado a raíz de la figura del ex presidente José Mujica.²⁸

Más allá de las críticas, *La noche de 12 años* tuvo repercusiones inusitadas en relación al resto de producciones aquí analizadas. Durante el período 2009-2019 es el filme de cine nacional que alcanzó la mayor cantidad de espectadores en salas comerciales, con un total de

²⁷ Acevedo Kanopa, A (21 de setiembre de 2018) Con Álvaro Brechner, director de *La noche de 12 años*: “El cine no es un ajuste de cuentas” *La diaria*. (Uruguay) Disponible en: <https://ladiaria.com.uy/cultura/articulo/2018/9/con-alvaro-brechner-director-de-la-noche-de-12-anos-el-cine-no-es-ajuste-de-cuentas/> Sitio recuperado el 30/3/2021

²⁸ Como ejemplo puede revisarse las críticas señaladas por Valentí, E en: <https://www.uypress.net/Politica/-La-noche-de-12-anos--me-equivoque-feo-uc90042> Sitio recuperado el 30/3/2021.

57.928 entradas vendidas.²⁹ Recibió una ovación en su estreno durante el 75° *Festival Internacional de cine de Venecia*, y obtuvo importantes premios de prestigio internacional como el Goya al mejor guión adaptado (2108) y el premio del público en el *Festival de Cine Latinoamericano de Biarritz* (2018) entre otros.

En esta nueva etapa, si bien se reiteran algunos aspectos presentes en el primer conjunto de filmes, tales como la cultura de la impunidad, se percibe una apertura hacia nuevas temáticas y abordajes diversos en el marco de un contexto propicio para ello.

²⁹ Fuente: <https://icau.mec.gub.uy/innovaportal/file/112222/1/evolucion-espectadores-y-estrenos-2009-2019.pdf>
Sitio recuperado el 17/4/2021

Capítulo 5: La representación de los militares en la ficción

5.1 Consideraciones previas

Como mencionaba en el capítulo inicial de este trabajo, parto de la idea de concebir a los films como fuentes de indagación y testimonios valiosos para acercarnos a la visión del mundo de una época determinada, en este caso, específicamente a la visión que el cine ofrece de los militares. El modo en el que estos aparecen representados en las distintas producciones permite identificar una serie de aspectos que son adoptados y a la vez influyen en la construcción de su imaginario. Estas representaciones se alimentan de imágenes y discursos que circulan en la sociedad y se encuentran condicionados por las discusiones propias del contexto en donde son producidas.

Antes de profundizar en el análisis es preciso señalar que, si bien el enfoque de este trabajo se enmarca en los aspectos referentes al pasado reciente, prácticamente no existen referencias en los films que no se encuentren relacionados con el rol que las FFAA han ocupado en ese contexto. El cine en nuestro país, incluso en la modalidad de cine documental, excluye cualquier otro aspecto relativo a las actividades, misiones u otros hechos históricos que los involucre, así como también la construcción de relatos ambientados en el entorno militar.³⁰ Probablemente, la escasa presencia del universo castrense en el cine uruguayo se explique en parte por la débil identificación que existe entre la sociedad civil y las FFAA, un rasgo que se percibe ya desde las primeras décadas del siglo XX.

En un país caracterizado por la ausencia de conflictos internacionales, se operó un proceso de “vaciamiento” de las funciones militares, que, sumado a su profesionalización, acentuó “el aislamiento entre el ejército y la sociedad civil, resaltando los rasgos endogrupales de esta corporación.” (Maronna y Trochón, 1988, p.85) Este distanciamiento refuerza a su vez el escaso conocimiento e interés que la sociedad civil mantiene en relación a los temas vinculados a la defensa nacional, y junto a otros factores, contribuyó a instalar una cultura antimilitarista, poco proclive a la lógica bélica, así como una tradicional y extendida percepción social en relación a la inutilidad de las FFAA en Uruguay.

³⁰ Solo se identificaron dos films que podrían significar la excepción de este tema: el documental *Hélice* (2013) de A. Barrera y M. Contenti y la ficción *Solo* (2012) de G. Rocamora.

La última dictadura civil- militar supuso un momento de quiebre en este sentido, pero el ejercicio de la función militar se replegó “hacia adentro”, siendo que su legitimidad está dada fundamentalmente por una acción externa, “cuando es más frecuente que una causa pueda aglutinar a toda una comunidad contra *otro* foráneo”. Esta acción contribuyó a deslegitimar a la institución y generó problemas de relacionamiento frente a sectores importantes de la sociedad. (López S, 2006, p. 84)

En la etapa posdictatorial, la cuestión militar adquirió una mayor presencia en la agenda pública. Sin embargo, el foco estuvo puesto fundamentalmente en relación a las responsabilidades y clarificación de las violaciones a los Derechos Humanos, omitiendo otros asuntos significativos a ella o relegándolos a segundo plano (González Guyer, 2002) lo que explicaría la centralidad del contexto dictatorial a la hora de representar a los militares en el cine nacional.

La única referencia explícita a las actividades desarrolladas por las Fuerzas Armadas en la actualidad se encuentra en *Migas de Pan*, y es utilizada como punto de conexión entre el pasado y el presente de la institución. En una de las escenas iniciales del filme³¹ vemos que la protagonista es informada por su compañera sobre la viralización de un video. El mismo muestra un episodio de abuso por parte de militares uruguayos en actividad durante las Misiones de Paz de las Naciones Unidas en Haití.³² Las imágenes de archivo se insertan en el relato ficcional, en un plano - contraplano que permite al espectador observar a la par la violencia presentada y los efectos de ésta en la protagonista, como constatación de la persistencia de prácticas abusivas y violaciones de los Derechos Humanos por parte de la institución. (ver Fig.1) Esto se acompaña por la valoración que realiza el personaje: “Después de 30 años están ahí. Nadie les para los pies” “Estos tipos van a seguir torturando cada vez que tengan ocasión” considerando que estos abusos son consecuencia de la falta de justicia y la impunidad que persiste en torno a los crímenes perpetrados durante el Terrorismo de Estado.

³¹ Escena del filme *Migas de Pan* (2016) que se presenta entre los 11 min 40 seg y 14 min 29 seg.

³² La ficción incorpora aquí un hecho real. En 2011 se viralizó un vídeo casero en el que se podía distinguir a un joven haitiano boca abajo, sostenido por un grupo de soldados uruguayos. Ante la denuncia efectuada por la víctima la justicia uruguaya dispuso el procesamiento con prisión de los militares por un delito de violencia privada. Fuente: https://www.180.com.uy/articulo/28946_Justicia-procesa-a-soldados-por-abuso-a-haitiano Sitio recuperado el 30/3/202

5.2 Los militares en el relato cinematográfico

En tanto se configuran como un relato posible del pasado reciente, las ficciones cinematográficas construyen una representación del periodo en las cuales incluyen (o excluyen) a los actores sociales involucrados en un rol determinado, desde el punto de vista ficcional y desde el punto de vista histórico, atribuyendo diferentes niveles de responsabilidad sobre los acontecimientos, “respondiendo a los propósitos e intereses de quién las expresa en relación con los receptores a quienes están dirigidas” (van Leuwen 1996, p. 38. Citado en: Achugar, 1999)

En este sentido, un factor importante a considerar es el grado de involucramiento que presentan las directoras y los directores con los hechos presentados. En el caso de Esteban Schroeder, Beatriz Flores Silva y Manané Rodríguez existe un involucramiento afectivo: el primero sufrió con 13 años la muerte de su hermano, militante del MLN asesinado por el Escuadrón de la muerte en 1972 y fue preso político durante su juventud; la segunda, es hija del político Manuel Flores Mora, perteneciente al Partido Colorado, crítico al gobierno de Pacheco Areco y activo opositor del régimen militar desde su rol periodístico; Manané Rodríguez fue militante estudiantil, motivo que la llevó a exiliarse primero en Argentina y luego en España. En los otros casos, si bien existe un distanciamiento mayor, directores y directoras han declarado asumir un posicionamiento político e ideológico contrario al régimen.

Por otro lado, también se debe considerar que los films se dirigen a un conjunto de espectadores, apostando a una circulación masiva, en el marco de un contexto social dónde el discurso militar es cuestionado y a su vez repudiado por una comunidad internacional que ha adquirido una legitimidad institucional (Achugar, 2005).

Esto supone que, más allá de que las diferencias en los modos y tratamientos del tema, existe un posicionamiento común que se constituye como el punto de partida a la hora de construir el relato, condicionando una mirada que condena el accionar militar y privilegia el punto de vista de otros actores sociales por sobre estos.

Partiendo de este posicionamiento común, el conjunto de films que integran la primera etapa (2007-2008) concentran sus relatos en dos de los aspectos con mayor presencia en el debate público: las explicaciones de tipo causales sobre los acontecimientos que llevaron a la

instalación del proceso civil- militar y la cultura de la impunidad instaurada a partir de la restauración democrática, excluyendo otros aspectos.

En el primer caso, tanto *Paisito* como *Polvo nuestro que estas en los cielos* adoptan la perspectiva de un estado de guerra interno en consonancia con un esquema maniqueo de la realidad, que reduce la explicación a un enfrentamiento entre opuestos, perpetuando así la *teoría de los dos demonios*. A su vez, en ambos films se incurre en el error histórico de representar la insurrección únicamente mediante el Movimiento de Liberación Nacional-Tupamaros, siendo que el mismo se encontraba desmantelado en el año 1973, y se excluyen referencias a cualquier otra agrupación política. Como contra parte, las Fuerzas Armadas aparecen como actores que repentinamente irrumpen y ascienden al poder, sin profundizar en el proceso que condujo a ello ni en la intervención de los partidos políticos y la complicidad de los civiles. A pesar de ello es posible observar algunos matices de diferencia en ambos films.

En *Polvo nuestro que estás en los cielos* las Fuerzas Armadas se mantienen al margen en la mayoría del relato, apareciendo en acción en el último tramo del relato, mediante un conjunto de escenas que condensan la violencia represiva de finales de los sesenta, fundamentalmente como parte del entorno en el que se mueven los personajes. (ver fig.2) Esta recreación fue uno de los aspectos más criticados del filme. Señala Ruffinelli:

“Donde la historia y la narrativa pierden cierto efecto es en la representación realista de la insurrección (Tupamaros) y represión (del Ejército). No es tanto un cuestionamiento de la verosimilitud (...) sino la ausencia del humor, y con conversión al pathos, como si la película olvidara su propuesta original de ser una “tragicomedia épico- neurótica” (2015, p. 239 -240)

Mas allá de lo cuestionable en relación al humor, y si es posible abordar la insurrección y la represión desde esta perspectiva, lo que podemos señalar es que la violencia se concentra en ambos actores. Esto se enfatiza en la secuencia final del enfrentamiento armado entre guerrilleros y militares con una construcción que tiende a la espectacularización utilizando recursos tales como el montaje ágil en la alternancia de planos y efectos especiales que recrean persecuciones automovilísticas, choques y explosiones. (Ver fig. 3 y 4)

En el caso de *Paisito*, las acciones de la insurrección son representadas con un menor grado de violencia que la anterior. Si bien se menciona en el relato el asesinato de un oficial, su participación en pantalla se reduce a la planificación y ejecución del secuestro del Jefe de

Policía, Roberto Severgnini (Mauricio Dayub), como estrategia para difundir su mensaje durante la transmisión de un partido de la selección. A su vez, intervienen en este varios de los personajes que conviven junto al mismo en el tranquilo barrio de Montevideo, como el Maestro Agustín (Ricardo Fernández Blanco) y el padre de Xavi (Emilio Gutiérrez). Por otro lado, el accionar militar se encuentra concentrado en la figura del coronel Alcides Moreira (Eduardo Miglionico), amigo cercano de Severgnini, quien aparece desde su rol institucional, con acciones que dan cuenta del uso de su autoridad y la ostentación de poder. Su papel va cobrando mayor importancia y sus acciones se vuelven cada vez más determinantes para el desarrollo de la trama, llegando incluso al asesinato de su amigo para atribuírselo a la guerrilla.

Respecto a la cultura de la impunidad, *Matar a todos* propone un relato que sitúa al espectador en el marco temporal de la posdictadura y resume en pocos personajes las diferentes posiciones asumidas en relación a la violación de los derechos humanos: verdad memoria y justicia, valores encarnados en la protagonista y quienes colaboran con ella, se oponen al olvido, perdón y ocultamiento que representan sus adversarios, entre los que destaca su propio padre, general retirado del ejército y su hermano, capitán en ejercicio. Aunque aparecen referencias al pasado, el film se concentra en la continuidad de las prácticas represivas en democracia y en el poder que las Fuerzas Armadas ostentan, actuando en complicidad con la justicia y los medios de comunicación.

En la segunda etapa (2014- 2018) es posible observar un cambio significativo en el conjunto de films que recrean el período, donde el énfasis está puesto en el accionar del Terrorismo de Estado, producto de un contexto en el cual la temática volvió a formar parte de las discusiones en el espacio público a raíz de las acciones llevadas a cabo en el plano político y a nivel judicial. En este sentido, los actores sociales se configuran en base a la dicotomía de víctima y victimario.

El eje del relato y el punto de vista privilegiado es el de las víctimas: el caso de Liliana (Justina Bustos/ Cecilia Roth) en *Migas de Pan*; Milo Striga (Roberto Suárez) y Gregorio Esnal (César Troncoso) en *Otra historia del mundo*; Mauricio Rosencof (Ricardo Darín), Eleuterio F. Huidobro (Alfonso Tort) y José Mujica (Antonio de la Torre) en *La noche de 12 años*. En todos los casos, no se representa a estos como ejecutores de acciones violentas, sino más bien como opositores resistentes al régimen. Esta tendencia en la representación se vincula con una construcción social de las víctimas en la memoria colectiva en torno a una

identidad mártir que “ha sido glorificada por la memoria ideológica de la cultura militante” (Richard, 2008, p.62)

Incluso en el último caso, donde al tratarse de referentes históricos concretos su participación en la lucha armada es parte de un conocimiento general compartido por la comunidad, esta es apenas representada en el filme, mediante el diálogo que se establece entre uno de los protagonistas y el Sargento (César Troncoso). Esta escena recurre a un flashback que reconstruye el episodio de la detención de Eleuterio Fernández Huidobro y David Campora³³ acorde a los relatos brindados por los testimoniantes, enfatizando en la violencia ejercida por las Fuerzas Conjuntas. Mediante el recurso del sonido que contribuye a la tensi3n dramática y la alternancia de la cámara lenta, vemos a la dueña del hogar (luego de haber dejado a su hija en la escuela) enfrentarse desarmada ante los militares que rodean el predio y dan inicio al tiroteo. Tiempo despu3s, y ante la llegada del Juez al lugar, vemos que el cadáver de la mujer presenta un arma en su mano (ver fig. 5) lo que sugiere al espectador una manipulaci3n de la escena del crimen. El episodio concluye con el siguiente dialogo entre ambos personajes involucrados:

Huidobro: - Yo hice lo que hice porque creía en lo que hacía. Y soy responsable, y acepto mi castigo. Y ni usted ni nadie va a darme por derrotado.

Sargento: -  Vos decía que no estas derrotado? No importan los años que pasaron. Lo que importa son los años que te quedan. Y vos no vas a salir nunca de acá.

Huidobro: Puede ser que me muera acá. Pero cuando pase, yo s3 con la cruz que cargo. Pero usted...  Usted sabe el peso de la suya? ³⁴

El contrapunto entre 3ste y los hechos recreados permiten establecer una conexi3n entre el presente del filme y el pasado que recrea, donde “vencidos y vencedores” han cambiado de posici3n. Mientras que la violencia ha sido asumida por quienes integraron el Movimiento de Liberaci3n Nacional, no así ha sido reconocida por parte de la instituci3n militar ni tampoco juzgada en toda su dimensi3n.

³³ El 14/4/1972, en el marco de este operativo, se produce la muerte de Ivette Gim3nez y Luis Martirena, matrimonio dueño del hogar en el que residían junto a sus dos hijas. Los testimonios recabados sobre los hechos difieren en cuanto a las circunstancias del hecho. Mientras los informes policiales y la prensa describen un enfrentamiento armado entre 3stos y las Fuerzas conjuntas, testigos sostienen que los disparos se iniciaron desde afuera del hogar. Fuente: Investigaci3n hist3rica FHCE. Disponible en: https://www.fhuce.edu.uy/images/comunicacion/pasado%20reciente/asesinados%2068-73/GIMNEZ_MORALES_Ivette_Rina.pdf Sitio recuperado el 30/3/2021.

³⁴ Escena del filme *La noche de los 12 años* (2018) que se presenta entre los 74 min. y 83 min 26 seg.

En este conjunto de filmes, los militares se configuran como victimarios en el relato, encabezados generalmente por un personaje que concentra la autoridad y por momentos asume la posición de antagonista: el coronel mayor Emilio Garone (Quique Fernández) en *Migas de Pan*; El coronel Verner Valerio (Néstor Guzzini) y el sargento en *La noche de 12 años*. A diferencia de otros actores sociales, en ninguno de los casos se utilizan nombres reales. Estos son representados siempre de forma activa y ejecutores de diferentes acciones represivas que van desde el silencio, la censura y el abuso de autoridad hasta la violencia verbal, la tortura física, la tortura psicológica y los abusos sexuales.

La representación de estos aspectos, fundamentalmente de la tortura y el abuso sexual en la ficción, supone un desafío ético para los realizadores: ¿Debe recrearse la tortura? ¿De qué modo? ¿Es válido utilizarla como estrategia para apelar a la conmoción o bien de apostar a favorecer la reflexión? Respecto a esto, señalaba Manané Rodríguez sobre su filme *Migas de Pan*:

“(…) en el caso de la película que criticaba Rivette, creo que era, en el momento que cae, la cámara se acerca al cuerpo cayendo despedazándose. Bueno, en este caso él hablaba de una cierta inmoralidad de la imagen, una cierta pornografía de la violencia. Lo que vamos a evitar no es de contar lo que hay contar sino contarlos de una manera enfática, de recrear situaciones que la película denuncia (…) de contarlos de alguna manera, de iniciar las escenas, por ejemplo, y verla a través de los ojos de los que la están viendo, los otros presos, la repercusión que ese hecho de violencia tiene en los que están ahí, y a lo mejor en la mirada de la que lo está padeciendo.”³⁵

En sus declaraciones, la directora hace referencia a la crítica señalada por el cineasta francés Jacques Rivette, en relación al filme *Kapo* (Pontecorvo, 1960). A partir de esto, reflexiona sobre el sentido ético que conlleva el tratamiento del horror como espectáculo, así como sus posibles consecuencias: “cada uno de nosotros se habitúa hipócritamente al horror, éste forma poco a poco parte de la costumbre y muy pronto integrará el paisaje mental del hombre moderno; ¿quién podrá la próxima vez extrañarse o indignarse ante lo que, en efecto, habrá dejado de ser chocante?” (Rivette, 1961)

Ahora bien, lo que plantea el autor refiere a un tipo de tratamiento estético que supone hacer “tolerable” la imagen al espectador. Sin embargo, en un contexto donde las imágenes de la violencia invaden la pantalla cotidiana, es probable que se haya cumplido su predicción.

³⁵ Casablanca, A. Entrevista a Manané Rodríguez. Cx 30. *Radio Nacional*. (Uruguay) Disponible en: <https://www.mixcloud.com/alejandracasablanca1/yotelodije-entrevista-a-la-cineasta-manane-rodr%C3%ADguez-por-su-pel%C3%ADcula-migas-de-pan/> Sitio recuperado el 30/3/2021

No obstante, tanto en *Migas de Pan* como en *La noche de 12 años* se asume el desafío y la representación de la tortura no es omitida, lo que no sucede en el filme *Otra historia del mundo*. En éste la tortura es apenas sugerida en la escena final con la expresión, mezcla de risa y llanto, en el rostro de Striga (Roberto Suarez) frente a la pregunta: “¿Y a vos cómo te fue?” (ver fig. 6)

En los otros casos, la tortura y el abuso se expone ante la mirada del espectador, pero se apuesta por instalar un régimen de representación más sugerente que explícito, con un tratamiento que juega con los límites de la imagen y el sonido. Por ejemplo, el encendido de la radio³⁶ en *Migas de Pan* se instala como un indicador de que la tortura está siendo ejecutada, así como los gritos o llantos que provienen del fuera de campo, las expresiones de sufrimiento en los rostros o las marcas del deterioro físico que van atravesando los personajes. (ver fig. 7-8) También es frecuente el uso de la cámara subjetiva, que restablece la mirada de las víctimas, condicionada por el dispositivo de la venda o capucha, que limita la capacidad de observar a su alrededor. (ver fig. 9) La *venda* se constituye como una imagen recurrente en las representaciones cinematográficas de experiencias concentracionarias, que, si bien por un lado favorece la empatía hacia los detenidos, reproduce en el filme su función pragmática, contribuyendo al enmascaramiento del perpetrador. (Manzano, 2009, p. 161)

En el caso del filme *Zanahoria* el relato se aleja de esta configuración, siendo que se ubica en el contexto posdictatorial y sus protagonistas no se constituyen como víctimas directas del Terrorismo de Estado. Sin embargo, los mismos se asumen como víctimas indirectas, en tanto integrantes de un colectivo social ligado a la búsqueda de verdad y justicia, enfatizadas por el vínculo que se establece con el colectivo de *Madres y Familiares de Detenidos-Desaparecidos*. Por otra parte, la figura militar aparece representada mediante un personaje que afirma haber pertenecido a las Fuerzas Armadas y se propone colaborar con estos acercando información relevante para el esclarecimiento de enterramientos, aunque al final se devela el engaño. Respecto a la elaboración del guión, los periodistas fueron la principal fuente para el director y nunca busco acercarse al referente real para construir este personaje:

“decidí no hacerlo por varias razones. Primero, porque la historia la cuento desde el punto de vista de ellos y la visión que ellos ya me aportaban de este personaje era suficiente. Por otro lado, porque es un personaje que a diferencia de Alfredo y Jorge me sugería mucho

³⁶ El uso de la radio es un recurso recurrente en las producciones sobre el tema. es también utilizada al inicio del filme *La noche de 12 años*. En el filme *Garage Olimpo* (Bechis, 1999) se incorpora como una marca documental que surge de la propia experiencia del director en un centro clandestino de detención. (López, 2017, p.80)

más la posibilidad de reinventármelo yo. Era un personaje muy jugoso como para apegarse mucho a una imagen verdadera. Preferí tomar lo que sabía y sus motivaciones -que siguen siendo sospechosas y complejas-, y construir un personaje de ficción que ayudara a construir un thriller, que agregara al suspenso que crece en las idas y vueltas”³⁷

Aunque el filme no establece con claridad si éste tiene relación con la institución militar, parece oficiar como una sombra de ésta, configurándose a partir de la imagen que se ha construido de los militares golpistas. El trabajo con la iluminación (ver fig. 10-11) y la puesta en escena dejan al personaje sumergido en una atmósfera de anonimato, claves para generar el suspenso que el género requiere, pero a su vez recrear la oscuridad que persiste en relación a las Fuerzas Armadas. A su vez, sus actitudes dan cuenta de un accionar propio de estas, que continuamente ha manipulado la información en diferentes instancias, brindado datos falsos sobre la situación de los detenidos desaparecidos, y declaraciones públicas siempre cargadas de un manto de sospecha. Como observaba la crítica de cine Oxandabarat, Troncoso “compone el papel de alguien que a su vez está, todo el tiempo, componiendo un papel: los protagonistas dudan, no le creen, pero, a los espectadores les pasa lo mismo.”³⁸

5.3 Los militares en el *ambiente*

Si atendemos con mayor detalle a la narración, podemos señalar en principio dos niveles diferentes en el que se efectúa la representación: por un lado, aquellos en los cuales dichas figuras aparecen como parte del ambiente y por otro, cuando los mismos se constituyen en la misma como personajes.

Casetti y di Chio (1991, p.173-175) proponen atender a tres criterios de diferenciación para delimitar el ambiente de los personajes: a) el anagnóstico, que atiende a la identidad definida; b) la relevancia, que refiere al peso que asume en la narración y c) la focalización, que apunta a la atención que se le dedica en el filme. De acuerdo a estos criterios, la categoría de ambiente la conforman aquellas figuras que se presentan anónimas o no identificadas, de escasa relevancia en los acontecimientos narrados y relegados a planos generales o al trasfondo de la imagen.

³⁷ Otheguy, Martín. (24 de setiembre de 2014) Entrevista a Enrique Buchichio. *Montevideo Portal* (Uruguay) Disponible en: <https://www.montevideo.com.uy/Tiempo-libre/Entrevista-Enrique-Buchichio-uc247893> Sitio recuperado el 30/3/2021

³⁸ Oxandabarat, Rosalba. (4 de setiembre de 2014) La estafa menor. *Brecha* (Uruguay) Disponible en: <https://brecha.com.uy/la-estafa-menor/> Sitio recuperado el 30/3/2021

En el corpus de films analizados, es posible reconocer la existencia de una serie de escenas cuya función primordial consiste en enmarcar los relatos en un ambiente represivo, donde los militares son retratados de forma colectiva, ejecutando acciones violentas en el espacio público, tales como allanamientos, persecuciones y detenciones.

En las mismas se identifican como estrategias recurrentes el predominio de planos generales y el uso de la profundidad de campo, que quita nitidez a la imagen y no permite la identificación plena de los sujetos. (ver fig. 12- 13) La opresión es reforzada en las escenas a través de la cantidad, siendo generalmente colectivos numerosos que contrastan con el resto de civiles que se encuentran en el encuadre. (ver fig. 14- 15)

Su presencia en la ciudad es también sugerida a través de imágenes metonímicas como los tanques, camiones militares, caballos y principalmente las botas, a quienes se le dedican recurrentes primero planos en la mayoría de los films. Este recurso se vale del uso de ésta como una imagen de fuerte connotaciones simbólicas. La tradición ha convertido a este elemento en un ícono de la opresión en el imaginario colectivo, aspecto que ha sido retomado en diferentes contextos de represión y autoritarismo. (ver fig. 16-17)

Esta categoría responde a una configuración que coloca a los militares como agentes de una maquinaria estatal represiva, simples funcionarios que cumplen órdenes, absolutamente deshumanizados. Dichas estrategias se utilizan fundamentalmente en los filmes que reconstruyen los años previos al golpe y, en menor medida, en aquellos que retratan lo padecido por las víctimas en los centros de reclusión.

Dada la escasez y las dificultades para su acceso el uso de imágenes de archivo, estrategia estrechamente asociada a la modalidad del cine-documental, no es utilizada con frecuencia para recrear el ambiente, viéndose los realizadores forzados a la construcción ficcional de las mismas. Ahora bien, esta construcción puede orientarse hacia una tendencia estética que dialogue con el pasado o bien apuntar a restituir la experiencia como imagen testimonial. En todos los filmes que recrean el período hay un interés puesto en la construcción de un universo diegético que se amolde al entorno de época. En algunas escenas se observa también estrategias que apuntan a simular un registro de tipo observacional, a través del uso de cámara en mano, desenfoques y escasa iluminación. (Ver fig. 18-19)

La imagen de archivo es utilizada en los filmes de forma excepcional: *La noche de 12 años* y *Zanahoria* apelan a este recurso en su introducción, y *Otra historia del mundo*, la

utiliza para su desenlace. En el primer caso, una imagen difusa (ver fig. 20) acompaña el texto que contextualiza la historia:

“1973. Uruguay se encuentra bajo dictadura militar tras varias décadas de democracia. El movimiento revolucionario Tupamaros ha sido vencido. Sus supervivientes se encuentran encarcelados. El 7 de septiembre, nueve presos Tupamaros son sacados en secreto y convertidos en rehenes del Gobierno militar. Esta es la historia de tres de ellos.”³⁹

Cabría preguntarse aquí qué sentido aporta la introducción de la imagen, dado que el texto parece brindar la información necesaria para enmarcar el relato. Sin embargo, la imagen de archivo no solo refuerza el sentido, sino que le otorga un estatuto de veracidad mayor, legitimando lo que el texto sostiene.

En *Otra historia del mundo* se utilizan imágenes de archivo⁴⁰ de la liberación de los presos políticos para representar el final del proceso dictatorial, y son incluidas en el universo de la ficción mediante el recurso del aparato televisivo.⁴¹ Mientras estas son transmitidas, se refleja la imagen del coronel Valerio y el cartero Provisorio, observándolas en solitario y notoriamente desalineados. El contraste de ambas imágenes pareciera transmitir la idea de un pasado concluido, dónde los presos son liberados y los militares han quedado despojados del poder. (ver fig. 21)

En el caso de filme *Zanahoria* se utilizan al inicio las campañas publicitarias de los candidatos presidenciales a las elecciones, y las estimaciones de los resultados electorales difundidas en *Subrayado*, con la simple funcionalidad de enmarcar el relato en ese contexto político en particular.⁴²

5.4 Los militares como Personajes

A diferencia del ambiente, los personajes presentan una identidad claramente definida, recae en ellos un peso determinado de la historia narrada y se le dedican espacios en primer plano. De todos modos, no todos los personajes presentan el mismo nivel de importancia y existen casos en donde la diferenciación entre estos y el ambiente puede ser difusa. En

³⁹ Escena del filme *La noche de 12 años* (2018) que se presenta entre los 26 seg y 1 min 03 seg.

⁴⁰ Las imágenes pertenecen al documental *Los ojos en la nuca* (1988) de Grupo Hacedor.

⁴¹ Escena del filme *Otra historia del mundo* (2017) que se presenta entre los 104 min 36 seg y 105 min 15 seg.

⁴² Escena del filme *Zanahoria* (2014) que se presenta entre los 2 min y 3 min 31 seg.

algunos casos estos pueden tener una identidad definida, pero ser de escasa relevancia en la historia apareciendo en pocas escenas, por ejemplo, Cardona (Matías Vizcaíno) en *Paisito*. En otros, las figuras pueden no tener una identidad claramente definida, pero asumen un peso de relevancia en la narración y son presentados con un grado de mayor atención en la imagen, oficiando como personajes colectivos. En el caso de los dos filmes que recrean la prisión clandestina, *La noche de 12 años* y *Migas de Pan*, podemos considerar que los soldados presentes en los centros de reclusión adquieren un peso significativo en el relato. Si bien su identidad no se encuentra claramente definida, y habrá personajes que asumen el carácter antagónico, estos actúan como la representación de un colectivo que ejerce la violencia de forma sistemática directamente vinculada a la historia relatada de las y los protagonistas, y no solo como parte de un entorno en el que se sitúan los acontecimientos narrados.

Atendiendo a los criterios anteriormente mencionados, podemos identificar un total de once personajes plenos: Ramon Robaina (Arturo Fleitas), Iván Guadari (César Troncoso) y el General Gudari (Walter Reyno) en *Matar a todos*; el coronel Alcides Moreira (Eduardo Miglionico) en *Paisito*; Winston (Juan Gamero) en *Polvo nuestro que estas en los cielo*; Walter (César Troncoso) en *Zanahoria*; teniente coronel Emilio Garone (Quique Fernández) en *Migas de Pan*; El coronel Verner Valerio (Néstor Guzzini) y su hijo Dan (Nicolás Córdito) en *Otra historia del mundo*; el Sargento (César Troncoso) y el Sargento Alzamora (César Bordón) en *La noche de 12 años*.

Los mismos pueden ser analizados en tres perspectivas posibles: en tanto *persona*, en tanto *rol* y en tanto *actante*.

En primer lugar, “analizar al personaje en cuanto *persona* significa asumirlo como un individuo dotado de un perfil intelectual, emotivo y actitudinal, así como de una gama propia de comportamientos, reacciones, gestos, etc.” (Casetti y di Chio, 1991, p. 178)

En este sentido se identifica un predominio de personajes *planos*, contruidos bajo una identidad simple, unidimensional y estereotipada. En su mayoría son figuras pertenecientes a un rango superior de la jerarquía militar, mientras que los soldados rasos quedan relegados a formar parte del ambiente. Estos son retratados fundamentalmente realizando acciones relativas a su rol en la institución, excluyéndose así aspectos referentes a su situación personal, sus vínculos y sus espacios privados.

Estos pueden presentarse lineales y estáticos a lo largo de todo el relato, ejemplo de ellos son Ramon Robaina en *Matar a todos*, Alcides Moreira en *Paisito*, Walter en *Zanahoria*, El teniente Emilio Garone en *Migas de Pan* y El Sargento en *La noche de 12 años*. Otros presentan ciertos matices: Winston en *Polvo nuestro que estas en los cielos*, si bien se presenta como un personaje plano, puede ser considerado como contrastado, ya que muestra ciertas contradicciones e inestabilidad.

La excepción la representan los personajes del General Gudari y su hijo, el Capitán Iván Gudari en el filme *Matar a todos* y El coronel Valerio y su hijo Dan en *Otra historia del mundo*, quienes podrían considerarse como personajes redondos, ya que se retratan con cierto grado de complejidad y de matices, aunque no llegando a niveles de profundidad psicológica. A diferencia de otros personajes se los representa en acciones de su vida cotidiana y en escenas del ámbito privado mostrando el vínculo que se establece con su familia. (ver fig. 22) En ambos casos la relación padre- hijo oficia como metáfora para representar la conexión que establece el pasado militar con las nuevas generaciones.

En el primer ejemplo se pone énfasis en la perpetuación de una memoria ligada a la reivindicación del accionar militar y los valores que lo enmarcan, como demuestra el brindis propuesto por Iván en la celebración de cumpleaños de su padre:

“Hoy celebramos 75 años de alguien que, además de habernos dado todo en la vida nos enseñó que el honor a la familia y la lealtad a la patria son valores permanentes. Por eso les pido que brindemos por él. Mama, familia, amigos. Salud. Por nuestro general.”⁴³

En el segundo, la actitud displicente y la “rebeldía” de Dan se insinúa desde comienzos del filme y se concreta en la relación de intimidad que éste establece con la hija menor de Striga. Por último, su participación es central en la liberación de ambos detenidos reflejando en su accionar la toma de conciencia y el alejamiento de lo dispuesto por la institución militar. Esta se representa en la imagen a través del uso de un plano general en picado, ángulo que tiende a disminuir al sujeto en el entorno, remarcando así la acción solitaria de éste por sobre el colectivo al que pertenece (ver fig. 23)

En esta misma línea, podríamos ubicar a la figura del Sargento Alzamora en *La noche de 12 años*. Si bien es un personaje que se representa exclusivamente en su función, el vínculo

⁴³ Escena del filme *Matar a todos* (2007) que se presenta a los 26 min 30 seg y 27 min 25 seg.

que establece con el personaje de Rosencof permite ahondar en algunos aspectos relativos a su historia y sus vínculos afectivos. Asimismo, si bien no llega al extremo de desertar, realiza determinadas acciones que dan cuenta de un sentimiento de piedad ante los prisioneros.

Cabe señalar que, si bien no ha sido el común denominador, existen testimonios de militares que han entablado vínculos con los presos, que han desertado e incluso denunciado la violación de los Derechos Humanos. El testimonio del ex militar Hugo García Rivas, cuyas declaraciones se conocen públicamente en Brasil el 13 de junio de 1980, fue recopilado por un colectivo que, bajo el seudónimo de J. Víctor, se publica en España bajo el título *Confesiones de un torturador* (1981). Este da cuenta de la insatisfacción y la culpabilidad a la que muchos miembros del ejército se ven sujetos a la hora de actuar, como también expone alguno de los motivos que los conducen a la aceptación de dicha tarea. Mas allá de ello, todo lo declarado permite a su vez dilucidar los aspectos invisibles de los órganos de represión llevados a cabo por las Fuerzas Conjuntas en clandestinidad, así como las desigualdades existentes entre la tropa y los mandos medios y superiores. Éste, y otros ejemplos similares, son fuentes valiosas para repensar la representación dominante de las Fuerzas Armadas respecto a su actuación durante el Terrorismo Estado, que es apenas sugerida en los films a través de los personajes antes señalados.⁴⁴

Mas allá de los matices, en general se percibe en la construcción de todos los personajes ciertos elementos que re- configuran un posible estereotipo del militar golpista, construido socialmente en función de las características que determinan a la institución militar: profesional, burocrática, subordinada a la disciplina y a la jerarquía, enclaustrada y compleja. (López, S. 2006, p.84) Estos se presentan a lo largo del relato cinematográfico a través de múltiples aspectos que permiten delinear su personalidad, tales como las acciones y valores encarnados en estas, el discurso que sostienen, el vestuario, el ambiente en el que se desarrollan, entre otros.

A nivel de las acciones, podemos apreciar atributos característicos de la personalidad militar, como la disciplina y la subordinación, que se encuentran determinadas en el propio *Reglamento General del Servicio* N°21:

⁴⁴ En este aspecto resulta sumamente valioso el testimonio ofrecido por el ex soldado Eduardo Solari, en el documental *El círculo* (Charlo y Garay, 2008). Para mayor profundidad, puede consultarse la colección de documentación “Desertores y denunciantes” que lleva a cabo el Proyecto Sitios de Memoria Uruguay. Disponible en: <https://sitiosdememoria.uy/coleccion/desertores-y-denunciantes> Sitio recuperado el 9/4/21.

Art. 5: “El sentimiento disciplinario es el determinante esencial de la Personalidad militar. Impone a la voluntad de todos, la voluntad superior del que manda”

Art. 9: “La subordinación es el alma de la disciplina y su sustentación efectiva. Aprender a obedecer es la primera obligación del militar, saber obedecer su cualidad más apreciada”

45

Gran parte del accionar que realizan los personajes se reduce fundamentalmente a dar órdenes o ejecutarlas, de acuerdo al rango que ocupen, y no se aprecia prácticamente ningún cuestionamiento a éstas. Este carácter fuertemente disciplinario y burocrático es incluso caricaturizado en el filme *La noche de 12 años*. En la escena⁴⁶, uno de los protagonistas presenta dificultades para poder llegar al inodoro estando esposado. La solución al problema recorre toda la escala de mandos del cuartel, desde el soldado hasta el comandante, quien enfurece al final, pero tampoco brinda una respuesta al problema. (ver Fig. 24)

Otro aspecto recurrente en la representación de la personalidad militar en los films son las contradicciones entre los valores que aparenta encarnar en su discurso, los vínculos que entabla con otros personajes y las acciones que luego realiza, lo que podría englobarse bajo la figura del *traidor*. Esta adquiere un peso significativo en la figura de Moreira del filme *Paisito*, quien se muestra como el verdadero responsable del asesinato de Severgnini, con quien mantenía un vínculo estrecho de amistad. También aparece en *Polvo nuestro que estás en los cielos* al representar a Winston como un “infiltrado” en el hogar de los Saavedra. Luego de fugarse con el cuñado de Aurelio (Héctor Guido) reaparece convertido en una autoridad del ejército al mando del operativo de allanamiento de la casa a la que anteriormente prestaba servicio. La traición también está presente en Walter del filme *Zanahoria*, quien promete información que nunca llega y en el General Gudari e Iván de *Matar a todos*, quienes impiden por todos los medios posibles que Julia, su hija y hermana respectivamente, acceda a la verdad. Asimismo, desde la perspectiva militar, tanto el accionar del Sargento Alzamora en *La noche de 12 años* como el de Dan en *Otra historia del mundo*, pueden considerarse como una traición al régimen y los valores encarnados en este.

Por otro lado, en su estudio sobre la mentalidad militar, Huntington (1985) sostiene que ésta suele presentarse para quienes no poseen un vasto conocimiento de su formación, como una mentalidad reducida. La sociedad civil, considera generalmente que la inteligencia y la

⁴⁵Reglamento general del servicio n°21 del Ejército Nacional. Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/decretos-reglamento/305-2003>. Sitio recuperado el 30/3/2021.

⁴⁶ Escena del filme *La noche de 12 años* (2018) que se presenta a los 26 min 15 seg y 28 min 44 seg.

imaginación de los soldados se encuentran disminuidas en comparación a otros profesionales. Este atributo, que no describe una realidad de hecho sino una percepción sobre las características de los militares, también se encuentra de forma recurrente en los films, fundamentalmente en la caracterización de los rangos inferiores. Uno de los ejemplos, lo podemos observar en el filme *La noche de 12 años*⁴⁷ cuando un soldado delimita en el suelo del calabozo el espacio en el que puede moverse el prisionero bajo la inscripción “*provido pasar*” (ver fig. 25) o llevado al extremo caricaturizable en la figura del coronel Valerio en *Otra historia del mundo*⁴⁸ cuando se duerme durante toda la clase de historia dictada por Esnal (ver fig. 26)

A nivel discursivo, es posible observar en los diálogos que estos mantienen con otros personajes, la reiteración de tópicos del discurso militar de la época, enmarcado en la Doctrina de Seguridad Nacional:

General Gudari: - Ingenua. Pendeja de mierda. Nosotros luchamos para salvar al país de la inmundicia de la subversión entendes.

Julia: -¿y con ese pretexto querían matarlos a todos?

General Gudari: - Fue una guerra para salvar a la patria
(Extraído del film *Matar a todos*)⁴⁹

Moreira: - Nosotros vamos a salir a la calle a agarrar a todos esos hijos de la gran puta. Mira Tito, si vos sabes que a los milicos no nos gusta hacer política, pero esta vez no nos queda más remedio. Sino vamos a terminar bailando el Kazachoc en vez del Pericón.

(Extraído del film *Paisito*)⁵⁰

Sargento: - Estos tipos no pueden hablar con nadie. Y nadie puede hablar con ellos. Son sediciosos subversivos. Traidores a la patria. Son muy peligrosos, tienen un alto poder de convencimiento. El contacto con ellos tiene que ser mínimo. Nosotros somos el ejército Nacional. Nos llevó años ganar esta guerra. Y recordemos eh, recordemos que la humanidad siempre fue salvada en su último minuto por un pelotón de fusilamiento. (Extraído del film *La noche de 12 años*)⁵¹

⁴⁷ Escena del filme *La noche de 12 años* (2018) que se presenta a los 34 min. 40 seg. y 35 min 6 seg.

⁴⁸ Escena del filme *Otra historia del mundo* (2017) que se presenta a 86 min. 10 seg. y 90 min 56 seg

⁴⁹ Escena del filme *Matar a todos* (2007) que se presenta a los 78 min 33 seg y 80 min 8 seg.

⁵⁰ Escena del filme *Paisito* (2008) que se presenta a los 29 min 15 seg.

⁵¹ Escena del filme *La noche de 12 años* (2018) que se presenta a los 12 min 10 seg

Como muestran los ejemplos, los personajes se ubican en el marco de un contexto que es interpretado desde la lógica bélica, justificando sus acciones en defensa de una patria que se ve amenazada por la subversión. Esto se encuentra directamente ligado al discurso público desarrollado por la institución a la hora de construir su memoria en relación a las violaciones de los DDHH y su accionar en la dictadura, que, si bien presenta algunas modificaciones en función del contexto, ha mantenido una narrativa que apela a metáforas y argumentos producidos durante el proceso. (Achugar, 2005. p.51) Esta narrativa se reproduce en los filmes favoreciendo a una imagen estereotipada que contribuye a la construcción de personajes planos, en tanto sostienen el discurso institucional presente en el imaginario colectivo, sin profundizar a través de las intervenciones en su subjetividad.

Respecto al uso del vestuario, si bien no es un aspecto exclusivo del lenguaje cinematográfico, éste se considera como uno de los medios de expresión que contribuye a la caracterización del personaje, lo distingue y configura su personalidad. (Martin, 2002, p.68) En este caso, se constituye en un elemento central para la distinción entre los miembros de la institución militar y los civiles, dado que, como se mencionaba anteriormente, son figuras que se representan mayoritariamente realizando acciones relativas a su función y por lo tanto vistiendo el uniforme correspondiente a ésta.

La indumentaria militar carga a su vez con un simbolismo de larga tradición que refleja el orden y la subordinación del sujeto a la institución a la vez que indica la pertenencia a las diferentes ramas y jerarquías en la estructura de mando. El uso de éste como recurso recurrente en los filmes proporciona entonces la información al espectador si éste maneja el código para descifrarlo. Si bien dicho código no es de conocimiento popular en toda su dimensión, al menos existen ciertos elementos, como el uso de insignias o los colores, que permiten establecer una distinción entre los soldados rasos y aquellos que ocupan cargos de mayor jerarquía. (ver fig. 27) Además de la identificación, el uso del uniforme presenta connotaciones simbólicas que promueven una igualdad de apariencia, despojando al sujeto de toda individualidad. El predominio de este como vestuario recurrente en los filmes no solo contribuye a reforzar el distanciamiento que existe entre civiles y Fuerzas Armadas, sino que opera en el marco de un estereotipo social que encierra al individuo en una única dimensión, su rol institucional.

En lo que respecta al reconocimiento de las diversas ramas de la institución, un aspecto que resulta llamativo es que la representación en los films se concentra en el Ejército

Nacional, excluyendo así a la Armada y la Fuerza Aérea, siendo que todas conformaron junto con la policía nacional, las *Fuerzas Conjuntas*. Así fue determinado mediante decreto presidencial, desde setiembre de 1971: “Los Comandos Generales del Ejército, Armada y Fuerza Aérea, estructurarán el Plan de Operaciones Antisubversivo a desarrollar por las Fuerzas Armadas conjuntamente con la Policía y ejercerán la dirección de ejecución del mismo.” (Decreto n° 566/971)⁵²

Esta omisión construye una narrativa en donde la violencia queda reducida al accionar del Ejército, lo que podría explicarse en primer lugar por ser la fuerza que presenta un mayor volumen de efectivos, y la que adquiere mayor representatividad en el espacio público. Asimismo, durante el contexto de producción de los films, adquiere una fuerte presencia mediática a través de figuras relevantes de esta fuerza como Gregorio Álvarez, José Gavazzo, Gilberto Vázquez o Jorge Silvera⁵³, por lo que se vuelve “la cara más visible” de la represión. Esto simplifica toda una organización y coordinación institucional en materia represiva, que implicaba la integración de todo el personal militar, los recursos económicos y materiales que se disponían, así como la participación en operativos, secuestros y torturas en centros clandestinos de reclusión. Esto da cuenta de que, si bien los avances en materia de investigación histórica han demostrado la complejidad de todo un sistema elaborado y planificado con la finalidad de neutralizar y destruir al “enemigo interno”, esto no ha permeado del todo en el imaginario común que la sociedad tiene sobre el período, como es reflejado en los films.

Otro de los elementos significativos es el entorno que rodea a los personajes y cómo se reconstruye el ambiente. En este sentido, ya sea en cuarteles, centros de reclusión, oficinas o ámbitos privados puede apreciarse una recurrencia a la utilización de los símbolos patrios, fundamentalmente aquellos vinculados a la figura del Gral. José Artigas (ver fig. 28- 29), siendo que es una imagen representativa de la institucionalidad militar, fuertemente nacionalista. A su vez, durante el proceso dictatorial las Fuerzas Armadas apostaron a reforzar a través de éste el imaginario de identidad nacional, amenazado de acuerdo a su perspectiva por una ideología externa que permeaba en los grupos subversivos.

⁵² Decreto n° 566/ 971 [Poder Ejecutivo] Dispónese que los Mandos Militares del Ministerio de Defensa Nacional, asuman la conducción de la lucha antisubversiva. 9 de setiembre de 1971. Disponible en: <https://www.impo.com.uy/bases/decretos/566-1971> Recuperado el 24/4/2021.

⁵³ Gavazzo, Silveira y Vázquez fueron procesados junto a los militares Ernesto Rama, Ricardo Arab y el Inspector Mayor Ricardo Medina en el 2006, mientras que Gregorio Álvarez fue procesado en 2007.

Atendiendo al *rol* que ocupa en el relato, si se observa al personaje “como un elemento codificado: se convierte en una «parte», o mejor, en un *rol* que puntúa y sostiene la narración” (Casetti y di Chio, 1991, pág. 179). Considerando las oposiciones tradicionales que determinan a los personajes como pasivos/ activos y como protagonistas/ antagonistas podemos señalar que la totalidad de los mismos cumplen un rol activo en la narración dado que sus acciones modifican parte de los acontecimientos. Como se mencionaba anteriormente, al ser personajes que ocupan un cargo de jerarquía dentro de la estructura militar, determinan también las acciones que realizan los rangos inferiores y condicionan la situación de los protagonistas.

En relación a la segunda oposición, no existe ningún personaje que adquiriera el rol protagónico. Sin embargo, no todos llegan a constituirse como claros antagonistas de los relatos presentados en el entendido que el mismo se constituye como un claro oponente de quien asume el rol principal. En este sentido podemos señalar al General Gudari en *Matar a todos*, quien se opone directamente a su hija Julia, obstaculizando su búsqueda de la verdad.

En el caso de Garone en *Migas de Pan* o del Sargento en *La noche de 12 años*, su participación es menor en la historia, aunque se apuesta a concentrar en dichas figuras el carácter antagónico que representa para las y los protagonistas el régimen militar. En ambos casos los relatos tienen su base en testimonios reales dónde los oficiales y soldados que participan en las distintas instancias son variados. Sin embargo, se apela a concentrar en una sola figura el autoritarismo y la represión como estrategia que favorece el desarrollo de la historia y, dado que el punto de vista privilegiado es el de las víctimas, esto podría inducir al espectador a un sentimiento de repulsión o aversión mayor hacia estos personajes.

En el caso de *Otra historia del mundo*, si bien el coronel Valerio pretende definirse desde este rol, el tono humorístico al que pretende adscribir el filme condiciona una construcción caricaturesca de esta figura que no permite configurarse del todo como tal. Mas allá de disponer el cierre de los bares a partir de las 22 horas y el encarcelamiento de Milo que, por cierto, no se muestra directamente como una acción ejercida por éste, (aunque se sobreentiende que deviene tras su orden) su accionar como antagonista resulta mínimo. No se lo presenta en el filme ejerciendo ningún tipo de violencia física ni tortura, aspecto que es apenas sugerido en la historia. Se limita básicamente a dar órdenes a sus soldados y controlar las actividades del pueblo, demostrando ser un funcionario eficiente, pero sin llegar a mostrarse del todo autoritario. La única acción que podríamos encasillar en este sentido es la

prohibición que recae en Esnal, a quién le niega impartir en sus cursos clases sobre la historia a partir del 12 de octubre de 1942.

En *Zanahoria* el relato se construye de tal modo que la figura de Walter pareciera actuar como ayudante en gran parte del mismo y solo en el final, al revelarse su engaño, podría ocupar este rol. En los ejemplos restantes o bien los personajes asumen roles secundarios o bien el relato propone un tono coral que no logra definir con claridad el carácter de protagonista y antagonista, como el caso de *Paisito* o *Polvo nuestro que éstas en los cielos*.

Por último, la noción de *actante*, adoptada en la semiótica por Greimas (1979), supone considerar a los personajes como elementos válidos de acuerdo al lugar que ocupan en la narración y de qué modo contribuyen al avance de la misma. (Casetti y Di Chio, 1991, p.183)

Su determinación supone una categoría que entra en relación con todos los elementos constitutivos de la historia, y, por tanto, con el resto de los personajes que intervienen en ella, implicando un análisis exhaustivo de tipo narratológico para cada caso, lo que excede los límites y objetivos del presente trabajo.

En líneas muy generales, si se considera que el *sujeto* coincide con las y los protagonistas del relato, se podría reconocer que los personajes militares funcionan predominantemente como *oponentes* a estos, y en casos excepcionales asumen el papel de *ayudantes*, como Dan en *Otra historia del mundo* o el sargento Alzamora en *La noche de 12 años*.

Capítulo 6: Conclusiones

La superficialidad del mal

La investigación se propuso explorar las relaciones entre el cine de ficción y el discurso histórico, entendiendo a la primera como un artefacto cultural que contribuye a la construcción de memorias en torno al pasado reciente. Dada la amplitud de la temática, el foco estuvo puesto en la representación de los militares que esta ofrece, como actores sociales relevantes del período, observando el papel general que se le atribuye a estos y como se configuran en la narración.

Es preciso remarcar que el tratamiento ficcional del tema en el cine de nuestro país es un fenómeno tardío, si se pone en comparación con otros países de la región. Esto responde en primer lugar al lento desarrollo de una industria cinematográfica local y una consolidación del cine nacional, que comienza a configurarse como tal en la última década del siglo XX e inicios del XXI, potenciado por la instalación de políticas públicas de incentivo para su producción. A su vez, existe en la realización cinematográfica local una preferencia por la modalidad de cine documental, con un desarrollo mayor que data desde la década de los 60. A los aspectos técnicos, debe sumarse lo relativo a los procesos políticos y sociales que condicionaron la construcción de memorias en torno al pasado reciente, marcadas fuertemente por una cultura de la impunidad y silencio instalada a raíz de la confirmación de la Ley de Caducidad de la Pretensión Punitiva del Estado en el Referéndum llevado a cabo en 1989.

La política transicional de nuestro país construyó una narrativa en torno un estado de guerra interno, la *teoría de los dos demonios*, en dónde el proceso dictatorial había sido una consecuencia inevitable de un conflicto entre la guerrilla y las Fuerzas Armadas. Ésta se constituyó como la memoria oficial y dominante, reforzada por los testimonios y discursos provenientes de la institución militar que subrayaban su papel a la hora de preservar a la nación del enemigo interno. No obstante, las organizaciones sociales en defensa de los Derechos Humanos y otros colectivos siguieron trabajando para contrarrestar este discurso y brindar testimonios, forjando “memorias subterráneas” que encontraron su espacio fundamentalmente en el campo de la literatura. Tras la llegada de la izquierda al poder, se consolida un nuevo contexto político- social dónde la memoria oficial respecto a la dictadura es puesta en revisión. Allí los testimonios de quiénes padecieron las torturas y la prisión política encuentran una mayor legitimidad, eclipsando a los testimonios y discursos de los

militares en el ámbito público. En el marco de una nueva relación de poder, es posible postular que estos testimonios se vieron relegados a ámbitos más restringidos.

Será recién en este contexto donde el cine de ficción se abra paso a tratar este tema. Sin embargo, parece haber cierto desfasaje entre los nuevos discursos y relatos que circulan en la sociedad y el modo en el que éste se propone dialogar con ellos. En sus análisis de la sociedad uruguaya, Real de Azua instalaba la idea de la *medianía* y una creencia colectiva de concebir a la sociedad uruguaya como una “*sociedad amortiguadora*” donde los conflictos y las tensiones no llegan a la explosión, donde existe cierta propensión hacia el acuerdo. (1984, p. 12) Si bien esta cualidad no deja de ser una creencia, y como tal, no necesariamente debe aplicar a todos los casos, describe en gran medida el modo en el que el cine uruguayo, y el cine de ficción en particular, ha tratado el tema de la dictadura civil- militar. En general, se espera a que exista un contexto pertinente y los films amoldan el discurso que proponen al relato dominante de éste. En pocos casos se arriesgan a rebatirlos o a tratar aspectos controversiales del pasado de modo que puedan oficiar como detonantes de estos en el debate público.⁵⁴

En este sentido, es que el tratamiento sobre la posición de las Fuerzas Armadas y la figura de los militares se encuentra siempre en un segundo plano, observándose una clara tendencia por privilegiar el punto de vista de las víctimas o bien de quienes se expresan contrarios y críticos al régimen. Sin desconocer la importancia de estos films a la hora de acercar a un amplio público los testimonios de estas experiencias, es preciso remarcar que este posicionamiento es en muchos casos funcional a la narrativa de los dos demonios y la refuerza en muchos sentidos. Tal como aparecen representados, el Ejército parece ser el total responsable del golpe de Estado, excluyéndose prácticamente toda referencia a la complicidad del sistema político y a los civiles que intervinieron en él, así como al consenso que el régimen logró instalar en parte de la ciudadanía.

Los militares, o bien son relegados a la categoría de ambiente, como parte de un entorno represivo donde se sitúa el relato, o bien se constituyen como personajes planos, sin profundidad psicológica, secundarios o débiles antagonistas de la historia. No aparecen propuestas que se focalicen en su punto de vista o que indaguen en profundidad en el modo

⁵⁴ Un ejemplo a mencionar en este sentido es el film *La tristeza y la piedad* (1969) de Marcel Ophuls, que provocó la discusión sobre el tema de la colaboración de los franceses en la II Guerra Mundial, frente a una visión predominantemente heroica de la resistencia. (Allier Montaño, 2010, p. 131)

en que este proceso se desarrolló a la interna de las Fuerzas Armadas, en todos los niveles de organización. No se aprecia el carácter sistemático e institucional de la represión, así como las visiones disidentes de quienes desertaron y denunciaron violaciones de los Derechos Humanos son apenas insinuadas.

En tanto parte del ambiente se presentan retratados siempre de forma colectiva, mediante estrategias cinematográficas que no permiten una clara identificación de los sujetos, constituyéndose como meros agentes de una maquinaria estatal represiva, absolutamente deshumanizados. En tanto personajes es posible observar una clara tendencia hacia una construcción unidimensional y estereotipada, que deja de lado matices, y que se ancla en las formas primarias de comprensión social de dichas figuras. En gran medida, esto responde al distanciamiento y desconocimiento que la sociedad civil tiene respecto a la actividad militar, así como al fuerte carácter endogrupal que promueve la institución, enfatizando en el carácter de *unidad* del cuerpo por sobre las identidades particulares.

En el reconocido y controversial ensayo sobre el juicio de Eichmann en Jerusalén, Arendt [1968] (2020) postula la idea de *la banalidad del mal*, para contrarrestar el imaginario monstruoso que el juicio pretendía construir sobre la figura del enjuiciado, por sobre lo que se desprendía objetivamente de sus declaraciones:

“Eichmann no era un Yago ni era un Macbeth, y nada pudo estar más lejos de sus intenciones que resultar un villano, al decir de Ricardo III. Eichmann carecía de motivos, salvo aquellos demostrados por su extraordinaria diligencia en orden a su personal progreso. Y, en sí misma, tal diligencia no era criminal” (p.417)

Con esto señalaba entonces que quienes actuaron en el régimen nazi no eran criminales monstruosos sino funcionarios que respondían a una política estatal, y dentro de ésta actuaban en el marco de la legalidad. Esto, de ninguna manera implica desligar de la responsabilidad por los crímenes cometidos, sino apostar a comprender el carácter institucional del exterminio y el modo en el que fue asimilado y aceptado por quienes pertenecían al régimen.

Para el caso de la última dictadura civil-militar en Uruguay, los films de ficción parecen ofrecen una imagen distorsionada, similar al juicio señalado, en tanto no profundizan en el carácter y la personalidad de los sujetos, de allí la idea de *Superficialidad del mal* que da título a este trabajo. Si bien hay que reconocer que los testimonios públicos brindados por militares que hayan transitado el período son bastante menos frecuentes en relación a quiénes se consideraron víctimas, valdría el esfuerzo intentar acercarse a ellos.

En el último tiempo, las condiciones políticas y sociales han cambiado. A nivel internacional se percibe un refloreamiento de discursos e ideologías totalitarias y los partidos políticos de derecha han alcanzado grandes cuotas de poder, fenómeno que afecta también a la región. En Brasil, el presidente de la República Jair Bolsonaro alentó a los militares a conmemorar la fecha de aniversario del Golpe de Estado y ha cuestionado en reiteradas oportunidades a la *Comisión de la Verdad* impulsada bajo el mandato de Dilma Rousseff. En nuestro país, el actual Senador de la República Guido Manini Ríos, general retirado y ex comandante en jefe del Ejército Nacional durante 2015-2019, cuestionaba en el Parlamento:

"¿Hasta cuándo se seguirán procesando y encarcelando militares octogenarios por hechos ocurridos hace 50 años? (...) El pueblo uruguayo tiene que saber la verdad y no la tergiversación de la historia que se ha hecho sobre todo a las nuevas generaciones incluso en los textos de estudio"⁵⁵

Esto es tan solo alguno de los ejemplos de declaraciones hechas por relevantes actores políticos que dan cuenta del modo en el que los discursos que reivindican el accionar de las Fuerzas Armadas y justifican las violaciones a los Derechos Humanos comenzaron a reinstalarse en el espacio público nuevamente, renovando viejas disputas que estaban, en apariencia, saldadas. El tiempo dirá de qué modo el cine nacional se instale nuevamente en estos debates.

⁵⁵ [Cabildo Abierto- Movimiento social Artiguista] (2020, abril 14) Palabras del Sen Guido Manini Ríos denunciando injusticias a militares detenidos. [Archivo de vídeo] Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=0NvWD1WFAQ4&t=7s>

Referencias bibliográficas

- Achugar, M. (1999) "Construcción de la memoria: Análisis de la confesión de un represor" *Discurso y sociedad*. Vol. 1 (4) pp. 7-33.
- Achugar, M. (2005) "Entre la memoria y el olvido: Las luchas por la memoria en el discurso militar uruguayo, 1976-2001." En: Agüero, F. Hershberg, E. (Dir.) (2005). *Memorias militares sobre la represión del Cono Sur: visiones en disputa en dictadura y democracia*. Siglo XXI. Pp. 35-70
- Achugar, M (2008) *What we remember: the construction of memory in military discourse*. John Benjamins Publishing Company
- Agüero, F. Hershberg, E. (Dir.) (2005). *Memorias militares sobre la represión del Cono Sur: visiones en disputa en dictadura y democracia*. Siglo XXI.
- Allier Montaño, E. (2010) *Batallas por la memoria: Los usos políticos del pasado reciente en Uruguay*. Ediciones Trilce.
- Arendt, H. (2015) [1963]. *Eichmann en Jerusalén*. Traducción de Carlos Ribalta. Penguin Random House.
- Benjamin, W. [1940] (2008) *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Trad. Bolívar Echeverría. Ítaca.
- Browning, C. (2011). *Aquellos hombres grises. El batallón 101 y la solución final en Polonia*. Edhasa.
- Burke, P. (2005) *Visto y no visto: El uso de la imagen como documento histórico*. Crítica.
- Burucúa, C. (2013) "La historia argentina va a los Oscar. Los discursos históricos premiados por Hollywood" En: Marafioti, Roberto. (ed.) *Signos en el tiempo: cine, historia y discurso*. Biblos. Pp. 57-66.
- Caetano, G. (2016) "La vida política" En: Caetano, G. (director) *Uruguay: En busca del desarrollo entre al autoritarismo y la democracia. Tomo III. 1930-2010*. Editorial Planeta. pp. 37-111
- Casetti, F. (1994) *Teorías del cine*. Cátedra.
- Casetti, F. y di Chio, F. (1991) *¿Cómo analizar un film?* Paidós.
- Chartier, R. (2001) *Escribir las prácticas: Foucault, de Certau, Marin*. Manantial.
- Courtoisie, R. (2008) "El cine uruguayo contemporáneo, Desde El lugar del humo hasta Whisky: Crónica de un nacimiento anunciado" *Revista Nuestra América*. N°6. Pp. 179-183.

Demasi, C. (2004). “Un repaso a la teoría de los dos demonios”. En Marchesi, A., Markarian, V., Rico, A. y Yaffé, J. (comp.). *El presente de la dictadura. Estudios y reflexiones a 30 años del golpe de Estado en Uruguay*. Trilce. Pp. 67-74

Dufuur, L. (2014) “Cine uruguayo y su aspecto invisible” *Toma Uno*. n° 3. Pp. 49-58

Feld, C. y Sities Mor, J. (comp.) (2009) “Introducción: Imagen y memoria: apuntes para una exploración” En: *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós. Pp. 25-42.

Feld, C y Salvi, V. (2020) “La construcción social de la figura del perpetrador: procesos sociales, luchas políticas, producciones culturales” *Kamchatka* Revista de análisis cultural n°15. Pp 5-15.

Ferrer, A. y Sánchez Biosca, V. (Dir.) (2019). *El infierno de los perpetradores. Imágenes, relatos, conceptos*. Ediciones Bellaterra.

Ferro, M. (2008) *El cine, una visión de la historia*. Akal.

Goldhagen, D. (1998) *Los verdugos voluntarios de Hitler: los alemanes corrientes y el Holocausto*. Taurus.

González Guyer, J. (2002.). *La política exterior del Uruguay en el ámbito de la Defensa: toma de decisión de un tema opaco: un avance en la interpretación de las relaciones FFAA y sociedad en el Uruguay del siglo XX*. Tesis de maestría. Universidad de la República (Uruguay). Facultad de Ciencias Sociales. Departamento de Ciencia Política.

Huntington, S (1985) “La mentalidad militar: El realismo conservador de la ética de los militares profesionales” en Bañón, J.; Olmeda, A. *La Institución militar en el estado contemporáneo*. Alianza Ed. Pp 185-207.

J. Víctor. (1981) *Confesiones de un torturador*. Editorial Laia.

Jelin, E. (2002) *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.

Jodelet, D. (1986). “La representación social: fenómenos, conceptos y teoría” En: Moscovici, S. (Ed.) *Psicología Social II: Pensamiento y vida social*. Paidós. pp. 469-494

Kaiser, S. (2010) “Escribiendo memorias de la dictadura: Las asignaturas pendientes del cine argentino”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 88, 101-125.

Larrobla, Carla. Rico, Álvaro. (2015) “Los ciclos de la memoria en el Uruguay postdictadura: 1985-2011” En: Crenzel, Emilio. Allier Montaño, Eugenia. (coord.) *Las luchas por la memoria en América Latina. Historia reciente y memoria política*. Bonilla Artigas Editores. Pp 63-93.

López C., A. (2017) “Garage Olimpo: un estudio sobre el problema de la memoria histórica en el cine de ficción” *Comunicación*, 37, 77-87

López, S. (2006) “La Defensa Nacional del Uruguay, potencialidades y debilidades” En: González Guyer, J. (comp.) *Debate nacional sobre Defensa: Aportes para una ley de Defensa Nacional*. PNUD. Ministerio de Defensa Nacional. pp. 81-86

Manzano, V. (2009) “*Garage Olimpo* o cómo proyectar el pasado sobre el presente (y viceversa)” En: Feld, C. y Sities Mor, J. (comp.) (2009) *El pasado que miramos. Memoria e imagen ante la historia reciente*. Paidós. Pp.155- 180.

Maronna, M. y Trochón, I. (1988). “Entre votos y botas. El factor militar en la política uruguaya en los años veinte” *Cuadernos del CLAEH*. Vol. 13, n°48. Pp. 83-105.

Martín, M. (2002) *El lenguaje del cine*. Gedisa.

Martínez Carril, M. y Zapiola, G. (2002). *La historia no oficial del cine uruguayo (1898-2002)*. Banda Oriental.

Martínez, V. (2008) “Documental y dictadura” En: Rico, Álvaro. (comp.) *Historia reciente: historia en discusión*. Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (CEIU). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República. pp. 113-120

Montero, J. (2015) “Nuevas formas de hacer historia. Los formatos históricos audiovisuales” En: Bolufer, M. Gomis, J. M. Hernández, T. (eds.) *Historia y cine: la construcción del pasado a través de la ficción*. Instituto Fernando el católico.

Nichols, B. (1997) *La representación de la realidad: cuestiones y conceptos sobre el documental*. Paidós.

Peyrou, R. (2016) “La cultura y sus tendencias” En: Caetano, Gerardo. (director) *Uruguay: En busca del desarrollo entre al autoritarismo y la democracia. Tomo III. 1930-2010*. Editorial Planeta. pp. 253-313

Plantinga, C. (2014) *Retórica y representación en el cine de no ficción*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Pollack, M. (1989) “Memoria, olvido, silencio” Texto publicado originalmente en portugués en la *Revista Estudios Históricos*, 3, 3-15. Traducción de Renata Oliveira.

Real de Azúa, C. (1984) *Uruguay, ¿Una sociedad amortiguadora?* Ediciones de la Banda Oriental.

Richard, N. (2008) “La problemática de la memoria en el Chile de la posdictadura” En: Rico, Álvaro. (comp.) *Historia reciente: historia en discusión*. Centro de Estudios Interdisciplinarios Uruguayos (CEIU). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Universidad de la República. pp. 61-70

Rivette, J. (1961) “De l’abjection”, *Cahiers du cinema*, n° 120, pp. 54-55. En: De Baecque, A. (comp) (2005) *Teoría y crítica del cine. Avatares de una cinefilia*. Paidós

Rosenstone, R. (1997) *El pasado en imágenes: El desafío del cine a nuestra idea de la historia*. Editorial Ariel.

Stam, R. (2001) *Teorías del cine: una introducción*. Paidós.

Zylberman, L. (2020) “Los victimarios en el cine documental. Una posible taxonomía” *Kamchatka* Revista de análisis cultural n°15. Pp. 161-192.

Páginas web consultadas

Contartese, V. Ríos, N. (s/f) “El sector audiovisual uruguayo: principales políticas y datos” Informe de SIC Uruguay. [En línea] Consultado el 20 de julio de 2020. Recuperado de: https://oibc.oei.es/uploads/attachments/42/El_sector_audiovisual_Uruguay.pdf

Fierro, J. (15 de mayo de 2020) ¿Otra película sobre la dictadura? *Brecha*. [En línea] Consultado el 17 de julio de 2020. Disponible en: <https://brecha.com.uy/otra-pelicula-sobre-la-dictadura/>

Odin, R (2003) “Arte y estética en el campo del cine y la televisión. Enfoque semiopragmático” Traducción de Mariel Ciafardo y Nora Minuchin. *Revista La Puerta*, 2. [En línea] Consultado el 23 de julio de 2020. Recuperado de: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/20044/Documento_completo.pdf?sequence=

Peris, J. (2008). “Desplazamientos, suturas y elusiones: el cuerpo torturado en Tiempo de Revancha, La Noche de los Lápices y Garage Olimpo.” *Especulo*. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid, 40. [En línea] Consultado el 18 de Julio 2020. Recuperado de: <https://webs.ucm.es/info/especulo/numero40/cuetort.html>

Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*, 23.^a ed., [versión 23.3 en línea]. Recuperado de: <https://dle.rae.es>

Tadeo Fuica, B. (2016) “¿Cómo representar la dictadura? Recorrido por estrategias cinematográficas en documentales uruguayos”, *Amérique Latine Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM*, [En línea] Consultado el 18 julio 2020. Recuperado de: <http://journals.openedition.org/alhim/5357>

Uruguay Film Commission & Promotion Office (2012) *25 años de cine de ficción (1985-2010)*. Montevideo. Recuperado de: <https://issuu.com/docmontevideo/docs/film-commission/13>

Filmografía

Álvarez, C. Casanova, G. Castro Fau, H. López, N. (productores) y Buchichio, E. (director) (2014) *Zanahoria* [cinta cinematográfica] Uruguay- Argentina: Lavorágine Films. Lagarto cine.

Bermúdez, X. Loureiro, C. (productores) y Rodríguez, M. (directora) (2016) *Migas de pan* [cinta cinematográfica] Uruguay- España: Xamalú Films. RCI Producciones.

Besuievsky, M. Bossio, G. Herrero, G. Ragone, V. (productores) y Diez, A. (directora) (2008) *Paisito*. [cinta cinematográfica] Uruguay- Argentina- España: Tornasol films. Haddock films. La Jolla films

Besuievsky, M. Gompel, P. Herrero, G. Kemner, B. Sokolowicz, F. (productores) y Brechner, A. (director) (2018) *La noche de 12 años*. [cinta cinematográfica] Uruguay- Argentina- España- Francia: Alcaravan. Haddock Films. Hernández y Fernandez P.C. Manny Films. Movistar +. Salado films. Tornasol films. ZDF/Arte.

Besuievsky, M. Ledo, N. (productoras) y Dotta, P. (director) (1994) *El dirigible*. [cinta cinematográfica] Uruguay, Reino Unido. Francia. México. Cuba. Nubes Montevideo, Channel 4, Centro de Capacitación cinematográfica, ICAIC, Universidad de Guadalajara.

Castro Fau, H. Konrad, K. López, N. Martínez, I. (productores) y Casanova, G. (director) (2017) *Otra historia del mundo*. [cinta cinematográfica] Uruguay, Argentina, Brasil: Lavorágine films.

Carvalho, J. Toint, H. (productores) y Flores Silva, B. (directora). (2008) *Polvo nuestro que estas en los cielos*. [cinta cinematográfica] Uruguay: BFS Producciones. Saga film. Peacock. ICAIC. Lado Izquierdo.

Charlo, J. (productor y director) y Garay, A (director) (2008) *El círculo*. [cinta cinematográfica] Uruguay. Memoria y sociedad. Sur films.

Epstein, F. (productor) y Rebella, J. Stoll, P (directores) (2004) *Whisky* [cinta cinematográfica] Uruguay, Argentina, Alemania y España. Control Z films. Rizoma films. Wanda Visión. Pandora Filmproduktion.

Epstein, F. Peñagaricano, I. (productores) y Rebella, J. Stoll, P (directores) (2001) *25 watts*. [cinta cinematográfica] Uruguay. Control Z films. Taxi films.

Miranda, S. (productor) y Schroeder, E. (director) (2007) *Matar a todos*. [cinta cinematográfica] Uruguay- Chile- Argentina- Alemania: Guazú Media. Parox. Morocha films. Sur films.

Pardo, L. (productora) y Cardozo, D. (directora) (2008) *Siete Instantes*. [cinta cinematográfica] Uruguay, México. Centro de Capacitación Cinematográfica.

Piñeyro, M. (productor) y Puenzo, L. (director) (1985) *La historia oficial* [cinta cinematográfica] Argentina. Historias cinematográficas. Cinemanía. Progress Communications.

Schroeder, E. (productor) y Flores Silva, B. (directora) (1993) *La historia casi verdadera de Pepita la Pistolera*. [cinta cinematográfica] Uruguay. Esteban Schroeder y asociados.

Sícalos, M (productora) y Martínez, V. (directora) (2005) *Memoria de mujeres*. [cinta cinematográfica] Uruguay.

Vidal, O. (productor y director) (2007) *La luna y el espejo*. [cinta cinematográfica] Uruguay. Meddle Producciones.

ANEXO

Imágenes



Ilustración 1 Migas de Pan



Ilustración 2 Polvo nuestro que estás en los cielos



Ilustración 3 Polvo nuestro que estás en los cielos



Ilustración 4 Polvo nuestro que estás en los cielos



Ilustración 5 La noche de 12 años



Ilustración 6 Otra historia del mundo



Ilustración 7 Migas de Pan



Ilustración 8 La noche de 12 años



Ilustración 9 La noche de 12 años

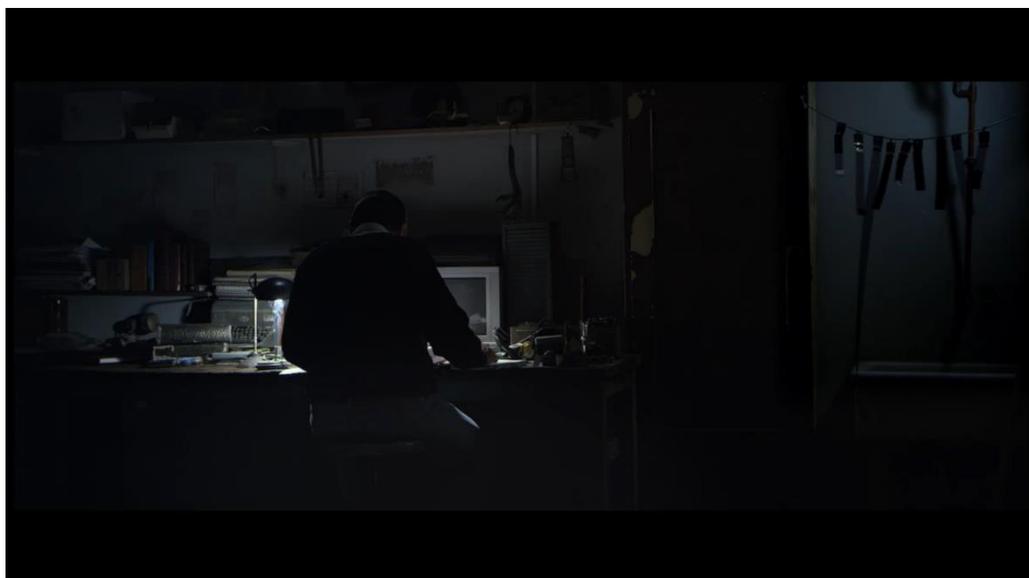


Ilustración 10 Zanahoria



Ilustración 11 Zanahoria



Ilustración 12 Paisito



Ilustración 13 La noche de 12 años



Ilustración 14 Otra historia del mundo



Ilustración 15 La noche de 12 años



Ilustración 16 Paisito



Ilustración 17 Polvo nuestro que estás en los cielos



Ilustración 18 Polvo nuestro que estás en los cielos



Ilustración 19 Polvo nuestro que estás en los cielos

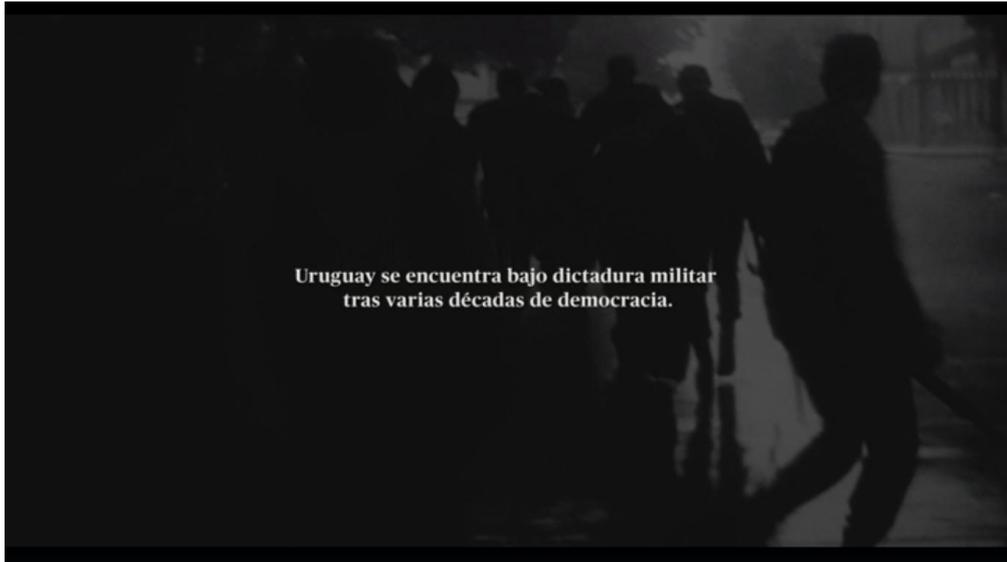


Ilustración 20 La noche de 12 años



Ilustración 21 Otra historia del mundo



Ilustración 22 Matar a todos



Ilustración 23 Otra historia del mundo



Ilustración 24 La noche de 12 años



Ilustración 25 La noche de 12 años



Ilustración 26 Otra historia del mundo



Ilustración 27 La noche de 12 años



Ilustración 28 Otra historia del mundo



Ilustración 29 La noche de 12 años